

**Relasionele performatisme:  
'n Metamodernistiese benadering tot die resente  
werk van Marlene van Niekerk**

**JL Linde**

 **[orcid.org/0000-0003-2361-8957](https://orcid.org/0000-0003-2361-8957)**

Proefskrif voorgelê ter nakoming vir die graad  
*Philosophiae Doctor in Algemene Taal- en Literatuurwetenskap*  
aan die Noordwes-Universiteit

Promotor: Prof PL van Schalkwyk

Gradeplegtigheid: Oktober 2018

Studentenommer: 20507526



## VOORWOORD

“Elke voorwerp is ’n selfportret”, skryf Marlene van Niekerk (2017a:7) oor die inhoud van Jan Mankes se skilderye. Hierdie proefskrif voel vir my soos ’n selfportret: dit kyk terug na my met ’n mengsel van weerlose selfbewustheid, en selfvoldaanheid. Dit is die produk van ’n lang navorsingsreis wat by tye moeisaam was, maar altyd opwindend. Dit was vir my ’n tyd van ontdekkings: ontdekkings binne die veld van die literatuurwetenskap, en die ontdekking van waartoe ek as navorser in staat is.

In die proses was daar mense wat my bygestaan het en teenoor wie ek my opregte dank wil uitspreek.

Aan my bekwame promotor, mentor en kollega, prof. Phil van Schalkwyk, vir die onmisbare bydrae wat hy gelewer het tot my ontwikkeling as akademikus. Ek het groot waardering vir die geduld en kundigheid waarmee hy my studie begelei het.

Aan Stefan vir alles wat hy vir my beteken, beide wanneer dit moeilik gaan en in tye van voorspoed.

Aan my ouers, en die res van my familie en vriende vir hul onderskraging en aanmoediging. ’n Spesiale woord van dank aan my ma, Venita de Kock, vir die keurige proeflees van my studie.

Aan prof. Heilna du Plooy vir waardevolle insette en broodnodige inspirasie langs die pad.

Dankie aan mnr. Hardus Ludick vir stimulerende gesprekke deur die jare en ook vir sy onmisbare bydrae tot die tegniese versorging van die bronnelys.

Ek bedank ook my kollegas, prof. Thys Human, me. Nina Brink, me. Ansie Maritz en Wemar Strydom vir hul ondersteuning en aanmoediging. Dankie ook aan prof. Adri Breed vir baie jare se vriendskap, ondersteuning en aansporing.

## OPSOMMING

### **Relasionele performatisme: 'n Metamodernistiese benadering tot die resente werk van Marlene van Niekerk**

Die navorsing in hierdie proefskrif loop langs twee roetes. Die eerste is 'n ondersoek na die maniere waarop Marlene van Niekerk as (Suid-)Afrikaanse skrywer se werke (veral die mees resente tekste) 'n sensitiwiteit toon vir die veranderende tye, en watter gevolglike verskuiwinge in haar werk te sien is. Die tweede is die literatuurteoretiese weg wat 'n bydrae lewer tot die maniere waarop literatuur in die huidige denkklimaat, en veral in die Suid-Afrikaanse konteks, wetenskaplik bestudeer word deur metamodernisme te ondersoek as 'n nuwe(r) estetiese gevoelstruktuur. Metamodernisme (het) ontstaan as gevolg van postmodernisme se veronderstelde 'afloop', of die ontoereikendheid daarvan om die kontemporêre oomblik na behore te beskryf, en 'n teoretiese vermoedheid met postmodernisme wat toenemend duidelik word.

Van Niekerk se oeuvre is bevestigend en postkrities benader wat beteken dat die tekste toegelaat is om as sonderlinge literêre gebeurtenisse hul eie estetiese en etiese kodes vir die navorser op te voer. Die navorsing is dus in die eerste plek gelei deur Van Niekerk se oeuvre, en die verskuiwings wat daarin raakgesien kan word. Die bestaande oeuvre is in drie fases ingedeel: die vroeë fase waartydens *Sprokkelster* (1997), *Groenstaar* (1983) en *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992) verskyn het; die Suid-Afrikaanse fase waaronder *Triomf* (1994), *Agaat* (2004) en *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010) ressorteer, en die transnasionale fase wat bestaan uit *Memorandum* (2006), *Die sneeuslaper* (2010), *Kaar* (2013), *In die stille agterkamer* (2017) en *Gesant van die mispels* (2017). 'n Noemenswaardige verskuiwing is aangedui ná *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*. Die verskuiwing is weg van 'n spesifiek Suid-Afrikaanse bemoeienis na 'n transnasionale ingesteldheid wat gepaard gaan met 'n "kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief" (Van Vuuren, 2014:510). Die verskuiwing beteken egter nie dat die tekste in die transnasionale fase geen sosiaal-politiese en maatskaplike betrokkenheid by Suid-Afrika vertoon nie. Die Suid-Afrikaanse problematiek word egter in 'n meer kosmopolitiese konteks geposisioneer. Van Niekerk se vyf nuutste tekste vertoon op verskillende maniere 'n bewustheid van en sensitiwiteit vir globale uitdagings soos dreigende politiese, ekonomiese en ekologiese katastrofes, asook probleme op nasionale vlak wat 'n internasionale kleur verkry omdat dit in verskillende lande aanwesig is, soos ongelukheid, geweld en politiese onstabieleit.

Die verskuiwing in Van Niekerk se werk, soos dit hierbo uiteengesit is, kan beskou word as 'n beweging in die rigting van metamodernisme. Metamodernisme word beskryf as 'n ossillering tussen modernistiese en postmodernistiese uitgangspunte. Die navorsing oor metamodernisme wat gedoen is deur Van den Akker, Vermeulen en Gibbons (2017), en Van der Merwe (2017), is toonaangewend vir

hierdie proefskrif. Omdat tyd-ruimtelike grensloosheid 'n belangrike kenmerk van metamodernisme is, is literêr-historiese periodisering problematies in die proses om metamodernisme te kontekstualiseer. Na die voorbeeld van Visagie (2016a) word metamodernisme benader as één van die modernismes, saam met modernisme en postmodernisme, wat tans in die moderne era, of die moderniteit, onderskei kan word. Om hierdie argument te voer, is Vaessens (2013) se idee van transhistoriese raamwerke betrek wat dit moontlik maak vir literêre benaderings om los van tradisionele chronologiese periodecodes te funksioneer. Omdat metamodernisme ossilleer tussen modernistiese en postmodernistiese ingesteldhede, is dit moontlik vir metamodernisme om 'n nuwe simboliese ruimte te skep waarbinne literêre tekste toegelaat word om op te tree as sonderlinge kreatiewe uitinge wat in staat is om lesers mee te sleur en te betower.

'n Aantal metamodernistiese uitgangspunte is in die studie bestudeer. Die metamoderne subjek word opnuut as gesentreer uitgebeeld in reaksie op die gedesentreerde postmoderne subjek vir wie identiteit en samehang uitwaaiërend, relatief en ontbetroubaar is. Omdat die subjek hom- of haarself as onlosmaaklik en relasioneel verbind voel aan alles op aarde, ervaar hy of sy op affektiewe wyse 'n etiese verantwoordelikheid om nie slegs met die self besig te wees nie, maar om die illusie van sy of haar subjekskap op te hef ten gunste van 'n omarming van ooreenkoms en *communitas*. Die relativisme van postmodernisme het egter die kontemporêre individu onomkeerbaar bewus gemaak van die gekonstrueerdheid van die werklikheid. Daarom kies die metamoderne subjek om strategies en naïef-ingelig met die werklikheid om te gaan; om met ander woorde te maak *asof* dit wel moontlik is om 'n beter toekoms in te sien en te laat gebeur. Ten spyte van die globale uitdagings en die gekompliseerde intersubjektiewe interaksies tussen mense, diere en die omgewing, glo die metamoderne subjek dat hy of sy en die mensdom as geheel wel 'n verskil kan maak. Hierdie idealistiese strewes kom tot uitvoering met behulp van relasionele performatisme.

Relasionele performatisme is 'n metamodernistiese strategie waarvolgens kunsuitinge bestudeer word as talig en liggaamlik performatief. Soos metamodernisme, word relasionele performatisme onderlê deur sterk relasionaliteitsimpulse aangesien die betrokkenes by 'n performatistiese uiting beskou word as deel van 'n akteurnetwerk (Felski, 2015). Relasionele performatisme is selfbewus gekonstrueerd omdat dit gebaseer is op naïef-ingeligte hoopvolheid en die metamodernistiese 'asof-ingesteldheid'. Doelbewus gekonstrueerde literêre beraming word strategies gebruik om performatistiese uitinge as geritualiseer uit te beeld. Beliggaming en materialiteit is belangrik omdat performatistiese uitinge in terme van die ontologiese bestaan van die werklikheid 'n wegdraai is van die idee dat die werklikheid slegs talig gemedieer word. Tekstuele performatisme verstaan 'n literêre werk as 'n kreatiewe gebeurtenis (Attridge [2004] se "event") wat beteken dat die teks weerstandig is teen literêre instrumentalisering. Die doel van relasionele performatisme is om 'n gevoel van betowering in die kunste, en spesifiek die letterkunde, op performatistiese wyse te laat herleef.

Aan die hand van die verskuiwing wat in Van Niekerk se oewre geïdentifiseer is, en die insigte wat as gevolg van die daarstelling van relasionele performatisme bereik is, is die vyf tekste in die transnasionale fase van Van Niekerk se oewre metamodernisties ondersoek. Daar is vasgestel dat die tekste metamodernistiese idees soos affek, relasionaliteit, performatisme, heterochronisiteit en posthumanisme vertoon. Van Niekerk is in die derde fase ook sterk onder die indruk van die doel van kuns in die gekompliseerde kontemporêre oomblik. Die vyf tekste in die transnasionale fase voer die skrywer se ossillering tussen die etiese en die estetiese dimensies van kuns op. Van Niekerk (2013a) se idee van “letterkunde wat dink” onderlê hierdie studie. Metamodernistiese letterkunde wat performatisties dink, en ’n eie interne etiese kode opvoer, soos die tekste in die transnasionale fase van Van Niekerk se oewre, lei die leser uiteindelik tot ’n punt waar dit moontlik is om die werklikheid op nuwe, relasioneelbegronde maniere te beskou. Van Niekerk (2013a:36) stel dit soos volg: “[...] conceptually ambiguous and linguistically ‘strange’ works that resist instrumental interpretations would best stimulate vitality in reading communities, simply because they will provoke tougher and more inclusive conversations, and unpredictable interpretations”.

**Sleutelwoorde:**

Relasionele performatisme; metamodernisme; Marlene van Niekerk; transnasionaalisme; relasionaliteit; heterochronisiteit; affek; posthumanisme; postkritiese leesstrategieë.

## ABSTRACT

### **Relational performatism: A metamodernist approach to Marlene van Niekerk's recent work**

The research in this thesis moves along two routes. The first investigates the ways in which the work (especially the most recent texts) of Marlene van Niekerk as Afrikaans-speaking South African author shows a sensitivity for changing times, and how her work has consequently changed. The second is the road of literary theory that aims to add to the ways in which literature, particularly in the South African context, can be studied scientifically by utilising metamodernism as an emerging aesthetic structure of feeling. The origins of metamodernism can be traced to the perceived expiration of postmodernism, its inadequacy to sufficiently describe the contemporary moment, and an increasingly visible theoretical exhaustion with postmodernist ideas.

In this thesis Van Niekerk's oeuvre is studied affirmatively and post-critically, which means that the texts as singular literary events are allowed to perform their internal aesthetical and ethical codes in front of the researcher. The research is primarily guided by Van Niekerk's oeuvre, and the changes identified therein. The oeuvre has been divided into three phases: the early phase in which *Sprokkelster* (1997), *Groenstaar* (1983) and *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992) appeared; the South African phase which consists of *Triomf* (1994), *Agaat* (2004) and *Die kortstondige rակlewe van Anastasia W* (2010); and the transnational phase consisting of *Memorandum* (2006), *Die sneuslaper* (2010), *Kaar* (2013), *In die stille agterkamer* (2017) and *Gesant van die mispels* (2017). A noteworthy change has been identified after *Die kortstondige rակlewe van Anastasia W*. The change is from a South-African-centeredness to a transnational outlook manifesting in a "cosmopolitan, much wider and in principle all-encompassing perspective" (Van Vuuren, 2014:510). The adjustment this entails, does not mean that the texts in the transnational phase shy away from socio-political issues and engagement with South African society. South African challenges are placed in a more cosmopolitan context. Van Niekerk's five most recent texts demonstrate an awareness of and a sensitivity for global challenges like looming political, economic and ecological catastrophes, as well as problems on a national level – such as inequality, violence and political instability – that gain international relevance.

The change in Van Niekerk's oeuvre as explained above, can be seen as a movement towards metamodernism. Metamodernism is described as an oscillation between modern and postmodern positions. Research on metamodernism carried out by Van den Akker, Vermeulen and Gibbons (2017), as well as Van der Merwe (2017), lead the way for this study. Because spatiotemporal borderlessness is an important characteristic of metamodernism, literary periodization is problematic when attempting to contextualise metamodernism. Following Visagie (2016a), metamodernism is approached as one of multiple modernisms (such as modernism and postmodernism) present in modernity. For this argument, Vaessens's (2013) idea of transhistorical frames is used in order to study literary approaches separate

from traditional chronological period codes. Because metamodernism oscillates between modernism and postmodernism, it creates a new symbolic space within which literary texts are granted to opportunity to function as singular creative expressions able to impassion and enchant readers.

A number of metamodern ideas were studied in this thesis. In reaction to the notion that the decentred postmodern subject's identity is forever unstable, unfixed and unpredictable, the metamodern subject is once again portrayed as centred. Because the subject feels him- or herself inextricably and relationally connected to everything on earth, he or she affectively experiences an ethical responsibility to not only be concerned with the self, but to give up the illusion of independent subjecthood and to embrace similitude and *communitas*. However, the relativism of postmodernism created an irreversible awareness of the constructed nature of reality. Therefore the metamodern subject chooses to approach reality from a strategically informed naïveté; to act as if it is possible to once again conceive of and work towards a future. In spite of global challenges and the complicated intersubjective interactions between humans, animals and the environment, the metamodern subject believes that he or she, as well as humankind as a whole, can make a difference. These idealistic aspirations are by way of relational performatism.

Relational performatism is a metamodern strategy that sees expressions of art as linguistically and corporeally performative. Like metamodernism, a strong impulse towards relationality underlies relational performatism due to the fact that the participants involved in artistic expression are seen as part of an actor network (Felski, 2005). Relational performatism is self-consciously constructed because it is based on naive-informed hopefulness and the typically metamodern 'as if-impulse'. Deliberately constructed literary framing is used strategically to portray performatist expressions as ritualised. Corporeality and materiality are important because performatist expressions are understood to exist in terms of the ontological. This constitutes a movement away from the idea that reality is solely mediated by language. Textual performatism sees a literary work as a creative event (Attridge, 2004), which means that the texts is resistant to literary instrumentalism. The purpose of relational performatism is to rekindle a feeling of enchantment in the arts, and specifically literature.

The five texts in the transnational phase of Van Niekerk's oeuvre are studied with reference to metamodernism, and taking as point of departure, the change in Van Niekerk's oeuvre and the insights gained through the introduction of relational performatism. It has been established that the texts display metamodernist concepts such as affect, relationality, performatism, heterochronicity and posthumanism. In the third phase of her oeuvre, Van Niekerk is also very aware of the purpose of art in the complex contemporary moment. The five texts in the transnational phase perform the an oscillation between the aesthetical and the ethical dimensions of art. Van Niekerk's idea of "literature that thinks" has informed this study. Metamodernist literature that thinks performatively, and performs its own



internal ethical code, like the texts in the transnational phase of Van Niekerk's oeuvre, leads the reader to a point where it is possible to view the world in a new, relationally grounded way. Van Niekerk (2013a:36) states: "[...] conceptually ambiguous and linguistically 'strange' works that resist instrumental interpretations would best stimulate vitality in reading communities, simply because they will provoke tougher and more inclusive conversations, and unpredictable interpretations".

**Key words:**

Relational performatism; metamodernism; Marlene van Niekerk; transnationalism; relationality; heterochronicity; affect; posthumanism; post-critical reading.



## **Exit Octopus vulgaris**

Die digter, oorgevoelig wese, kan gerus 'n voorbeeld neem  
aan wat die seekat moet versin deur haar gebrek aan skulp:  
verdeel die hart betyds in drie, die brein in nege dele,  
splyt die voet in twee kwatryne, vir Worcester vier,  
die origes vir Wellington, tatoeër die kripsiskunde  
in al die lae van die vel, skurf soos klippe in die Pakhuisberg,  
glad soos Stilbaaiwier, ossilleer soms as korbeelhuis  
uit die rococo in pruimepienk koraal, bluf jou smart  
met stekelsteunpilare uit 'n middelgotiese katedraal,  
maak die aardkloot tot jou oester, jou bedstee  
uit 'n kokosneut, berei in nood jou ligspigot  
teen die inval van die Kaapse aal, die naywerige  
snotglad rob, hersien die pomp, vul die swart foedraal,  
trek die binneborstrok haaks, mik jou gulste waterstraal,  
en vuur – psiempsoem! – 'n heksepluim van drukkersink,  
vlug kop eerste in die wolke der onwetendheid,  
al jou sinne in een kraal.

**Marlene van Niekerk (2013)**

The language of fiction is not the language of daily politics. Chekov said that the solution to a problem and the correct way of posing a question are two completely separate things. Only the latter is the artist's responsibility. Identity politics divide us, fiction connects us. [...] Stories cut across all boundaries [...] Literature has to take us beyond. If it cannot take us there, it is not good literature [...] I'm also aware of the danger of fetishizing (fiction). When the poet and mystic Rumi met his spiritual companion, Shams of Tabriz, one of the first things that the latter did, was to toss Rumi's books into water and watch the letters dissolve. The Sufi's say: knowledge that takes you not beyond yourself, is far worse than ignorance. The problem with today's cultural ghettos is not lack of knowledge. We know a lot about each other, or so we think. But knowledge that takes us not beyond ourselves makes us elitist, distant and disconnected [...] I like to think of my fiction as both local and universal, both form here and everywhere [...] We usually distrust those areas that fall in between things [...] That illusive space is what writers and artists need most [...] (S)stories move like whirling dervishes, drawing circles beyond circles: they connect all humanity, regardless of identity politics.

