

Die verhouding tussen verhaal en metafoor in *Agaat* (Marlene van Niekerk)

Hester Elzebet Venter

Baccalaureus (Taal- en Literatuurstudie)
BA Honneurs (Afrikaans en Nederlands)

Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Afrikaans en
Nederlands aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit.

Studieleier: Prof HJG du Plooy

Potchefstroom
2009

BEDANKINGS

Prof. Heilna du Plooy vir haar professionele leiding, haar deursettingsvermoë, haar verstommende kennis en die wyse waarop sy my deur my studiejare gelei het tot 'n dieper liefde van en insig in die letterkunde.

Die dosente in die Departement Afrikaans en Nederlands en die Skool vir Tale wat die grondslag gelê het vir die kennis waarsonder hierdie verhandeling onmoontlik sou gewees het en wat altyd bereid was om hulp te verleen.

Cecilia van der Walt vir die taalversorging van die verhandeling.

My ouers vir hul jarelange ondersteuning, liefde, geduld, begrip en troos. Vir die geleentheid wat julle my gebied het en vir die voorreg dat ek verder kon studeer. My pa wat die liefde vir Afrikaans in my aangemoedig het en my ma vir haar raad en bystand van die begin af.

Fanie vir jou liefde, ondersteuning en bystand. En dat jy altyd daar is om my te laat lag.

Veral dank aan my Hemelse Vader deur wie ek bestaan en identiteit het, wat my in staat stel om te dink, te redeneer en te skryf. Ek staan daagliks verstom voor U almag.

Finansiële bystand van die Nasionale Navorsingstigting word hiermee erken. Alle menings wat in hierdie verhandeling uitgespreek word, is uitsluitlik die van die skrywer, en bogenoemde instansie kan nie verantwoordelik gehou word vir enige reperkussies wat daaruit mag voortspruit nie.

OPSOMMING

Agaat van Marlene van Niekerk is 'n uiters komplekse teks. Een van die boeiendste aspekte van die roman is die manier waarop die skrywer 'n metaforiese dieptestruktuur tot stand bring. Die motiewe in die roman kan nie bloot as motiewe beskou word nie, omdat die outeur bepaalde sterk metafore gebruik wat deurlopend ontgin word deur variasie en uitbreiding. Die verhouding tussen verhaal en metafoor werk dus op 'n meerduidige wyse en is van groot belang vir die interpretasie van die roman.

As gevolg van die kompleksiteit van die teks, kan die metafore nie op die tradisionele manier geanaliseer word nie. In hierdie studie word daar aangetoon dat die konseptuele versmeltingsteorie, wat beskou kan word as 'n vertakking van die konseptuele metafoorteorie, 'n teoretiese raamwerk bied wat gebruik kan word om die onderliggende kognitiewe werking van die interaksie tussen outeur, teks en leser te probeer verstaan.

In die verhandeling word gekyk na die versmeltings wat gevorm word uit die motto's wat aan die begin van die roman geplaas is. Die drie motto's, die musiekmotto, die borduurwerkmotto en die boerderymotto, bly deur die hele roman werksaam en dien as agtergrond waarteen gebeure in die roman geïnterpreteer kan word. Die versmeltings wat uit hierdie motto's gevorm word, versmelt ook met ander metafore in die roman om betekenis te genereer. Die motto's is geneem uit die inleidings van drie boeke, die *FAK-Volksangbundel*, die borduurboek *Borduur só* en die *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika*. Die drie boeke word deur Milla gebruik om *Agaat* op te voed en te leer, d.w.s. in die proses waardeur Milla *Agaat* maak of "skep" om te wees wat Milla wil hê sy moet wees. Die motto's dui veral op die opheffing van die volk en die skep van 'n ware Afrikaneridentiteit. *Agaat* bereik alles wat die boeke van haar vereis, sy word 'n kenner op die gebiede wat ook die Afrikaneridentiteit bepaal. Tog, as bruin vrou, word sy steeds nie as lid van die gemeenskap of as 'n volledige aanvaarbare beskaafde mens beskou nie.

Tweedens word daar ondersoek ingestel na die betekenis van die ander belangrike metafoor wat dwarsdeur die roman waargeneem kan word, naamlik die spieëlmetafoor. Die spieël speel 'n prominente rol in Milla en Agaat se verhouding. Die spieëlmetafoor is ook belangrik in Milla se konfrontasie met haarself, in haar belewenis van haar siekte en in haar aanvaarding van haar naderende dood. Die spieël word ook gebruik in die uitbeelding van die verhouding tussen karakters en die belewenis van mekaar as die "Ander". Die versmelting van die spieëlmetafoor en die verbande wat gelê kan word met die teorie van Lacan is een van die belangrikste versmeltings wat uit die spieëlmetafoor gevorm word. Die spieëlmetafoor sluit ook nou aan by die borduurwerkmetafoor. Die spieël hou aan die karakters en via die karakters aan die leser 'n beeld voor waardeur 'n waardeoordeel oor opvattinge en gebruike afgedwing word.

Laastens word aangetoon hoe die oorheersende metaforiese domeine, naamlik musiek, borduurwerk, boerdery en die spieël oor en weer in die teks versmelt om nuwe betekenisvelde tot stand te bring. Die vier hoofmetafore versmelt ook met kleiner metafore in die roman om betekenis te genereer. Van die belangrikste kleiner metafore is die waterhondjies. Die waterhondjies versmelt ook met Guido Gezelle se gedig "Het Schrijverke". Daar word ook klem gelê op die verband wat tussen die waterhondjies en skryf getrek word. Die keiserskoenlapper se versmelting speel ook 'n belangrike rol in die roman.

Na aanleiding van die studie is dit duidelik dat die metafore en simbole in *Agaat* nie bloot as tradisionele motiewe beskou kan word nie, maar eerder as kognitiewe versmeltings. Die soorte versmeltings vereis in alle gevalle die samewerking van die leser. Die leser moet in sommige gevalle soos by die spieëlmetafoor en die waterhondjies self die tweede domein van die versmelting identifiseer en aktiveer, maar in die geval van die motto's word die verskillende domeine van die versmelting deur die outeur geaktiveer en die leser moet slegs die interpretasie maak. Aan die einde van die verhandeling word tot die slotsom gekom dat die versmeltingsteorie wel 'n geskikte metode en terminologie bied om die komplekse prosesse van betekenisgenerering in die roman te analiseer.

ABSTRACT

The novel *Agaat* by Marlene van Niekerk is a highly complex text. One of the most compelling aspects of the novel is the way in which the author constructs an underlying metaphorical grid which determines the composition of the novel. The motives in the novel cannot be regarded merely as motives because specific prominent and powerful metaphors are continually exploited by variation and extension. The complicated relationship between narrative and metaphor on different levels is of great importance in the interpretation of the novel.

Due to the complexity of the text, the dominant metaphors cannot be analyzed in the traditional manner. In this study I want to demonstrate that conceptual blending theory, which can be regarded as a branch of conceptual metaphor theory, offers a theoretical framework that can be used to understand the underlying cognitive functioning of the interaction between author, text and reader.

This dissertation will examine the processes of blending shaped from the mottos posted at the beginning of the novel. The three mottos, the music motto, the embroidery motto and the farming motto, act throughout the novel as a backdrop against which events in the novel can be interpreted. The blending formed from these mottos merge with other metaphors in the novel in order to generate meaning. The three mottos were taken from the introductions of the *FAK-Volksangbundel*, the embroidery book *Borduur só* and the *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika*. The three books are used by Milla to educate and teach Agaat. She uses the books to “create” Agaat and to mould her into the person that Milla wants her to be. The mottos stress the uplifting of the people and the creation of a true Afrikaner identity. Agaat accomplishes everything that the books require of her, she becomes an expert in the areas that determine the Afrikaner identity. However, as a brown woman, she is still not considered a member of community or as a fully acceptable civilized woman.

The meanings of the other important metaphor in the novel, the mirror metaphor, are also investigated extensively. The mirror plays an important role in the relationship between Milla

and Agaat. The mirror is also important in Milla's confrontation with herself, especially in her experience of her illness and her acceptance of her imminent death. The mirror is also used in the depiction of the relationship between characters and the experience of each other as the "Other". The blending of the mirror metaphor and the link that can be established with the theories of Lacan are part of one of the main blendings formed from the mirror metaphor. This metaphor also interacts with the embroidery metaphor. The mirror reflects images to the characters and via the characters to the readers which enforce moral judgments about perceptions and practices.

The final part of the dissertation analyses how the dominant metaphors, namely music, embroidery, farming and the mirror, blend in multiple ways in the text to create new domains of meaning. The four main metaphors also blend with secondary metaphors in the novel in order to generate meaning. One of the important secondary metaphors is the "waterhondjies". The "waterhondjies" blend with Guido Gezelle's poem "Het Schrijverke". There is also emphasis on the relationship between writing and the "waterhondjies". The blending of the caeser butterfly plays an important role in the novel as well.

In the final chapter the statement is made that the metaphors and symbols in *Agaat* cannot merely be regarded and interpreted as traditional motives, but rather as examples of cognitive blending. The types of blending in the novel require the cooperation of the reader in all cases. The reader must, in some cases, as with the mirror metaphor and the metaphor of the "waterhondjies", identify and activate the second domain of the blend. In the case of the mottos the different domains of the blend are activated by the author and the reader only needs to provide an interpretation. At the end of the dissertation the conclusion is made that the blending theory offers a suitable method and terminology to analyze the complex processes of generating meaning in the novel.

INHOUDSOPGAWE

OPSOMMING	III
ABSTRACT.....	V
DATABASISSE EN SLEUTELWOORDE	X
HOOFSTUK 1	1
Inleiding	1
1.1 Kontekstualisering	1
1.2 Probleemstelling	3
1.3 Sentrale teoretiese argument.....	8
1.4 Metode van ondersoek	8
HOOFSTUK 2	10
Kognisie, metafoor en versmelting.....	10
2.1 Motief.....	11
2.2 Kognitiewe Linguistiek.....	17
2.3 Kognitiewe Poëtika.....	20
2.4 Algemene Metafoorteorie	25
2.4.1 Terminologie vir die analise van metaforiese konstruksies in poëtiese taalgebruik.....	27
2.4.2 Teorieë van metaforiese taalgebruik.....	27
2.5 Domeine.....	29
2.6 Konseptuele Metafoor.....	32
2.7 Moontlike Wêrelde & Denkrumtes.....	38
2.8 Versmelting (“Blending”).....	41
2.9 Samevatting.....	48
HOOFSTUK 3	49
Versmeltings met die motto’s	49
3.1 Musiekmotto en versmeltings	51
3.1.1 Musiek as ontvlugting of troosmiddel	53
3.1.2 Musiek as karakteriseringsmiddel.....	57
3.1.3 Musiek as wraakmiddel	63
3.1.4 Musiek as skeidingsmiddel	66

3.2 Borduurwerkmotto en versmeltings.....	70
3.2.1 Die borduurboek as instrument in die “skepping” van Agaat.....	72
3.2.2 Die borduur van Milla se doodsrok	76
3.2.3 Borduurwerk en Agaat se liefde vir Jakkie.....	79
3.2.4 Die borduur van Agaat se keppe.....	82
3.3 Boerderymotto en versmeltings	87
3.3.1 Die boerehulpboek as onontbeerlike instrument vir elke boer	88
3.3.2 Die belangrikheid van die grond.....	89
3.3.3 Die kaarte van Grootmoedersdrift	95
3.3.4 Die boerehulpboek as klankbord vir Agaat se gevoelens	97
3.4 Die motto’s □ samevattend	100
HOOFSUK 4	104
Versmeltings met die spieël	104
4.1 Die spieël in Milla se konfrontasie met haarself en die dood	105
4.2 Die spieël in Milla se konfrontasie met die ander karakters.....	109
4.3 Die spieël en Lacan	115
4.4 Die spieël en borduurwerk	123
4.5 Die spieël as instrument van Agaat.....	125
4.6 Die inspan van die spieël as 'n manier vir Milla om Agaat dop te hou	130
4.7 Die spieël in die “skep” van Agaat en die lewer van 'n waardeoordeel.....	132
4.8 Die spieël as bewaarder	136
4.9 Die gebruik van Agaat as spieël van die gesin	139
4.10 Die spieël - samevattend	142
HOOFSUK 5	147
Die versmeltings van die kleiner metafore	147
5.1 Waterhondjies en die spieël	147
5.2 Waterhondjies en “Het Schrijverke”	151
5.3 Die spieël en taal	155
5.4 Agaat se kultuur	157
5.5 Kulturele patrone in Agaat.....	160
5.6 Die skoelapper en die siel van die mens	161
5.7 Jak se dood.....	164
5.8 Gestremdhede in Agaat.....	165
5.9 Die dagboeke	167

DATABASISSE EN SLEUTELWOORDE

1. DATABASISSE

Die volgende databasisse is geraadpleeg: MLA Bibliography, RSAT, LITEROM, die Internet en die katalogusse van alle akademiese biblioteke in Suid-Afrika.

2. SLEUTELWOORDE

Afrikaans:

Kognitiewe linguistiek, konseptuele metafoor, motief, domeine, konseptuele versmelting, Marlene van Niekerk, *Agaat*.

Engels:

Cognitive linguistics, conceptual metaphor, motive, domain, conceptual blending, Marlene van Niekerk, *Agaat*.

3. TRANSLATION OF TITLE

The relationship between narrative and metaphor in *Agaat* (Marlene van Niekerk).

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Kontekstualisering

Die roman *Agaat* (2004) van Marlene van Niekerk is 'n komplekse teks. Nie alleen is die verhalende struktuur ingewikkeld ten opsigte van die verhalende rykdom en die vervlegting van verhaallyne nie, maar daar word ook van 'n verskeidenheid ongewone verteltegnieke en besonder beeldryke taal gebruik gemaak. Een van die boeiendste aspekte van die roman is die manier waarop die skrywer 'n metaforiese dieptestruktuur tot stand bring. Bepaalde sterk metafore word eksplisiet gegee en deurlopend ontgin deur variasie en die uitbreiding daarvan. Die verhouding tussen verhaal en metafoor is dus besonder verwickeld, maar van die allergrootste belang vir die interpretasie van die roman.

Die verhaal speel af op Grootmoedersdrift, waar Milla de Wet, 'n boervrou wat weens motorneuronsiekte geheel en al verlam is, op sterwe lê. Sy kan nie praat of skryf nie en kommunikeer slegs met haar oë. Sy word versorg deur haar bruin bediende, Agaat. Agaat is nie alleen Milla se versorger nie, maar ook haar stem. Elke oogknip van Milla word geïnterpreteer en vertaal deur Agaat. Deur die loop van die roman ontvou die verhaal van Agaat en Milla se verlede en kan saam met die karakters deur die leser weer in oënskou geneem word. Milla het Agaat as 'n verwaarlooste, mishandelde bruin meisietjie in haar sorg geneem. Die kind is herdoop tot Agaat, opgelei en gedissiplineer om Milla se hulp op die plaas te wees. Milla is aanvanklik kinderloos en daar ontwikkel 'n moeder-kind-verhouding tussen haar en Agaat. Wanneer Milla haar eie kind verwag, word Agaat uitgeskuif na die buitekamer en die verhouding word dié van 'n bediende teenoor 'n meesteres. Eers aan die einde van die roman word eksplisiet aangedui hoe Agaat die verloop van haar lewe ervaar het. Agaat het altyd vir Jakkie, Milla se seun, 'n slaapydstorie vertel, 'n storie wat Milla nooit mag gehoor het nie. In die epiloog onthou Jakkie die sprokie en dit is dan die eerste keer dat Agaat se weergawe van haar lewe vir die leser vertel word. Dit is ironies dat Milla, wat Agaat in pleegsorg geneem het toe sy klein was, nou afhanklik is van Agaat.

Die roman het 'n ingewikkelde struktuur. Dit kan veral in die verhaallyne en verhaaltegnieke waargeneem word. Die interpretasie van die verhaal word deur die verteltegniek gestuur op verskeie maniere. Die geskiedenis van Grootmoedersdrift se mense word vanuit Milla se oogpunt vertel. Hierdie vertelling word afgewissel deur dele uit Milla se dagboeke en korter gedeeltes waarin die “ek” van die hede in 'n soort poëtiese bewussynstroom praat. Milla se herinneringe is selektief; sy onthou net wat sy wil en wat sy voel sy kan hanteer. Wanneer Agaat vir Milla uit haar eie dagboeke voorlees, is sy ook selektief met wat sy kies om te lees. Sy kies watter gedeelte sy uit die dagboeke vir die magtelose Milla wil voorlees. Hierdie verskillende geselekteerde gedeeltes waarmee die verhaal vertel word, veroorsaak dat daar verskeie invalshoeke in die roman gerepresenteer word.

In die besprekings van die roman word telkens daarop gewys dat die skrywer met haar taalgebruik, metaforiek, karaktertekening en ruimtebeskrywings allerlei sinuïglike gewaarwordinge by die leser oproep (Cochrane, 2005:17; Burger, 2006a:3; Van Niekerk, 2004:11). Die leser word aktief 'n deelgenoot in die intrige deurdat sy/haar sintuïe opgeskerp word en die leser 'n aanvoeling ontwikkel vir wat onder die oppervlak van die gebeure lê. Milla se liggaam is afgetakel en kan nie meer korrek funksioneer nie. Sy neem alles rondom haar slegs met haar sig en haar brein waar. Die leser word betrek by Milla se gedagtes en daarom stimuleer *Agaat* veral ook die denkprosesse van die leser, aangesien die leser Milla se gedagtes moet interpreteer. Die roman is duidelik diep gemoeid met liggaamlikheid en die skryfstyl pas daarby aan deur van konkrete metaforiek gebruik te maak sodat die roman ook deur die leser op 'n konkrete vlak bevóél en belééf word.

Die drie motto's, wat aan die begin van die roman geplaas is, speel 'n belangrike rol in die verhaal. Die eerste motto is geneem uit die inleiding van die *FAK-Volksangbundel*, die tweede motto is uit die Voorwoord van *Borduur só* en die derde motto is geneem uit die *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika*. Dit is interessant dat al drie hierdie motto's 'n sterk nasionalistiese inslag het. Die nasionalistiese inslag weerspieël duidelik 'n bepaalde wêreldbeeld. Dié inslag word egter deurlopend in die roman op die kop gedraai. Daar word in die roman teen hierdie motto's ingeskryf. Die gebeure in die roman ondermyn juis die motto's deur die motto's se egtheid te

ondermyn en te ontken. Hierdie inskrywing teen die motto's bewerkstellig 'n komplekse metaforiese struktuur of basis in die roman.

1.2 Probleemstelling

Verskeie belangrike motiewe word in die roman waargeneem. 'n Motief, volgens Du Plooy (1992:326), is 'n element wat herhaaldelik in literêre werke voorkom en tradisioneel het so 'n element telkens dieselfde betekenis. Dit kan 'n bepaalde soort insident, 'n kunsgreep of 'n formule wees. 'n Motief is 'n konkrete tekselement waarvan die referensiële aspek, die saak, sowel as die betekenis, dieselfde is, ook indien dit in verskillende tekste gebruik word. Volgens Kayser (Du Plooy, 1992:326), is die kerneienskap van die motief die feit dat dit herhaaldelik voorkom óf in dieselfde werk óf in verskillende werke: die motief is 'n herhalende, tipiese en daarom ook menslik betekenisvolle gedeelte van 'n teks. Kayser verduidelik verder dat wanneer 'n bepaalde verhaalelement in 'n bepaalde werk herhaal word, dit in daardie spesifieke roman 'n besondere betekenis verkry. Só 'n motief word 'n Leitmotiv genoem. Die Leitmotiv het dus sy bepaalde betekenis slegs in 'n bepaalde teks en wanneer hierdie saak in 'n ander teks gebruik word, gaan dit nie dieselfde betekenis hê nie.

Die motiewe wat in *Agaat* voorkom, is onder meer die motto's (borduurwerk, musiek, boerdery), die spieël, die waterhondjies, sprokies, die skoelapper en taal. Hierdie motiewe is volgens die tradisionele teorie, op grond van hulle spesifieke betekenis in hierdie roman, dus Leitmotiewe. Sou 'n mens semioties te werk gaan, kan dit ook beskou word as kodes, wat deur improvisasie ontwikkel word sodat metaforiese kettings ontstaan. Die ontwikkeling van die verhaalstruktuur en die metaforiese betekenis daarvan is egter te kompleks om bloot as gewone motiewe, kodes of Leitmotiewe beskryf en geanaliseer te word. Vir 'n deeglike analise van hierdie roman word konsepte en terme benodig wat die ondersoeker in staat sal stel om die metaforiese kompleksiteit op 'n grondige wyse te kan beskryf, ontleed en interpreteer.

In *Agaat* word groter metaforiese konstruksies geskep deur motiewe en kodes verhaalmatig uit te bou en te ontwikkel. Sulke uitgebreide metafore kan beskou word as betekenisvelde wat ideologies, histories, psigologies en individueel gelade is. Hierdie betekenisvelde wat juis

verhaalmatig tot stand kom, word verder vervleg, vergroot, teenoormekaar gestel en ondermyn in die roman. Die ondermyning kompliseer die betekenis van die verhaal dus deur metaforiese uitbreiding en die ontginning van 'n komplekse metaforiese struktuur.

Om hierdie komplekse metaforiese struktuur van die roman te ontleed, moet 'n geskikte teoretiese raamwerk gevind word. Die kognitiewe poëtika kan so 'n raamwerk bied. Die kognitiewe poëtika is nog 'n relatief nuwe navorsingsveld en die terminologie daarvan is nog besig om te ontwikkel. George Lakoff en Mark Johnson (1980) het die basiese terme vir die kognitiewe benadering ontwikkel. Hulle maak die stelling dat 'n metafoor nie net die produk van poëtikale verbeelding of 'n kreatiewe taalhandeling is nie, maar dat metafore uit ons alledaagse ervaring voortkom (Lakoff en Johnson, 1980:3). Metafore is nie net in die taal teenwoordig nie; dit vorm die basis van 'n mens se gedagtes en handeling. Die basiese konsepte van die kognitiewe linguistiek is deur teoretici soos Elena Semino, Peter Stockwell, Reuven Tsur, Mark Turner, Gerard Steen en Sarah Copland aangepas en verander sodat dit in die analise en interpretasie van poëtiese tekste en bepaalde poëtiese verskynsels toegepas kan word.

In hierdie studie sal die konsep “domeine” gebruik word, en veral die versmelting van kognitiewe domeine is belangrik. Vir die doel van die studie gaan domeine gesien word as areas van ervaring waaroor die leser beskik en wat hy in 'n teks kan raaksien soos dit deur die skrywer tot stand gebring is. Die motto's aan die begin van die roman het byvoorbeeld, soos reeds gemeld, 'n sterk nasionalistiese inhoud. Hierdie inhoud sluit aan by die kennis waaroor die leser beskik ten opsigte van die politiese, ekonomiese, sosiale en historiese agtergrond van die motto's. Die roman skryf teen hierdie motto's in, ondermyn die motto's se geloofwaardigheid en veroorsaak dat die motto's leeg word. Die roman ironiseer die diskrepanse tussen werklikheid en ideaal, tussen dit wat in die motto's gestel word en waarin daar geglo is en die werklikhede van die postkoloniale omstandighede in die roman.

In hierdie studie word van die standpunt uitgegaan dat 'n kognitiewe benadering van die teks gebruik kan word om die komplekse metaforiese dieptestruktuur van die roman te verstaan. Kognitiewe modelle handel oor die prototipiese effekte wat deur die intellek se sin vir basiese

kategorieë gebruik word (Stockwell, 2002:33). In hierdie benadering word narratiewe tekste beskou as kognitiewe representasies van die fiktiewe “wêreld” in die teks. Dit behels nie alleen die vermoë om 'n reeks gebeure, wat in die tekstuele wêreld gebeur, te begryp nie, maar ook die vermoë om sin te maak van gebeure wat net verbeel of gesuggereer word (Semino, 2003:83). Hier het ons dus te make met die moontlike wêreld van 'n teks, sowel as die denkruimtes in 'n teks. Die denkruimtes word deel van die kennisstrukture van die leser, d.w.s. mentale strukture waarin bepaalde representasies van die leef- en ervaringswêreld geberg is (Van Huyssteen, 2000:85). Die strukture is deel van die kognitiewe raamwerk van die leser. Die teks skep dus doelbewus sulke metaforiese domeine om sodoende die denke van die leser te manipuleer.

Die moontlike wêreld van die logika is abstrak, volledig en bestaan uit konsekwente dinge wat nodig is vir logiese handeling. Aan die ander kant is die moontlike wêreld van fiksie fiksioneel, onvolledig, en nie konsekwent in hulle struktuur nie (Semino, 2003:88). Die agtergrondkennis waarvoor die leser moet beskik om die fiksionele wêreld te skep/herskep, is baie belangrik. Hierdie vermoë van die leser het ook te make met sy denkruimtes. Denkruimtes word verklaar as korttermyn kognitiewe representasies van gebeure en word gekonstrueer deur die tekstuele inhoud aan die een kant en die leser se agtergrondkennis aan die ander kant (Semino, 2003:89). Die teorie aangaande denkruimtes verklaar verskeie linguistiese verskynsels, byvoorbeeld die metafoer.

In die konseptuele metafoorteorie word metafore as stabiele en sistematiese verhoudinge tussen twee konseptuele domeine geanaliseer. Daar word onderskei tussen 'n brondomein en 'n teikendomein. In die versmeltingsteorie is die fokus nie op die aparte domein nie, maar eerder op die kognitiewe denkruimte wat uit die versmelting gevorm word. Denkruimtes is nie dieselfde as domeine nie, dié ruimtes is afhanklik van die domeine. In 'n konseptuele metafoer is daar slegs twee domeine en in 'n versmeltingsmetafoer is daar gewoonlik vier ruimtes. Hierdie ruimtes sluit twee insetruimtes, 'n generiese ruimte en 'n versmelte ruimte in, waarbinne die twee insetruimtes se inhoud gekombineer word (Grady *et al.*, 1999:102, 103). In die kognitiewe poëtika word die terme “domein” en “ruimte” op verskillende wyses gebruik. In die volgende hoofstukke gaan breedvoerige definisies verskaf word vir die wyses waarop dit gebruik word.

Volgens Copland (2008:140) word daar in konseptuele versmelting elemente en belangrike verhoudings van twee of meer insetdomeine gekombineer in 'n tipiese onbewustelike proses om 'n nuwe denkrumte met betekenis daar te stel. Hierdie nuwe denkrumte is afkomstig van die twee oorspronklike ruimtes wat versmelt het. Copland (2008:142, 143) verduidelik verder dat konseptuele versmelting 'n uitnodiging aan die leser bevat vir kognitiewe interaksie met die teks. Sy meen dat 'n spektrum van representasies van versmelting in karakters of vertellers se denkprosesse ontstaan afhangende van die skrywer-leser se kognitiewe samewerking wat die versmelting verlang. Verder onderskei Copland vier soorte versmeltings wat in 'n teks kan plaasvind:

- **Nie-samewerkende versmelting** word uitsluitlik deur die narratiewe agent (skrywer) uitgevoer, met die leser net as 'n toeskouer.
- **Samewerkende versmelting** benodig samewerking tussen die leser en die skrywer. Die skrywer mag sekere of al die insette en pare van die versmelting suggereer, maar die skrywer laat die aktivering van die versmelte ruimte oor aan die leser. Die skrywer kan ook die aanvanklike stadiums van die versmelting begin, die res van die proses word dan deur die leser voltooi.
- **Samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting** verlang ook samewerking tussen die skrywer en die leser, maar dit maak die skrywer se gedagtegang of manier van dink deel van die versmelting wat deur die leser uitgevoer word. Hierdie versmelting berus op die refleksiwiteit van die skrywer se manier van skryf, deurdat 'n skrywer se versmelting deel word van 'n tweede versmelting deur die leser.
- **Samewerkende leser-refleksiewe versmelting** is soos 'n samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting, maar dit vereis 'n groot mate van kognitiewe beweeglikheid van die leser. Hierby word bedoel die brein se vermoë om heen en weer te beweeg tussen die herkenning van verskille en ooreenkomste. Die versmelting benodig ook samewerking en selfrefleksiwiteit van al die versmeltings wat plaasgevind het. Dit maak die leser se manier van dink 'n inset in die versmelting wat moet plaasvind.

Opsommend kan dus gesê word dat die komplekse metaforiese struktuur van die roman met sy verskillende betekenisdomeine veroorsaak dat mens dit nie bloot as konseptuele metafore kan analiseer nie. Dit is duidelik dat konseptuele versmelting in die vorming van die metaforiese dieptestruktuur plaasvind. Die belangrikste versmeltings in die roman *Agaat* is die versmeltings wat tot stand kom deur die interaksie tussen die motto's aan die begin van die roman, die verhaalontwikkeling en die leser se vermoë om die gesuggereerde versmeltings te laat realiseer. Dit gaan dus oor die borduurwerk, die boerdery en die (volks-)musiek wat op verskillende maniere versmelt, maar daar is ook die sterk werking van metafore soos die spieël, die waterhondjies, sprokies, die skoelapper en taal.

Die volgende vrae ontstaan dus:

- Watter belangrike metafore, betekenisdomeine en kennissisteme kan in *Agaat* onderskei word?
- Op watter manier werk die motto's aan die begin van die roman om betekenis in die roman te genereer?
- Hoe kan hierdie metaforiese struktuur beskryf, analiseer en geïnterpreteer word?
- Hoe word die metaforiese struktuur geïntegreer om die tematiek van die roman daar te stel?
- Deur watter soort versmeltings word die verskillende metaforiese strukture in die teks gevorm?
- Wat is die insette wat die skrywer suggereer en watter insette moet die leser self aktiveer?

Die doel van hierdie studie is om aan te toon:

- watter metafore, betekenisdomeine en kennissisteme 'n belangrike rol in die roman *Agaat* speel;
- dat die motto's aan die begin van die roman belangrike insetdomeine vir die versmeltings in die roman is;
- dat die komplekse metaforiese struktuur beskryf kan word deur die analise van die versmeltings wat plaasvind en dat hierdie versmeltings tot belangrike afleidings vir die interpretasie van die roman lei;

- dat die volgende versmeltings in die roman waargeneem kan word: nie-samewerkende versmeltings, samewerkende versmeltings, samewerkende skrywer-refleksiewe versmeltings en samewerkende leser-refleksiewe versmeltings;
- dat die konseptuele versmeltings van metafore wat in die roman plaasvind, gebruik word om betekenis in die roman te genereer;
- dat die skrywer bepaalde insette vir die versmeltings gesuggereer het en dat ander insette weer deur die leser geaktiveer moet word;
- dat die kognitiewe poëtika bruikbare konsepte, terme en 'n nuttige raamwerk bied waarmee 'n komplekse narratiewe teks ontleed kan word.

1.3 Sentrale teoretiese argument

Marlene van Niekerk aktiveer uitgebreide betekenisvelde/domeine in die roman *Agaat* en verskillende domeine van kennis en ervaring, waaruit komplekse metafore ontwikkel, word oormekaar geskuif. Die argument wat sentraal staan in die studie is dat die skrywer komplekse metaforiese dieptestrukture aanwend om betekenis in die roman te genereer. Hierdie komplekse metaforiese struktuur is 'n belangrike eienskap van die roman en begrip daarvan en insig daarin is nodig ten einde die roman op 'n bevredigende wyse te kan interpreteer.

1.4 Metode van ondersoek

Die metode van ondersoek gaan hoofsaaklik hermeneuties wees. Eerstens gaan die teoretiese insigte wat kan lig werp op die ontleding van die teks ondersoek word. Daarna sal die teks, *Agaat* van Marlene van Niekerk, ontleed word om te bepaal deur watter kognitiewe versmeltings die metafore in die roman tot stand kom.

Hoofstuk 2 is 'n verkenning van die teoretiese insigte aangaande motiewe, die kognitiewe linguistiek, kognitiewe poëtika, konseptuele metafore, moontlike wêreldes en denkruimtes en kognitiewe versmeltings. Daar word hoofsaaklik gebruik gemaak van Sarah Copland se teorie aangaande die vier verskillende soorte versmeltings wat in 'n narratiewe teks kan voorkom.

Sekere van die vier soorte versmeltings gaan in die teks onderskei en geanaliseer word. Die fokus sal in die daaropvolgende hoofstukke val op die ontleding van die verskeie soorte versmeltings van metafore wat in die teks voorkom. Uiteindelik moet die ontleding uitloop op 'n grondige interpretasie van die roman en daarom sal groot dele van die verhandeling aan die analise van die teks self bestee word.

Die bespreking van die roman *Agaat* beslaan drie hoofstukke. In hoofstuk 3 word die drie motto's oor musiek, borduurwerk en die boerdery, wat aan die begin van die roman geplaas is, en die versmeltings wat uit hierdie motto's gevorm word, bespreek. Die deurlopende betekenislyn wat deur die motto's in die roman getrek word, gaan veral uitgewys word.

Hoofstuk 4 analiseer nog 'n belangrike metafoor in die roman, naamlik die spieëlmetafoor. Die versmeltings wat uit hierdie metafoor na vore kom, gaan in diepte geanaliseer word. Hier sal veral ook gefokus word op die rol van die spieël in die verhouding tussen Milla en Agaat.

Die laaste ontledingshoofstuk, hoofstuk 5, bevat 'n samevattende analise van die minder prominente metafoorversmeltings in die roman, onder meer die waterhondjies, sprokies, die skoenslapper en taal. Daar gaan ook aangetoon word hoe die groter metafore, naamlik die musiek, borduurwerk, boerdery en die spieël, deurwerk tot in die vorming van die kleiner metafore in die roman.

Hoofstuk 6 bevat die samevatting en die integrasie van die oorkoepelende tematiek.

HOOFSTUK 2

Kognisie, metafoor en versmelting

Die deurlopende temas wat in *Agaat* voorkom, kan aanvanklik gesien word as gewone motiewe. Wanneer daar egter dieper na hierdie motiewe gekyk word, word die kompleksiteit van die motiewe duidelik. Die motiewe kan nie bloot as gewone motiewe beskou en geanaliseer word nie. Hierdie motiewe vorm komplekse metaforiese dieptestrukture in die roman. Die komplekse metaforiese dieptestrukture dra die betekenis van die roman.

Die vraag ontstaan dan hoe hierdie metaforiese betekenisstrukture tot stand kom en watter betekenis dit wil oordra. Die metafore word eksplisiet in die roman gegee en deurlopend ontgin deur die variasie en uitbreiding daarvan. Die variasie en uitbreiding van die metafore beklemtoon die betekenis wat elke metaforiese struktuur wil oordra.

Daar moet egter 'n geskikte teoretiese raamwerk gevind word om die komplekse metaforiese dieptestrukture van die roman te bespreek. Die teorie aangaande die tradisionele motief en metafoor is nie voldoende om hierdie komplekse metaforiese dieptestruktuur te bespreek nie. Die kognitiewe poëtika, wat sy oorsprong in die kognitiewe linguistiek het, bied 'n geskikte teoretiese raamwerk vir die analise van die dieptestruktuur in die roman. Onder kognitiewe poëtika val die versmeltingsteorie, 'n teorie wat voldoende blyk om die metaforiese struktuur van die roman te kan analiseer. Die versmeltingsteorie gaan uit van die veronderstelling dat elke versmelting elemente en belangrike verhoudings van twee of meer domeine kombineer om 'n nuwe denkruiimte met nuwe betekenis daar te stel wat op die leser inwerk selfs in onbewustelike prosesse. Hierdie nuwe denkruiimte is afkomstig van die twee oorspronklike ruimtes wat versmelt het. Dit is duidelik dat die metafore in die roman deur hierdie proses gevorm, uitgebrei en verstaan kan word.

Voordat die proses van versmelting bespreek kan word, moet die basiese begrippe wat in die proses gebruik word, aandag geniet. Versmelting is afkomstig uit die kognitiewe poëtika, wat sy oorsprong in die kognitiewe linguistiek het. Kognitiewe poëtika maak gebruik van die

konseptuele metafoorteorie. In die konseptuele metafoorteorie val die klem op die konvensionele metafoor, wat bestaan uit twee konseptuele domeine. Die versmeltingsteorie, aan die ander kant, verklaar dat 'n versmelting uit twee of meer insetdomeine bestaan. Hierdie insetdomeine versmelt om 'n nuwe denkruimte met nuwe betekenis te skep.

In hierdie hoofstuk sal die basiese teorie van die studie uiteengesit word. Soos reeds genoem, kan verskeie belangrike motiewe in die roman waargeneem word en die teorie rakende motiewe in 'n verhaal sal bespreek word. Aangesien daar groter metaforiese konstruksies deur die motiewe geskep word, moet 'n geskikte benadering gevind word om hierdie problematiese motiewe te bespreek. Die kognitiewe linguistiek, met kognitiewe poëtika as uitbreiding daarvan, is 'n geskikte raamwerk om dié metaforiese konstruksies van die roman te bespreek. Die basiese tradisionele teorie agter metafore sal ook bespreek word. As deel van kognitiewe poëtika sal domeine, konseptuele metafoor, moontlike wêrelde en denkruimtes ook aandag geniet. Laastens sal gekyk word na die teorie rakende versmelting.

2.1 Motief

Wanneer motiewe ter sprake kom, is dit belangrik om daarop te let dat daar verskillende soorte motiewe is en ook verskillende gebruike vir die term “motief”. Om verwarring te voorkom, gaan daar kortliks 'n ordening van die ontstaan van motiewe gegee word.

Tradisionele motiewe is dié wat in die wêreldliteratuur en in die kultuurgeskiedenis geyk geraak het. Dit wil sê die saak en 'n vaste betekenis is onlosmaaklik gekoppel en word altyd so gebruik, byvoorbeeld 'n rooi roos is 'n teken van liefde (Du Plooy, 1986:356, 357). Sekere tradisionele motiewe word gesien as universeel omdat dit sekere patrone representeer wat deel is van alle menslike ondervindings. Die seisoenale siklusse word byvoorbeeld oral gebruik om die algemene siklus van die lewe en die voortgang van individuele menslike lewe voor te stel. Lentetyd en oggend word universeel gesien as simbole vir jeug, terwyl winter en nag gesien word as universele simbole vir ouderdom en die dood. Die meeste kulture onderskei ook tussen

die positiewe waarde van lig en hitte en die negatiewe waarde van donkerte en koue (Blue, 2001).

Blue (2001) meen verder dat sekere motiewe by spesifieke tradisies hoort. Die beelding wat geassosieer word met die kruisiging en opstanding van Jesus Christus behoort aan die kuns en letterkunde van die Westerse wêreld en na 2000 jaar van ryk ikonografiese tradisie is dit alombekend, selfs aan mense wat nie Christene is nie. Die konsep “die verlore ideaal”, die situasie van algehele perfeksie, byvoorbeeld in die Tuin van Eden of die Goue Era, is heel waarskynlik universeel, maar die spesifieke betekenis wat met hierdie idee geassosieer word, verskil van kultuur tot kultuur. Die beeld van die appel, geassosieer met die Tuin van Eden, bevat byvoorbeeld sterk konnotasies dat wanneer Sneeuwitjie die giftige appel aangebied word, elke mens die appel verstaan as 'n simbool van dodelike verleiding of van onskuld wat verlore gaan. Die storie van Sneeuwitjie skakel dus met dié van Eva en die implikasies word uitgebrei om die idee in te sluit dat Sneeuwitjie haar jeugdige onskuld moet agterlaat en in 'n ander toestand moet inbeweeg. Dieselfde het gebeur, toe Adam en Eva uit die tuin verban is: hulle het hul onskuld agtergelaat om die barre werklikheid in te gaan.

Benewens die Bybelse weergawe, is daar ook die Egiptiese mite van Isis en Osiris, en die Griekse mite van Dionysus en die verwante Griekse mite van Orpheus. Ander weergawes van die tema word in ander kulture gevind.

'n Motief, volgens Du Plooy (1992:326), is 'n element wat herhaaldelik in literêre werke voorkom en tradisioneel het so 'n element telkens dieselfde betekenis, byvoorbeeld die rooi roos wat in verband met die liefde staan. Dit kan 'n bepaalde soort insident, 'n kunsgreep of 'n formule wees. Die saak en die betekenis van die verhaal word in die motief saamgevat. Wolfgang Kayser het veral met die tradisionele siening van motiewe gewerk. Volgens Kayser (Du Plooy, 1992:326) is die kerneienskap van die motief die feit dat dit herhaaldelik voorkom óf in dieselfde werk óf in verskillende werke; die motief is 'n herhalende, tipiese en daarom ook menslik betekenisvolle tekselement.

Kayser (1971:59-60) se omskrywing van die term “motief” sluit aan by die navorsing wat oor sprokies gedoen is. Die motief word gesien as 'n isoleerbare verhaaleenheid wat in verskillende werke kan voorkom, maar steeds dieselfde betekenis dra: “*Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische und das heisst also menschliche bedeutungsvolle Situation.*” Wanneer 'n motief gebruik word om slegs spanning op te bou terwyl die handeling in 'n bepaalde rigting ontwikkel, noem Kayser dit 'n blinde motief. Volgens Du Plooy (1986:62) onderskei Kayser ook verder tussen sekere motiewe wat by sekere literêre werke pas: die soek en vind van 'n bepaalde persoon deur die aanpas van 'n bepaalde skoen is 'n tipiese sprokiemotief. Moord op 'n familielid, die terugkeer van iemand wat as dood beskou is en bloedskande is weer motiewe kenmerkend van die *Schicksalsdrama*.

Kayser verduidelik ook dat wanneer 'n bepaalde verhaalelement in 'n bepaalde werk herhaal word, dit in daardie spesifieke roman 'n besondere betekenis verkry. Só 'n motief word 'n Leitmotiv genoem (Kayser, 1971:71-72). Die Leitmotiv het dus sy bepaalde betekenis slegs in 'n bepaalde teks en wanneer hierdie saak in 'n ander teks gebruik word, gaan dit nie dieselfde betekenis hê nie. 'n Leitmotiv is dus nie 'n egte motief nie omdat dit nie in ander werke dieselfde betekenis dra nie en deur herhaling en beklemtoning slegs in 'n bepaalde werk as Leitmotiv funksioneer (Du Plooy, 1992:326).

Die totale verbale inhoud van die literêre werk word deur die tema, die samevattende idee waaraan die werk uitdrukking gee, tot 'n eenheid verbind. Onderdele van die werk bevat egter ook die tema – die ontwikkeling van die tema impliseer dat die tema uitgebrei word sodat daar tematiese onderdele onderskei kan word. In die literêre werk kan daar twee temas gelyktydig ontwikkel en albei kan bydra tot dieselfde ‘idee’. So bestaan daar in 'n roman dikwels meer as een verhaallyn. Dit is egter belangrik om te weet dat verskillende gebruike van die term “motief” voorkom (Du Plooy, 1986:105, 106).

Wanneer 'n motief herhaaldelik in 'n bepaalde werk voorkom en 'n bepalende en organiserende invloed in daardie literêre werk word, word so 'n motief die draer van die tema. Daar moet dus duidelik onderskei word tussen die motief en die tema. Du Plooy (1986:62) verklaar die motief

as die konkrete tekselement, en die tema is die abstrakte betekenis daarvan. In 'n teks oor 'n driehoeksituasie kan die sentrale motief byvoorbeeld “man tussen twee vroue” wees, terwyl die tema as “die liefde” beskou kan word. Tema verwys na 'n semantiese kategorie wat bepalend is vir die teks in sy totaliteit en wat gevolglik 'n abstraksie is. Die betekenis, in 'n bepaalde teks, van die onderwerp waaroor die teks handel en van die motiewe wat herhaaldelik in die teks voorkom, maak deel uit van die uitbeelding van die tema (Du Plooy, 1992:326). Die motief is 'n konkrete tekselement en die tema die abstrakte betekenis van die teks as geheel.

Verder sê Du Plooy (1992:326) dat die gebruik van motiewe die konnotatiewe digtheid van 'n werk verhoog, want dit gaan eintlik om die betekenis van die motief. Die belangrikste eienskap van die motief is die *Über-sich-Hinaus-weisen*, en in die roman en die drama het dit gewoonlik met die gebeure te make.

Du Plooy (1992:326) verduidelik dat in die formalistiese en strukturalistiese tradisie die term “motief” op 'n heel ander wyse gebruik word. Die Russiese Formaliste definieer 'n motief as die kleinste ondeelbare element van die tematiese stof. Die totale verbale inhoud van 'n literêre werk word deur die tema, die samevattende idee waaraan die werk uitdrukking gee, tot 'n eenheid verbind. Onderdele van die werk bevat egter ook tematiese inhoud wat as onderdele saam die totale tematiese grondslag opbou. Die ontwikkeling van die tema impliseer dat die tema uitgebrei word sodat daar tematiese onderdele onderskei kan word. Tomaševskji (Lemon & Reis, 1965:67) beskryf die ontwikkeling in 'n literêre werk as “a process of diversification unified by a single theme”.

Die analise van motiewe het te make met die verhalende aspek van die werk, en die motief is die kleinste verhalende eenheid, soos 'n foneem die kleinste eenheid in 'n fonologiese analise sal wees (Du Plooy, 1992:327).

Die wedersydse verbondenheid van motiewe vorm die tematiese verbindings in 'n literêre werk. Tomaševskji onderskei in 'n verhalende teks tussen die *fabula* – die versameling motiewe waaruit die teks bestaan as 'n gerekonstrueerde, abstrakte versameling waarin die motiewe in

logiese en kousale verband en in chronologiese volgorde voorkom – en *sjuzet* – 'n versameling van dieselfde motiewe maar georden in 'n bepaalde artistieke patroon, dit wil sê met inbegrip van die samehang en veral die volgorde waarin die motiewe in die teks voorkom. Vir Tomaševskji bestaan die *fabula* en *sjuzet* dus uit dieselfde versameling motiewe waaruit die teks bestaan, maar verskillend georden (Du Plooy, 1992:327).

Verder sê Du Plooy (1992:327) dat Tomaševskji tussen vrye en gebonde motiewe onderskei. Die *fabula* bestaan uit gebonde motiewe, omdat hulle nie weggelaat kan word sonder om die samehang en die verstaanbaarheid van die vertelling en die verband tussen gebeurtenisse prys te gee nie. Vrye motiewe kan na willekeur ingevoeg of weggelaat word met die oog op die artistieke kwaliteit van die *sjuzet*, omdat hulle nie die gang of verloop van die verhaal bepalend beïnvloed nie. Daar is ook inleidende motiewe wat van so 'n aard is dat hulle noodwendig deur ander motiewe aangevul moet word. Die stel van 'n taak impliseer dat verdere inligting daarvoor gegee sal word. Vrye en gebonde motiewe word onderskei op grond van hulle funksie in die *fabula*, maar op grond van hulle funksie in die *sjuzet* kan motiewe staties of dinamies wees. As 'n verhaal beskou word as die oorgang van een situasie na 'n ander, dit wil sê as die verhaal beskryf word in terme van verandering, bring dinamiese motiewe telkens 'n verandering teweeg, terwyl statiese motiewe geen verandering teweegbring nie.

Tomaševskji se omskrywing van motiewe is egter nie sonder probleme nie, veral as daar na sy voorbeelde van vrye en gebonde en statiese of dinamiese motiewe gekyk word. Hy stel nêrens eksplisiet wat die sintaktiese aard van die motief is nie. Sy onderskeiding tussen motiewe en ander tekselemente is vaag. *Fabula* en *sjuzet* is ook later gedefinieer in terme van tekselemente en nie slegs in terme van motiewe nie. Dan is die *fabula* die abstrakte gerekonstrueerde versameling van die tekselemente in hulle kousale en logiese verband en in chronologiese volgorde, en *sjuzet* die konkrete versameling tekselemente met inbegrip van die samehang en veral die volgorde waarin die motiewe in die konkrete teks voorkom.

Doležel (Du Plooy, 1992:327) gee 'n meer eksakte definisie van motief. As aanvaar word dat 'n verhaal uit vier analiseerbare “blokke”, naamlik verhaal, karakters, ruimte en interpretasie,

bestaan, is Doležel se analisemodel uitsluitend en spesifiek op die blok van die verhaal gerig, sodat motief 'n spesifiek verhalende tekselement is.

Vir Blok (Du Plooy, 1986:118) is die motief nie die kleinste ondeelbare narratiewe eenheid nie, maar die betekenisdraende en samebindende faktor wat kleiner narratiewe elemente wat bymekaar hoort, bymekaar bring as een gesamentlike onderdeel van die totale betekenis van die teks. Motief het dus vir hom te make met die eenheid van betekenis, dit wil sê die semantiese verband tussen elemente.

'n Gemeenskaplike kenmerk van al die verskillende gedefinieerde begrippe is dat 'n motief polisem van aard is. Die tradisionele motief (soos deur Kayser omskryf) kan in 'n bepaalde teks meer as een funksie hê en selfs meer as een betekenis. Doležel se motiewe staan in 'n poliseme verhouding tot die motifeme deurdat een motief na meer as een motifeem kan verwys, bv. drie verhaalkarakters kan as vyf aktante in die onderliggende dieptestruktuur van 'n verhaal funksioneer (Du Plooy, 1992:328).

In *Agaat* word groter metaforiese konstruksies geskep deur motiewe en kodes verhaalmatig uit te bou en te ontwikkel. Sulke uitgebreide metafore kan beskou word as betekenisvelde wat ideologies, histories, psigologies en individueel gelade is. Hierdie betekenisvelde wat juis verhaalmatig tot stand kom, word verder in die roman vervleg, vergroot, teenoormekaar gestel en ondermyn. Die ondermyning kompliseer die betekenis van die verhaal dus deur metaforiese uitbreiding en die ontginning van 'n komplekse metaforiese struktuur.

Om hierdie komplekse metaforiese struktuur van die roman te ontleed moet 'n geskikte teoretiese raamwerk gevind word. Die kognitiewe poëtika kan so 'n raamwerk gee. Die kognitiewe poëtika is nog 'n relatief nuwe navorsingsveld en sy terme is nog besig om te ontwikkel. Kognitiewe poëtika is afkomstig van die kognitiewe linguistiek.

2.2 Kognitiewe Linguistiek

Vir die verstaan van die term “kognitiewe linguistiek” is dit belangrik om 'n kort geskiedenis van die ontstaan en ontwikkeling van kognitiewe linguistiek te gee. Vir hierdie oorsig word inligting uit die bron “About Cognitive Linguistics: Historical Background” van S. Kemmer (2007) gebruik:

Kognitiewe linguistiek ontwikkel in die 1970's uit die werk van 'n groep navorsers wat belanggestel het in die verhouding tussen taal en die menslike verstand. Die navorsers het nie die destydse tendens gevolg om linguistiese patrone te verklaar deur middel van strukturele eienskappe van patrone, wat aan taal verbonde was en in taal gevind kon word, nie. Daar is gepoog om die verhouding tussen taalstruktuur en dinge buite taal te bepaal, dinge soos kognitiewe beginsels en meganismes wat nie spesifiek aan taal verbonde was nie, insluitend beginsels van menslike kategorisering, pragmatiese en interaksionele beginsels, en funksionele beginsels oor die algemeen, soos ikonisiteit en ekonomie.

Die belangrikste linguïste wat kognitiewe linguistiek ontwikkel het, was Wallace Chafe, Charles Fillmore, George Lakoff, Ronald Langacker en Leonard Talmy. Een van die belangrikste aannames wat deur al die navorsers gedeel is, is dat betekenis baie belangrik vir taal is en dus as 'n primêre fokus vir 'n studie kan dien. Linguistiese strukture gee uitdrukking aan betekenis; daarom is die karterings tussen betekenis en vorm 'n primêre onderwerp vir linguistiese analise. Linguistiese vorme, wat semantiese strukture moet uitdruk, is besonder nou verbonde aan hierdie semantiese strukture.

Die uitgangspunte van kognitiewe linguistiek is in teenstelling met dié van die linguïste wat Chomsky aangehang het. Hulle het betekenis beskou as bloot verklarend en as 'n randgebied van die studie van taal. Die sentrale objek van belang in taal was sintaksis. Die strukture van taal was, volgens die Chomskiaanse linguïste, nie gedrewe deur betekenis nie, maar eerder deur beginsels wat onafhanklik van betekenis staan.

Daarteenoor is Lakoff, as kognitiewe linguis, veral bekend vir sy werk oor metafoor en metonimie (sien veral Lakoff, 1987) en het Langacker se idees ontwikkel tot 'n duidelike teorie bekend as “Space Grammar” en later “Cognitive Grammar”.

Terselfdertyd het Giles Fauconnier 'n teorie “Mental Spaces” ontwikkel. Hy is veral beïnvloed deur Oswald Ducrot. Dié teorie het later bygedra tot die ontwikkeling van die teorie, “Conceptual Blending”, van Mark Turner, wat ook gebruik maak van Langacker se “Cognitive Grammar” en Lakoff se teorie aangaande metafoor.

Deur die tagtigerjare het die werk van veral Lakoff en Langacker aanhangers gekry. Gedurende hierdie dekade het navorsers in Pole, België, Duitsland en Japan begin om linguistiese probleme uit 'n kognitiewe standpunt te benader. In 1987 is Lakoff se belangrike boek, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, en Langacker se *Foundations of Cognitive Grammar Vol. I* gepubliseer.

Gedurende die negentigerjare is Kognitiewe Linguistiek wyd erken as 'n belangrike veld van spesialisasie binne die Linguistiek. Die werk van Lakoff, Langacker en Talmy het die grondslag hiervoor gevorm. Kognitiewe Linguistiek het egter ook aangesluit by ander teorieë, byvoorbeeld “Construction Grammar”. Verskillende lande soos Korea, Hongarye en Thailand, het navorsing op hierdie gebied begin doen. Hierdie navorsing is in die tydskrif *Cognitive Linguistics* gepubliseer.

Kognitiewe linguistiek sien taal as deel van die algemene kognitiewe aktiwiteite van elke mens. Belangrike onderwerpe vir kognitiewe linguistiek sluit in die strukturele kenmerke van natuurlike taalkategorisering (soos die vorm van prototipes, sistematiese polisemie, kognitiewe modelle, denkbeelde en metafoor), die funksionele beginsels van linguistiese organisasie (soos ikonisiteit en natuurlikheid), die konseptuele interaksie tussen sintaksis en semantiek, die ervarings- en pragmatiese agtergrond van taalgebruik en laastens die verhouding tussen taal en denke, insluitend vrae oor relativisme en konseptuele universalie.

Die term “kognitief” word in die linguistiek gebruik om te verwys na die opvatting dat aspekte van menslike ervaring en kognisie ingrypend deur die struktuur en funksionering van taal weerspieël word. Volgens Spruyt (1999:31) definieer Langacker (1987, 1988) kognitiewe linguistiek deur een van die sentrale beginsels van die kognitiewe grammatika, naamlik dat betekenis gereduseer moet word tot konseptualisasie, wat onder andere impliseer dat die semantiese struktuur van 'n taal ons bewussyn van 'n fisiese, sosiale en taalkundige wêreld weerspieël. Langacker (1988:4) sê dat, alhoewel sekere aspekte van taal diskreet en algebraïes mag wees, 'n taal oor die algemeen eerder vergelyk kan word met 'n biologiese organisme. 'n Semantiese struktuur is dus 'n konseptuele struktuur wat rekening hou met die feit dat taal in 'n mensgerigte wêreld funksioneer, sodat 'n mens sal verwag om tekens hiervan te vind in die taalsisteem wat hy bestudeer.

Spruyt (1999:32) maak gebruik van Klopper (1997) se beknopte beskrywing van die mens se vermoë om te kan konseptualiseer: Wanneer een of meer van ons sinuie deur 'n bron of verskillende bronne buite die liggaam gestimuleer word, word die gevolglike visuele, ouditiewe en somatosensoriese impulse langs sinaptiese roetes na die serebrale korteks herlei. In hierdie omgewing is die neurons in bepaalde sensoriese kaarte georganiseer wat aan mekaar en ook met ander areas van die brein verbind is. Hier word impulse van individuele sinuie af geïntegreer tot koherente intersensoriese gewaarwordings wat gebergde geheue waarteen inkomende sensasies gemeet word, aktiveer ten einde te bepaal of 'n mens met bekende of onbekende inligting te make het. Ons neem dus nie net die huidige stand van sake waar nie – ons onthou dit ook deur inkomende impulse met herinneringe van vorige ervarings te vergelyk. Gebeure en dinge wat ons as verwant waarneem, deel dieselfde konfigurasie van geaktiveerde en geïnhibeerde sinaptiese roetes vir die berg en opspoor van konsepte. Sodra neuronale impulse geaktiveer en gekonseptualiseer word, vorm dit konsepte in die menslike bewussyn. Hierdie menslike konsepte word verbind met die teorie van beeldskemas wat in die Kognitiewe Retoriek ontwikkel is om die simboliese aard van menslike denke te verreken.

Grammatika en grammatikagebruik, taal en gedagtes, sowel as hulle kombinasies in meer spesifieke navorsingsareas, kan op twee maniere benader word: as simboliese strukture en sisteme, of as kognitiewe prosesse en dié prosesse se mentale representasies. Die eerste benadering behels die gebruik van semiotiek, wat 'n menigte subdissiplines van die linguistiek insluit, onder andere grammatika en stilistiek. Die ander benadering is gebaseer op die kognitiewe en ook sosiale wetenskappe (Steen, 2007:10).

Verder meen Steen (2007:10, 11) dat kognitiewe linguistiek gebaseer is op 'n semiotiese benadering om taal te bestudeer. Volgens kognitiewe linguistiek is die grammatikale beskrywings van taal nie net 'n aanspraak op die simboliese struktuur van taal as 'n tekensisteem nie, maar dat die beskrywings ook psigologiese geldigheid het. Die struktuur van grammatika, soos beskryf deur kognitiewe linguistiek, word dus verstandelik in die brein van elke individuele taalgebruiker gerepresenteer. Met ander woorde, 'n belangrike standpunt van kognitiewe linguistiek is dat dit ook beskrywings gee van kognitiewe produkte van taalprosessering in die vorm van stabiele mentale representasies van lexico-grammatikale konstruksies en die gebruik daarvan in taal.

2.3 Kognitiewe Poëtika

Kognitiewe poëtika is 'n uitbreiding van kognitiewe linguistiek. Freeman (2006:403) verklaar dat kognitiewe poëtika 'n brug tussen literêre studies en linguistiek verskaf, aangesien kognitiewe poëtika die kognitiewe prosesse bestudeer wat literêre gedrag en poëtiese struktuur beperk en vorm. Kognitiewe poëtika verskaf 'n teoretiese kognitiewe basis vir literêre intuïsie. Terselfdertyd, deur die verklaring van ikoniese funksies wat literatuur skep om die werklikheid weer te gee, dra kognitiewe poëtika by tot die verstaan van die omvattende brein.

Kognitiewe poëtika het oor die afgelope twintig jaar deur verskillende studies heen ontwikkel. Reuven Tsur (1983) was die eerste navorser om die term te gebruik om sy teoretiese en metodologiese benadering tot poësie te beskryf. Hy het die term ontwikkel deur van studies uit verskillende velde soos die psigologie, neuro-anatomie en literêre kritiek te leen. 'n Ander helfte

van kognitiewe poëtika het bykans 'n dekade later ontwikkel toe Tabakowska (1993) Langacker se studies in kognitiewe grammatika aangewend het. Intussen het Lakoff en Johnson (1980) se werk oor konseptuele metafore gelei tot Lakoff en Turner (1989) se *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, waar daar meer gefokus is op metafoorteorie. Hierdie afdeling oor metafoorteorie het later verder uitgebrei in verdere studies deur Fauconnier en Turner (1994, 2002) in konseptuele integrasieteorie, oftewel versmelting (Freeman, 2006:405).

Linguïstiese teorie het nog altyd te make met kategorisering. Kategorisering is die mens se manier om dinge te ken, 'n manier om die variasies in die wêreld in hanteerbare deeltjies in te deel. Poëtiese taal en poëtiese beelde (wat van kategorisering gebruik maak) was nog altyd die primêre fokus van literêre studie. Kognitiewe linguïstiek en die teorie oor prototipiese semantiek het die bestaande studies oor poësie uitgedaag. Die verskillende maniere waarop verbale beelde en semantiek van poëtikale tekste ontleed kan word, is aangemoedig. Dit was die rede vir die ontstaan van kognitiewe poëtika (Belehova, 1999).

Verder erken Behlova (1999), na aanleiding van Freeman (1997:4), kognitiewe poëtika as 'n teorie van die letterkunde; die teorie is gebed in die taal van literêre tekste en in die kognitiewe linguïstiese strategieë wat die lesers toepas om 'n teks te verstaan. Kognitiewe poëtika is ook gebaseer op die teorie van E. Rosch en die teorie van konseptuele metafoor en metonimie (Rosch, 1977; Lakoff en Johnson, 1980).

Die teorie van konseptuele metafoor van Lakoff, Johnson en Turner wys hoe basiese konseptuele metafore die leser in staat stel om abstrakte idees te verstaan deur eie omvattende ondervindings toe te pas. Kognitiewe poëtika bevat ook 'n teorie oor analogiese kartering wat toon hoe die analogieë gevorm word deur verskillende vaardighede van ooreenkomste, verhoudings en strukturele sisteme raak te sien (hier was veral die navorsing van M. Freeman belangrik) (Behlova, 1999).

Soos reeds genoem, word kognitiewe poëtika deur Tsur (1992) verklaar as navorsing oor hoe kognitiewe prosesse literêre gedrag en poëtiese struktuur vorm en beperk. Ellen Spolsky

definieer kognitiewe poëtika onder die volgende veronderstellings: Eerstens beperk die beliggaming van die verstand-brein wat 'n mens kan doen. Tweedens probeer die mens se werk, insluitend kuns, om die grense van dit wat beheer, kennis van geneem en verstaan kan word, te verskuif en derdens moet enige studie oor kognitiewe sake in 'n spesifieke kunswerk histories vasgevang word. Dus sluit kognitiewe poëtika nie alleen interpretasies van 'n leser se perspektief in nie, maar ook kreatiwiteit en die kultuur-historiese kennis van die skrywer (Freeman, 2006:405, 406).

Freeman (2006:406) meen verder dat kognitiewe poëtika die teks en die menslike verstand ondersoek. Deur dit te doen word bygedra dit by tot die ontwikkeling van 'n ware teorie oor letterkunde en 'n teorie oor die mens se verstand.

Tsur (1992:1) verklaar dat die inhoud van poëtika die besondere konstantheid is wat in literêre tekste voorkom en wat die spesifieke effekte in poëtika skep. Dit is die menslike vermoë om poëtiese strukture te produseer en hul effek te verstaan. 'n Mens kan dit ook poëtiese vaardigheid noem.

Kognitiewe poëtika is die interdisiplinêre benadering van die studie van die letterkunde. Die term “poëtika” word nie hier gebruik soos in die poëtika van 'n skrywer nie, maar verwys na 'n manier van literêre analise, interpretasie en verklaring. Dit gebruik die gereedskap wat deur die kognitiewe wetenskap daargestel is. Die term “kognitiewe wetenskap” dek verskillende dissiplines waardeur mense inligting prosessee, byvoorbeeld kognitiewe psigologie, psigolinguistiek, kunsmatige intelligensie en sekere afdelings van die linguistiek en die filosofie van die wetenskap. Hierdie dissiplines ondersoek die psigologiese prosesse wat betrokke is by die verwerf, organiseer en toepas van kennis. Kognitiewe poëtika poog om vas te stel hoe poëtiese taal en vorm tot stand kom deur menslike prosessering van inligting (Tsur, 1992:1). Daar word ook gekyk na hoe die kritikus of interpreteerder se besluite gevorm word deur menslike prosessering van inligting.

Een van die belangrikste hipoteses van die kognitiewe poëtika is dat poësie, om estetiese redes, kognitiewe (insluitend linguistiese) prosesse wat aanvanklik in nie-estetiese prosesse gebruik is, “misbruik” en “uitbuit”. Die lees van poësie behels die modifikasie (en soms die deformatsie) van kognitiewe prosesse, en die aanpassing vir 'n doel waarvoor dit aanvanklik nie geskep is nie. Die kognitiewe weergawe van poëtiese prosesse kan dus op drie maniere beskryf word, naamlik die normale kognitiewe prosesse, 'n soort modifikasie of onderbreking van hierdie prosesse en die herorganisasie van die kognitiewe prosesse na aanleiding van die verskillende beginsels. Hierdie saak kan in semiotiese terme verduidelik word. Elke teken bestaan uit 'n *signifiant* en 'n *signifié*. Die mens beweeg gewoonlik so vinnig moontlik van die *signifiant* na die *signifié* om vinnig inligting te bekom. Volgens sekere semiotiese konsepsies van poësie vereis 'n poëtiese teks dat die leser langer op die *signifiant* fokus as byvoorbeeld in 'n nie-poëtiese teks. Reekse foneme is die *signifiants* van semantiese klusters (betekenis) in verbale tekens wat ons woorde noem (Tsur, 1992:4, 5).

Kognitiewe poëtika is gemoeid met kreatiwiteit en oorspronklikheid wat in poëtiese taalgebruik manifesteer. Die kreatiewe aanwend van taal kom na vore in die ingewikkeldheid en kompleksiteit van die poëtiese taal en daarom is die eerste saak waarmee die kognitiewe poëtika gemoeid is, die volgende: Watter unieke kognitiewe prosesse vereis die komplekse aanwend van taal? Ten spyte van die feit dat poëtiese taal kompleks is, is dit prinsipiële verklaarbaar. Tweedens: Wat is die algemene beperkings wat die verklaarbaarheid van poëtiese taal verseker? (Tsur, 2008.)

Kognitiewe poëtika het basies te make met die lees van letterkunde. “Kognitief” verwys na die mentale prosesse wat die leser tydens die leesproses volg en “poëtika” verwys na die samestelling van letterkunde. 'n Belangrike aspek van kognitiewe poëtika is konteks. As 'n teks gelees word, word verskeie vrae gestel, onder andere: ‘Wat is die doel met die teks?’ en ‘Wat beteken dit vir die leser?’ ens. Die betekenis wat 'n leser aan 'n teks heg, hang af van die spesifieke konteks waarbinne die leser hom/haar bevind. 'n Gedig kan byvoorbeeld twee verskillende betekenisse op byvoorbeeld 'n begrafnis as in 'n letterkundeklas hê. Daar is soveel verskillende betekenisse as wat daar verskillende kontekste is waarbinne 'n teks gelees word. Die

betekenisstatus, verbonde aan die lees van 'n teks, hang ook af van die konteks en sekere veronderstellings wat onderliggend is aan die vraag wat 'n leser hom afvra (Stockwell, 2002:1, 3).

Die sleutel tot die verstaan van sake van literêre waarde en betekenis lê in die vermoë om 'n helder beeld van die teks en sy konteks, omstandighede, kennis en geloof te hê. Kognitiewe poëtika verskaf 'n metode om dit te kan doen. Dit bevat 'n linguistiese dimensie wat beteken dat ons 'n gedetailleerde en presiese tekstuele analise van die styl en die literêre samestelling van die teks kan maak. Kognitiewe poëtika stel die ondersoeker in staat om verskillende tipes kennis en geloof op 'n sistematiese manier te beskryf (Stockwell, 2002:4).

Daar is binne die kognitiewe poëtika ook verskillende benaderings wat volgens Stockwell (2002:9) verskillende aspekte van 'n teks ondersoek of beklemtoon. Aan die een kant word die klem geplaas op die stilistiese en retoriese patrone en aan die ander kant op die grammatikale representasies van die konseptuele strukture (hetsy grammatikaal of logies).

Volgens Tsur (1992:19, 26) is 'n belangrike funksie van kognitiewe poëtika dat dit die sogenaamd hopelose gaping tussen menslike waardes en die stilistiese en poëtiese beramings wat voorheen as onbelangrik beskou is, oorbrug. Kognitiewe poëtika aanvaar dat die teks die leser esteties belangrike strukture van esteties neutrale materiaal gee. Die teks bevat strukture van esteties neutrale materiaal, gewoonlik daar geplaas deur die outeur, wat die leser self moet herken en aktiveer. Die materiaal bly neutraal totdat dit deur die leser geaktiveer word. Dan eers kan dit hul estetiese doel vervul. Hierdie strukture dra by tot die estetiese waarde van 'n literêre teks. Sonder hierdie strukture bevat die teks nie estetiese waarde nie en word dit as 'n nie-estetiese teks beskou. Deur die herkenning en aktivering van die strukture rangskik die leser kognitiewe gereedskap wat andersins net vir die organisering van perseptuele gehele in 'n nie-estetiese omgewing gebruik is.

2.4 Algemene Metafoorteorie

'n Metaforiese, dit wil sê, 'n nie-letterlike, uitdrukking word deur Gräbe (1986:13) gedefinieer as 'n uitdrukking wat gewoonlik herkenbaar is weens 'n semantiese teenstrydigheid tussen saamgegroepeerde leksikale items of woorde in 'n sinsnede of 'n sin.

In meer resente linguistiese en filosofiese opvattinge word metaforiese taalgebruik egter dikwels beskou as 'n eienskap van alle taalgebruik – die “gewone” eerder as die afwyking – en tegelyk 'n instrument vir die dekonstruksie van “waarhede” as middel tot die vrye spel van 'n oneindige disseminansie van betekenis. 'n Studie van die metafoor sou dus binne resente post-strukturalistiese denke streng genome alle gesproke en geskrewe tekste moes betrek en dit sou die brandpunt kon vorm van teorieë oor betekenistoekenning en die (on)moontlikheid van interpretasie. Alhoewel metaforiese of nie-letterlike taalgebruik dus nie beperk is tot die literêre teks nie, maar kommunikatief funksioneer in enige taalkonstruksie, regverdig die voorkoms en funksie daarvan in literêre tekste wel 'n selfstandige studie. Daar is naamlik 'n belangrike verskil tussen ingeburgerde of geleksikaliseerde uitdrukkings in standaardtaalgebruik aan die een kant en nuwe of oorspronklike metaforiese konstruksies in poësietekste aan die ander kant. Dit is 'n verskil wat veral uitdrukking vind in (1) die hoë graad van tekstuele invulling of inhoudspesifikasie van metafories gekwalifiseerde woorde en konstruksies en (2) die manier waarop sintagmatiese en paradigmatische relasies mekaar wedersyds determineer in 'n poësietekst (Gräbe, 1992:288). Gräbe praat wel oor poësietekste, maar die teorie kan op metaforiese taalgebruik in alle tekste van toepassing gemaak word. Gräbe werk ook duidelik binne 'n semiotiese raamwerk.

Die dekodering van die metaforiese inligting in 'n poësietekst stel hoë eise aan die leser en verplig hom/haar om die analise van lokale en globale interaksieprosesse in ag te neem. Dit beteken dat die relevante intratekstuele relasies in 'n poësietekst noukeurig geanaliseer moet word, maar ook dat die relevansie van intertekstuele en die (metaforiese) tekstualisering van die subjek in 'n oneindige spel van betekenis noodwendig implisiet of eksplisiet in metaforiese analise belig sal word (Gräbe, 1992:288).

Ten einde die lokale en globale interaksieprosesse in metaforiese taalgebruik te identifiseer gebruik Gräbe (1986:13-21) op die eerste vlak twee voorbeeldsinne:

(1) The chairman *ploughed* through the discussion.

(2) Man is a wolf.

In die eerste voorbeeldsin (1) is dit dan duidelik dat daar semantiese inkongruensie tussen 'n letterlike ploegaksie soos dié van 'n trekker op 'n land enersyds en die aksie wat die voorsitter gedurende 'n bespreking uitvoer andersyds. Die woord wat in (1) daarvoor verantwoordelik is dat die leser die sin ervaar as letterlik absurd, naamlik *ploughed*, is 'n fokus (focus) en die res van die sin is dan die raamwerk (frame). Die interpretasie van (1) hang verder af van die assosiasies wat die leser met die fokus het en dus watter assosiasies die leser dan daarvandaan oordra op die raamwerk, of meer spesifiek die voorsitter. As die leser die ploegaksie as hardhandig sien, sal dié eienskap oorgedra word aan die man, die leser sal dus verstaan dat die voorsitter die bespreking hardhandig hanteer.

In die tweede tipe metaforiese uitdrukking (2) word twee onderwerpe, naamlik die hoofonderwerp *man* en die fokusonderwerp *wolf* met mekaar geïdentifiseer. Die gevolg hiervan is dat die algemeen geldige letterlike assosiasies van die hoofonderwerp vervang word met die toepaslike eienskappe van die fokusonderwerp wat dan daarop oorgedra word. Die hoofonderwerp word ook genoem die *tenor* en die fokusonderwerp die *vehicle* van 'n metaforiese konstruksie. Die tenor is dan die uiteindelijke saak waarom dit gaan, terwyl die vehicle funksioneer om die tenor metafories te karakteriseer. Wat egter hier beklemtoon moet word, is dat 'n tenor-vehicle-verhouding tot dieselfde grammatikale klas of woordsoort moet behoort en ook gelyke grammatikale funksies moet vervul om in so 'n verhouding te kan staan.

2.4.1 Terminologie vir die analise van metaforiese konstruksies in poëtiese

taalgebruik

'n Algemene tekortkoming in die meeste metafoorteorieë is dat die metaforiese konstruksie beperk word tot geïsoleerde (en dikwels geykte) sintaktiese uitdrukkings, soos voorbeelde (1) en (2) in afdeling 2.1. Daar is vroeër reeds op die belangrikheid daarvan gedui dat sowel lokale (sintakties-mikroskopiese) as globale (struktureel-makroskopiese) aspekte by die herkenning en interpretasie van die metaforiese konstruksies in 'n verwysing in berekening gebring moet word.

'n Lokale metaforiese uitdrukking hou in dat 'n selfstandige naamwoord (wat óf die onderwerp óf die (lydende) voorwerp kan wees) in die raamwerk gewoonlik gekwalifiseer word deur 'n fokale woord, frase of sin. Enige metaforiese uitdrukking bestaan dan uit ten minste een argument (die selfstandige naamwoord wat óf die onderwerp óf die (lydende) voorwerp is) en een fokusekspressie ('n fokale woord, sin of frase). So byvoorbeeld in (1) hierbo sal *chairman* en *discussion* argumente in die raamwerk wees, terwyl *ploughed* die kwalifiserende fokale ekspressie is. In (2) is *man* 'n argument in die raamwerk, terwyl *wolf* 'n tweede argument binne die fokusekspressie is.

In genoemde voorbeelde was dit moontlik om 'n eksplisiete (man/wolf in (2)) of implisiete (chairman/ploughman en discussion/ploughland) tenor-vehicle-verhouding volgens die lokale metaforiese uitdrukking te bepaal.

2.4.2 Teorieë van metaforiese taalgebruik

Daar word onderskei tussen die interaksieteorie, die vervangingsteorie en die vergelykingsteorie.

Die interaksieteorie

Hierdie teorie is in bogenoemde paragrawe bespreek. Kortliks gestel, hou dit in dat in elke metaforiese uitdrukking 'n mens se aandag onmiddellik vernou tot 'n woord of woorde op grond waarvan mens die uitdrukking as nie-letterlik aanvaar (Viljoen, 2006:118).

Die vervangingsteorie (substitusieteorie)

Volgens Gräbe (1984:16) het die vervangingsmetafoor sy tiperende naam te danke aan die feit dat die eintlike, letterlike term (tenor) geheel en al deur die metaforiese term (vehicle) vervang word. Viljoen (2006:118) voeg hierby dat dit ook is hoedat Aristoteles die metafoor omskryf het: die naam van een ding word vervang deur die naam van 'n ander.

Viljoen (2006:118) gebruik hier die voorbeeld:

(1) my hart broei oor die stad

wat die letterlike uitdrukking vervang:

(1a) my hart hou hom intensief besig met die stad

my hart tob oor die stad

Die metafoor sê dus iets wat letterlik oorgedra kan word, maar die leser moet die letterlike begrip (tenor) self opspoor.

Die vergelykingsteorie

Volgens die vergelykingsteorie is die metaforiese uitdrukking 'n soort transformasie van die letterlike betekenis wat op analogie en ooreenkoms berus: die metaforiese konstruksie is

soortgelyk, analoog aan, die letterlike betekenis – daar is 'n ooreenkoms tussen die twee (Viljoen, 2006:118).

Die beswaar teen die ooreenkomsvoorwaarde vir hierdie teorie is volgens Viljoen (2006:118) dat dit te vaag is omdat verskillende grade van ooreenkoms onderskei kan word. Hy noem verder dat 'n metafoor eerder betekenis skep; die metafoor is nie voor die tyd gegee nie; die metafoor bring iets nuuts tot stand, bring nuwe fasette van ooreenkoms na vore wat voorheen nie bestaan het nie. Dit is veel meer as 'n blote vergelyking.

Viljoen (2006:118) noem ter illustrasie hiervan 'n voorbeeld uit H elene Kesting se *Een en twintig haikoes*:

(2) Die dagbreekwind se
koue snoetjie kom in by
die venster en snuif.

Die digter suggereer hier 'n nuwe ooreenkoms tussen die dagbreekwind en die koel, klam neus van 'n diertjie soos 'n klein hondjie, en ook 'n ooreenkoms met die beweging van die wind. Sy het kortom die wind nuut en oorspronklik beskryf as 'n klein diertjie en daardeur juis die koelheid, klamheid en speelsheid van die wind beklemtoon.

2.5 Domeine

Belangrike begrippe in kognitiewe po etika is di  van domeine, moontlike w relde en denkrumtes. Dit is belangrike begrippe om die proses van versmelting (wat later bespreek sal word) te verstaan. Vir die doel van die studie gaan domeine beskou word as areas van ervaring waaroor die leser beskik en wat hy in 'n teks kan raaksien soos dit deur die skrywer tot stand gebring is.

Spruyt (1999:36) maak gebruik van die raamteorie wat voorsiening maak vir rame (domeine), soos 'n staatraam, 'n gebeureraam en 'n diskoersraam, wat met kognisie verband hou. Vir die doel van die studie gaan dié rame voortaan domeine genoem word. Die staatsdomein verteenwoordig 'n mens se kennis van die intrinsieke aard van bepaalde entiteite en die moontlike vorm- of staatveranderings wat hierdie entiteite kan ondergaan. 'n Mens se kennis van water, byvoorbeeld, behels dat dit teen kamertemperatuur 'n vloeistof is, dat dit teen 100°C as gas verdamp en dat dit teen 0°C tot vaste stof vries.

'n Gebeuredomein, binne die kognitiewe teorie van domeine, vervat die informasie wat verband hou met die elemente en interaksies wat betrokke is by 'n gebeurtenis, byvoorbeeld dat 'n oorganklike gebeurtenis 'n interaksie tussen 'n aktiewe party ('n agent) en 'n passiewe party ('n pasiënt) behels. Die informasie wat in die verskillende kognitiewe domeine vervat is, word tydens konsepvorming op mekaar betrek. Wanneer 'n mens byvoorbeeld 'n gebeurtenis konsipieer as:

die kind breek die glas

word informasie in die glas-staatsdomein betrek oor die intrinsieke kenmerke van glas as materiaal wat hol, deursigtig, glad, waterdig en breekbaar is. Oorganklike werkwoorde se betekenis word op dieselfde wyse deur die staatsdomeininformasie medebepaal: 'n mens verstaan byvoorbeeld dat glas voor die gebeurtenis heel, en na die gebeurtenis stukkend is (Spruyt, 1999:36).

Verder sê Spruyt (1999:36) dat 'n diskoersdomein elemente bevat soos gespreksgenote, tema, tyd en plek, wat nodig is vir die diskoers om plaas te vind.

Met die gebruik van konseptuele domeine, blyk dit dat sekere domeine tipies funksioneer as brondomeine en ander weer as teikendomeine. Kövecses (2002:16-25) gee die volgende oorsig:

- Algemene brondomeine bestaan uit die menslike liggaam, gesondheid en siekte, diere, plante, geboue en konstruksies, masjinerie en gereedskap, speletjies en sport, geld en

ekonomiese transaksies (besigheid), kook en kos, hitte en koue, lig en donkerte, kragte, beweging en rigting.

- Algemene teikendomeine bestaan uit: emosies, begeerte, moraliteit, gedagtes, gemeenskap/nasie, politiek, ekonomie, menslike verhoudings, kommunikasie, lewe en dood, tyd en geloof.

Metaforiek lê verbande tussen taaldomeine: 'n Mens se kennis is assosiatief in betekenisdomeine, subdomeine en subsubdomeine georden. 'n Konkrete betekenisdomein kan as geheel metafories met 'n abstrakte domein assosieer om laasgenoemde meer verstaanbaar te maak. So beskryf Turner (1991:76) tyd metafories as beweging langs 'n roete: Die teenwoordige tyd word metafories ervaar as 'n punt op die roete waar “ons” gelokaliseer is, die verlede is metafories die gedeelte van die roete wat agter ons lê en die toekoms metafories die gedeelte wat voor ons lê. Die punt wat met die teenwoordige tyd ooreenkom, beweeg lineêr vorentoe – lineariteit is dus intrinsiek 'n deel van tyd, en 'n tydperiode 'n metaforiese lynsegment.

Steen (2007:173) meen verder dat die kognitief-linguistiese verklaring vir hierdie patrone in hul verhouding van die kontras tussen die konkrete en abstrakte lê: mense pas tipies hul kennis rakende konkrete domeine toe om aspekte van abstrakte domeine te konstrueer. Die abstrakte domeine kan ook verklaar word deur verwysing na ander konseptuele domeine en die karterings tussen die domeine.

Bron- en teikenkonsepte in konvensionele metafore is gesitueer in konseptuele domeine. Die domein suggereer dat ons te make het met 'n hele netwerk of sisteem van konsepte. Croft (2002:166) verklaar 'n domein as 'n semantiese struktuur wat funksioneer as die basis vir ten minste een konsepprofiel (gewoonlik meer profiele). Byvoorbeeld kan die term “boog” slegs verstaan word in terme van die domein “sirkel”. Aan die ander kant verskaf die domein “sirkels” ook die basis vir die verstaan van ander konsepte soos “diameter”, “radius” en “koord”. Sirkels vorm gevolglik een konseptuele domein. Met ander woorde, 'n domein kan enige koherente stel konsepte wees wat betrekking het op een of gewoonlik meer konsepte. Die domeine is nodig om die stel konsepte te verstaan (Steen, 2007:177, 179).

Van Huyssteen (2000:81) gebruik die term “kognitiewe raamwerk” as die oorkoepelende term vir 'n domein, semantiese veld en verwysingsraamwerk. Kognitiewe raamwerke is mentale strukture in kognitiewe representasiesisteme. In hierdie mentale strukture word bepaalde representasies van die leef- en ervaringswêreld geskep. Dink byvoorbeeld aan die motto's aan die begin van *Agaat*. Die roman skryf teen hierdie motto's in, dit ondermyn die motto's se geloofwaardigheid en bring mee dat die motto's leeg word. Die roman word juis geskryf om die ironie tussen werklikheid en ideaal, soos dit in die motto's gegee word, te illustreer.

Van Huyssteen (2000:86-89) onderskei in sy beskrywing van domeine tussen 'n basisdomein en 'n abstrakte domein. Basisdomeine is velde van representasie wat gesetel is in geneties gedetermineerde fisiese eienskappe van die mens en maak 'n belangrike deel uit van ons aangebore kognitiewe apparaat. Die basisdomeine kan verdeel word in konfigurasiedomeine (ruimtedomeine, temporele domeine) en lokaliseringsdomeine (temperatuurdomeine en kleurdomeine). Die onderskeid tussen 'n basisdomein en 'n abstrakte domein is 'n kwessie van graadverskil. Die belangrikheid van hierdie onderskeid spruit uit die feit dat sodra 'n sekere konsep binne 'n bepaalde domein geïnstansieer is, hierdie konsep die potensiaal het om te dien as domein vir die konseptualisering van ander konsepte of konseptuele komplekse. So byvoorbeeld dien die ruimtedomein as primêre basisdomein vir die vormlike instansiëring van die konsep [HUIS], terwyl [HUIS] weer as abstrakte domein dien vir die karakterisering van [SITKAMER] en [SITKAMER] vir [SITKAMERSTOEL] ensovoorts. 'n Skema word beskou as 'n soort abstrakte domein.

2.6 Konseptuele Metafoor

In die konseptuele metafoorteorie word metafore as stabiele en sistematiese verhoudinge tussen twee konseptuele domeine geanaliseer. Soos reeds genoem, word onderskeid getref tussen 'n brondomein en 'n teikendomein (Grady *et al.*, 1999:102, 103).

Lakoff en Johnson (1980:3) maak die stelling dat 'n metafoor nie net die produk van poëtikale verbeelding of 'n kreatiewe taalhandeling is nie, maar dat metafore uit ons alledaagse ervaring voortkom. Metafore is nie alleen in die taal teenwoordig nie; dit vorm die basis van 'n mens se gedagtes en handeling. Ons gewone konseptuele sisteem, hoe ons dink en handel, is fundamenteel metafories.

Die konsepte wat ons gedagtes rig, is nie net intellektueel nie; dit rig ons alledaagse funksionering. Ons konseptuele struktuur bepaal hoe ons waarneem, hoe ons met ander mense omgaan en hoe ons in die wêreld oor die weg kom. Dit speel daaglik 'n sentrale rol in die bepaling van ons realiteite. Aangesien 'n mens se konseptuele struktuur metafories van aard is, werk ons elke dag met metafoor. Metafoor is dus nie net aan taal gebonde nie; menslike gedagtes is grootliks metafories (Lakoff & Johnson, 1980:4, 6).

Lakoff en Johnson (1980) onderskei tussen die volgende konseptuele metafore:

- **Strukturele metafoor:** Een konsep word metafories gestruktureer in terme van 'n ander konsep. Strukturele metafore laat ons nie net toe om konsepte te oriënteer, na hulle te verwys of konsepte te kwantifiseer nie; dit gee ook 'n hoogs gestruktureerde en ontwerpte konsep om 'n ander konsep te struktureer. 'n Goeie voorbeeld van 'n strukturele metafoor is: "Time is money."
- **Ruimtelike oriënteringsmetafoor:** Een konsep struktureer nie 'n ander konsep nie, maar organiseer eerder 'n hele sisteem konsepte. Dit word oriënteringsmetafore genoem, aangesien die meeste van hierdie metafore te make het met ruimtelike oriënterings, soos op-af, in-uit, voorkant-agterkant, aan-af, diep-vlak. Hierdie metafore is nie arbitrêr nie. Dit het 'n basis in ons fisiese en kulturele ondervinding. Dink hier byvoorbeeld aan die konsepte HAPPY IS UP – "I am in high spirits" en SAD IS DOWN – "I fell into a depression".
- **Ontologiese metafore:** Dit sluit die mens se ervaring van fisiese objekte (veral die menslike liggaam) in. Dit behels die waarneming van fisiese entiteite en substansies. Een van die bekende ontologiese metafore is dié waar die fisiese objek met menslike motivering, karaktereenskappe of handeling vergelyk word. Dit staan as personifikasie bekend. Personifikasie is 'n uitbreiding van 'n ontologiese metafoor en dit stel die leser in staat om sin

te maak uit abstrakte dinge volgens menslike terme, terme wat ons kan verstaan as gevolg van ons eie motiverings, doelwitte, handeling en karaktereenskappe. Ontologiese metafore sluit ook metonimie in. Dit is egter belangrik om te beseef dat metafoor en metonimie twee verskillende prosesse is. Metafoor word gebruik om een konsep in terme van 'n ander te begryp en sy primêre doel is begrip. Metonimie, aan die ander kant, het hoofsaaklik 'n referensiële funksie, waar een entiteit 'n ander representeer. Dit stel die leser in staat om een konsep ooreenkomstig sy verhouding met 'n ander konsep te konseptualiseer, byvoorbeeld “Daar hang 'n Picasso in my sitkamer”. Daar word nie net gedink aan die kuns self nie, maar ook aan die kunstenaar, byvoorbeeld sy uitkyk op die lewe, sy tegniek, sy rol in die kunsgeskiedenis, ens.

Metafore stel mens in staat om een domein van ondervinding in terme van 'n ander te verstaan. Die begrip van hierdie domeine vind plaas ingevolge domeine van ondervinding as 'n geheel en nie as geïsoleerde konsepte nie (Lakoff & Johnson, 1980:117).

Twee sintuie wat verbind is deur nie-literêre ooreenkomste, is volgens Steen (2007:171), net een area waarin metafoor in taal gevind kan word. Die ander area is die konseptuele area. Dit behels die identifikasie van twee konseptuele domeine sowel as die identifikasie van die korrespondensie wat tussen hierdie twee domeine plaasvind deur middel van kruisdomeinkartering (“*cross-domain mapping*”).

Lakoff en Turner (1989:87) verklaar dat, om te verstaan wat metafories is, daar eers verstaan moet word wat nie metafories is nie. 'n Gegewe konsep mag in sekere opsigte metafories verstaan en gestruktureer wees en in ander aspekte weer nie. Dink byvoorbeeld aan honde. Ons verstaan nie 'n hond se voorkoms via 'n kartering tussen sy voorkoms en 'n heeltemal verskillende konseptuele domein nie. Daarom is 'n deel van 'n mens se konseptualisering van 'n hond nie-metafories, byvoorbeeld sy vier bene, waiende stert, sy swart neusie, ensovoorts. Natuurlik kan 'n mens enige metafoor ontwikkel met die nie-metaforiese konsepte as teikendomeine. Mens kan byvoorbeeld sê dat die hond se waiende stert sy vlag is, 'n vlag waarmee hy seine stuur. Die hond se stert word nie altyd konvensioneel, outomaties of

onbewustelik as 'n vlag gesien nie. Die stert-as-'n-vlag-metafoor is nie deel van ons konvensionele konsep van 'n hond se stert nie. Wanneer 'n hond egter beskryf word as lojaal, word 'n instinktiewe eienskap van die hond verstaan in ooreenkoms met die mens se eienskappe van sy persoonlikheid. As ons die hond konseptualiseer as “lojaal”, konseptualiseer ons die aspek van die hond via 'n metafoor. Om 'n metafoor te maak, het te make met die presiese aspekte van die konseptuele struktuur. 'n Deel van die struktuur van 'n konsep kan metafories verstaan word en 'n ander deel weer nie-metafories.

Dit is baie belangrik vir enige gesprek oor metafoor om 'n onderskeid te tref tussen die basiese konseptuele metafoor, wat oor die algemeen kognitief is, en die presiese linguistiese uitdrukking of representasie van hierdie konseptuele metafoor. Lakoff en Turner (1989:50) sê dat enige gesprek oor die uniekheid van 'n metafoor op twee vlakke moet plaasvind, naamlik die konseptuele en linguistiese vlak. 'n Gegewe passasie mag 'n gewone konseptuele metafoor bevat wat linguisties óf gewoon óf eienaardig (idiosinkraties) is. 'n Eienaardige konseptuele metafoor is heeltemal 'n ander saak. Dit kan nie in 'n mens se gedagtes gekonvensionaliseer word nie; daarom is die linguistiese uitdrukking daarvan op die een of ander manier eienaardig. Kortliks benodig idiosinkratiese gedagtes idiosinkratiese taal om dit tot uitdrukking te bring. Enige kreatiewe mens kan waarskynlik 'n gegewe konsep in terme van 'n ander konsep verstaan. Byvoorbeeld in die geval van “Dood is 'n piesang”, kan die konsep “dood” verstaan word in terme van wat mens van 'n piesang weet. Daar is belangrike verskille aan die werk in só 'n toevallige, idiosinkratiese konseptualisering van dood. Dit is belangrik om te weet dat 'n linguistiese uitdrukking 'n blote opeenvolging van woorde is en nie 'n metafoor nie. Metafore is konseptuele beelde. Dit is 'n geval van gedagte, nie bloot net taal nie.

Basiese konseptuele metafore maak deel uit van die gewone konseptuele apparaat wat deur lede van dieselfde kultuur gedeel word. Dit is sistematies omdat daar 'n vasgestelde korrespondensie is tussen die domein wat verstaan moet word en die domein wat gebruik word om die eerste domein te verduidelik. Hierdie domeine word gewoonlik verstaan ingevolge gewone ondervindings. Hulle is grootliks onbewus, alhoewel hulle aandag mag trek. Die domeine is gekonvensionaliseer in taal. Met ander woorde daar is verskeie betekenisse van

woorde of idiomatiese uitdrukkings wat afhanklik is van die konseptuele verbinding tussen hierdie twee domeine (Lakoff & Turner, 1989:51).

In die geval van gekonvensionaliseerde konseptuele metafore, soos basiese metafore, word die aspekte van een konsep, die teiken, verstaan ooreenkomstig die nie-metaforiese aspekte van 'n ander konsep, die bron. Die metafoor “A is B” is die kartering van 'n deel van ons kennisstruktuur van die brondomein B na die teikendomein A. 'n Konvensionele metafoor maak staat op konvensionele kennis. Om 'n teikendomein in terme van die brondomein te verstaan verg gepaste kennis van die brondomein (Lakoff & Turner, 1989:60).

Volgens Steen (2007:75, 77) is die metafoor in die roman anders as die konvensionele metafoor. Die *vehicle*-term in die roman verwys na en aktiveer gelyktydig twee kategorieë: een basiskategorie wat die gewone inhoud van die metaforiese konsep bevat, terwyl die ander kategorie die nuwe inhoud van die ad hoc-konsep wat gekonstrueer is, aandui. Die ad hoc-konsep is eweredig aan die metafories gebaseerde konsep asook aan die teikenkonsep waarna die basiskonsep verwys. In die romanmetafoor is daar glad nie 'n konvensioneel metaforiese sin wat in die mentale woordeboek geaktiveer word nie. Daarom kan slegs die basiese brondomein geaktiveer word en dit dra by tot die konstruksie van 'n konseptuele representasie van die metaforiese uitdrukking.

Die romanmetafoor is meer bewustelik en dikwels meer opsetlik as verklarende metafore. Dié metafoor weerspieël daarom sekere aspekte van die spreker of skrywer se konseptualiseringsproses (Steen, 2007:364).

Alhoewel daar oneindig baie konseptuele metafore is, is daar net enkeles wat as basiese metafore in ons konseptuele sisteem geklassifiseer word. Daar is ook 'n oneindigheid van moontlike metaforiese uitdrukkings op die linguistiese vlak, maar dit impliseer nie dat al hierdie metafore konseptueel uniek is nie. Die rede hiervoor is dat 'n relatief klein hoeveelheid basiese konseptuele metafore konseptueel gekombineer en in 'n oneindige hoeveelheid linguistiese uitdrukkings gebruik kan word (Lakoff & Turner, 1989:51).

Kognitiewe semantiek het die idee ontwikkel van 'n konseptuele, kruisdomein (“cross-domain”)-kartering. Een konseptuele domein, die bron, word verstaan in terme van 'n ander domein, naamlik die teikendomein. Die brondomein is meer op ondervinding gebaseer as die teikendomein. Die teikendomein is meer abstrak, 'n dimensie van sosiale verhoudings. Die konseptuele metafoor projekteer tipies kategorieë van ondervinding op meer abstrakte kategorieë (Crisp, 2003:100).

Elke metafoor het 'n innerlike struktuur. Volgens Lakoff en Turner (1989:63, 64) bestaan elke metaforiese kartering uit die volgende komponente:

- Openinge in die brondomein word gekarteer op openinge van die teikendomein. In sekere gevalle bestaan die openinge in die teikendomein onafhanklik in die metaforiese kartering. Ander teikendomeine se openinge word deur die kartering geskep.
- Verhoudings in die brondomein word gekarteer na die verhoudings in die teikendomein.
- Eienskappe van die brondomein word gekarteer na die teikendomein.
- Kennis in die brondomein word gekarteer na die kennis in die teikendomein. Ons kennis van 'n domein stel ons in staat om gevolgtrekkings daarvoor te maak. Wanneer 'n domein as 'n brondomein vir 'n kartering funksioneer, word gevolgtrekkingspatrone in die brondomein na die teikendomein gekarteer. Byvoorbeeld, wanneer mens 'n doodloopstraat bereik, kan jy nie op dieselfde roete bly en in dieselfde rigting bly beweeg nie, mens moet 'n nuwe roete vind. Dieselfde geld ook vir wanneer 'n mens 'n metaforiese doodloopstraat in jou lewe bereik, jy moet 'n ander handelswyse daarvoor vind.

Verder onderskei Lakoff en Turner (1989:64, 65) die volgende kragte van die metafoor:

- Die krag om te struktureer. Metaforiese karterings laat die leser toe om deel te hê aan 'n konsepstruktuur wat nie van die metafoor afhanklik is nie, byvoorbeeld die dood. Die dood is 'n belangrike deel van elke mens se lewe; daarom wil hy/sy dit verstaan. As die dood verstaan kan word as 'n vorm van vertrek, is dit maklik om “dood” te verstaan as die begin van 'n nuwe reis.

- Die krag om opsies te vorm. Skemas is baie algemeen. Opsies oor die besonderhede wat 'n skema bevat, gebeur op hoër en laer vlakke. Op die algemeenste vlak is daar opsionele komponente in 'n skema. Die feit dat die komponente van 'n skema openinge is wat deur meer spesifieke inligting ingevul kan word, skep opsies vir die laer vlakke.
- Die krag van redelikheid. Metafore laat ons toe om gevolgtrekkingspatrone van die brondomein te leen om in die redenasie oor die teikendomein te gebruik.
- Die krag om te evalueer. Ons voer nie alleen entiteite en strukture van die brondomein na die teikendomein in nie; ons dra ook die manier oor van hoe ons die entiteite in die brondomein evalueer.
- Die krag van teenwoordigheid. Die bestaan en beskikbaarheid van 'n konvensionele metafoor bemagtig dit as konseptuele en ekspressiewe gereedskap.

Nie alle metafore karteer konseptuele strukture op ander konseptuele strukture nie. In teenstelling met die metafore wat onbewus en outomaties ons algemene begrip van die wêreld deur die kartering van konsepte na ander konsepte vorm, is daar metafore wat nie die kartering van konsepte behels nie, maar die kartering van beelde. Metaforiese beeldkarterings werk op dieselfde wyse as ander metafoorkarterings – deur die struktuur van een domein na dié van 'n ander se struktuur te karteer. Hier is die domeine egter mentale beelde. 'n Beeldstruktuur sluit beide gedeeltelike strukture en byvoeglike strukture in. Gedeeltelike verhoudings is soos die verhouding tussen 'n dak en 'n huis of tussen 'n grafsteen en 'n graf. Byvoeglike struktuur sluit dinge soos kleur, ligintensiteit, fisiese vorm en buiging in. Dit is die uitbreiding van hierdie struktuur binne ons konseptuele beelde wat 'n beeld toelaat om na 'n ander gekarteer te word op grond van hulle gedeelde struktuur (Lakoff & Turner, 1989:89, 90).

2.7 Moontlike Wêrelde & Denkrumtes

Die benadering van moontlike wêrelde en denkrumtes beskou narratiewe tekste as kognitiewe representasies van die “wêreld” in die teks. Dit behels nie bloot die vermoë om 'n reeks gebeure, wat in die tekstuele wêreld gebeur, te begryp nie, maar ook die vermoë om sin te maak van gebeure wat net verbeel of gesuggereer word (Semino, 2003:83). Hier het ons dus te make met

die moontlike wêreld van 'n teks, sowel as die denkrumtes in 'n teks. Die denkrumtes word deel van die kennisstrukture van die leser, d.w.s. mentale strukture waarin bepaalde representasies van die leef- en ervaringswêreld geberg is (Van Huyssteen, 2000:85). Die strukture is deel van die kognitiewe raamwerk van die leser. Die teks skep dus doelbewus sulke metaforiese domeine om sodoende die denke van die leser te manipuleer.

Spruyt (1999:34) verklaar dat die teorie oor die konstruksie van denkrumtes ooreenkom met die verstaan van 'n sin binne konteks. Hierdie rumtes kan prente, gelowe, verwagtinge, stories, proposisionele realiteite, tematiese of gekwantifiseerde domeine of situasies in tyd en ruimte verteenwoordig. Elke ruimte is 'n gedeeltelike weergawe van 'n logiese, samehangende situasie of potensiële werklikheid, waarin aanvaar word dat verskeie proposisies waar is, dat objekte bestaan en dat daar ook relasies tussen objekte bestaan. Die interpretasie van diskoers berus op die konstruksie van 'n konfigurasie van hiërargies verwante rumtes – soos elke sin in die diskoers geprosesseer word, word die konfigurasie van rumtes aangepas, gebaseer op leksikale en grammatiese snellers wat in die sin voorkom. Hierdie aangepaste konfigurasie van rumtes word pragmaties uitgebrei vanuit agtergrondkennis vevat in die vorm van beeldskemas binne gebeuredomeine. Kortliks gestel – 'n mens konstrueer konseptuele denkrumtes oor die werklikheid of potensiële werklikheid, hierdie denkrumtes word uitgebrei deur middel van beeldskemas wat binne gebeuredomeine vevat is; binne gebeuredomeine deel die gespreksgenote dieselfde tema oor aspekte soos tyd, plek of geleentheid, sodat effektiewe kommunikasie kan plaasvind.

Die moontlike wêreld van die logika is abstrak en volledig en bestaan uit konsekwensiële dinge wat nodig is vir logiese handeling. Andersyds is die moontlike wêreld van fiksie fiksioneel, onvolledig, en nie konsekwent in hulle struktuur nie (Semino, 2003:88). Die agtergrondkennis waarvoor die leser moet beskik om die fiksionele wêreld te skep/herskep is baie belangrik. Hierdie vermoë van die leser het ook te make met sy denkrumtes. Denkrumtes word verklaar as korttermyn kognitiewe representasies van gebeure en word gekonstrueer deur die tekstuele inhoud aan die een kant en die leser se agtergrondkennis aan die ander kant (Semino, 2003:89).

Die teorie aangaande denkrumtes verklaar verskeie linguistiese verskynsels, byvoorbeeld die metafoor.

Die konsep van denkrumtes kan soos volg beskryf word: Ons stel denkrumtes op wanneer ons oor enigiets dink en ons struktureer en verbind dit na aanleiding van grammatika, konteks en kultuur. Elke ruimte verteenwoordig 'n konseptuele domein ('n gebeurde in tyd, 'n lokaliteit ens.) wat sy struktuur vanuit die konteks en bestaande kognitiewe modelle (wat prototipiese wêreldkennis verteenwoordig) erf. Deur middel van 'n konseptuele versmelting van denkrumtes ('n aspek wat verderaan vollediger bespreek gaan word) word metaforiese kartering oor verskillende domeine van ervaring heen bewerkstellig. Hierdie versmelting is onderliggend aan linguistiese metaforiese uitdrukkings en fenomene soos polisemie en leksikale betekenisuitbreidings, asook studies oor metonimie waar twee aspekte van 'n objek konseptueel en taalkundig op mekaar gekarteer word (Spruyt, 1999:66).

Volgens Stockwell (2002:91) is een van die grootste probleme rakende 'n deeglike linguistiese analise van letterkunde die probleem van konteks. Die 'betekenis' van 'n literêre werk kan gevind word in die gedagtes van die leser, saamgestel deur die leesproses en elke leser se individuele ondervindings en kennis. Die 'betekenis' word net deels saamgestel deur die wenke wat deur die elemente van die teksobjek gegee is. Die kontekstuele 'wêrelde' wat deur die leser se gedagtes gevorm word, is die moontlike wêrelde en die denkrumtes van die leser.

Coulson (2006:189) sê dat denkrumtes gedeeltelike representasies van die entiteite en verhoudings in enige gegewe scenario bevat wat deur die leser waargeneem, verbeel, onthou of verstaan kan word. Denkrumtes kan gesien word as 'n tydelike houer vir relevante inligting oor 'n spesifieke domein.

Om die bruikbaarheid van die moontlike wêrelde in die analise van 'n literêre teks te kan benut is dit nodig om die denkrumtes te verduidelik as die kognitiewe opsporing (vasstel) van entiteite, verhoudings en prosesse (Stockwell, 2002:96). Verder noem Stockwell (2002:96) vier hoofipes denkrumtes:

- Tydruimte – huidige plasing of verplasing in die verlede of toekoms, wat aangedui word deur temporele adverbiums, tyd en aspek.
- Ruimtelike ruimte – geografiese ruimtes, tipies aangedui deur ruimtelike adverbiums en werkwoorde wat beweging aandui.
- Domeinruimtes – 'n area van aktiwiteit, soos 'n werk, speletjie, wetenskaplike eksperiment, ens.
- Teoretiese ruimtes – kondisionele situasies, verbeelde en onrealistiese moontlikhede, suggesties van planne en spekulasies.

Semino (2003:97) verklaar dat die denkrumtes van 'n teks op die linguistiese kenmerke van die teks en op die leser se agtergrondkennis berus. As gevolg van hierdie interaksie tussen die linguistiese kenmerke van die teks en die agtergrondkennis van die leser word die gevolgtrekkings en nuanses van betekenis in die analise van die teks ingewerk.

2.8 Versmelting (“Blending”)

Volgens Coulson (2006:192) aanvaar konseptuele versmeltingsteorie baie van dieselfde aannames as konseptuele metafoorteorie, byvoorbeeld die idee dat 'n metafoor sowel 'n konseptuele as 'n linguistiese uitdrukking is en dat dit 'n sistematiese projeksie van taal, beeldspraak en afleibare struktuur tussen domeine is. 'n Verskil kan egter gesien word in die feit dat die klem in die konseptuele metafoorteorie op konvensionele metafore val, terwyl daar in die versmeltingsteorie eerder gepoog word om spontane, werklike prosesse, wat kortstondige en nuwe konseptualisasies kan voortbring, te skep. Die versmeltingsteorie openbaar ook verbindings tussen die kognitiewe ondersteuning van 'n metafoor en die variëteit van ander linguistiese fenomene wat deur die denkrumteteorie voortgebring word.

Volgens Copland (2008:140, 141) word daar in konseptuele versmelting elemente en belangrike verhoudings van twee of meer insetdomeine gekombineer in 'n tipiese onbewuste proses om 'n nuwe denkrumte met betekenis tot stand te bring. Hierdie nuwe denkrumte is afkomstig van die twee oorspronklike ruimtes wat versmelt het.

Copland (2008:142, 143) verduidelik dat konseptuele versmelting 'n uitnodiging aan die leser bevat vir kognitiewe interaksie met die teks. Sy meen dat 'n spektrum van representasies van versmelting in karakters of vertellers se denkprosesse ontstaan, afhange van die skrywer-leser se kognitiewe samewerking wat die versmelting verlang. Verder onderskei Copland vier soorte versmeltings wat in 'n teks kan plaasvind:

- **Nie-samewerkende versmelting** word uitsluitlik deur die narratiewe agent (skrywer) uitgevoer, met die leser net as 'n toeskouer.
- **Samewerkende versmelting** benodig samewerking tussen die leser en die skrywer. Die skrywer mag sekere of al die insette en pare van die versmelting suggereer, maar die skrywer laat die aktivering van die versmelte ruimte oor aan die leser. Die skrywer kan ook die aanvanklike stadiums van die versmelting begin, die res van die proses word dan deur die leser voltooi.
- **Samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting** verlang ook samewerking tussen die skrywer en die leser, maar dit maak die skrywer se gedagtegang of denkwysie deel van die versmelting wat deur die leser uitgevoer word. Hierdie versmelting berus op die reflektiwiteit van die skrywer se manier van skryf, deurdat 'n skrywer se versmelting deel word van 'n tweede versmelting deur die leser.
- **Samewerkende leser-refleksiewe versmelting** is soos 'n samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting, maar dit vereis 'n groot mate van kognitiewe beweeglikheid van die leser. Kognitiewe beweeglikheid verwys na die brein se vermoë om heen en weer te beweeg tussen die herkenning van verskille en ooreenkomste. Die versmelting benodig ook samewerking en selfreflektiwiteit van al die versmeltings wat plaasgevind het. Dit maak die leser se denkwysie 'n inset in die versmelting wat moet plaasvind.

Die leser se kognitiewe aktiwiteite is dus verwant aan die retoriese posisionering van die versmelting: óf as tekstuele tipes wat in 'n dinamiese en kollaboratiewe interaksie tussen die narratiewe agent, die teks en die leser staan óf iewers tussenin. Die verskil tussen die twee kante van die versmeltingspektrum lê nie in 'n verskil tussen die kognitiewe passiwiteit en kognitiewe

aktiwiteit nie, maar eerder in die soort kognitiewe aktiwiteit wat deur die verskillende soorte versmeltings geskep is (Copland, 2008:143).

Die versmeltingsteorie fokus op die vermoë om elemente van bekende konseptualiserings te kombineer om nuwe betekenisvolle ruimtes daar te stel (Grady *et al.*, 1997:110).

In die versmeltingsteorie is die fokus nie op die aparte domein nie, maar eerder op die kognitiewe denkrumte wat uit die versmelting gevorm word. Denkrumtes is nie dieselfde as domeine nie, maar dié ruimtes is afhanklik van die domeine. In 'n konseptuele metafoer is daar slegs twee domeine en in 'n versmeltingsmetafoer is daar gewoonlik vier denkrumtes. Hierdie ruimtes sluit twee of meer insetruimtes (hierdie ruimtes, in 'n metaforiese sin, word geassosieer met die bron- en teikendomein van die konseptuele metafoer), 'n generiese ruimte en 'n versmelte ruimte in, waarbinne die twee insetruimtes se inhoud gekombineer word. In die voorbeeld: “The committee has kept me in the dark about this matter” (In Afrikaans vertaal: Die komitee het my in die duister gelaat rakende hierdie aangeleentheid) is die een insetruimte 'n domein wat te doen het met visie (persoon A is deur duisternis omring), die ander insetruimte het te make met 'n domein van intellektuele aktiwiteit (die komitee het inligting van persoon A' weerhou), 'n kartering tussen die twee ruimtes, wat bepaal dat persone A en A' dieselfde persoon is en dat die persoon se onvermoë om te sien verwys na sy onkunde oor die inligting wat van hom weerhou is. Daar is ook 'n generiese ruimte wat die gedeelde materiaal, wat die twee insetruimtes gemeen het, bevat. Dan is daar die versmelte ruimte waarin die komitee eintlik veroorsaak dat die persoon in die duister gelaat is, al word die duisternis slegs in 'n figuurlike sin bedoel (Grady *et al.*, 1999:102, 103).

Konseptuele versmelting behels die kartering tussen twee ruimtes, en gewone algemene verwickeling en verhoudings tussen hierdie ruimtes word in 'n generiese ruimte geabstraheer. Spesifieke kenmerke wat afkomstig is uit die kartering, vorm 'n nuwe ruimte, naamlik die versmelting. Konseptuele versmeltings is die meganisme waarmee ons die eienskappe van twee ruimtes kan saamvoeg. Hierdie ruimtes kan metafories, allegories, wetenskaplik of politiese vergelykings wees (Stockwell, 2002:97).

Die versmeltingsteorie analiseer taal en teks om hipoteses te formuleer oor die voorkoms van versmelting in kognitiewe prosessering soos dit verbeel word vir ongespesifiseerde individualiste. Wanneer 'n versmeltingsanalise voorgehou word, word 'n sekere hoeveelheid realiteitsfere voorgehou, insluitend dié van die simboliese struktuur aan die een kant en die waargenome kognitiewe prosesse aan die ander kant (Steen, 2007:347).