**Elif Shafak (2010)**



# Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1	Inleiding .....	1
1.1.	Kontekstualisering .....	1
1.2.	Probleemstelling .....	8
1.3.	Sentrale teoretiese argument .....	10
1.4.	Navorsingsmetode.....	11
1.4.1.	Nóg 'n -isme?.....	14
1.5.	Vooruitskouing .....	16
Hoofstuk 2 – Marlene van Niekerk se oeuvre: 'n stuk borduur- of vlegwerk .....		18
2.1.	Inleiding .....	18
2.2.	Drie fases in die oeuvre van Van Niekerk .....	19
2.2.1.	Die vroeë fase: <i>Sprokkelster</i> (1977), <i>Groenstaar</i> (1983) en <i>Die vrou wat haar verkyker vergeet het</i> (1992) .....	20
2.2.2.	Die Suid-Afrikaanse fase: <i>Triomf</i> (1994), <i>Agaat</i> (2004) en <i>Die kortstondige raklewe van Anastasia W</i> (2010) .....	28
2.2.3.	Die transnasionale fase: <i>Memorandum, 'n verhaal met skilderye</i> (2006), <i>Die sneeuslaper</i> (2010), <i>Kaar</i> (2013), <i>Gesant van die mispels</i> (2017) en <i>In die stille agterkamer</i> (2017) .....	51
2.3.	Deurlopende elemente in Van Niekerk se tekste .....	53
2.3.1.	'n Bewustheid van die (on)betroubaarheid en (on)bruikbaarheid van taal .....	54
2.3.2.	Intersubjektiviteit en relasionaliteit.....	55
2.3.3.	Aspekte van kyk en sien.....	57
2.3.4.	Raamvertellings, spel en die performatiewe .....	58
2.3.5.	Gemarginaliseerde gestremde/stadige/outistiese/dromende karakters.....	59
2.3.6.	Musiek en ander kunsvorme .....	59
2.3.7.	Voëls en ander diere.....	60
2.3.8.	Metatekstualiteit in Van Niekerk se oeuvre: 'n quipu-sisteem .....	61
2.4.	Gevolgtrekking van hoofstuk en vooruitskouing na die volgende hoofstuk.....	64
Hoofstuk 3 – Metamodernisme as simboliese ruimte en transhistoriese raamwerk .....		66
3.1.	Inleiding .....	66
3.2.	Afrikaanse letterkunde as uitdrukking van moderniteit .....	68
3.2.1.	Moderniteit.....	69
3.3.	Literêre moderniteit .....	80
3.3.1.	Veelvuldige literêre modernismes .....	87
3.4.	Metamodernisme: etiese betrokkenheid; affek; heterochronisiteit; dialoog; ingeligte naïwiteit; relasionaliteit; performatisme .....	91
3.5.	Samevatting van hoofstuk.....	108

Hoofstuk 4 – Relasionele performatisme .....	110
4.1. Inleiding .....	110
4.2. <i>Homo performans</i> : performatiewe gedrag by die mens .....	112
4.3. Performatiwiteit in taal- en letterkunde.....	115
4.3.1. Austin se taalhandelingsteorie en letterkunde: “a game of pretence” .....	115
4.3.2. Derrida en De Man: “poetico-literary performativity” .....	121
4.3.3. Butler: liggaamlike performatiwiteit.....	123
4.3.4. Samevatting van performatiwiteit .....	124
4.4. Letterkunde as performatief: tekstuele performatiwiteit.....	126
4.5. Die relasionele onderbou van performatisme .....	131
4.5.1. Die akteur netwerkteorie (ANT) .....	132
4.6. Metamodernistiese performatisme .....	138
4.6.1. Die metamodernistiese asof-ingesteldheid.....	138
4.6.2. Performatistiese raamskepping .....	143
4.6.3. Performatistiese subjektiwiteit .....	145
4.6.4. Teïstiese en ouktoriële perspektiewe .....	150
4.7. Relasionele performatisme: ’n voorlopige definisie .....	153
4.8. Letterkunde wat (performatief) dink .....	155
4.9. Samevatting van die hoofstuk .....	161
Hoofstuk 5 – Metamodernisme in die transnasionale fase van Van Niekerk se oeuvre .....	162
5.1. Inleiding .....	162
5.2. Transnasionalisme in Van Niekerk se werk.....	163
5.2.1. Transnasionalisme in <i>Memorandum: ’n verhaal met skilderye</i> (2006).....	170
5.2.2. <i>Die sneeusalper</i> (2010) en transnasionalisme: “performing acts of [...] translation” .....	172
5.2.3. <i>Kaar</i> (2013) en transnasionalisme .....	176
5.2.4. Samevatting.....	178
5.3. <i>Memorandum: ’n verhaal met skilderye</i> (2006).....	179
5.3.1. Inleidende opmerkings oor <i>Memorandum</i> .....	179
5.3.2. Relasionele performatisme in <i>Memorandum</i> .....	184
5.3.3. <i>Memorandum</i> as letterkunde wat dink .....	199
5.4. <i>Die sneeusalper</i> (2010) .....	199
5.4.1. Inleidende opmerkings oor <i>Die sneeusalper</i> .....	199
5.4.2. Performatisme in <i>Die sneeusalper</i> .....	203
5.4.3. “Die glipraam” in <i>Die sneeusalper</i> .....	205
5.4.4. Performatistiese subjektiwiteit en die digte karakter in <i>Die sneeusalper</i> .....	214
5.4.5. Ernstige spel in <i>Die sneeusalper</i> .....	217
5.5. <i>Kaar</i> (2013).....	220

5.5.1.	Inleidende opmerkings oor <i>Kaar</i> .....	220
5.5.2.	Relasionaliteit in <i>Kaar</i> : “’n ontsnapping aan die vashou van die idees van self” .....	224
5.5.3.	Tekstuele performatisme in <i>Kaar</i> : “om die materialiteit van taal op te voer” .....	232
5.6.	<i>In die stille agterkamer</i> en <i>Gesant van die mispels</i> (2017) .....	238
5.6.1.	Inleidende opmerkings oor <i>In die stille agterkamer</i> en <i>Gesant van die mispels</i> .....	238
5.6.2.	Die Suid-Afrikaanse sosiaal-politiese konteks in 2017 en kreatiewe uitdrukking .....	240
5.6.3.	Heterochronisiteit en transnasionisme in <i>Gesant van die mispels</i> en <i>In die stille agterkamer</i> : .....	243
5.7.	Samevatting van Hoofstuk 5 .....	250
	Hoofstuk 6 – Gevolgtrekkings en samevatting .....	252
	Bronnelys .....	261

## Hoofstuk 1      Inleiding

### 1.1.    Kontekstualisering

Nuwe tendense in literêre tekste en in die teoretiese gesprekke oor die literatuur, is manifestasies van veranderende denke, denksisteme en lewensaanvoeling. Die voortdurende vernuwingsdrang wat in alle kunsvorme teenwoordig is, noop die navorser om telkens vernuwend daarna te kyk. Een duidelike tendens wat tans beide in die teorie en in kreatiewe tekste waargeneem kan word, is 'n tipe uitputting en 'n verwerping van spesifiek postmodernistiese uitgangspunte. Hierdie studie is die produk van 'n uitgebreide navorsingsreis om hierdie tendens in die literêre tekste self, en in die literatuurstudie te ondersoek.

Marlene van Niekerk se tekste leen sigself tot so 'n studie omdat vernuwing een van die mees kenmerkende deurlopende eienskappe van Marlene van Niekerk se oeuvre is. 'n Nuwe teks uit Van Niekerk se pen verskuif telkens die doelpale van wat van 'n goeie stuk Afrikaanse literatuur verwag word. Van Niekerk is een van Afrikaans, en ook Suid-Afrika, se mees toonaangewende skrywers. Innovering en sonderlingheid spreek uit elke nuwe publikasie. Uit Van Niekerk se tekste is dit duidelik dat sy nie stagnasie duld nie: die tekste streef inhoudelik en tegnies voortdurend na wat die Russiese Formaliste *vervreemding* genoem het. Vervreemding “kom daarop neer dat die kuns homself altyd graag in 'n nuwe gedaante wil aanbied sodat dit wat gesê word opvallend kan wees” (Du Plooy, 1986:102). Die taak van die literatuurwetenskaplike is om so 'n nuwe gedaante waarin 'n spesifieke skrywer haar tekste aanbied, te ondersoek en te beskryf. Verder poog navorsers ook om groter denkstrome aan te dui waarby sulke vernuwings (moontlik) aansluit. Dit is egter moeilik om te bepaal of veranderinge in die *Zeitgeist* of denkklimaat van 'n era 'n skrywer se tekste beïnvloed, en of dit andersom plaasvind of selfs gelyktydig. 'n Literêre teks kan immers beskou word as 'n produk van sy tyd, wat die ideologiese en filosofiese idees van daardie spesifieke era verwoord. Dit beteken egter nie dat 'n teks 'n slaaf is van sy tyd en gedoem om die hebbelikhede van daardie era op te voer nie. 'n Teks is 'n unieke kreatiewe uiting wat gelyktydig buite én binne sy tyd staan. My uitgangspunt in hierdie proefskrif is dat 'n navorser by die tekste van 'n skrywer moet begin en van daar af afleidings maak oor maniere waarop haar tekste moontlik 'n bydrae lewer tot algemene vernuwing in die letterkunde. Die literêre teks staan immers in die sentrum van die literatuurstudie. Dit klink dalk na 'n gemeenplaas, maar dit is iets wat navorsers maklik agterweë laat wanneer die volgende groot ‘ding’ in die literatuurwetenskap aangekondig word.

Daar het ná *Agaat* (2006) 'n verskuiwing in Van Niekerk se oeuvre plaasgevind. As ek sê daar het 'n verskuiwing ingetree, bedoel ek nie 'n radikale breuk nie. Ek bedoel eerder dat daar 'n aantal ontwikkelinge te bespeur is in terme van Van Niekerk se kunsbeskoulike uitgangspunte wat, te midde



van verskeie kontinuiteite, gelei het tot 'n duidelik aanwysbare rigtingaanpassing. Van Vuuren (2014:510) noem dit 'n “fokusverskuiwing [...] na 'n kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief” wat aanleiding gee tot “die meerdimensionele verwickeldheid van Van Niekerk se later werke” (Van Vuuren, 2014:510). Buxbaum (2012) merk op haar beurt 'n transnasionale verskuiwing vanaf *Memorandum* na *Die sneeuslaper* op:

*Die sneeuslaper* is the first of Van Niekerk's works in which the majority of the action, so to speak, is set in Amsterdam and not in South Africa. This represents a marked change for a writer known for her evocative descriptions of South African locale and the particular ways in which that highly politicised space is embodied.

Dat daar ook 'n verskuiwing in Van Niekerk se denke rondom die skryf van letterkunde gekom het, kan afgelei word uit verskillende uitsprake in onderhoude vanaf 2009. Van Niekerk verduidelik aan Jan Steyn (2016) dat die motivering om 'n storie te vertel, vir haar voorop staan: hoekom, waarom en veral vir wie wil sy skryf? vra sy haarself altyd af. Dit is glad nie 'n eenvoudige vraag nie; dit verteenwoordig selfs vir haar 'n outeurskrisis. Eie aan haar aard, draai Van Niekerk nie doekies om wanneer sy die krisis verwoord nie: “what does a white Afrikaans author in South Africa want to tell which audience and why?” (Steyn, 2016). Sewe jaar van tevore, in 2009, lig Van Niekerk twee moontlikhede uit van wat die taak van 'n kontemporêre skrywer in Suid-Afrika kan wees:

om in plaas van verhale te versin, 'n *rekord* na te laat van hoe dinge is, met daarin verbeelding, vereenselwiging, maakbaarheid/moontlikheid/andersheid en die gedenking van verlies vasgehou as etiese dimensies (Burger, 2009:156) (eie beklemtoning).

of:

om ‘skoonheid’ te gedenk en te kultiveer [...], of dan liever, om ‘*portrette*’ daar te stel van die mens wat verruk en treurend staan voor die skone en raaiselagtige dinge wat hy nie self gemaak het nie, wat verbysterd en oorstem staan voor die dinge wat hy wel self aangerig het (Burger, 2009:156) (eie beklemtoning).

Is dit hier te lande die skrywer se taak om op kreatiewe wyse te *rapporteer* oor wat in die land aangaan, en die leser só te probeer bewus maak van die kompleksiteite van die land? Of moet 'n kunstenaar haar by haar spreekwoordelike lees hou, en die *estetiese aspekte* van kuns voorop stel? Moet die etiese, of die estetiese aspekte van kunsuiting in die kollig staan? Sluit hierdie twee mekaar uit, of is dit moontlik om beide in 'n literêre werk te laat geld? Alhoewel dié twee kunsbeskoulieke uitgangspunte lank reeds in Van Niekerk se oeuvre met mekaar in spanning verkeer, word die opvoering van die wisselwerking tussen die twee al hoe dringender in Van Niekerk se nuutste tekste. Sy pak die twee kante van die saak egter nie diëgeties vir die leser uit nie, maar *voer* dit mimeties *op*. Die tekste self verteenwoordig 'n

opvoering waartydens die doel van kuns vir die leser uitgespeel word. Van Niekerk se nuutste tekste vertoon 'n tweeledigheid waartydens “in die verlengde van die versigtige en fyngekalibreerde ‘rapportage’ van die intiem beleefde werklikheid hier te lande [...] nog 'n ander taak” uitgevoer word, en dit is om, soos reeds aangehaal, “‘skoonheid’ te gedenk en te kultiveer” (Burger, 2009:156). Die verskuiwing is nie 'n aflegging van een van die twee uitgangspunte nie, maar eerder 'n problematisering van 'n enkelvoudige benadering tot enige een van die twee. Dit beteken nie dat die keuse om “verruk [...] verbysterd en oorstem” te staan ten opsigte van die werklikheid en die kunste, die skrywer se etiese strewes ongedaan maak nie. Inteendeel. Van Niekerk voer immers aan dat só 'n keuse moontlik die enigste “vorm van subversiwiteit” is wat “oorgebly het in 'n omgewing van sistematiese brutalisering en vervlakking van die gevoelslewe en van die gedrag en die verhouding tussen die mense in ons vaderland” (Burger, 2009:156). Soos sy skryf in *Kaar* (2013:172): “naas binnehuisversiering is poësie ook 'n wapen”.

Van Niekerk se nuutste vyf tekste, *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006), *Die sneeuslaper* (2010), *Kaar* (2013), en die tweelingdigbundels *In die stille agterkamer (Gedigte by die skilderye van Jan Mankes: 1889 – 1920)* en *Gesant van die mispels (Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659 – 1707)* (beide uit 2017), is op verskillende maniere tekenend van hierdie verskuiwing wat in Van Niekerk se oeuvre waargeneem kan word.

Soos aan die begin genoem, loop hierdie doktorale ondersoek in Algemene Literatuurwetenskap langs twee paaie. Die eerste is 'n ondersoek na die maniere waarop Marlene van Niekerk as (Suid-)Afrikaanse skrywer se werke (veral die mees resente tekste) 'n sensitiwiteit toon vir die veranderende tye, en watter gevolglike verskuiwinge in haar werk te sien is. Die tweede pad is die literatuurteoretiese een met as doel om 'n bydrae te lewer tot die maniere waarop literatuur in die huidige denkklimaat, en veral in 'n Suid-Afrikaanse ruimte, wetenskaplik bestudeer word. In 'n poging om die studie van letterkunde, en spesifiek Afrikaanse letterkunde te verbreed, vra ek onder andere die volgende vrae: Hoe is dit waaroor skrywers vandag skryf, anders as in verbygegane tye? Hoe het die studie van literatuur verander? Wat is die huidige ontoereikendhede van die studie van letterkunde? Watter verskuiwings is aanwysbaar? Die twee paaie ontmoet mekaar wanneer ek Van Niekerk se mees resente vyf tekste ondersoek in terme van nuut verworwe insigte rakende maniere om letterkunde te bestudeer.

Soos reeds genoem, blyk dit dat Van Niekerk in haar mees resente tekste spesifiek die doel van kuns performatief ondersoek. Die doel van kuns is iets wat al vir eeue ondersoek word. In kontemporêre tye was/is die postmodernisme ook met hierdie vraag besig. Die postmodernistiese siening van die doel van die letterkunde is dat dit die essensialistiese kultuurideaal van die liberale humanisme moet vernietig (Vaessens & Van Dijk, 2011:8; Burger, 2012:57). Die historiese belang van laasgenoemde is onbetwisbaar, aangesien bevryding van onderdrukkende en beperkende sosiale reëls en regulasies

daardeur bevorder is. Elke historiese era het egter sy eie spesifieke ydelheid wat die integriteit kan aantast van denkraamwerke wat in daardie era aan die orde van die dag is (Crowther, 2003:2). Postmodernisme se minder wenslike nuwe-effekte is 'n amper apatiese relativisme, sinisme en 'n wegstammende tipe ironie (Vaessens & Van Dijk, 2011:8). Die beskouing dat alles ideologiese konstruksie is wat gedekonstrueer moet word, kan veroorsaak dat 'waarde' en 'waarheid' as verdag of illusionêr gesien word. Vaessens en Van Dijk (2011:10) is van mening dat die postmodernisme in die letterkunde die opregtheid, oorspronklikheid en waarheid van tekste bevraagteken, ondermyn, en blootgelê het as leuens. Postmodernisme sluit in hierdie opsig aan by die poststrukturalisme en dekonstruksie wat sterk ontkenend en agterdogtig ingestel is. Andy Mousley (2011:4) beweer dat die letterkunde se relevansie vir die 'lewe' in die 1970's en 1980's hoofsaaklik sosiaal en kultureel beskou is, wat tot gevolg gehad het dat die letterkunde se verbintenis met die dieper en meer fundamentele vraagstukke rondom menslike bestaan, ernstig verskraal het. Die sogenaamde hermeneutiek van agterdog (waarna later in hierdie hoofstuk weer verwys word) wat tydens die (post)moderne era ontstaan het, is geneig om onpersoonlike kritiese afstand te kies bo intieme gemeenskap met tekste. Literêre tekste is nie meer gelees in terme van hul vermoë om "ons aan onself te openbaar" nie, soos Helen Gardner (aangehaal deur Mousley, 2011:5) dit beskryf. Mousley haal vir Jean Howard en Scott Cutler Shershow aan wat die gevolge van postmoderne kritiek verduidelik: "The postmodern critique of master narratives has spawned its own demon fry – forms of criticism that fetishize the local, the particular [...] at the expense of considering the 'big picture', or at least the bigger picture" (Mousley, 2011:5). Die gevaar bestaan dat die postmoderne teks so abstrak en gespesialiseerd raak dat dit nie meer aan die 'gewone' mens se behoefte aan betekenis, doelmatigheid en lewenswaarde voldoen nie. 'n Teks het dan net waarde in die eksklusiewe ryk van akademici (Mousley, 2011:4).

Sommige navorsers meen dat literêre postmodernisme gedeeltelik sy trefkrag verloor het as gevolg van historiese gebeure soos die aanvalle op die Twin Towers in New York op 11 September 2001. Hierdie gebeurtenis het veroorsaak dat die relativistiese ingesteldheid teenoor die lewe bevraagteken is en het tot gevolg gehad dat postmoderne skrywers genoodsaak is om eksistensiële vraagstukke opnuut onder die loep te neem (Vaessens & Van Dijk, 2011:11). Resente tekste weerspieël 'n hernude soeke na 'n bevestiging of herevaluering van die doel van letterkunde en die bruikbaarheid van juis daardie waardes wat deur postmodernisme afgewys is: opregtheid, oorspronklikheid, waarheid, verbintenis en etiese verantwoordbaarheid. 'n Goeie voorbeeld in die Afrikaanse literêre konteks van hoe kritiek gelewer word op die negatiewe nuwe-effekte van postmodernisme, is Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). Du Plooy (2007:97) verduidelik dat

(h)owel hierdie roman [...] postmodernisties [...] in inhoud en styl (is), [...] dit ook die postmodernistiese 'mites' (verbreek), omdat dit terugverwys na oerhandelingspatrone en argetipiese waardes wat juis deur die postmoderne wêreld beskou word as relatief en leeg en sonder universele of blywende waarde. Daar

word gesuggereer dat daar inderdaad (hoe ironies ook al) limiete is aan veranderlikheid en relatiwiteit. Die suggestie is dat daar wel ononderhandelbare dinge is, dinge wat te kosbaar is om risiko's mee te loop, wat nie prysgegee kan word sonder onnoembare skade nie.

Navorsers besef klaarblyklik dat die postmodernistiese dekonstruksie van alles wat voorheen as heilig beskou is, nie dié antwoord is nie. Navorsing wat gedoen word oor wat moontlik ná postmodernisme kom, het egter nie ten doel om die 'lesse' van postmodernisme ongedaan te maak nie, "but rather to examine how they can be redeployed in a less absolutist way, in the current literary discourse" (Vaessens & Van Dijk, 2011:12).