Fauconnier en Turner (1998; 2002) noem hierdie optimale beginsels van konseptuele versmelting “beperkings” waaronder versmeltings die beste tot stand kan kom:

- Integrasie – Die scenario in die versmelte ruimte moet goed geïntegreer wees, sodat dit as 'n eenheid gemanipuleer kan word.
- Patroonvoltooiing – Elemente word in die versmelting voltooi deur gebruik te maak van bestaande geïntegreerde patrone in die afsonderlike insette.
- Web – Die verbindings tussen die versmelte ruimte en die insette moet stewig wees, veral waar daar gesuggereer word dat een van die insette 'n korrespondensie in die versmelting moet uitvoer. Om die versmelting as 'n eenheid te kan manipuleer moet die web van gepaste konneksies tussen die elemente in die versmelting beheer word.
- Uitpak – Dit behoort maklik te wees om die insette en die netwerk van konneksies te rekonstrueer, afhangende van die versmelting. Die insette, kruisruimtekartering, die generiese ruimte en die netwerk van konneksies tussen al die ruimtes moet onderskei kan word.
- Tipologie – Elemente in die versmelting moet in dieselfde verhoudings deelneem as hulle teenpole in die insette.
- Uitbreiding van belangrike verhoudings – Die belangrike verhoudings in die netwerk van die versmelting moet uitgebrei word. Fauconnier en Turner (2002) onderskei tussen vyftien belangrike verhoudings in die versmelting, naamlik verandering, identiteit, tyd, ruimte, rede van oorsaak, gedeeltelike representasie, rol, disanalogie, eiendom, ooreenkomste, kategorie, intensionaliteit en uniekheid.
- Intensivering van belangrike verhoudings – Belangrike verhoudings moet geïntensiveer word.

- Relevansie – As 'n element in die versmelting voorkom, moet daar 'n goeie rede daarvoor wees.

Fauconnier en Turner (Pereira, 2007:62) onderskei tussen die verskillende soorte versmeltingsnetwerke wat tussen drie belangrike netwerke kan bestaan, naamlik die spieëlnetwerk, enkelvisie- en dubbelvisienetwerk. 'n Spieëlnetwerk kom voor wanneer albei die insetruimtes die organiserende raam van die versmelting met die versmelting deel. In 'n enkelreeks- en dubbelreeksnetwerk het die insetruimtes verskillende organiserende semantiese rame. In 'n enkelreeksnetwerk het die versmelting 'n organiserende raam van slegs een van die insette, terwyl in 'n dubbelreeksnetwerk die organiserende raam van die versmelting afkomstig is van 'n kombinasie van die insetruimtes. Laasgenoemde is fundamenteel vir die menslike kognitiewe proses, aangesien dit meer kreatief is.

Volgens Grady *et al.* (1999:107) kom 'n versmelting deur drie stappe tot stand, naamlik komposisie, voltooiing en verwerking. Komposisie is die projeksie van inhoud van die insette na die versmelte ruimte. Die proses behels veral dat die elemente van die insette versmelt. Die versmelting van die elemente van die insette maak verhoudinge moontlik wat nie in die afsonderlike insette bestaan het nie. Die projeksie is selektief; nie al die elemente van die insette word in die versmelting geprojekteer nie. Die voltooiing is die skep van 'n patroon in die versmelting. Die voltooiingsproses is dikwels 'n bron van ontwikkelende inhoud van die versmelting. Kennis van agtergrondraamwerke, kognitiewe en kulturele modelle stel die saamgestelde struktuur van die versmelting in staat om waargeneem te word as deel van 'n groter selfonderhoudende struktuur in die versmelting. Laastens behels die verwerking die gesimuleerde mentale uitvoering van die handeling in die versmelting, wat onbeperk kan voortgaan. Dit verg die kognitiewe werk wat binne die versmelting gedoen word, in samewerking met die versmelting se eie ontwikkelende logika.

Volgens Turner (1996:61) is een van die groot kognitiewe voordele van 'n versmelte ruimte die vryheid van die ruimte om duidelike spesifieke van beide die insetruimtes te gebruik. Die versmelting is nie beperk tot slegs die spesifieke van een insetruimte nie. Die versmelte ruimte

bevat nog steeds sy eie logika, maar dit is vry van enige moontlikheidsbeperkings wat die insetruimtes inhou.

Die werk van die versmelte ruimte omvat die disanalogie tussen die brondomein en die teikendomein. Inligting van die brondomein wat nie na die teikendomein geprojekteer kan word nie, word in die versmelte ruimte ingebring juis vir die leser om die verskille tussen die bron en die teiken te verstaan en die botsing tussen die bron en die teiken raak te sien (Turner, 1996:66).

Om gevolgtrekkings van die versmelting na 'n insetruimte te projekteer, is nie 'n eenvoudige projeksie van al die gevolgtrekkings van die versmelting na die insetruimte toe nie. Die gevolgtrekkings van die versmelting is in gesprek met die gevolgtrekkings wat in die insetruimte moontlik is. Om die gevolgtrekkings van die versmelting na die insetruimte te projekteer behels meestal dat die gevolgtrekkings vertaal of geselekteer moet word om in die insetruimte te pas (Turner, 1996:69).

In *The Rhetoric of Fiction* lewer Booth (1996:74, 75) bewys van versmeltings wat tussen twee spesifieke soorte ruimtes lê; die ruimte van 'n verhaal wat vertel word en die ruimte van die narratief. Hetsy die verteller in en uit 'n karakter se gedagtes beweeg, die fokalisasiehoek van karakter na karakter wissel, of 'n fokalisasie van binne gee, doen die verteller iets wat onmoontlik is vir die ruimte van die verhaal wat vertel word. Die verteller doen dit ook in 'n wêreld wat nie werklik binne die ruimte van die vertelling is nie. Dieselfde geld wanneer enigiemand in die verhaal, insluitende die outeur, 'n stelling maak, binne die logika van die narratief, wat die leser as betroubaar aanvaar of wanneer die outeur vertel hoe intens 'n karakter 'n emosie ervaar het. Die outeur is besig om iets onmoontliks in die ruimte van die verhaal wat vertel word, te doen. Die enigste ruimte waar hierdie handeling moontlik en eg kan wees, is in die versmelting.

Wanneer 'n versmelting 'n konvensionele metafoor gebruik, is die gebruik daarvan selektief, gedeeltelik en transformerend. Die versmelting benut net 'n gedeelte van die metafoor en verander dit om die doel van die versmelting te pas (Turner, 1996:81).

Versmelting is 'n dinamiese aktiwiteit. Dit verbind insetruimtes, dit projekteer gedeeltelike strukture van die insetruimtes na die versmelting, wat 'n verbeeldingryke versmelte ruimte skep, ongeag hoe onmoontlik dit mag voorkom. Volgens Turner (1996:83) is versmelting op die volgende basiese beginsels gebaseer:

- Die versmelting ontwikkel en buit ewebeeldverbindings tussen insetruimtes uit.
- Ewebeelde mag selfstandig of gesamentlik in die versmelting ingebring word en met die versmelting geïntegreer word.
- Die projeksie van die insetruimtes is selektief.
- Versmeltings maak onbewus gebruik van konseptuele struktuur en kennis.
- Die elemente wat in die versmelting ingebring is, mag moeilik sigbaar wees.
- 'n Versmelting mag verskeie insetruimtes hê.
- Versmelting is 'n proses wat herhaaldelik kan plaasvind en versmeltings kan selfs insette vir ander versmeltings wees.
- Die versmeltingstruktuur is nie van die insette afkomstig nie.
- Versmeltings kan elemente kombineer op grond van hul metonimiese verhoudings.
- Die gebruik van 'n konvensionele metafoer in die versmelting is oor die algemeen gedeeltelik, selektief en transformerend.
- Gevolgtrekkings, argumente, idees en emosies wat in die versmelting ontwikkel, kan lei tot die verandering van die aanvanklike insetruimtes. Dit kan ook die leser se uitkyk op die kennis wat nodig was om die insetruimtes te ontwikkel, verander.

Volgens Steen (2007:282) bevat die versmelte ruimte verskeie tipes gekombineerde inligting, onder andere grammatikale, konseptuele en situasionele kennisstrukture. Die versmelte ruimte is 'n simboliese representasie van inligting wat 'n rol gaan speel in die werkende geheue van die taalgebruiker. Versmeltings word beskou as semiotiese beskrywings van posisioneel spesifieke simboliese strukture.

2.9 Samevatting

In hierdie hoofstuk is 'n oorsig gegee oor die teorie van motiewe en dit het duidelik geword dat die teorie met betrekking tot motiewe nie geskik is om die komplekse metaforiese dieptestruktuur van *Agaat* te analiseer nie. Die algemene metafoorteorie (wat meestal in poësie-analises gebruik is) is ook nie 'n geskikte raamwerk vir die analise van die metaforiese struktuur van die roman nie.

Daar is na die kognitiewe linguistiek en kognitiewe poëtika gekyk om 'n geskikte raamwerk vir die analise van die metaforiese struktuur te vind. Hierdie benadering het geblyk 'n geskikte raamwerk vir die analisering van die metafore in die roman te wees. Die konsepte “domeine”, “moontlike wêrelde” en “denkruimtes” is bespreek. Hierdie konsepte is nodig vir die verstaan van die versmeltingsteorie. Die belangrikste uit hierdie hoofstuk is dat die versmeltingsteorie 'n nuttige raamwerk vir die analise van die metaforiese dieptestruktuur van die roman verskaf. Deur middel van konseptuele versmelting van denkruimtes word metaforiese karterings oor verskillende domeine van ervaring heen bewerkstellig wat ons koppel en struktureer na aanleiding van konteks en kultuur. Hier is veral die konteks van die roman, en die agtergrondkennis waaroor die leser moet beskik, van belang.

Dit is duidelik dat die versmeltingsteorie gebruik kan word om die komplekse metafoorstruktuur van die roman te ontleed. Hier is veral Copland (2008) se gebruik van die versmeltingsteorie van belang.

In die volgende hoofstuk word gekyk na die versmeltings wat uit die motto's van die roman gevorm word.

HOOFSTUK 3

Versmeltings met die motto's

Aan die begin van die roman *Agaat* word drie motto's gegee: Die eerste motto is geneem uit die inleiding van die *FAK-Volksangbundel*, die tweede motto is uit die Voorwoord van *Borduur só* en die derde motto is geneem uit die *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika*. Die motto uit die borduurboek skakel met die buiteblad van die roman. Op die buiteblad word borduurwerk afgebeeld. Die plasing van die motto's aan die begin van die roman, voor die romanteks begin, werk kodifiserend vir die res van die roman. Die motto's lei kodes in, wat soos motiewe werk en as motiewe beskou kan word. Wessels (2006:39) beskryf die aanhalings uit die drie verskillende boeke as epigramme, maar dan gaan dit om die oorspronklike Griekse betekenis van die term as 'n "inskripsie" (Abrams, 1981:53). Die manier waarop die motto's regdeur die roman bepaalde assosiatiewe raamwerke aktiveer, kan egter ook in die terminologie van die kognitiewe paradigma beskryf word, en dan blyk dit dat die motto's soos domeine funksioneer. Hierdie domeine genereer meervoudige betekenis, veral wanneer verskillende domeine oormekaarskuif en versmelt.

Die eerste aanhaling is geneem uit die voorwoord tot die *FAK-Volksangbundel* van 1937: "Hierdie nuwe bundel wil die volksiel se wasdom, drang en sy uitbreiding vertolk...". Die tweede aanhaling is geneem uit mev. Betsie Verwoerd se voorwoord tot mev. Hetsie van Wyk se borduurgids, *Borduur só* van 1966: "die verfyning en verfraaiing van die huislike atmosfeer (...) onderskei die kultuurbewuste volk van die onbeskaafde". Die laaste aanhaling is uit genl. Kemp, destyds Minister van Landbou, se voorwoord tot die *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika* van 1929: "Net soos die Bybel die pad wys tot geestelike volmaaktheid so sal hierdie Hulpboek ook op middels en maniere wys (...) tot groter welvaart vir elke boer". Dit is duidelik uit bogenoemde aanhalings dat elk van die drie boeke deel uitgemaak het van 'n breë volksprojek – die bevordering, ontwikkeling, bemagtiging en instandhouding van die Afrikanervolk en sy kultuur.

Die drie motto's speel 'n belangrike rol in die verhaal. Dit is interessant dat al drie hierdie motto's 'n sterk nasionalistiese inslag het. Die nasionalistiese inslag weerspieël duidelik 'n

bepaalde wêreldbeeld. Dié inslag word egter deurlopend deur die roman ondermyn. Die roman skryf teen hierdie motto's in en die gebeure in die roman bevraagteken die motto's deur juis die motto's se egtheid te relativer en te ontken. Hierdie inskrywing teen die motto's bewerkstellig 'n komplekse metaforiese struktuur of basis in die roman. In hierdie hoofstuk sal gepoog word om die komplekse metaforiese struktuur, wat deur die gebruik van die motto's tot stand kom, te ontleed en verduidelik. Elke metaforiese struktuur bestaan uit twee of meer betekenisdomeine wat versmelt om 'n nuwer kompleksere struktuur of versmelting te vorm. Die versmelting bevat inligting van beide die betekenisdomeine, en die inligting van die twee domeine versmelt om 'n nuwe betekenis tot stand te bring. Elke betekenisdomein sal ontleed en geïnterpreteer word. Die invloed van een domein op 'n ander – daardie kruising van gegewens en die oormekaarskuif van denkruimtes wat 'n nuwe betekenis skep – gaan ondersoek word. Die versmelting, wat uit die proses gevorm word, sal ook bespreek word.

Die datering van die motto's en die figurering van datums in die roman is ook van die uiterste belang in die bespreking van die motto's. Die eerste motto, geneem uit die *FAK-Volksangbundel*, verskyn in 1937. Dit is reeds uit hierdie aanhaling duidelik dat Afrikanernasionalisme aan die orde gestel word. Volgens Rossouw (2005) is die voertuig van die politieke gemeenskap in die nasionalisme natuurlik die volk, en hierdie aanhaling staan in die tradisie waarin die verband tussen bloed en grond sentraal is. Van watter bloed jy is, bepaal watter grond joune is. Dit is juis in die oorgang van die gesproke woord na die gedrukte woord in Afrikaans wat Afrikaners wegbeweeg van republikaanse (grond as voorwaarde vir gemeenskap) na nasionalisme en rassisme (bloed as voorwaarde vir gemeenskap). Die *FAK-Volksangbundel* is gepubliseer in 'n tyd toe daar veral gefokus is op die opheffing van die volk. Na 'n tydperk van ontwrigting as gevolg van groot gebeurtenisse soos die Anglo-Boereoorlog, die Rebelle van 1914 en die Depressie en droogte van 1933 was dit belangrik om die volk as geheel op te hef.

Die laaste motto, geneem uit die *Hulpboek vir boere*, skakel ten nouste met die aanhaling uit die *FAK-Volksangbundel*. Die hulpboek is gedruk in 1929. Hier word nog 'n klassieke nasionalistiese tema op die voorgrond geplaas, naamlik die skakeling van die religie en die grond. Hoe die grond lyk, so lyk die gees (Rossouw, 2005). Die tydperk waarin die boek

gepubliseer is, skakel ook ten nouste met die opheffing van die volk. In hierdie boek gaan dit uitsluitlik oor die opvoeding van die (grootliks manlike) boere in Suid-Afrika.

Die tweede motto is afkomstig uit die borduurboek, *Borduur só*, wat in 1966 gepubliseer is. Hierdie motto, alhoewel dit tweede in die roman geplaas word, dateer uit 'n tydperk 'n hele paar jaar nadat die ander twee boeke verskyn het. In hierdie tydperk, enkele jare na republiekwording in 1961, word daar meer op die individu as op die volk gefokus. In die voorafgaande periode is die volk as 'n geheel opgevoed en opgebou. Nou is dit die individue wat aandag moet geniet. Luidens Rossouw (2005) word daar, deur hierdie aanhaling uit die borduurboek, die verband tussen estetika en die politiek bevestig. Dit word selfs verder gevoer in die sin dat hier selfs van 'n estetisering van die politiek ter sprake is.

3.1 Musiekmotto en versmeltings

Soos reeds aangedui, is die eerste motto in die roman 'n aanhaling uit die inleiding van die *FAK-volksangbundel*:

Hierdie nuwe bundel wil die volksiel se wasdom, drang en sy uitbreiding vertolk. Mag die ondefinieerbare element – die krag en geur van die Suiderland se bloed en bodem – tasbaar hierin gevind en deurvoel word, dan sal die volk dit aan die hart druk en dit as sy eie aanneem. (Van Niekerk, 2004.)

Hierdie motto omskryf 'n bepaalde musiektradisie waarbinne die boek gepubliseer is. Die bundel is in 1937 uitgegee; daarom bevat die aanhaling uit die boek, wat die eerste motto voorin die roman is, 'n sterk nasionalistiese inslag. Die bundel verklaar dat hy die volksiel se “wasdom” (groeï), “drang” (begeerte of verlange om 'n doel te bereik) en sy “uitbreiding” (verspreiding) vertolk. Die volk se uitbreiding en groei word deur die sangbundel vergestalt en die suggestie is dat die musiek die volksiel weerspieël en dat die musiek ook tot die ontwikkeling en bevestiging van die tradisies bydra en indirek deur musiek beheer word.

Die “ondefinieerbare element”, naamlik die “krag en geur van die Suiderland se bloed en bodem” moet tasbaar in hierdie sangbundel waargeneem word sodat die volk dit aan die hart kan druk en dit as hulle eie aanneem. Dit is ironies dat die “ondefinieerbare element” juis in dié bundel gevind kan word. Hierdie uitspraak in die inleiding bevat 'n paradoks, aangesien die element nie gedefinieer kan word nie, maar tog moet dit in die bundel (en dus ook in musiek) gevind word.

Die motto kan beskryf word as die basiese betekenisdomein van die musiekversmelting in die roman. Die tweede betekenisdomein is die verskillende plekke waar musiekverwysings in die roman voorkom. Die versmelting is die interpretasie van die motto en die musiekverwysing in die teks en die interpretasie van die versmeltings as gevolg van die ineenvloeiing van hierdie twee denkrumtes.

Hierdie motto, soos die ander twee, word vooraf aan die leser gegee deur dit reg aan die begin van die roman te plaas. Die leser begin aan die roman lees met die motto as 'n soort riglyn, as belangrike inligting wat op die hele leesproses 'n invloed sal hê. Die vooropgestelde beginposisie van die motto bring dus mee dat die inligting wat daarin vervat is, 'n kodifiserende rol in die roman speel. Dit blyk egter dat die motto, wat deur die skrywer gegee word, deur die verhale in die roman self ondermyn word.

Die werking van die musiekmotto kan op verskillende wyses in die teks waargeneem word. Een van die opvallendste wyses waarop musiek in die teks aangewend word, is as 'n uitdrukking van gevoelens en musiek wat as 'n troos- of opbeuringsmiddel dien. Die gegewens wat deur die motto opgeroep word, vorm 'n aanvanklike betekenisdomein, terwyl die wyse waarop musiek in die verskillende verhaallyne in die roman gebruik word, naamlik as troos- of opbeuringsmiddel of as uitdrukking van gevoelens, die tweede betekenisdomein vorm. Die versmelting van die twee domeine bewerkstellig die meervoudige en gekompliseerde betekenis van musiek in die teks. Volgens die suggestie in die motto is musiek en sang belangrik in die vorming en

ontwikkeling van identiteit, maar die rol van musiek in die roman is selfs veel sterker en dra by tot verskillende aspekte en temas in die roman.

3.1.1 Musiek as ontvlugting of troosmiddel

In die uitbeelding van Milla word musiek gebruik wanneer sy haar wil verplaas, of as ontvlugting of troos. Musiek word vir haar 'n soort kalmeermiddel. Sy luister na verskillende soorte musiek uit verskillende lande. Haar musieksmaak wissel van Europese musiek, FAK-liedjies tot klassieke musiek. Milla luister ook musiek om haar beter te laat voel of om haar te kalmeer. Dit is asof haar hele gemoedstoestand deur die musiek gereguleer word. Musiek moet haar verhef; musiek moet haar uit enige ongelukkige situasie kan uithef. Dink byvoorbeeld aan die opdrag wat haar pa haar gegee het voordat sy en Jak getroud is:

Die belangrikste is dat jy gelukkig en gesond moet wees, my kind, het hy gesê, die res is bysaak, en moenie jou musiek verwaarloos nie. [...] moet julle elke Vrydagaand kom kuier, dan luister ons musiek. Onthou, my hele versameling word eendag joune. (Van Niekerk, 2004:28.)

Haar droom van die perfekte man word verpletter toe Jak haar 'n paar dae voor hulle troue aanrand, en sy wend haar tot musiek vir troos:

Die dag voor jou troue, dis toe dit die eerste keer gebeur het. Daarna, die dae daarna, die eerste weke, het jy na musiek geluister om jousef te kalmeer. [...] *Frauenliebe und -leben* op die draaitafel in jou kamer gesit. Kathleen Ferrier kon namens jou huil. (Van Niekerk, 2004:46, 49.)

Die musiek word aangewend om Milla se verwerking van die versplintering van haar drome uit te beeld. Die musiek gee uiting aan haar gevoelens, gevoelens wat sy aan niemand openbaar kan maak nie. Die sangeres moet namens haar huil. Die keuse van die liedere waarna sy luister, is insiggewend. *Frauenliebe und -leben* kan rofweg vertaal word as “vroueliefde en -lewe”. Ironies genoeg is dit juis wat Milla nie ontvang nie. Die eerste paar weke van 'n huwelik is

veronderstel om die gelukkigste tyd van 'n vrou se lewe te wees, maar Milla se man slaan haar en sy moet 'n sangeres hê wat namens haar huil.

Tydens Jakkie se geboorte beveel sy Agaat om vir haar te sing sodat sy 'n ritme kan kry vir die geboorteproses. Die ritme van die liedjie verskaf die ritme waarvolgens sy haar asemhaling kan reguleer. Dit is byna asof haar hartklop en hele asemhalingsstelsel deur musiek beheer word. In die geweldige pyn en angst wat sy tydens Jakkie se geboorte beleef, wend sy haar tot iets wat bekend is, naamlik musiek. Sy het die musiek nodig om haar deur te help. Dit is asof die musiek haar krag gee vir die moeilike geboorte wat sy gewoontlik het gaan volg:

Dit het gevoel of jy uitmekaar skeur, of jou rugstring splyt.

Sing, het jy gesê, sing my iets. [...] Sy het gewag tot jy begin asemhaal en uitblaas. Toe het sy self 'n asem gevat dat haar skouers daarvan opgelig het en aangehef.

Liewe maan, het Agaat gesing, jy seil so langsaam deur die awendwolke heen. [...] En sing, hou aan sing hier vir my, dat ek 'n ritme kan beetkry. Sing iets vinnigs.

Vanaand gaan die volkies koring sny, koring sny, het Agaat gesing.

[...] My geliefde hang in die bos, my geliefde hang in die bos.

[...] Nou drúk, het sy gesê, my geliefde hang in die bitterbessiebos. (Van Niekerk, 2004:187.)

Die keuse van die liedjies is uiters betekenisvol binne die groter raamwerk van die roman. In die eerste plek sing Agaat liedjies wat sy kennelik by Milla geleer het. Agaat kies die liedjies, maar Milla gee die opdragte oor watter soort liedjie sy nodig het tydens Jakkie se geboorte. Die eerste liedjie wat Agaat sing, is 'n Europese liedjie, naamlik “Liewe maan”. Milla wil egter nie daardie liedjie hoor nie en versoek 'n vinniger liedjie. Agaat verstaan dadelik dat Milla 'n vinniger liedjie nodig het en voldoen aan die versoek. Sy sing dan “Vanaand gaan die volkies koring sny”. Milla se musieksmaak is oor die algemeen meer Europees, dit is asof sy haarself beter daarmee vereenselwig. Sy wil eerder Europese musiek, klassieke en ernstiger musiek luister, want dit pas by die persoon wat sy voorgee om te wees. Sy wil haar nie met haar Afrika-herkoms assosieer

nie; sy wil eerder Europees wees. Wanneer Agaat egter 'n Europese liedjie begin sing tydens Jakkie se geboorte, wil Milla dit nie hoor nie.

Die afleiding kan hier gemaak word dat die liedjie wat Agaat sing, skynbaar vrolik en oppervlakkig is, maar dit het tog 'n onheilspellende ondertoon. Die “volkies” wat koring sny, verwys na die swart mense, die volk, op 'n plaas, wat gewoonlik die harde arbeid verrig. Nadat die koring geoes is, word daar gewoonlik 'n fees gehou om dit te vier. Daar is ook selfs 'n onheilspellende suggestie in die verwysing na die geliefde wat in die bitterbessiebos hang. 'n Bitterbessiebos se blare maak skape se moedersmelk giftig vir hul lammers. Die “geliefde” wat hang aan die bitterbessiebos is dalk 'n verwysing na die lammers wat sterf as gevolg van die bitterbessiebos se blare. Dit is asof die suggestie gemaak word dat Milla se moederskap “vergiftig” of minstens ongesond is of gaan word. Dit kan ook daarop wys dat Agaat as “kind” van Milla “sterf” omdat sy deur Milla verstoot word. Dit kan selfs geïnterpreteer word as 'n vooruitwysing daarna dat Agaat Jakkie as't ware by Milla gaan afrokkel.

Selfs na Jakkie se geboorte, wanneer Milla aan depressie ly, luister sy musiek. Beatrice verklaar dat dit die oorsaak van haar depressie is, dat dit haar pa se probleem ook was. Die sogenaamd neerslagtige musiek maak hulle depressief.

Postnatale depressie, sê Beatrice. Kom sit partykeer hier by my as ek Pa se ou plate speel maar ek wil haar nie hier hê nie sy verlekter haar in my toestand & sy raak verveeld as ek haar probeer vertel van Brahms & sy ewige onbeantwoorde liefde vir Clara Schumann. Sy sê g'n wonder ek is terneergedruk nie dis die naargeestige Brahms wat ek luister die lewe is die swoele dag die dood die is die koele nag & dit was kwansuis my pa se probleem ook. (Van Niekerk, 2004:209.)

Ironies ervaar Milla, soos Brahms, onbeantwoorde liefde. Haar huwelik met Jak is nie die huwelik waaroor sy gedroom het nie. Sy kan met Brahms en sy musiek identifiseer aangesien haar huwelik eintlik liefdeloos is. Milla identifiseer duidelik meer met die Europese komponis as met die Suid-Afrikaanse volksmusiek. Sy wil haarself nie werklik sien as 'n Afrikaan nie. Die

vraag ontstaan dan: Wat is werklik eg: die projeksie van haar belewenisse in Europese musiek of die werklikheid? Milla maak en projekteer beelde van haarself soos sy graag sou wil wees. Dit stem egter nie met die werklikheid ooreen nie.

Milla verklaar self dat musiek vir haar 'n troosmiddel is:

Jy het na musiek verlang, skielik, dit kon jou altyd troos, jou nader aan jouself bring, nader aan alles en almal laat voel, maar wat het oorgebly van jou musiek tussen al die siektes en rampe? (Van Niekerk, 2004:304.)

Milla se geluk word afhanklik gestel van musiek; sy kan nie gelukkig wees as sy nie musiek kan luister nie. Haar ontwikkeling en groei as mens hang van musiek af, sy kan nie daarsonder lewe nie. Elke keer as sy hartseer voel of as sy haar in 'n ongelukkige situasie bevind, wend sy haar tot musiek. Sy moet egter wel toegee dat die werklikheid sterker is as die musiek, dat die musiek haar uiteindelik tog nie kan bewaar van smart of swaarkry en ontnugtering nie.

Die gevolgtrekking kan gemaak word dat 'n mens hier te make het met 'n vorm van samewerkende versmelting. Die inwerking van die motto as betekenisdomein op die verhaal se verskillende betekenisdomeine kan soos volg beskryf word:

Die eerste betekenisdomein van die versmelting van die motto en musiek as uiting van Milla se gevoelens en emosies, is die musiekmotto. Die tweede betekenisdomein is die teksverwysings waar musiek aangewend word as klankbord vir Milla se gevoelens en emosies. Die outeur aktiveer dus sekere betekenisdomeine – in hierdie geval die motto. Die outeur plaas die motto in die bevoorregte beginposisie, wat meebring dat die leser dit outomaties as belangrik beskou. Die eerste betekenisdomein, die motto, is dus deur die skrywer daar geplaas. Die aktivering van die versmelting word nou egter aan die leser oorgelaat. Dit hang van die leser af om die tweede betekenisdomein, die teksverwysings oor musiek as uitingsmiddel van Milla se gevoelens en emosies, met die aanvangsdomein in die motto in verband te bring. Die leser moet dan hierdie twee domeine as't ware oormekaar skuif en met mekaar versmelt om nuwe betekenis te aktiveer. Die leser moet die nuwe betekenis wat deur die versmelting gevorm word, raaksien.

Die motto word gestel as 'n vaste pool wat die teëpool van die verwysings in die teks word. Elke verwysing is vol ironieë, dit werk die hele tyd teen die motto in.

Soos die inhoud van die motto vereis, word Milla uitgebeeld as 'n karakter wat musiek aan die hart druk en as haar eie aanneem. Dit word 'n bepalende aspek van haar persoonlikheid. Musiek gee haar rus vir haar siel en laat haar rustig voel. Dit dien ook as 'n instrument vir die verwerking van slegte dinge wat met haar gebeur. Dié verwerking veroorsaak dat sy nie heeltemal ineenstort nie, met ander woorde die musiek hou haar staande en bevorder selfs haar menslike “groei”. Die suggestie is ook dat die musiek haar van die nare werklikheid af wegneem, dat dit dan juis die hoër geestelike vermoëns van 'n mens, ook van Milla, is wat deur die musiek geaktiveer word. Dit plaas haar op 'n bepaalde sosiale vlak of ontwikkelingsvlak. Ironies genoeg is die musiek waarna die FAK se inleiding verwys en die musiek waaraan Milla voorkeur gee, nie dieselfde nie.

Dit is asof die outeur Milla se gemoedtoestand uitbeeld deur die representasie van haar belewenis van musiek. Milla kan nie sonder musiek leef nie. Musiek kry byna magiese kragte in die roman. Dit kan Milla van haarself, haar gevoelens en emosies red. Milla word uitgebeeld as 'n emosionele en soms ook neurotiese mens, maar haar balans kan deur musiek herstel word.

3.1.2 Musiek as karakteriseringsmiddel

Soos reeds genoem, is musiek karakteriserend van Milla se persoonlikheid. Hierdie aspek van musiek vorm die volgende versmelting wat tussen die motto en musiekverwysings plaasvind. Die vele fasette van die motto wat telkens deur nuwe kombinasies met ander teksgedeeltes tot stand kom, ondermyn alle voor die hand liggende interpretasies in 'n voortgaande proses deur die hele roman heen.

Die uitbeelding van Milla se verhouding met die karakters rondom haar is beeldend van die feit dat hulle nie haar liefde vir musiek verstaan nie. Benewens haar pa, verwerp Jak, Beatrice en die vroue van die gemeenskap die musiek waarna sy luister:

Vir 'n paar maande op 'n keer kon jy 'n leeskring aan die gang hou, of 'n musiekbeluisteringskring, maar die vrouens het stilswyend in jou voorhuis gesit. Asof die musiek van Schubert en Brahms en Mahler hulle skaam gemaak het. Bach was aanvaarbaar. Het genoegsaam na kerk geklink. [...] Jy was nie soos hulle nie. (Van Niekerk, 2004:96.)

Hulle verstaan nie dat sy musiek nodig het as klankbord van haar gevoelens nie. Dit is asof sy haarself deur die musiek beleef. Haar pogings om musiek met ander te deel, is aanduidend van Milla se alleenheid op die plaas voordat sy Agaat kry. Deur musiek te gebruik, stel die outeur Milla se isolasie van ander karakters voor. Musiek maak 'n belangrike deel van Milla se lewe uit, en haar man en vriendinne distansieer hulle geheel en al daarvan. Jak noem dit “die konsistorie-naaimasjien” (Van Niekerk, 2004:40) en Beatrice blameer die musiek vir die depressiewe toestand waarin Milla haar na Jakkie se geboorte bevind. Milla word uitgebeeld as 'n persoon wat nie regtig 'n sielsgenoot het nie. Deur dié uitbeelding van Milla word die leser deels voorberei op wat in die roman gaan volg. Die leser kan beter verstaan waarom Milla Agaat in haar huis inneem en haar soos haar eie kind grootmaak. Milla is eensaam en soek iemand om haar liefde vir musiek en ander dinge te deel. Dit is egter ironies dat Agaat nie 'n keuse gegun word nie; sy kan nie kies of sy van musiek, borduurwerk of die boerdery hou nie.

Milla ervaar musiek individualisties, sy steur haar nie aan Jak of die vroue in die gemeenskap se afkeurende houding teenoor haar musiek nie. Sy luister ook nie net musiek wat vir die gemeenskap aanvaarbaar is nie; sy luister na dit wat vir haar belangrik en betekenisvol is. Die vraag ontstaan of dit dalk vir Milla noodsaaklik is om juis anders te wees? Sy luister juis na dié soort musiek wat vir Jak en die res van die gemeenskap nie aanvaarbaar is nie.

Dit is ironies dat die FAK-sangbundel, wat sy vir Agaat gee as 'n primêre bron van musiek, juis deur die gemeenskap geskep en aanvaar word. Dit is Milla se manier om Agaat deel van die

gemeenskap te probeer maak. Agaat gebruik dan ook hierdie musiek, maar op haar eie manier en op haar eie voorwaardes. Tydens Milla se siekte speel Agaat vir haar musiek, die afleiding kan gemaak word dat sy weet wat dit vir Milla beteken. Agaat speel egter net musiek wat sy kies, dit geskied op haar voorwaardes. Op dié manier neem sy ook wraak op Milla, deur Milla nie toe te laat om die musiek te kies nie.

Soos met alles in Milla se lewe, dwing sy die musiek ook op Agaat af. Agaat en haar hantering van musiek is deel van die musiekversmelting in die roman. Milla wil hê die musiek moet Agaat ook troos soos dit vir haar 'n troosmiddel is. As sy die buitekamer vir Agaat regmaak, sing sy die FAK-liedjies saggies vir haarself en wonder of die musiek Agaat ook gaan troos:

Die ou FAK het my bietjie opgebeur. Het saggies dat niemand my hoor nie daar agter vir myself sit en liedjies sing. Die brug op ons plaas Op die dood van die uil Op my ou ramkietjie By die ou meulstroom. Sal dit haar ook troos? Die idee dat sy daar agter alleen sal sit en sing. Toe sit ek die sangbundel weer weg want toe wil ek weer net huil. (Van Niekerk, 2004:78.)

Sy wil haar liefde vir musiek op Agaat projekteer. Agaat se groei as mens moet ook aan musiek gekoppel word. Sy wil van Agaat 'n tweede Milla maak. Soos reeds genoem, het Agaat egter nie 'n keuse om van die musiek te hou of nie. Sy kan nie eers self die tipe musiek kies nie, die FAK word as vanselfsprekend aan haar voorgehou. Die musiek word aangewend om Agaat te beskaaf en om haar deel van die beskawing te maak. Agaat bereik die verlangde vlak van kennis en vaardigheid, sy kan alles perfek doen wat Milla haar geleer het, selfs beter as wat Milla dit kan doen. Nógans word daar nie aanvaar dat sy die regte beskawingsvlak, soos die musiek veronderstel is om te verskaf, bereik nie. Vir Milla verander Agaat se pogings tot musikale gedrag nie die werklikheid van hulle lewens nie, sy behandel Agaat nog steeds soos 'n bediende en 'n mindere. Alhoewel Agaat die beskaafdheid bereik wat Milla wou gehad het, verander haar posisie as mens nie en word sy nog steeds soos 'n bediende behandel. Agaat word nooit werklik geag as deel van die gemeenskap of selfs van die beskawing nie; as gevolg van haar velkleur sal sy altyd 'n buitestander bly. Hierdie feit veroorsaak 'n verskeurdheid in Milla. Sy het Agaat alles

geleer wat haar tot beskawing moes bring, maar sy weet ook dat Agaat nie as deel van die "beskaafde", "wit" gemeenskap beskou word nie. Ten spyte van al die "beskaafdheid" wat vir Agaat geleer word, wat op haar afgedwing word, kan Milla nie verander wie en wat Agaat is nie, nie eens in haar eie oë nie. Agaat gaan nooit werklik vir Milla "beskaafd" genoeg wees nie. Agaat se gebruik van musiek is beeldend van hierdie feit. Agaat ontwikkel wel, maar omdat sy bruin is, beteken haar ontwikkeling nie dat sy as 'n gelyke beskou word nie. Haar plek in die gemeenskap word steeds deur ras bepaal. Sy is op grond van die ras waaraan sy behoort in 'n sekere rol en plek in die gemeenskap vasgevang, 'n rol en 'n plek waaraan sy nie kan ontsnap nie.

Daar bestaan dus op meerdere maniere 'n diskrepansie tussen die geïdealiseerde rol van musiek soos die motto dit weergee en die "werklikhede" wat in die roman beskryf word. Agaat neem sekere aspekte van Milla se uitkyk op die lewe en musiek oor, en die manier waarop dit uitgebeeld word, kan as 'n betekenisdomein beskou word. Net nadat Jakkie gebore is, sê sy vir Milla:

[...] kom ons sit daar 'n rukkie in die skadu van die wilgers kom ons sing vir hom dat hy kan mens word (Van Niekerk, 2004:212).

Die verhaal suggereer dat 'n kind eers werklik mens kan word as hy musiek gehoor het – 'n gedagte wat by die motto aansluit – aangesien die inleiding van die sangbundel die groei van die volk wil vertolk. In hierdie gedeelte word musiek as onontbeerlik vir die uitbreiding van 'n mens gestel. Jakkie se groei tot 'n volwaardige mens is van musiek afhanklik. Hier word ook 'n ironiese situasie uitgebeeld. Milla het Agaat leer sing en nou wil Agaat hê hulle moet vir Jakkie tot menswees sing, soos Milla met Agaat gedoen het.

Musiek is dus 'n baie belangrike karakteriseringsmiddel in die roman. Die versmelting bring ook verskeie nuwe betekenis na vore. Die eerste betekenisdomein van die versmelting van die motto en musiek as karakteriseringsmiddel is die musiekmotto. Die tweede betekenisdomein is die teksverwysings waar musiek gebruik word as karakteriseringmiddel, van óf Milla óf Agaat.

Hierdie tipe versmelting, soos die vorige versmelting, kan gesien word as 'n samewerkende versmelting.

Die inleiding van die sangbundel vra dat die Suiderland se bloed en bodem in die musiek gevind moet word. Niemand weet presies wat die Suiderland is of wie dit bepaal nie. Die suggestie ontstaan dat die Suiderland Suid-Afrika is. Die Suiderland word egter slegs deur sy blanke inwoners gekarakteriseer. Dit is presies wat in die volgende teksgedeelte in die roman uitgebeeld word. Milla maak 'n grappie met Beatrice deur dood te speel. Milla speel dood as 'n soort wraak op Beatrice se skynheiligheid en aansitterigheid. Milla se “dood” en Beatrice se histeriese reaksie, ontstel Agaat omdat sy dink Milla is regtig dood. Daarna begin Agaat sing in die voorhuis. Sy sing egter nie net vir Milla nie, sy sing ook vir haarself. Soos Milla wou gehad het, gebruik Agaat ook musiek as 'n troosmiddel – iets wat haar innerlike kalmeer. Trouens, Agaat moet haarself troos omdat Milla nooit as trooster vir haar beskikbaar is nie. Soos die motto ook vra, word die Suiderland se bloed en bodem ook in hierdie liedjie konkreet ervaar. Miskien nie heeltemal die hele Suiderland nie, maar definitief die plaas se bloed en bodem. Agaat ‘sing’ basies die plaas vir Milla, hoewel die lied ironies nie in sy ontstaan met Suid-Afrika se suide te make het nie. Deur die liedjie beleef Milla die dinge van die plaas wat sy as gevolg van haar siekte nie self kan beleef nie. Ironies genoeg, bly dit egter net 'n “hartseer liedjie”:

ek hoor 'n noot, 'n frase. Dan kry sy die wysie. Dan kry ek hom. Dis vir my, Agaat, ek weet, sing vir my daar in die voorhuis. *Blow the wind southerly*, neurie sy. [...] Sing Agaat. Sing maar die ou-ou wysie. Sing die liedjies van weleer. Die musiek van die voorhuis. Sing van die wind om die hoeke van die huis, die suidooster, die noordwester. [...] Sing maar saggies van die aand wat gekom het en van die aandkos, die wors en die eiers en die rooi tamaties en die vars brood [...] Sing maar, dat jy getroos mag wees. Want dit moet jy nou vir jouself doen, soos jy dit nog altyd moes doen. [...] Ek verstaan. Jy dink nie my grap vanmiddag was snaaks nie. Dis 'n hartseer liedjie, dit is al. (Van Niekerk, 2004:293.)

Die uitbeelding van Agaat in hierdie gedeelte beklemtoon die feit dat sy die “musiek van die voorhuis” moet sing. Die musiek wat in die voorhuis gespeel word, is Milla se musiek. Die musiek wat Milla die meeste speel, is Europese musiek. Die liedjie wat Agaat neurie, is dan ook

een van Milla se Europese liedjies. Agaat moet “die liedjies van weleer”, “die musiek van die voorhuis”, “van die aand wat gekom het” en “die wind om die hoeke van die huis” sing. Agaat begin wel met 'n Europese lied: “Blow the wind southerly”, maar sy eindig tog met die musiek van Afrika. Die musiek van Afrika is die wind wat om die hoeke van 'n huis huil, die son wat sak en die aand wat “gekom” het. Alhoewel Agaat en Milla albei deel het aan die Suiderland, dit is immers hul geboorteland, is hul ervaring van die Suiderland, volgens Milla, verskillend omdat hulle aan verskillende rasse behoort. Agaat bly soos die buitestander voel, al doen sy alles wat Milla van haar verlang.

Milla span egter ook musiek, wat so belangrik is in haar vorming as karakter, in as 'n manier om haarself te bluf. Sy probeer byvoorbeeld haarself in die bui kry om na Jak toe te gaan vir 'n nag van passie. Musiek word die instrument wat haar in staat stel om haarself te probeer bluf. Die musiek waarna sy luister, laat haar glo dat daar nog iets van haar huwelik oor is, en sy wend 'n poging aan om vir Jak te verlei.

Saans laat as jy alleen was, het jy jouself in die stemming probeer bring met wyn, met jou ou stukke bladmusiek, begeleidings, byna vergete, wat jy uit die klavierstoeltjie opgediep het en hortend vir jouself gespeel het en daarby gesing het [...]

Die musiek het jy uitgekies om by jou stemming te pas. Jak het gewoonlik sy oë gerol vir jou musiek, 'n Strausswals kon hy nog net-net verdra. Maar dit was nie 'n nag vir Weense walse nie, dit was 'n nag vir altviole, vir mezzosoprane, vir donker, melankoliese seks. [...] Sal jy ooit die mismaakte lied vergeet, die verraderlike geur van vinkel? (Van Niekerk, 2004:356, 357, 361.)

Haar poging om Jak te verlei misluk en hy verwerp haar. Agaat is natuurlik 'n toeskouer van hierdie konfrontasie tussen Milla en Jak. Die musiek bedrieg Milla en veroorsaak dat sy 'n gek van haarself maak. Die romantiese musiek laat haar glo dat daar nog iets van haar huwelik te red is en dat daar nog liefde tussen haar en Jak kan wees.

Dit was die laaste keer, het jy besluit, dat jy weens Duitse musiek in 'n klug sou beland in jou eie voorhuis.

Dit is hoe jy dit afgemaak het. 'n Klug. (Van Niekerk, 2004:362.)

Die musiek wat veronderstel is om haar wasdom en ontwikkeling, selfs die groei van hulle huwelik, te bewerkstellig en te ondersteun, laat haar in die steek. Hier word musiek ook aangewend om die mislukte huwelik te karakteriseer. Milla dink musiek sal as 'n reddingsmiddel vir haar huwelik dien, maar dan gebeur die teenoorgestelde. Haar enigste vertroueling in haar alleenheid faal haar ook en sy bly alleen en bedroë agter omdat alles 'n klug word. Ironies genoeg is dit juis die Europese musiek, dié musiek waarvoor Milla so lief is, wat haar hier in die steek laat. Haar “Europese” leefwyse en die karakter wat sy deur dié musiek wil skep, is eintlik niks anders nie as 'n leuen of selfbedrog. Haar huwelik is 'n bewys hiervan.

3.1.3 Musiek as wraakmiddel

In die roman word beskryf hoe in 'n gevorderde stadium van Milla se siekte, Agaat aan die slaap raak langs die bed terwyl sy Milla se voete vashou. Dit gee Milla die geleentheid om een van Agaat se geborduurde keppe ongestoord te bestudeer. Die afleiding kan gemaak word dat Agaat haar keppe, wat al hoe hoër groei en al hoe digter geborduur word, gebruik as verweer, vertoon van identiteit en selfs om aggressie teenoor Milla en Jak uit te beeld. Musiekvoorwerpe en -temas figureer opvallend in die borduurwerk op die keppe en word as deel van Agaat se borduurwerk ook as 'n wraakmiddel aangewend. Die keppe en borduurwerk word later in die hoofstuk bespreek.

Milla het Agaat grootgemaak en het haar liefde vir musiek vir Agaat geleer, dit is dus te verstane dat Agaat musiektemas sal gebruik om haar keppe mee te borduur. Musiek speel ook 'n groot rol in Agaat se lewe, dit is hoe Milla haar geleer het en dit is hoe sy dit aangeneem en haar eie gemaak het. Juis deur haar keppe met musiekskrif te borduur maak sy die musiek wat Milla haar geleer het, haar besit en nie Milla s'n nie. Sy weier om die musiek wat sy van Milla geleer het op

die konvensionele manier aan te wend. Sy neem eintlik wraak op Milla deur die musiek op 'n onkonvensionele manier toe te pas:

Speel my oë my parte hier? 'n Ontwerp van musiekskrif sien ek, note en sleutels en balkies. Soos die lig helderder word en uitdoof deur die preeel op die stoep, deur die panele van die glasdeur, deur die gaasvoering van die gordyn, kan ek uitmaak wat daar uitgewerk is. Sien ek reg? 'n Harp lyk dit, 'n dubbelfluit, 'n tamboeryn, 'n trompet, die nek van 'n luit. En hande sien ek, al die polse gebuig, alle vingers op snare en gate en stoppe (Van Niekerk, 2004:386.)

Vir die interpretasie van hierdie teksgedeelte is dit belangrik om daarop te let dat die musikante wat op Agaat se kep geborduur is, misvorm is. Die musikante het engelvlerke, maar tog lyk hulle wreed en misvorm. Die engelvlerke word aan vreesaanjaende musikante vasgeheg. Iets so mooi soos 'n engel, word lelik, onrein en grusaam gemaak. Die musikante het verskillende liggaamsdele van diere, die trompetspeler het 'n snoet van 'n vark, die harpiste het 'n vlermuis se bek en die res van die diere speel die instrumente met bolkieste en klein tandjies. Al die diere op Agaat se kep is wrede, onrein diere. Nie een van die diere word met liefde, sagmoedigheid of selfs dapperheid geassosieer nie. Inteendeel boesem 'n vlermuis, wolf en 'n rot vrees by mense in.

[...] Maar ek kan nie ophou kyk nie. Dis soos kyk in die wolke. Alles is moontlik. Vlerke lyk dit, engelvlerke. Met swierige boë staan hulle uit agter die rûe van die musikante. Maar die trompetspeler het 'n varkensnoet. En die bek van die harpiste is 'n vlermuis s'n. 'n Wolf klop grynsend die tamboeryn. 'n Bobbejaan met bolkieste blaas die dubbelfluit, 'n rot met klein tandjies, hang kwykend oor die luit. (Van Niekerk, 2004:386.)

Die musiekinstrumente wat op haar kep geborduur is, is instrumente wat tydens die Bybelse tyd bestaan het en gebruik is. Hierdie instrumente skakel met die engelvlerke wat die musikante het. Dit bring die hele godsdienstige aspek van hierdie spesifieke kep van Agaat in. Die instrumente word in die roman gebruik as die simbole van die Christelike geloof. Dit word egter deur onrein diere bespeel, dié diere is in die Ou Testamentiese tyd as onrein beskou, dink byvoorbeeld hier aan veral die vark. Die Bybelse musiek word deur onrein diere bespeel. Die onrein diere stel die goddelose mense voor. Ten spyte van alles wat Milla sê, toon Agaat met hierdie uitbeeldings aan

Milla hoe dit vir haar voel as daar na haar gekyk word. Binne die apartheidstelsel voel mense van ander rasse minderwaardig en selfs dat hulle as goddeloos beskou word, al is apartheid in godsdienstige terme geregverdig. Die “onrein diere” is dus eintlik die swart- en bruinmense, wat nie deel aan die wit geloof en die Christelike samelewing mag gehad het nie.

Nog 'n voorbeeld waarin Agaat musiek teen Milla inspan, is wanneer Agaat musiek as kamoefleermiddel inspan:

Ek ken dit, die uit die bloute musiekaansittery. Begeleiding by die maal as sy nie lus is om met my te praat nie.

Kamoeflering is die musiek soms. As daar kuiergaste kom. [...] Sodat ek nie moet hoor wat sy met hulle in die voorhuis bespreek nie. (Van Niekerk, 2004:412.)

In genoemde voorbeelde, waar musiek as wraakmiddel ingespan word, is die musiekmotto telkens die eerste betekenisdomein van die versmelting en die tweede betekenisdomein is die teksverwysings waar musiek aangewend word as wraakmiddel. Soos die vorige versmeltings, kan hierdie ook beskou word as 'n samewerkende versmelting.

Hier gebruik die outeur nie musiek om menslike groei en vordering uit te beeld nie, maar eerder Agaat se wraak op Milla. Agaat wys vir Milla hoe Milla na haar kyk, dit is hoe sy voel sy deur Milla gesien word. Sy kaats dus Milla se blik vir haar terug deur haar keppe te gebruik. Haar kep beeld ook die politieke situasie van daardie tyd uit. Die swart- en bruinmense is as goddeloos en onbeskaafd beskou. Die musiek is nie iets moois nie, maar eerder 'n verwronge angsbeeld. Agaat gebruik die musiek teen Milla. Dit wat mooi en goed kon gewees het, word nou deur Agaat geperverteer omdat sy in haar magteloosheid binne die politieke en kulturele stelsel geen ander manier het om te wys hoe sy haar posisie ervaar nie. Dieselfde geld wanneer Agaat tydens Milla se siekte vir haar musiek speel. Agaat kies natuurlik watter liedjies om vir Milla te speel. Dit is ironies dat Agaat nou hier die keuse van musiek maak en nie meer Milla nie, maar sy probeer om deur die musiek iets vir Milla te sê, hoewel die boodskap Milla nie bereik nie. Milla wil egter ook nie hierdie boodskappe van Agaat raaksien nie, want sy kan nie buite die politieke en

ideologiese stelsel van haar tyd dink of tree nie. Agaat kan nie help om met 'n tikkie leedvermaak op te merk nie:

Jy hou mos van jou musiek, Ounooi (Van Niekerk, 2004:20).

3.1.4 Musiek as skeidingsmiddel

Musiek word ook ingespan as 'n manier om verwydering tussen Milla en Jakkie te bewerkstellig en in die roman voor te stel. Dit is nie Milla wat vir Jakkie liedjies leer nie, maar Agaat. Soos Milla vir Agaat die liedjies geleer het, leer Agaat dit ook vir Jakkie:

Lyk my mos Jakkie het perfekte gehoor. Hy sing van kleins af al die liedjies wat hy by A. hoor & daar sing hy vanaand by die Kersboomdiens [...] stoksielalleen sonder begeleiding [...] Ai my hart! Wat sou sy oupa tog nie gesê het nie? (Van Niekerk, 2004:329.)

Milla glo dat dit haar plig as Christen is om Agaat op te voed en te beskaaf. Sy skryf nooit in haar dagboeke hoe sy Agaat gekry het nie. In die dagboeke skryf sy slegs haar “opdrag” om Agaat op te voed neer. Tydens Agaat se kinderjare, voor Jakkie gekom het, leer Milla Agaat alles wat sy van musiek weet. Daar is geen beter leermeester as Milla nie; sy leer Agaat alles wat sy moontlik kan. Milla wou gehad het dat Agaat ook soos sy moes voel oor musiek, dat Agaat se groei ook afhanklik moet raak van musiek:

A. kan nie genoeg kry van musiek nie. Speel vir hr Pa se ou plate op die opwengrammofoon. Sy hou die meeste van die liedere, as ek een keer die storie & die woorde vertel het wil sy dit oor en oor luister [...] Ek speel dit tot ons stukkies saam kan sing. [...] Sy ken al baie FAK-liedjies & heelwat psalms & gesange. Ons sing dit in die oggend as ek hr wakker maak & saans as sy gaan slaap & as ons werk in die kombuis of skape toe ry. Leer haar die tweede stem Liewe maan & Laat my langs die heide wandel is hr beste. (Van Niekerk, 2004:654, 655.)

Die kompleksiteit van Milla en Agaat se verhouding word ook deur die musiek geïllustreer, Milla speel vir Agaat Europese en Afrikaanse musiek. Sy vertel die vreemde verhale van die musiek vir Agaat. Vandat Agaat klein is, leer Milla haar om in die tweede stem te sing. Een van die liedjies is “Liewe maan”. Dit is ook die liedjie wat gekies word tydens Jakkie se geboorte. Milla wil dit egter nie hoor nie en verkies iets met 'n vinniger ritme. Die liedjie het duidelik betekenis vir Agaat; dit is een van die liedjies wat sy geleer het toe sy nog heel klein was. Sy vind dit gepas om tydens Jakkie se geboorte te sing. Jakkie gaan grootgemaak word op dieselfde manier as wat Milla Agaat grootgemaak het. Ironies genoeg vind Agaat ook aanklank by die Europese musiek waarvoor Milla so lief is. Nogtans kan selfs hierdie ooreenkoms nie die gaping tussen die twee vroue oorbrug nie.

Die uitbeelding van die verhouding tussen Milla en Agaat in die periode waarin Milla Agaat opvoed, geskied meermale ooreenkomstig die verskillende aspekte van musiek en dit bring uiteindelik 'n uitgebreide betekenisdomein tot stand. Milla sien Agaat nie as 'n persoon nie, maar eerder as 'n instrument wat bespeel moet word. Vir haar is Agaat iets wat sy na haar hand kan grootmaak, soos reeds genoem, 'n tweede Milla. Sy wil Agaat se groei voorskryf, sy wil Agaat nie toelaat om haar eie besluite te neem nie. Sy beskou Agaat as haar “bruin klavier”:

Ek speel klaviernote vir haar en dan druk ek op plekkies op haar gesig en gee 'n klankwaarde aan elke plek. Sy is my klein bruin klavier sê ek, ek sal haar vol note speel tot sy klink soos 'n konsert. (Van Niekerk, 2004:546, 547.)

Later in die roman, as Agaat haar doodsrok vir haar aanpas, besef Milla dat sy nooit werklik vir Agaat geken het nie. Agaat bly altyd die onbekende, die onbereikbare. Sy het haar probeer maak tot iets wat sy nie was of wou wees nie:

[...] O, my ou klavier, ek ken haar nie, haar gesig 'n treurende ruïne.

Is dit goed genoeg om in begrawe te word? vra sy met haar oë. (Van Niekerk, 2004:605).

Die afleiding uit bogenoemde gedeeltes is dat hierdie versmelting ook gesien kan word as 'n samewerkende versmelting. Die outeur aktiveer die musiek motto voorin die roman, dit hang verder van die leser af om die ander betekenisdomein, in hierdie geval die gedeeltes waar musiek as skeidingsmiddel voorkom, te aktiveer. Die aktivering van die versmelting hang ten volle van die leser af.

Agaat word uitgebeeld as 'n instrument, iets wat nie gevoelens of 'n eie denkwysse het nie. Ironies genoeg leer Milla nooit werklik om Agaat te "bespeel" nie – daar sal altyd 'n gaping tussen hulle wees. Agaat wat moes klink soos 'n konsert, word 'n ruïne. Haar lewe as 'n klavier word aan die einde van haar lewe gereduseer tot 'n ruïne. Daar is tog in 'n mate liefde in Milla se hart en gedagtes vir Agaat, maar die verwydering tussen hulle oorheers. As die betekenisdomein van die motto geneem word, met die betekenisdomein van Agaat as 'n klavier vergelyk word, is dit duidelik dat Agaat se groei as deel van die volk nie werklikheid word nie. Die enigste "volk" waarvan Agaat deel is, is die swart volk. Ironies genoeg is sy eintlik ook nie deel van die swart volk nie. Aan die einde van die roman word sy as baas aangestel oor die werkers en die plaas. Die werkers beskou haar nie as een van hulle nie. As 'n klein kind, spot hulle met haar en as grootmens het hulle 'n heilige ontsag vir haar.

Milla se lewe word gelykgestel aan musiek. Milla se lewe self word soos musiek. Voor sy sterf, besef sy dat musiek nie musiek is as dit vir ewig aangaan nie:

En die lied? Het ek dit gehoor toe? Die lied waarvan die einde is soos die begin? Gedemp uit 'n donker plek?

Hulle is geplaas vir die finale akkoord. Vir die laaste afknip. [...] Daar is niks meer wat ons aan jou saligheid kan doen nie. 'n Brood is 'n brood so gemeng en so gerys en op 'n sekere punt moet hy gebak kom. En musiek is nie musiek as dit vir ewig aangaan nie. Daar is 'n introïtus en 'n amen. [...] Selfs 'n fantasie vir soloharp moet voldoen aan die eis van beëindiging. Eenkeer aangeraak, eenkeer gespeel, moet selfs die laaste noot uiteindelik wegsterf uit die vlerk. (Van Niekerk, 2004:668, 669.)

Soos musiek wat 'n begin en 'n einde het, moet haar lewe ook tot 'n einde kom. Haar hele lewe was soos 'n konsert, 'n konsert met hoogtepunte en laagtepunte. Maar enige konsert het ook 'n einde.

Selfs op Milla se doodsrok borduur Agaat musiek. Die musiek wat sy borduur, lyk soos 'n help-my-sterf-boek. Nie eens die dood kan Milla en musiek skei nie. In haar graf gaan sy omring wees deur musiek, Agaat het daarvoor gesorg. Agaat het vir Milla 'n doodsrok vol musiek met haar borduurwerk gekomponeer.

'n Stuk bladmusiek? Wat sou dit wees? As Agaat kon komponeer? 'n Simfoniese toondig? Of programmusiek, soos Karnaval van die Diere? 'n Aria vir twee vrouestemme en plaasgeluide?

Maar nee, dis nie so fraai nie. Hier in die middel langs lyk dit soos 'n bladsy uit 'n hulpboek, 'n help-my-sterf-boek, 'n doen-dit-self-boek met illustrasies, al die inligting in byskrifte rondom die liggaam in doodskishouding daar geborduur, die hande reeds gevou op die bors: 'n Vrou in 'n rok in 'n vrou in 'n rok sal ek wees. (Van Niekerk, 2004:674.)

Uit hierdie aanhaling is dit duidelik dat Milla se lewe met musiek eindig, iets wat deur haar hele lewe 'n belangrike rol vir haar gespeel het. Die feit dat Agaat musiek op Milla se doodsrok borduur, wys dat Agaat tog lief is vir Milla. Agaat weet hoe belangrik musiek vir Milla is en sy sorg dat Milla selfs in haar graf musiek gaan hê, maar die bittere ironie van die vreemde vermenging van toegeneentheid en verwydering in die verhouding tussen die twee vroue word in die uitbeelding van musiek en die musikale temas in die borduurwerk meer as duidelik.

3.2 Borduurwerkmotto en versmeltings

Die tweede motto in die roman is geneem uit die Voorwoord van die borduurboek, *Borduur só*:

Dit is die mooie, die waardevolle van hierdie boek: dat dit uit liefde gebore is en tot liefde inspireer, daaraan kan niemand twyfel nie. En daarmee word 'n groot diens gelewer aan die volk, want wie vir skoonheid voel, op watter gebied ook al, het 'n bydrae te lewer tot die kulturele ontwikkeling van die volk.

Die gebied wat in dié boek betree word, is 'n spesifiek vroulike en dra daardeur by tot die verfyning en verfraaiing van die huislike atmosfeer. So 'n atmosfeer onderskei die kulturbewuste volk van die onbeskaafde.

Die voorwoord van die borduurboek kan beskryf word as die eerste betekenisdomein van die borduurwerkversmelting wat in die roman plaasvind. Die tweede betekenisdomein is die verskillende belangrike plekke waar borduurwerkverwysings telkens in die teks voorkom. Die versmelting is die interpretasie van die motto en die borduurwerkverwysing in die teks en die interpretasie van die versmeltings a.g.v. die ineenvloeiing van hierdie twee denkrumtes.

Soos met die musiekmotto, word die borduurwerkmotto aan die begin van die roman geplaas. Die motto speel ook 'n kodifiserende rol in die roman en borduurwerkverwysings kan deur die hele roman waargeneem word. Die skrywer ondermyn egter deur die hele roman heen hierdie motto.

Die voorwoord verklaar dat die boek oor borduurwerk uit liefde gebore is en tot liefde moet inspireer. In die roman inspireer die boek ironies nie tot liefde nie, Milla is die een wat die boek vir Agaat gee en haar leer om te borduur. Milla behandel Agaat dikwels sonder liefde. Inteendeel, sy behandel Agaat soms nie goed nie. Milla is lief vir Agaat, maar Agaat kwalifiseer as't ware, as gevolg van haar ras en ideologie, nie vir die liefde nie. Dit veroorsaak 'n verskeurdheid in Milla. Sy "mag" nie eintlik lief wees vir Agaat nie, maar tog is sy. Haar verskeurdheid vererger toe sy haar eie kind kry. Die lesers van die borduurboek mag nie twyfel

dat die boek tot liefde inspireer nie, maar die roman gee nie regtig enige bewyse van hierdie liefde nie. Dit het die gevolg dat die leser die borduurboek in twyfel trek en nie in die geloofwaardigheid van die boek glo nie. Die outeur skryf die roman teen hierdie motto in, wat veroorsaak dat die motto ondergrawe word.

Die voorwoord van die boek sê dat die boek 'n groot diens aan die volk lewer. Agaat gebruik die borduurboek haar hele lewe lank. Alles wat sy van borduurwerk weet, het sy uit dié boek geleer. Agaat word egter nogtans nie as deel van die “volk” beskou nie, al is sy die enigste een wat die boek gebruik.

Uit die roman kan afgelei word dat Agaat nie eintlik iets vir skoonheid voel nie, alhoewel haar borduurwerk uitsonderlike voorbeelde van borduurwerk is. Om te borduur is vir haar eerder 'n manier van wraak neem op Milla. Sy span ook die borduurwerk in as 'n manier om aggressie te toon en om haar te verweer. Dit is 'n soort kommunikasie, 'n boodskap aan Milla. Milla reageer nie juis op hierdie boodskap nie, die enigste keer dat sy werklik daarop reageer, is as sy haar doodsrok sien.

Deur haar borduurwerk lewer sy inderdaad 'n bydrae tot die kulturele ontwikkeling van die volk, soos die boek verklaar, 'n persoon wat borduur sal doen. Agaat se kulturele bydrae word egter nie erken nie. Sy kan beter as Milla borduur, maar dit maak haar nie deel van die “volk” nie. Haar borduurwerk dra alleenlik by tot haar eie ontwikkeling.

Agaat het nie werklik 'n huis van haar eie nie. Sy kan aanvanklik nie eers haar eie buitekamer versier nie, dis eers later dat Milla haar toelaat om 'n kaggel te kry en dit te versier. Die enigste verfraaiing en verfyning wat sy vir haarself kan doen, is die borduurwerk op haar keppe. Die gevolgtrekking waartoe hierdie situasie lei, is dat Agaat die borduurwerk gebruik om die klere wat sy gedwing is om te dra, te verfraai en haar stempel daarop af te druk. Dit help haar dat sy meer soos 'n mens voel en minder soos 'n bediende. Dit is haar manier om aan haarself eiewaarde en 'n identiteit te gee. Namate Agaat ouer word, word haar keppe al hoe hoër en haar voorskote al hoe dikker geborduur. Dit is haar manier van selfverweer en selfhandhawing.

Die boek verklaar dat borduurwerk die kulturbewuste van die onbeskaafde sal onderskei. Ironies genoeg, alhoewel sy borduur, word Aagaat nie beskou as deel van die kulturbewuste volk nie. Aagaat word egter nog steeds beskou as onbeskaafd. Sy bereik nooit die beskaafdheid wat die boek belowe nie, al borduur sy hoe goed.

3.2.1 Die borduurboek as instrument in die “skepping” van Aagaat

Die borduurwerkmotto word in verskillende vorme in die teks aangetref. Milla gee die borduurboek vir Aagaat as 'n manier om haar ledige uurtjies in die buitekamer mee te vul. Milla onderstreep die inleiding in die borduurboek vir Aagaat. Sy vind dit heel inspirerend en wil hê Aagaat moet dit ook lees en belangrik vind. Dit is egter ironies dat die inleiding glad nie op Aagaat van toepassing is nie en nooit sal wees nie, ongeag hoe goed sy kan borduur. Aagaat sal altyd as gevolg van haar ras en ideologie van die (blanke) volk afgesny bly.

[...] al A. se ander leesstof uit die krat gehaal waar ek dit gebêre het lees toe die inleiding deur Haar Edele Mevr. Dr. Verwrd in die borduurboek & dis toe heel inspirerend: Die boek uit liefde gebore vir die ontwikkeling van die volk & die huislike atmosfeer wat borduurwerk skep want dis die merkteken van 'n kulturbewuste nasie het die woorde onderstreep en voorin geskryf: Mag hierdie boek jou nog veel plesier verskaf in die leë uurtjies op Gdrift. Dit lyk so droog maar wat anders kon ek nou skryf? Toe nog 'n plan gekry. 'n Potlood en mes om dit mee skerp te maak binne gaan kry & leë notaboekie uit J. se kantoor in hoofletters voorop geskryf: My eie Patrone en Ontwerpe moes hard druk want die buiteblad was van gladde papier en die potlood wou nie lekker vat nie & toe die borduurboek weer gebêre in die krat met die notaboekie daar bo-op. (Van Niekerk, 2004:78.)

Die borduurboek moet vir Aagaat plesier verskaf, maar eintlik het Milla dit net vir haar gegee om haar gewete te sus omdat sy Aagaat na die buitekamer skuif. Milla gee selfs vir haar 'n notaboekie waarin Aagaat haar eie ontwerpe kan skryf, min wetend dat Aagaat juis haar eie vreemde ontwerpe op haar keppe gaan borduur. Die potlood, wat Milla gebruik om in die borduurboek te

onderstreep, wil nie lekker op die buiteblad van die notaboekie skryf nie. Dit is 'n vooruitwysing na die ongelukkigheid wat sou volg na die skuif van Agaat na die buitekamer.

Volgens die roman is die boerdery een helfte van 'n huishoudster se werk, terwyl borduurwerk die ander helfte is. Milla verklaar dat borduurwerk tot die fynere dinge in die lewe behoort en dit is ryke tradisies uit die domein van 'n vrou. Sy maak asof borduurdery elke vrou se plig is, asof elke vrou dit moet doen om volwaardig vrou te kan wees. Die borduurboek kan gesien word as 'n simbool van die rol van die Afrikanervrou tydens die periode van nasionalisme. Agaat is egter nie 'n Afrikanervrou nie, maar tog moet sy leer om te borduur.

Skaapslag sê ek is nie die begin & die einde van die wêreld nie of stoep poets of uie vleg of pampoene pak nie. Boerdery is net die een helfte van 'n huishoudster se werk. Het gevoel ek moes die punt sterk stel want ek het hr bietjie gedryf die afgelope maand.

Borduurdery sê ek is die ander helfte & fyn siernaaldwerk & brei & hekel. Dit hoort tot die fynere dinge van die lewe dit is eeue oue kunste & ryke tradisies uit die domein v.d. vrou. [...] Ek wil hê jy moet kennis dra & ek wil hê jy moet dit vir jouself aanleer & jou eie maak dit sal die bewys wees dat ek nie my tyd gemors het met jou nie sê ek vir haar. (Van Niekerk, 2004:175-176.)

In hierdie situasie word veral 'n tendens van die Afrikanervolk uitgebeeld. Milla, as verteenwoordiger van die Afrikaner in die roman, gee nie om vir ander kulture nie. In die kultuur van die bruinmense is die kuns van borduurwerk glad nie so belangrik as wat dit in die blanke kultuur is nie, maar dit maak nie vir Milla saak nie. Milla wil slegs die dinge van die blanke kultuur vir Agaat leer, en niks van haar eie kultuur nie. Agaat dra geen kennis van haar herkoms nie; sy word deur Milla geprogrammeer om deel te hê aan die blanke kultuur. Ironies genoeg vergeet Agaat nie haar eie kultuur nie, sy dans as niemand haar kan sien nie. Hierdie dansritueel van haar is al wat sy van haar herkoms oorhou. Haar buitekamer is ook haar heiligdom, sy laat niemand daar toe buiten Jakkie nie. Sy versier die kaggel in haar buitekamer met vreemde voorwerpe, iets wat Milla glad nie kan verstaan nie.

Soos met die musiekmotto se versmeltings is die versmeltings van die borduurwerkmotto ook samewerkende versmeltings. Die eerste betekenisdomein van hierdie versmelting is die gegewens van die borduurwerkmotto en die tweede betekenisdomein van die versmelting is waar die borduurboek deur Milla gebruik word om Agaat te “skep” na haar wil. Die outeur aktiveer die borduurwerkmotto en verder hang dit van die leser af om die teksgedeeltes in die roman self te aktiveer.

Milla wil hê Agaat moet haar ure vul met borduurwerk, iets wat glo 'n mens meer kultuurbewus sal maak. Milla wil Agaat na haar beeld maak: soos sy van borduurwerk hou, so moet Agaat ook daarvan hou. Ironies genoeg maak dit nie saak hoe goed of lank Agaat borduur nie, sy sal nooit as deel van die “kultuurbewuste” Afrikanervolk beskou word nie.

Mens kan hier die afleiding maak dat Agaat egter nooit slegs Milla se maaksel is nie. Ten spyte van die hegte band tussen hulle bly sy ook die “ander”, die onpeilbare, die veragte en gevreesde, die vergestaltung van die blanke Afrikaner se angs en onmag teenoor die bedreiging van 'n kultuurvreemde meerderheid (Wessels, 2006:40). Dié aspek van Agaat word veral uitgebeeld deur die feit dat Milla en Agaat se komplekse verhouding slegs uit Milla se oogpunt aangebied word, en dat die leser nooit toegang kry tot Agaat se bewussyn nie. Wanneer Milla onverwags een oggend in Agaat se kamer inkom voordat Agaat in haar gestyfde en geplooië uniform verskyn het, tref Milla 'n vreemdeling aan:

Die ongetemde haarklomp het haar wild laat lyk. Jy wou wegkyk, maar jy kon nie. Die hare het die andersyds ordentlike kamer gevul soos 'n sameswering teen alles wat met daglig en onderdanigheid te make het. (Van Niekerk, 2004:477.)

In haar buitekamer kan Agaat haar eie identiteit leef naas die identiteit, dié van 'n Afrikanervrou, wat Milla vir haar geskep het. Milla is egter nie onbewus van Agaat se identiteit as die “ander” naas haar “Afrikaneridentiteit” nie en wonder:

Hoe moes dit voel om Agaat te wees? Hoe kon jy dit ooit te wete kom? Sou julle kon uitmaak wat sy sê as sy dit kon verduidelik? Sy sou dit in 'n ander taal as die een wat julle haar geleer het, moes uitlê. (Van Niekerk, 2004:574.)

Milla probeer om die borduurdery so aantreklik moontlik vir Agaat te maak. Sy wys haar die geborduurde Volkskuns en die voorstellings van Van Riebeeck en so meer. Ironies is dit egter nie Agaat se geskiedenis wat vir haar gewys word nie, maar die geskiedenis van die “Afrikanervolk”. Soos reeds genoem, is dit beeldend van die Afrikanervolk se arrogansie om te dink dat geen kultuur buiten hul eie kultuur van belang is nie. Borduurwerk moet ook spreek van die “persoonlikheid van die spreker”, maar Agaat word net dinge van 'n Afrikanerpersoonlikheid geleer en niks van haar eie herkoms en persoonlikheid nie. Die veronderstelling is dat Agaat moet begin om eenvoudige dinge te borduur, daarna die geskiedenis en dan kan sy die hemel (die goddelike) borduur.

Blaai toe die boek oop by my inskripsie voorin & maak hr hardop lees wat ek onderstreep het in die inleiding. Borduurwerk skep 'n atmosfeer van egte waardes in 'n huis & spreek v.d. persoonlikheid v.d. skepper daarvan dit wys die verskil tussen 'n ontwikkelde en 'n onbeskaafde volk.

[...] My bes gedoen om vir A. onder die indruk te bring van al die moontlikhede & hr voorbeelde gewys van ons geborduurde Volkskuns & die voorstelling van ons Geskiedenis die skepe van Van Riebeeck & die uitdeel v.d. eerste plase aan die Liesbeeck & die vetstertskape wat die Vryburgers v.d. Hottentotte geruil het vir krale & lappe & die Voortrekkers & die Ossewaens & die Boereoorlog & die Geskiedenis van Goud en Diamante. Sy besef nog nie nou hoe gevorderd sulke borduurwerk is nie maar eendag sal sy self geleer het hóé sal sy verstaan sê ek. Dis met elke kunsvorm so verduidelik ek. Mens begin met die eenvoudige & dan oefen mens elke dag getrou tot jy reg is om eendag die tonele van die Gesk. aan te pak & dan die Hemel. (Van Niekerk, 2004:176-178.)

Milla voer 'n klomp redes aan waarom Agaat moet borduur. Die redes wat sy gee, is egter die redes waarom die Afrikanervrou borduur en nie waarom Agaat borduur nie. Agaat se redes waarom sy borduur word later bespreek. Milla wil ook hê Agaat moet borduur om haar uit die

kwaad uit te hou. Ironies genoeg bewerkstellig sy juis die teenoorgestelde. Die borduurwerk sterk Agaat in haar kwaad, haar wraak en wrewel teenoor Milla. Die leser word bewus gehou van die kontraste en ironieë tussen die borduurwerkmotto en waar dit in die teks gebruik word.

Het mooi verduidelik hoe 'n goeie dissipline dit is hoe dit mens kalmeer na 'n dag se harde werk. Dit hou jou nederig & dit hou jou uit die ledigheid dit fokus die aandag op iets nuttig & lei af van negatiewe gedagtes & gevoelens dit maak ander mense om jou rustig & skeep 'n huislike atmosf. & dit laat die tyd vlieg & dis beter as om jou tone te sit & tel in jou kamer saans. Oefen sê ek jy sal nooit spyt wees jy het dit geleer nie & aan die einde van die week wil ek die eerste drie streppatroontjies klaar sien. (Van Niekerk, 2004:178.)

Borduur moet die kultuurbewuste volk van die onbeskaafde volk onderskei. Agaat word egter beskou as deel van hierdie onbeskaafde volk. Sy kan beter as haar leermeesteres, Milla, borduur, maar sy word nog steeds as onbeskaafd geklassifiseer. Dit is ook opmerklik en baie ironies dat, nadat Milla vir Agaat leer borduur het, sy self al hoe minder borduur. Dit is asof sy hierdie eg vroulike en Afrikanertradisie aan Agaat oorlaat. Die “verfraaiing en verfyning van die huislike atmosfeer” word nou aan Agaat oorgelaat, ongeag die feit dat dit eens haar eie huis is nie. Haar borduurvaardigheid behoort van Agaat meer van 'n Afrikanervrou te maak as van Milla, maar dit gebeur nie. Die vraag ontstaan nou of die feit dat Milla minder borduur, haar minder van 'n Afrikanervrou en minder deel van die kultuurbewuste volk maak?

3.2.2 Die borduur van Milla se doodsrok

Die versmelting tussen die borduurwerkmotto en die teksverwysings oor borduurwerk kan ook waargeneem word in die doodsrok wat Agaat vir Milla borduur. Elke vrou dra vier rokke in haar lewe, naamlik die dooprok, die aanneemrok, die bruidsrok en laastens die doodsrok. Agaat borduur die rok vandat Milla nie meer self kan rondbeweeg nie. Sy weier om Milla te wys wat sy doen en is heel geheimsinnig daarvoor:

Met vinnige treetjies is sy hier uit. In die verbygaan het sy haar borduurwerk van die stoel opgeraap. [...] Ek sal haar vandag net etenstye en medisynetye sien. Anders sit sy vir ure hier en borduur by my, 'n groot lap, ek weet nie wat dit is nie, lyk ingewikkeld. Sy tel en meet of die wêreld vergaan, die hele lap uitgemerk met spelde en knope. [...] Sy is geheimsinnig daaroor. Vermakerig soms. Partykeer kyk sy daarna of sy self nie kan glo wat sy daar aan die uitwerk is nie. Of soos netnou toe sy hier uit is, gryp dit asof dit 'n stuk vuil wasgoed is wat sy in die mandjie wil gaan gooi, kyk na my, asof ék dit vuilgemaak het. (Van Niekerk, 2004:18.)

Milla leer vir Agaat borduur en gee vir haar kosbare linne wat haar ma nog vir haar gegee het. Sy gee dit vir Agaat om haar te troos en vir haar te wys dat sy weet dit is nie vir Agaat maklik op die plaas nie:

In die onderste laai v.d. linnekas onthou ek was daar nog kosbare stukkies materiaal uit my ma se trousseau wat sy nooit gebruik het nie & ek kies toe die grootste mooiste stuk 2 lappe 6 x 3 jaarts Glenshee-linne nog net so in die wit sneespapier toegedraai soos Ma dit seker gekry het. Ek dag laat ek haar beloon & iets gee om te wys ek verstaan dis nie so maklik alles vir hr nie. (Van Niekerk, 2004:175-178.)

Die karakter se uitbeelding hier is beeldend van Milla se skuldgevoel teenoor Agaat. Nadat Milla vir Agaat die lap gegee het, voel sy asof iets verkeerd is. Sy dink daar is 'n slang in die gras en dat Agaat die lap teen haar gaan gebruik. Ironies gebruik Agaat die lap om vir Milla 'n doodskrok te maak. Milla se voorgevoel was dus reg: “Vandat daardie kos'bre lap uit my twee hande is voel ek daar's 'n slang in die gras so seker as wat my naam Milla de Wet is.” (Van Niekerk, 2004:180.)

Agaat wys uiteindelik die doodskleed vir Milla. Sy pas dit namens Milla aan en sê dat sy eers daarmee in Milla se graf gaan lê, sy wil dit eers uitprobeer. Op hierdie stuk materiaal het Agaat basies Milla se hele lewe geborduur. Milla sien die see by Infanta, dinge wat op die plaas gebeur, soos die skeer en die oes. Sy sien ook die blou keiser, 'n simbool van die misterieuse, wat nog altyd 'n belangrike oomblik tussen Milla en Agaat was. Agaat het al die tonele van Grootmoedersdrift op die rok geborduur. Mens kan die gevolgtrekking maak dat Agaat verseker

dat Milla saam met die plaas begrawe word. Milla sal altyd die plaas by haar hê, selfs in die graf. Agaat gebruik die linne wat Milla haar gegee het toe sy die eerste dag geleer het om te borduur, die lap wat Milla gesê het sy moet bêre totdat sy 'n meester is. Toe Agaat die linne gekry het, het Milla haar aangesê om eers eenvoudige dinge te borduur, dan die geskiedenis en dan die hemel. Agaat borduur eers eenvoudige, klein dingetjies, dan beweeg sy na menslike dinge, soos die geskiedenis van Suid-Afrika, en dan kan sy die goddelike borduur. Sy slaag ook daarin, en kan dus aan die einde van haar lewe 'n ingewikkelde doodsrok vir Milla borduur, 'n rok met al die tonele van Grootmoedersdrift. Die plaas was nog altyd Milla se hemel gewees. Die doodskleed is Milla se voorbereiding op haar dood. Hierdie laaste lap is dus én geskiedenis én verkenning van die dood, die anderkant van die lewe.

Kyk, dit is klaar, sê sy. Sy vou dit oop. Sy hou die groot lap voor my. Die een waaraan sy die hele tyd gewerk het. Dit moet maar klaar wees nou, sê sy, ek kan nie meer nie. Maar voor ek dit was en styf en stryk, moet ek dit eers aantrek en daarmee gaan lê in jou graf. Vannag nog is die uitprobeer. [...] Ek sien met my een oog, ek sien. Ek sien op die rok die see by Infanta, ek sien die land by Skeiding.

Dis die vuur, dis die vloed, dis die oes.

Die skeer, die kalf, die weg van die vroue, 'n reier teen die wolke, die blou keiser in die bos, alles van hier duskant die Hottentots-Holland, al die tonele van Grootmoedersdrift.

Dit draai voor my, dit swaai voor my, die laaste mallemeule. Ritornello.

En hier my wegbereider, wat dit vir my aanpas en vertoon. Die vierde rok van die vrou.

[...] O, my ou klavier, ek ken haar nie, haar gesig 'n treurende ruïne.

Is dit goed genoeg om in begrawe te word? vra sy met haar oë.

[...] Onthou jy die stof? Die Glenshee-linne? Vir eendag as ek 'n meester is, het jy gesê. Eers die geskiedenis van Suid-Afrika het jy gesê, en dan die hemel. [...] Die oog van die meester, tot aan die rand van die graf! [...] Borsweer teen die wurms. (Van Niekerk, 2004:605, 606.)

Dit is dus duidelik dat die doodskleed 'n besondere stuk werk is. Die versmelting wat gevorm word tussen die borduurwerkmotto en die teksgedeeltes waar Milla se doodsrok ter sprake kom, is ook 'n samewerkende versmelting. Agaat gebruik elke soort steek in die boek om hierdie kleed

te maak. Soos vroeër genoem, word daar 'n verband tussen Agaat se borduurwerk en die vertel van stories gelê. Agaat word byvoorbeeld as "borduurster van sterfbedstories" beskryf. Die doodskleed wat geborduur word, wat jare geneem het om klaargemaak te word, is Milla en Agaat se lewensverhale, die herrangskikking van herinneringe van 'n lewe. Uiteindelik is die doodskleed wel iets besonder, maar beslis nie "fraai" nie. Wanneer Milla uiteindelik 'n kans kry om daarna te kyk (Agaat het haar nooit toegelaat nie), sien sy dat dit nie mooi is nie:

Maar nee, dis nie so fraai nie. Hier in die middel langs lyk dit soos 'n bladsy uit 'n hulpboek, 'n help-my-sterf-boek, 'n doen-dit-self-boek met illustrasies, al die inligting in byskrifte rondom die liggaam in doodskishouding daar geborduur, die hande reeds gevou op die bors: 'n Vrou in 'n rok in 'n vrou in 'n rok sal ek wees. (Van Niekerk, 2004:674.)

Met die doodskleed verfraai of verfyn Agaat glad nie die huislike atmosfeer nie. Inteendeel, 'n doodskleed wat die sterwenshouding uitbeeld, kan glad nie fraai of fyn wees nie. Dit is die laaste rok wat Milla ooit gaan aanhê. Die prentjie van die liggaam is in 'n doodskishouding, die hande is gevou op die bors. Dit is Agaat se laaste liefdes- en wraakdaad vir Milla. Die doodskleed is die lewensverhaal van die twee vroue op Grootmoedersdrift, Agaat maak dit uit liefde vir Milla. Sy maak dit egter nie net mooi en fraai nie, sy maak dit ook as deel van haar wraak op Milla.

3.2.3 Borduurwerk en Agaat se liefde vir Jakkie

Die uitbeelding van Agaat se liefde vir Jakkie kan veral deur haar borduurwerk gesien word. Toe hy klein was, het sy gedurig vir hom kussingslope en komberse geborduur. Jakkie is die enigste een wat Agaat bewus toelaat om aan haar keppe te vat.

Gaat met haar stywe kep, verre besneeude piek wat sy soms na my toe afgebuig het dat ek dit van naby kon bekyk, dat ek – nét ek – daaraan mag raak, die fyn handwerk, wit op wit, waarvan ek nooit genoeg kon kry nie. Die naald flitsend in haar hand voor die kaggel. (Van Niekerk, 2004:3.)

Sy laat Jakkie toe om haar keppe te bestudeer, juis omdat sy hom as haar eie beskou. Die keppe word beskryf as 'n “verre besneeude piek”, die deel van 'n berg wat eintlik onbereikbaar is. Maar Jakkie kan hierdie “piek” bereik, want Agaat buig dit af na hom toe. Hy is eintlik die enigste karakter wat naby aan Agaat kom, hy is die enigste een wat 'n deel van die werklike Agaat leer ken.

Agaat borduur ook gedurig vir Jakkie iets spesiaals, byvoorbeeld die kussings op sy bed. Sy gebruik haar borduurwerk as 'n uitbeelding van haar liefde vir hom. Sy hou nie daarvan wanneer die ander huismense na haar keppe kyk nie. Dit is beeldend van die gaping tussen haar en die ander huismense:

Wit op wit is die kep geborduur, plek-plek vol dik opgewerkte steke. [...] As sy my betrap het dat ek kyk, het sy my laat voel asof ek deur 'n deurskynende bloes loer. Maar nou slaap sy en ek kan kyk soos ek lus het. (Van Niekerk, 2004:386.)

Agaat borduur selfs vir Jakkie 'n dooprok. Dit is duidelik deur hierdie uitbeelding dat Agaat 'n aandeel aan Jakkie se bestaan wil hê en wil dit vir die gemeenskap ook wys deur hom in haar dooprok te laat doop. Agaat wil Jakkie die kerk indra, maar Milla weier en dit ontaard in 'n stille oorlog. Agaat gooi die dooprok in die dam en kom in opstand teen Milla. Die dooprok, wat die eerste rok is wat 'n mens dra, verwys ook na die doodsrok, die laaste rok wat 'n mens dra, wat later in die roman voorkom. Agaat borduur ook die doodsrok vir Milla, soos sy Jakkie se dooprok ook borduur het. Albei hierdie rokke se borduur is 'n daad van liefde, want Agaat is, ten spyte van alles tog lief vir Milla. Dit is belangrik om daarop te let dat dit egter ook 'n vergestaltung van die frustrasie van 'n buitestander is en 'n poging om haar in Milla en Jakkie se lewens in te wurm en haar daar te handhaaf. Die doodsrok word later bespreek. Die dooprok wat Agaat vir Jakkie maak, is ook 'n besondere kunswerk. Milla beskryf dit as “goed genoeg vir 'n koningsknapie”:

Die beste van als is sy't 'n dooprok vir Jakkie geborduur. Hier & daar 'n bietjie sukkelend maar dis iets heel besonders. Purperwinde & druiwetrossies om die some & die kraag alles

wit op wit & die allerfynste wit knopies & strikkies & seintuurtjies van sagte geborselde symateriaal wat effens blink – goed genoeg vir 'n koningsknapie. (Van Niekerk, 2004:229.)

Uit hierdie versmelting is Agaat se liefde vir Jakkie duidelik. Jakkie is ook die enigste een aan wie Agaat haar borduurwerk probeer verduidelik. Sy kan nooit werklik sy vrae beantwoord nie en maak dit as 'n soort speletjie af. Dit is egter vir haar allermins 'n speletjie. Die erns van haar borduurwerk kan later in die roman gesien word wanneer sy die laaste rok wat 'n vrou kan dra, die doodsrok, vir Milla maak:

Hoe dóén jy dit, Gaat?

Jy kon nie sy vraag regtig beantwoord nie.

Jy rek dit en trek dit en bind dit tesame, het jy gesê, jy boor dit en prik dit, jy vang dit en glip dit, jy gly dit in garingdraadrame, jy hou dit en bou dit, verdik en verdun dit, jy kleur dit en bleik dit en trek dit ryg op die stippel, jy spook met patroon, jy wikkel en spikkel in rye en range, en strepe en bogies en bruggies en trappies, en kruise en speke van dakke en damme, jy spoor dit en vul dit en span dit in bane en kyk net wat word daar gemaak van die stof, 'n storie, 'n rympie, 'n prent vir die sloop, vir die sprei oor die bed, vir die slag weer uit, jy om die mou, vir die doek op die tafel, vir die vierde rok van 'n vrou. (Van Niekerk, 2004:673.)

Burger (2006b:181) meen dat borduur in hierdie verduideliking verbind word met rympies en stories. Die verband tussen borduur en taal (rympies en stories) word ook bevestig daardeur dat die hele verduideliking van die borduurproses rym. Sodoende word bevestig dat borduur 'n manier is van 'storiemaak'. Borduur dien dus nie bloot as verfraaiing, soos die motto suggereer nie, maar ook as 'n manier om sin te maak van die dinge rondom mens. Agaat probeer sin maak van haar liefde vir Jakkie, juis deur hom tot haar heiligdom van geborduurde keppe toe te laat. Sy probeer ook sin maak van haar hele lewe op die plaas en haar hele verhouding met Milla. Sy gebruik haar borduurwerk as 'n manier om te kommunikeer, om haar uit te druk en ook om die stories te vertel wat niemand anders wil of kan vertel nie. Dit is net ironies dat niemand nie, buiten Jakkie in mindere mate, op Agaat se borduurwerk reageer. Eers aan die einde van haar lewe reageer Milla op Agaat se borduurwerk as sy haar doodsrok sien.

3.2.4 Die borduur van Afaat se keppe

Toe Milla Afaat die eerste keer na haar buitekamer vat, gee sy nie alleen vir haar 'n nuwe blyplek nie, sy gee ook vir haar 'n nuwe uniform om te dra. Haar uniform sluit voorskote en wit keppe in. Afaat borduur haar keppe en haar voorskote om dit meer persoonlik vir haarself te maak.

Die betekenis van die borduurwerk tree na vore as mens Afaat se borduurwerk, wat daarop gerig is om die verpligte en ook vernederende kleredrag haar eie te maak, versmelt met die motto en die ander beelde van die borduuraktiwiteit. Afaat plaas haar eie stempel op die klere. Hoe ouer Afaat word, hoe hoër word haar keppe. Haar voorskote word ook al hoe dikker geborduur. Afaat se keppe is dus uitbeeldings van haar persoonlikheid. Die keppe kan ook gesien word as 'n variasie op die tradisionele kappie wat die Afrikanervrou gedra het om die witheid van haar vel te beskerm, as 'n simbool van haar meerderwaardigheid en blankheid vergeleke met die gekleurde bewoners op die plaas. Afaat gebruik haar keppe egter juis om haar andersheid te beklemtoon. Sy borduur vreemde stories op haar keppe, stories wat haar van die blankes op die plaas onderskei. Dit bou spanning op tussen haar identifikasie van haarself en die onderskeid wat die gemeenskap tref. Sy pas eintlik by geen volk in nie, sy is te bruin vir die blanke gemeenskap en die ander swart volk op die plaas behandel haar, aan die begin met spot, en later met 'n heilige ontsag.

Die uitbeelding van Afaat as karakter geskied dikwels deur die gebruik van haar keppe. Die keppe wat Afaat moet dra, gebruik sy ook as deel van haar wraak op Milla. Sy borduur glad nie konvensioneel nie, die dinge wat sy op haar keppe borduur is geensins gewoon nie. Dit is asof Afaat die keppe gebruik om dinge te sê wat sy vanweë haar posisie as Milla se mindere nie in woorde kan sê nie. Wanneer Afaat praat, praat sy in 'n soort nabootsing van Milla, telkens wanneer Milla haar vrae vra, antwoord Afaat net uit die hulpboeke uit of sy praat Milla na:

Hierdie keer kom haar antwoord uit die borduurboek.

Skaduwerk, sê sy, is 'n vorm van witwerk wat binne almal se bereik is omdat die tegniek baie eenvoudig is. Dit is paslik vir tafellinne, bedspreie, kussingootreksels vir babas, bruidsluiers, bloese, dooprokkies, kinderklere. Skaduwerk word op deurskynende materiaal gedoen en uit Italië kry ons spesiale fyn linne vir die doel. Dit kan egter ook op sy-organza of 'n goeie kwaliteit Switserse organdie gedoen word. Kunsvesels word nie aanbeveel nie. (Van Niekerk, 2004:460.)

Agaat raak aan die slaap met Milla se voete in haar arms toegevou. Dit gee Milla die geleentheid om haar kep te bestudeer. Sy sien 'n ontwerp van musiekskrif, met musiekinstrumente en vreemde misvormde musikante:

Speel my oë my parte hier? 'n Ontwerp van musiekskrif sien ek [...] Vlerke lyk dit, engelvlerke. Met swierige boë staan hulle uit agter die rûe van die musikante. Maar die trompetspeler het 'n varkensnoet. En die bek van die harpiste is 'n vlermuis s'n. 'n Wolf klop grynsend die tamboeryn. 'n Bobbejaan met bolkieste blaas die dubbelfluit, 'n rot met klein tandjies, hang kwykend oor die luit.

[...] Haar arms kom om my voete, sy druk hulle teen haar bors, styf, nog stywer, sy buig haar nek, sy druk haar voorkop teen my voetbrûe, hard. Die wolf en die rot en die vark, die fluit en die tamboeryn, die hele wrede musiek frommel sy met een slag op teen my enkels. (Van Niekerk, 2004:386.)

Die verhouding tussen Milla en Agaat word in hierdie teksgedeelte duidelik geïllustreer. In Agaat se weerlose toestand wys sy onwetend haar liefde vir Milla. Sy druk haar kep, haar instrument waarmee sy tot haar volle reg kom, in een slag teen Milla se enkels vas. Sy frommel haar kep op, iets wat sy nooit doelbewus sou gedoen het nie; haar keppe is heeltemal te belangrik vir haar. Haar keppe is van haar kosbaarste besittings; sy voel sterker as sy dit op het. In hierdie weerlose oomblik van Agaat maak haar keppe nie meer saak nie. Al wat saak maak, is dat Milla besig is om te sterf.

Soos reeds vroeër in die hoofstuk genoem, is die musiek en die musikante op Agaat se kep 'n parodie op die politiek van apartheid en die Christelike geloof. Een van die oogmerke van Westerlinge in die tyd van apartheid was om die swart- en bruinmense in die Christelike geloof, te onderrig. Agaat se borduurwerk beeld hierdie situasie uit en impliseer die vraag of hierdie kersteningsproses was wat die inheemse mense wou hê. Die onrein musikant-diere (swart- en bruinmense) het engelvlerke en speel Bybelse instrumente. Die godsdien van die witman word misvorm en as diskriminerend uitgebeeld, dit is egter ook simbolies van die beleid van apartheid wat die regering van daardie tyd gevolg het. As Agaat Milla se voete vasdruk en haar kep teen Milla se voete opfrommel, frommel sy eintlik hierdie godsdien op sodat dit selfs misvorm raak. Vanuit 'n bepaalde hoek, sou gesê kon word dat die storie van Apartheid op Agaat se kep uitgebeeld is. Die godsdien van die Westerlinge het veroorsaak dat Agaat nie as deel van die beskaafde samelewing beskou is nie, sy moes eers volgens die Westerse standaard “opgevoed” word. Agaat frommel egter hierdie godsdien teen Milla se voete op, dit is nie meer vir haar belangrik nie.

Die volgende oggend maak Agaat asof daar niks gebeur het nie, asof sy nie Milla se voete vasgehou het nie. Sy is weer reg vir die dag. Milla dink Agaat het spesiaal vir dié dag 'n nuwe kep borduur. Haar kep word vergelyk met die sterrestelsel: “Miljoene pypies wat deur die sterre loop. Ingesteek in die Swart Gat”. Milla verwys na haar spysverteringstelsel wat nie meer ordentlik werk nie en Agaat wat probeer om Milla se maag te laat werk. Sy noem haarself “die Bose”. Milla weet dat dit wat sy aan Agaat gedoen het, nie reg was nie.

Het sy vergeet sy het my voete omhels? [...] Vandag, so te sien, is die Kaap weer Hollands. Sonder 'n kreukel is die gewel op haar kop. Miskien het sy spesiaal vir haar 'n kep vir die geleentheid geborduur. 'n Allegorie. Miljoene pypies wat deur die sterre loop. Ingesteek in die Swart Gat, om die Bose in haar hol te koggel totdat sy 'n teken van lewe gee? Kom buk hier digby my, Agaat, dat ek my kan vergewis of dit jou nuutste strategie is. Gee my 'n droom van jou naald se punt af. Hoeveel engele dans daar? En sal jy saam met my in die hemel kom as borduurster van sterfbedstories? Hoe sou jy jôú sterwensbegeleier ontwerp as jy die kans sou kry? (Van Niekerk, 2004:410.)

Die verwysing na die naald se punt, verwys na die Rooms-Katolieke wat tydens die Hervorming gestry het oor hoeveel engele op 'n naald se punt pas. Hulle het gestry oor onnodige, nietige dinge terwyl een van die grootste godsdienstige gebeurtenisse in die geskiedenis plaasgevind het. Die Rooms-Katolieke het dit egter nie as belangrik beskou nie. Hulle het eerder oor 'n futiele punt geredeneer. Milla wil hê Agaat moet digby haar buk sodat sy weer na haar kep kan kyk. Sy soek 'n “droom” van Agaat se kep af, die werklikheid is dat sy gaan sterf. Dit is egter 'n futiele poging, die “droom” op Agaat se kep, die “droom” wat van haar naald se punt af kom, kan nie maak dat sy die werklikheid kan ontsnap nie.

Die versmelting toon dus dat Agaat se stem slegs in haar borduurwerk gehoor word. Die tweede betekenisdomein van dié samewerkende versmelting wys dat Agaat haar borduurwerk inspan om stories te vertel, die stories wat sy nie hardop kan vertel nie. Agaat gebruik die keppe as 'n soort kommunikasiemiddel; dit dra haar wraakgevoel en woede teenoor Milla en Jakkie oor. Haar borduurwerk op haar keppe gebruik sy nie vir die kulturele ontwikkeling van die volk nie, maar eerder vir haar eie ontwikkeling en selfhandhawing. Die borduurwerk op haar keppe word ook 'n manier vir haar om te oorleef. Iets wat so mooi soos musiek is, word as wreed en misvorm op haar keppe uitgebeeld:

Maar die trompetspeler het 'n varkensnoet. En die bek van die harpiste is 'n vlermuis s'n. 'n Wolf klop grynsend die tamboeryn. 'n Bobbejaan met bolkieste blaas die dubbelfluit, 'n rot met klein tandjies, hang kwykend oor die luit. (Van Niekerk, 2004:386.)

Soos reeds genoem, word die borduur van die keppe aangewend om Agaat se karakter uit te beeld. As Agaat haar keppe op het, voel sy gereed vir enigiets. Dit is asof die keppe haar innerlike krag gee vir die moeilikhede wat oor haar pad kom. Haar keppe is vir haar belangrik, dit is haar selfverweer. Haar persoonlikheid word in haar keppe uitgebeeld en omvat. Agaat kry krag vir Milla se siekte deur haar keppe. Ironies genoeg maak Agaat se keppe haar juis nie bestand teen die doderyk nie – sy kan nie keer dat Milla doodgaan nie.

Sy huiwer oor my bed, neig haar kop, tas met al twee hande die hoë spits af, raak aan die basis weerskante, of dit goed vasgesteek is, of dit reg sit. As die kep goed op is, sal sy deur die vuur kan loop. Haar kroon van verheerlikte katoen, haar myter, haar konka vol ligstippels, dit maak haar bestand teen die doderyk. Sy raak met opset so daaraan dat daar vir my geen twyfel mag bestaan oor haar voorneme nie. Sy is aangetree, sy is paraat, ek moenie verder sukkel nie, sy sal my regsien hier, sy is die aanvoerder van my moontlikhede. (Van Niekerk, 2004:58.)

Agaat sal deur die vuur kan loop, as haar kep stewig vas is. Milla beskryf haar kep as haar myter. 'n Myter is 'n puntige, regop hooftoisel wat as ampsimbool van 'n biskop dien. Agaat word byna 'n heilige gemaak deur haar “myter”. Die benoeming van die keppe as “n myter” in die roman veroorsaak dat die keppe ook as 'n vorm van gesagsvertoon beskou word, Agaat is eintlik die een wat alles op die plaas beheer, dit is haar amp. Sy is ook die een wat vir Milla versorg. Milla kan nie praat nie en Agaat moet alles wat Milla wil hê, probeer interpreteer. Agaat verstaan partykeer Milla se kommunikasie doelbewus verkeerd, en hoor net wat sy wil. Sy is dus Milla se “aanvoerder van moontlikhede”. Die keppe word ook beskryf as haar “konka vol ligstippels”. 'n Konka is 'n pot of 'n blik waarin vuur gemaak word. Die “ligstippels” kan na hierdie vuur verwys. Dit is dan ook hierdie “ligstippels”, die vuur, wat haar bestand maak teen die doderyk, of dít is wat sy wil glo. Reeds van die eerste oomblik van Milla en Agaat se verhouding af, het vuur (en veral die vuurherd) 'n belangrike rol daarin gespeel. Dit was ook met 'n vuur wat Milla die eerste werklike reaksie uit klein Agaat kon kry. Die “ligstippels” kan ook gesien word as klein gaatjies wat toegang gee tot Agaat se gedagtes. Die ligstippels (toegang tot Agaat se gedagtes) is egter in 'n konka, in 'n vuur. Toegang tot Agaat se gedagtes is dus onmoontlik, want as jy te naby kom, gaan jy brand.

Agaat is die “borduurster van sterfbedstories”, sy begelei Milla tydens haar siekte tot en met haar dood. Ironies genoeg weef Agaat eintlik al die verhale van die roman saam; sy is die poppemeester. Alles wat in die roman gebeur, is direk of indirek as gevolg van haar. Agaat is die skakel tussen die verhaallyne van die roman. In haar bed dink die verlamde Milla: “Dit is al wat sy kon wees, van die begin af. Julle argief. Sonder haar sou julle niks van julleself geweet het nie. Sy was julle parlement, julle saal van spieëls” (Van Niekerk, 2004:574).

3.3 Boerderymotto en versmeltings

Die laaste motto in die roman is geneem uit die voorwoord van *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika* van 1929:

Hierdie Hulpboek ... dien as 'n sleutel vir die ontsluiting van die skatkamers van klimaat, grond, lewende hawe en bemarkings potensialiteite op elkeen van die 93, 000 plase van ons land.

Net soos die Bybel die pad wys tot geestelike volmaaktheid so sal hierdie Hulpboek ook op middels en maniere wys tot meer winsgewende boerdery en tot groter welvaart vir elke boer in elke deel van die land.

Ek sal graag wil sien dat hierdie Hulpboek sy weg tot elke boerewoning vind en in besit kom van elke persoon wat boer of belangstel in landbousake, omdat dit 'n ryke myn is van nuttige informasie.

Die hulpboek vir boere moet dien as 'n sleutel tot 'n boerdery. Die boek moet raad gee oor die klimaat, grond, lewende hawe, bemarkingspotensialiteite, dus elke aspek van enige soort boerdery. Soos die Bybel die pad tot geestelike volmaaktheid wys, moet die Hulpboek op middele en maniere wys tot 'n meer winsgewende boerdery. Elke boerehuis of persoon wat in boerdery belangstel, moet só 'n hulpboek hê. Die boek word beskou as 'n ryke bron van informasie.

Die motto word aan die begin van die roman geplaas saam met die motto's oor musiek en borduurder. Die vooropgestelde beginposisie van die motto bring mee dat dit 'n kodifiserende rol in die roman speel. Verder blyk dit dat die motto, wat deur die skrywer gegee word, deur die hele roman ondermyn word. Die boerdery word direk in verband gebring met godsdiens; as die grond in 'n goeie toestand is, sal die gees van die boer ook so wees. In die roman is dit egter nie die geval nie. Die koeie vrek byvoorbeeld as gevolg van 'n tekort in die grond. Die "boer" van die plaas, naamlik Agaat, heg ook geen waarde aan godsdiens nie, al het Milla haar as kind volgens die Christelike geloof grootgemaak.

3.3.1 Die boerehulpboek as onontbeerlike instrument vir elke boer

Milla gee die *Hulpboek vir boere* vir Agaat saam met die FAK-sangbundel en die borduurboek. Dit is vir haar belangrik dat Agaat die belangrikheid van hierdie drie dinge moet beseef. Sy sê ook later dat boerdery die een helfte van 'n huishoudster se werk is, en borduurwerk die ander helfte. As Milla 'n hoofstuk in die boek lees, beseef sy daar is snaakse woorde en spelfoute in die boek en dat sy Agaat daarop attent moet maak. Hierdie gedeelte in die teks verwys na die belangrikheid van taal. Taal is egter nie werklik nie, as mens bewus is van die spelfoute in die boek, gaan dit nog steeds nie veroorsaak dat mens die boek (en dus boerdery) beter gaan verstaan nie:

[...] ek lees die hoofstuk oor velle in die ou Hulpboek vir boere die afmaak van hare [...] (“core”? ou boek = vol snaakse woorde & spelfoute moet vir A. attent maak daarop) [...].
Metodes waarvan min mense nog weet. (Van Niekerk, 2004:78.)

Die gebruik van die boerehulpboek in die teks is beeldend van veral Milla se pa se karakter. Hy het haar die belangrikheid van ou kennis, wat die boere vroeër toegepas het om mee te boer, geleer. Sy wil dit ook vir Agaat leer. Die hulpboek bevat al hierdie ou kennis. Haar pa was veral bekommerd oor die veldverval en die verniel van die grond. Soos die behoud van die grond vir Milla belangrik is, so was dit ook vir haar pa belangrik:

Pa't my die belang van hierdie ou kennis geleer hy't gesê die wiel draai altyd my kind daar kom weer 'n tyd van armoe & nood & die boer wat dan nie weet van die ou weë nie sal in sy glorie wees toe huil ek daar oor Pa se onderstrepings by die stukke oor die veldverval in ons land & die uitputting & verniel van die grond. Dis wat A. ook moet leer die ou weë & die sorg vir die weerlose aarde, die pannetjies & die vleie & die “skulpaaie” & hoe ons dit moet beskerm teen die aanslae v.d. sg. beskawing want hoeveel eeue vat dit nie vir die moederrots om te verbrokkel & te ontbind tot grond nie & kan kom die mens & verwoes dit deur gierigheid & onverskilligheid.

[...] Het met die potlood die sin in die Voorwoord vir A. onderstreep wat sê dat die Hulpboek die boer sal help in sy materiële groei net soos wat die Bybel hom help in sy geestelike groei & toe gaan lê ek op haar bed want toe's ek skielik moeg. (Van Niekerk, 2004:78,79.)

Die gevolgtrekking waartoe uit hierdie samewerkende versmelting gekom kan word, is dat daar 'n geweldige status aan die boek verleen word. Die boerhulpboek word met die Bybel vergelyk. Soos die Bybel die mens se geestelike groei moet lei, so moet hierdie boek die boer se materiële groei lei.

3.3.2 Die belangrikheid van die grond

Die karakter se uitbeelding in hierdie geval toon dat Milla wil hê Agaat ook die ou weë moet leer, daarom gee sy vir haar die boek. Agaat moet ook die belangrikheid van die grond besef. Almal op die plaas besef dit later opnuut as die meeste van die koeie vrek as gevolg van 'n fosfortekort in die grond. Die aarde word beskryf as weerloos, iets wat beskerm moet word teen die aanslae van die sogenaamde beskawing. Agaat kan byna met die aarde vergelyk word; sy moet ook beskerm word teen die aanslae van die sogenaamde beskawing. Hierdie beskerming vind egter nooit plaas nie. Die aarde word stelselmatig verwoes en Agaat word verwerp deur die beskawing, sy is deel van die onbeskaafde volk. Dit vat glo nie lank vir “moederrots” (sien bogenoemde aanhaling, Van Niekerk, 2004:78,79) om te verbrokkel tot grond nie. Die moederrots verwys nie net na Moederaarde nie, dit verwys ook na grond in die fisiese sin, en na Grootmoedersdrift. Die plaas, soos die grond, is 'n ruimte wat skuiling behoort te bied. Die grond is soos 'n kombers wat die aarde beskerm en Grootmoedersdrift was nog altyd 'n plek wat vir Milla veiligheid gebied het. Ironies word dit duidelik in die roman dat Agaat nie dieselfde veiligheid en gevoel van beskerming op die plaas voel nie. Die belangrikheid van die grond word egter deurlopend beklemtoon. Dit is ook interessant dat die term "moederrots" pas binne die raamwerk van die roman wat op die vroulike lyn in die oorerwing van die grond gerig is. Op Grootmoedersdrift is dit slegs die matriargale heerser wat belangrik is, eers Milla se ma, dan Milla en na Milla se dood, ook Agaat. Die mans op die plaas speel nie werklik 'n groot rol nie.

Jakkie voel nie baie positief oor die plaas nie. Hy verlaat die plaas en emigreer na Kanada. Mense is nuuskierig oor sy herkoms en vra hom gedurig vrae oor sy geboorteland en oor die plaas. Hy is gewoonlik teësinig maar sal, as die nuuskieriges aandring, 'n kaart van die huis en buitegeboue teken. Alhoewel Jakkie lanklaas by die huis was, onthou hy nog presies waar alles is, selfs waar die verskillende soorte bome staan. As hy terugvlieg vir sy ma se begrafnis, onthou hy hoe hy die plaas altyd geteken het:

As die nuuskieriges aangedring het, het ek soms tekenaar gespeel, op 'n tweede vel papier rofweg die huis geteken waarin ek grootgeword het.

Die opstal van Grootmoedersdrift, half H-vormig, die linkerbeen korter as die regter. Die stoep voor en aan die oostekant, die agterplaas oop na die suide, met stoorkamers, 'n bediendekamer, Gaat se kamer. Voor twee wolfneusgewels met groot vensters, Ma se kamer regs, Pa se kamer links. Die verbrokkelde duiwe in vlakreliëf onder die oorhang. Dekriet. Voor die huis na die noorde, die strook gelyk rivierland tot teenaan die rivier. Aangeplante weiding vir beeste, 'n soom van inheemse bome langs die water, swartolienhout – vlam in die hart – [...] opregte geelhout.

Vinnige stygende reeks heuwels oorkant die rivier. Diep klowe begroei met beskermde bos, die ou laning wildevee langs die tweespoorpad. Populierbos – fluisterpopuliere. Werf met skure, stalle, melkstalle en voerstalle. Jerseys. Ma se blomtuin waarvoor sy gelewe het. Gelewe het. Links die dam. Agter na die suide, oorkant die drif en die grondpad, die droëland, vir koring en skape. Kleinrige ronde rûens, die boonste gedeeltes bebou, tussenin steil stukke growwe bossiesveld. Heuwels met slaaplandjies van gras en sagte bossies en bloekomplantings rondom skaapsuipings. (Van Niekerk, 2004:7.)