In die versamelwerk *Reconsidering the postmodern: European literature beyond relativism* (2011), waarvan Thomas Vaessens en Yra van Dijk die redakteurs is, word 'n lys gemaak van vier veronderstelde kenmerke van postmodernisme wat gekritiseer word deur die medewerkers van die boek: postmodernistiese ironie, asosiale neigings (ongevoeligheid teenoor of verwydering van die samelewing), akademiese jargon en postmodernistiese relativisme (Vaessens & Van Dijk, 2011:15). Andy Mousley (2011:10) haal Rita Felski aan wat aanvoer dat kritiek teen postmodernistiese neigings die verantwoordelikheid voor die deur van die kontemporêre individu lê: "Cut loose from the bonds of tradition and rigid social hierarchies, individuals are called to the burdensome freedom of choreographing their life and endowing it with purpose. As selfhood becomes self-reflexive, literature comes to assume a crucial role in exploring what it means to be a person".

Materialisme, gespesialiseerdheid, kapitalisme en 'n uitsetgedrewe ingesteldheid veroorsaak egter dat 'gewone' mense, of "the newly illiterate specialists and technocratic elites" (Kiberd, 2009:11), nie meer dink en redeneer oor die 'groot vraagstukke' van die lewe nie. Hierdie vraagstukke het hul belang en trefkrag verloor omdat alle waarhede en meesternarratiewe as relatief en subjektief beskou word. Verder het historiese belangrike tekste, soos *Ulysses*, wat bedoel was om die waardigheid van gemiddelde mense en hul ervarings te herstel, volgens Kiberd (2009:6) verlore geraak vir die "common reader" omdat dit verhoog is tot elitisties en onaantasbaar. Kiberd (2009:12) beweer dat hoe meer vreesaanjaend die wêreld geraak het, hoe meer abstrak het die kuns geword, en die "mob" al hoe meer passief en afgestomp. Volgens Kiberd (2009:14) was die Ierse skrywer James Joyce uiters bewus van die feit dat epiese tekste (soos die *Odissee* van Homerus, Shakespeare se werke, die Bybel en Dante se geskrifte) 'n vormende invloed het op lesers se idees aangaande die tipe mense wat hulle behoort te wees. Maar alleenlik wanneer die tekste benader word as waardevol en betekenisvol en met die verwagting dat dit iets het om te sê, kan dit mense inspireer. Die inspirerende aanhalings en uitsprake waarvan sosiale mediablaaie daagliks vol is, is 'n klinkklare bewys dat mense (en veral ook jongmense) steeds smag na "instructions from artists on how to live" (Kiberd, 2009:15). Dit is op hierdie punt waar Kiberd (2009) se mening oor die invloed van goeie literatuur op die mens, bygehaal kan word. Kiberd glo dat 'n tipe revolusie moet plaasvind waar lesers, skrywers en kritici saamwerk om literêre tekste van futiliteit te

red. “The need now is for readers who will challenge the bloodless, technocratic explication of texts”, meen Kiberd (2009:15), dat hulle nie net sal soek na stilistiese (postmoderne) truuks, retoriese middele, formele eksperimente en historiese afleidings nie, maar ook na geleefde wysheid (*fronesis*)<sup>1</sup> te midde van gekompliseerde globale vraagstukke.

Navorsers uit verskillende oorde is dit eens dat postmodernisme nie meer die dominante denkstroom van ons tyd is nie (vgl. Toth & Brooks, 2007; Timmer, 2010; Toth 2010; Vermeulen & Van den Akker, 2010; Vaessens & Van Dijk, 2011; Moraru, 2013; Pawelski & Moores, 2013; Abramson, 2014a; Gibbons, 2015; Van der Merwe, 2017). Die vraag is egter wat dan in die plek van postmodernisme (ge)kom (het). Volgens Alison Gibbons (2015:30) is daar al verskillende moontlikhede voorgestel: post-postmodernisme, laat postmodernisme, “hypermodernity”, “digimodernism”, “automodernism”, die “new sincerity”, “postirony”, “cosmodernism”, posthumanisme, postmoderne humanisme, performatisme, “altermodernism”, en metamodernisme.

In 2010 skryf twee Nederlanders, die kultuurteoretikus Timotheus Vermeulen en die filosoof Robin van den Akker, ’n artikel met die titel, “Notes on Metamodernism”. Hierin voer hulle aan dat daar ’n verskuiwing te sien is in die manier waarop kunstenaars hul ambag bedryf. Volgens hulle is al meer kunstenaars sterk onder die indruk van globale etiese, ekologiese, sosiale en politiese onstabiliteit wat lei tot ’n wegdraai van nihilisme, relativisme en skeptisisme, ten gunste van “a (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse” (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2). As ’n moontlike weergawe van post-postmodernisme of laat postmodernisme, is hulle versigtige (risomaties eerder as liniêr, “open-ended instead of closed”) benaming vir hierdie ander diskoers, metamodernisme. In Desember 2017 verskyn die boek *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* waarvan Vermeulen, Van den Akker en Gibbons die redakteurs is. Joannette van der Merwe (2017) se omvattende proefskrif, *Notes towards a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial literary works*, verken en beskryf metamodernisme op ’n omvattende wyse. Dit is die eerste uitgebreide Suid-Afrikaanse studie oor metamodernisme en verwys onder meer ook na ’n aantal Afrikaanse literêre tekste. My proefskrif bou voort op die belangrike navorsing wat sy reeds oor metamodernisme in terme van ’n (Suid-)Afrikaanse konteks gedoen het.

---

<sup>1</sup> Dit is beter om die woord *fronesis* (praktiese wysheid) te gebruik as die problematiese en gelaaide term ‘wysheid’. *Fronesis* is een van die intellektuele deugde waarna Aristoteles in *Die Nikomacheaanse Etiek* verwys (Duvenhage, 2013:577). Duvenhage (2013:582) verduidelik met verwysing na die denke van Aristoteles, Demokritus en Sokrates dat *fronesis* nie verwys na “algemene kennis” van die goeie in sigself” nie. “Dit gaan eerder om die menslik-etiese en eksistensiële doel om kennis of insig van die gelukkende of florerende lewe (*eudaimonia*) te verwerf”. *Fronesis* is dus “nie ’n kliniese vorm van intellektuele kennis nie, want dit werk ook met die menslike hartstogte en verbeelding” (Duvenhage, 2013:582). *Fronesis* is ook nie net met die self gemoeid nie, maar verbind die individu relasioneel aan die gemeenskap, samelewing en die werklikheid as geheel. Praktiese wysheid is nooit totaliserend nie. ’n Prakties-wyse persoon sal altyd probeer om dialogies tussen die universele en die partikuliere te bemiddel in ’n poging om ’n gangbare middeweg te probeer vind in moeilike situasies (Duvenhage, 2013:583).

In hierdie studie word metamodernisme in Hoofstuk 3 bespreek. Metamodernisme is om drie redes belangrik vir my studie. In die eerste plek het die konsep al tot 'n mate posgevat in die Afrikaanse letterkunde. Tydens LitNet se 2014-aanlynkongres, *Poolshoogte: waar staan die Afrikaanse letterkunde 20 jaar na demokrasie?* word na metamodernisme verwys as 'n kontemporêre navorsingsonderwerp (Viljoen, 2015<sup>2</sup>; De Vries, 2015b). In sy intreerede bespreek Andries Visagie (2016a) metamodernisme as 'n uitdrukking van 'n Suid-Afrikaanse moderniteit. Hy analiseer in sy intreerede Ingrid Winterbach se *Vlakwater* aan die hand van die metamodernisme. Hy verwys ook daarna in 'n resensie-essay oor *Vlakwater* (Visagie, 2016b). Soos reeds genoem betrek Van der Merwe (2017) 'n aantal Afrikaanse tekste wat sy lees in terme van metamodernisme. Resente studies oor die werk van Marlene van Niekerk soos dié van Buxbaum (2014) en Rossmann (2014) ondersoek onderwerpe soos relasionaliteit, intimiteit, kreatiwiteit, mistiek<sup>3</sup>, mistisisme en mites, wat myns insiens aansluit by die uitgangspunte van metamodernisme, alhoewel hierdie navorsers nie direk van metamodernisme melding maak nie.

Die tweede rede waarom metamodernisme bruikbaar is vir my studie, is die feit dat dit geanker is in relasionaliteit. Na uitgebreide ondersoek kom Van der Merwe (2017:10) tot die slotsom dat relasionaliteit (soos voorgehou deur onder andere Kaja Silverman [2009]) die onderliggende organiserende beginsel van metamodernisme is. Relasionaliteit is 'n uiters belangrike onderwerp in Van Niekerk se oeuvre (vgl. Nel, 2012; Linde 2014; Buxbaum, 2014; Nel, 2015; Linde & Van Schalkwyk, 2016). Om Van Niekerk se mees resente werke dus te lees in terme van metamodernisme, soos wat ek in hierdie studie doen, kan gesien word as 'n voortsetting van die navorsing oor relasionaliteit wat reeds oor haar oeuvre gedoen is. 'n Interessante verskynsel wat ek in Van Niekerk se tekste bespeur en wat met beide relasionaliteit en metamodernisme verband hou, is die klem op die performatiewe aard van literêre tekste. Met die doel om hierdie aspek van Van Niekerk se oeuvre grondig te ondersoek, stel ek die term *relasionele performatisme* voor. Relasionele performatisme gaan oor die studie van performatistiese verskynsels in kunsuitinge en het 'n duidelike relasionele onderbou omdat dit alles wat betrokke is by 'n literêre uiting as aktiewe akteurs in die proses beskou. Dit funksioneer met behulp van die metamodernistiese asof-ingesteldheid aangesien dit metamodernistiese 'onwaarskynlikhede' performatief voorhou as 'waarhede'. Omdat dit so 'n belangrike verskynsel in Van Niekerk se oeuvre is, en veral in haar mees resente tekste sigbaar is, word Hoofstuk 4 in sy geheel aan relasionele performatisme gewy. Hiervoor betrek ek navorsing oor Austin se taalhandelingssteorie, Derrida, De Man en Butler (Culler, 2000; Chitanu, 2010; Nealon, 2011) se navorsing oor performatiwiteit, Berns (2009) se idee van narratiewe performatiwiteit, en Eshelman (2008) se nosie van performatisme.

---

<sup>2</sup> Dit is interessant dat Louise Viljoen (2015) noem dat dit spesifiek Marlene van Niekerk was wat haar aandag op Vermeulen en Van den Akker se artikel gevestig het.

<sup>3</sup> Chris van der Merwe (2012) skryf in sy artikel oor *Die sneeuslaper* spesifiek oor verlies en mistieke verlange in die teks.

Laastens blyk dit dat metamodernisme die vergestaltung van die post-postmodernistiese era is wat internasionaal die meeste steun geniet. Op hierdie stadium lyk dit asof daar oorkoepelend twee metamodernistiese denkskole is: die Nederlandse en die Amerikaanse<sup>4</sup>. Dan is daar ook ander navorsers, soos Hanzi Freinacht<sup>5</sup>, die Skandinawiese (pop)filosoof, historikus, sosioloog, politiese aktivis en skrywer vir die webwerf [metamoderna.org](http://metamoderna.org), wie se skryfwerk oor metamodernisme sterk ooreenkomste toon met dié van twee Amerikaners: die prokureur, kommunikasiekundige en skrywer Seth Abramson (2014a; 2014b; 2014c; 2015a; 2015b), en die sosioloog Brent Cooper (2017; 2018). Hulle benader metamodernisme as 'n nuwe paradigma, 'n filosofie en 'n lewensbeskouing, en sien dit as die 'antwoord' op verskeie internasionale ekonomiese, sosio-politiese en ekologiese probleme. Alhoewel die Amerikaners se denke ook in my studie ter sprake kom, skaar ek my hoofsaaklik by die Nederlanders (Van den Akker, Gibbons & Vermeulen, 2017) omdat hulle metamodernisme benader vanuit 'n kultuurhistoriese en kunsbeskoulike hoek, 'n ingestelheid waarby ek as navorsers oor die literatuurwetenskap aanklank vind. Hulle is ook minder stellig en veralgemenend in hul teoretisering oor metamodernisme. Die algemene verbintenis tussen Afrikaans en Nederlands, veral in terme van Van Niekerk se oewre, is 'n verdere rede waarom die Nederlanders se benadering vir my meer toepaslik is.

## 1.2. Probleemstelling

Uit die konteks wat hier bo gegee word, is dit moontlik om 'n aantal probleme te identifiseer wat navorsingswaardig is. In die eerste plek moet die verskuiwing wat in Marlene van Niekerk se oewre waargeneem kan word, ondersoek en gekarakteriseer word. Vrae wat in hierdie verband gevra kan word, is die volgende: hoe sien die verskuiwing daar uit? Waarom het die verskuiwing plaasgevind? Sluit hierdie verskuiwing aan by groter verskuiwings in die letterkunde op nasionale of internasionale vlak? Watter antwoorde bied Van Niekerk se tekste ten opsigte van haar vraag oor die etiese doel en waarde van kuns in die kontemporêre Suid-Afrika? 'n Kompakte oevrestudie en resepsiestudie kan lig werp op Van Niekerk se kunswilofiese en -teoretiese ontwikkeling deur die jare. Haar ouer tekste kan ook met die mees resente publikasies vergelyk word om verskuiwings te identifiseer en te kontekstualiseer. So 'n bondige oewre- en resepsiestudie word in Hoofstuk 2 onderneem. Deur die fokus van die begin af op Van Niekerk en haar tekste te plaas, poog ek om postkrities te lees, 'n strategie wat in die gedeelte oor die navorsingsmetode (afdeling 1.4) hier onder verder bespreek word.

---

<sup>4</sup> As ek hier praat van die Nederlandse en die Amerikaanse 'skole', beteken dit nie dat almal wat deel vorm van die 'skole' noodwendig Nederlands of Amerikaans is nie, maar dat hulle by een van die twee denkrigtings meer aansluiting vind as by die ander.

<sup>5</sup> Daar is bitter min bekend oor Freinacht. Dit wil voorkom as Hanzi Freinacht die skuilnaam is van twee skrywers wat saam die webwerf [metamoderna.org](http://metamoderna.org) bestuur. Daar is 'n hele reeks blog-inskrywings oor metamodernisme vanuit 'n politiek-sosiologiese en populêre filosofiese hoek op die webwerf. Die nuutste inskrywing is op 16 Mei 2018 gemaak.

Tweedens moet metamodernisme in terme van 'n Suid-Afrikaanse konteks gekarakteriseer word. Die naaste wat al daaraan gekom is om metamodernisme vir Suid-Afrika te karakteriseer, is Van der Merwe (2017) se proefskrif waarna vroeër verwys is. Alhoewel sy 'n aantal internasionale (Amerikaans-Japans, Jamaikaans, Suid-Afrikaans en Viëtnames-Amerikaans) literêre tekste vir analise inspan, is Van der Merwe se studie om verskeie redes ook op die (Suid-)Afrikaanse literêre milieu van toepassing, en daarom relevant vir my studie. 'n Aantal van die tekste wat sy aan die hand van 'n metamodernistiese benadering ondersoek het, is Afrikaans: *Buys* van Willem Anker, Ingrid Winterbach se Durban-drieluik, *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006), *Die benederyk* (2010) en *Die aanspraak van lewende wesens* (2012), sowel as Winterbach se nuutste roman *Vlakwater* (2015). Van der Merwe verwys ook na die werk van verskeie Suid-Afrikaanse skrywers soos J.M. Coetzee, Antjie Krog, Zakes Mda, Karel Schoeman, Alexander Strachan, Etienne van Heerden, Eben Venter en Marlene van Niekerk. Sy maak ook gebruik van die navorsing van Suid-Afrikaanse akademici soos Andries Visagie, Thys Human, Susan Meyer, Adele Nel, Susan Smith, Hennie van Coller, Chris van der Merwe en Phil van Schalkwyk.

My proefskrif is dus 'n bydrae tot die studie van metamodernisme wat spesifiek met die Afrikaanse literêre landskap gemoeid is. 'n Suid-Afrikaanse en spesifiek Afrikaanse literêre metamodernisme sal uit die aard van die saak deursuur wees van Suid-Afrikaanse aktualiteite, spesifiek in die konteks van Afrika-moderniteit(e) en die nalatenskap van (post)kolonialisme. Verder sal 'n studie van Marlene van Niekerk se tekste met behulp van metamodernistiese uitgangspunte ook in ag moet neem dat sy deur beide Suid-Afrikaanse en transnasionale (Europese, en spesifiek Nederlandse) kontekste beïnvloed word. Van Niekerk het immers op professionele en persoonlike vlakke sterk bande met Nederland.

Derdens sal spesifieke metamodernistiese kenmerke in haar oeuvre geïdentifiseer en uitgebreid bespreek word. Deur dit te doen, hoop ek om 'n bydrae te lewer ten opsigte van die bestudering van Van Niekerk se oeuvre, die vestiging van metamodernisme as literatuurwetenskaplike denkraamwerk in Afrikaans, asook die teoretiese uitbreiding daarvan.

In die laaste plek word die bestudering van Van Niekerk se mees resente tekste uitgevoer as 'n eksperiment in postkritiese leesstrategieë. Om 'n stuk letterkunde postkrities te lees, is in der waarheid 'n metamodernistiese literatuurbenadering, soos sal blyk uit afdeling 1.4.

'n Aantal spesifieke navorsingsvrae wat geïdentifiseer kan word, is die volgende:

- Watter verskuiwings kan in Van Niekerk se oeuvre geïdentifiseer word?
- Waarop dui die verskuiwing in Van Niekerk se oeuvre?
- Kan metamodernisme lig werp op die verskuiwings wat in Van Niekerk se oeuvre te sien is?
- Hoe het die studie van literatuur oor die afgelope dekades verander?



- Kan ‘metamodernisme’ beskou word as ’n sinvolle benaming en beskrywing van die veranderinge wat in die literatuurwetenskap bespeur kan word?
- Wat is die kenmerke van metamodernisme?
- Watter metamodernistiese ingesteldhede is in Van Niekerk se (mees resente) tekste te sien?
- Watter bydrae lewer metamodernisme tot die studie van ’n Afrikaanse skrywer soos Van Niekerk se oeuvre?
- Hoe sien postkritiese leesstrategieë daaruit?
- Is daar ’n verband te trek tussen metamodernisme en postkritiese leesstrategieë?

### 1.3. Sentrale teoretiese argument

Modernistiese uitgangspunte met betrekking tot die aard en doel van letterkunde en idees oor wat goeie letterkunde behels, is nie deur postmodernisme tot niet gemaak nie. Die insigte wat postmodernisme meegebring het, het wel sekere verskuiwings tot gevolg gehad. Alhoewel daar ’n sekere mate van agterdog en skeptisisme jeens modernisme ontstaan het, hou baie van die basiese uitgangspunte van postmodernisme steeds verband met modernisme. Daar kan dus gepraat word van ’n voortsetting van modernisme in postmodernisme. Omdat daar tans gepraat word van post-postmodernisme, het daar klaarblyklik weereens verskuiwings ingetree in terme van hoe letterkunde lyk en hoe dit bestudeer word. Verskillende moontlikhede is al voorgestel vir hoe hierdie nuutste verskuiwing daar uitsien en wat dit genoem kan word. In my studie sit ek die navorsing voort wat reeds oor een van hierdie moontlikhede, metamodernisme, gedoen is. Metamodernisme word deur sommige teoretici gesien as gelyktydig ’n voortsetting van beide modernisme en postmodernisme, én kritiek teen beide. Die veronderstelling is dat metamodernisme ’n meer genuanseerde benadering tot letterkunde bied omdat dit sowel modernistiese as postmodernistiese uitgangspunte (en reaksies daarop) in ag (probeer) neem.