Die populierbos noem hy “fluisterpopuliere”. Hierdie gedeelte beeld die misterieusheid van die plaas uit, sowel as die verwondering wat Jakkie altyd gehad het aangaande die plaas. Dit is vir hom asof daar soveel geheime en geheimsinnighede op die plaas is dat hy wonder wat die populierbosse sou vertel as hulle kon praat. Een van die grootste geheime wat hom altyd bly hinder, is waar Agaat vandaan gekom het en hoe sy op die plaas beland het. Die geluid wat die bos maak as die wind waai, klink vir hom ook soos 'n gefluister. Dit verleen byna 'n soort onheilspellende gevoel aan die plaas.

Uit die roman kan mens die afleiding maak dat Milla die grond as die begin en die einde van alles beskou. As die grond nie reg behandel word nie, gaan hul boerdery 'n mislukking wees. As die grond gesond is, is die diere en die mense gesond. Milla probeer hierdie feit onder Jak se aandag bring, maar hy stel nie belang nie. Jak wil nie eers luister na die deeglike studie wat sy oor die grond en die grond se belangrikheid gemaak het nie. Al waarin Jak belangstel, is om ryk te word. Die probleem is egter dat hulle stadig te werk moet gaan om ryk te word, maar dit verstaan hy nie.

Die grond is alles [...] gesonde grond gee gesonde diere en gesonde mense. [...] jy het 'n hand vol grond opgetel, dit gevryf, dit deur jou vingers laat loop. Dis fyn korrels wat effens kleierig word as dit natreën, [...] geweet hoe dit ruik as dit nat word.

[...] Ek wil jou iets gaan wys, het jy gesê.

Dit beter iets groots wees, het hy gesê vanagter sy motortydskrif.

Dit is, het jy gesê. Dit is die begin en die einde van alles.

[...] Jy wou hom leer van grond, maar hy het net staan en kluite skop [...] op die land.

Jy het 'n grondkaart met illustrasies saamgebring. Jy het 'n deeglike studie gemaak, jy het gemeen hy moet op hoogte kom van die sake. Hy wou niks weet van die nuwe publikasies oor landbouontwikkeling vir die distrik nie, wat nog te sê luister na die voorligtingsbeampte.

[...] So hoe gaan ons ryk word op arm grond, vertel my dit?

[...] Stadig, het jy gesê, baie stadig en met verdrag. (Van Niekerk, 2004:69-72.)

Milla kry die meeste van haar boerderykennis uit die hulpboek vir boere. Die verskille tussen Milla en Jak se hantering van die grond beeld hul karakters ook uit. Jak wil elke jaar al die lande vol koring saai en sy wil ook ander gewasse saai en die lande soms laat rus. Dié verskilletjie oor die hantering van die landerye is die begin van die verskille in hul huwelik. As Milla in haar dagboeke daarvoor lees, onthou sy altyd dié dag as die dag wat hulle begin verskil het oor die boerdery. Die verskille wat hulle het oor hoe die boerdery gehandhaaf moet word, is beeldend van hul slegte huwelik. Milla vergelyk die grond met 'n kombes, iets wat die aarde beskerm.

Dit was die begin van die verskille. Jakop en Millatjie se verskille. [...] Jy het gesê, nee, ons maak die grond net genoeg los om te saai, met 'n skeurploeg sodat daar nie te veel lug inkom nie en ons anker die stoppels liggies in die bogrond. Hy het gesê dit lyk soos 'n hotnosboerdery. Jy het gesê dis 'n kombes, dit bewaar die vog, dit bewaar die stikstof. Hy wou elke jaar al die grond tegelyk vol koring saai. Jy het volgehou vierskot is die beste: Koring, braak, ouland, koring, met 'n groenbemesting soos lupiene al om die ander siklus ingeplou en droëlandlusern onder die koring gesaai vir weiding as die oes af is. (Van Niekerk, 2004:73.)

Milla leer alles wat sy van die boerdery af weet vir Agaat. Volgens Milla is die grootste gebod van 'n boerdery dat die boer alles goed voorberei en enige gebeurlikheid moet voorsien, dat niks jou kan aflei van jou doel nie. Beplanning in verskillende fases en die noudesette uitvoer van die planne is die een beginsel vir 'n ordentlike boer. Dit help nie om haastig en ongeduldig te raak nie, om te boer is 'n tydsame en moeisame proses met “ingeboude belonings op die lang en kort termyn”:

Die aanloop is net so belangrik soos die daad self.

Alles op hierdie plaas moet goed voorberei word, alles word voorsien en geantisipeer sodat geen toevallige gebeurtenis jou kan aflei van jou eintlike doel nie. Dit was die eerste gebod, nog altyd. So het ek Agaat geleer.

Mens dons nie sommer in 'n ding in nie, jy bekyk dit van alle kante en dan neem jy 'n ingeligte besluit en maak 'n behoorlike plan in duidelike fases, altyd op maat van die seisoene. En dan rond jy die fases een vir een af terwyl jy die hele tyd 'n oog op die geheel hou, die ritmes, die bewegings, net soos vir die inoefen van 'n stuk musiek.

So behou jy beheer, so voorkom jy lastige oponthoude in 'n later stadium.

Dit is die een beginsel vir 'n ordentlike boer, veral in 'n gemengde boerdery. So kry jy resultate. So bou jy jou eiendom op. Met ingeboude belonings op die lang en kort termyn sodat jy moed kan hê om aan te gaan. Vastrapplek. (Van Niekerk, 2004:19.)

Die belangrike rol wat grond in 'n boerdery en ook in die roman speel, word deur hierdie versmelting beklemtoon. Die versmelting is, soos die vorige versmeltings, 'n samewerkende

versmelting. Nadat daar 'n groot sterfte onder die koeie is, vind Agaat die rede vir die sterftes uit die boerehulpboek. Die koeie het gesterf as gevolg van 'n tekort in hulle voeding. Dit het veroorsaak dat hulle vreemde dinge, soos blikke, eet. Die weiding het 'n tekort aan voedingstowwe as gevolg van die grond, die grond het 'n tekort aan fosfor en dit het veroorsaak dat die weiding ook 'n tekort het. Soos Milla voorspel het, is die grond die begin en die einde van alles. As die grond nie reg is nie, is die voeding en uiteindelik die diere ook nie reg nie. Hierdie “skeet” in die grond, werk deur die gras tot in die bloed van die diere. Die gebrek in die grond het egter nie alleen 'n uitwerking op die diere nie; die mense van die plaas ly ook skade. Agaat gryp in die uur van nood, nadat hulle almal platgeslaan is deur die verlies, na die Boerehulpboek vir raad. Sy het alles van koeie geleer. Sy verseker dat dit nie weer sal gebeur nie.

Sy het die ou Boerehulpboek op jou skoot gesit. Haar stem was reguit. Haar oë het geblink. Maak oop op bladsy 221, het sy gesê, maak oop, en vra my enigiets, ek is volleerd nou, oor alles wat 'n koei kan oorkom.

[...] Vra my van die begin af, [...] vra my al die tekens, en al die rate, vra vir my strikvrae, ek het alles geleer, ek ken nou alles, ek sal nooit weer 'n fout maak nie. [...] Jy het gesit en huil daar maar sy het aangehef en haar les begin opsê. Sy wou jou regop dwing.

[...] 'n Onnatuurlike verlange, het sy gesê, haar voordragstem flets van uitputting, dis wat maak dat koeie aas vreet. Skape kan dit ook kry. Dan vreet hulle verkeerde goed, dan word hulle siek. Van kieme in karkasse. Bo-ti-li-nus-kieme. Maar dis die grond wat eerste iets kort. Fosfor. En dan die weiding. Die probleem is in die grond. Dit werk deur die gras tot in die bloed. Dit is wat in die eerste plek die verkeerde lus veroorsaak, die skeet in die grond. (Van Niekerk, 2004:244, 260, 261.)

Milla erf die plaas by haar ma nadat sy en Jak getroud is. Sy het baie drome vir die plaas en wil hê dat hulle dit weer 'n spogplaas moet maak. Jak ken egter nie die boerdery nie en sy is die een wat alles op haar skouers moet neem. Later neem Agaat hierdie plig by haar oor, en word die een wat op die plaas boer. Milla wil hê die plaas moet 'n boekvoorbeeld wees van 'n gemengde boerdery. Die boekvoorbeeld verwys na die *Hulpboek vir boere* waaruit sy baie dinge oor boer geleer het. Sy wil hê die plaas moet wees soos die voorbeelde van goeie plase wat in die boek

gegee word. Soos dinge in 'n boek gegee word, is nie altyd hoe dit in die werklike lewe gebeur nie. Milla vind dit wel later in haar lewe uit.

Ons moet die koringboerdery oorneem van die Okkenels, die plaaslike mark is uitgehonger vir fyn wit meel nou na die oorlog, ons moet die skaap en beeskuddes uitbou, daar is uitstekende weiding langs die rivier vir 'n melkstoet, ons moet van Grootmoedersdrift maak wat dit kan wees, 'n boekvoorbeeld van gemengde boerdery, ons moet die naam gestand doen. (Van Niekerk, 2004:29.)

Die plaas moet sy naam, Grootmoedersdrift, gestand doen. Soos reeds genoem, is Grootmoedersdrift ook 'n voorstelling van die grond. Die mense van Grootmoedersdrift is onlosmaaklik deel van die plaas. Ironies is dit slegs die “groot moeder”, die matriarg, van die plaas wat genoem word. Hier is glad nie sprake van die man of die tradisionele patriarg van ander plaasromans nie. Soos Milla se ma, gaan sy die eintlike boer en leier op die plaas wees. Nadat Agaat plaas toe gekom het, neem sy hierdie matriargale rol by Milla oor en word sy die een wat dinge op die plaas beheer. Milla dwing haar ook om alles oor die boerdery te leer, van skaapslag tot pampoene pak. As Milla tot sterwe kom, erf Agaat die plaas by Milla. Daar is dus steeds 'n matriarg op die plaas, maar nou is dit ook 'n bruin vrou.

Volgens Rossouw (2005) kan daar ook verskeie ander betekenisse in die naam van die plaas gelees word: die groot driftigheid van moeders; die drif as vagina; oerpoort van die lewe (waar Jak, gepas vir iemand wat vroulikheid so hardhandig hanteer, uiteindelik sterf); die grond as ons moeder, en hoe die manlike miskenning van hierdie moederlikheid tot dood en vernietiging lei. Dink byvoorbeeld aan Jak wat nie die belangrikheid van grond (en dus eintlik indirek die belangrikheid van die vrou) besef nie. Dit lei tot allerhande rampe en sterftes onder die diere op die plaas.

Ironie word uitgebeeld deur die feit dat in die mense op die plaas se grootste uur van nood, Agaat na die boerehulpboek gryp. Sy maak staat op die boek om vir haar 'n antwoord te gee. Die voorwoord van die hulpboek vir boere verklaar dat die boek 'n sleutel is tot die ontsluiting van

die skatkamers van grond. In die uur van nood is dit presies wat die boek doen. Dit verduidelik die hele situasie aan die mense op die plaas. Die boek is 'n “ryke bron van informasie”. Dit moet sy weg vind tot “elke persoon of boer wat belangstel in landbousake”. Agaat word nooit werklik beskou as die boer op die plaas nie; sy is net die hulp. Alhoewel sy eintlik die een is wat die plaas aan die gang hou en baie meer van boerdery weet as Milla of Jak (sy het immers die hulpboek bestudeer), word sy nog steeds nie as die een wat boer, beskou nie. Milla is dalk die een wat die boerdery begin het, maar Agaat is die een wat die boerdery aan die gang hou. In Milla se testament laat sy ook die plaas aan Agaat na. Sy weet dat die plaas aan Agaat moet behoort, want sy was al die jare die eintlike boer.

3.3.3 Die kaarte van Grootmoedersdrift

Wanneer Milla reeds heeltemal hulpeloos is, wil sy die kaarte van die plaas sien. Van die begin van die roman word vertel hoe sy probeer om die boodskap na Agaat te sein. Sy wil hê Agaat moet die kaarte uit die kas gaan haal en in haar kamer opsit. Mens kan die gevolgtrekking maak dat die kaarte die simboliese voorstelling van die plaas en die boerdery is. Dit is ook 'n simbool van Milla se eienaarskap. As Milla haar storie vertel, probeer sy hard op die kaarte fokus, want sy wil net haar regte en haar suksesse oproep. Agaat laat haar egter nie toe nie. Sy sorg dat die dagboeke ook aan die lig kom om die ware lewensverhaal van Milla te vertel.

[...] dat ek die kaarte van Grootmoedersdrift wil sien, die kaarte van die streek, van my plek. Vaste punte, waaragtige plekke, die ligging van my grond tussen die Korenlandrivier en die Buffeljagrivier, 'n laaste oorsig in voëlvlug, op stippellyne, op die asse tussen die lengte- en breedtegrade. Opgeteken en gewaarmerk wil ek die afstande sien, tussen die grootpad en die voetheuwels, vanaf die stalle tot by die ouboord, my oog wil ek heg aan die blou aartjie met die rooi hakie wat die drif, die brug oor die drif aandui, die pyltjie waar die drif se water ontspring, die vertakking in die rivier. 'n Plattegrond van die werfuitleg, die planne van die buitegeboue, die mure, die dakkappe, die val van die geute, die syfers en woorde in drukskrif. Ek sal langs 'n grensdraad afstap en die klein karkassies tel wat die laksman opgehang het, ek sal 'n eiland vind in die rivier, toegegroeï van wilde braambosse, ek sal onder die balke van 'n solder deurkoes en my sit kry op 'n goiingsak en my verkneukel daarin

dat niemand weet waar ek is nie. Plekke om my aan vas te klamp, 'n ruimte buite hierdie binnekamersse sisteme van vergelding, iets om my verbeelding, my herinneringe, op te ent, 'n snit, 'n inkerwing, 'n okkulering wat weglei van hierdie steriele oppervlaktes. (Van Niekerk, 2004:42.)

Soos reeds genoem, word die kaarte, in dié versmelting, gesien as die simboliese voorstelling van die plaas. Die kaarte is egter nie die werklikheid nie, dit is net 'n voorstelling. Die kaarte is nie die plaas self nie, maar slegs pogings om die plaas te beskryf. Milla probeer deur die kaarte 'n greep op haar lewenswerk kry, dit waarmee sy haarself haar hele lewe lank besig gehou het. Die kaarte wys egter nie die dinge wat sy verkeerd gedoen het nie, sy wil liever daardie dinge vergeet en probeer dit die hele tyd vermy as Agaat haar daarop attent maak.

Die uitbeelding van Milla se karakter in hierdie situasie toon dat die kaarte 'n poging van Milla is om van haar siekte te ontsnap. Deur na die kaarte te kyk, kan sy haar die wêreld rondom haar verbeel en dus aan die vier mure van haar kamer ontsnap. Afgesien van die vier mure, is sy ook binne die grense van haar liggaam vasgevang. Sy wil van haar sieklike liggaam ook ontsnap. Juis deur hierdie verbeeldingsvlugte, waar sy oor die hele plaas beweeg, ontsnap sy aan haar liggaam. Op haar verbeeldingsvlug wil sy die karkassies tel wat die laksman teen die draad opgehang het. Dit wys daarop dat Milla tog weet van die dinge wat sy in haar lewe verkeerd gedoen het. Sy aanvaar egter geen verantwoordelikheid vir haar dade nie. Sy gaan kruip liever in 'n solder weg. Milla wil wegkruip van almal, sy wil in 'n solderkamer sit en haar verkneukel aan die feit dat niemand weet waar sy is nie. Sy wil wegom van die “binnekamersse sisteme van vergelding” (Van Niekerk, 2004:42), Agaat is elke dag besig om wraak te neem en Milla wil dit ontsnap. Hierdie ontsnapping is egter net tydelik, sy dink sy sal kan ontsnap wanneer sy na die kaarte kyk. Wanneer Agaat vir haar uit haar dagboeke voorlees, moet sy alles weer van vooraf beleef en word haar “ontsnapping” uit herinnering onmoontlik omdat sy met haarself gekonfronteer staan.

Die motto, as eerste betekenisdomein van die versmelting, verklaar dat die boerehulpboek die boer moet lei tot sy materiële vooruitgang, soos die Bybel die mens help in sy geestelike groei. Die kaarte, as die simboliese voorstelling van die plaas en boerdery, is daarom baie belangrik vir

Milla tydens haar siekbed. Dit gee haar krag om die siekte te verduur, dit hou haar aan die gang, sy probeer die hele tyd vir Agaat sein dat sy die kaarte wil sien. Sy gebruik die kaarte om aan haar verlede te ontsnap, sy wil slegs die goeie dinge, haar suksesse, in die lewe onthou. Die kaarte is dus eintlik 'n klug. Dit is nie die werklike voorstelling van haar lewe nie. Die dagboeke lewer 'n meer akkurate uitbeelding van haar lewe.

3.3.4 Die boerehulpboek as klankbord vir Agaat se gevoelens

Die verhouding tussen Agaat en Milla word ook uitgebeeld deur hul kommunikasiestelsel. Telkens wanneer Milla ongemaklike vrae vra, wat Agaat nie wil beantwoord nie, antwoord Agaat haar uit een van die drie boeke (die FAK, die borduurboek of die *Hulpboek vir boere*). Milla kan nie meer praat nie en moet deur middel van 'n alfabetlys haar vrae aan Agaat uitspel. Agaat kies egter om Milla se vrae nie te beantwoord nie en resiteer slegs uit die *Hulpboek vir boere*. Dit is ook die oomblik dat Milla se gesondheid verder agteruit gaan. Sy kan slegs haar een oog toemaak. Die ander oog bly staar:

Toe ek klaar was, het sy by die voetenent kom staan, haar voorskoot losgemaak, haar rok voor oopgeknoop, haar klein skewe skouer voor my kaalgemaak en haar hande voor haar bors gevou. Eers het sy gepraat, maar die woorde het 'n kadans gehad, 'n soort singpraat was dit, vol ouderwetse uitdrukkings.

In die lewe van 'n skaap / is speentyd die kritiekste tyd. [...] Eenmaal in hul groei gekrenk, / kom hulle nooit weer reg nie.

Ek het my oog wat kon toemaak toegemaak. Ek kon die skewe skouer nie langer aanskou nie, die uitdrukking op Agaat se gesig, haar mond wat vertrek asof sy die woorde huil.

Wat wou sy hê moes ek maak daarvan?

Daarom, voor julle die ooie uitkeer, / moet die lammers vir 'n ruk lank met hul moeders same/ op die beste weiveld loop / om hulle aan hul nuwe plek gewend te maak. / Hoewel treurnis nooit voorkom kan word nie, / sal hul dan veel minder verdriet hoef te verduur.

Ek kon my een oog toemaak, [...] dit was toe dit vir die eerste keer gebeur het, my ander oog het bly staar. En steeds moes ek dit aanhoor, die inkantasie [...]

Na skeiding moet die ooie nooit / in die kamp net langsaan loop nie [...] / dat hul lammers hul nie hoor blêr nie. / 'n Kind soos julle algar weet, / die ken sy ma se stem tussen duisend ander uit, / en maklik op 'n afstand van vier myl.

[...] Ek het my oog óp probeer draai, [...] maar hy was vir die eerste keer vas, [...] en ek moes bly kyk na haar. Ek het my fokus verslap, die beeld probeer uitvaag. Maar onder die wit kep het die bruin vlek van Agaat se gesig bly opdoem, skeef getrek, rimpelig, soos 'n standbeeld onder water wat sing.

[...] Toe die gesang uit was, het sy haar arm teruggewring in sy mou [...] en in 'n blou boekie begin lees. (Van Niekerk, 2004:508-510.)

Agaat ontbloot haar skewe skouer voor Milla. Dit is iets wat sy nooit doen nie. Die uitbeelding van Agaat se karakter wys dat sy wil hê die ontbloting van haar skouer moet as 'n soort straf vir Milla dien. Dit is vir Milla baie erg om Agaat so te sien en sy probeer haar oë toemaak, sodat sy nie langer die skewe skouer hoef te aanskou nie. Dan beseft sy dat sy slegs haar een oog kan toemaak, die ander oog bly staar. Sy word dus gedwing om na Agaat te kyk. Agaat se skewe skouer is 'n herinnering aan haar herkoms. Dit dien ook as 'n herinnering aan Milla se skuldige gewete oor die behandeling van Agaat.

Die gevolgtrekking kan dus uit hierdie versmelting gemaak word dat die keuse van aanhaling uit die boerehulpboek baie insiggewend is. Die stukkie handel oor skape en hoe hul lammers behandel moet word. Die speentyd van die lammers word geklassifiseer as die belangrikste en kritiekste tyd in hulle lewe. As hulle eenmaal in hul groei gekrenk is, kom hulle nooit weer reg nie. Die lammers moet eers saam met hulle ma's in 'n weiveld loop om hulle gewoon te maak aan 'n nuwe blyplek. Dan eers kan die lammers van hul ma's geskei word. Dit moet gedoen word om "treurnis" tot 'n minimum te hou. Die ooie mag, na skeiding, nooit naby die lammers wei nie, want 'n kind ken sy ma se stem bo ander uit en kan dit van 'n ver afstand af onderskei. Hierdie gedeelte is beeldend van hoe Milla Agaat gekry het. Milla het Agaat uit haar gesin verwyder en haar in hul huis as 'n eie kind aangeneem. Toe Milla egter haar eie kind verwag, het sy Agaat na die buitekamer verskuif en begin om haar soos 'n bediende te behandel. Die skeiding van Agaat

van haar familie het egter meer kwaad as goed gedoen en het letsels gelaat. Agaat se groei as kind is dus gekrenk en sy het nooit werklik daarvan herstel nie. Dit het haar haar hele lewe bygebly. Agaat se skewe skouer is simbolies van hierdie letsels. Milla kan die skouer nie aanskou nie, want sy voel skuldig oor alles wat in die verlede gebeur het. In plaas van kompenseer vir die skade van onverskillige ouers, het Milla Agaat ook verwerp. Soos met die kaarte wil sy slegs in die goeie van haar lewe vaskyk en kan die slegte, soos gesimboliseer deur Agaat se skewe skouer, nie aanskou nie. Ironies genoeg is dit ook die eerste keer dat Milla se oog vasgehaak het – die oog bly staar na Agaat se skewe skouer. Milla word gekonfronteer met die verlede en die skade wat dit aan Agaat gedoen het. Sy word gedwing om dit in die gesig te staar. Sy kan nie haar “oog” toemaak en daarvan ontsnap nie.

Die hulpboek word ook aangewend in die uitbeelding van Agaat se karakter. Sy gebruik die boek as 'n manier om dinge te sê wat sy nie reguit kan sê nie. Deur bogenoemde stukkie uit die boek vir Milla aan te haal, word dit duidelik dat sy Milla kwalik neem oor die verlede. Die hulpboek help haar nie in haar materiële groei nie, dit dien eerder as 'n metode ter selfbemaagtiging. Agaat kan egter ook nie juis materieel groei nie, aangesien sy nie werklik iets besit nie. Eers aan die einde van die roman erf Agaat die plaas en kan sy materieel groei. Agaat se groei, hetsy materieel of geestelik, is deur Milla beskadig.

Die gedeelte oor die ooie en hul lammers is baie belangrik vir die simboliese betekenis van die versmelting. Dié gedeelte word gemetaforiseer. Daar word verskillende rame oor mekaar geplaas. Agaat is die lam wat op 'n jong ouderdom deur haar ma verwaarloos en dan ook van haar ma weggenem is. Haar ontwikkeling is dus gestrem en Milla probeer aanvanklik daarvoor kompenseer, maar verstoot Agaat later ook. Die gedeelte oor die lammers kom in die boerehulpboek voor. Milla gee die boek vir Agaat om haar as “boer” (Agaat is die eintlike boer op die plaas.) te help en van die boerdery te leer. In hierdie gedeelte van die roman gebruik Agaat egter die boerehulpboek teen Milla; sy gebruik dit indirek om Milla te verwyt oor die verlede. Sy wil ook hê Milla moet verantwoording doen vir wat met haar gebeur het toe sy 'n kind was. Die eerste raam is die boerehulpboek wat inligting oor die skeiding van lammers van hul ma's gee en die tweede raam is Agaat en Milla se geskiedenis, veral die gedeelte waar Milla

Agaat by haar ma wegvat en as haar eie kind grootmaak. Al word daar in die boek gestel dat 'n boer sy lammers reg moet hanteer, word Agaat, 'n mens wat liefde en sorg veel nodiger het, eintlik twee keer van 'n moeder geskei, die eerste keer toe Milla haar van haar biologiese ma wegvat en die tweede keer toe Milla haar buitekamer toe skuif en sy die rol van huishoudster moet vervul. Die derde raam is Agaat se verwyte oor die verlede.

3.4 Die motto's - samevattend

Deur die hele roman heen is dit duidelik dat die motto's, geneem uit drie boeke, 'n besonder belangrike rol speel. Die boeke bly regdeur die roman belangrik. Milla merk op dat Agaat die boeke langs haar siekbed geplaas het as 'n herinnering aan die dinge wat Milla haar uit die boeke wou leer.

Sy skuif die blou boekies netjies op 'n stapel. Vir die eerste keer sien ek die *Borduurboek* en die *Hulpboek* en die oranje *FAK* ook op die spieëltafel. Bewysstukke. Met vers en kapittel. 'n Resitatief uit die Boerehulpboek? Wat moet dit beteken? (Van Niekerk, 2004:464.)

Die voorstelling van Milla se gebruik van die drie boeke beklemtoon dat Milla die drie boeke benut om Agaat te leer en haar te herskep tot die mens wat sy graag wil hê Agaat moet wees. Die drie boeke is ook beeldend van sekere tradisies van die gemeenskap in die Apartheidsjare. Die “waardes” van 'n beskaafde volk word in die boeke beskryf.

Agaat gebruik hierdie boeke feitlik elke dag van haar lewe. Sy bereik alles wat die boeke vereis, maar tog word sy nie as deel van die “beskawing” beskou nie. Agaat is ook die erfgenaam van 'n tradisie wat haar nie erken nie. Agaat is die skepping van Milla. Deur die gebruik van die boeke het sy Agaat na haar eie beeld geskep. Agaat is in 'n groot mate dieselfde as Milla, buiten haar velkleur. Milla beseft dat hulle dieselfde is – in so 'n mate dat Milla vir Agaat op haar siekbed seint: “Sê vir die man ons verbeelding is 'n gesamentlike een, sê vir hom ons het mekaar uitgedink hier” (Van Niekerk, 2004:221).

Tydens Milla se siekte behandel Agaat haar soos Milla haar as kind behandel het. Sy herhaal alles van haar kinderjare met die sieklike en verlamde Milla. Dit wil byna voorkom of Milla, tydens haar siekte, ook die skepping van Agaat word. Hulle word so te sê spieëlbeelde van mekaar. In haar resensie van *Agaat* lewer Annemarie van Niekerk (2004) kommentaar op die politieke implikasies van hierdie konsep: “Die roman kan ook gelees word as kommentaar op die borde van die verlede wat in die hede verhang word. Dat die wittes nou moet maai wat hulle destyds gesaai het, uitgelewer aan dit wat hulle help vorm en voed het, en so hulself leer ken en verstaan – so tot stomme stilstand voor hulle eie spieëlbeeld kom.” Dit is ironies dat dit gesuggereer word dat Milla en Agaat tog oor tyd heen in mekaar vergroei geraak het. Hulle het selfs “dieselfde verbeelding” ontwikkel. Hulle lot is dus onlosmaaklik verbonde.

Die boeke word aangewend om die drie gebiede in die lewe wat vir Milla belangrik is, naamlik musiek, borduurwerk en die boerdery, te beskryf. Op al drie hierdie gebiede is Agaat die eindproduk van Milla se onderrig. Agaat sing gedurig liedjies uit die FAK en haar spraak is vol gesegdes en frases uit Afrikaanse liedjies en idiome. Sy is dus 'n kenner op die gebied van die Afrikaanse kultuur. Agaat is 'n uitstekende borduurster. Op Milla se doodskleed borduur sy haar en Milla se verhaal op Grootmoedersdrift:

In swartwerk en gaassteek en legwerk en kruissteek en vlegwerk. Dis die vuur, dis die vloed, dis die oes. Die skeer, die kalf, die weg van die vroue, 'n reier tussen die wolke. Die blou keiser in die bos, alles van hier duskant die Hottentots-Holland, al die tonele van Grootmoedersdrift. (Van Niekerk, 2004:605-606)

Agaat is ook 'n uitstekende boer. Sy tree in by elke krisis op die plaas en dwing respek van haar meesters (Milla en Jak) en elke werker op die plaas af. Die suggestie word gelaat dat Agaat egter ook dikwels die aanvoerder van 'n krisis was. Dit is beeldend van die misverstande en die onoorbrugbaarheid van Milla en Agaat se verhouding. Volgens Wessels (2006:39) word Agaat, die bruin vrou, die uitgeslote, ontkieserde, gemarginaliseerde buitestander, ironies uitgebeeld as die simboliese kultuurerfgename van Grootmoedersdrift, die uiteindelijke vergestaltung van die beste in die Afrikaanse kultuur. Hierdie erfenis word treffend bevestig waar Agaat op Milla se

begrafnis – ná die politieke oorgang van 1994 – die begrafnisgangers (insluitende die werkers) die derde versie van *Die Stem* laat sing (“by die klink van huw’liksklokkies, by die kluitklap op die kis, streef jou stem ons nooit verniet nie, weet jy waar jou kinders is” (Van Niekerk, 2004:701). Die lied verteenwoordig beide Agaat en Milla se Afrikanererfenis.

Alhoewel Agaat die erfgenaam van Grootmoedersdrift en ook die gepaardgaande Afrikanererfenis is, word sy nooit werklik deur die gemeenskap aanvaar nie. Die belangrikste bevestiging van Agaat se “andersheid” is die traumatiese degradering van pleegkind tot bediende wat geskied toe Milla besef dat sy wel haar eie kind verwag:

En toe die klok twaalfuur slaan,
was haar bordjie van enemmel,
haar bekertjie van blik,
haar mes haar vurk haar lepel
gebêre onder die opwasbak.
Hier, kyk hier’s jou goed,
hulle het hul eie plek soos jy nou,
jy is van ander bloed. (Van Niekerk, 2004:603).

Verder meen Wessels (2006:43) dat *Agaat* egter nie bloot op 'n noot van skuld, boetedoening en verantwoordings eindig nie. Op die persoonlike, intieme vlak van die komplekse verhouding tussen Milla en Agaat, 'n verhouding van liefde en wrewel, aanklag en skuld, toegeneentheid en wraak, eindig die roman tog met 'n aanduiding van genade of rekonsiliasie.

Die oomblik wanneer Milla sterf, word beskryf as 'n intieme oomblik wat dui op versoening:

onder my 'n boei dat ek nie sink nie [...] 'n stem wat vir my spreek 'n raaisel waar rus is [...] 'n mond wat saam met myne wasem op glas in die dal van die doodskaduwee. (Van Niekerk, 2004:698.)

Milla sterf uiteindelik “liefhebbend in my hand die hand van klein agaas” (Van Niekerk, 2004:699). Al die dinge wat gebeur het, smelt weg en Milla onthou net die gelukkige onskuldige tye tussen hulle, die tyd toe Agaas as’t ware haar kind was. Dit is ook betekenisvol dat Agaas dié spesifieke bewoording op Milla se grafsteen kies: “En toe sien God dat dit Goed was”. Dit dui daarop dat sy Milla tog vergewe het en lief vir haar was. Die grafskrif is ook 'n toespeling op Agaas se naam – *agathos* is Grieks vir “goed”. Dié frase het ook 'n Bybelse konnotasie. Dit is geneem uit Genesis en God het dit gesê nadat Hy die aarde geskep het. Agaas besef dat sy die skepping van Milla is. Deur egter die woorde op Milla se grafsteen te sit, word daar wel 'n soort versoening, of die moontlikheid van versoening in die lotsverbondenheid van verskillende rassegroepe in die land gesuggereer.

HOOFSTUK 4

Versmeltings met die spieël

Deur die loop van die roman *Agaat* kan verskeie belangrike motiewe waargeneem word. Die motiewe is egter te kompleks om bloot as gewone motiewe, Leitmotiewe of kodes beskou te word. Die motiewe in die roman vorm 'n komplekse metaforiese struktuur wat die roman as geheel saambind, maar wat die representasie van die tematiek ook kompliseer. Bepaalde sterk metafore word eksplisiet gegee en dan verder ontgin deur deurlopende variasies en uitbreidings daarvan. Soos reeds in die vorige hoofstuk gesien, funksioneer die motto's in die roman as belangrike metafore vir betekenisgenerering, maar daar is ook ander metaforiese konstruksies of motiewe waarvan kennis geneem moet word. Die spieëlmetafoor is so belangrik dat dit reeds van die eerste verwysing na die spieëlkas met drie panele wat in Milla se kamer verderaan regdeur die roman prominent figureer. Die leser besef dus van die begin van die roman af dat die spieël 'n groot rol in die roman speel.

In hierdie hoofstuk sal gepoog word om die komplekse metaforiese struktuur, wat deur die gebruik van die spieëlmetafoor gevorm word, te ontleed en verduidelik. Die spieëlmetafoor word gebruik om verskillende betekenis in die roman daar te stel. Elke metaforiese struktuur van die spieël bestaan uit twee of meer betekenisdomeine wat versmelt om 'n nuwer, kompleksere struktuur of 'n versmelting te vorm.

Die versmelting word beïnvloed deur al die spieëlverwysings wat in die roman voorkom, want al die assosiasies van die spieël word telkens weer geaktiveer wanneer spieëls of 'n spieël ter sprake kom. Daar is dus 'n kumulatiewe proses aan die gang waarin die spieëlmotief metafories steeds toenemend gekompliseerd raak. Geeneen van die betekenis kan buite rekening gelaat word nie, en almal beïnvloed kumulatief elke verdere verwysing na die spieël wat in die teks voorkom.

Elke versmelting bevat inligting van beide die betekenisdomeine, en die inligting van die twee domeine versmelt om 'n nuwe betekenis tot stand te bring. Elke betekenisdomein van die

spieëlversmeltings sal ontleed en geïnterpreteer word. Die invloed van een domein op 'n ander – daardie kruising van gegewens en die oormekaarskuif van denkruimtes wat 'n nuwe betekenis skep – sal ondersoek word. Die versmelting, wat uit die proses gevorm word, sal ook bespreek word.

4.1 Die spieël in Milla se konfrontasie met haarself en die dood

Die dood speel 'n baie belangrike rol in die roman. Burger (2006b:178, 179) verklaar dat die dood as die onkenbare “ander” gesien kan word. Deur die dood te gebruik word die karakters, Milla en Agaat en selfs Jakkie, gedwing om bestek op te neem van hulle lewens. Deur Milla se naderende dood word sy gedwing om alles wat sy in haar lewe gedoen het, in oënskou te neem, al sou sy dit eerder wou vermy. Alles wat vir haar onaangenaam is en wat sy liever wil versteek, word nou op die voorgrond geplaas. Agaat dwing inderwaarheid hierdie konfrontasie op Milla af op 'n manier wat meebring dat Milla geen beheer daaroor het nie.

Burger (2006b:179) sê verder dat die roman dus gelees kan word as 'n poging om die dood te verken. Die dood is egter onkenbaar. Die dood is die “ander”, dit wat heeltemal anders as die bekende is. Die begrip “ander” word gewoonlik gebruik om te verwys na die teenpool van die subjek – na alles wat nie die self is nie. Die “ander” is dit waarteenoor die self staan en wat die self nie kan ken nie. Die dood is by uitstek die ander, want van die dood kan ons niks weet nie. Ons kan die dood hoogstens verken deur die manier waarop ons in die lewe daarmee gekonfronteer word en deur die effek van die dood op ons, naamlik deur die rou- of treurproses.

Nie alle weerkaatsings in die spieël dui noodwendig op die dood nie, maar die verband tussen die spieël en die dood is duidelik. Milla merk later in die roman op dat sy reeds die eerste tekens van haar siekte op haar tong in die spieël kon sien. Sy kon dus basies vroeg reeds tydens haar siekte haar naderende dood in die spieël waarneem. Dit was haar eerste konfrontasie met haar dood:

Die molhandjie se vingers vroetel my tong los. Die skroef het dit platgedruk in my mondholte. My verweerde tong, ingevalle, vervorm deur die verlamming. Op 'n tyd kon ek dit nog uitsteek en daarvoor kyk in die spieël, self die tekens lees. 'n Mens se tong verklap alles van jou ingewande. (Van Niekerk, 2004:65.)

Hierdie uitbeelding van die karakter toon dat sy die tekens van haar siekte in haar tong kan lees. Milla verklaar self dat mens se tong alles verklap van jou ingewande. Sy kan ook nie praat nie en kan slegs deur Agaat kommunikeer. Milla se gebrek aan taal is ook beeldend van haar siekte en haar naderende dood. Juis deur haar gebrek aan spraak en kommunikasie word die dood beklemtoon en kry dit dieper betekenis. Dit is as gevolg van haar onafwendbare dood dat sy nie kan praat nie. Die “molhandjie” wat haar tong los vroetel, is Agaat se handjie. Dit is slegs deur Agaat dat Milla in haar sterwensbed 'n stem kry. Alles wat sy wil sê, word deur Agaat vertaal en geïnterpreteer. Soos mens se tong jou ingewande se toestand weerspieël, weerspieël 'n spieël ook alles wat in hom weerkaats word. Die mens se tong word dus soos 'n spieël, dit gee jou gesondheidstoestand weer.

Dit is duidelik dat die versmeltings wat deur die gebruik van die spieël gevorm word, meer kompleks is as die versmeltings van die motto's. In die geval van die motto's is die eerste betekenisdomein, naamlik die motto's, deur die outeur aan die leser gegee. Die leser moet slegs die tweede betekenisdomein, die verwysings na die motto's in die teks, aktiveer. Die betekenis, wat uit die versmelting van die motto's en die teksverwysings voortkom, kan dan deur die leser geïnterpreteer word. In die geval van die spieëls as metafore en simbole moet al die veelvoudige en aangroeiende betekenisdomeine waaruit die spieëlversmelting bestaan, deur die leser geaktiveer word. Die eerste betekenisdomein van hierdie spieëlversmelting is die spieël as weerspieëling van die self, en die tweede betekenisdomein is die dood. Die spieël word gebruik in Milla se konfrontasie met haar naderende dood. Die versmelting van die twee betekenisdomeine, naamlik die spieël en die dood, bring 'n nuwe betekenis in die roman mee. Die weerspieëling in die spieël en die dood beïnvloed alle ander spieëlverwysings deur die hele roman heen. Dit beïnvloed die betekenis van elke ander verwysing en werk mee in elke ander versmelting.

Hierdie tipe versmelting kan gesien word as 'n samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting. Dié soort versmelting vereis ook samewerking tussen die leser en die skrywer, maar dit maak die skrywer se gedagtegang of manier van dink deel van die versmelting wat deur die leser uitgevoer word. Die versmelting wat die skrywer in die skryfproses maak, word deel van 'n tweede versmelting deur die leser. Die skrywer se versmelting vind plaas wanneer hy/sy die teks skryf, deur byvoorbeeld inligting uit ander velde of tekste in die teks in te werk. Die eerste en die tweede betekenisdomein van die versmelting moet dus deur die leser geïdentifiseer en geaktiveer word. Die leser moet die denkproses van die skrywer verstaan en die inligting wat deur die skrywer in die teks geplaas is, raaksien. Die leser moet die belangrikheid van die spieël beseef en die verskillende betekenisse wat die spieël in die teks weergee, kan identifiseer en analiseer. In hierdie versmelting word die twee betekenisdomeine, naamlik die spieël en die dood, deur die leser geaktiveer. Die spieël word in Milla se konfrontasie met die dood aangewend, maar ook met haarself. Haar naderende dood dwing haar om haarself en haar lewe in oënskou te neem. Sy word met al die onaangenaamhede van haar lewe en haar persoonlikheid gekonfronteer. Die metaforiese betekenis van die spieël en Milla se konfrontasie met haar naderende dood waaier uit tot Milla se selfkonfrontasie.

Agaat draai die spieël in Milla se kamer só dat Milla haarself kan sien. Mens kan hier die afleiding maak dat Agaat wil hê dat Milla haarself moet konfronteer. Agaat het al die ander meubels uit Milla se kamer verwyder, behalwe die spieëltafel. Sy pak ook alles op hierdie spieëltafel, van Milla se dagboeke, die *FAK*, die *Borduurboek* en die *Hulpboek vir boere* tot mediese instrumente. So word daar deur die roman na die spieëltafel verwys. Dit word, naas die bed, 'n sentrale fokuspunt in Milla se kamer. Die spieëltafel word so gedraai dat Milla haarself in die spieël kan sien. Sy word gedwing om voortdurend in haarself en dus ook in haar gedagtes, vas te kyk. Sy kan nie anders nie as om oor haar verlede te dink. Hierdie konfrontasie van Milla met haarself sluit ook 'n konfrontasie met haar siekte en dus die dood in. Milla kyk die hele tyd in die spieël teen haar sieklike liggaam vas, sy kan nie verhelp om aan haar dood te dink nie. As dit nie vir haar weerkaatsing in die spieël was nie, sou sy skaars bewus gewees het van die dood se fisiese aftakeling van haar liggaam.

Milla sien egter net 'n skadu van haarself. Sy ontken dat sy eintlik besig is om dood te gaan. Milla kom in opstand, sy verset haar teen die beeld wat sy sien. Die beeld wat teruggekaats word, is die beeld wat Agaat wil hê sy moet sien.

In die spieël kan ek iets sien, 'n skadu van myself, my slinkende skouers, my gesig waarop my gelaatstrekke vaag lyk, asof 'n kunstenaar met sy mou oor 'n voorstudie gegee het, of die nat boetseersel met die palm platgedruk het. Omdat die aanset gefaal het, omdat die eerste probeerslag nie reg uitgekom het nie. Omdat die onderliggende strukture nie duidelik was nie.

Ek verset my. Gee my 'n kans. Laat ek self probeer, 'n selfportret, 'n outobiografie, [...] 'n Eerlike gelykenis. Vanaf die spieël, oor my voete, langs die lengte van my verlamde lyf, tot in my kop. Tussen my slape, bokant my neus, agter die voorhoofsbeen, dáár. (Van Niekerk, 2004:24.)

Milla verset haar teen die beeld wat sy sien. Volgens haar is dit nie die ware beeld van haar nie. Sy wil 'n kans gegun word om die “regte storie” van haar lewe te vertel. Die beeld wat Milla van haar lewe wil gee, verskil van die beeld wat sy in die spieël sien en dus die beeld wat Agaat van haar het. Die vraag wat ontstaan, is wie werklik die regte beeld van Milla se lewe het? Maar dit wat in 'n spieël weerkaats word, is ook nie die werklikheid nie. Dit is slegs 'n refleksie van die werklikheid. Milla beskou dit wat sy sien as 'n uitgeveegde voorstudie of 'n platgedrukte boetseersel.

Die implikasie is dat as 'n mens in 'n spieël kyk, jy met jouself gekonfronteer word. Selfkonfrontasie is om soos in 'n spieël te kyk. Die spieël kan egter nie alles weergee nie, dit skiet tekort. Dit kan nie dit wat tussen Milla se slape is, weergee nie. Milla se gedagtes kan nie in die spieël weerkaats word nie, dit is slegs haar uiterlike beeld wat weerkaats word. Dit wat in die spieël is, is eintlik slegs 'n voorstudie of 'n platgedrukte boetseersel, dit is slegs die boonste laag van die mens se psige.

4.2 Die spieël in Milla se konfrontasie met die ander karakters

Die verhoudings tussen mense is een van die belangrikste aspekte van menswees wat in die roman ondersoek word. Nie net die ingewikkelde verhouding tussen Agaat en Milla geniet aandag nie, maar ook die verhouding tussen Milla en die ander gesinslede en selfs die verhouding (of gebrek daaraan) van Milla en haar ouers word ondersoek. Veral die verhouding tussen Milla en Agaat wek spanning in die roman. Volgens Burger (2006b:179) is daar 'n belangrike verband tussen Milla se konfrontasie met die dood en haar konfrontasie met al die ander karakters in die roman. Soos dit onmoontlik is om die dood te leer ken, is dit ook onmoontlik om ander mense werklik te leer ken. Milla leer Agaat nooit werklik ken nie. Tot aan die einde van die roman bly Agaat vir haar die onbereikbare “ander”.

Burger (2006b:180) meen dat dit juis in daardie konfrontasie met die ander is, met die vreemde, wat 'n mens sigself sien, soos in 'n spieël. Soos die dood as die onkenbare ander vir Milla 'n spieël word waarin sy haar eie lewe, haar geskiedenis, haarself, leer ken, word elke ander karakter 'n spieël.

Die verhouding tussen Agaat en Milla word veral uitgebeeld deur die feit dat Agaat 'n spieël vir Milla word. Milla leer haarself deur Agaat ken. Sy kan nie meer praat nie en moet as't ware deur Agaat praat. Agaat kies die gedeeltes om uit Milla se dagboeke voor te lees en interpreteer Milla se kommunikasiesene soos sy wil. Sy kies ook gedeeltes uit die drie boeke waarmee Milla haar “opgevoed” het. Die keuse van hierdie gedeeltes is insiggewend en belangrik. Milla hoor ook vir die eerste keer wat sy self vroeër gedink en geskryf het. Deurdat haar dagboeke aan haar voorgelees word ('n proses wat sy liever sou wou vermy), word sy nou met haar eie gedagtes en dade gekonfronteer. Deur Agaat word sy dus deurentyd met haarself gekonfronteer. Alhoewel Agaat Milla nooit in (haar eie) woorde konfronteer nie, konfronteer sy haar wel deur haar dade. Sy sal byvoorbeeld haar mou oprol en haar skewe skouer vir Milla ontbloot, want sy weet dit is iets wat Milla nie graag wil aanskou nie. Agaat se skewe skouer bring die verlede op en plaas Milla se dade op die voorgrond. Dit gaan dus hier om die simboliese betekenis van die spieël:

Agaat se keuse van dagboekstukke hou aan Milla 'n beeld van haarself voor. Dit is die beeld wat Agaat ken en wat sy as 'n spieël voor Milla hou.

Bid vir my, Agaat, vee die vaal waas van my wang, van jou wang. Daar is 'n moontlikheid van glans. Die swartryp vrug. Die soet vog. Vee die waas af teen jou mou. Laat daar helderheid wees.

Wat doen jy daar voor die spieël?

Rol jy waaragtig jou mou weer voor my op?

Waarom die ontbloting die hele tyd? Wat moet ek dan sien wat ek nog nie gesien het nie? Ek ken dit mos. Jou gebrekklike arm. Ek het jou dan grootgemaak. (Van Niekerk, 2004:512.)

Die spieël word deurgaans in die roman as beeld van 'n konfrontasie met die ander aangetref. Die spieëltafel is van die begin af in Milla se kamer en die drie weerkaatsings vermenigvuldig as't ware die beeld van die ongelukkige vrou in 'n ongelukkige huwelik. Veral die konfrontasies tussen Milla en Jak vind voor die spieël, en veral die driepaneelspieëltafel in hulle kamer, plaas. Van die begin af word klem geplaas op hierdie driepaneelspieëltafel wat as enigste meubelstuk in Milla se kamer oorgebly het:

Dat sy die driepaneelspieëltafel gelos het, is 'n wonder. Hy staan daar soos 'n museumstuk, sy donker hout opvallend teen al die ander strak voorwerpe in wit en chroom. Ek kan myself in sy middelste paneel sien, die een wat later ingesit is en blouer weerkaats as die ander twee. Sy het die spieëltafel presies so gedraai vir my. (Van Niekerk, 2004:20.)

Agaat plaas die spieël so dat Milla daarteen moet vaskyk. Sy kyk die hele tyd teen haarself vas en word dus met haarself gekonfronteer. Deur klem te lê op die middelste paneel wat later ingesit is, word reeds vooruit gewys na die konfrontasie tussen Milla en Jak – toe Jak die middelste paneel met 'n voetstoeltjie uitgooi het.

Soos die vorige versmelting, is hierdie tipe versmelting 'n samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting. Dit is belangrik om te let op wat aan die leser deurgegee word aangaande die

spieëlmetafoor en waar dit in die roman geplaas word. Aan die begin van die roman word reeds klem gelê op die spieëltafel in Milla se kamer, en op die middelste paneel wat later ingesit is. Die leser weet dus dat die middelste paneel die een of ander tyd in Milla se lewe gebreek het. Aan die begin van Milla en Jak se verhouding, die aand na hul troue, vind daar alreeds konflik voor die spieëltafel plaas. Die dag voor hul troudag rand Jak Milla vir die eerste keer aan. Ten spyte daarvan, trou sy nog steeds met hom. Die aand na die troue verklaar Jak onomwonde dat hy nooit met 'n mooi vrou sal kan trou nie:

Jak het jou kom soek. Hy was aangeklam, vol spraak, en ewe vryerig na die gedruis van die huweliksfees. Hy het agter jou voor die spieël kom staan waar jy in jou onderrok gesit het, jou nek gestreel.

Sweetheart sweetheart sweetheart, het hy vir jou gesing, will you love me ever.

Jy het saamgeneurie vir die geleentheid.

Ek sou nooit met 'n mooi vrou kon trou nie, het hy gesê, dit sou my te veel laat wakker lê in die nag.

Jy het geglimlag. My liewe man, het jy gesê, wat kan 'n boervrou nou meer wens as 'n man wat soggens vars en uitgerus uit die bed spring vir sy dagtaak. (Van Niekerk, 2004:52.)

Hierdie voorstelling in die roman van die interaksie tussen Milla en Jak is beeldend van hulle hele huwelik. Ironies is Jak nooit werklik 'n boer nie; hy spring nooit vars en uitgerus uit die bed vir sy dagtaak nie. Dit is eintlik Milla, en later Agaat, wat die boer is. Milla trou egter met 'n aantreklike man, terwyl Jak verklaar dat hy nooit met 'n beeldskone vrou sou kon trou nie.

Op 'n baie belangrike moment in die roman, die oomblik wanneer sy Jak wil vertel van haar swangerskap, breek Jak die middelste paneel van die spieëltafel in hulle kamer toe Milla hom wil dophou tydens seksuele omgang. Hierdie oomblik in die roman bring 'n ommekeer mee, want dit veroorsaak dat Milla Agaat na die buitekamer skuif, aangesien sy nou haar eie kind verwag. Milla se swangerskap sit al die ander gebeure, en ook Agaat se wrewel en wraak, aan die gang. Jak breek die middelste paneel van die spieël juis op die moment wanneer Milla vir hom wil sê dat sy hom nie meer nodig het nie, dat hy sy “doel” gedien het:

Hoer! het Jak geskree, hoer!

Jy het gelag, dis wat jy gedoen het. Jy het gedink jy sien 'n beweging in die spieël maar dit was niks. Dit was net julle twee. Julle en julle skaduwees, dit was die rooi kammerband, dit was die flenters swart onderrok oor jou wit skouers.

[...] Wat kyk jy? het hy geskree.

Hy het 'n voetstoel met een hand nadergegryp en die spieël stukkend gegooi.

[...] jy was klaar met hom, hy was net goed vir versiering. Om dit te weet, was die beloning.

[...]

Ek is swanger, Jak, het jy gesê, en as jy ooit weer jou hand teen my lig, sal ek die plaas verkoop en jou verlaat en jou kind saam met my vat en jy sal hom nooit weer sien nie.

[...] Jy het sy voete weggestoot uit jou gesig. Jy het vir jouself in die stukkende spieël gekyk tot hy begin snork het. Toe het jy 'n bad gaan tap en vir ure daarin gelê [...]

Voor jy gaan slaap het, het jy die spieëlskerwe opgevee en jou geskeurde klere bymekaargemaak in 'n bondeltjie en dit gaan weggooi in die agterplaas se drom. Die sypaneel van die spieël was ongeskonde. Jy het die paneel na mekaar toe gedraai en jouself van die een kant en die ander kant bekyk. Jy kon nie genoeg kry nie. Na twaalf jaar van vernieling word jy, Milla de Wet née Redelinghuys, 'n moeder.

Jy het die vleuels van die spieël toegevou sodat in die môre die skade in die middel nie sigbaar sou wees nie. (Van Niekerk, 2004:121, 122.)

Nadat Milla Jak vertel het van haar swangerskap, lê sy vir haarself in die spieël en kyk totdat hy aan die slaap raak. Dit is die oomblik in haar lewe dat sy totaal onafhanklik van Jak raak. Sy kan nie genoeg van haar beeld in die spieël kry nie, sy kan nie glo dat sy na soveel jare van verniel 'n moeder gaan word nie. Met die wegstoot van Jak se voete uit haar gesig, stoot sy hom ook uit haar hart. Sy het hom nie meer nodig nie, hy was net goed genoeg om sperm te gee.

Ironies genoeg, eindig die verhouding tussen Milla en Jak (en ook Jak se lewe) met die kyk in 'n spieël. Nadat Jak die brief van Jakkie gelees het, storm hy uit die huis en jaag weg in sy motor. Agaat en Milla wag in die huis. Hulle sien dele van die tuin in die spieël weerkaats en dan hoor

hulle die slag van Jak se ongeluk. Soos die belangrikste konfrontasies tussen Milla en Jak voor die spieël plaasvind, gaan sy dood ook gepaard met 'n verwysing na 'n spieëlbeeld. Hier word die spieël egter nie aangewend as deel van 'n konfrontasie nie, maar eerder as 'n rustige afsluitingsmiddel.

Seker 'n halfuur het julle daar gesit. Daar was 'n helder stilte op die werf, voëlgesang in die Septembertuin, die kleure van ranonkels en anemone, wemelend in die spieël bokant die halfmaantafeltjie by die oop voordeur, 'n sweem van vinkel.

Toe hoor julle die slag. (Van Niekerk, 2004:643.)

Die eerste betekenisdomein is die spieël self en die tweede betekenisdomein is die teksgedeeltes waarin die spieël voorkom met Milla se konfrontasies met die ander karakters in die roman. Die spieël word nie alleen aangewend in Milla se konfrontasie met haarself nie, maar ook in haar konfrontasie met die ander karakters in die roman. Die spieël weerspieël Milla se verhouding (of gebrek daaraan) tussen haar en die ander karakters. Die teksgedeeltes waarin die spieël in Milla se konfrontasie met ander karakters aangewend word, is insiggewend om Milla se gebrek aan 'n verhouding met die ander karakters aan te toon. Die spieël weerspieël die konfrontasies tussen Milla en Jak, maar ook dié tussen Milla en Agaat.

Na Milla se siekte geskied baie van haar en Agaat se kommunikasie via die spieël. Dit wil voorkom of daar tog kommunikasie tussen Milla en Agaat moontlik is. Dit is egter nooit die hele waarheid nie. 'n Spieël weerspieël net die dinge wat daarin weerkaats word. Dit weerkaats nie die werklikheid nie. Die “kommunikasie” tussen Milla en Agaat, wat deur die spieël geskied, is dus ook nie werklike kommunikasie nie. Agaat kommunikeer ook op 'n indirekte wyse met Milla deur die spieël. Sy gebruik die spieël om dinge vir Milla te wys wat sy nie direk vir haar kan sê nie:

Sy tree terug van die bord, sit die stoffer in die hoek. Daar is 'n rooi stofstreep op haar sokkie. Haar kep sit skeef. Waar was sy weer in die nag? Sy draai na die spieël. Arms langs die sye. Dan lig sy haar hande. Maar hulle gaan nie na haar kop toe nie. Dis nie om haar kep

regop vas te steek nie. Sy kyk vir haarself daar met haar hande in die lug. Oormag, sê dit.
Hensop. (Van Niekerk, 2004:506.)

Die gevolgtrekking waartoe hier gekom kan word, is dat Milla beseft dat mens eintlik nooit werklik ander mense kan leer ken nie. Sy en Agaat lewe jare ten nouste saam, maar sy ken Agaat nooit werklik nie. Om ander mense te ken, is bloot om in 'n speël na hulle te kyk. 'n Mens kan hulle nooit werklik bereik nie. Direkte toegang is onmoontlik. Volgens Burger (2006b:185) het ander mense net "rolle" te speel in Milla se "drama". Dit blyk reeds uit die manier waarop sy Jak as man gekies het, en later uit maniere waarop sy hom manipuleer om háár "storie", háár beeld van 'n sinvolle lewe, waar te maak. Die enigste karakter wat die werklike Jak sien en Milla ook daarmee konfronteer, is Milla se ma. Milla kies egter om nie na haar ma te luister nie. Sy kies om voort te leef in die lewe wat sy vir haarself en haar gesin geskep het, al is dit ook hoe vals en onrealisties. Die driepaneelspeëltafel, wat 'n groot rol in die roman speel, is 'n erfstuk van Milla se ma. Die speëltafel is ook 'n weerkaatsing van die gebrek aan 'n verhouding tussen Milla en haar ma.

Die ander karakters bly vir Milla raaisels. Alhoewel sy probeer om hulle werklik te ken, slaag sy nooit daarin nie. Sy het haar hele lewe saam met hierdie mense gebly, maar nooit geweet wie hulle wesenlik is nie. Haar onmag en frustrasie is deur die aanwending van die speël in haar konfrontasie met hierdie karakters beklemtoon:

Julle was blind. Jý was blind. Jou mond was droog van kalmeermiddels. Jy het teen die dinge vasgekyk, en teen die gesigte om jou, teen jou eie gesig in die speël, maar niks wou hulle geheime prysgee nie. Jy het een deel van die redes geweet, die mense om jou weer 'n ander deel. En elkeen het die raaisel vir homself in sy eensaamheid probeer uitwerk. (Van Niekerk, 2004:425.)

Die konfrontasie met die ander is altyd ook 'n konfrontasie met die self. In dié verband kan ook gewys word op die buurvrou, Beatrice, se besoek aan Milla. Milla beseft dat sy nog altyd net 'n speël vir Beatrice was:

Sy weet niks van my nie, kan nou niks meer weet nie. Wat ek haar destyds vertel het van Jak was nie vir haar nuus nie. Ek kon op haar gesig sien ek is net 'n spieël vir haar, die skigtige blik, die skaamte, die onderdrukte woede. Belydenis in die kombuis is mos verraad teenoor die voorhuis. En dis die voorhuis wat verdedig moet word, ten alle koste. Dit verstaan ek nou. (Van Niekerk, 2004:281.)

Milla leer die ander karakters in die roman nooit werklik ken nie. Sy bly as enkelfiguur staan. Selfs Agaat, wat die naaste aan Milla is, bly vir haar onkenbaar. Juis in Milla se interaksie met die ander karakters, leer sy ook haarself beter ken, al is dit 'n self wat sy nie wil ken nie. Veral Agaat is Milla se spieël.

4.3 Die spieël en Lacan

Soos reeds genoem, staan die spieëlmetafoor in 'n sentrale posisie in die roman. Die spieël speel, reeds van die begin van die roman af, 'n belangrike rol. As daar na spesifieke verwysings na spieëls gekyk word, kom daar ook ander patroonmatighede na vore. Daar is reeds aangetoon dat die spieël veral gesien word as 'n afbeelding van die self (soos gesien in punt 4.1). Milla lê tydens haar siekte vir haarself en kyk in die spieël, Jak bou vir hom 'n groot spieël in sy studeerkamer in en Agaat het 'n gekraakte spieël in haar kamer. Selfs in die slaaptydstorie wat Agaat vir Jakkie vertel, speel die spieël 'n groot rol. Die spieël se rol as afbeelding van die self kan in verband gebring word met die belangrike posisie wat spieëls in Lacan se psigoanalitiese sieninge en teorieë bekleed.

Om die versmelting wat tussen die spieëldomein en Lacan se standpunt oor die spieëlfase in die psigoanalise te kan verstaan en analiseer is dit nodig om eers 'n kort oorsig oor Lacan se psigoanalise en veral sy hantering van die spieëlfase te gee. In die bespreking wat hier volg steun ek op Burger (2006b:186, 187) se bespreking van die Lacaniaanse implikasies van die spieëlmotiewe en metafore in Agaat. Ander bronne sluit in Lang (1997) en Lacan (1977).

In Lacan se psigoanalitiese beskouinge neem die verhouding tussen die subjek en sy/haar liggaam 'n belangrike posisie in. In hierdie verhouding staan die subjek se identifisering met 'n beeld/imago van die liggaam volgens Lacan sentraal. In hierdie verband is die aanvanklike konfrontasie van Milla met haar eie beeld in die spieël, en haar opstand teen daardie beeld, besonder betekenisvol. Volgens Lacan is die imago van die liggaam wat in 'n spieël waargeneem word, baie fragiel.

Die beginpunt van die imago van die self lê in die spieëlfase. Lacan se beskrywing van die spieëlfase word beskou as een van sy belangrikste bydraes tot die psigoanalise. Vir Lacan is die spieëlfase 'n deurslaggewende moment in die totstandkoming van die subjek en dit vind gewoonlik by 'n kind op die ouderdom van ses tot agtien maande plaas. Die kind is in hierdie stadium nog hulpeloos en kan nie praat nie. Die kind het nog nie eens werklik beheer oor sy spiere nie en ook nie oor sy liggaamsfunksies nie. Daar is dus verskeie ooreenkomste tussen hierdie insigte en die roman *Agaat*. As klein kind kon Agaat nie praat nie en Milla kan as gevolg van haar siekte nie praat nie. Daar is ook 'n ooreenkoms tussen 'n kind in die spieëlfase en Milla in haar hulpelose posisie in die bed, waar sy volkome afhanklik is van Agaat om haar te versorg. Milla moet, soos 'n kind van daardie ouderdom, gevoer word en sy het geen beheer oor haar liggaamsfunksies nie. Daar is dus 'n omruiling van rolle tussen Agaat as klein kind en Milla as siek ou vrou.

Volgens Lacan besef die kind skielik in 'n stadium dat die beeld wat in die spieël gereflekteer word met sigself ooreenkom. Die spieëlfase is die aanvanklike identifisering met die beeld van die eie sigbare liggaam. Belangrik in hierdie fase is dat die liggaam as 'n eenheid waargeneem word. Hierdie imago van die eie liggaam as verenig, as 'n eenheid, staan teenoor 'n oorspronklike gebrokenheid. Die spieëlbeeld staan teenoor die "imago van die gefragmenteerde liggaam" / "the image of the fragmented body":

The mirror stage is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation – and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of fantasies that extends from a fragmented body-image to a

form of its totality that I shall call orthopaedic – and, lastly, to the assumption of the armor of an alienating identity, which will mark with its structure the subject's entire mental development. Thus, to break out of the circle of the *Innenwelt* into the *Umwelt* generates the inexhaustible quadrature of the ego's verifications (Lacan, 1977:4).

Die ervaring van die ego in die spieël verskaf die model vir die ervaring van die ego in die ander en daarom ook vir die ervaring van die ander as ander (Lang, 1997:25). Op dieselfde manier as wat die spieëlbeeld 'n narsissistiese skild, die ego, vorm, vorm ook die identifisering met die ander, die ego. In die geval van Milla is dit duidelik dat die konfrontasievlak, die spieël, nie slegs vir haar 'n konfrontasie met haarself impliseer nie, maar dat ook al die ander karakters telkens as 'n konfrontasie met 'n spieëlbeeld van daardie karakters beskryf word.

Die beeld is reeds 'n ander: dit is immers nie die self wat waargeneem word nie, maar juis 'n beeld, 'n imago, 'n ander, 'n skaduwee. Wanneer die subjek met die beeld identifiseer, is dit dus 'n identifisering met 'n ander. Die subjek word bewus van sigself as 'n ander. Die self word dus 'n self deur die identifisering met 'n ander. Die verhouding met die ander is egter vals. Dit is onstabiel aangesien die ander altyd 'n ander bly en nie 'n ego (die beeld van self in spieël) kan word nie. In hierdie intersubjektiviteit – die verhouding tussen die ego en die ander – is daar 'n tweestryd wat Lacan die *imaginêre* noem.

Die subjekte kan nie verenig in herkenning nie, maar probeer mekaar se andersheid verwyder ten einde die ander te versmelt in 'n illusionêre eenheid met die ego (Lang, 1997:26). Die implikasies is dat die subjek nooit werklik ander subjekte kan ken nie. Hulle is immers ook slegs beelde wat die subjek van hulle het.

Veral twee implikasies is hier ter sake: (a) Die “ek” (as onvaspenbare subjek) staan in 'n verhouding met 'n "vals beeld" van die self – die ego – waarmee die “ek” identifiseer. Hierdie beeld is reeds 'n "ander", want dit is nie die ek self nie, maar 'n beeld, 'n spieëlbeeld boonop, wat daarom tekort skiet. (b) Die “ek” staan ook in 'n verhouding met ander subjekte. Soos die “ek” nie sy/haar eie subjek kan "besit" nie en hoogstens 'n "beeld", 'n imaginêre eenheidsbeeld

daarvan in 'n spieël ken, kan die “ek” ook nie van ander subjekte iets anders as 'n beeld hê nie. Hierdie beeld van 'n ander is eweneens iets waarmee die “ek” identifiseer. Die identifisering met die ander se "beeld", maak 'n mens betrokke by die ander. Die gevolgtrekking is dat my verhoudings met ander bepaal word deur sy/haar eie spieëlbeeld. “Ek” maak sin van ander mense deur te dink dat hulle op dieselfde manier as “ek” dink, verstaan, sien en sin maak. “Ek” reduseer die ander mens dus tot 'n ander "ek" en konfronteer hom nooit as 'n "jy" nie.

Die versmelting tussen die spieël en Lacan se teorie oor die psigoanalise is 'n baie belangrike versmelting in die roman. Dié tipe versmelting is ook 'n samewerkende skrywer-refleksiewe versmelting. Die veld, wat die skrywer tydens haar eie versmeltingsproses gedurende die skryfproses betrek, is die veld van Jacques Lacan se psigoanalise. Indien die leser die Lacaniaanse struktuur raaksien of herken, en sodoende die versmelting aktiveer, is só 'n lees ryker as 'n meer naïewe lees sonder die verwysingsraamwerk en kennis van Lacan.

Die eerste en die tweede betekenisdomein van die versmelting moet dus deur die leser geïdentifiseer en geaktiveer word. Die leser moet die denkproses van die skrywer verstaan en die inligting wat deur die skrywer in die teks geplaas is, raaksien. Die leser moet, terwyl hy/sy die teks bestudeer, die versteekte verwysings na Lacan se psigoanalise besef en die betekenis wat dit in die roman genereer, kan besef en analiseer. In hierdie versmelting word die twee betekenisdomeine, naamlik die spieël en die teksgedeeltes waar Lacan se teorie aangewend word, deur die leser geaktiveer.

Die tweede betekenisdomein, Lacan se konsep van die spieël stadium in die ontwikkeling van die kind, kan kortliks omskryf word as dié waarin die kleuter of baba sy spieëlbeeld herken en daarmee identifiseer. Hierdie spieëlbeeld dien dan as *gestalt* vir die kind se ontluikende selfbewussyn. Omdat die klein kindjie se werklike swakheid en onselfgenoegsaamheid nie ooreenstem met die onafhanklike, geïntegreerde aard van die beeld nie, dien die spieëlbeeld as *imago* van 'n “ideale ek”, waarna die persoon dwarsdeur sy of haar lewe strewe. In die roman kan Milla gesien word as die ironiese *imago* vir Agaat se ontwikkeling. Milla merk selfs op: “ons verbeelding is 'n gesamentlike een, [...] ons het mekaar uitgedink” (Van Niekerk, 2004:221).

Die verhouding tussen Agaat en Milla is dus uiters verwickeld. Die ontwikkeling van die verhouding tussen die twee vroue ontvou stuk vir stuk in die roman. Aanvanklik is Milla besig om Agaat na haar beeld te vorm, sy leer Agaat alles wat sy weet, sy deel byvoorbeeld haar kennis oor borduurwerk, volkskuns, boerdery, ens. Sy het 'n beeld van wat sy graag wil hê Agaat behoort te wees, en stel alles in werking om Agaat na daardie beeld te vorm. Milla laat gedurig vir Agaat as kind voor die spieël staan om die beeld wat sy wil hê Agaat moet uitdra, vir Agaat te wys. Sy besef egter toenemend dat sy Agaat nie werklik begryp nie, dat Agaat meer is as daardie beeld wat sy van Agaat het. Wanneer sy Agaat aan die einde desperaat probeer uitvra, iets meer van Agaat probeer ken, kry sy slegs die woorde terug wat sy vir Agaat geleer het – in die vorm van aanhalings uit die boeke wat sy in Agaat se kamer geplaas het. Sy slaag nie daarin om iets meer as haar beeld van Agaat te leer ken nie. Al gaan lê sy op Agaat se bed, kan sy nie ervaar wat dit beteken om Agaat te wees nie. Agaat bly vir haar 'n vreemdeling, die onbereikbare.

Hierdie situasie bied in beginsel geen uitkomstans nie. Om hieruit te ontsnap word 'n derde element benodig – naamlik taal, of die simboliese orde. Om in gesprek te tree, is om sigself aan die universele te onderwerp. Om na hierdie hoër orde van herkenning te beweeg moet mens die narsissistiese afswaar. Uiteindelik is taal die "derde element" wat 'n einde maak aan die stagnerende beheer van die narsissistiese verhouding. Slegs deur hierdie "orde" van die simboliese is daar die moontlikheid van die "realisering van die subjek". Die subjek herken sigself dus in 'n afbeelding daarvan (die ego). Dit is 'n skepping, 'n illusie, 'n maaksel. Die afbeelding gee die illusie van eenheid, van heelheid. Die subjek hou graag vas aan hierdie heelheid – die imaginêre orde. Die imaginêre orde is egter problematies: die beeld is stagnerend, en boonop nooit volledig nie. Die beeld dreig voortdurend om te verbreek. Hieruit ontstaan volgens Lacan al die psigosos, begeerte en narcissisme (Burger, 2006b:188).

Milla het 'n beeld van haarself wat hoofsaaklik bepaal is deur die spieël wat haar moeder aan haar voorgehou het. Soos Milla se ma Milla na hár beeld probeer skep het, skep Milla op haar beurt Agaat na hár beeld. Dit vorm 'n bouse kringloop tussen die vroue van Grootmoedersdrift.

Dit is asof niemand uit hierdie orde kan loskom nie; Milla maak presies net so met Agaat as wat haar ma met haar gemaak het.

In die roman word daar baie klem gelê op die gebrek aan taal en dus ook aan gebrek aan kommunikasie. Milla kan as gevolg van haar siekte nie praat nie en Agaat kon aanvanklik as kind ook nie praat nie. Die kommunikasie tussen Milla en Agaat is ook gebrekkig. Milla besef moedeloos dat sy Agaat nooit werklik kan verstaan of ken nie. Sy besef dat Agaat nooit werklik haarself uitgedruk het in 'n taal waarin hulle mekaar kan vind nie, maar altyd net Milla se eie manier van dink en praat na haar teruggekaats het. Agaat is nooit toegelaat om haar eie taal te ontwikkel nie; sy gebruik net Milla se taal.

Milla dink aan die hemel as plek waar taal nie nodig is nie, as 'n plek met direkte toegang tot "waarheid". Die "waarheid" is iets wat Milla ten alle koste wil vermy. Sy probeer die beeld van 'n suksesvolle lewe voorhou. Agaat laat haar egter nie toe om die waarheid te vergeet nie en konfronteer haar gedurig met allerlei ongemaklike werklikhede. As Milla egter daaroor nadink, verkies sy eweneens die simboliese orde, 'n wêreld met taal, al is dit 'n wêreld waarin sy met ongemaklikhede gekonfronteer word:

Heimlik het jy gedink, as die nuwe hemel en die nuwe aarde 'n leë ligte plek sou wees sonder wanklank of misverstand, dan sou jy ten spyte van alles die lewe met Agaat op Grootmoedersdrift verkies het bo die saligheid (...). En julle sou onder mekaar 'n genoegsame taal uitwerk met geharde musikale woorde waarin julle kon argumenteer en mekaar kon vind. Riet- en ruigtetaal. Want, het jy gedink, wat sal die geluk wees van mekaar vind sonder dat julle vir mekaar verlore was? (Van Niekerk, 2004:574, 575.)

Die moontlikheid van ontdekking en die vreugde wat die ontdekking inhou, word deur taal moontlik gemaak. Wanneer 'n mens na sigself kyk, is dit juis 'n beeld wat mens raaksien, nie werklik sigself nie. Trouens 'n mens kan jouself nie werklik sien nie. Dit is interessant in hierdie verband dat die afbeelding in die spieël in Milla se kamer ook vergelyk word met die "binnekant

van 'n oog" (Burger, 2006b:189). Wanneer dit skemer word, verander die kleur wat in die spieël weerkaats word:

Op die spieël word geskilder 'n abstrakte skildery, nagblou soos die binnekant van 'n iris, met die laaste skemerbleek vlakke en donker vlekke waaruit mens kan opmaak dat die tuin diep en wyd is, vol verhole hoeke, vol van die stiltes van vywers, vol klein spikkels van weerkaatste sterre op die nat blare [...]

Ek ruik dit, Agaat. Alles wat jy vir my voor my aangesig berei het. (Van Niekerk, 2004:169.)

Op hierdie manier word die spieël, waarin slegs 'n tweedehandse blik moontlik is, ook verbind met 'n oog, met die binnekant van die oog. Die binnekant van die oog is juis dit wat die oog nie self kan waarneem nie, dit wat verborge bly. Burger (2006b:189) sê verder dat dit een van die groot probleme van taal is. Taal kan nooit op 'n objektiewe wyse weergee nie, want taal is altyd in die eerste plek selfreferensieel.

In die roman word daar voortdurend verwys na spieëlbeelde en selfaanvaarding. Jak bring 'n spieël in sy studeerkamer aan en oefen gedurig voor die spieël om “goed genoeg” te lyk en aanvaarbaar vir Milla te wees. Jak wil aanhoudend homself bewys en goed voel oor homself, hy wil goed voel oor die beeld wat hy in die spieël, maar ook in die oë van ander karakters sien. Die spieël in sy studeerkamer is egter een van die eerste dinge wat Milla na sy dood verwyder. Daarmee ontken sy hom heeltemal, sy beklemtoon die feit dat hy, volgens haar, nooit “goed genoeg” was nie. Omdat Milla hom voortdurend minderwaardig laat voel, raak hy aggressief. Dit is die enigste manier waarop hy voel hy homself kan laat geld. Dieselfde geld vir Agaat. Milla hou 'n spieël voor Agaat, sodat sy kan sien dat sy “Goed” is, dat sy 'n mens is. Hierdie proses van selfaanvaarding deur Agaat word egter ondermyn toe sy, na Jakkie se geboorte, uit die huis gesit en na die buitekamer en die status van 'n huishoudster gedegradeer word. Sy word nie net uit die huis gesit nie. Sy word ook nie toegelaat om Jakkie vir sy doop die kerk in te dra nie. Dit is ook insiggewend dat die spieël wat sy in haar kamer kry, gekraak is. Die spieël is ook aanvanklik te hoog vir Agaat om daarin te kyk. In die storie wat Agaat altyd vir Jakkie vertel, word die seuntjie ook voor 'n spieël staangemaak en gesê dat hy nou 'n mens is.

Die groot vraag vir Lacan, volgens Burger (2006b:190), is: Hoe kan 'n mens uit die imaginêr-narsistiese tronk, uit die neurose en psigoses, ontsnap. Volgens Lacan kan ontsnapping geskied deur analitiese terapie omdat terapie in die medium van taal geskied. Om taal te gebruik, om sigself aan taal te onderwerp, om in taal in 'n gesprek in te pas, is om aan universaliteit onderwerp te word. En sodoende word aan die isolerende rame van die imaginêr-narsistiese dualiteit ontsnap.

Dit is belangrik dat Milla aan die praat probeer kom – deur te praat kan sy deel hê aan die simboliese orde. Deur te praat kan sy genesing kry van haar psigose, kan sy ontslae raak van haar gevangenskap in die imaginêr-narsistiese orde (Burger, 2006b:190). Dit is juis haar wens om aan die praat te kom, deur te probeer skryf. Sy ontken die beeld wat sy in die spieël van haarself sien, die beeld in die spieël is slegs 'n “vertekende beeld”. Milla kry egter nie die kans om self te praat nie, sy kan nie meer self praat of skryf nie en moet deur Agaat 'n stem kry.

Die uitbeelding van Milla se besef dat sy en Agaat 'n gemeenskaplike taal moet vind, is 'n besef dat die simboliese orde die imaginêre orde moet oorheers. Die spanning wat Milla ervaar, is as gevolg van die oorhand wat die imaginêre oor die simboliese gekry het. Om die balans te herstel is taal noodsaaklik, sy moet geskryf kry, gepraat kry, en juis dit is nie meer vir haar moontlik nie (Burger, 2006b:190). Die herstel kan nie kom nie, omdat sy nie werklik gekommunikeer kan kry nie. Elke poging van Milla tot kommunikasie word deur Agaat geïnterpreteer en word nie altyd weergegee soos sy dit wou gehad het nie. Daar word nou deur Agaat 'n spieël aan haar voorgehou waarin sy haarself sien soos sy haarself vroeër in haar lewe gesien het – deur die dagboeke. Dit is ook soos Milla haarself in haar verhouding tot Agaat gesien het. Dit is immers wat die dagboeke die meeste weerspieël – die verhouding tussen Milla en Agaat en Milla se selftroostende selfbedrog. Sy wil egter haarself nie meer deur die dagboeke sien nie; sy hou nie van die beeld wat aan haar voorgehou word nie. Sy wil haarself graag anders sien; daarom het sy taal so nodig, sy moet haarself anders kan beskryf.

Agaat tree eintlik as psigoanalisis op wat haarself heeltemal op die agtergrond hou. Sy konfronteer Milla nooit met haarself, met haar eie idees, met haar eie wêreld nie, maar hou gedurig Milla se eie oneerlike woorde van selfbedrog aan haar voor. Selfs wanneer sy direk gevra word, gee sy onsinnige antwoorde uit die boeke wat Milla haar gegee het. Milla kan haarself en haar skuldige gewete dus nooit herskryf nie.

4.4 Die spieël en borduurwerk

Soos in die vorige hoofstuk gesien, is borduurwerk 'n baie belangrike motief in die roman. Die borduurmotief skakel ook nou met die spieëlmotief. Reeds op die roman se buiteblad word die leser bewus gemaak van die belangrikheid van die borduurmotief. Saam met die voorblad sluit die motto oor die borduurboek, wat ook in die bevoorregte beginposisie in die roman geplaas word, by ander borduurverwysings aan. In die laaste paar dae voor Milla se dood is Agaat pal besig om te borduur, sy werk aan Milla se doodsrok, die laaste rok wat 'n vrou ooit dra. Die borduurwerk hou verband met die spieël, aangesien die doodskleed wat vir Milla bedoel is, 'n afbeelding van Milla se lewe is.

Die doodskleed word beskryf as 'n besondere stuk werk, 'n “lewenstaak”. Agaat gebruik elke steek in die boek, dit is 'n ingewikkelde werk wat haar jare neem om te voltooi. Volgens Burger (2006b:181) word daar herhaaldelik 'n verband gelê tussen Agaat se borduurwerk en die vertel van stories, Agaat word beskryf as die “borduurster van sterfbedstories”. Agaat moet erken dat die borduurwerk aan die doodsrok langer neem as wat sy gedink het. Dit neem langer omdat sy sekere dele moes lostorring en oordoen, dit is ook 'n ingewikkelde werk wat baie konsentrasie vereis. Op dieselfde wyse is ook Milla se vertelling, haar vertellings oor haar lewe, 'n moeisame ervaring: dit neem lank omdat sy nie meer kan praat en skryf nie, maar dit is ook 'n moeilike proses omdat ook sy, soos Agaat met die doodsrok, elke gebeurtenis moet inpas, lostorring en oordoen. Die doodskleed wat geborduur word – waaraan al jare gewerk word – is die lewensverhaal, die herrangskikking van herinneringe van 'n lewe.

As Milla op die ou einde die doodskleed sien, is dit, alhoewel 'n besonderse werk, alles behalwe mooi. Sy sien dit is glad nie “fraai” nie:

My oë raak droog. Sal sy nog een keer druppels ingooi dat ek kan probeer uitmaak wat sy alles daar uitgewerk het? Soveel klein besonderhede, dit lyk plek-plek na noteskrif. 'n Stuk bladmusiek? Wat sou dit wees? As Agaat kon komponeer? 'n Simfoniese toondig? Of programmusiek, soos Karnaval van die Diere? 'n Aria vir twee vrouestemme en plaasgeluide?

Maar nee, dis nie so fraai nie. Hier in die middel langs lyk dit soos 'n bladsy uit 'n hulpboek, 'n help-my-sterf-boek, 'n doen-dit-self-boek met illustrasies, al die inligting in byskrifte rondom die liggaam in doodskishouding daar geborduur, die hande reeds gevou op die bors: 'n Vrou in 'n rok in 'n vrou in 'n rok sal ek wees (Van Niekerk, 2004:674).

Mens kan hier die afleiding maak dat, soos Milla se doodskleed glad nie mooi is nie, Milla se “storie” van haar lewe ook nie mooi is nie, ongeag die moeite wat sy doen om dit op te kikker en mooi te maak. Milla is fanaties oor die kaarte, sy probeer die hele tyd vir Agaat sein dat sy die kaarte wil sien, sy wil net op die suksesse in haar lewe fokus, naamlik die plaas en alles wat sy op die plaas bereik het. Sy probeer die slegte dinge in haar lewe, byvoorbeeld die dagboeke (daardie bewysstukke van al die slegte dinge wat sy in haar lewe gedoen het) ignoreer. Sy wil nie van enige mislukkings bewus gemaak word nie. Agaat laat haar egter nie toe om net op haar suksesse te fokus nie. Sy bring alles wat Milla nie wil onthou nie die kamer binne. Sy plaas al Milla se mislukkings op die voorgrond. Milla word gedwing om haarself daarmee te konfronteer.

Milla het hard probeer om 'n suksesverhaal te “borduur”, om 'n mooi verhaal van 'n suksesvolle boerdery en 'n gelukkige huisgesin vir haarself en ander voor te hou. Dit is egter nie die werklikheid nie, soos 'n weerkaatsing in 'n spieël ook nie die werklikheid is nie. Milla word egter nie toegelaat om die mooi verhaal wat sy vir haarself voorgehou het, as doodskleed aan te trek nie. Haar doodskleed is alles behalwe “fraai”. Agaat laat haar nie toe om net die suksesse van haar lewe te onthou nie. Agaat besluit selektief wat Milla mag onthou en vertel (Burger, 2006b:182).

Die eerste betekenisdomein van die versmelting, naamlik die spieël, het te make met weerkaatsing en afbeelding. Niks wat in 'n spieël weerkaats word, is egter die werklikheid nie, dit is 'n blote afbeelding van wat daarin weerkaats word. Die tweede betekenisdomein van die versmelting is die borduurwerk. Die borduurwerk is in die vorige hoofstuk bespreek, maar wat veral hier belangrik is, is die doodsrok wat Agaat vir Milla borduur. Die doodsrok is, soos 'n weerkaatsing in 'n spieël, 'n afbeelding van Milla se hele lewe. Agaat borduur onder andere die plaas, musiekskrif en 'n help-my-sterf-boek op die doodsrok.

Die borduur van Milla se doodsrok, op die beste lap wat bewaar is vir die dag wanneer Agaat al die steke in die boek onder die knie gekry het, is 'n voorbereiding op Milla se dood. Dit is meer 'n voorbereiding vir Agaat as wat dit Milla voorberei op haar eie dood. Milla is aanvanklik nie bewus van die doodsrok nie en sien dit eers wanneer dit klaar is. Milla sê vir Agaat, toe sy haar aanvanklik leer borduur, dat mens begin met die eenvoudige steke, eers daarna kan mens die geskiedenis en dan eers die hemel (die goddelike) borduur. Juis met hierdie doodsrok borduur Agaat die hemel vir Milla. Dit is wel nie die hemel wat Milla in gedagte gehad het nie. Sy hou daarvan om as 'n suksesverhaal gesien te word, maar die doodsrok is eg en gee die werklikheid weer. Die doodsrok is ook 'n verkenning van die lewe anderkant die dood. Die vreemdheid van die dood, word verstaan deur die borduurwerk op die doodsrok.

Soos die spieëlbeeld 'n representasie van enige weerkaatsing is, so is die doodsrok ook net 'n representasie. Die doodsrok is 'n representasie in 'n ander medium, dit is 'n representasie van Milla se lewe deur Agaat. Dit is egter nader aan die waarheid as Milla se siening van haar lewe of as 'n spieëlweerkaatsing.

4.5 Die spieël as instrument van Agaat

Die spieël word deurlopend aangewend in die uitbeelding van die kommunikasie tussen Milla en Agaat. Die spieël word veral deur Agaat as instrument ingespan. In haar daaglikse versorging

van Milla gebruik sy die spieël om dinge vir haarself makliker te maak. Sy span egter nie net die spieël in as deel van haar versorgingspligte nie; sy gebruik dit ook om Milla te treiter en haar voortdurend met haarself te konfronteer. Milla merk op dat Agaat die spieëltafel presies so gedraai het dat sy haarself daarin kan sien. So word Milla ook die hele tyd aan haar naderende dood herinner. Agaat span die spieël in om die dinge wat Milla wil vermy, op die voorgrond te plaas en Milla dus daarmee te konfronteer. Agaat gebruik ook die spieël om goed te doen. Dink byvoorbeeld hier aan die spieël wat sy gebruik om die tuin vir Milla te wys.

Die spieël speel ook 'n groot rol in die versorging van Milla. Agaat gebruik die spieël om byvoorbeeld Milla se voorkoms vir haar te wys. Meer as een keer herhaal Agaat dan die woorde van Sneeuwitjie se bouse stiefma: "spieëltjie, spieëltjie aan die wand". Tydens Agaat se kinderjare was dit 'n speletjie tussen Milla en Agaat. Nou is dit egter 'n pervertering van hierdie speletjie. Die spieël word dan die vlak waar hulle kommunikeer, mekaar konfronteer en soos reeds genoem, ook die vlak waarin Milla met haarself gekonfronteer word.

Die voorstelling van Agaat in hierdie situasie toon dat sy ook die spieël inspan om Milla te treiter. Sy plaas altyd die spieël so dat Milla weet dat 'n konfrontasie onvermydelik is of dat 'n treitering gaan volg. Die spieël word byna 'n soort voorbode, 'n tipe onheilsteken.

Die laken slink oor die beddekens. Sy strik die boonste twee punte daarvan met 'n dubbele knoop agter my nek. Sy span dit styf van my nek af en druk dit rondom in onder die matras. Sy sit die ronde handspieël op sy staander op die brug. (Van Niekerk, 2004:341.)

Agaat herhaal die reël uit die sprokie, Sneeuwitjie, telkens wanneer sy aan Milla se voorkoms werk. Dit is ook deel van haar manier om Milla te treiter. Hulle albei weet dat Milla se voorkoms nie meer is wat dit vroeër was nie. Dit is ook vir Milla uiters moeilik om Agaat, gewapen met die spieël, te trotseer.

Sy bring die handspieël nader. Ek maak my oë toe. Vat weg jou spieël. Ons kyk lankal nie meer in die spieël nie. Ek ken die bui. Sy wil my treiter. Sy is kapabel en grawe weer die lipstif en maskara êrens uit.

Spieëltjie, spieëltjie, aan die wand, sê Agaat, wie is die mooiste in die land?

Ek hou my oë toe. My gesig word warm soos ek haar trotseer. Ek weier om te kyk, ek wag tot sy wegbeweeg. (Van Niekerk, 2004:86.)

Milla weier om in die spieël te kyk. Sy weet Agaat is net besig om haar te tempteer en Milla wil haar nie die voldoening gee om te weet dat sy haar ontstel nie. Milla wil ook nie die fisiese tekens van haar siekte sien nie. Die verval in haar uiterlike is opvallend en 'n verdere bewys en beklemtoning van haar naderende dood. As Agaat vir Milla haar hare wys nadat sy dit gesny het, hou sy die vergrootkant van die spieël na Milla uit. Milla sien glad nie haar hare nie, maar haar gesig word misvorm in die spieël na haar toe teruggekaats. Agaat merk ironies op dat God gesien het dat dit goed was. Dit is 'n verwysing na haar grootwordjare en die manier waarop sy behandel is. Die misvormde gesig van Milla wat sy in die spieël sien, is die gesig wat Agaat van haar sien. Agaat sien nie net die uiterlike raak nie, sy ken Milla deur en deur. Sy vra nie of Milla tevrede is met haar kapsel nie. Sy kan dit nie eens sien nie. Sy vra of Milla tevrede is met die beeld van haarself wat sy in die spieël sien. Milla word voortdurend, as gevolg van die manipulasie van Agaat, met haarself en haar dade van die verlede gekonfronteer. Ironies genoeg is die beeld wat Milla in die spieël sien, alles behalwe goed.

Sy bring die spieël weer nader. Laas het ek gelyk soos Lisa Minelli. Voor dit soos Mary Quant.

Dis die vergrootkant van die handspieël wat sy na my toe hou. My ken en wange bol en trek, my kapsel val buite die raam.

En toe sien God dat dit goed was, sê Agaat, is jy ook tevrede? (Van Niekerk, 2004:352.)

Agaat span die spieël egter nie net vir gemene dade in nie, maar ook om iets goeds te doen. Let daarop dat die spieël hier aangewend word as brug tussen die twee vroue, al word dit nie direk so gestel nie. Agaat neem Milla byvoorbeeld nie self na die tuin nie, maar draai slegs die spieël

sodat Milla 'n deel daarvan kan sien. Sy draai die spieël só dat Milla 'n deel van die tuin daarin weerkaats sien. In die spieël word 'n beeld van die tuin weergegee. Dit is egter nie die werklike tuin nie, maar slegs 'n afbeelding daarvan. Milla besef dit ook. Sy weet dat daar selfs dele is wat sy nie kan sien nie. Dit is vir haar baie erg om nie die volledige tuin te kan sien nie. Agaat word egter ook, sonder dat sy daarvan weet, deur Milla in die spieël dopgehou.

En in die een hoek, mens sou dit maklik kon mis, Agaat se profiel. Sy weet nie ek kan haar voorkant sien nie, van die kant af net, maar genoeg om dit te lees. Daar is 'n frons op haar gesig, of sy die bougainvillea nie kan verstaan nie, of sy die brood probeer peil.

[...] Ek maak plek, ek gee haar 'n kans. Ek kyk na die beeld in die spieël, kyk saam met Agaat wat nie weet ek kyk saam met haar nie. Sy sal die hele tuin sien, omraam deur die pers. Vir my is dit opgekerf en in stukke bymekaargegooi in die drie panele, stukkies van die blombeddings. [...]

Sy vang my blik in die spieël, betrap my op berekening, op 'n wensdroom. Ek sien die verontwaardiging in haar gesig spring. (Van Niekerk, 2004:135-138.)

As Milla die weerkaatsing van die tuin sien wat Agaat uitgelê het, word die spieël op daardie oomblik in die roman vergelyk met 'n voël, met 'n ding wat vorentoe vlieg. Milla beskou die spieël, in hierdie opsig, as deel van haar ontsnapping van haar huidige situasie. Deur in die spieël te kyk kan sy meer sien as net die binnekant van haar kamer. Sy neem vir die eerste keer in 'n lang tyd iets van die buitewêreld waar. Haar tuin was nog altyd haar trots; reeds aan die begin van haar huwelik het sy Jak laat belowe dat hulle 'n tuin soos die tuin in die Paradys sal hê. Agaat weet hoe belangrik die tuin vir Milla is en draai die spieël só dat sy darem 'n deel van die tuin daarin weerkaats kan sien.

Nou weet ek wat dit is! Dis die spieëltafel!

Hy is anders gedraai, skuins vorentoe na die stoep se kant toe. Die twee sykantse panele is verstel. Soos vlerke van 'n ding wat vorentoe vlieg, en tuimel, die laaste ent, halsreikend om iets in te haal, te vang.

Daar is 'n uitsig op die tuin in die spieël, maar skerper, helderder as wat 'n tuin kan wees. My tuin sien ek daar uitgeknipt op drie vlakke, barstens vol besonderhede, die mees verloklike aansigte. [...]

Die spieël laat sien 'n perfekte resultaat. Die beste wat ek die tuin nog ooit meegemaak het. Dis hoe ek my altyd voorgestel het dit aan die noordoostekant moet kan lyk. Ek het dit beplan volgens al die soorte blou in die katalogus. Dis hoe ek my dit voorgestel het. [...] Want van blou kry mens nie genoeg in die dorre geel en bruin van die somer nie en ook nie in die winter nie as dit reëns moet help val soos die oumense geglo het.

Nou het Agaat dit vir my gerangskik in spieëls, 'n visioen.

[...] Of sou sy dit self lankal so beplan het? Eers die leegdra van my kamer, die togetrekte gordyne en nou die lig, die begin weer van die kleur en dinge? Sodat ek, soos wat ek leeg loop van myself, vol kan loop van wat buite my is.

[...] Soos altyd dié tyd van die dag speel daar skaduwees op die muur langs my bed, maar nou is daar lewendige ligstippe, puntjies blou, 'n algemene tint van agapanthus wat die spieël daarop gooi.

'n Vermenigvuldigde tuin.

Een sigbaar deur die venster, een in die spieël, een op die muur.

[...] Die tuin hang trillend in die spieël, 'n blou wieg, 'n wiegende nes in die middaglig. (Van Niekerk, 2004:160, 161, 165.)

Milla sien die weerkaatsing van die tuin in haar spieël. Dit kaats 'n sekere deel van die plaas na haar terug. Die weerkaatsing van die tuin in die spieël bly egter net 'n afbeelding van die plaas. Hierdie afbeelding van die plaas herinner Milla aan die kaarte wat sy so bitter graag wil sien. Die weerkaatsing van die tuin in die spieël soos die kaarte, albei is 'n afbeelding van die plaas. Sy wil hê Agaat moet die analogie tussen die spieël en die kaarte besef, albei is 'n afbeelding van iets. Die spieël en die kaarte is 'n herhaling van wat dit weergee:

Maar ek doen dit nie. Die skerwe groen in die spieël is 'n weergawe, 'n herhaling van 'n ander plan, volgens 'n ander formaat. Soos 'n kaart is van 'n plek. As ek haar kan kry om die analogie te snap. Spieël, kaart, afbeelding, herhaling. [...] Ek kyk verby haar na die spieël en dan vinnig na die muur langs my bed. Na die spieël, na die muur. [...]

Spieëltjie, spieëltjie, sê sy. Hinder hy jou? Te veel gesien? Aan die wand? Watter land? (Van Niekerk, 2004:139.)

Soos die weerkaatsing van die tuin in die spieël nie werklik die tuin is nie, so is die kaarte ook nie werklik die plaas nie. Dit bly bloot net 'n afbeelding van die plaas. Milla wil die verband tussen die spieël en die kaarte vir Agaat uitwys, sy wil die kaarte, as afbeelding van die plaas, sien. Hier word weer verwys na Sneeuwitjie se stiefma se woorde. Dit hou verband met Agaat se rol as die beredder van Milla se boedel. Milla is afhanklik van Agaat vir alles wat sy wil hê, soos Sneeuwitjie ook aan haar stiefma se genade oorgelaat is.

Die kaarte is vir Milla belangrik omdat sy daarmee 'n greep op haar lewe, wat nou op 'n einde is, probeer kry. Die kaarte bly egter net 'n afbeelding; dit is nie die werklikheid nie. Die kaarte is bloot pogings om die plaas te beskryf; dit is nie die plaas nie.

4.6 Die inspan van die spieël as 'n manier vir Milla om Agaat dop te hou

In die uitbeelding van Milla en Agaat se verhouding word die spieël ook deur Milla gebruik om Agaat dop te hou. Sy kan net regtig op haar oë staat maak om dinge rondom haar waar te neem en sy gebruik ook haar oë om Agaat se doen en late in die spieël te volg. Milla se dophou van Agaat geskied soms met Agaat se medewete, maar ander kere daarsonder. As Milla Agaat onwetend dophou, probeer sy om Agaat te peil en om haar te verstaan.

Toe Agaat jonger was, het Milla haar altyd afgeloer deur van 'n spieël gebruik te maak. Dit was die enigste manier waaraan sy kon dink om dalk in die psige van die kind te kon inkyk en om te probeer verstaan hoe Agaat dink.

A. wil nie voor sit nie wil agter sit by die kind in sy krip. Het hr dopgehou in die spieëltjie hoe sy elke af en toe na hom kyk & 'n kombersie skik of 'n oopgeskopte handjie of voetjie weer toemaak & dan weer uitkyk diékant & daardie kant oor die land in sy liggroen

lentekleed die lammers spelerig op die damwalletjies in die gesaaides. (Van Niekerk, 2004:213.)

Hierdie teksgedeelte roep 'n ander assosiasie op. Soos Agaat die sieklike Milla in die spieël dophou en haar met haar spieëlbeelde treiter, so hou Milla Agaat ook in die spieël dop. Die versmelting toon aan dat dit vir die twee vroue nie moontlik is om direkte kontak of kommunikasie te hê nie, die meeste van die kontak tussen Agaat en Milla geskied deur 'n spieël.

Agaat weet hoe wyd die spieël se kykwydte vir Milla is. Wanneer sy wil hê Milla moet haar dophou, beweeg sy presies binne hierdie kykwydte. Sy laat nie hierdie dophou van Milla om dowe neutte toe nie. Sy wil juis hê dat Milla moet sien wat sy doen:

Sy maak die stoepdeur oop, hou die sakkie wyd van haar af, stap met klein vinnige treetjies uit. Ek hou die spieël dop. Daar is sy nou in die beeld. Sy ken die reikwydte van die weerkaatsing, sy sal sorg dat sy daarbinne handel. (Van Niekerk, 2004:448.)

Reeds van die begin van Agaat se lewe af speel die spieël 'n groot rol in haar lewe. Milla hang 'n gekraakte spieël in haar kamer. Milla hou ook Agaat, as 'n kind, gedurig in 'n spieël dop. Dit is die enigste manier waarop sy die kind beter probeer verstaan. Die verhouding tussen Milla en Agaat as 'n kind, is 'n gedurige afloerdery. Dink byvoorbeeld aan Milla wat Agaat deur die sleutelgat van haar kamer dophou om te sien wat sy doen.

Haar in die spieëltjie dopgehou. Sit daar met groot oë star in haar kop. Dit lyk of sy huil sonder trane.

Niks om oor te huil nie, Aspatat, sê ek, ons kry jou reg vir die lewe, dis al. Net so 'n klein flikkering as ek haar naam noem. Maar dit is nie jou regte naam nie, sê ek. Jou naam moet jy nog kry. (Van Niekerk, 2004:496.)

Milla is voortdurend besig om herinneringe vanuit haar eie perspektief te organiseer. Sy sal bloot onthou wat sy voel sy kan hanteer. Dinge wat vir haar onmaaklik of ongemaklik is, verkies sy om nie te herroep nie. Agaat laat dit egter nie toe nie en orkestreer gedurige konfrontasies vir Milla met die ongemaklike dinge. Selfs Milla se pogings om tot Agaat deur te dring is onsuksesvol (dit bly bloot net 'n afloerdery, sy ken Agaat nooit werklik nie). Al die dophou en afloerdery van Agaat het haar niks gehelp nie. Sy verstaan Agaat nog steeds nie. Agaat bly onbereikbaar vir haar, sy kan haar slegs soos in 'n spieël sien, Agaat se werklike karakter en menswees word nooit vir Milla duidelik nie. Agaat bly ontasbaar van die begin van haar lewe tot aan die einde van Milla se lewe.

4.7 Die spieël in die “skep” van Agaat en die lewer van 'n waardeoordeel

Die spieël speel 'n prominente rol tydens Agaat se grootwordjare. Telkens wanneer Milla Agaat iets laat aantrek, byvoorbeeld haar nuwe wit gehekelde truitjie of haar nuwe uniform, maak sy haar voor die spieël staan.

Uiteindelik 'n oplossing gekry. Van fyn hekeldraad 'n fraai wit truitjie gehekel om oor hr rokkies te dra, die regterkant se mou langer gehekel & met 'n omslag wat die helfte van die handjie toemaak. Lyk of sy dit sal dra so. Wit linte in die hare ook. Ek maak hr staan voor die spieël. Nou lyk jy net soos 'n sneeuvlokkie sê ek. (Van Niekerk, 2004:653.)

Agaat se uitbeelding in die roman word hier vergelyk met 'n sneeuvlokkie. Volgens Milla lyk Agaat soos 'n sneeuvlokkie. Ironies genoeg is Agaat alles behalwe wit. Sy is 'n bruin vrou en dit maak nie saak hoeveel wit gehekelde truitjies sy aantrek nie, sy sal nooit wit genoeg wees nie. Milla wil hê Agaat moet wit wees, daarom leer sy haar alles wat sy weet van byvoorbeeld borduurwerk of die boerdery. Sy probeer Agaat ten volle na haar eie beeld skape.

As Milla Agaat vir die eerste keer haar nuwe uniform laat aantrek, wil sy haar in die spieël laat kyk om vir haar te wys hoe sy lyk. Die spieël in Agaat se kamer is egter gekraak. Dit is beeldend van die feit dat Agaat eintlik 'n gekraakte mens is. Sy is as kind in Milla se huis aangeneem,

maar die oomblik toe Milla haar eie kind verwag, word Agaat uitgeskuif buitekamer toe en as 'n huisbediende aangestel.

Daar's niks om voor skaam of bang te wees nie. Dis hoe dit hoort. Jy sal my spesiale hulp wees hier op Gdrift sê ek. My regterhand in jou geval my linkerhand & ek steek die kep vas sy hou hr nek stokstyf. Die gesiggie lyk skoon klein so onder die wit strook. Ek wou hr in die spieël laat kyk maar die spieël is te hoog & ek was bang hy kraak verder as ek hom daar afhaal toe sê ek kyk in my oë hoe lyk jy vir jousef? – soos 'n deftige Hollandse huis maar sy kyk dwarsdeur my & sy soek nie hr weerkaatsing nie. (Van Niekerk, 2004:130.)

Agaat het nie vir hierdie transformasie gevra nie. Milla wil hê Agaat moet vir haarself in die spieël kyk, maar sy is te bang as sy die spieël van die muur afhaal, kraak hy verder. Milla is in haar onderbewuste bewus dat dit wat sy doen, nie reg is nie, maar sy onderdruk die gevoel. Agaat moet vir haarself in Milla se oë kyk, haar weerkaatsing daarin soek. Agaat kyk egter dwarsdeur haar en soek nie haar weerkaatsing nie. Milla weet wat sy doen, is verkeerd. Sy verwys onnadenkend na Agaat as “my kind” en wonder wat Agaat van die baba gaan maak:

A. vra wat dink jy? wat byt jou? Husse met lang ore sê ek. Hoekom is jou wange so rooi? Om mooier te kan lyk my kind sê ek voor die spieël. Kon nie ophou vandag om vir myself te kyk nie daar vang ek hr oog in die spieël sy kyk my snaaks toe kliek ek dis oor ek “my kind” gesê het. Ai liewe hemel tog hoe onnadenkend van my. Nou gaan ek my eie kind hê. Wat sal sy daarvan maak? (Van Niekerk, 2004:664.)

Die soek van Agaat se weerkaatsing in Milla se oë, bring ook die idioom “Die oë is die vensters van die siel” na vore. Agaat moet haarself in Milla se oë sien. Sy moet haarself sien soos Milla wil hê sy moet wees. Dit is egter vir Agaat nie moontlik om aan Milla se verwagtinge te voldoen nie. Sy sal altyd bruin wees. Dit maak nie saak hoeveel “blanke” dinge sy doen nie. Later, as Agaat Milla se tuin vir haar deur die spieël wys, merk sy ironies op:

Baie dankie! Dis wonderlik, Agaat, my tuin!

Spieëltjie, spieëltjie, wie het die mooiste tuin in die land? vra sy.

[...] Die oog is die venster van die siel, maar 'n spieël help, sê Agaat. Ewe sedig, maar ek kan sien sy is baie tevrede met haar handewerk. (Van Niekerk, 2004:166, 167.)

Die spieël word gelykgestel aan die oog. Die oog, wat gewoonlik die venster van die siel is, word nou vervang met 'n spieël. Vroeër, as Agaat haar weerkaatsing in Milla se oë moes soek, is die spieël weer vervang met Milla se oë. Nou is die rolle omgeruil en moet die spieël die werk van die oë doen. Die spieël beeld die werklikheid uit, hy “sien” wat die oog dalk nie altyd wil sien. Dit is waarom Milla nie die spieël wil afhaal om vir Agaat te wys hoe sy in haar nuwe uniform lyk nie, sy is bang die spieël wys haar wat sy nie wil sien nie, dat sy besig is om Agaat 'n onreg aan te doen. In bogenoemde aanhaling word die sprokie van Sneeuwitjie weer opgeroep. Nou gaan dit nie oor wie die mooiste in die land is nie, maar oor wie die mooiste tuin het.

Uit die versmelting kan die afleiding gemaak word dat 'n kyk in die spieël ook tot 'n waardeoordeel lei. Sneeuwitjie se stiefma wil immers by die spieël hoor wie die mooiste in die land is. Jak kyk ook na homself in 'n spieël in sy weergawe van die sprokie wat hy vertel:

Daar was eendag 'n man wat vir homself in die spieël gekyk het en gedink het dat hy goed genoeg was, het Jak gesê. Hy het 'n sluk gevat uit sy glas.

[...] Jak het oorbegyn, nadrukliker. Wou hy hê Agaat moes hoor? Jy het geweet hy speel graag vir 'n gehoor, maar hier was dit asof hy 'n getuie geroep het.

Daar was eendag 'n man wat vir homself in die spieël gekyk het en gedink het dat hy góed genóég was, het hy weer gesê, nadruk op elke woord. (Van Niekerk, 2004:369, 370.)

Jak laat ook 'n groot spieël in sy studeerkamer aanbring en oefen gedurig voor sy spieël om goed te lyk. Hy is uiters gesteld op sy uiterlike en die uiterlike beeld wat hy aan die samelewing voorhou. Hy wil veral Milla se aanvaarding hê, hy wil voel dat hy goed genoeg vir haar is. Jak weet dat hy nie werklik 'n boer is nie en voel dat hy geen konstruktiewe bydrae tot hul huishouding het om te lewer nie. Ironies genoeg ontvang hy nooit hierdie aanvaarding of

lofprijsing van Milla nie. Hy kan nooit goed genoeg vir haar wees nie. Sy het te hoë standaarde vir die mense rondom haar. Volgens Burger (2006b:184) word Jak se opvatting dat hy goed genoeg is, egter deur Milla ontken en sy spieël is een van die eerste dinge waarvan sy na sy dood ontslae raak. (Sy raak natuurlik ook van al sy trofees en medaljes ontslae – sy pogings om goed genoeg (vir haar) te wees word sodoende misken.)

Ook wanneer Agaat haar sprokie aan Jakkie vertel, word die spieël, deur haar, met 'n waardeoordeel verbind. Sy vertel dat Milla haar gewas en aangetrek het en toe voor 'n spieël laat staan het sodat sy kan sien dat sy 'n mens is:

En van daardie dag af was die dogtertjie soet en lief en 'n kind soos elke ander kind en sy word gedoop met die naam van Goed.

En die vrou leer haar bak en kook en was en stryk en vee en piets en brei en werk met naald en gare. En sy leer haar lees en skryf. en sy bind 'n strik in haar hare en wys haar 'n spieël en sy sê:

Kyk, nou is jy 'n mens.

[...]En elke aand vertel die vrou haar die storie van hoe sy haar gered het uit die pikswart haard en van haar 'n kind gemaak het in die huis en 'n mens in die spieël.

[...] En Goed [...] het vir hom 'n broek gemaak van rooi ferweel en 'n hemp van groen katoen en die Goeie Herder en die Wyse Maagd wit op sy kussingslope geborduur.

Kyk, jy is 'n mens, het sy vir hom gewys in die spieël, en Jy-is-myne.

[...] En haar wrok het getaan want hy was die lig van haar lewe. (Van Niekerk, 2004:717.)

Hierdie rolle ruil natuurlik om – waar Milla eens die spieël voor Agaat gehou het, hou Agaat aan die einde die spieël voor Milla – nie net 'n fisiese spieël nie, maar ook 'n geestelike spieël; Milla word gedurig met haarself gekonfronteer. Sy moet al haar dade van die verlede in die oë kyk, of sy wil of nie. Dit wat sy aan Agaat gedoen het, word nou vir haar teruggespieël. Hierdie terugspieëling geskied nie alleen deur Agaat se woorde en dade nie; die dagboeke dien ook as 'n spieël van Milla se lewe. Agaat lees die hele tyd vir Milla uit die dagboeke voor, Milla het nie 'n

keuse nie, sy moet na haar opgeskrewe verlede luister. Milla het ook nie 'n keuse ten opsigte van haar selfkonfrontasie nie.

Die sprokie van Sneeuwitjie roep ook ander sprokies op, byvoorbeeld *Pygmalion*, *Aspoestertjie* en selfs *Die lelike eendjie*. Die sprokie oor haar lewe wat Agaat altyd vir Jakkie vertel, word ook betrek. In al hierdie sprokies het die hoofkarakter altyd 'n effense agterstand. Sy kan nie goeie Engels praat nie, doen slaafwerk vir haar stiefma of is leliker as die ander karakters. Elke sprokie het egter 'n gelukkige einde: Aspoestertjie trou met die prins en die lelike eendjie word 'n swaan. Ironies genoeg, het Agaat se sprokie egter nie 'n gelukkige einde nie. Daar kom nooit regtig versoening tussen haar en Milla nie, alhoewel Milla met haar hand in die hand van klein Agaat sterf.

Hierdie sprokies skuif oor die insidente in die roman en kompliseer die gebeure. Die leser is van al hierdie betekenisdomeine bewus en betrek dit tydens die lees van die roman bewus of onbewus by sy versmeltingsproses.

4.8 Die spieël as bewaarder

Die rol van die spieël in die roman word ook in verband gebring met dié van 'n bewaarder. Die spieël word geassosieer met herinnering en 'n argief. Die spieël is dus 'n argief van herinneringe. Die spieël bewaar alles wat in hom weerkaats is. Dit is dus 'n argief van al die gebeure wat voor die spieël plaasgevind het. Soos Milla se dagboeke, waarin al die gebeure van die verlede opgeteken is, so bevat die spieël ook die gebeure van die verlede. Anders as Milla se dagboeke kan die spieël egter nie die gebeure wat hy bewaar, weergee nie. Milla wonder ook of 'n spieël alles bewaar:

Bewaar 'n spieël soms alles wat in hom weerkaats het? Is daar 'n rekord van lig, dun vliese laag op laag saamgepers wat mens met die vingerpunte van mekaar moet trek sodat die kleure nie afkom nie, sodat die oomblikke nie klad en die ure nie saamvloei tot niksseggende vlekke nie? Sodat daar 'n lied van bewaarde jare lê in jou palm, 'n miniatuur van jou leeftyd,

met elke detail sorgvuldig in helder, singende engeldun emalje, soos op die ou manuskripte, waarna jy deur 'n vergrootglas kan tuur en jou verwonder oor soveel moeite? Soveel trane om niks? Om lig? Om verbye oomblikke? (Van Niekerk, 2004:170.)