Die idee van relasionele performatisme wat ek in Hoofstuk 4 invoer en toelig, is toonaangewend in hierdie studie. Relasionele performatisme as ’n metamodernistiese verskynsel gaan oor die idee dat kunsuitinge performatiewe en performatistiese<sup>6</sup> eienskappe vertoon. Bewus van die feit dat dit in die kontemporêre konteks onmoontlik is om kuns te skep wat op bogenoemde modernistiese uitgangspunte geskoei is, maak skrywers gebruik van performatistiese strategieë om sulke uitgangspunte wel steeds relevant te maak. In Hoofstuk 4 word my argumente hieroor uitepak. Uiteindelik argumenteer ek dat relasionele performatisme ’n manier is waarop letterkunde funksioneer sodat dit die eienskap kan vertoon van “letterkunde wat dink” soos Van Niekerk (2013a) dit konseptualiseer. Letterkunde wat dink is weerstandig teen literêre instrumentalisering. Rita Felski (2013) se idee van postkritiese lees, en Attridge (2004) se argument dat letterkunde benader moet word as sonderlinge “events” maak dit verder

---

<sup>6</sup> Die onderskeid tussen hierdie twee terme word in Hoofstuk 4 uiteengesit.

moontlik vir 'n literatuurwetenskaplike om 'n literêre teks toe te laat om sy eie 'denke' aan die leser en kritikus bekend te maak. Attridge en Felski se navorsing kom vervolgens te berde.

#### 1.4. Navorsingsmetode

'n Belangrike besluit wat ek in terme van my navorsingsmetode gemaak het, is om 'n postkritiese leesstrategie te volg in die manier waarop ek Van Niekerk se mees resente tekste analiseer. Om postkrities met letterkunde om te gaan, weerspieël 'n metamodernistiese ingesteldheid omdat dit verbeelding en die betoweringspotensiaal van letterkunde opnuut op die voorgrond plaas.

In die tyd waarin letterkunde tans bestudeer word, word dikwels gepraat van 'n 'krisis' in die geesteswetenskappe. Die nut van die kunste oor die algemeen word bevraagteken. Die *studie* van die kunste word met selfs meer agterdog bejeën. Hoekom sal 'n mens byvoorbeeld die letterkunde wil bestudeer? Die antwoord hierop het gewoonlik te make met die aanleer van kritiese denke; dat studente en navorsers wat die letterkunde bestudeer, kritiese denke kultiveer. Maar is dit al waarvoor die letterkunde goed is?

Verskeie literatuurwetenskaplikes blyk dit eens te wees dat daar tans in die literatuurkritiek beweeg word tussen twee uiterstes naamlik: bevestigende en agterdogtige benaderings. Die onderskeid tussen agterdogtige en bevestigende hermeneutiese praktyke is reeds deur Paul Ricoeur uitgewys (Felski, 2015:1). In 1996 beskryf Wendell V. Harris (1996) in *Literary Meaning: Reclaiming the Study of Literature* 'n soortgelyke onderskeid in die dominante literatuurwetenskaplike leesstrategieë. Sy onderskei tussen hermeneutiese en hermetiese navorsingsvrae. Sy voer aan dat beide hierdie leesstrategieë bruikbaar is, maar dat hulle verskillende uitgangspunte vertoon (Harris, 1996:10). 'n Navorsers het volgens haar 'n keuse oor die hoek waaruit hy of sy letterkunde wil benader. Die hermetiese (of poststrukturalistiese) vraag is volgens Harris (1996:10) breedweg die volgende:

(G)iven the theory that the system of language is divorced from extra-linguistic reality, what devices can be found to demonstrate that language is neither interpretable nor explanatory of reality?

Die hermeneutiese vraag, op sy beurt, kan soos volg uiteengesit word:

(W)hat principle or principles make possible our understanding of individual instances of language use?  
(Harris, 1996:10).

Die hermetiese vraag fokus duidelik op die onbetroubaarheid en onbruikbaarheid van taal wat deur die talige wending teweeg gebring is. Na aanleiding van die talige wending bestaan die veronderstelling dat die vernaamste taak van die letterkundige is om aan te toon dat alle tekste talig gekonstrueer is, en dat woorde alleen verstaan kan word as deel van die talige geheelstruktuur. Letterkundiges moet hulle

daarom besig hou met dekonstruksie sodat aangetoon kan word hoe tekste gekonstrueer is en dus nie verteenwoordigend van die werklikheid kan wees nie, of ’n invloed daarop kan hê nie.

Harris se hermeneutiese vraag stem ooreen met wat Ricoeur ’n *hermeneutiek van bevestiging* noem, en die hermetiese vrae vertoon ’n voorkeur vir “a hermeneutics of suspicion” (Felski, 2015:1). Behalwe vir dekonstruktiewe benaderings, kan kultuurstudie as literêre benadering ook as ’n agterdogtige leesstrategie beskou word omdat dit behels dat tekste in diens van sosiale, politiese of morele betoë gestel word. Kultuurstudie benader literêre tekste *instrumentalisties*, om Attridge (2004:7) se term te gebruik. Die teks word met gevestigde voorveronderstellings benader en word slegs as ’n middel tot ’n (voorafbepaalde) doel beskou. Die bespreking van die teks kan die kritikus dan help om een of ander projek of idee te bevorder, hetsy polities, moreel, histories of psigologies. Onderliggende dinge (‘tekortkominge’ of ‘blinde kolle’) soos vooroordele ten opsigte van ras, geslag, klas of tydperiede word só geïdentifiseer en blootgelê. Robinson (2017) verwoord dit soos volg:

Literature had been made a kind of data to illustrate, supposedly, some graceless theory that stood apart from it, and that would be shed in a year or two and replaced by something post- or neo- and in any case as gracelessly irrelevant to a work of language as whatever it displaced. I think this phenomenon is an effect of the utilitarian hostility to the humanities and to art, an attempt to repackage them, to give them some appearance of respectability.

Beide dekonstruksie en kultuurstudie word aangevuur deur ’n gees van bevestigingsvooroordeel en ontugtering gesetel in vooropgestelde idees; Ricoeur se ‘hermeneutiek van agterdog’. “What underlies the writings of Freud, Marx, and Nietzsche, writes Ricoeur, is their conviction that radicalism is not just a matter of action or argument but also one of interpretation”, verduidelik Felski (2015:1). Hierdie denkers se idees het die algemene denkstrukture van akademië deursuur en het gelei tot skeptiese of agterdogtige benaderinge tot die letterkunde. Sulke skeptiese benaderings word beskou as onafhanklike en gesofistikeerde denke en word hoog aangeslaan. Alternatiewe word as naïef en liggelowig beskou. Die taak van die (agterdogtige) kritikus is volgens die skeptiese skool om soos ’n speurder die teks te deursoek om bloot te lê hoe die spesifieke literêre werk aandadig is aan die instandhouding van verdoeselde sosiale houdings en opvattinge. Sulke ondersoeke kan insiggewend wees omdat dit lesers of kritici bewus maak van sekere aspekte van die samelewing waaroor hulle self dalk nog nooit gedink het nie. Maar dit kan ook hoogs voorspelbaar raak indien dieselfde ongeregthede oor en oor in ’n teks uitgewys word; as dieselfde “mode of militant reading [...] a hermeneutics of suspicion” aanhou om sonder meer voorkeur te geniet<sup>7</sup>. Volgens Felski sluit só ’n lesing van ’n teks verskeie ander leesmoontlikhede uit, en waarborg dit nie noodwendig robuuste en radikale denke, soos die veronderstelling is nie. Kritici, dosente en studente benader nie ’n teks met ’n oop ingesteldheid en laat

---

<sup>7</sup> Felski (2015:1-2) maak dit wel duidelik dat nie almal noodwendig hierdie leesstrategie onderskryf nie, maar dat Ricoeur se frase daarin slaag om “a widespread sensibility and an immediately recognisable shape of thought” vas te vang.

die teks toe om self te ‘praat’ nie, en so word verwondering en betowering noodwendig vervang met agterdog, voorskriftelikheid en sinisme.

In *The Limits of Critique* voer Rita Felski (2015) aan dat daar tans ’n onvergenoegdheid onder sommige letterkundiges te bespeur is ten opsigte van uitsluitlik agterdogtige literatuurbenaderings. Die heersende benaderings is nie meer voldoende nie: dekonstruksie lê gedurig die onbetroubaarheid en onbruikbaarheid van taal in elke teks bloot; en kultuurstudie stel die literatuur in diens van die sosiale geskiedenis. Maar hoe sal ’n alternatiewe leesbenadering dan daar uitsien?

In ’n argument wat raakpunte toon met Harris s’n rakende die belang van bevestigende hermeneutiese literatuurbenaderings, stel Attridge (2004) ’n ander reaksie tot letterkundige werke voor, naamlik om ’n letterkundige werk as ’n unieke en sonderlinge literêre uiting te benader. Attridge insinueer nie daarmee dat letterkunde bestudeer moet word volgens ou estetiese benaderings wat veronderstel dat daar tekste bestaan met ’n vaste, suiwer waarheid, skoonheid en goedheid nie. Hy lê die klem op die reaksie op ’n literêre teks as ’n emosionele, affektiewe, intellektuele, psigiese gebeurtenis; ’n ervaring (“an event”). Vir hom is die ervaring van ’n literêre teks die ontmoeting met andersheid, of alteriteit. Só ’n ontmoeting lei tot ’n verskuiwing; tot ’n uitdaging van die self.

Felski (2015) voer ’n soortgelyke argument as Attridge en Harris. Volgens haar is ’n alternatief tot agterdogtige benaderings, wat sy noem *postkritiese lees* (“postcritical reading”). Haar voorstel is dat lesers en kritici hul leesposisie moet aanpas: in plaas daarvan om agter ’n teks te soek vir versteekte oorsake en motiewe, moet die leser hom- of haarself vóór die teks posisioneer en reflekteer oor wat die teks self voorstel en suggereer. Felski is oortuig dat só ’n leesposisie opnuut moontlikhede kan oopmaak vir verbintenis tussen kunswerke en die sosiale wêreld. “This is not idealism, aestheticism, or magical thinking but a recognition – long overdue – of the text’s status as coactor: as something that makes a difference, that helps makes things happen” (Felski, 2015:12).

Myns insiens bied metamodernisme ’n simboliese ruimte waarbinne postkritiese leesstrategieë suksesvol beoefen kan word. Metamodernisme kan as transhistoriese raamwerk (Vaessens, 2013:10) bo-oor modernistiese (bv. strukturalistiese en new critic-) en postmodernistiese (bv. poststrukturalistiese, dekonstruktiewe en kultuurstudie-) benaderings geskuif word sodat die leser of kritikus, ‘bevry’ van teoretiese beïnvloeding, vóór ’n teks kan staan en sien wat die teks self opvoer as unieke kreatiewe uitdrukking; ’n gebeurtenis (“an event”). Vooropgestelde idees, beide teoreties en persoonlik, word dus tydelik en bewustelik opgeskort om die teks toe te laat om sigself voor die leser op te voer. Sodoende kan die leser en die kritikus hulself opnuut toelaat om deur ’n teks meegesleur en betower te word, maar steeds vanuit ’n posisie van verworwe teoretiese kennis. Soos Patterson (2017) sê: “You need [...] to engage (the) brain if you want to capture the human heart”. Die gevolg is ’n meer genuanseerde en gebalanseerde benadering tot letterkunde wat nie daarna streef om ’n spesifieke teks in

die beskuldigdebank te plaas, of om dit in te span vir politiese, sosiale en morele doeleindes nie, maar om die teks die geleentheid te gee om self en by hoofde van sy sonderlingheid met die leser in gesprek te tree. So probeer ek metamodernisme sinchronies periodiseer en karakteriseer, soos ek hieronder verduidelik.

#### 1.4.1. Nóg 'n -isme?

In die lig van bogenoemde, is literatuurwetenskaplike teoretisering problematies. 'n Mens sou ook met reg kon vra hoekom 'n doktrale student die risiko wil loop om nóg 'n -isme by die lang lys oorgeteoretiseerde -ismes te voeg. My doelwit met hierdie studie is nie om op geforseerde wyse iets by te voeg nie, maar om 'n verskynsel wat reeds bestaan, verder te beskryf. Ek gaan pertinent beskrywend te werk, eerder as voorskriftelik. Ek bespreek metamodernisme as 'n nuwe(r) estetiese tendens in die Afrikaanse letterkunde, omdat ek spore daarvan in een van Afrikaans se mees gerespekteerde skrywers, Marlene van Niekerk, se nuutste tekste bespeur. Ek is wel deeglik bewus daarvan dat so 'n oefening met probleme gepaard gaan en dat dit kritiek kan ontlok. Soos die Nederlanders wat metamodernisme die eerste keer in 2010 beskryf het dit stel: “the hubris of delineating a historical moment and describing a social situation in terms of yet another ‘-ism’ opens us up for Homeric laughter at best and fierce scorn at worst” (Van den Akker, Gibbons & Vermeulen, 2017:3).

Ek is veral versigtig vir die hoofkritiek wat tans teen metamodernisme geopper word, naamlik dat dit 'n ooreenvoudiging is van die komplekse konsepte ‘modernisme’ en ‘postmodernisme’, en dat dit hierdie twee konsepte as binêre opposisies teenoor mekaar opstel in 'n poging om 'n idealistiese ‘oplossing’ te vind vir die veronderstelde tekortkominge van modernisme en postmodernisme. As 'n ‘oplossing’ dit is wat die navorser haarself ten doel stel, sou reduktiewe en vereenvoudigde lesings van spesifieke literêre tekste kon volg. In my studie probeer ek om so ver as moontlik hierdie basiese slaggate te vermy. Dit is wel onvermydelik dat sentimente van hierdie aard wat deur ander navorsers uitgespreek is, in die loop van my argumentasie na vore sal kom. Ek probeer egter om verabsoluterings so ver moontlik te vermy, en sal krities ingaan op metamodernistiese argumente soos deur verskillende navorsers geopper.

Om metamodernisme as konsep te bespreek, moet 'n mate van literêr-historiese periodisering geskied. Periodisering is 'n uiters problematiese saak, veral as 'n mens iets probeer periodiseer wat in jou eie tyd teenwoordig is. Die kritiek wat gewoonlik teen die vasstelling van periodecodes (soos ‘modernisme’, ‘postmodernisme’, of ‘metamodernisme’) ingebring word, en wat ek reeds hierbo genoem het, is dat periodes inherent vloeibaar en onvaspenbaar is, en dat enige poging om te periodiseer 'n noodwendige verskraling van die eienskappe van 'n verskynsel tot gevolg het (vgl. Foster, 2002:188). Met verwysing

na Calinescu, skryf Ronel Foster (2002:188)<sup>8</sup> dat dit egter “juis die semantiese vloeibaarheid van periodeterme is wat toelaat dat die sogenaamde ‘polichronie’<sup>9</sup> van die geskiedenis geakkommodeer kan word, of die multiplisiteit van geskiedenis wat nóg geheel afsonderlik is, nóg geheel ondergeskik aan ’n enkele beginsel (stilisties, struktureel, ensovoorts)”. Daar is dus ook voordele verbonde aan periodisering.

’n Belangrike punt wat Foster (2002:188) ten opsigte van periodisering maak, is dat dit diachronies sowel as sinchronies kan funksioneer. Sy verwys na twee navorsers se denke in hierdie verband: Cloete (1992) en Calinescu (1986)<sup>10</sup>. Volgens Cloete (Foster, 2002:188-189) word “die werke van ’n bepaalde literatuurhistoriese periode eerstens in ’n sinchroniese verhouding tot mekaar gesien”, maar dat “elke literatuurgeskiedenis [...] ten tweede [...] uiteraard ’n diachroniese kyk op die literatuur (is), met ander woorde ’n opspoor van die relasies tussen opeenvolgende periodes, dit wil sê aan mekaar voorafgaande en op mekaar volgende periodes”. Calinescu beskryf die verskil tussen die diachroniese en sinchroniese funksionering van periodecodes soos volg: “periodeterme (funksioneer) diachronies [...] in die sin dat hulle ’n tydsafbakening bewerkstellig van naasliggende of aangrensende of opeenvolgende style, konvensies, genres of individuele werke”; en “sinchronies in die sin dat hulle ’n verband bewerkstellig tussen tydsgegewys verwyderde style, konvensies, genres of individuele werke wat oor die geskiedenis heen betekenisvolle ooreenkomste openbaar” (Foster, 2002:189). Diachroniese periodisering gaan dus oor die vasstelling van tydperiodes waarin ooreenstemmende verskynsels sigbaar is, terwyl sinchroniese periodisering daarop gerig is om ooreenkomste oor tydsgrense heen te identifiseer.

My beskrywing van metamodernisme vertoon ’n voorkeur vir sinchroniese periodisering, onder andere omdat heterochronisiteit een van die belangrike tendensies van metamodernisme is. Heterochronisiteit (wat in Hoofstukke 3 en 5 bespreek word) word gekenmerk deur ’n nieliniêre beskouing van tyd, die erkenning van ’n veelheid van temporaliteite en geskiedenis, en ’n waardering vir ’n sekere mate van temporele chaos<sup>11</sup>. ’n Diachroniese benadering tot die periodisering van metamodernisme sal tot gevolg

---

<sup>8</sup> In die laat 1990’s en vroeë 2000’s is ’n interessante debat gevoer oor die posisie van postmodernisme as periodekonsep in die Afrikaanse letterkunde. Die gesprek het begin toe J.C. Kannemeyer (1998) en Helize van Vuuren (1999) kritiek gelewer het teen die beskouing van postmodernisme wat Louise Viljoen en Ronel Foster in hul antologie, *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997) voorgehou het. Foster (2002) se artikel “Postmodernisme en poësie: ’n Uitnodiging tot kritiese dialoog” is ’n reaksie op die kritiek en ’n belangrike stuk navorsing in terme van periodisering in Afrikaanse letterkunde. Haar antwoord verhef postmodernisme nie tot iets meer as wat dit is/was nie. Die feit dat die debat plaasgevind het, is belangrik omdat dit die netelige vraag oor die verskille tussen modernisme en postmodernisme in die kollig geplaas het. Omdat ek metamodernisme as ’n nuwe(r) verskynsel in Afrikaans wil beskryf, is hierdie gesprek ’n goeie verwysingspunt. In haar artikel is Foster spesifiek in gesprek met Van Vuuren. Foster voer aan dat Van Vuuren se kritiek teen *Poskaarte* nie geregtig is nie, omdat Van Vuuren essensialisties met postmodernisme omgaan en dit reduseer tot een of twee spesifieke kenmerke. Foster voer aan dat postmodernisme ’n komplekse konsep met ’n geskakeerde ontstaansgeskiedenis is, en dat Van Vuuren dit nie genoegsaam in ag neem nie.

<sup>9</sup> “Polichronie” of “die multiplisiteit van geskiedenis” kan met die metamodernistiese idee van heterochronisiteit in verband gebring word. Heterochronisiteit is ’n konsep wat verduidelik in hierdie proefskrif in detail bespreek word (sien Hoofstukke 3 en 5).

<sup>10</sup> Ek gee Foster se interpretasie van Cloete en Calinescu se denke weer, omdat ek my eie navorsing posisioneer ten opsigte van die debat wat tussen Foster en ander oor periodisering in die laat 1990’s en begin 2000’s gevoer is.

<sup>11</sup> Die waardering vir ’n sekere mate van temporele chaos hou verband met chaosteorie waarna in Hoofstuk 5 verwys word.

hê dat metamodernisme verskraal word tot 'n tydsgebonde periodekonsep wat in opposisie staan met die periodes wat dit voorafgegaan het, naamlik modernisme en postmodernisme. My bespreking van metamodernisme het nie ten doel om metamodernisme ná (post-) of téén (anti-) 'n ander periode op te stel nie. Aan die hand van die strategies naïef-ingeligte posisie wat dit inneem, veronderstel metamodernisme 'n inherente 'grensloosheid' wat 'n algemene akkommoderende ingesteldheid tot gevolg het (sien Hoofstuk 3). Metamodernisme is egter nog nie genoegsaam op konseptuele vlak bestudeer nie, wat beteken dat besprekings daarvoor as kategoriale kode, tipologiese model, leesstrategie, analitiese model, wêreld- en werklikheidsbeskouing, kultuurstroming, tydsklimaat, en as menslike kondisie nog tekort skiet. Daar is byvoorbeeld nog nie konsensus oor iets soos "n metamoderne kondisie" nie. In my studie probeer ek 'n bydrae lewer om metamodernisme in terme van (die Afrikaanse) literatuurstudie beter te beskryf, en dan spesifiek met verwysing na verskynsels wat ek in Van Niekerk se nuutste tekste waarneem. Daarmee insinueer ek glad nie dat Van Niekerk se tekste bestempel moet word as volslae metamodernisties nie, want dit sal veronderstel dat metamodernisme reeds oor 'n vaste tipologiese model beskik, wat nie die geval is nie. Met behulp van metamodernisme, en met verwysing na verskynsels in Van Niekerk se tekste wat vernuwend blyk te wees, wil ek iets bydra tot die verstaan van 'n verskuiwende "gevoelstruktuur" (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2) wat spesifiek in die kunste waargeneem kan word. Daarmee plaas ek die fokus op die "synchroniese of verbandleggende" (Foster, 2002:198) funksie van metamodernisme as periodeterm. Metamodernisme is nie 'n radikale rigtingverandering weg van postmodernisme soos sommige navorsers beweer nie, maar eerder 'n voortsetting van die verworpenhede (beide positief en negatief) van die periodes wat dit voorafgegaan het, naamlik modernisme en postmodernisme.

### 1.5. Vooruitskouing

Soos reeds genoem, loop die argument in my tesis langs twee paaie: die pad wat Van Niekerk se oeuvre bestudeer en uiteindelik fokus op haar mees resente tekste, en die literêre teoretiese en -historiese weg, wat 'n karakterisering van 'n (Suid-)Afrikaanse literêre metamodernisme behels. Die fokus is deurentyd op Van Niekerk se oeuvre omdat dit verskynsels soos relasionaliteit en die aksentuering van die performatiewe aard van letterkunde in haar oeuvre is wat my in die eerste plek na metamodernisme gelei het. In Hoofstuk 2 word 'n resepsie- en oevrestudie van Van Niekerk se tekste onderneem om vas te stel watter stilistiese en tematiese kenmerke daarin waar te neem is, om klemverskuiwings en intensiverings in haar oeuvre te identifiseer, en ook om ondersoek in te stel na hoe haar oeuvre ontvang is. In Hoofstuk 3 word dieper ingegaan op metamodernisme. In die eerste plek word die kwessie van letterkunde as 'n uitdrukking van die moderniteit bespreek. Daar word veral klem gelê op die feit dat daar gepraat kan word van moderniteite, en dat die Suid-Afrikaanse moderniteit(e) in bepaalde opsigte verskil van Westerse moderniteit. Daar ook vasgestel dat daar verskillende literêre modernismes (modernisme, postmodernisme, en ook metamodernisme) binne sulke moderniteit(e), te bespeur is.

Metamodernisme word geïdentifiseer as nuwe(r) literêre modernisme wat funksioneer as simboliese ruimte en transhistoriese raamwerk aan die hand waarvan literêre tekste (ook Afrikaanse tekste) op interessante maniere bestudeer kan word. Twee metamodernistiese verskynsels wat spesifiek relevant is vir Van Niekerk se werk, naamlik relasionaliteit en performatisme, word uitgelig. In Hoofstuk 4 word relasionele performatisme geïntroduseer en ondersoek as spesifieke metamodernistiese verskynsel. In Hoofstuk 5 word die vyf tekste in die derde fase in Van Niekerk se oeuvre, die transnasionale fase, bespreek met spesifieke verwysing na die metamodernistiese verskynsels wat daarin te sien is. In die laaste hoofstuk word die studie saamgevat en spesifieke gevolgtrekkings word gemaak.



## Hoofstuk 2 – Marlene van Niekerk se oeuure: ’n stuk borduur- of vlegwerk

### 2.1. Inleiding

Die fokus van my studie is op Marlene van Niekerk se vyf mees resente tekste: *Memorandum, ’n verhaal met skilderye* (2006), *Die sneeuslaper* (2010), *Kaar* (2013), *In die stille agterkamer (Gedigte by skilderye van Jan Mankes: 1889 – 1920)* en *Gesant van die mispels (Gedigte by skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659 – 1707)* (laasgenoemde twee uit 2017). Van Niekerk se oeuure kan in drie dele verdeel word<sup>12</sup>: ’n aanvanklike of vroeë fase, ’n Suid-Afrikaanse fase, en ’n transnasionale (metamodernistiese) derde fase. Die eerste twee fases sal in hierdie hoofstuk bespreek word. Die derde fase sal voorlopig ingelei word, waarna daar in Hoofstuk 5 spesifiek op die vyf tekste gefokus sal word. Die doel met so ’n indeling in fases is om die wendinge en klemverskuiwinge wat in Van Niekerk se oeuure waargeneem kan word, duideliker aan te toon en verder te ondersoek as wat al vantevore gedoen is. Die wendinge en ontwikkelinge in Van Niekerk se werk is meervlakkig en kan bespeur word in terme van onder andere tema, styl, skrywersidiolek en persoonlike kunsteoretiese opvattinge. Die bespreking van Van Niekerk se oeuure in hierdie hoofstuk dien as kontekstualisering van die oeuure, waarna daar in Hoofstukke 3 en 4 ’n teoretiese aanpak onderneem word. In Hoofstuk 3 word metamodernisme voorgestel as ’n simboliese ruimte en transhistoriese raamwerk aan die hand waarvan kontemporêre letterkunde ondersoek kan word. In Hoofstuk 4 stel ek die term relasionele performatisme voor as spesifieke metamoderne praktyk wat duidelik te sien is in die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuure.

’n Nota oor hoe hierdie hoofstuk daar uitsien: daar word die resepsie van Van Niekerk se werke in die eerste twee fases van haar oeuure ondersoek. Daar is twee redes hiervoor: eerstens wil ek aantoon hoe die fokus van die navorsing wat oor Van Niekerk se werk gedoen is, oor die jare verander het; en tweedens omdat ek veranderinge, wendinge en/of klemverskuiwinge in Van Niekerk se eie kunsteoretiese- en filosofiese beskouinge wil aandui. ’n Kwalitatiewe resepsiestudie maak dit vir my moontlik om hierdie twee dinge gelyktydig ondersoekend te beskryf. Ek sal, waar van toepassing, (versigtige) voorlopige uitlatings maak oor waar daar spore van metamodernisme in die tekste te sien is. Die groot argument wat ek hier voer, is dat Van Niekerk se oeuure beskou kan word as ’n komplekse en verstrengelde stuk borduur- of vlegwerk; ’n tipe “quipu”-sisteem (Van Vuuren, 2014:507-508).

---

<sup>12</sup> Helize van Vuuren (2013) verdeel in haar resensie van *Kaar* Van Niekerk se oeuure ook in drie soortgelyke dele, maar sy laat *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* buite rekening. Volgens my is Van Niekerk se drama ’n baie belangrike deel van die tweede fase in die oeuure. Die twee nuwe digbundels, *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*, het ook intussen bygekome. My indeling wyk ook af van chronologiese parameters aangesien ek probeer om minder te periodiseer en meer te beskryf. Deur aan te toon dat sekere van die tekste oor die grense tussen fases strek, wys ek daarop dat Van Niekerk se oeuure nie sondermeer in hokkies en hoekies verdeel kan word nie.

2.2. Drie fases in die oeuvere van Van Niekerk

Soos bo genoem, kan Van Niekerk se oeuvere in drie fases ingedeel word. Die eerste kan beskou word as 'n vroeë of aanvangsfase wat gekenmerk word deur potensiaal en jeugdigheid, waarin reeds 'n aantal tipiese Van Niekerk-kenmerke soos taalspel, betrokkenheid by die landskap, satire, taalsensitiwiteit, musikaliteit, speelsheid en relasionaliteit aan die orde gestel word. In hierdie fase word Van Niekerk se tekste nog nie juis met akademiese erns ondersoek nie, maar sy stap tog met 'n paar literêre pryse weg. Die tweede fase word ingelei met die kragtoer wat *Triomf* (1994) is, gevolg deur *Agaat* (2004), wat deur sommige beskou word as Van Niekerk se *magnum opus*, en bereik 'n onverwagse klimaks met die skerp sosiale en talige kommentaar van die drama, *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010). Die tweede fase word gekenmerk deur die oopskrywing, satirisering en ondermyning van verskillende magstrukture, altyd met 'n besef van medepligtigheid. Die vier werke in hierdie fase is duidelik op 'n Suid-Afrikaanse konteks afgestem en fokus op die ingewikkelde intersubjektiviteite wat eie is aan die land. Die derde fase, waarop daar in meer diepte in Hoofstuk 5 gefokus sal word, vertoon 'n groter afstandelikheid ten opsigte van Suid-Afrika, 'n performatiewe, transnasionale, metafiksionele ingesteldheid, en 'n sterk interpersoonlike en kunsteoretiese uitkyk.

Die drie fases kan skematies soos volg uitgebeeld word:

FASE 1: die vroeë fase	FASE 2: die Suid-Afrikaanse fase	FASE 3: die transnasionale fase	
<i>Sprokkelster</i> (1977)			
<i>Groenstaar</i> (1983)			
<i>Die vrou wat haar verkyker vergeet het</i> (1992)			
	<i>Triomf</i> (1994)		
	<i>Agaat</i> (2004)		
	<i>Memorandum</i> (2006)		
	<i>Die kortstondige raklewe van Anastasia W</i> (2010)		<i>Die sneeuslaper</i> (2010)
			<i>Kaar</i> (2013)
			<i>In die stille agterkamer</i> (2017)
			<i>Gesant van die mispels</i> (2017)

Hierdie drie fases is nie in die eerste plek gebaseer op chronologie en onderwerp of tema nie, maar eerder op Van Niekerk se skryfambagtelike en kunsbeskoulike ontwikkeling oor die algemeen. Vervolgens word die eerste twee fases bespreek.

### 2.2.1. Die vroeë fase: *Sprokkelster* (1977), *Groenstaar* (1983) en *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992)

Die eerste fase in Van Niekerk se oeuvre bestaan uit die debuutdigbundel *Sprokkelster* wat in 1977 verskyn het, die tweede digbundel *Groenstaar* (1983) en die kortverhaalbundel *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992). Behalwe vir resensies, is daar nie veel oor hierdie drie publikasies geskryf nie. Al drie publikasies is oor die algemeen goed ontvang, met resensente wat waardering uitspreek vir die nuutheid van die beelding, die skerp en speelse satire, en die vernuftige aanwending van taal. Daar word egter ook melding gemaak van 'n mate van naïwiteit, swaartillendheid en oordrewe barokagtigheid in van die tekste.

#### 2.2.1.1. *Sprokkelster* (1977)

Van Niekerk debuteer met *Sprokkelster* op die jong ouderdom van 23, wat dien as bewys daarvoor dat Van Niekerk haarself nog altyd as 'n skrywer beskou. Kannemeyer (1992) beskryf die poësie in *Sprokkelster* (1977) as “'n soort gedig wat deur sy sterk sintuiglikheid en ontvanklikheid vir die aarde nie in belydenis of ekkerigheid vassteek nie”. Die “woordgebruik en moeitelose beeldende vermoë” gee haar poësie 'n frisheid en “naïewe jeugdigheid”. Hy noem egter dat Van Niekerk se singende verse soms lei tot “beeld- en klankverdworing” wat die leser kan laat insluimer, “en dat die ‘charm of words’ (die leser) van die betekenis en struktuur kan wegvoer”. Grobler (1988) noem *Sprokkelster* 'n baie belangrike debuut waarin Van Niekerk, anders as ander jong digters, “[...] 'n objektiwiteit bewerkstellig wat meermale universele waarde aan haar verse verleen”. Die bundel bevat liriese stemmingsgedigte wat hoofsaaklik sentreer rondom die natuurskoon van Stellenbosch en omgewing. Die verse word gekenmerk deur humor, ironie en het 'n sterk musikale inslag. In sy resensie noem Brink (in Van Vuuren, 2016:919) die bundel 'n “lieflike loflike debuut”, maar kritiseer die digter se neiging om “alte bewustelik ‘mooi beeldjies’ te komponeer”. Tog is daar vir hom 'n indrukwekkende “veelstemmigheid” in die “voordurend wisselende himne aan 'n haas mities beleefde aardse skoonheid” (Brink, in Van Vuuren, 2016:919). Sheila Cussons (1983) verwys na die bundel as “hoogs verdienstelik en bekoorlik”. Van Niekerk ontvang in 1978 beide die Eugène Marais- en Ingrid Jonker-pryse vir *Sprokkelster*.

Dit is belangrik om op te merk dat die musikale, 'n fyn aanvoeling vir taal en 'n sterk sintuiglike bewussyn reeds in Van Niekerk se eerste bundel sterk inslag vind. In haar bespreking van Van Niekerk se bekende gedig “by toccata en fuga in d mineur” (1977:25) gaan Van Vuuren (2016:919) uitgebreid hierop in. In die gedig word Bach en God aan mekaar gelykgestel met betrekking tot die skeppingsdaad. Van Niekerk ‘vertaal’ Bach se orrelwerk in 'n gedig wat sterk sintuiglike beelding bevat. Om ander kunsvorms, soos musiek en skilderwerk, in woord en taal te ‘vertaal’, is iets wat sy regdeur haar oeuvre doen. Dink byvoorbeeld aan Kasper Olwagen se klankgedigte in “Die swanefluisteraar” (*Die*

*sneuslaper*, 2010) wat die Van Niekerk-karakter in betekenisvolle taal probeer omsit (2010:41)<sup>13</sup>, asook die ver-taling van Bach se Passacaglia en fuga in D Mineur wat in *Memorandum* plaasvind (Van Vuuren, 2014:514). “by toccata en fuga in d mineur” vertoon ook ’n hiperbewustheid van die skeppingsproses waardeur ’n kunstenaar gaan. Die skeppingsproses word in haar mees resente tekste veral *prakties opgevoer*, ’n idee wat deur die loop van die studie duideliker sal word. Die verantwoordelikheid, rol en/of lot van die kunstenaar word meermale in Van Niekerk se werk aan iets metafisies verbind: die maak van kuns is onverklaarbaar, magies, transendent, selfs goddelik.

#### 2.2.1.2. *Groenstaar* (1983)

Van Niekerk se tweede bundel *Groenstaar* (1983) verskyn tydens haar verblyf in Nederland waar sy haar nagraadse studies in filosofie in 1985 voltooi (Van Vuuren, 2016:919;921). Die bundel verwys dan ook deurentyd na die Europese en Nederlandse omgewing waarin die digter haar bevind. Cloete (1983) dui aan dat *Groenstaar* ’n “belangrike verdieping” in Van Niekerk se poësie toon, ná ’n reeds “verrassende debuut” in die vorm van *Sprokkelster*. Van Vuuren (2016:921) skryf dat die bundel spreek van ’n groter intellektuele afstandelikheid en skerp satire. Die term ‘groenstaar’ is ’n ander woord vir gloukoom, ’n siekte waartydens die oog se optiese sensuïteit aangetas raak as gevolg van ’n opbou van vloeistof in die voorste gedeelte van die oog. Cloete (1983) verduidelik die titel soos volg: “Die ‘siekte’ van die oog is in hierdie geval die omgekeerde van wat ‘groenstaar’ in werklikheid beteken: dit is ’n gesonde visuele hipergevoeligheid”. Die visuele ingesteldheid wat kenmerkend is in Van Niekerk se werk, word dus reeds duidelik in haar tweede bundel sigbaar. “Dit bly egter nie by ‘impressies’ nie”, sê Cloete (1983), “dit gaan oor in die visionêre”. Brink (1983) wys daarop dat gloukoom die oogbal “progressief laat verhard” wat daartoe lei dat die “gesigveld inkrimp”, iets wat hy in verband bring met die “strakker presisie van fokus op kleiner en meer spesifieke komponente van stillewes” in die verse. Volgens hom lei hierdie strakheid tot ’n “tyd- en grensloosheid”. ’n Sensitiwiteit vir klank, die ouditiewe, die musikale en die klankmatigheid van taal, word ook in die bundel waargeneem, en spesifiek in die manier waarop die ouditiewe deurgaans die visuele vergesel.

Sheila Cussons (1983) se resensie van die bundel is vol lof en waardering, en fokus ook veral op die kyk-metafore wat deur die gedigte geaktiveer word: “tallose verskillende maniere van kyk: lansetskerp soos vanuit ’n oog ágter die beperkte, kwesbare vleesoog, maar die agteroor getuig óók van kwesbaarheid, is ook gekwes, deur sy eie skerp nugterheid én sy ontnugtering”. Die verse getuig van “’n buitengewone gevoeligheid en intensiteit vir en in die ervaring van lééf, wéés, wáárneem, liefhê, hunkering” (Cussons, 1983). Al hierdie dinge waarna Cussons verwys, dui op ’n sensitiwiteit vir die lewe in al sy geleidinge, ’n besef van die aard van saambestaan, subjektiwiteit en eindigheid. Die digter beweeg in hierdie bundel “weg van die suiwer liriese lofsange op die klein landelike wêreld van

---

<sup>13</sup> In die res van die proefskrif kan die leser aanvaar dat daar na een van Van Niekerk se tekste verwys word wanneer ’n jaartal en ’n bladsynommer alleen tussen hakies verskyn.

Stellenbosch en die Wes-Kaap” wat in *Sprokkelster* te sien was (Van Vuuren, 2016:921) en word “’n gerypte, sardoniese wêreldbürger.” “Maklik mooi is vervang deur verwickeld-boeiend” (Cussons, 1983) in verse wat spreek van ’n “popelend-ryk verbeelding” en “kostelike humorsin” waaraan die digter vrye teuels gee. Haar vakmanskap is bo kritiek, sê Cussons, “sy is klaar ’n jong meester, en ’n mens se konklusie ná die soveelste deurlees en deurluister, is welgedaan. Felicidades”. Dit is interessant dat Cussons noem dat die oog-metafoor “soms fisiek, soms ekstra-sensories raak”, iets wat toenemend kenmerkend raak in Van Niekerk se werke.

Brink (1983) prys ook die bundel aan: “soveel trefsekerheid, so ’n sintuig vir die woord-as-teken, soveel virtuositeit en komponeervermoë dat sy nuwe bakens vir ons jonger poësie oprig”. Hy bespreek die bundel veral in terme van die abstraksie en strakheid: “die wit van ’n noordelike Hollandse land- en stadskap”, teenoor “’n skedelige kil wit” gryns van ’n Suid-Afrikaanse werklikheid. Brink wys dus ook op die belangrikheid van visie en die beperking (subjektiwiteit) van visie in die bundel, ook in terme van terugkyk na die kyker self, waarna die titel reeds verwys. Alternatiewe maniere om die lewe te ervaar, soos aan die hand van musiek, voëlgesang en deur die lens van ’n kamera word subtiel uitgewys. Daar is ’n belangrike vlak van introspeksie wat in hierdie bundel bereik word. Brink (1983) beskryf die bundel as ’n skou-spel: “[...] die teater (is) ook vanaf die openingsgedig een van die belangrikste tekenbronne in *Groenstaar* [...] ’n *ontwikkelende* skouspel”. Dit is natuurlik te verwagte dat toneelspel en die verhoog metafories sterk in Van Niekerk se poësie sal manifesteer aangesien sy in die tyd wat die bundel geskryf is as leerlingregisseur in teaters in Stuttgart en Mainz gewerk het (Terblanche, 2015). Sy het, benewens *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*, ook ander ongepubliseerde dramas vir amateurteater geskryf. Haar werk vertoon ’n sensitiwiteit vir die performatiewe aard van die maak en belewenis van kuns. Van Niekerk se lesers word behandel soos teatergangers wat ’n skouspel op ’n verhoog beleef. In die lig hiervan is dit gepas om Van Niekerk se werk te lees ten opsigte van die performatiewe. In die eerste gedig in *Groenstaar*, “apologie” (Van Niekerk, 1983:7), word ’n verhoogsituasie geskep, maar aan die hand van die beeld van ’n spinnekop wat ’n web spin. Die “loom geslepe” spinnekop-digter spin die gedig-web van “onwaarskynlike verbande” en hoop om daarin “’n wiegend groen en ryklik gesegmenteerde openbaring” te vang wat “met teatraal gestrekte vlerke hang”, maar vang in die plek daarvan “skimmel dwalers / opligters swierbolle en ander lawaaierige liggewigte”. Die digter as spinnekop en die gedig as web aktiveer die idee van die kunswerk wat performatief gekonstrueer word sodat dit die leser lok, vang en bedwelm, soos wat die spinnekop ’n vlieg in haar web sal vang. In die gedig word die digter se strewe om haar leser só te vang, egter sinies benader aangesien die digter nie daarin slaag om die tipe openbaring (én die tipe leser) (vas) te vang wat sy graag sal wil nie.