Die herinneringe wat in die spieël vasgevang is, word vergelyk met 'n “rekord van lig”, dun vliese laag op laag saamgepers wat mens versigtig van mekaar moet lostrek sodat die ure nie saamvloei nie. As die ure nie saamvloei nie, sal daar 'n “lied van bewaarde jare” in jou hand lê. Hier word herinneringe ook in verband gebring met musiek. Milla wil hê haar lewe moet lyk soos 'n lied, 'n “miniatuur van jou leeftyd, met elke detail sorgvuldig in helder, singende engeldun emalje”. Sy wil 'n mooi prentjie van haar herinneringe en haar verlede skep en aan die wêreld voorhou. Dit is egter nie hoe dit in die werklikheid is nie. Milla se lewe is alles behalwe 'n “ou manuskrip”, waarna daar met liefde en verwondering gekyk kan word. Hoe sy haar verlede wil onthou en haar herinneringe saamflans, is nie hoe dit is nie, haar weergawe is vals.

Milla weet watter beeld die spieël gaan gee, en in verset teen hierdie beeld, probeer sy liever self vertel. Sy probeer haar weergawe van die verhaal op die voorgrond plaas, nie die werklike weergawe van die verhaal nie. Milla probeer, deur haar vertelling, om iets van haarself, wat vir ander onbereikbaar is, weer te gee. Juis deur verskillende soorte vertellers te gebruik, verkry die leser toegang tot die volle bewussyn van Milla.

Die eerste betekenisdomein van die versmelting, naamlik die spieël, word hier gelykgestel aan 'n argief. Die spieël, wat 'n bewaarder van herinneringe word, word ook gelykgestel aan 'n storie. Elke herinnering is 'n storie wat vertel van spesifieke gebeure in 'n spesifieke tyd in die verlede. Alles wat in 'n spieël weerkaats word, is slegs 'n afbeelding van 'n bepaalde ding. Dit is nooit die ding self nie. 'n Storie, soos 'n weerkaatsing in 'n spieël, is ook bloot 'n afbeelding. Dit kan nooit die werklikheid wees nie. Al die vertellers wat gebruik word, gee egter steeds net 'n afbeelding van die verhaal:

'n Swewerige gevoel neem besit van my, heen en weer tussen die skaduprent op die muur en die weerkaatsing in die spieël kyk ek. 'n Storie in 'n spieël, tweedehands. Oor wat was

en wat moet word. Oor waar ek moet kom in hierdie laaste dae en nagte. (Van Niekerk, 2004:170.)

As Milla in die spieël kyk, besef sy dat alles bloot 'n “storie in 'n spieël” is. Dit is tweedehands en nie die werklikheid nie. Die spieël word, op hierdie manier, verbind aan 'n weergawe, 'n afbeelding of weerkaatsing. Die spieël word ook gelykgestel aan 'n storie, wat ook net 'n afbeelding is. Volgens Burger (2006b:183) word daar in die gedeelte voor bogenoemde aanhaling vertel van die hotnotsgot se skaduwee teen die muur wat Milla in die spieël waarneem. Die skaduwee roep reeds Plato se bekende grotmetafoor op. Sy sien dus die hotnotsgot se skadubeeld "uitvergroot" teen die muur, maar selfs daardie skaduwee is reeds 'n afbeelding van die hotnotsgot. Die skaduwee van die hotnotsgot word in die spieël weerkaats. Dit is dus 'n afbeelding van 'n afbeelding van 'n afbeelding.

Elke ding wat in die spieël weerkaats word, is tweedehands, dit is nooit die werklikheid nie. Hierdie begrip word uit verskeie teksgedeeltes afgelei. Dink byvoorbeeld hier aan die tuin wat in die spieël weerkaats word en die kaarte van die plaas wat Milla so graag wil sien. Selfs die beeld in die spieël van klein Agaat in haar nuwe uniform wat Milla nie vir haar wil wys nie, sluit by hierdie gedagte aan. Niks van hierdie weerkaatsings in die spieël is die werklikheid nie. Milla wil nie vir Agaat wys hoe sy in haar nuwe uniform lyk nie, juis omdat sy weet dat dit nie werklik Agaat is nie, maar bloot haar skepping.

Soos bogenoemde afbeeldings tweedehands is, net so is 'n storie of 'n vertelling ook tweedehands. Milla se vertelling van haar verlede is 'n tweedehandse vertelling. Deur klem te lê op die storie wat tweedehands is, word die geloofwaardigheid van Milla se vertellings in twyfel getrek. Die tweedehandsheid van die storie bring ook mee dat die onkenbaarheid van die realiteit en die tweedehandse aard van kennis oor die werklikheid, aangedui word (Burger, 2006b:183). Milla se hele lewe bly blote skaduwees in 'n spieël, blote afbeeldings. Ironies genoeg ondermyn die roman homself veral in hierdie teksgedeelte. Die roman vertel ook 'n storie, maar as 'n storie net tweedehands en onwaar is, ondermyn die roman sy eie vertelling.

4.9 Die gebruik van Agaat as spieël van die gesin

In een van die belangrikste gedeeltes oor die spieël word Agaat self met 'n spieël vergelyk. Sy word uitgebeeld as die spieël van die hele huisgesin. Alles wat hulle, en veral Milla, doen, word deur haar na hulle teruggekaats:

Dit was asof julle almal handdoek ingegooi het.

[...] 'n Muur, 'n hart van steen wat julle in haar gesit het. En dit is al wat sy vir julle kon teruggee.

Jy het haar dopgehou, haar gebare, haar frases, haar blik. Sy was 'n hele vergadering van julle, sy het julle in haar vasgehou, sy was die arena waarin julle met julleself gestoei het.

Dit was al wat sy kon wees, van die begin af.

Julle argief.

Sonder haar sou julle niks van julleself geweet het nie. Sy was julle parlement, julle saal van spieëls.

Hoe moes dit voel om Agaat te wees? Hoe kon jy dit ooit te wete kom? Sou julle kon uitmaak wat sy sê as sy dit kon verduidelik?

Sy sou dit in 'n ander taal as die een wat julle haar geleer het, moes uitlê.

Hoe sou julle haar dan verstaan? Wie sou vir julle tolk?

Heimlik het jy gedink, as die nuwe hemel en die nuwe aarde 'n leë ligte plek sou wees sonder wanklank of misverstand, dan sou jy ten spyte van alles die lewe met Agaat op

Grootmoedersdrift verkies het bo die saligheid, met rondom julle, in plaas van die hemelse leegte, die berge en riviere en die heuwelrûe van die Overberg. En julle sou onder mekaar 'n genoegsame taal uitwerk met geharde musikale woorde waarin julle kon argumenteer en mekaar kon vind. Riet- en ruigtetaal. Want, het jy gedink, wat sal die geluk wees van mekaar vind sonder dat julle vir mekaar verlore was? (Van Niekerk, 2004:574-575.)

In hierdie versmelting word die eerste betekenisdomein, naamlik die spieël, en die tweede betekenisdomein, Agaat, gelykgestel aan mekaar. Agaat word 'n “saal van spieëls” genoem. Agaat word dus basies 'n spieël. Milla besef ook dat hulle 'n “muur, 'n hart van steen” in Agaat

gesit het, hulle het haar gemaak tot die mens wat sy is. Milla besef tog in 'n mate haar verantwoordelikheid vir wat sy gedoen het, al onderdruk en ignoreer sy dit die meeste van die tyd. Agaat tree net op soos die mense rondom haar; sy is hulle “parlement”, hulle spieël wat hulle aksies en woorde na hulle terugkaats. Dit is ook haar manier om hulle bewus te maak van wat hulle verkeerd doen. Milla besef ook dat dit al is wat Agaat ooit kon wees, hulle saal van spieëls, want dit is hoe sy (deur Milla) gemaak is.

Dit was asof julle almal handdoek ingegooi het.

[...] 'n Muur, 'n hart van steen wat julle in haar gesit het. En dit is al wat sy vir julle kon teruggee.

Jy het haar dopgehou, haar gebare, haar frases, haar blik. Sy was 'n hele vergadering van julle, sy het julle in haar vasgehou, sy was die arena waarin julle met julleself gestoei het.

Dit was al wat sy kon wees, van die begin af.

Julle argief.

Sonder haar sou julle niks van julleself geweet het nie. Sy was julle parlement, julle saal van spieëls. (Van Niekerk, 2004:574-575.)

In hierdie gedeelte in die teks word daar veral klem gelê op die uitbeelding van Milla se onsekerheid omdat sy Agaat nie verstaan nie. Milla wonder hoe dit sou wees om Agaat te wees. Sy ken haar nie werklik nie, sy wonder wat sy sou sê as Agaat dit kon verduidelik het. Milla besef dat Agaat dit in 'n ander taal sou uitlê as in die een wat hulle vir haar aangeleer het. Sy is bewus daarvan dat Agaat 'n ander herkoms het, dat sy bloot haar maaksel is en nie werklik die “beskaafdes” se taal praat nie. Die gebrek aan enige kommunikasie en 'n verhouding tussen Milla en Agaat word uitgebeeld in die feit dat hulle eintlik verskillende tale praat. Agaat bly die onbereikbare “ander” vir Milla, die ander wat nooit ten volle begryp kan word nie.

Hoe moes dit voel om Agaat te wees? Hoe kon jy dit ooit te wete kom? Sou julle kon uitmaak wat sy sê as sy dit kon verduidelik?

Sy sou dit in 'n ander taal as die een wat julle haar geleer het, moes uitlê.

Hoe sou julle haar dan verstaan? Wie sou vir julle tolk? (Van Niekerk, 2004:574-575.)

Milla verloor haar spraak. Self kan sy nie meer praat nie. Sy kan slegs deur Agaat praat. Agaat kies wat sy uit Milla se dagboeke vir haar wil voorlees en wat sy van Milla se kommunikasieseine wil interpreteer. Dit is in hierdie konfrontasie met die ander, die onkenbare vreemde, dat Milla haarself werklik leer ken. Milla sien haarself eers as Agaat dele vir haar uit haar dagboeke voorlees en die “rekwisiete” uit die kelder opdiep. Agaat dien in hierdie opsig as haar spieël:

Heimlik het jy gedink, as die nuwe hemel en die nuwe aarde 'n leë ligte plek sou wees sonder wanklank of misverstand, dan sou jy ten spyte van alles die lewe met Agaat op Grootmoedersdrift verkies het bo die saligheid, met rondom julle, in plaas van die hemelse leegte, die berge en riviere en die heuwelrûe van die Overberg. En julle sou onder mekaar 'n genoegsame taal uitwerk met geharde musikale woorde waarin julle kon argumenteer en mekaar kon vind. Riet- en ruigtetaal. Want, het jy gedink, wat sal die geluk wees van mekaar vind sonder dat julle vir mekaar verlore was? (Van Niekerk, 2004:574-575.)

Aan die einde van Milla se lewe vind daar tog 'n mate van kommunikasie tussen haar en Agaat plaas. In hierdie geringe kommunikasie is daar tog geluk te vind. Milla vra wat die geluk van mekaar vind werd sal wees as hulle nooit vir mekaar verlore was nie. Daar is troos daarin as die dood kom. Agaat is 'n spieël van Milla; Milla het haar alles geleer wat sy weet en sy tree ook op soos Milla. Die twee vroue is van mekaar afhanklik, die een kan nie sonder die ander een klaarkom nie.

Selfs in Milla se sterwensoomblik word Agaat beskryf as “'n stem wat vir my spreek”, “'n raaisel waar rus is”. Al verstaan Milla Agaat nie, al bly Agaat altyd vir haar 'n raaisel, vind sy tog aan die einde van haar lewe rus by Agaat. Agaat is ook die enigste spreekbuis wat sy na haar siekte het, al konstrueer Agaat gedurig 'n konfrontasie met haarself. Agaat word 'n kers wat vir haar aangesteek word in 'n spieël. Agaat, as spieël van Milla, bring tog lig in haar lewe, al kom dit aanvanklik nie so voor nie. Die lig wat in die spieël aangesteek word, dui op die geluk wat hulle nietemin in mekaar gevind het, die geluk wat deur die dood besweer is. As Milla sterf, lê die hand van klein Agaat liefhebbend in haar hand. Agaat bly by Milla deur haar hele lewe en verlaat

haar ook nie in haar sterwensoomblik nie. Hierdie teer oomblik tussen hulle is 'n bewys van die liefde wat hulle, ten spyte van alles wat gebeur het, vir mekaar het.

waar is jy agaat?

hier is ek

'n stem wat vir my spreek 'n raaisel waar rus is

'n kers wat vir my aangesteek word in 'n spieël

my stok en my staf my draaiende rad

'n mond wat saam met myne wasem op glas in die dal van die doodskaduwee

[...] in my overberg

liefhebbend

in my hand die hand van klein agaat. (Van Niekerk, 2004:699.)

4.10 Die spieël – samevattend

Naas die motto's vorm die spieël die belangrikste metaforiese patroon in die roman. Die versmeltings wat met die spieëlmetafoor plaasvind, is belangrik vir die betekenisgenerering in die roman. Die spieëlversmeltings word dwarsdeur die roman gevind en dra verskillende betekenis oor, wat soos volg saamgevat kan word.

Vroeg in die roman reeds word die klem geplaas op die spieëltafel in Milla se kamer. Agaat plaas selfs die borduurboek, die boerderyboek en die FAK op die spieëltafel tydens Milla se siekte. Die drie boeke is deur Agaat se hele lewe vir haar baie belangrik. Sy wil Milla ook met hierdie drie boeke konfronteer. Agaat het die spieël so gedraai dat Milla haarself daarin kan sien. Milla lê die hele tyd vir haarself en kyk en word sodoende met haarself en met haar naderende dood gekonfronteer. Deur haar siekte word sy gedwing om alles wat sy in haar lewe gedoen het, in oënskou te neem, al sou sy dit eerder wou vermy. Alles wat vir haar onaangenaam is en wat sy eerder wil versteek, word nou op die voorgrond geplaas. Agaat dwing hierdie konfrontasie op

Milla af. Milla het geen beheer daaroor nie. Die beeld wat na haar teruggekaats word, is die beeld wat Agaat wil hê sy moet sien.

Die implikasie is dat as 'n mens in 'n spieël kyk, word jy ook met jouself gekonfronteer. Selfkonfrontasie is om soos in 'n spieël te kyk. Die spieël kan egter nie alles weergee nie. Dit skiet tekort. Dit wat binne 'n mens is, mens se gedagtes en gevoelens, kan nie deur die spieël weergegee word nie.

Die spieël veroorsaak nie slegs 'n konfrontasie met die dood en met Milla self nie, dit word ook aangetref in konfrontasies met ander karakters in die roman. Die versmelting toon dat dit juis in hierdie konfrontasies met die ander karakters is, dat 'n mens sigself sien. Dit is soos om in 'n spieël te kyk. Elke karakter word 'n spieël waarin Milla haarself sien. Veral Agaat kaats Milla se beeld na haar terug. Milla leer haarself deur Agaat ken. Sy kan nie meer praat nie en moet as't ware deur Agaat praat. Agaat kies die gedeeltes om uit Milla se dagboeke voor te lees en interpreteer Milla se kommunikasieseine soos sy wil. Sy kies ook gedeeltes uit die drie boeke waarmee Milla haar "opgevoed" het. Sy word dus as gevolg van Agaat deurentyd met haarself gekonfronteer.

Die versmelting van die spieël en Lacan vorm een van die belangrikste versmeltings van die spieëlmetafoer. Die spieël speel 'n belangrike rol in die ontwikkeling van 'n kind. Die kleuter of baba herken sy spieëlbeeld en identifiseer daarmee. Hierdie spieëlbeeld dien dan as *gestalt* vir die kind se ontluikende selfbewussyn. Omdat die klein kindjie se werklike swakheid en onselfgenoegsaamheid nie ooreenstem met die onafhanklike, geïntegreerde aard van die beeld nie, dien die spieëlbeeld as *imago* van 'n "ideale ek", waarna die persoon dwarsdeur sy of haar lewe strewe. In die roman kan Milla gesien word as die ironiese *imago* vir Agaat se ontwikkeling. Dit is ironies omdat Agaat, ongeag van hoe sy ontwikkel, nooit die werklike beeld van Milla kan wees nie, sy sal altyd 'n bruin vrou bly. Milla wil hê Agaat moet haar presiese afbeelding wees, maar dit kan nooit gebeur nie. Soos 'n weerkaatsing in 'n spieël nie die werklikheid is nie, so is Agaat, as afbeelding van Milla, ook nie werklik nie. Die werklike Agaat word nooit deur die ander karakters geken nie.

Die spieëlmetafoor skakel ook aan by die borduurmetafoor in die roman. In die laaste paar dae voor Milla se dood is Agaat pal besig om te borduur. Sy werk aan Milla se doodsrok, die laaste rok wat 'n vrou ooit dra. Die borduurwerk hou verband met die spieël, aangesien die doodskleed van Milla 'n afbeelding van Milla se lewe is. Die doodskleed wat geborduur word – waaraan al jare gewerk word – is die lewensverhaal, die herrangskikking van herinneringe van 'n lewe.

Milla het hard probeer om 'n suksesverhaal te “borduur”, om 'n mooi verhaal van 'n suksesvolle boerdery en 'n gelukkige huisgesin vir haarself en ander voor te hou. Dit is egter nie die werklikheid nie, soos 'n weerkaatsing in 'n spieël ook nie die werklikheid is nie. Milla word egter nie toegelaat om die mooi verhaal wat sy vir haarself voorgehou het, as doodskleed aan te trek nie. Haar doodskleed is alles behalwe “fraai”.

Die spieël word ook deur Agaat ingespan as instrument. In haar daaglikse versorging van Milla gebruik sy die spieël om dinge vir haarself makliker te maak. Sy span egter nie net die spieël as deel van haar versorgingspligte in nie; sy gebruik dit ook om Milla te treiter en haar voortdurend met haarself te konfronteer. Agaat gebruik die spieël om die dinge wat Milla wil vermy, op die voorgrond te plaas en Milla dus daarmee te konfronteer. Agaat gebruik ook die spieël om goed te doen. Dink byvoorbeeld hier aan die spieël wat sy gebruik om die tuin vir Milla te wys.

Die spieël word ook deur Milla ingespan om Agaat dop te hou. Haar oë is haar primêre instrument om dinge rondom haar waar te neem en sy gebruik ook haar oë om Agaat se doen en late in die spieël te volg. Milla se dophou van Agaat geskied soms met Agaat se medewete, maar ander kere daarsonder. As Milla Agaat onwetend dophou, probeer sy om Agaat te peil en om haar te verstaan. Milla kry dit egter nooit reg nie, Agaat bly vir haar 'n vreemdeling. Die dophou van Agaat bly 'n blote afloerdery; sy ken Agaat nooit werklik nie.

Die spieël speel ook 'n belangrike rol in die opvoeding van Agaat en Jakkie. As kind moet Agaat gedurig voor 'n spieël staan om na haarself te kyk. As sy na die buitekamer geskuif word, is die

spieël in haar kamer egter gekraak en te hoog vir haar om haarself te kan sien. Dit is beeldend van die skuld wat Milla ervaar.

Die spieël word ook aangewend om 'n waardeoordeel te lewer. Jak laat 'n groot spieël in sy studeerkamer aanbring en oefen gedurig voor sy spieël om goed te lyk. Hy wil “goed genoeg” vir Milla wees. Sy pogings word egter deur Milla ontken; sy spieël is die eerste ding waarvan sy na sy dood ontslae raak. Ook wanneer Agaat haar sprokie aan Jakkie vertel, word die spieël deur haar met 'n waardeoordeel verbind. Sy vertel dat Milla haar gewas en aangetrek het en toe voor 'n spieël laat staan het sodat sy kan sien dat sy 'n mens is. Dieselfde word gedoen met die seuntjie in die sprokie – hy word ook voor 'n spieël staangemaak.

Die spieël se rol in die roman word ook in verband gebring met dié van 'n bewaarder. Die spieël word geassosieer met herinnering en 'n argief. Die spieël is dus 'n argief van herinneringe. Die spieël bewaar alles wat in hom weerkaats is, dit is dus 'n argief van al die gebeure wat voor die spieël plaasgevind het. Soos Milla se dagboeke, waarin al die gebeure van die verlede opgeteken is, so bevat die spieël ook die gebeure van die verlede. Anders as Milla se dagboeke, kan die spieël egter nie die gebeure wat hy bewaar, weergee nie.

In een van die belangrikste gedeeltes oor die spieël word Agaat self met 'n spieël vergelyk. Sy word gereken as die spieël van die hele huisgesin. Alles wat hulle, en veral Milla, doen, word deur haar na hulle teruggekaats. In hierdie versmelting word die spieël en Agaat aan mekaar gelykgestel. Agaat word 'n “saal van spieëls” genoem. Agaat word dus basies 'n spieël. Agaat tree net op soos die mense rondom haar, sy is hulle “parlement”, hulle spieël wat hulle aksies en woorde na hulle terugkaats. Dit is ook haar manier om hulle bewus te maak van wat hulle verkeerd doen. Milla besef ook dat dit al is wat Agaat ooit kon wees, hulle saal van spieëls, want dit is hoe sy (deur Milla) gemaak is.

Selfs Milla se grafsteen dien as spieël van haar lewe. Agaat laat die grafskrif: “En toe sien God dat dit Goed was” op Milla se grafsteen aanbring. Deur Milla se hele lewe was Agaat daar as 'n spieël. Verla tydens Milla se siekte het Agaat gesorg dat Milla met haarself, haar dood en ook

haar dade van die verlede gekonfronteer word. Die grafskrif is ook 'n toespeling op Agaat se naam, die "Goed" word met 'n hoofletter geskryf en verwys na Agaat.

HOOFSTUK 5

Die versmeltings van die kleiner metafore

Agaat is 'n heg verweefde roman. Die verskillende metafore in die roman, byvoorbeeld die musiek, borduurwerk, spieël en boerdery, versmelt oor en weer in die teks om nuwe betekenisvelde tot stand te bring. Die doel van hierdie hoofstuk is om aan die hand van kleiner versmeltings wat in die roman voorkom, aan te toon hoe heg gewef die roman is.

In die roman kan vier deurlopende metafore (musiek, borduurwerk, boerdery en die spieël) waargeneem word. Dié metafore bewerkstellig 'n bepaalde kognitiewe raamwerk wat die teks tot 'n hegte eenheid bind. Die uitwerking van die meer prominente metaforiese strukture in die roman kan egter ook in die kleiner en selfs geïsoleerde metafore waargeneem word. Vervolgens sal ingegaan word op die kleiner metaforiese strukture in die roman. Die betekeniskomplikasies wat deur hierdie kleiner metaforiese strukture wat in die roman bewerkstellig word, word ontleed en in konteks geplaas. Die relevante gedeeltes sal eers aangedui en dan bespreek word.

5.1 Waterhondjies en die spieël

Die waterhondjies, die *Gyrinus natans*, speel 'n belangrike rol in die roman. Dit is van die begin van Milla en Agaat se verhouding teenwoordig. Dit sluit nou aan by die spieëlmetafoor. Die waterhondjies word telkens op 'n watervlak, wat ook 'n spieëlvlak is, aangetref. Die spieëlmetafoor het nie slegs op spieëls betrekking nie, maar sluit die weerspieëling op wateroppervlakke in. Water is trouens buitengewoon belangrik in die roman – die plaasnaam, Grootmoedersdrift, verwys na 'n plek waar 'n stroom of rivier oorgesteek kan word en betrek so indirek ook die rivier of spruit of waterloop self. Daar word herhaaldelik verwys na riviernaam. Dit is byvoorbeeld een van die dinge wat Jakkie van sy kleintyd onthou:

Die riviere van my kleintyd! Hulle was anders, hulle name kan nie sê hoe mooi hulle was nie: Botrivier, Riviersonderend, Kleinkruisrivier, Duivenhoks, Maandagsoutrivier,

Slangrivier, Buffeljagsrivier, Karringmelksrivier, Korenlandrivier. Kronkelende, hoopvolle, klipperige riviere. Wat sou van hulle oor wees. (Van Niekerk, 2004:5.)

Spanning word in *Agaat* gewek, onder meer deur die uitstel van enige mededelings oor Agaat se herkoms. Wanneer Milla wel probeer om iets oor die herkoms van Agaat te vertel (wat sy nooit kon skryf nie), word dit ook verbind met die waterhondjies. Dit vorm deel van die 'opdrag' wat Milla nooit neergeskryf het nie.

Die begin het jy nooit opgeskryf nie. Jy kon jousef nie daartoe bring nie. Dit sou te lank vat, het jy jousef vertel. 'n Stuk verduideliking terwyl alles reeds aan die gang was. [...] Daar was bowendien iets raaiselagtigs aan die begin. Jy het jousef altyd vertel, eendag. As jy nie so besig was nie. As jy kon fokus. As jy rustig kon gaan sit en alles probeer onthou presies soos dit gebeur het. Die waterhondjies, kringend op die dam, jy wou nog eers die wetenskaplike naam weer naslaan. Asof dit sou help. *Gyrinus natans*. Verskonings, alles. [...] Niks daarvan was vir 'n dagboek bedoel nie. (Van Niekerk, 2004:677.)

Dit is opmerklik dat die woorde "begin" en "opdrag" in hierdie inskrywing gebruik word. Die "begin" verwys na die oorsprong van die gedagte om 'n kind by een van die bruin families op haar ma se plaas weg te neem, haar ma se dubbelsinnigheid daaroor, die moment toe sy Agaat die eerste keer gesien het en die gebeure toe sy haar van haar ouers weggeneem het. Milla verwys herhaaldelik, byna obsessief, in die loop van die roman na hierdie "begin" en die feit dat sy dit nooit in haar dagboeke opgeskryf het nie. 'n Moontlike rede hiervoor kan wees dat dit vir haar te moeilik is om met daardie dag gekonfronteer te word. Sy voel skuldig omdat sy Agaat van haar familie weggeneem het.

Die "raaiselagtige begin" word verbind aan die weerkaatsing van die waterhondjie op die dam. Die waterhondjies het ook 'n groot invloed op Milla se besluit gehad om Agaat saam met haar te vat. Milla het, nadat sy Agaat die eerste keer by die werkers se huise gesien het, weggeloop en by die dam gaan sit:

Toe jy jou oë oopmaak, was die wêreld helder en vreemd. Jy het jou asem opgehou. Jy het gewag vir iets, jy het afgekyk na die water voor jou. Daar was niks behalwe fyn kringe op die oppervlak, die waterinsek en sy tweelingskaduweetjie, die geknakte krabbelpootjies, verdik om die enkels asof hy stewels aangehad het, met ook hulle weerkaatsings, en tussen die twee stelle pootjies, tussen bo en onder, 'n enkele rimpel wat die wateroppervlak geteken het in vinnig opeenvolgende perfekte sirkels, oormekaar, teenmekaar kringend, wegvagend, opnuut beginnend, 'n wemelende waterskrif. Aan 'n fuga het dit jou laat dink. Mens kon jou kwalik voorstel dat dit die werk van een enkele wese was. (Van Niekerk, 2004:683.)

Mens kan in hierdie gedeelte die gevolgtrekking maak dat dit is asof die waterhondjies Milla se besluit vir haar geneem het. Sy het gewag vir iets, iets wat vir haar sou sê wat om te doen. Sy het die waterhondjies op die oppervlakte van die water raakgesien, hulle “opeenvolgende perfekte sirkels”, 'n “wemelende waterskrif”. Sy kon nie glo dat dit die werk van een enkele wese was nie. As die waterhondjies, wat so 'n klein wese is, so 'n groot invloed op die wateroppervlak kon hê, hoe 'n groot invloed kon sy dan nie op 'n ander persoon se lewe hê nie? Sy bring die bestaan van die waterhondjies ook in verband met die bestaan van die klein dogtertjie, Agaat. Sy is bang dat as sy nie die bestaan van Agaat erken nie, Agaat, nes die waterhondjies, gaan “wegraak sonder dat dit ooit iets was”. Hierdie gedeelte toon ook aan dat Milla se intensies met Agaat nie suiwer selfsugtig of sleg was nie:

Jou stem het dik en bewerig uitgekom.

Ek grens oor waterhondjies, Moeder, oor die skoonheid van hulle bestaan, al is dit hoe niksseggend, rimpels op water, kringe wat wegraak sonder dat dit ooit iets was, behalwe dat ek dit gesien het.

Waarvan práát jy in gódsnaam, Milla?

Ek praat oor die feit dat daar onder in die strooise 'n kind aan die krepeer is op die mees gruwelike manier, en omdat Ma dit weet en niks daaraan doen nie! (Van Niekerk, 2004:683.)

Dit is egter baie belangrik dat Milla met hierdie gebeurtenis in haar verlede gekonfronteer word: dit was die moment waarop sy Agaat gekry het en haar hele lewe verander het. Sy moet hierdie

gebeure in die oë kyk voordat sy in vrede kan sterf. Dit is ook veelseggend dat die vertel van die “begin” nie in die dagboeke geplaas word nie (Milla het dit immers nooit opgeteken nie), maar in die jy-vertelling. Sien bogenoemde aanhaling, Van Niekerk, 2004:677).

Hierdie moment is een van die weinige in die roman wat ook vanuit 'n ander perspektief as dié van Milla vertel word. Die ander moment is wanneer Jakkie in die epiloog Agaat se weergawe daarvan oorvertel. Juis omdat dit in 'n ander vertelperspektief weergegee word en nie in Milla se eie woorde in haar dagboeke nie, word daar groter geloofwaardigheid aan hierdie momente verleen. Dit is egter asof Milla ook self in hierdie gedeeltes waar die tweedepersoonsverteller vertel, aan die woord is, asof sy haarself as “jy” aanspreek. In hierdie gedeeltes is sy brutaal eerlik en sy steek niks weg nie. Milla probeer 'n “gemaakte” afstand skep tussen die vertelde gegewens en haarself. Die afstand, soos die weerspieëling in 'n spieël, is egter nie werklik nie.

In die loop van die roman word daar meermale uitgebeeld hoe moeilik dit vir Milla is om die opdrag te formuleer. Sy moes haar opdrag herhaaldelik herskryf. Sy verwys na die “drie probeerslae” voor sy tevrede was daarmee en skryf dit uiteindelik meer as ses jaar later, ná Jakkie se geboorte in 1960, op die eerste dagboek se binneblad. Wanneer Agaat haar op haar sterfbed met hierdie opdrag konfronteer, verwys sy egter daarna as 'n “onnadenkende geskryf” (Van Niekerk, 2004:13).

In Milla se sterwensoomblik dink sy terug aan die waterinsek. Die waterding is “ywerig skrywend” met “oë oop”. Sy is eindelijk gekonfronteer met daardie dag toe sy Agaat uit haar ouerhuis gevat het. Sy loop nou met oop oë rond, daar is niks wat sy meer wegsteek nie.

*wie se roep nog 'n laaste keer na haar terugkeer uit die vallei in kariljonne in
kanongebulder waar alles tot selfs die kleinste kringende waterding ywerig skrywend
weerkaats so met oë oop die wit lig in sieltogend so
in my overberg
liefhebbend*

in my hand die hand van klein agaas (Van Niekerk, 2004:699.)

Dit is dus duidelik dat daar ook 'n versmelting plaasvind tussen die spieëlmetafoor en die metafoor van die waterhondjies. Die waterhondjies word op die wateroppervlak weerspieël, wat ook 'n spieël is. Vir Milla word die waterhondjies die weerkaatsing van haar selfopgelegde “opdrag” om Agaas in te neem en soos haar eie kind groot te maak. Soos die waterhondjies as onbeduidend gereken is, is Agaas ook as onbelangrik en niksseggend geklassifiseer. Milla het geglo dat die waterhondjies iets is omdat sy hulle raakgesien het. Sy het ook geglo dat Agaas eers waarlik 'n mens geword het toe sy haar ingeneem het. Dit is ironies dat Agaas nooit werklik die kans gegun is om haar eie mens te wees nie. Sy het wel bestaan voordat Milla haar “ontdek” het.

Milla en Agaas is ook mekaar se weerkaatsings. Hierdie metafoor roep dit veral ook op. Milla “maak” vir Agaas en Agaas kaats haarself nou aan Milla terug. Milla het alles geskryf en ook dít kaats Agaas na Milla terug. Dit roep die dubbelbeeld van die waterhondjies op.

Die metafore van die spieël en die waterhondjies werk op verskillende vlakke. Dit werk op die vlak van die karakters self, vir verskillende aspekte van hulle verhouding en selfs ook op die vlak van die skryfhandeling as sodanig. Skryf weerspieël die werklikheid, maar daar is ook 'n reeds weerkaatsde beeld van die skrywertjie in die water. Milla kan dus haar weergawe van die verloop van sake beskryf, maar Agaas is die reeds weerkaatsde beeld wat ook 'n weergawe van die werklikheid ken. Dit is wat sy deur 'n ander seleksie uit die dagboeke na Milla terugkaats.

5.2 Waterhondjies en “Het Schrijverke”

Een van die belangrikste weerkaatsings in die roman is dié van die waterhondjie (*Gyrinus natans*), of “waterskrywertjie” op die wateroppervlak. Guido Gezelle se gedig oor die waterhondjie, “Het Schrijverke”, word herhaaldelik in die roman betrek – reeds in die proloog waar Jakkie terugdink aan die “waterskrywertjies” tot in Milla se laaste woorde, “kleinste kringende waterding” wat Gezelle se “O krinklende winklende waterding” eggo.

(Gyrinus Natans)

O krinklende winklende waterding,

met't zwarte kabotseken aan,

wat zien ik toch geren uw kopke flink

al schrijven op't waterke gaan!

Gij leeft en gij roert en gij loopt zoo snel,

al zie k' u noch arrem noch been;

gij wendt en gij weet uwen weg zoo wel,

al zie 'k u geen ooge, geen één.

Wat waart, of wat zijt, of wat zult gij zijn?

Verklaar het en zeg het mij, toe!

Wat zijt gij toch, blinkende knopke fijn,

Dat nimmer van schrijven zijt moe?

Gij loopt over't spiegelend water klaar,

en 't water niet méér en verroert

dan of het een gladdige windje waar,

dat stille over 't waterke voert.

o Schrijverkes, schrijverkes, zeg mij dan, -

met twintigen zijt gij en meer,

en is er geen een die 't mij zeggen kan: -

Wat schrijft en wat schrijft gij zoo zeer?

Gij schrijft, en 't en staat in het water niet,

gij schrijft, en 't is uit en 't is weg;

geen Christen en weet er wat dat bediedt:

och, schrijverke, zeg het mij, zeg!

Zijn 't visselkes daar ge van schrijven moet?

Zijn 't kruidekes daar ge van schrijft?
Zijn 't keikes of bladtjes of blomkes zoet,
of 't water, waarop dat gij drijft?
Zijn 't vogelkes, kwietlende klachtgepiep,
of is 'et het blauwe gewelf,
dat onder en boven u blinkt, zoo diep,
of is het u, schrijverken, zelf?
En 't krinklende winklende waterding,
met 't zwarte kapoteken aan,
het stelde en het rechte zijn oorkes flink,
en 't bleef daar een stondeke staan:
„Wij schrijven,” zoo sprak het, „al krinklen af
hetgene onze Meester, weleer,
ons makend en leerend, te schrijven gaf,
één lesse, niet min nochte meer;
wij schrijven, en kunt gij die lesse toch
niet lezen, en zijt gij zoo bot?
Wij schrijven, herschrijven en schrijven nóg,
den heiligen Name van God!”
(Dekker, 1962:238)

In die uitbeelding van dié versmelting in die roman vra Jakkie ook, as klein kindjie, vrae wat ook direk met Gezelle se gedig verbind word. Hy vra waarom die waterhondjies stewels aan het (Gezelle beskryf hulle met “zwarte kabotseken aan”) en hy vra dieselfde vraag waarom Gezelle se gedig draai, naamlik wat die skrywertjies eintlik skryf?

Hy vra: Word palings ook hartseer hoekom staan hulle so regop in die stroom & waaroor fluister fluisterpopuliere & wat krie aan 'n kriebos en wat skryf die waterhondjies & hoekom

het hul stewels aan? Ek weet waar hy daaraan kom. Wat kan ek sê? My pa het my geleer en ek het A. geleer. (Van Niekerk, 2004:307.)

Dwarsdeur Jakkie se lewe speel die waterhondjies 'n rol. As hy huis toe vlieg vir sy ma se begrafnis, dink hy ook aan die waterhondjies. Hy moet altyd vir mense van Grootmoedersdrift vertel en hy weet dat 'n geringe ding soos die waterhondjies hulle glad nie sal interesseer nie. Hy was egter altyd bekommerd oor die waterhondjies as daar nie water in die drif was nie. Hy het gewonder wat van hulle word as daar nie water is nie.

Net een keer in my lewe die drif heeltemal droog gesien. Skedelrige klippe, die stowwerige wattelbosse. Net gestaan en staar daarna, verbysterd deur die stilval van die paddas, die verdwyning van die waterhondjies.

Gyrinus natans. Die vraag het my altyd gekwel: Wat word van die waterskrywertjies as daar geen water is nie?

Sulke kwessies sou hulle nie interesseer nie, Moeder. Ek kon hulle aandag sien dwaal by die besonderhede. (Van Niekerk, 2004:6.)

Gezelle se gedig sluit ook aan by Milla se selfopgelegde “opdrag” om Agaat aan te neem. Die digterlike spreker wonder die heeltid waaroor die waterskrywertjies eintlik skryf. Aan die einde van die gedig verklaar die waterskrywertjies dat hulle “den heiligen Name van God” skryf. Milla reken dat dit haar Godgegewe plig is om Agaat onder haar vlerk te neem en haar groot te maak. Sy kyk haar eie selfsugtige redes heeltemal mis, sy wil graag 'n kind van haar eie hê en aangesien dit op daardie stadium nie moontlik gelyk het nie, moes Agaat vir daardie doel instaan. Milla se optrede is uiters dubbelsinnig. Sy doen dit vir haarself, maar tog wil sy die kind uit haar haglike omstandighede red.

Die “skrywertjies” op die watervlakte het veral ook met skryf te make, met die komplikasies van skryf. Die skryfproses is net so raaiselagtig soos die bestaan van die waterhondjies. Soos die klein “skrywertjies” verskyn, op die wateroppervlak “skryf” en dan weer verdwyn, is die skryfproses ook onverstaanbaar. Die skryfproses word nie altyd verstaan nie, Milla verstaan nie

haar eie woorde nie en dit is eers wanneer Agaat haar woorde vir haar herhaal dat sy, deur Agaat se oë, eers werklik sien wat daar staan. Net so is die skryfproses van die outeur ook onverstaanbaar en kan nie werklik verstaan of beskryf word nie.

5.3 Die spieël en taal

Die gebruik van die waterhondjies en die verband wat tussen die kringende waterhondjies en skryf getrek word, bring mee dat die spieëlvlak ook verbind word met skrif. Sodoende word die idee bevestig dat spieël, as die belangrikste middel van kontak tussen Agaat en Milla, maar ook as belangrike konfrontasievlak met die ander karakters en Milla se dood, met taal verband hou. Taal en skryf speel 'n baie belangrike rol in die roman, Milla is gedurig aan die skryf in haar dagboeke, en tydens haar siekbed word sy met hierdie dagboeke deur Agaat gekonfronteer.

Die waterhondjie, die *Gyrinus natans*, se saamgestelde oog is só ontwikkel dat elke oog uit 'n dorsale en ventrale afdeling bestaan (Anon, 2005). Gevolglik kan die diertjies met een oog bo die water en die ander onder die water kyk. Verder meen Burger (2006b:192) dat as die vreemde anatomie van die waterhondjies in gedagte gehou word, dit wil lyk asof gesuggereer word dat taal die een manier is waarop die spieëlvlak tóg verby slegs weerspieëling kan kom. Daar is tóg 'n manier om iets van die onbereikbare ander te leer ken.

In die uitbeelding van Milla se karakter is skryf ook gebruik as die enigste manier waarop Milla kon sin maak van haar lewe op Grootmoedersdrift. Sy wil vir haarself die gebeure opteken sodat sy later daarna kan terugkyk:

Skryf het in elk geval steeds meer jou manier geword van wag om te sien wat volgende gaan gebeur. Met skryf wou jy 'n greep op jou tyd en dae op Grootmoedersdrift kry, wou jy die ure, die vlietende grein van dinge in jou vinnig neergekrabbelde sinne inkrink en tasbaar mak, oorsaak en gevolg so heg in die stroom van gebeurtenisse. Ten minste kon jy dan later die bladsye van die dagboeke omblaai, vorentoe en agtertoe en sien: Dit het voor dát gebeur, en sus en so was die eerste tekens van 'n ramp wat jy eers veel later opgeskryf het, en dié en

daardie was gelyktydig aan die orde en nie sonder verband nie, al was die verband pas later herkenbaar. (Van Niekerk, 2004:426.)

Milla word op 'n manier 'n skrywer in die roman. Sy is die skrywer van dagboeke gefokus op die “skeppingsverhaal” van Agaat. Die primêre doelstelling van Milla se dagboeke is om die verloop van haar projek met Agaat op te teken en dit as “rekord” vir Agaat te bewaar. Volgens die heel vroegste inskrywings in die dagboek (vergelyk hoofstuk 16) wil Milla die ervaring neerskryf sodat sy nie die besonderhede daarvan vergeet nie en ook om vir haarself helderheid te kry oor wat sy van voorneme is om te doen.

Die “begin”, wat sy nooit in haar dagboeke opgeteken het nie, blyk uiteindelik 'n haas ondeurgrondbare mengsel van behoeftes, begeertes, deernis en wrede kontrole te wees, terwyl die opgeskryfde “opdrag”, wat sy voorin een van die dagboeke opteken, Milla in 'n volslae geykte diskoers voorhou as onbaatsugtige dienaars van God en die Afrikanervolk. Sy sluit selfs die “opdrag” af met die laaste frases van die “Onse Vader”:

In opdrag van die almagtige God, Bestuurder van ons aller lot en Bewaarder van die Boek van die Lewe, wy ek Kamilla de Wet (gebore Redelinghuys) hierdie joernaal aan Agaat Lourier [...] sodat daar 'n rekord vir haar kan wees eendag van haar uitverkorenheid en van die kosbare geleentheid wat sy op die plaas Grootmoedersdrift gekry het tot 'n Christelike opvoeding en tot al die voorregte van 'n goeie Afrikanerhuis. Sodat sy by die lees daarvan eendag kan oordink die ondeurgrondelike weë van die Voorsienigheid, wat deur my, sy dienswillige dienaars en vrou van sy volk, gewerk het om haar te verlos uit die bitter ellende waarin sy sekerlik sou kreppeer het synde 'n verskoppeling onder haar eie mense. Ek bid vir genade om hierdie groot opvoedingstaak wat ek aangepak het tot eer van die Here te volbring na die beste van my vermoë. (Van Niekerk, 2004:707.)

Die gevolgtrekking kan hier gemaak word dat Milla uiteindelik op haar sterfbed insien dat die “begin” nie in die dagboek opgeteken is nie, omdat die dagboek 'n manier was om Agaat se verhaal apart te hou van die res van die familie se verhaal:

Dit was nie vir die dagboek bedoel nie.

Niks daarvan was vir die dagboek bedoel nie.

Dit sou direk in die familiesaga opgeneem moes word: Grootmoeder, plaas, huis, man, vrou, kind.

Eerste kind.

Van die begin af.

Dit was nooit 'n storie op sy eie nie. (Van Niekerk, 2004:677.)

Die suggestie van 'n ontmoeting in taal tussen Milla en Agaat word aan die einde van die roman gegee. Milla en Agaat beweeg in die rigting van 'n gemeenskaplike ontmoetingsveld. Die band tussen hulle vorder – sy sterf immers ook met Agaat se hand in haar hand.

5.4 Agaat se kultuur

Agaat het nie werklik 'n kultuur van haar eie nie. Om in Milla se wêreld te oorleef neem sy Milla se kultuur aan. Agaat borduur, ken al die FAK-liedjies en is selfs 'n beter boer as Milla of Jak. Alhoewel Milla Agaat 'gevorm' het presies soos sy dit wil hê, behou Agaat egter tog sekere elemente van haar eie kultuur.

Milla het Agaat letterlik uit die vuurherd van haar ouerhuis gaan haal. Dit is die plek waar Agaat die veiligste voel. As kind was dit die enigste plek waar sy kon wegkruip van mishandeling en dit het ook 'n plek geword waar sy haar gebrekkige arm kan wegsteek. 'n Ruk na Jakkie se geboorte wil Agaat 'n kaggel in haar kamer hê. Sy versier ook haar eie kaggel. Vir Milla lyk die versiersel van “kwartsklippies & kopbene & skulpe & babatoontjies & pampoentjies van Witsand” heel aardig en soos “Boetseersels half Rooms & grillerig waar kom sy daaraan? (Van Niekerk, 2004:278, 279). Hierdie versiering van die kaggel beeld ook Agaat se kultuur uit. Dit verwys ook terug na haar kinderjare toe sy allerhande vreemde dinge, soos fossiele en klippe, versamel het. Jak het haar destydse versameling weggegooi en nou maak sy seker dat dit nie

weer weggegooi kan word nie, sy messel dit vas. Milla verstaan ook nie hoe sy die kaggel so kan versier nie, dit is net nog 'n element van Agaat se persoonlikheid wat Milla nie kan kleinkry nie.

Hier word dit uitgebeeld hoe Milla ook visualiseer hoe Agaat in die vuurherd klim as dinge vir haar te moeilik raak. Daar is egter nooit enige bevestiging dat Agaat dit wel doen nie. Agaat bly die geheimsinnige ander. Milla wens egter dat sy soos Agaat in 'n vuurherd kan inklim, met haar vuis in haar mond, sodat sy kan wegkom van alles en almal af. Sy wens sy kan ook in 'n vuurherd gaan wegkruip:

Ek sien jou. Jy staan in jou kamer, jy staan en jy kan nie meer staan nie. Jy knak by jou middel en jy knak deur die waaie van jou bene, jou rug trek krom, jy kruip vorentoe oor die linoleum. Jy vat die pookhaak, jy trek die haardbak uit. Jy kruip in jou vuurherd in, wit kep eerste. Jy gaan lê met jou knieë opgetrek in die ou swart roet. Jy maak jou swaar en jy maak jou dig en jy sink in onder die konkreet weg met jou vuis in jou mond.

Hoe kan ek jou kwalik neem dat jy wil verdwyn, Agaat? Dat jy wil wegkom van my, weg van die dwingelandy van my? [...]

Hoe kan ek saam met jou kom waar jy nou is? In die bodem van die haard, onder die roet, waar jy jou wil verskuil, onder die fundamente, onder die klipbanke, waar hulle blou is, waar jy 'n skeur vind om in te verdwyn, en die rotsblok op jou intrek sodat jy kan toeval, met jou arm oor jou kop, met jou vuis in jou mond? (Van Niekerk, 2004:259.)

Agaat in die vuurherd roep spontaan 'n assosiasie met die Aspoestertjie-sprokie op. Soos Aspoestertjie in die kombuis voor die vuurherd gewerk het en vol as en roet was, is Agaat ook heg verbind aan die vuurherd. Die vuurherd is waar Agaat veilig voel, waar sy voel sy werklik haarself kan wees. Selfs Agaat se naam het 'n ooreenkoms met Aspoestertjie se naam. Toe Milla Agaat gekry het, het Agaat se familie haar Asgat genoem. Dié naam van Agaat is egter dadelik deur Milla ontken, sy het dit dadelik verander na Agaat, wat 'n halfedelgesteente is en wat “goed” beteken. Dit is asof Milla glad nie wil hê Agaat moet iets van haar herkoms oorhou nie, selfs haar naam word vir haar uitgedink.

Die eerste prentjie wat Agaat vir Milla teken, het ook die vuurherd in. Sy teken 'n prentjie van Milla en Jak, Milla met engelvlerke en Jak met 'n frons en rooi wange. Sy teken egter nie haarself in die prentjie nie. Milla wonder hieroor:

Hier is nou twee van my en twee van jak en een van elke ding wat lewe maar waar is jy dan? vra ek. Sy's binne sê sy. Julle soek my ek kruip weg vir julle in die vuurherd. Foeitog die arme kind is sy heeltemal ongelukkig. (Van Niekerk, 2004:647.)

Agaat behou egter wel gedeeltelik haar eie kultuur. Dit word veral gesien in die borduurwerk op haar keppe. Sy dans ook 'n vreemde dans bo in die berg, weg van ander mense. Dié gedansery op die berg het sy nie van kleins af begin nie, sy dans eers op die berg nadat Milla haar na die buitekamer geskuif het. Dit is asof dit 'n manier is om haar woede en teleurstelling oor die verwerping van Milla te verwerk. Elke keer as sy ook regtig ontsteld is, gaan sy dans. Toe Jakkie vertrek om weermag toe te gaan, gaan dans Agaat op die berg. Die klein Agaat se danse is speels, byvoorbeeld die songroet wat sy elke dag moes doen. Later is haar danse gehul in geheimsinnigheid en onverstaanbaarheid. Sy is na haar aanvanklike weerstand meer as bereid om Milla se kultuur te aanvaar. Later word sy egter, toe Milla haar eie kind verwag, verwerp en na die buitekamer geskuif en verlaag tot die posisie van huishoudster. Haar dans in die berg is ook deel van haar opstand teen hierdie posisie van huishoudster. Dit is ook die eerste keer dat sy werklik uiting gee aan haar eie kultuur, asof dit haar manier is om 'n deel van haar eie inheemse kultuur te behou. Sy het besef dat Milla se kultuur eintlik korrup en vals is.

Daardie gedoe daar op die kleinbergie kan ek nie kleinkry nie. Sywaarts & agterwaarts knieë gebuig voetgestamp al op die een been spring-spring-spring & wys-wys met die een arm na die grond. Toe die arms strak langs die sye. Toe vou sy hulle & toe strek sy hulle. Het gelyk of sy die een arm met die ander arm in die lug hou & wuif. Eers gedink o so ek is laat dis seker al lank aan die gang die nagtelike ontmoetings maar ek het niemand sien kom nie niks gefluit of geroep nie net die gedreun twee drie note oor en oor.

Hoe vreemd tog. Hr kop op in die lug soos sy kyk vir hr klein armpie of dit 'n stok is. Kieriestok? Skermstok? Dan weer die arm stil voor hr uit palm na bo palm na onder.

Vonnis? Seën? Oor die rûens die plaaspaaie oor die vallei langs die rivier? (Van Niekerk, 2004:157.)

Agaat se dans hou ook 'n geheimsinnigheid en 'n onverstaanbare element in. Milla kan byvoorbeeld glad nie dink wat Agaat daar bo in die berg doen nie. Dit dra by tot die feit dat Milla (en selfs die leser) nooit werklik insig kry in Agaat se karakter nie. Sy bly 'n onverstaanbare en onbereikbare karakter. Niemand weet wat in haar kop aangaan nie. Alhoewel Milla nuuskierig is oor wat Agaat dink en ervaar, kan sy nooit werklik uit haar eie storie loskom nie, selfs nie eers as Agaat soos syself optree en wanneer Jak vir haar 'n alternatiewe storie voorhou nie. Sy bly vasgevang in haar eie storie en kry nooit insig in Agaat (of selfs in Jak en Jakkie) nie.

5.5 Kulturele patrone in Agaat

Die roman is nie alleen metafories heg verweef nie, maar ook op 'n kulturele vlak nou verweef. Dink byvoorbeeld hier aan die musiek en Afrikaanse en Europese sprokies, byvoorbeeld “Aspoestertjie”, “Sneeuwitjie” en selfs “Die lelike eendjie”, wat deur die hele roman waargeneem kan word. Dit bring ook mee dat die roman tot 'n hegte eenheid gebind word. Die roman is nie aanmekaar geplak as los fragmente nie, maar eerder nou verweef met verstrengelde metafore en storielyne.

Die uitbeelding van Milla en Agaat se verhouding word ook gekenmerk deur die konflik tussen Milla en Agaat se kulture. Alhoewel Milla Agaat in die Afrikanerkultuur grootmaak en haar alles van dié kultuur leer, behou Agaat tog aspekte van haar eie kultuur. Dink byvoorbeeld hier aan haar gedansery op die berg. Agaat versteek ook die sak wat sy van haar ouerhuis saamgebring het: in die sak is byvoorbeeld haar molvel en allerhande ander dinge wat vir haar van belang is. Milla weet nooit wat van Agaat se koffer met hierdie dinge geword het nie. Sy weet ook nie waarom Agaat dans nie. Dit is vir haar onverstaanbaar.

Die roman aktiveer semantiese velde wat oor mekaar skuif. Die metafore is nie al wat in die roman versmelt nie. Die kulture van die twee vroue moet ook met mekaar versmelt. Agaat wil haar kultuur behou, maar sy moet Milla se kultuur aanneem om te kan oorleef. Dit veroorsaak dat haar kultuur met Milla se kultuur versmelt. Dit kan veral gesien word in haar eie weergawe van die tradisionele sprokies en liedjies wat sy vir Jakkie leer, byna asof sy haar eie kultuur se stempel daarop wil afdruk. Dié twee botsende kulture veroorsaak deur die hele roman heen konflik. Dié konflik word ook nooit opgelos nie. Die leser is bewus van hierdie twee botsende kulture, die twee wêreldes wat noodgedwonge moet versmelt ter wille van oorlewing. Dit is byna asof die leser die konflik kan voorspel.

Nogtans is daar wel werklik sprake van versmelting van die kulture, want Agaat kan nie die dinge wat sy geleer het willekeurig vergeet nie. En Milla is gefikseer op Agaat, sodat Agaat werklik 'n groot invloed op Milla uitoefen. Milla bied weerstand daarteen soos Agaat aanvanklik ook weerstand gebied het, maar albei word mense van Grootmoedersdrift, van Suid-Afrika, van die Afrika-omgewing waarin hulle lewe. Deur middel van Jakkie is hulle nog meer versmelt: hy word 'n kenner van Afrikamusiek en in hom leef twee tradisies voort en die uiteindelijke ironie kan nie misgekyk word nie, naamlik dat hy dit in Kanada in 'n Europese land gaan beoefen nie.

5.6 Die skoelapper en die siel van die mens

Die metafoor van die skoelapper is ook uiters belangrik en insiggewend vir betekenisgenerering in die roman. Met 'n tradisionele interpretasie van die skoelappersimbool word 'n skoelapper gewoonlik met ontwaking, 'n metamorfose of die oorgang van een stadium na 'n ander vergelyk. In die roman word die reuse-keiserbosvlinder eerder as 'n simbool van heiligheid beskou. Die skoelapper word ook as die “houer” van die siel voorgestel. Die antieke Griekse woord vir skoelapper is “Psyche”, wat direk vertaal kan word as “siel”. Dit is ook die naam van Eros se menslike minnares en wanneer die twee voorgestel word, is hulle altyd omring deur skoelappers. In die Griekse mitologie word daar dikwels ooreenkomste gelê tussen 'n skoelapper en die menslike siel. Psyche (of Psyche) was 'n menslike prinses van groot skoonheid wat haar die jaloesie van Aphrodite op die hals gehaal het. Aphrodite beveel toe vir

Eros (of Kupidō soos hy in die Romeinse mitologie bekend staan) om Psykhe op die lelikste man verlief te maak. Eros raak egter self op haar verlief en neem haar na sy geheime woning. Hy verbied haar egter om ooit na sy gesig te kyk en besoek haar slegs in die aand. Psykhe word egter deur haar jaloerse susters aangemoedig om na sy gesig te kyk, net om die gesig van 'n god, in plaas van 'n monster, te sien. Eros verlaat haar. In haar ongelukkigheid soek sy deur die wêreld na haar verlore geliefde en beland op die ou end in diens van Aphrodite. Dié godin beveel haar om allerhande moeilike take te verrig. Eros, wat haar nog steeds lief het, red haar uit die diens van Aphrodite en die paartjie trou in 'n seremonie wat deur al die gode bygewoon word (Anon, 2009b).