Twee waarnemings wat Brink (1983) in sy resensie maak wat verder vir my studie van belang is, is “die onwaarskynlike versoening van dinge” wat in die bundel opgevoer word, en die idee van wederopstand,

of nuwe hoop. Ten spyte daarvan dat “doodsheid (en) [...] strakheid” skynbaar in die bundel oorwin, begin daar “binne-in hierdie beweging [...] alweer ’n nuwe lente pruttel”. Die idee van ’n nuwe lewe wat moontlik is na doodsheid, kry ’n mistieke element in die bundel wat uitgebeeld word in die vorm van visioene, mites en sprokies. Die onwaarskynlike verbande wat Van Niekerk lê, bou ’n mistieke element uit: die “tevergeefse liassering van prentjies” word tegelyk gebalanseer met “iets nuuts en groens en lenterig, iets nostalgies [...] tot by die rondborstige erkenning: ‘met twee keerkringe lê my hart oorkruis’” (Brink, 1983). Hierin lê van die fynste, vroegste spore van ’n nostalgiese en hoopvolle metamoderne uitkyk – selfs al is dit hier nog bloot in terme van ’n tusseninbestaan tussen twee halfronde, die problematiek daarvan om twee wêreld te probeer versoen. “(A)parterigheid’ en ‘samehang’ is ’n wesenlike gegewe in die hele tekensisteem van *Groenstaar*” sê Brink (1983). Hoop en nostalgie word deurgaans getemper deur ’n sterk ontwikkelde satiriese toon. Die spanning wat tussen verwydering (aparterigheid of alteriteit) en samehang ontstaan, is trouens kenmerkend van Van Niekerk se oeuvre in geheel.

In haar studie bespreek Engelbrecht (1996) spesifiek hierdie spanning in terme van bevriending en vervreemding in Van Niekerk se eerste twee bundels: “bevriending en vervreemding verteenwoordig die opposisionele verhouding wat van die belangrikste gedigte [...] beheers” (1996:137). Sy gebruik die woord ‘dualisme’<sup>14</sup> om teenstellende dinge soos die aardse teenoor die verhewe, die ewige teenoor die vervlietende, ’n droomwêreld teenoor die werklikheid, harmonie teenoor teenstelling te beskryf. Volgens Engelbrecht lê daar tweeledigheid in die verrassend-onwaarskynlike verbande wat Van Niekerk trek, die vind van raakpunte tussen uiteenlopende dinge, en die teenwoordigheid van skoonheid en verhewendheid in nietige, aardse, alledaagse dinge. Daar word mistiek en fantasie gevind in die gewone dinge, byvoorbeeld die omskepping van ’n sonsopkoms tot ’n visioen. Engelbrecht (1996:140) kom tot die gevolgtrekking dat Van Niekerk in hierdie eerste twee digbundels daarin slaag om harmonie te vind tussen kontrasterende dinge, iets waarna sy klaarblyklik smag in die openingsgedig “apologie” in *Groenstaar* (1983:7): “’n wiegend groen en ryklik / gesegmenteerde openbaring”. Engelbrecht verstaan in haar proefskrif bevriending as ‘bekendheid’. Vriendskap as ’n vorm van relasionaliteit is ook ’n tema wat keer op keer in Van Niekerk se oeuvre te sien is (sien Linde, 2014, en Linde & Van Schalkwyk, 2016).

Tussen die eerste en tweede bundels is daar ’n ryp- en volwassewording te sien, veral in terme van die manier van kyk na in-die-wêreld-wees. Die verwysings na beide Suid-Afrika en Europa is ’n belangrike merker in hierdie verband. ’n Besef van die gekompliseerde tusseninskap van ’n lewe in Suid-Afrika en Europa is in *Groenstaar* duidelik en figureer ook sterk in van haar ander tekste. Daar word veral toenemend in die derde fase van haar werk daarop ingegaan. Louise Viljoen (2017) bespreek hierdie

---

<sup>14</sup> Aangesien Engelbrecht se uiteindelik gevolgtrekking fokus plaas op raakpunte en ooreenkomste, was die keuse van die term ‘dualisme’ (in die lig van die filosofiese beskouing daarvan) dalk nie so ’n goeie keuse nie.

spanning in Van Niekerk se nuutste digbundel, *Kaar* (2013), in terme van die konsep “transnasionale letterkunde”:

Van Niekerk as Suid-Afrikaanse, meer spesifiek Afrikaanse, digter (is) uitsonderlik bewus [...] van die komplekse verstrengeling waarin sy haar bevind: afstammeling van ’n koloniseerdersgroep, gevorm deur ’n Eurosentriese tradisie, met komplekse gevoelens van solidariteit met én afsku vir haar geboorteland, steeds meer bewus van die mens se onvermydelike inbedding in ’n biosemiotiese sfeer en ’n histories-bepaalde omgewing – in haar geval ’n “postkoloniale Umweltkas” – en die verantwoordelikheid wat daarmee saamgaan.

Van Niekerk as skrywer beweeg lank reeds transnasionaal, veral tussen Suid-Afrika en Nederland, met ’n eerste transnasionale beweging wat in 1998 plaasvind in die vorm van *De vrouw die haar verrekijker had vergeten*, die vertaling van haar eerste bundel kortverhale (Viljoen, 2014:18).

Die transnasionale bewegings in Van Niekerk se resente tekste word in Hoofstuk 5 verder bespreek. Dit is op hierdie stadium van die argument belangrik om daarop te let dat Van Niekerk duidelik bewus is van haar tweeledige posisie as Afrikaanse skrywer met Europese voorouers in Suid-Afrika, en dat hierdie bewustheid reeds in haar tweede digbundel deurskemer. Daar vind ’n soortgelyke verskuiwing vanaf ’n Suid-Afrikaanse konteks na ’n meer globale een plaas tussen die tweede en derde fases van haar werk, maar later meer daaroor.

### 2.2.1.3. *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992)

Van Niekerk debuteer in 1992 as prosaïst met *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. Volgens Kannemeyer (2005:632) getuig die kortverhale in dié bundel van “’n besondere taalgevoeligheid [...] ’n ryk verbeelding en fantasie [...] (’n) sterk satiriese inslag (wat) uitgroeï tot die absurde en groteske”. Die bundel kan gelees word as ’n tipe voorspel tot *Triomf* (1994) en *Agaat* (2004) aangesien Van Niekerk in die reeks kortverhale reeds die Afrikaner se desperate pogings om beheer en waardigheid in Suid-Afrika te behou, ontluisterend uitbeeld. Soos aangedui in die skema vroeër (bl.17), steek *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* dus die grens tussen die eerste fase en die tweede fase gedeeltelik oor aangesien dit die intense sosiaal-maatskaplike betrokkenheid waardeur die tweede fase gekenmerk word, reeds aanvoer. Van Niekerk satiriseer in hierdie bundel die Suid-Afrikaanse werklikheid om “bevrydende lag” te ontlok; “(d)it is ’n gelag met ’n utopiese grondslag wat die diskrepansie tussen ideaal en werklikheid suggereer” (Van Vuuren, 2016:922). In die bundel is daar ook sprake van magiese realisme as mistieke belewenis (Aucamp, 1993), soos ook in *Groenstaar*. Aucamp merk op dat die kortverhale in hierdie bundel ooreenkomste toon met “oer-didaktiese” vorms soos die gelykenis, die allegorie en die fabel. Van Niekerk maak dus reeds in hierdie bundel gebruik van raamvertellings deur die kortverhale op sulke herkenbare maniere te struktureer. Die leser het geen ander keuse as om die verhale te lees volgens die ‘reëls’ wat vir sulke vorms bestaan nie: “(die voornemende leser) kan fabels

en allegorieë verwag; 'n dissekering van Suid-Afrikaanse 'werklikhede'; 'n uitreik na 'n 'ander werklikheid'" (Aucamp, 1993).

Die teenwoordigheid van die outeurstem is sterk sigbaar in hierdie bundel, in twee vorme: die betoogvoerder (wat die verhale op didaktiese wyse oordra) en die gebore storieverteller (wie se verbeelding en sin vir fantasie en humor duidelik is) (Aucamp 1993). Van Niekerk skryf haarself graag op verskillende maniere in haar stories in en die outeurstem is dikwels duidelik hoorbaar, iets waaroor sy al gekritiseer is (Swanepoel, in Van Vuuren, 2016:927). In die geval van *Groenstaar* kan die afleiding gemaak word dat die blikhoek wat beskryf word, Van Niekerk-as-digter se ouktoniese uitkyk op en ervaring van die Europese en Suid-Afrikaanse werklikheid is. In *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* satiriseer sy haar eie posisie as skrywer. Daar is soortgelyke gevalle in haar ander tekste: in *Triomf* is sy een van "daai twee dykes van oorkant" wat deur Lambert afgeloer word; in *Agaat* word die omgewing waar Van Niekerk self grootgeword het, uitgebou tot ontluisterde ruimte; en in *Die sneeuslaper* is die Van Niekerk-karakter 'n skrywer en dosent in Skeppende Skryfkunde, soos Van Niekerk trouens self is.

Die beswaar wat sommige kritici teen die sterk outeursteenwoordigheid het, is dat "die stem van die skrywer te dikwels in die woorde van die karaters deurslaan" (Swanepoel, in Van Vuuren, 2016:927) wat tot gevolg het "dat sy soms as spelbederwer in haar eie verhaal optree" (Aucamp, 1993). Die gebruik van 'n personale verteller is nie 'n vreemde verskynsel in Van Niekerk se werk nie, aangesien sy sterk deur nosies van die teater beïnvloed is. Dit is amper asof die personale verteller in Van Niekerk se tekste die karakters en gebeure dirigeer, en asof syself die gebeure regisseur. Die outeur-verteller is ten nouste betrokke by die gebeure: "(d)ie aard van die personale verteller is sodanig dat die implisiete oorkoepelende perspektief waaruit vertel word, deur dié verteller bepaal of gekleur word. Die handelinge en gerapporteerde dialoog en denke van die karakters word so georkestreer" (Van Vuuren, 2016:927). Die gevolg is 'n komplekse teksstruktuur waarin die outeur nie net soos 'n 'poppemeester' en regisseur optree nie, maar ook 'n voyeursposisie inneem en die karakters "afloer" en "afluister" (Van Vuuren, 2016:927). Sy eien soms vir haarself 'n kameerol toe, en sit haarself "doelbewus [...] pens-en-pootjies in haar eie roman as karakter, as karnavaleske figuur en deel van die bisarre 'sirkus'", byvoorbeeld in *Triomf*, soos hierbo reeds geblyk het. Sodoende word die tradisionele rol van die skrywer omvergewerp, terwyl verskeie gevestigde rame deurbreek word. Die deurbreking, oorsteek en selfs vernietiging van grense is iets wat vir Van Niekerk as skrywer groot plesier verskaf.

Die proses om as kunstenaar te ontsnap van koel rasionaliteit en jouself oor te gee aan die sintuiglike (Van Vuuren, 2016:922) en mistieke ervaring, word in Van Niekerk se oeuvre uitgebou tot 'n sterk ars poëtiese tema. Sommige van haar karakters deel keer op keer dieselfde ervaring: hulle raak ontugter deur die druk om goeie skrywers (of kunstenaars) te wees wat die werklikheid op gesofistikeerde,



insiggewende, lewenswerklike en betrokke maniere oordra, en kies aktief om daardie beperkende raam te transendeer en hulself oor te gee aan die aardse, die stille en die sintuiglike. In die proses vertoon hierdie karakters asosiale (outistiese?) gedrag wat aan hulle die geleentheid gee om die werklikheid op 'n meer gesuiwerde, opregte en outentieke manier te ervaar. Die gevolg is gewoonlik een van twee moontlikhede: óf hulle word uit die samelewing gewerp omdat hulle buite die normale optree, óf hulle bereik sjamanistiese status en word deur ander karakters bewonder. Die karakter Karel in die openingsverhaal, "White noise" (1992:1-15) is 'n voorbeeld hiervan. Karel is 'n "nuwe soort aktivis, 'n 'leftie' met sy 'Cultural desk' in diens van die nuwe opkomende heersers" (Kannemeyer, 2005:632) wat 'n boodskap van "the last anti-fascist angel in heaven, who has just died" (1992:11) aan die ANC wil oordra. Maar wanneer hy by die eerste openbare vergadering van die ANC in veertig jaar in 'n beswyming gaan en liries begin raak oor sy visioene, jou die skare hom uit. Sy kamerade moet gou spring om hom te red en te help vlug. Dit blyk later dat Karel tinnitus het wat tot gevolg het dat hy oorsuisinge, distorsies van ouditiewe impulse, en hallusinasies en fobies beleef. In hierdie kortverhaal word Karel 'n patetiese figuur wat 'n aktivisfantasie (eers ten opsigte van die ANC, en dan as kampvegter vir ander tinnitus-lyers) uitleef en van die wêreld vervreem word. Daardeur word die liberale aspirasies van sommige Afrikaners van daardie tyd (en selfs vandag nog) ondermyn. Karel word by wyse van spreke uit die samelewing gewerp omdat hy in 'n wêreldvreemde karakter verander wat vermy word deur persone wat voorheen na aan hom was. Sy teatrale en melodramatiese messiaanse pogings om die pre-1994 Suid-Afrika en die ANC te red van ondergang, word bespotlik gemaak. 'n Verdere voorbeeld is die verhaal "Andries" (1992:107-119). Andries word beskryf as 'n "opslagboompie" wat "weerloos" sy weg deur die lewe gedroom het. Hy is nog een van die eenvoudige, amper outistiese, onskuldige karakters wat keer op keer hul verskyning in Van Niekerk se tekste maak. Hy is sensitief; 'n kunstenaar in sy liefde vir sonneblomme en tuinmaak. Sy kuns is 'n obsessie, net soos Peter Schreuder s'n in *Die sneeuslaper*, en word gebruik as 'n skans teen die aanslae van die werklikheid. Sy tuinmaak-as-kuns, pogings om die lewe op eenvoudige manier mooi te maak, word egter deur die heersende magte geapproprieer en misbruik vir hul eie voordeel wanneer die mooi tuin by die gevangenis gebruik word vir allerlei funksies. Die skoonheid wat hy geskep het, word besmet met mense se strewe na eie gewin. Na 'n katastrofiese staatsete wat deur skreeuende gevangenes onderbreek word, vernietig Andries self sy tuin met 'n trekker en ploegskaar. Sy kameraadskap met vyf ander sielsgenote in die gevangenis word daardeur in die wiele gery. Hy word 'n uitgeworpene wat nêrens in die samelewing pas nie en uiteindelik slegs vertroosting en vreugde in sy sonneblomme vind. 'n Beskouing van die lot van die kunstenaar spreek uit sulke verhale: die samelewing weet nie hoe om kunstenaars te hanteer nie; mense weet nie hoe om die skoonheid te waardeer wat kunstenaars tot die werklikheid toevoeg indien hul kuns nie vir een of ander doel aangewend kan word nie. Daarom word kunstenaars uit die binnekring gewerp en hul 'messiaanse boodskap' word misgekyk.

Kasper Olwagen en Peter Schreuder in *Die sneeuslaper* is karakters wat 'n soortgelyke lot ervaar, maar in hulle gevalle word hulle wêreldvreemdheid soos uitgebeeld in hul kunswerke iets om te bewonder, iets om na te streef en te probeer verstaan en 'vertaal'. Die skrywerkarakter met skrywersblok in die titelverhaal van *Die vrou wat haar verkyker vergeet* het ondergaan ook 'n tipe transformasie wanneer sy haarself op surrealistiese manier as voëlkos aan 'n boom hang in 'n poging om “terug te gryp na die instinktiewe, spontane belewenis van 'n nieverbale wêreld soos dié waarin die voëls lewe” (Van Vuuren, 2016:922). Nadat sy egter, gewond as gevolg van die voëls se gepikkery, gered en met deernis versorg word, slaag sy daarin om verder te skryf, maar nou met 'n fokus op die sintuiglike en met die insig “(e)r is metafysica genoeg in denken aan niets” (1992:55). Spore van sulke (oënskynlike metamodernistiese) performatistiese impulse is reeds vaagweg aanwesig in die eerste fase van Van Niekerk se oeuvre, impulse wat in die tweede en derde fase toenemend kragtig na vore tree.

Ook in hierdie bundel kom die tema van *kyk* weereens sterk na vore, soos reeds in die titel gesuggereer. In die titelverhaal vergeet die vrou haar verkyker en is daarom nie in staat om die voëls na behore te bestudeer nie. Sy besef dat die voëls “uiteraard deel moes word van haar repertoire, hulle sou gereflekteer móés word in haar voorsorgmaatreëls” en dat 'n verkyker noodsaaklik is as “onmisbare instrument in die uitrusting van enigiemand wat op soek is na die waarheid” (1992:39). Die vergeete verkyker word dus 'n motief wat wys op ingeperkte visie, 'n tekort aan begrip en insig aan die kant van die kunstenaar. Die voëls is metafoor van “die waarheid” omdat hulle as vlieënde wesens die grens verteenwoordig tussen die werklikheid ‘hier onder’ en die metafisiese ruimte ‘daar bo’. Die verkyker kan ook beskou word as simbolies van 'n beramingstegniek: die verkyker rig die fokus op dit wat ver en moeilik waarneembaar en begrypbaar is, bring dit nader en maak dit makliker om te verstaan binne die raam wat daaromheen getrek word.

'n Onderwerp wat later veral in *Kaar* (2013) baie aandag kry, is die deurbreking van onderlinge verskille en dialektiese opposisies. Veral die strewe daarna om die verskille oor te steek tussen mens, dier en plant, en ook die materiële en niemateriële, word op die voorgrond geplaas. Dit is egter nie 'n nuwe verskynsel in Van Niekerk se oeuvre nie. Van Vuuren (2016:922) voer aan dat daar in *Die vrou wat haar verkyker vergeet* het 'n bewustheid is van “die reddelose geskeidenheid van ‘soorte’ en ‘spesies’, van uitgelewerdheid aan die bestaansaad en -vorm waarin elke liggaam sigself bevind: ontsnapping is nie moontlik nie, buiten deur fantasie en die magiese van die taal”. Die skrywerkarakter se desperate ideaal om self voël te word, eggo die strewe na “die onmoontlikheid van die eenwording met die natuur”. Deur diere as metafoor vir allerlei menslike eienskappe en ervarings te gebruik, bevestig die skrywer haar sensitiwiteit vir die natuur as geheel, en veral die interafhanklike relasionele verbintenisse tussen alle organismes. Van Niekerk se gebruik van diere gaan egter verder as blote antropomorfe projeksies: die diere word self karakters met gevoelens en persoonlikheid, wat intersubjektiewe interaksies met mense kan hê en wat selfs vertroostende en reddende rolle kan vertolk. Dink maar aan

Gerty, Mol se geliefde hond in *Triomf*: “Gerty was haar hond en sy was Gerty se mens [...] Hulle was mekaar se engel, Gerty en sy” (1994:187). Sulke posthumanistiese impulse waarby die grense tussen die mens en alles anders toenemend vervaag, is sterk in *Kaar* teenwoordig en sal in Hoofstuk 5 meer aandag kry.

*Die vrou wat haar verkyker vergeet het* is nie deur die bank goed ontvang nie. Die primêre punte van kritiek is dat die bundel “oordadig barokagtig” is en dat die taalgebruik “intellektueel swaartillend” is (Van Vuuren, 2016:923). In terme van betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse werklikheid kan die kortverhaalbundel saam met *Triomf* en *Agaat* gereken word, maar dit maak ook sin om dit saam met die twee eerste digbundels in te deel as ‘vroeë werk’ (sien skema op bl. 19). In terme van genre, kan ’n mens die bundel ook sien as ’n tipe oorgangstekes vanaf die digbundels na die twee romans. Die spore van satire wat reeds in *Groenstaar* te sien is in gedigte soos “skemervonkel Worcester” en “ampsfoto strelitzia augusta”, word in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* narratief uitgebou.

Van Vuuren beskou hierdie drie tekste oënskynlik ook as ’n eenheid wanneer sy die verskille en groei (veral ten opsigte van die taalgebruik) tussen Van Niekerk se eerste drie tekste soos volg saam groepeer: “[...] (die) liriese, byna piëtistiese lofsange in *Sprokkelster*, [...] (die) musikaliteit van *Groenstaar*, en [...] (die) intellektuele verwikkeldheid van *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* [...]” (Van Vuuren, 2016:925).

Belangrike kenmerke van die eerste fase is die musikaliteit, die verbeeldingrykheid, die duidelik ontluikende vakmanskap en die sensitiwiteit vir taal. Van Niekerk se kenmerkende liefde vir en eksperimentering met taal het reeds in die eerste fase duidelik geword en word tot nuwe hoogtes gevoer in *Triomf*, daarna in *Agaat* en ook in Van Niekerk se drama. Dié drie tekste kom volgende aan bod.

### 2.2.2. Die Suid-Afrikaanse fase: *Triomf* (1994), *Agaat* (2004) en *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010)

In die tweede fase wat ek in Van Niekerk se oeuvre wil uitwys, staan betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse werklikheid met al sy uitdagings voorop. Verder is ’n duidelike ondermynende en rebelse ingesteldheid ten opsigte van historiese magsverhoudinge te bespeur wat aan die hand van indrukwekkende vlakke van tekstuele eksperimentering uitgebeeld word. *Triomf* en *Agaat* is beide grootse tekste wat Van Niekerk se posisie as belangrike Suid-Afrikaanse skrywer bestendig het. Beide tekste het literêre pryse ontvang en is ook internasionaal in verskeie tale vertaal. Binne akademiese kringe is, en word daar steeds, navorsing gedoen oor *Triomf* en *Agaat*. In hierdie gedeelte toon ek aan dat, alhoewel *Triomf* en *Agaat* sterk subversiewe tematiek vertoon en dekonstruktief te werk gaan met identiteit en die Suid-Afrikaanse geskiedenis, daar tog ’n aantal navorsers is wat die tekste bestudeer vanuit meer bevestigende benaderings, wat selfs metamodernisties lyk. Voorbeelde hiervan is die

navorsing van Botha (2011), Rossmann (2014) en Buxbaum (2014) wat later in hierdie hoofstuk aan bod kom. Hierdie navorsers vanuit die Engelse akademiese omgewing se werk is interessant omdat hulle hul uiteraard nie laat lei deur heersende sienings binne die Afrikaanse literêre sisteem nie. Mynsiens beweeg Van Niekerk se tekste juis buite bekende bane as sonderlinge kreatiewe uitdrukkings wat self rame oprig en weer afbreek of transendeer. In die lig hiervan kan die grensloosheid van metamodernistiese benaderings nuttige invalshoeke bied vir die bestudering van Van Niekerk se tekste in eie reg as kunstige gebeurtenisse (“events”). Ek argumenteer verder dat *Memorandum*, alhoewel dit in terme van chronologie in die tweede fase ressorteer, tot ’n groter mate deel vorm van die derde fase. Daar is dus, in die geval van *Memorandum*, oorvleueling wat die tweede en derde fases betref (sien skema op bl. 19), maar meer daaroor later. Laastens voer ek aan dat Van Niekerk se belangrike drama, *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010), beskou kan word as ’n tipe kulminasiepunt en dramatiese katarsis wat die einde van die tweede fase in Van Niekerk se oeuvre (soos dit op hierdie stadium daar uitsien) aankondig.

Aangesien die tekste in hierdie tweede fase van sterk sosiaalmaatskaplike en politiese betrokkenheid spreek, is dit te verwagte dat die meerderheid akademiese tekste wat oor die drie tekste handel, juis fokus op kwessies rakende etiek, (inter)subjektiwiteit en identiteit. Die navorsing skenk ook heelwat aandag aan die (on)betroubaarheid van taal as kunstige medium. Die hermetiese benadering waarvan Harris (1994) skryf, is hier duidelik teenwoordig.

#### 2.2.2.1. *Triomf* (1994)

Ek het reeds aangedui dat *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* nie juis goed ontvang is nie omdat kritici die teks as ontoeganklik beskou het as gevolg van “swaartillende taalgebruik” en ’n oordadige barokagtigheid (Van Vuuren, 2016:923). Van Niekerk se implisiete reaksie op hierdie kritiek verskyn in die vorm van die roman *Triomf* (1994) waarvoor sy die volgende sê: “[...] ek gaan nou in die eenvoudigste taal wat ek kan iets oor heavy topics soos die liefde, oor God, oor kuns, oor seksualiteit sê [...] (ingeseep) met humor en grappe en aktualiteite” (Van Niekerk, aangehaal deur Van Vuuren, 2016:923). Die produk is ’n teks wat die term ‘betrokke literatuur’ in ’n heel nuwe lig plaas. *Triomf* neem nie net in terme van onderwerp en storiegebeure die Suid-Afrikaanse werklikheid van rondom die 1994-verkieping onder die loep nie, maar voer die etiese probleme van die land op so ’n manier voor die oë van die leser op dat die Afrikaanse leser medepligtig raak en uit sy utopiese stupor geskok word, indien hy of sy sigself daarvoor ontvanklik stel. ’n Soortgelyke effek word bereik met Van Niekerk se kontroversiële drama, *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010). Die uitbeelding van sosiale en linguïstiese taboes lei in *Triomf* tot die karnavaleske uitbeelding van ’n armblankegesin in die ironies benaamde voorstad, Triomf, gebou op die oorblyfsels van Sophiatown ná die gewelddadige verskuiwing van die eertydse nieblanke inwoners. Die verreikende sosiale onregte wat gepleeg is en wat ontstaan het as gevolg van Apartheid word oorgedra in die taal van die Afrikaner, maar op so ’n

ontluisterde manier dat die leser gelei word tot “onstellende insig in alledaagse gebeure” (Van Vuuren, 2016:923).

Soos in al Van Niekerk se tekste word intertekstuele verbande wyd gelê met verwysings uit die literatuur, die Bybel, die FAK-sangbundel, televisie- en advertensiewêreld, politiek en musiek. Van Vuuren (2016:924) dui aan dat *Triomf* op verskillende vlakke geles kan word: “(a) die karnavaleske, komies-tragiese en gebrutaliseerde wêreld van die Benades van Triomf op epiese vlak, (b) ’n filosofies-teologiese betekenislaag, (c) ’n sterk historiese bewussyn, (d) ’n psigoanalitiese inslag, en (e) ’n metatekstuele toepassingsvlak”. Veelvlakigheid is ’n kenmerkende eienskap van Van Niekerk se werk. Haar tekste is daarom vrugbare navorsingsonderwerpe wat nooit volkome omvat kan word nie.

Taboedeurbreking, ’n kernaspek van *Triomf*, is akademies aan die hand van verskillende onderwerpe ondersoek. Venter (1994) verwoord die manier waarop taal in *Triomf* aangewend word, soos volg: “Die boek daag die goeie smaak en welvoeglikheidsin van die leser uit soos geen Afrikaanse prosateks dit nog vermag het nie”. In haar ideologie-kritiese lesing van *Triomf* bespreek Hoogbaard (1996) die armoedediskoers in die teks aan die hand van uitings van patriargie, bloedskande en Apartheid. Haar gevolgtrekking is dat *Triomf* geles kan word as uitgebreide feministiese kritiek op patriargie. Taboedeurbreking vind ook plaas aan die hand van die indrukwekkende taalontginning in *Triomf*. Die gebruik van verbode taal oorskry die reëls en beperkinge wat deur die maatskappy daargestel word, skryf Van Vuuren (2016:926). Burger (2000) voer aan dat die muurpapier in die Benades se huis ’n metafoer is vir die idee dat taal, narratiewe, ideologieë, religie, ens., leuens is omdat dit lei tot romantiese veralgemenings. Treppie skeur die muurpapier in die huis af omdat hy probeer om deur hierdie leuens te breek en by die ‘ware’ toedrag van sake uit te kom. Burger lees die afskeur van die muurpapier in terme van die Nietzscheaanse teenkating teen Apolliniese sluiers met die doel om die Dionisiese chaos te ontbloot. Daar is ’n sterkontwikkelde poststrukturalistiese agterdog oor die betroubaarheid van taal in die teks teenwoordig. Treppie se gebruik van poëtiese taal word geles as ’n poging om sin te maak uit die lewe en om ‘die waarheid’ bloot te lê, dikwels deur middel van die daad van lag. Lag is belangrik omdat dit, volgens Nietzsche, pessimisme behou en die verleiding van metafisiese hoop afwys (Burger, 2000:17). Tog skryf Treppie ’n gedig langs die Westdenedam waarin hy die Benades se doodgewone bestaan in die werklikheid bevestig en probeer om “[...] ons te leer om ’n medesubjektiviteit (binne die gewone) te vind eerder as om deur muurpapier verblind te word vir die individuele” (Burger, 2000:18) (eie invoeging). Indien ’n mens Burger se gevolgtrekking ’n entjie verder neem, kan iets van ’n metamodernistiese ingestelheid bespeur word: aan die hand van ’n poststrukturalistiese tegniek (die agterdog oor die betroubaarheid van taal), word ’n belangrike punt gemaak oor die mense se interafhanklikheid en intersubjektiviteit in die gewone werklikheid, naamlik dat die mens ’n individu is, maar een wat in ’n realiteit staan wat deur almal gedeel word. Hierdie realiteit is nie die ideologiese beskouings rondom Afrikaner-identiteit nie, maar ’n besef van lewend-wees. Daar

word dus 'n (romantiese? modernistiese?) 'veralgemening' gemaak: alles en almal wat leef is onvermydelik aan mekaar verbind; medesubjektief, dus. Só word van beide agterdogtige en bevestigende idees gebruik gemaak om 'n afleiding oor die teks te maak. Dit is hoe die metamodernistiese ingesteldheid funksioneer, soos duideliker sal raak in die res van die proefskrif. Die Benades word verlos van veralgemenende idees oor armblikes, word individue met 'n eie stem en eie bestaansreg, maar nie sonder dat hulle déél is van mekaar en alles rondom hulle nie. Treppie beskryf hierdie deelwees in bogenoemde gedig, "Dis nie muurpapier dié nie":

Die bleshoender maak 'n rimpeling  
En die kolgans maak whá in die lug  
En die ou hadida 'n ou enkeling  
wat daar sit op die wilger se kam  
die skud sy vere en rek sy lede  
en roep há! vir sy maats op die brug  
ja-há! hul moet kyk,  
dis nie muurpapier dié nie  
nie dié nie, nie dié nie,  
dis lente ja lente  
by die Westdene se dam! –  
en mede daarby is dit vrede (Van Niekerk, 1994:286).

Ideologiesgekleurde taal is dalk onbetroubaar, maar poëtiese taal wat in die werklikheid met ander gedeel word, kan help om sin te gee aan die lewe.

Poëtiese taal, soos dié in romans, gedigte en dramas, het die vermoë om die mens uit te beeld as deel van die wêreld, en ook om lesers met nuwe oë na die werklikheid te laat kyk. In 'n volgende artikel ondersoek Burger (2002) die vraag rondom stories as onthulling, verdoeseling of moontlikheid. Hy beskryf aan die hand van Ricoeur se bespreking van mimesis, hoe taal wel die vermoë het om te verwys na iets buite die taal self; dat letterkunde daarom ten nouste verweef is met die werklikheid. Dat 'n mens nie slegs agterdogtig hoef te staan ten opsigte van taal nie. Indien 'n mens slegs met skeptisisme na taal kyk, sal daar immers geen nut wees aan die skryf en bestudeer van verhale nie. Die taal van 'n literêre teks verwys na die werklikheid buite die teks omdat 'n verhaal gelees en gehoor word (Burger, 2002:112). Die leser rekonfigureer die verhaal in die leesproses en versmelt só die fiktiewe wêreld van die storie met sy of haar eie wêreld. Uiteindelik lê die waarde van verhale (en die studie van verhale) volgens Burger daarin dat verhale 'n moontlikheid veronderstel: "'n (a)nder toekomsvisie, 'n alternatiewe perspektief op die verlede word moontlik gemaak deur ander stories te vertel, deur alternatiewe aan te bied." In die tyd wat *Triomf* geskryf is, was daar 'n sterk herondersoek na die verlede sigbaar in die Afrikaanse letterkunde (Burger, 2002:113). Om in tekste op nuwe en alternatiewe mimetiese maniere na die werklikheid te kyk, maak nuwe moontlikhede vir die toekoms oop, betoog

Burger<sup>15</sup>. Van Niekerk (2013a) voer 'n soortgelyke argument in haar artikel oor *Life and Times of Michael K* van J.M. Coetzee waaraan daar in Hoofstuk 4 aandag geskenk word.

Dit is egter belangrik om die verlede oop te skryf en selfs te dekonstrueer sodat nuwe maniere van kyk moontlik kan raak. Een van die aspekte van *Triomf* wat indringend bestudeer is, is die dekonstruksie van identiteit en die ontluistering van Afrikaner-ideologieë, -argetipes, -mites, -simbole, die Afrikaanse taal en die belangrike Afrikaanse literêre subgenre, die plaasroman (vgl. Brophy, 2006; Du Plessis, 2009). In sy psigoanalitiese benadering verduidelik Brophy (2006) dat *Triomf* 'n dramatisering is van die politiese en psigologiese krisis wat die Afrikaner(nasionalisme) beleef het tydens die oploop na die 1994-verkieping. Deur die uitbeelding van 'n worsteling as gevolg van geïnternaliseerde geweld, lei Van Niekerk haar lesers weg van die gemitologiseerde verlede van die Afrikaner in die rigting van 'n donker konfrontasie met 'n onderdrukte, gewelddadige geskiedenis (Brophy, 2006:96). Volgens Brophy (2006:111) moet die Afrikaner homself afvra of hierdie konfrontasie gaan lei tot rekonstruksie of katastrofe. Watter keuse ook al gemaak word, 'n mens se (psigologiese) skaduwee volg jou oral waar jy gaan, sê Brophy (2006:112).

Een so 'n skaduwee is die gekonstrueerdheid van die wit Suid-Afrikaanse familie, soos uitgebeeld in *Triomf*. Die idee van die tradisionele wit (Suid-)Afrikaanse familie is volgens Christine Emmett (2013:3) kunsmatig deur die Apartheidsregering gekonstrueer met behulp van wetgewing wat landsburgers se huishoudelike sake beheer het. Dit het 'n invloed gehad op die vorming van Suid-Afrikaanse identiteite. Volgens Emmett (2013:1) is Van Niekerk se teks daarmee gemoeid om patriargale Oedipale strukture te ondermyn deur die manier waarop die disfunksionele Benade-gesin uitgebeeld word. Pop, as veronderstelde, maar onegte, vaderfiguur word ontluister omdat hy nie die tradisionele figuur verteenwoordig nie, en 'n onmerkwaardige dood sterf. Mol vervul ook nie die tradisionele (gekonstrueerde) rol van die (Suid-)Afrikaanse moeder nie. Emmett is van mening dat *Triomf* 'n angstigheid vertoon rakende die outoriteit van die (afwesige) vaderfiguur, sonder dat die teks 'n bevredigende post-apartheid wit identiteit voorstel. Of dit redelik is om van 'n fiksionele teks te verwag om navolgenswaardige sosiale rolle daar te stel, is debatteerbaar. Die uitlig van die skaduwee van gekonstrueerde en disfunksionele "muurpapier"-families in Emmett se studie is egter geregverdig. Die vraag is of families anders voorgestel word in Van Niekerk se ander tekste. Van Niekerk beeld nooit utopiese nukleusgesinne uit nie, maar die aandoenlike liefde, ondersteuning, troos en sorg wat lede van 'n familie mekaar kan bied, al is dit ook op twyfelagtige maniere, is iets wat deurgaans in Van Niekerk se tekste na vore kom. Wanneer Van Niekerk dus idees rondom kunsmatig gekonstrueerde 'ideale' families dekonstrueer, stel sy alternatiewe (en meer realistiese) relasionele interaksies voor

---

<sup>15</sup> In Hoofstuk 4 wat oor relasionele performatisme handel, bespreek ek soortgelyke argumente.

waar verwyd, haat, verwonding en medepligtigheid hand aan hand gaan met liefde, versorging en verbintenis.

Introspeksie, wat die verlede dekonstrueer, maak dit moontlik vir karakters (en lesers) om bewus te raak van hul eie skadukante. Een van die belangrike oogmerke van dekonstruksie, is potensieël rekonstruksie. 'n Belangrike manier waarop rekonstruksie volgens die metamodernisme bewerkstellig kan word, is aan die hand van 'n diepliggende begrip van relasionaliteit en verbintenis. Die metamoderne subjek word nie nimmereindigend gedekonstrueer en gerekonstrueer as vryswewende individu nie, maar word opnuut gesien as deel van 'n groter sosiale, ekologiese en ontologiese geheel op grond van sy of haar relasionele verbintenis met alles rondom hom of haar. Die gedesentreerde (postmoderne) individu word nie beskou as 'n gesentreerde (modernistiese) mensgod nie, maar word regmatig geposisioneer as ontologies gelyk met alles anders op aarde en die heelal. Iets van hierdie sentiment kan raakgesien word in sommige van die studies wat oor *Triomf* gedoen is, soos Botha (2011) hier onder.