As kind sien Agaat 'n klip as die hemel, juis omdat die klip 'n gefossileerde varingblaar bevat. Vir haar is die klip die hemel omdat hy hierdie stukkie natuur bewaar het:

Sy wil daardie blou skoelapper gaan vang, sê sy, vir hr versameling. Ek sê mens vang hom nie hy is heilig. Sy is nie bang vir skoelappers nie sê sy hulle byt nie wat is heilig. [...] Die hemel is 'n klip sê sy uit die bloute. Ja sê ek edelklip mure van jaspis & strate van goud. Nee sê sy dis nie wat sy bedoel nie & wys vir my die klip met die gefossileerde varingblaar. Dis die siel sê sy gevang in die hemel, bid jou aan! (Van Niekerk, 2004:649.)

Tydens Agaat se kinderjare wag Agaat en Milla dae lank om dié vlinder te sien, maar hy bly hulle altyd ontwyk. Dit is eers saam met Jakkie dat Agaat die skoelapper sien. Milla kruip agter 'n bos weg en is sodoende 'n skelm toeskouer van die skoelapper:

Sy kon my tog gevra het. Seker skaam ek lag hr uit want hoe lank het ons twee nie destyds sit wag daar in die bos met die stink aas sonder om iets te sien nie? [...]

Wanneer kom hy dan? vra Jakkie. Bly stil jy sal hom hoor aankom daar bo in die blare sê A. Ek sien Jakkie wil miere kry. Waarvoor wag ons dink jy? vra A. Vir die keiser mos sê Jakkie hoe lyk hy? Swart soos die donkermaan van buite sê A. maar ene blou Novemberlug van binne nee nie krytblou nie eerder natblou silwerig & as hy vir hom oopvou kyk jy in die oog.

Watse oog? vra Jakkie.& hy knip-knip sy oë vir A. Nee dit werk nie so nie sê sy. Hy vou sy vlerke oop & dis die Oog van Als. [...]

Daar sit hulle twee met die son op hulle koppe & die blou weerkaatsing spring van Jakkie se voorkop na A. se kep & die skoelapper maak oop & toe met sy vlerke & hy vlieg weg 'n hiep hop juweel en hy kom weer af vir nog. [...]

Hulle het my nog nie vertel nie. Hy sit sy vingertjie voor sy mond & kyk 'n geheime kyk vir A. & hy sê: Raai raai die nag is swart & die dag is blou & die siel is eers toe & dan oopgevou wat is dit? Eet jou pap sê A. (Van Niekerk, 2004:309, 310.)

In hierdie situasie word die skoelapper direk met die siel van 'n mens vergelyk: “Raai raai die nag is swart & die dag is blou & die siel is eers toe & dan oopgevou wat is dit?”. Soos die skoelapper sy vlerke oop en toe maak, so word die “siel” ook oop- en toegemaak. Mens kan ook nooit die siel van die mens sien nie. Dit is ironies dat Milla en Agaat nooit die skoelapper gesien het toe Agaat klein was nie, Milla sien eers die skoelapper deur 'n afloerdery van Jakkie en Agaat. Milla kry nooit werklik insig in die mens van Agaat nie. Soos die skoelapper, bly Agaat se siel altyd vir haar verborge en 'n misterie.

Hoekom kan 'n boom net 'n boom wees? Oor hy heilig is sê ek. Wat is heilig? vra sy weer. Ek sê alles wat wild is alles wat vry is, alles wat ons nie self gemaak het nie, alles wat ons nie kan vashou en bind nie. Jou siel is heilig. Kyk my ewe aan: Maar jy het my dan gevang en makgemaak. Het hr maar styf teen my aangedruk, foeitog. (Van Niekerk, 2004:650.)

Die skoelapper as die simbool van Milla en Agaat se siel kom selfs in hul kommunikasieproses voor. Die sprekendste gedeelte waar die skoelapper as simbool vir die mens se siel gebruik word, is dié wat handel oor Milla se siekte beskryf word. Milla kan slegs met haar oë kommunikeer en die interpretasie van wat sy wil sê, word volkome aan Agaat oorgelaat.

Soms sien sy in, maar een sin ver in die bos, en dan stop sy.

Sóék die skoelapper, Agaat! Jý het dit al gesien! Wýs dit vir my!

Maar meestal ignoreer sy dit as ek so is. Bek op 'n knop. Ken vorentoe. Haar oë flits. Die boodskap is duidelik.

Jou siel! Ek jou siel vir jou soek! Jou siel se móér! (Van Niekerk, 2004:456.)

5.7 Jak se dood

Net na Jakkie se verdwyning kry Milla-hulle 'n brief van Jakkie in die pos. Milla kry egter nie kans om die brief te lees voor Jak dit uit haar hand gryp nie. Jak druk die brief in sy sak en jaag met 'n dolle vaart daar weg. Hy verongeluk by die drif, hulle kry hom met 'n watteltak deur sy bors. Agaat meen dat hy die brief vir die polisie wou gaan gee het, maar hy het van plan verander en omgedraai:

Jak het 'n ent verder oor die water gehang.

'n Afgebreekte watteltak het voor by sy bors ingegaan en agter by sy rug uitgekrom.

Agaat het nie na jou gekyk nie.

Haal hom daar af, het sy vir Dawid en Julies beveel, maar op die ou end moes hulle die tak afsaag. (Van Niekerk, 2004:643.)

Jak se dood roep die Griekse mitologiese figure van Cybele en Attis op. Daar is verskeie variasies van die mite, maar myns insiens is die volgende weergawe van Attis en Cybele se lewe geldig vir die interpretasie van Jak se dood. Cybele was 'n vrugbaarheidsgodin en het vir Attis, 'n skaapherder, aangestel as haar priester. Attis moes egter absoluut getrou aan haar bly en moes heeltemal selibaat bly. Hy het egter sy eed van getrouheid met 'n nimf verbreek en is as gevolg daarvan deur die godin in 'n toestand van waansin geplaas. Toe hy 'n einde aan sy lewe wou maak, verander Cybele hom in 'n denneboom. Daar is ook 'n weergawe van die mite waar Cybele Attis met 'n denneboomtak deurboor. 'n Denneboom was van daardie dag af vir haar heilig (Anon, 2009a).

Die parallele tussen die mite en die roman kan veral in Jak se dood gesien word. Met Jak se dood lyk dit komplete asof die afgebreekte watteltak deel van sy anatomie uitmaak. Dit is byna asof hy in 'n wattelboom verander het. 'n Wattelboom is 'n soort denneboom en staan ook bekend as 'n basboom. Sy bas word veral in leerlooierij gebruik. Soos Cybele deur Attis verraai en verneuk is, só wou Jak ook sy seun gaan verraai het. Hy kon dit egter nie oor sy hart kry nie en het kop uitgetrek. Soos Attis aan Cybele ondergeskik was, is Jak ook aan Milla ondergeskik en staan hy geheel en al minderwaardig teenoor haar.

Ironies genoeg, in vergelyking met Cybele, wat 'n vrugbaarheidsgodin was, is Milla eintlik glad nie vrugbaar nie. Sy het haar jare geneem om Jakkie te kry. Jak was ook die teenoorgestelde van 'n skaapherder, hy was 'n onbevoegde boer wat onprakties en onekonomies geboer het.

5.8 Gestremdhede in Afaat

In die roman kan daar tussen fisiese en geestelike gestremdhede onderskei word. Die grootste fisiese gestremdheid is Afaat. Afaat het, vandat Milla haar gekry het, 'n af-arm, 'n gebrekklike arm. As kind is Afaat skaam vir die armpie en probeer hom wegsteek onder lang klere. Milla hekel later vir haar truitjies met een mou langer as die ander om die gebrekklike armpie weg te steek. Die armpie is ook een van die eerste dinge wat Milla raaksien toe sy haar die eerste keer in die vuurherd sien:

Dit was 'n gebrekklike armpie, dun en ongevormd, die hand geknak van die pols af, die vingers half opmekaar gedruk, die duim ingevou sodat dit soos 'n skulp gelyk het, soos die hand wat jy by kerslig as 'n kind by jou pa leer maak het as jy die plat kop van 'n slang op die muur wou naboots. (Van Niekerk, 2004:618.)

As daar na die hooffigure in die roman gekyk word, naamlik Milla en Afaat, word dit duidelik dat dit nie net Afaat is wat gestremd is nie. Benewens deur haar siekte, wat haar aan die einde van haar lewe totaal verlam en aan Afaat se genade oorlaat, word Milla ook deur haar gewete gestrem. Dit is die grootste geestelike gestremdheid in die roman. Aanvanklike is daar nie 'n

skuldgevoel by haar nie; dit kom eers later in haar lewe. Deur die hele roman skryf sy in haar dagboeke dat sy die begin (die dag toe sy Agaat by haar huis weggevat het) moet opskryf. Sy kom egter nooit daarby uit nie. Sy sit nooit die begin in woorde om nie. Milla voel te skuldig oor wat sy aan Agaat gedoen het, sy het Agaat teen haar sin by haar gehou, haar “opgevoed” en gevorm na haar beeld en haar toe weggegooi toe sy haar eie kind verwag. Soos reeds genoem, is dit ook haar manier om Agaat se verhaal afsonderlik van die res van die gesin se verhaal te hou. So probeer sy vergoed vir wat sy gedoen het. Deur haar lewe word haar gewete so 'n groot beletsel dat sy allerhande pille en poeiers gebruik om deur 'n dag te kan kom.

Die voorstelling van Milla toon dat sy egter nie heeltemal onbewus is van wat sy doen nie. In haar dagboeke onderwerp sy haar tog aan 'n mate van selfondersoek. Een voorbeeld hiervan is haar dagboekinskrywings oor Agaat se opstandigheid nadat sy van Jakkie se doop uitgesluit en die strawwe wat sy vir Agaat bedink. Daar is wel sprake daarvan dat sy self-ondersoekend nadink oor haar wraaksugtige optrede teen Agaat: “Voel verskriklik. Maar kan nie ophou nie”, “Ek verneder my. God in die hemel” en “Hoe kon ek dit aan haar doen?” (Van Niekerk, 2004:234-236). Hiernaas bely sy self-twyfel wanneer sy skryf oor die dag waarop sy tegelyk vir Agaat geleer het om skaap te slag en uitgeskuif het na die buitekamer:

“Hoe meer ek terugdink aan die dag hoe meer voel ek miskien moes ek die hele ding anders gedoen het eers gepraat het & alles verduidelik het maar hoe verduidelik mens nou alles vir 'n kind?” (Van Niekerk, 2004:126).

En later, tydens haar siekbed, dink sy:

Arme Agaat. Wat was my lewe? Wat was haar lewe? Hoe kan ek haar ooit beloon dat sy dit so ver saam met my gewaag het hier op Grootmoedersdrift? Hoe vergoed mens iemand daarvoor dat sy haar laat wegvat en invat en weer laat uitsit het? En laat maak en ontmaak en oormak het? Nie dat sy 'n keuse gehad het nie. Ek het haar tot 'n ander naam gegee. (Van Niekerk, 2004:224.)

Elke karakter in die roman het eintlik die een of ander gestremdheid. Alhoewel Agaat s'n die enigste fisiese gestremdheid is, word die ander karakters deur psigiese "gestremdhede" geteister. Soos reeds genoem, is Milla se gewete haar gestremdheid. Jak se gestremdheid kan gesien word in sy minderwaardigheid teenoor Milla. Dit is iets wat hulle hele verhouding oorskadu en tot aan die einde van sy lewe waargeneem kan word. Juis omdat hy minderwaardig teenoor Milla voel, slaan hy haar en knou hy haar af. Jakkie se gestremdheid kan gesien word in sy opstand teen gesag, hetsy sy ouers s'n of dié van die regerende party of van die weermag. Sy woede teenoor alle gesagsfigure, behalwe teenoor Agaat natuurlik, kan deur die hele roman waargeneem word.

5.9 Die dagboeke

Die dagboek-versmeltings fokus veral op Milla se vorming van Agaat. Die verhaal in die dagboek-gedeeltes verloop in die eerste vyftien hoofstukke chronologies vanaf 21 April 1960 wanneer Milla die voorbereidings tref om Agaat uit die posisie van kind met haar eie kamer in die huis te verskuif na dié van bediende in die buitekamer tot Julie 1979 wanneer Jakkie deur sy pa weggeneem word om aan te meld vir diensplig. Vanaf hoofstuk sestien keer die dagboekvertellings terug na 1953 en beskryf dit Agaat se aankoms op die plaas en vorder dan tot by die dagboekinskrywings op 7 Julie 1960, vyf dae voordat Agaat na die buitekamer verskuif word, in hoofstuk negentien.

Volgens Viljoen (2008:2) is een van die belangrikste oorwegings by die keuse van die dagboekvorm vir bepaalde gedeeltes van hierdie roman deur Van Niekerk self uitgewys in 'n lesing getitel "Het 'scheppingsverhaal' van *Agaat*". Hiervolgens wou sy doelbewus 'n metafiksionele laag in die roman inbou waardeur dit duidelik moes word dat die proses waardeur Milla die kind Agaat skep 'n parallel vorm vir die wyse waarop sy as outeur die roman genaamd *Agaat* skep (Van Niekerk, 2008:6-7). Die dagboeke word dus as 'n soort metafoor vir die skryfproses gesien. Om duidelik te maak dat dit hier gaan om 'n roman wat na sigself verwys, sê Van Niekerk (2008:8) verder, was dit nodig om van Milla 'n soort skrywer te maak en wel die skrywer van dagboeke gefokus op die 'skeppingsverhaal' van Agaat.

Van Niekerk wys in die reeds genoemde lesing op 'n verdere verwantskap tussen die self-refleksiewe skepping van die roman *Agaat* en Milla se skepping van die kind Agaat waaroor sy reflekteer in haar dagboeke. Dit bring 'n versmelting tussen die skep van die roman en die skep van Agaat na vore. Volgens haar het sy Milla se dagboekinskrywing op 4 November 1954 geplant om hierdie verwantskap duidelik te maak:

Party dae voel ek of die kind 'n donker stoorkamertjie is waarin ek alles stop wat by my opkom en net hoop vir die beste en dat as ek eendag die deur oopmaak, sy daar sal uitstap, flink en regop, al haar lede gaaf en sterk, dankbaar en bereid tot diens, 'n soliede mens wat al my trane en ellende die moeite werd sal maak. Sodat ek vir die hele wêreld kan wys: Sien, ek het julle mos gesê! Julle wou my mos nie glo nie! (Van Niekerk, 2004:597.)

Die dagboeke word ook 'n metafoor van die mense in die verhaal. Die dagboeke dien dus as spieël van die karakters, veral van Milla en Agaat. Dit is egter bitter bedrieglik, aangesien dit net een karakter, naamlik Milla, se weergawe van die gebeure gee. Benewens die proloog en epiloog, waar Jakkie as fokalisator gebruik word, word die hele verhaal suiwer uit Milla se oogpunt en uit haar dagboeke vertel. Die leser kry bitter min insig in die ander karakters, en veral Agaat, se siening en denke.

In die uitbeelding van Milla se karakter dien die dagboeke ook uitsluitlik as 'n spieël vir haar. Hier versmelt die spieëlmetafoor met die dagboeke. As Agaat die dagboeke aan Milla voorlees, kaats dit Milla se eie beeld na haar terug. Milla se dagboeke het egter 'n dubbelsinnige aard: in sommige gevalle gebruik sy dit om iets van haarself raak te sien soos in 'n spieël, maar dikwels funksioneer dit as 'n spieël waarin sy die beeld van haarself konstrueer wat sy aan die wêreld wil voorhou. Agaat laat haar egter nie toe om met haar gekonstrueerde beeld van haar “perfekte” wêreld weg te kom nie; Agaat kies, tydens Milla se siekbed, wat sy aan Milla wil voorlees. Sy rekonstrueer die gebeure ook soos dit haar pas, selfs Milla weet naderhand nie wat die waarheid is nie.

Soos reeds hierbo genoem, onderwerp Milla haar ook in 'n mate tot selfondersoek in haar dagboeke. Hierteenoor moet 'n mens Milla se sorgvuldig gekonstrueerde en gemanipuleerde voorstelling van haarself stel. Naas die moeisaam geformuleerde “opdrag”, kan 'n mens verwys na die berekende wyse waarop sy inligting oor ander, veral haar ma, haar man Jak en vriendin Beatrice, in haar dagboek insluit om haarself in 'n beter lig te stel. As voorbeeld hiervan kan 'n mens verwys na die wyse waarop Milla Jak se optrede in haar dagboek rapporteer. Alhoewel Jak in die ander verhaallyne wel die geleentheid kry om sy weergawe van die verhaal op Grootmoedersdrift te gee, word daar 'n heel spesifieke beeld van hom in die dagboeke voorgehou as iemand wat slegs in die kruste terme oor baasskap, ras en die politiek in Suid-Afrika praat. Die sterkste voorbeelde van die wyse waarop Milla deur selfonthulling in haar dagboek vir Jak inkrimineer, vind 'n mens wanneer sy bieg hoedat sy troos soek by Agaat wanneer Jak haar mishandel (653, 658, 664).

Dieselfde geld vir haar voorstelling van haar vriendin Beatrice in die dagboeke: haar kleinburgerlikheid, kleinsieligheid en rassisme dien as kontrapunt vir Milla se deugszaamheid en groter verdraagsaamheid. Wanneer Beatrice meen dat Milla haar sosiale lewe en haar man afskeep omdat sy soveel aandag aan Agaat gee, reageer Milla selfregverdigend:

Sy sal nooit iets doen wat afwyk nie, 'n risiko neem of haarself op die spel sit vir iets of iemand nie. Nooit kant kies nie. Ek verstaan al hoe meer dat ek alleen sal moet glo hieraan, ook al is dit letterlik wat almal die hele tyd preek en bely. Miskien is hulle probleem presies dat ek die Boodskap so letterlik opvat. (Van Niekerk, 2004:582).

Beatrice word ook voorgehou as die boodskapper van die samelewing wat vir Milla vertel dat die gemeenskap Milla se aanneming van Agaat sien as 'n “subtiele ondermyning van gemeenskapswaardes” (Van Niekerk, 2004:661).

5.10 Liedjies en sprokies

Soos reeds in die vorige hoofstukke verduidelik, speel musiek 'n groot rol in die roman. As kind gee Milla vir Agaat die FAK-sangbundel en leer haar al die liedjies wat sy ken. Die rolle word egter na Jakkie se geboorte omgeruil, dit is nou Agaat wat al die liedjies wat sy by Milla geleer het, vir Jakkie leer. Sy leer egter die meeste van die tyd vir hom ander woorde, gewoonlik om Milla by te kom of om haar eie agenda te bevorder.

Wat hy van my en Jak geërf het, is wel herkenbaar: 'n Bietjie melankolies, soms nogal skerp met sy mond. Agaat hoor mens die duidelikste in hom. Die sêgoed, die liedjies, die rympies, waarin hy 'n obsessiewe belangstelling het. Soms sing sy iets op die foon vir hom as hy die woorde nie verder kan onthou nie. (Van Niekerk, 2004:253.)

Sprokies en stories is ook van belang in die roman. Milla het Agaat grootgemaak met sprokies en stories en later maak Agaat vir Jakkie op dieselfde manier groot. Soos met die liedjies, vertel sy ook haar eie weergawe van die sprokies aan Jakkie. Die leser staan dus gekonfronteer met twee beelde: Milla wat Agaat leer en Agaat wat Jakkie leer. Die roman stel die leser in staat om die twee tonele saam te interpreteer. Dit is twee beelde wat versmelt en nie los van mekaar kan bly staan nie omdat die roman die twee aspekte doelbewus met mekaar in verband bring deur die hele reeks parallelle subtiel uit te lig, byvoorbeeld toe Jakkie saam met sy pa op die see gaan roei en Agaat jaloers geraak het:

[...] sy vertel vir Jakkie kamtig sy slaapstories daar wyk sy af van Hansie & Grietjie & laat die heks sê vir die seuntjie: Kyk jy sal jou wat verbeel die see is vriendelik & 'n plek om met bont balle te speel & sugarsticks te kou & in 'n geel kano te roei daar is swart slyme onder in die bodem daar hou die dier in die diepte hy bries deur sy neusgate vieslike skuime & hy byt sy stert vas [...] & dan kolk die waters & dis waar branders vandaan kom & jy dink jy roei & jy dink jy swem & jy dink dis vakansie met bont sonsambrele maar dit is nie. [...] ek raas allawêreld maar moenie so boosnydig wees nie. (Van Niekerk, 2004:332, 333.)

Die belangrikste sprokie wat Agaat vir Jakkie vertel, is die storie wat hy die graagste wil hoor. Milla hoor egter, tot aan die einde van haar lewe, nooit die hele verhaal nie, sy hoor slegs die begin daarvan.

Probeer altyd luister as sy hom stories vertel. Sy begin altyd met die “eerste storie” die 2de en die 3de ens. tot by die “laaste storie”. Hulle sê sprokies kan 'n groot invloed hê op 'n kind se gemoed. Daar is die een storie wat hy altyd heel laaste wil hoor & waarvan hy nooit moeg raak nie & as sy één woord daarvan verander roep hy nee! nee! dit gaan nie so nie selfs al is hy al amper aan die slaap. (Van Niekerk, 2004:325, 326.)

Dié sprokie word ook 'n metafoor vir Agaat se lewe. Dit is die enigste keer wanneer Agaat háár storie vertel, sonder enige inmenging van Milla se kant. Ironies genoeg hoor Milla nooit die storie nie, Agaat is nooit so openlik met haar as wat sy met Jakkie is nie. Dit is beeldend van die feit dat Milla Agaat nooit werklik verstaan nie. Die enigste keer dat Agaat openlik praat, wanneer sy die sprokie vir Jakkie vertel, hoor Milla nooit. Soos met ander dinge van Agaat se karakter, is Milla baie nuuskierig oor die storie, sy probeer verskeie kere afluister. Sy slaag egter nooit daarin om die hele verhaal te hoor nie.

Agaat vertel die storie soos 'n sprokie, sy begin byvoorbeeld ook met die bekende frase: “Eendag lank lank gelede...”. Die verhaal wat sy vertel, is die verhaal van haar lewe. Sy kan met die karakter in haar “sprokie” assosieer. Jakkie wonder altyd hoe Agaat op die plaas gekom het en waar sy vandaan kom, min wetend dat sy eintlik haar lewensverhaal al van kleintyd vir hom vertel.

5.11 Samevattend

Die verskillende metafore in die roman, byvoorbeeld die musiek, borduurwerk, spieël en boerdery, versmelt oor en weer in die teks om nuwe betekenisvelde tot stand te bring. Die vier hoofmetafore versmelt ook met kleiner metafore in die roman om betekenis te genereer.

Die waterhondjies, die *Gyrinus natans*, sluit nou aan by die spieëlmetafoor. Die waterhondjies word telkens op 'n watervlak, wat ook 'n spieëlvlak is, aangetref. Die waterhondjies is van die begin van Milla en Agaat se verhouding teenwoordig. Dit is byna asof die waterhondjies Milla se besluit vir haar geneem het. Milla het die waterhondjies, wat so klein en onbelangrik is, vergelyk met die klein gestremde dogtertjie. Sy wou, soos die invloed wat die waterhondjies op die wateroppervlak gehad het, 'n invloed op Agaat hê. Dit is dus duidelik dat daar ook 'n versmelting plaasvind tussen die spieëlmetafoor en die metafoor van die waterhondjies. Die waterhondjies word weerspieël op die wateroppervlak, wat ook 'n spieël is. Vir Milla word die waterhondjies die weerkaatsing van haar selfopgelede “opdrag” om Agaat in te neem en soos haar eie kind groot te maak. Milla en Agaat word dan ook later spieëlbeelde van mekaar.

Die waterhondjies versmelt ook met die gedig van Guido Gezelle, “Het Schrijverke”. Die gedig word telkemale in die roman betrek. Gezelle se gedig sluit ook aan by Milla se selfopgelede “opdrag” om 'n beskrywing te gee van die hele aanneem en grootmaakproses van Agaat. Die digterlike spreker wonder die heelyd waaroor die waterskrywertjies eintlik skryf. Aan die einde van die gedig verklaar die waterskrywertjies dat hulle “den heiligen Name van God” skryf. Milla reken dat dit haar Godgegewe plig is om Agaat onder haar vlerk te neem en haar groot te maak.

Teen die agtergrond van die gedig is daar 'n sterk ironie: Milla is nie God nie, maar Milla gedra haar asof sy God is teenoor Agaat. Dit is dan die onvergeeflike wat Milla doen en die roman konfronteer die leser met die aanmatigende aspek van Milla se optrede deur middel van die versmelting tussen Milla se optrede en die gedig. Dit sluit ook aan by die siening van "skeppingsverhaal" van Agaat, maar dit is 'n eties onaanvaarbare optrede, wat die hele kolonialistiese denke uitlewer en ondermyn.

Die aanwend van die waterhondjies en die verband wat tussen die kringende waterhondjies en skryf getrek word, bring mee dat die spieëlvlak ook met skrif verbind word. Die spieëlmetafoor versmelt dus ook met taal. Sodoende word die idee bevestig dat spieël, as die belangrikste middel van kontak tussen die karakters (veral tussen Milla en Agaat), met taal ook verbind. Taal en skryf speel 'n baie belangrike rol in die roman, Milla is gedurig aan die skryf in haar

dagboeke, en tydens haar siekbed word sy met hierdie dagboeke deur Afaat gekonfronteer. Milla word 'n soort skrywer in die roman. Sy is die skrywer van dagboeke gefokus op die “skeppingsverhaal” van Afaat.

Die versmelting van Afaat se kultuur met dié van Milla, is ook uiters belangrik in die roman. Die vuurherd, Afaat se geheime dansery en selfs Afaat se borduurwerk is betekenisvol in die vorming van haar eie kultuur. Afaat in die vuurherd bring ook 'n versmelting met die Aspoestertjie-sprokie op die voorgrond. Soos Aspoestertjie in die kombuis voor die vuurherd gewerk het en vol as en roet was, is Afaat ook heg verbind aan die vuurherd. Die konflik tussen die twee kulture kan ook dwarsdeur die roman waargeneem word.

Die versmelting wat tussen die roman en die Griekse mitologie plaasvind, kan in twee opsigte waargeneem word. Eerstens word die siel van die mens vergelyk met die groot keiserskoenlapper. Dit verwys na die verhaal van Psykhe en Eros. Psykhe se naam beteken “siel” en sy word uitgebeeld as 'n vrou met skoelappervlerke. Die ander stukkie mitologie wat in die roman betrek word, is die verhaal van Attis en Cybele. Die godin, Cybele, verander Attis in 'n denneboom. Dit skakel nou met Jak wat sterf met 'n watteltak deur sy bors. Afaat se ontwikkeling is soos die ontwikkeling van 'n vlinder wat uit 'n papie te voorskyn kom, maar Afaat word teruggehou en beperk deur Milla. Dit is dus hier 'n beplande ontwikkeling, 'n beheerde ontwikkeling waarin die heiligdom van die natuurlike ontwikkeling ontbreek.

Die dagboek-vertellings fokus veral op Milla se vorming van Afaat. Die dagboeke word ook 'n metafoer van die mense in die verhaal. Die dagboeke dien dus as spieël van die karakters, veral van Milla en Afaat. Dit is egter bitter bedrieglik, aangesien dit net een karakter, naamlik Milla, se weergawe van die gebeure gee. Die dagboeke dien ook uitsluitlik as 'n spieël vir Milla. Haar dagboeke is egter van 'n dubbelsinnige aard: in sommige gevalle gebruik sy dit om iets van haarself raak te sien soos in 'n spieël, maar dikwels funksioneer dit as 'n spieël waarin sy die beeld van haarself konstrueer wat sy aan die wêreld wil voorhou.

Die belangrikste sprokie in die roman is die sprokie wat Agaat altyd vir Jakkie vertel. Dié sprokie word 'n metafoor vir Agaat se lewe. Dit is die enigste keer dat Agaat háár storie vertel, sonder enige inmenging van Milla se kant. Ironies genoeg hoor Milla nooit die storie nie. Dit is beeldend van die feit dat Milla nooit werklik Agaat verstaan nie.

In die sprokie word die karakters ander name gegee. Milla word byvoorbeeld bloot as “die vrou” voorgestel. Die klein dogtertjie in die sprokie se naam is Goed en die vrou se seuntjie word later deur Goed herdoop tot Jy-is-myne. Die sprokie eindig met Goed wat die seuntjie as haar eie grootmaak. Die seuntjie veroorsaak dat haar wrok teenoor die vrou minder word: “En haar wrok het getaan want hy was die lig van haar lewe.” (Van Niekerk, 2004:717). Die sprokie eindig op 'n gelukkige noot. Dit is egter nie waar nie; die leser het die voorafkennis van hoe Agaat Milla byvoorbeeld tydens haar siekte behandel het.

Die sprokie speel ook 'n groot rol in die roman. Die leser het reeds die hele roman gelees en het dus bepaalde interpretasies gemaak. Die sprokie word eers aan die einde van die roman geplaas, wat daartoe lei dat die leser se interpretasie van die roman omvergegooi word. Die leser weet nooit presies hoe Agaat voel nie. Dit word nooit uitgebeeld nie en word slegs aan die leser se eie oordeel oorgelaat. Nou word Agaat se storie, hoe sy dit sien en beleef, in hierdie sprokie aan die leser uitgespel. Die leser kan nou eksplisiet Agaat se kant van die saak sien, maar dit word as 'n sprokie vertel wat die patos van die indirekte vertelling verhoog. Agaat kerm nie, sy veg nie, sy gebruik, soos die skrywer, 'n verhaal om haar saak te stel.

Al hierdie klein metafore, wat met mekaar en die groter metafore versmelt, lei daartoe dat die roman tot 'n hegte eenheid gebind word. Daarin lê die voortreflikheid van die roman. Niks word toevallig in die roman gestel nie; elke klein metafoor werk saam met die groter geheel om die betekenis in die roman te genereer. Die roman skep ook self metafore om hierdie verweefdheid te bewerkstellig.

HOOFSTUK 6

Gevolgtrellomg

Na aanleiding van die voorafgaande studie is dit duidelik dat die metaforiese struktuur van die roman, *Agaat*, nie bloot in terme van die gebruik van motiewe beskou kan word nie. Die motiewe funksioneer eerder as uitgebreide metafore en diepstestrukture in die roman. Die metafore kan dus nie as tradisionele metafore beskou word nie, aangesien die samestelling van die metafore en die betekenis wat hulle genereer heeltemal te kompleks is daarvoor. Daar is dus na die kognitiewe linguistiek en die kognitiewe poëtika gekyk vir die geskikte raamwerk vir die analise van die metaforiese struktuur in die roman.

Die versmeltingsteorie, met die versmelting van twee verskillende denkrumtes, verskaf 'n nuttige raamwerk vir die analise van die roman. Deur middel van konseptuele versmelting van denkrumtes word metaforiese karterings oor verskillende domeine van ervaring in die roman bewerkstellig.

Die eerste analisehoofstuk het getoon dat die motto's, geneem uit die drie belangrikste boeke wat in die roman voorkom, 'n besonder belangrike rol in die roman speel. Die boeke is insiggewend en speel 'n groot rol in die uitbeelding van die verhouding tussen Agaat en Milla. Die versmeltings met hierdie motto's het getoon dat die drie boeke beeldend is van sekere tradisies van die Afrikanergemeenskap in die Apartheidsjare. Die "waardes" van 'n beskaafde volk word in die boeke beskryf.

Die voorstelling van Agaat se karakter beklemtoon dat sy alles bereik wat die boeke van haar vereis, nogtans word sy nie as deel van die "beskawing" beskou nie. Sy is 'n erfgenaam van 'n tradisie wat haar nie erken nie. Tydens Milla se siekte behandel Agaat haar soos Milla Agaat as kind behandel het. Sy herhaal die patrone van haar kinderjare in haar interaksie met en die versorging van die sieklike en verlamde Milla. Dit wil byna voorkom of Milla, tydens haar siekte, ook die skepping van Agaat word. Hulle word metafories eintlik spieëlbeelde van mekaar.

Dit is ironies dat dit gesuggereer word dat Milla en Agaat tog oor tyd in mekaar vergroei geraak het, tot die mate dat hulle selfs “dieselfde verbeelding” ontwikkel. Hulle lot is dus onlosmaaklik verbonde.

Agaat is 'n kenner op al drie gebiede wat die drie boeke dek, naamlik musiek, borduurwerk en boerdery. Dié situasie in die roman beklemtoon die ironie dat Agaat nooit as volwaardige lid en deel van die “beskawing” of van Milla en Jak se gesin beskou word nie. Alhoewel Agaat, as eindproduk van Milla se onderrig, dus 'n kenner op die gebied van die Afrikaanse kultuur is, maak dit haar nog steeds nie deel van dié kultuur nie.

Agaat, die bruin vrou, die uitgeslotene, buitestander, word ironies uiteindelik die simboliese kultuurerfgename van Grootmoedersdrift, die uiteindelijke vergestaltung van die beste in die Afrikaanse kultuur. Hierdie erfenis word ironiserend treffend bevestig waar Agaat op Milla se begrafnis – ná die politieke oorgang van 1994 – die begrafnisingangers (insluitende die werkers) die derde versie van *Die Stem* laat sing. Die lied verteenwoordig beide Agaat en Milla se Afrikanererfenis. Alhoewel Agaat die erfgenaam van Grootmoedersdrift en ook die gepaardgaande Afrikanererfenis is, word sy egter nooit werklik deur die gemeenskap aanvaar nie. Die belangrikste bevestiging van Agaat se “andersheid”, is die traumatiese degradering van pleegkind tot bediende wat geskied toe Milla besef dat sy wel haar eie kind verwag.

Die tweede analisehoofstuk behandel die ander belangrike metaforiese patroon in die roman, naamlik die spieëlmetafoer. Dit is duidelik dat die spieël 'n belangrike rol in die roman speel en dit kan reeds van vroeg af in die roman waargeneem word. Die spieël word veral gebruik in Milla se konfrontasie met haarself, haar verlede en haar naderende dood. Haar spieëlbeeld kaats dit wat sy nie van haarself wil sien nie, na haar terug. Agaat maak seker dat Milla met haar spieëlbeeld gekonfronteer word. Sy draai die spieël presies so dat Milla haarself daarin kan sien. Agaat kaats ook Milla se beeld op 'n ander manier na haar terug; sy lees vir Milla uit haar dagboeke voor. Milla word dus ook met haar verlede gekonfronteer. Die beeld wat Agaat sodoende na Milla terugkaats, is die beeld wat Agaat wil hê Milla moet sien; dit is hoe Agaat Milla sien.

Die spieël word ook aangetref in Milla se konfrontasie met ander karakters, veral met Jak en Agaat. Die versmelting toon dat dit juis in hierdie konfrontasies met die ander karakters is, dat 'n mens sigself sien. Dit is soos om in 'n spieël te kyk. Elke karakter word 'n spieël waarin Milla haarself sien, veral Agaat kaats Milla se beeld na haar terug.

Die implikasie is dat as 'n mens in 'n spieël kyk, word jy ook met jouself gekonfronteer. Selfkonfrontasie is om soos in 'n spieël te kyk. Die spieël kan egter nie alles weergee nie, dit skiet tekort. Dit wat binne 'n mens is, mens se gedagtes en gevoelens, kan nie deur die spieël weergegee word nie.

Die versmelting van die spieël en die teorieë van die psigoanalise, Jacques Lacan, vorm een van die belangrikste versmeltings van die spieëlmetafoor. Die spieël speel 'n belangrike rol in die ontwikkeling van 'n kind. Die kleuter of baba herken sy spieëlbeeld en identifiseer daarmee. Die spieëlbeeld dien as *imago* van 'n “ideale ek”, waarna die persoon dwarsdeur sy lewe strewe. In die roman kan Milla gesien word as die ironiese *imago* vir Agaat se ontwikkeling. Dit is ironies omdat Agaat, ongeag hoe sy na Milla se beeld ontwikkel, nooit die werklike beeld van Milla kan wees nie, sy sal altyd 'n bruin vrou en buitestander bly.

Die spieëlmetafoor sluit ook aan by die borduurmetafoor in die roman. In die laaste paar dae voor Milla se dood is Agaat pal besig om te borduur, sy werk aan Milla se doodsrok, die laaste rok wat 'n vrou ooit dra. Die borduurwerk hou verband met die spieël, aangesien die doodskleed van Milla 'n afbeelding van Milla se lewe is. Die doodskleed wat geborduur word – waaraan al jare gewerk word – is die lewensverhaal, die herrangskikking van herinneringe van 'n lewe. Milla het hard probeer om 'n suksesverhaal te “borduur”, om 'n mooi verhaal van 'n suksesvolle boerdery en 'n gelukkige huisgesin vir haarself en ander voor te hou. Dit is egter nie die werklikheid nie, soos 'n weerkaatsing in 'n spieël ook nie die werklikheid is nie. Milla word egter nie toegelaat om die mooi verhaal wat sy vir haarself voorgehou het, as doodskleed aan te trek nie, haar doodskleed is alles behalwe “fraai”.

Die spieël word ook deur Agaat ingespan as instrument, in haar daaglikse versorging van Milla span sy die spieël in om dinge vir haarself makliker te maak. Sy span egter die spieël nie net as deel van haar versorgingspligte nie; sy gebruik dit ook om Milla te treiter en haar voortdurend met haarself te konfronteer.

Die spieël word ook deur Milla ingespan om Agaat dop te hou. Haar oë is haar primêre instrument om dinge rondom haar waar te neem, en sy gebruik ook haar oë om Agaat se doen en late in die spieël te volg. Milla se dophou van Agaat geskied soms met Agaat se medewete, maar ander kere daarsonder. Milla probeer Agaat peil, probeer haar verstaan deur haar beeld in die spieël dop te hou. Die dophou van Agaat bly 'n blote afloerdery – sy ken Agaat nooit werklik nie.

Die spieël speel ook 'n belangrike rol in die opvoeding van Agaat en Jakkie. As kind moet Agaat gedurig voor 'n spieël staan om na haarself te kyk. As sy na die buitekamer geskuif word, is die spieël in haar kamer egter gekraak en te hoog vir haar om haarself te kan sien. Dit is beeldend van die skuld wat Milla ervaar.

Die spieël word ook aangewend om 'n waardeoordeel te lewer. Jak laat 'n groot spieël in sy studeerkamer aanbring en oefen gedurig voor sy spieël om goed te lyk. Hy wil “goed genoeg” vir Milla wees. Sy pogings word egter deur Milla ontken, sy spieël is die eerste ding waarvan sy ontslae raak na sy dood. Ook wanneer Agaat haar sprokie aan Jakkie vertel, word die spieël deur haar aan 'n waardeoordeel verbind. Sy vertel dat Milla haar gewas en aangetrek het en toe voor 'n spieël laat staan het sodat sy kan sien dat sy 'n mens is. Dieselfde word gedoen met die seuntjie in die sprokie, hy word ook voor 'n spieël staangemaak.

Die spieël se rol in die roman word ook in verband gebring met dié van 'n bewaarder. Die spieël word geassosieer met herinnering en 'n argief. Die spieël is dus 'n argief van herinneringe. Die spieël bewaar alles wat in hom weerkaats is, dit is dus 'n argief van al die gebeure wat voor die spieël plaasgevind het. Anders as Milla se dagboeke, wat ook die gebeure van die verlede bevat, kan die spieël egter nie die gebeure wat hy bewaar, weergee nie.

Agaat word ook met 'n spieël vergelyk. Sy word gereken as die spieël van die hele huisgesin. Alles wat hulle, en veral Milla, doen, word deur haar na hulle teruggekaats. In hierdie versmelting word die spieël en Agaat gelykgestel aan mekaar. Agaat word 'n “saal van spieëls” genoem. Agaat word dus basies 'n spieël. Agaat tree net op soos die mense rondom haar, sy is hulle “parlement”, hulle spieël wat hulle aksies en woorde na hulle terugkaats. Dit is ook haar manier om hulle bewus te maak van wat hulle verkeerd doen. Milla besef ook dat dit al is wat Agaat ooit kon wees, hulle saal van spieëls, want dit is hoe sy (deur Milla) gemaak is.

Selfs Milla se grafsteen dien as spieël van haar lewe. Agaat laat die grafskrif: “En toe sien God dat dit Goed was” op Milla se grafsteen aanbring. Deur Milla se hele lewe was Agaat daar as 'n spieël. Veral tydens Milla se siekte het Agaat gesorg dat Milla met haarself, haar dood en ook haar dade van die verlede gekonfronteer word. Die grafskrif is ook 'n toespeling op Agaat se naam, die “Goed” word met 'n hoofletter geskryf en verwys na Agaat. Agaat is selfs deel van Milla se dood.

Die laaste analisehoofstuk toon hoe die groter metafore, naamlik die musiek, borduurwerk, spieël en boerdery, oor en weer in die teks versmelt om nuwe betekenisvelde te skep. Die vier hoofmetafore versmelt ook met kleiner metafore in die roman om betekenis te genereer.

Die waterhondjies, die *Gyrinus natans*, sluit nou aan by die spieëlmetafoer. Die waterhondjies word telkens op 'n watervlak, wat ook 'n spieëlvlak is, aangetref. Milla het die waterhondjies, wat so klein en onbelangrik is, vergelyk met die klein gestremde dogtertjie. Sy wou, soos die invloed wat die waterhondjies op die wateroppervlak gehad het, 'n invloed op Agaat hê. Dit is dus duidelik dat daar ook 'n versmelting plaasvind tussen die spieëlmetafoer en die metafoer van die waterhondjies. Die waterhondjies word weerspieël op die wateroppervlak, wat ook 'n spieël is. Vir Milla word die waterhondjies die weerkaatsing van haar selfopgelegde “opdrag” om Agaat in te neem en soos haar eie kind groot te maak. Milla en Agaat word dan ook later spieëlbeelde van mekaar.

Die waterhondjies versmelt ook met die gedig van Guido Gezelle, “Het Schrijverke”. Die Gezelle se gedig sluit ook aan by Milla se selfopgelegde “opdrag” om 'n beskrywing te gee van die hele aanneming en grootmaakproses van Agaat. Die digterlike spreker wonder die healtyd waaroor die waterskrywertjies eintlik skryf. Aan die einde van die gedig verklaar die waterskrywertjies dat hulle “den heiligen Name van God” skryf. Milla reken dat dit haar Godgegewe plig is om Agaat onder haar vlerk te neem en haar groot te maak.

Die gebruik van die waterhondjies en die verband wat tussen die kringende waterhondjies en skryf getrek word, bring mee dat die spieëlvlak ook verbind word met skryf. Die spieëlmetafoor versmelt dus ook met taal. Sodoende word die idee bevestig dat spieël, as die belangrikste middel van kontak tussen die karakters (veral tussen Milla en Agaat), met taal ook verbind. Milla word 'n soort skrywer in die roman. Sy is die skrywer van dagboeke gefokus op die “skeppingsverhaal” van Agaat.

Die versmelting van Agaat se kultuur met die kultuur van Milla, is ook uiters belangrik in die roman. Die vuurherd, Agaat se geheime dansery en selfs Agaat se borduurwerk is betekenisvol in die vorming van haar eie kultuur. Agaat in die vuurherd bring ook 'n versmelting met die Aspoestertjie-sprokie op die voorgrond. Soos Aspoestertjie in die kombuis voor die vuurherd gewerk het en vol as en roet was, is Agaat ook heg verbind aan die vuurherd. Die konflik tussen die twee kulture kan ook deur die roman waargeneem word.

Die versmelting wat tussen die roman en die Griekse mitologie plaasvind, kan in twee opsigte waargeneem word. Eerstens word die siel van die mens vergelyk met die groot keiserskoenlapper. Dit verwys na die verhaal van Psykhe en Eros. Psykhe se naam beteken “siel” en sy word uitgebeeld as 'n vrou met skoelappervlerke. Die ander stukkie mitologie wat betrek word in die roman, is die verhaal van Attis en Cybele. Die godin, Cybele, verander Attis in 'n denneboom. Dit skakel nou met Jak wat sterf met 'n watteltak deur sy bors. Agaat se ontwikkeling is soos die ontwikkeling van 'n vlinder wat uit 'n papie te voorskyn kom, maar Agaat word teruggehou en beperk deur Milla. Dit is dus hier 'n beplande ontwikkeling, 'n beheerde ontwikkeling waarin die heiligdom van die natuurlike ontwikkeling ontbreek.

Die dagboek-vertellings fokus veral op Milla se vorming van Agaat. Die dagboeke word ook 'n metafoer van die mense in die verhaal. Die dagboeke dien dus as spieël van die karakters, veral van Milla en Agaat. Dit is egter bitter bedrieglik, aangesien dit net een karakter, naamlik Milla, se weergawe van die gebeure gee. Hier versmelt die dagboeke met die spieëlmetafoer. Die dagboeke dien ook uitsluitlik as 'n spieël vir Milla. Haar dagboeke is egter van 'n dubbelsinnige aard: in sommige gevalle gebruik sy dit om iets van haarself raak te sien soos in 'n spieël, maar dikwels funksioneer dit as 'n spieël waarin sy die beeld van haarself konstrueer wat sy aan die wêreld wil voorhou.

Die belangrikste sprokie in die roman is dié wat Agaat altyd vir Jakkie vertel. Dié sprokie word 'n metafoer vir Agaat se lewe. Dit is die enigste keer dat Agaat háár storie vertel, sonder enige inmenging van Milla se kant. Ironies genoeg hoor Milla nooit die storie nie. Dit is beeldend van die feit dat Milla Agaat nooit werklik verstaan nie.

Die sprokie speel 'n insiggewende rol in die roman. Die leser het reeds die hele roman geles en het dus bepaalde interpretasies gemaak. Die sprokie word eers aan die einde van die roman geplaas, wat meebring dat die leser se interpretasie van die roman omvergegooi word. Die leser weet nooit presies hoe Agaat voel nie, dit word nooit uitgebeeld nie en word slegs aan die leser se eie oordeel oorgelaat. Nou word Agaat se storie, hoe sy dit sien en beleef, in hierdie sprokie aan die leser uitgespel. Die leser kan nou eksplisiet Agaat se kant van die saak sien, maar dit word as 'n sprokie vertel wat die patos van die indirekte vertelling verhoog. Agaat kerm nie, sy veg nie, sy gebruik, soos die skrywer, 'n verhaal om haar saak te stel.

Al hierdie klein metafore, wat met mekaar en die groter metafore versmelt, lei daartoe dat die roman tot 'n hegte eenheid gebind word. Daarin lê die voortreflikheid van die roman. Niks word toevallig in die roman gestel nie - elke klein metafoer werk saam met die groter geheel om die betekenis in die roman te genereer. Die roman maak ook vir homself metafore om hierdie verweefdheid te bewerkstellig.

Uit die voorafgaande studie is dit duidelik dat die metafore in die roman gevorm word deur versmeltings. Nie alleen word dit deur samewerkende versmeltings en samewerkende skrywer-refleksiewe versmeltings gevorm nie, maar die groter versmeltings, soos die borduurwerk, musiek, boerdery en spieël, versmelt ook met kleiner metafore in die roman. Hierdie oor-en-weer-versmeltings bring mee dat die betekenis wat die versmeltings genereer, meer vervleg, gekompliseerd en insiggewend in die roman raak. Die gevolgtrekking waartoe die studie kom, is dat dit duidelik is dat die versmeltings noodsaaklik is vir betekenisgenerering in die roman, maar ook dat insig in die metaforiek van die roman as 'n komplekse stelsel van inmekaar ingebedde versmeltings meewerk tot beter begrip van die roman.

BIBLIOGRAFIE

ABRAMS, M.H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Pub.

ANON. 2005. Gyrinus Natans. [Web:]

<http://tolweb.org/tree?group=Gyrinidae&contgroup=Adephaga> (Datum van gebruik: 15 Januarie 2005).

ANON. 2009a. Attis. [Web:]:] <http://www.theoi.com/Phrygios/Attis.html> (Datum van gebruik: 17 Julie 2009).

ANON. 2009b. Psykhe. [Web:] <http://www.theoi.com/psykhe/butterfly.html> (Geneem uit *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*). (Datum van gebruik: 10 September 2009).

BELEKHOVA, K. 1999. Cognitive Models Of Verbal Poetic Images. [Web:]

http://fccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/moscow.htm (Datum van gebruik: 28 September 2008).

BLUE, T. 2001. Traditional Themes and Motifs in Literature. [Web:]

<http://tinablue.homestead.com/motifs.html> (Datum van gebruik: 12 Oktober 2008).

BURGER, W. 2006a. 'Agaat' se storie - en my storie. *Beeld*, Nov. 6.

BURGER, W. 2006b. Deur 'n spieël in 'n raaisel: kennis van die self en die ander in *Agaat* deur Marlene van Niekerk. *Tydskrif vir Taalonderrig*, 40(1):178-193.

COCHRANE, N. 2005. Agaat: resensie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(2):215-217.

COPLAND, S. 2008. Reading in the Blend: Collaborative Conceptual Blending in the *Silent Traveller* Narratives. *Narrative*, 16(2):140-162.

COULSON, S. 2006. Conceptual blending in thought, rhetoric, and ideology. (In KRISTIANSE, G., ACHARD, M., DIRVEN, R., RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, F.J., *reds.* Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.)

CRISP, P. 2003. Conceptual metaphor and its expressions. (In GAVINS, J. & STEEN, G., *reds.* Cognitive poetics in practice. London/New York: Routledge.)

CROFT, W. 2002. The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymics. (In DIRVEN, R. & PÖRINGS, R., *reds.* Metaphor and metonymy in comparison and contrast. Berlin: Mouton de Gruyter. p. 161-206.)

DEKKER, G. 1962. Uit die skat van Nederlandse liriek; III Van Bilderdijk tot Gorter. Pretoria: J.L. van Schaik.

DU PLOOY, H. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Pietermaritzburg: Butterworth.

DU PLOOY, H. 1992. Motief. (In CLOETE, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.)

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. 1994. Conceptual Projection and Middle Spaces. UCSD Department of Cognitive Science Technical Report 9401.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. 1998. "Conceptual Integration Networks". *Cognitive Science*, 22:133-187.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. 2002. *The way we think*. New York: Basic Books.

FREEMAN, M. 1997. 'Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature' in *State of the Art and Applications to English Studies*. ESSE 4, Debrecen, Hungary.

FREEMAN, M.H. 2006. The fall of the wall between literary studies and linguistics: Cognitive poetics. (In KRISTIANSE, G., ACHARD, M., DIRVEN, R., RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, F.J., *reds.* *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.)

GAVINS, J. & STEEN, G. 2003. *Cognitive poetics in practice*. London: Routledge.

GRÄBE, I. 1984. *Aspekte van poëtiese taalgebruik: Teoretiese verkenning en toepassing*. PU vir CHO Potchefstroom: Dept. Sentrale Publikasies.

GRÄBE, I. 1986. "Droogte": aspekte van poëtiese taalgebruik – teoretiese uiteensetting en toepassing. (In SENEKAL, J., *red.* *Teks-Leser-Konteks: Gedigte ontleed volgens eietydse metodes*. Johannesburg: Perskor Uitgewers. p. 12-43.)

GRÄBE, I. 1992. *Metafoor*. (In CLOETE, T.T., *red.* *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 288-293.)

GRADY, J.E., OAKLEY, T. & COULSON, S. 1999. *Blending and metaphor*. (In GIBBS JR. R.W. & STEEN, G.J., *reds.* *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.)

KAYSER, W. 1971. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: Francke.

KEMMER, S. 2007. About Cognitive Linguistics: Historical Background. [Web:]
<http://www.cognitivelinguistics.org/cl.shtml> (Datum van gebruik: 28 September 2008).

KLOPPER, R.M. 1997. Embodied consciousness. Ongepubliseerde manuskrip. Durban-Umlazi
Kampus: Universiteit van Zululand.

KÖVECSES, Z. 2002. *Metaphor: A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.

LACAN, J. 1989 (1977). *Écrits. A Selection* (vertaal deur Alan Sheridan). London: Routledge.

LAKOFF, G. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

LAKOFF, G. & TURNER, M. 1989. *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

LANG, H. 1997(1973). *Language and the Unconscious. Lacan's Hermeneutics of Psychoanalysis*. (vertaal deur Thomas Brockleman). New Jersey: Humanities Press.

LANGACKER, R.W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I*. Stanford/California: Stanford University Press.

LANGACKER, R.W. 1988. "An overview of Cognitive Grammar". (*In* RUDZKA-OSTYN, R., *red.* *Topics in Cognitive Linguistics*. pp. 127-161.)

LEMON, L.T. & REIS, M.J. 1965. *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Texas Press.

PEREIRA, F.C. 2007. *Creativity and Artificial Intelligence: A Conceptual Blending Approach*. Berlin/New York; Mouton de Gruyter.

ROSCH, E. 1977. *Principles of Categorization*. (*In* ROSCH, E. & LLOYD, B.B., *reds.* *Cognition and Categorization*. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.)

ROSSOUW, J. 2005. "O moenie huil nie, o moenie treur nie, die jollie bobbejaan kom weer": Oor Marlene van Niekerk se *Agaat*. [Web:] <http://www.vryeafrikaan.co.za/lees.php?id=105> (Datum van gebruik: 2 April 2009).

SEMINO, E. 2003. Possible worlds and mental spaces in Hemingway's "A very short story". (*In* GAVINS, J. & STEEN, G., *reds.* *Cognitive Poetics in Practice*. London/New York: Routledge.)

SPRUYT, M.M. 1999. 'n Kognitiewe benadering tot tydsmarkering in Afrikaans. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Durban-Umlanzi Kampus: Universiteit van Zululand.

STEEN, G. 2007. *Finding Metaphor in Grammar and Usage: A methodological analysis of theory and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

STOCKWELL, P. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London/New York: Routledge.

TURNER, M. 1991. *Reading minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

TURNER, M. 1996. *The Literary mind*. Oxford/New York: Oxford University Press.

TSUR, R. 1992. *Toward a theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam/London: Elsevier Science Publishing Company.

TSUR, R. 2008. *Aspects of Cognitive Poetics*. [Web:]
<http://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html> (Datum van gebruik: 18 Junie 2008).

VAN HUYSSTEEN, G.B. 2000. *Die reduplikasiekonstruksie in Afrikaans: Enkele aspekte van 'n kognitiewe gebruiksgebaseerde beskrywingsmode vir Afrikaans*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

VAN NIEKERK, A. 2004. 'Agaat' is eweneens 'n triomf. *Burger*, Aug. 30.

VAN NIEKERK, M. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.

VAN NIEKERK, M. 2008. Het 'Scheppingsverhaal' van *Agaat*. Lesing gelewer by SLAA (Stichting Literaire Aktiviteite Amsterdam) 22 Februarie.

VILJOEN, H. 2006. Die analise van metafore. (In VILJOEN, H., VERHOEF, M.M. & VAN ROOY, A.J., reds. *Die veelheid van stemme: Studiegids vir AFNL311*. Potchefstroomkampus: Noordwes-Universiteit.)

VILJOEN, L. 2008. Die dagboek as narratiewe strategie in Marlene van Niekerk se *Agaat*. Referaat gelewer by ALV-kongres, 8-10 September.