Catherine Botha (2011:28) belig die verlange na “the encounter with the other” wat deur die Benades ervaar word aan die hand van Heidegger se latere denke oor die konsepte ‘tuiste’ en ‘tuiskoms’. Botha (met verwysing na Dallmayr, 2011:27) verstaan Heidegger se siening oor die saak soos volg: “[...] home or homecoming [...] is by no means a native possession but only the farthest horizon of the soul’s journey abroad”. Die idee van “homecoming” word verstaan as “a journey to the other”, 'n proses waartydens 'n begrip van tuiskoms ontwikkel na aanleiding van interaksies met die ander. Tydens sulke interaksies, voer Botha aan, ontwikkel 'n aanvaarding van en 'n oopheid ten opsigte van andersheid deur die medium van taal. Hierdie nosie resoneer sterk met metamodernistiese idees rondom oopheid, relasionaliteit, die aanvaarding van die ander en die erkenning van die ooreenkomste tussen mense. In die geval van *Triomf*, vind die reis na aanvaarding van andersheid volgens Botha (2011:28) op twee maniere plaas: eerstens in terme van aspekte van verbintenis wat uit die verhaal spreek, en tweedens deur die roman se “inspired and idiosyncratic use of language”. Alhoewel die Benades slegs op mekaar aangewese is, verlang hulle tog na interaksie met dít wat van hulle verskil. 'n Voorbeeld hiervan is hoe reikhalsend Lambert uitsien na die koms van sy verjaarsdagmeisie. Die Benades sien trouens almal uit na die gebeurtenis, omdat hulle hoop dat 'n seksuele ervaring met 'n meisie Lambert sal genees van sy gewelddadige humeur en die seksuele misbruik van sy ma (Botha, 2011:28). Die Benades probeer hulle bes om die huis in só 'n toestand te kry dat die meisie daardeur beïndruk sal wees, maar wanneer sy opdaag, word sy gewalg deur die omstandighede waarin hulle woon. Lambert se onvermoë om enigsins betekenisvolle interaksies met ander mense te hê, skrik haar ook af, en die ‘sprokie’ eindig op abrupte wyse.



Dit is ook interessant, merk Botha (2011:29) op, dat die Benades se interaksies met mense van ander rasgroepe oor die algemeen in 'n meer positiewe lig uitgebeeld word as met hulle 'eie mense'. Die bure, die verteenwoordigers van die Nasionale Party en die Jehovasgetuies word stief en met antagonisme behandel, terwyl Botha interaksies met mense van ander rasse (die swart man in die Ithuba-ry en die mense by die MDM-samekoms) beskou as geleenthede wat Van Niekerk gebruik "to bring across the idea that the possibility for the Benades to find a sense of home by means of a (positive) engagement with those whom they consider radically other, does exist" (Botha, 2011:29). In die meeste gevalle lei sulke interaksies egter nie tot veranderde gedrag nie. Die Benades gaan terug huis toe en bedek weereens hul pyn met 'muurpapier'. Die Benades se verlange na 'n ontmoeting met die ander wat kan lei tot 'n gevoel van tuiskoms, is dus keer op keer 'n mislukking. Daarin lê natuurlik skerp kommentaar op die onsuksesvolheid op sosiokulturele vlak van die politieke oorgang ná 1994.

Waar Burger Treppie se gedig by die Westdenedam ná die MDM-samekoms beskou as 'n uitdrukking van die onontkombaarheid van taal, lees Botha (2011:31-32) dit as 'n geleentheid waartydens Treppie uitdrukking gee aan die besef dat hy gekonfronteer is met alles wat anders as hyself is. Die verrassende en opregte interaksies met die mense by die samekoms inspireer klaarblyklik vir Treppie om 'n gedig te skryf wat kommentaar lewer op die opregtheid en skoonheid van die gewone dinge wat hy langs die dam waarneem. Botha (2011:32) lewer ook kommentaar op die waarde van poëtiese taal in terme van moontlikhede van tuiskoms:

If we read the poem as an example of auctorial perspective, then Van Niekerk could here be seen as using the poem to focus the reader's attention on the transformative role of an encounter with the other, as well as how poetry is able to express the possibility of homecoming in the homelessness that is being human.

Daar is dus reeds in *Triomf* 'n sensitiwiteit by Van Niekerk ten opsigte van die verskillende maniere waarop letterkunde prakties en filosofies funksioneer. In ooreenstemming met Devarenne, merk Botha (2011:32) verder op dat die gebruik van aweregse en verbode taal 'n tipe optimisme vertoon rakende die lewenskragtigheid en oorlewingsdrang van taal, die vermoë wat dit besit om gerekonstrueer te word uit die puin van die verlede. Botha lees die vermenging van Afrikaans met die tale van die ander in *Triomf* as "allowing for a type of homecoming in confrontation with the other" wat kan lei tot kulturele en linguistiese vernuwing. Só beskou, is die taalgebruik in *Triomf* 'n eerste tree in 'n poging om (op metamodernistiese wyse?) díf wat anders as die self is, te ontmoet. Alhoewel nie een van die Benades 'n werklike gevoel van tuiskoms ervaar nie, bestaan daar volgens Botha (2011:33-34) wel 'n moontlikheid vir die leser om aan die hand van sy of haar ervaring van die romangebeure en -taal 'n groter openheid ten opsigte van andersheid te ontwikkel en 'n suksesvolle reis na die ander af te lê.

Dit is interessant om te sien dat daar ook ander (Engelse) navorsers is wat *Triomf* bevestigend lees in terme van die potensiaal van die teks om 'n helende rol te vervul. In haar doktorsale tesis oor drie

postapartheid romans wat in Johannesburg afspeel, beredeneer O'Shaughnessy (2012) die potensiaal van narratiewe wat in stedelike ruimtes afspeel om integrasie, onderhandeling en heling te bewerkstellig. Sy bestudeer spesifiek die affektiewe interaksie tussen die karakters en hul (stedelike) ruimtes, en hoe daardie ruimtes steeds die letsels van die verlede dra en perpetueer. O'Shaughnessy (2012:3) voer aan dat die karakters en die stedelike ruimtes tot so 'n mate in 'n refleksiewe siklus van affek verweef is, dat die traumas en verplasinge wat beide ervaar het, mekaar wedersyds beïnvloed. Haar lesing van drie stedelike romans (*Triomf*, Ivan Vladislavić se *The Exploded View*, en Kgebetli Moele se *Room 207*) is 'n poging

(to) make a case for the importance of reading the disorders of the post-apartheid, to be ethically, critically and creatively engaged with the painful stories in this city and country in this contemporary moment, as a therapeutic act of engagement with our socio-spatial history (O'Shaughnessy, 2012:3).

Nog 'n manier waarop die ander ontmoet kan word sodat grense afgebreek kan word en 'n oopheid ten opsigte van verskillende gekweekte kan word, is deur die vra van ontologiese vrae oor die rol en posisie van die mens op aarde. Wendy Woodward (2001) en Jean-Marie Jackson (2011) ondersoek sulke posthumanistiese vrae aan die hand van die rol wat die honde, Gerty en Toby, in *Triomf* speel. Woodward, 'n gerekende navorser in dierestudies, skryf reeds in 2001, lank voordat dierestudies in letterkunde indringende akademiese belangstelling in Suid-Afrika ontlok het, haar artikel oor die honde in *Triomf* en J.M. Coetzee<sup>16</sup> se *Disgrace*. In die artikel skets sy 'n teoretiese raamwerk waarvolgens dierestudies tot op daardie stadium uitgevoer is, om aan te toon dat navorsing oor diere nie sentimenteel en antropomorfisties hoef te wees nie. Sterk beïnvloed deur ekofeministiese idees, beskryf Woodward (2001:93) die ontologiese verskuiwing, "the animal turn", wat plaasgevind het waarvolgens die dualistiese, gekonstrueerde verwantskap tussen mense, diere en alle lewende dinge uitgewis word. 'n Nuwe "cultural contract" (Woodward, 2002:94) ontstaan wat heterargies<sup>17</sup> is eerder as hiërargies; die digotomiserende konsepte van 'self' en 'ander' word vervang met die nosies van "another" en 'ons' "[...] to convey an acceptance of an 'interconnection' between beings". Volgens Woodward (2001:94) poneer *Triomf* (en *Disgrace*) 'n tipe kontinuum tussen mense en diere, spesifiek honde. Daarmee saam word ontologiese vrae gevra oor wat dit beteken om 'n mens te wees tussen ander soorte diere, asook metafisiese vrae oor die aard van die lewe en die dood<sup>18</sup>. Die manier waarop die verhoudings tussen

---

<sup>16</sup> Dit is interessant dat Van Niekerk se tekste gereeld saam met dié van Coetzee bespreek word. Buikema (2009) vergelyk byvoorbeeld *Agaat* met *Disgrace*. Van Vuuren vergelyk ook *Die sneeuslaper* met Coetzee se *The Lives of animals* en *Elizabeth Costello*. In Van Niekerk se artikel oor Coetzee se *Life and Times of Michael K* (Van Niekerk, 2013a), kan 'n mens agterkom dat sy self 'n verband sien tussen Coetzee se skryfwerk en -styl en haar eie.

<sup>17</sup> 'n Heterargie is 'n sisteem waarvan die elemente nie hiërargies georden word nie. Die dele word dus gesien as op dieselfde vlak.

<sup>18</sup> Jean-Marie Jackson (2011) ondersoek soortgelyke vraagstukke. Vir haar is die belang van die honde se teenwoordigheid gesetel daarin dat hulle help om die Benades teen totale isolasie te beskerm. Die honde speel dus 'n belangrike relasionele rol.

mense en honde in Van Niekerk en Coetzee se tekste gerepresenteer word, breek volgens Woodward (2002:95) die fundamentele dualisme tussen die self en die ander (die mens en die dier) af.

In *Triomf* word die honde as sosiale subjekte behandel met wie die Benades persoonlike verhoudings het. Daar is dus sprake van ontologies gelyke intersubjektiviteit. Dit lyk selfs asof die drie geslagte Gerty's, en Toby, nooit eers opgelei hoef te word nie: "Relationships between members of the dysfunctional family and the dogs are completely egalitarian, illustrating the human dependence on the dogs rather than vice versa" (Woodward, 2001:97). Die leser kry die idee dat 'n lewe sonder honde vir die Benades skrikwekkend en ondraaglik sal wees; die honde is vir hulle 'n toevlug van onvoorwaardelike aanvaarding en kalmte. Die eerste Gerty se oorsprong as lokasiehond, en haar nageslagte se bestaan as produk van interrassige voortplanting, verteenwoordig 'n sterk metafoor van die proses van assimilasië en grensoorskryding wat deur die nuwe sosio-politiese situasie van Suid-Afrika rondom 1994 teweeggebring is. Die diere funksioneer ook as 'n medium waardeur die onsêbare van trauma en skuldgevoel tussen die inwoners van die huis ge verbaliseer kan word wanneer daar by wyse van spreke déúr die honde gepraat word (Woodward, 2001:99). Die honde word uitgebeeld as wesens met 'n bewussyn en met eie stemme, wat iets van prelinguistiese kommunikasie tussen mense en honde suggereer (Woodward, 2001:100).

Gerty se dood is 'n aandoenlike en seremoniële gebeurtenis in die roman. Sy word in die agterplaas begrawe, kompleet met 'n gediggie as grafskrif waarin sy "Gerty Benade" genoem word. Sy word nie net behandel asof sy 'n mens is nie, maar word ook amptelik as deel van die familie gereken. Die dood van 'n hond is betekenisvol in *Triomf* (Jackson, 2011). Woodward (2001:103) is van mening dat Gerty se dood terapeutiese waarde het omdat dit Mol help om die trauma van Pop se dood te verwerk: aangesien sy haarself reeds 'n hiernamaals vir Gerty verbeel het, is dit makliker om te glo dat Pop ook gelukkiger is waar hy hom ná sy dood bevind. Die implikasie is dat Mol glo dat honde siele het, nes mense. Uiteindelik word die afbreek van die dualistiese verhouding tussen mense en diere en die vestiging van 'n ontologies gelyke relasionele verwantskap die beste uitgebeeld in die verhouding tussen Mol en Gerty:

Gerty might be Mol's protector, her confidante, her source of creativity, but she is also separate and different. Mol never humanises her or anthropomorphises her. She values her for what she embodies, a nondualised another with whom she can have the only truly nonexploitative relationship she has ever experienced (Woodward, 2001:104).

Aan die hand van die bespreekte stukke navorsing oor *Triomf*, kan die afleiding gemaak word dat Van Niekerk haar skryfwerk lank reeds sterk eties instel, met 'n fokus op intersubjektiewe en relasionele verwantskappe, hoe problematies, disfunksioneel en oënskynlik ontologies ongelyk sulke verhoudinge

ook al is. Dit gaan in haar tekste oor die uitbeeld, die uitvoer en tekstuele opvoer van relasionele interaksies, wat ek relasionele performatisme noem.

#### 2.2.2.2. *Agaat* (2004)

In 2007 ontvang Van Niekerk die Hertzogprys vir *Agaat*. *Agaat* (2004) is 'n roman waarin die problematiese verhoudinge tussen mense van verskillende agtergronde in Suid-Afrika op emosionele en soms amper ondraaglik intieme wyse uitgebeeld word in die vorm van die verhouding tussen Milla en Agaat. Soos in die geval van *Triomf*, kan die navorsing oor *Agaat* ook versamel word rondom kwessies van identiteit, etiek en taal. Oorkoepelend kan relasionaliteit as dryfkrag en onderliggende struktuur in *Agaat* (soos ook in *Triomf*) raakgesien word: die karakters in *Agaat* vertoon almal, te midde van verwonding, eensaamheid en 'othering', 'n verlangete na en behoefte aan betekenisvolle interaksie met 'n/die ander. *Agaat* gaan ook oor die uitbeelding van intersubjektiwiteite en relasionaliteite. Relasionaliteit, etiek, identiteit en taal is telkens onderling ten diepste met mekaar verweef in Van Niekerk se tekste, en ook in *Agaat*.

Soos in die geval van *Triomf*, is die uitbeelding en ondermyning van identiteit en ideologie in *Agaat* 'n onderwerp wat al intensief bestudeer is. So is al aangetoon dat *Agaat* inskryf teen ideologiese indoktrinasie deur teenkanting te bied teen meesternarratiewe soos Afrikanernasionalisme, Calvinisme, Afrikaans as belangrike Suid-Afrikaanse taal en die gesag van die tradisionele subgenre, die plaasroman (Van Coller, 2008). Navorsing wat hiermee gemoeid is, is gewoonlik gebaseer op teoretiese uitgangspunte wat te make het met die idee van die self en/teenoor die ander. Die moontlikheid van betekenisvolle relasionele verbintenisse tussen die self en die ander word met skeptisisme en agterdog bejeën in gevalle waar navorsers probeer aantoon hoe onderliggende en verskuilde magsverhoudinge die moontlikheid vir relasionele interaksie onmoontlik maak in *Agaat*. Dit is egter ook moontlik om rekonstruktief en bevestigend na die verhoudinge in *Agaat* te kyk. Dit gaan nie slegs oor die uitbeelding van ondermynende en eksplisiete verhoudinge nie, maar ook oor hoe mense op pynlik lewenswerklike maniere aan mekaar liefde, troos en versorging kan bewys, hoe gekontamineer daardie liefde ook al is. Van Niekerk se uitbeelding van intieme verbintenis, weerloosheid, medepligtigheid en onontkombaarheid maak dit myns insiens moontlik om *Agaat* (en so ook *Triomf*) te lees in terme van die relasionele en rekonstruktiewe ontmoeting wat met die ander kan plaasvind sodat grense afgebreek kan word en nuwe moontlikhede van saambestaan ondersoek kan word.

Fourie en Adendorff (2015) bestudeer die magsverhoudinge wat in *Agaat* uitgebeeld word in terme van die lyflike en ruimtelike interaksie tussen die twee hoofkarakters. Die argument wat hulle maak, is dat die intieme ruimtes wat die twee vrouens saam beliggaam hulle tot só 'n mate aan mekaar bind dat dit onmoontlik is om vas te stel wie uiteindelik die dominante magsposisie beklee. Daar ontstaan 'n sikliese magspel waarin die twee karakters mekaar oor en weer beheer, maar waarin hulle ook tot so 'n mate van

mekaar afhanklik is dat hulle telkens wedersyds hul mag oor die ander prysgee (Fourie & Adendorff, 2015:18). Kan 'n mens so ver gaan as om te beweer dat Milla en Agaat mekaar op hierdie manier ontmoet en die ander nie meer beskou as iets buite haarself nie, maar as ontologies gelyk en onlosmaaklik intersubjektief met haarself vervleg? Of bly Agaat 'n buitestander: nie deel van "hulle" nie, maar ook nie deel van "ons" nie? (Prinsloo & Visagie, 2007:58).

In hulle artikel oor *Agaat* as 'n postkoloniale plaasroman ondersoek Prinsloo en Visagie (2007) die invloed wat Milla (as die wit grondeienaar) het op die ontwikkeling van Agaat (as die ander) se identiteit. Alhoewel die verhouding tussen Milla en Agaat 'n verteenwoordiging van die verhouding tussen kolonis en gekoloniseerde is (Cochrane, 2005:216) is, word die stem van die bruin huiswerker as gekoloniseerde subalterne tog nie heeltemal gesmoor nie. Agaat se verhaal word weliswaar hoofsaaklik deur middel van wit stemme en sprokies vertel en gemedieer, maar haar verhaal word wel gehoor. Sy is ook die een wat in die voorlaaste gedeelte van die teks aan die woord is met 'n sprokie vir Jakkie, asof vertel aan 'n eie kind. Sy slaag ook daarin om 'n identiteit van haar eie te bou en te behou in die vorm van haar sjamanistiese rituele, wat daarop dui dat sy nie slegs 'n produk is van Milla se opleiding nie, maar 'n nuwe, hibridiese postkoloniale subjek verteenwoordig. Sodoende word 'n tree gegee in die rigting van grensverbreking, en die moontlikheid ontstaan om mekaar te ontmoet in die intieme ruimtes wat ons as Suid-Afrikaners onvermydelik deel, hoe onmoontlik so 'n ontmoeting ook al mag lyk. Sulke ontmoetings, soos die ontmoeting tussen Agaat en Jakkie, vind egter in die toekoms plaas, wanneer die vorige generasie uitgesterf het. So word die verlede nie ontken nie, maar die hoop bestaan dat 'n toekoms moontlik is wat 'beter' is as die verlede.

Volgens Burger (2006) is die (on)moontlikheid om die ander deur middel van taal te ken en te ontmoet, een van die sentrale temas in *Agaat*. Omdat Milla haar vermoë om te praat verloor en Agaat oorspronklik nie in staat is om te praat nie, lyk dit asof die roman deurspek is van idees wat met die linguïstiese wending verband hou, naamlik dat dit onmoontlik is vir taal om werklik betekenis oor te dra. Burger (2006:178) voer egter aan dat die suiwere abstraksie van sulke idees afgeweer word deur die uitbeelding van die werklikheid van siekte, die bedreiging van die dood en die versorging van 'n siek en sterwende liggaam. Die aandag word afgelei van die lyflosigkeit van taal deur 'n onmiddellikheid wat bewerkstellig word deur die uitbeelding van die lyflikheid en materialiteit van die sterwende vrou. Verder verteenwoordig die metafoer van die waterhondjies as raakvlak tussen dit wat bo en onder die water (of voor en agter die spieël) is, die moontlikheid om deur middel van taal die ander werklik te ken (Burger, 2006:192). Die waterhondjie skryf op die water (as metafoer van die spieël), en met sy een oog wat bo die water kan kyk en die ander onder, verteenwoordig hy 'n raakvlak tussen die self en die ander, tussen die self en die dood. Burger (2006:192) verduidelik dit soos volg:

Deur taal kan die spieëlvlak 'n ontmoetingsplek wees met die ander. Daar is hoop by Milla dat dit moontlik sou wees. En sy en Agaat vorder in daardie rigting. Die band tussen hulle vorder – sy sterf

immers ook met Aagaat se hand in haar hand. En hiermee word ook veel meer gesê oor die moontlikheid om die ander te ken – die liggaam en al die vertroutheid met die intiemste liggaamsfunksies tussen mense bring ook op 'n ander manier as bloot die taalvlak 'n intimiteit, 'n moontlikheid om die ander te ken.

Daar word ook met taal gespeel in *Aagaat*; taal word as 't ware voorgeplant deur middel van taal (Viljoen, 2005:177). Daar word 'n spel met taal gespeel aan die hand van herhalings van name en eksperimente in vrye assosiasie waarin rede en sintaksis opgeskort raak in liriese intermezzo's of gedagtestrome. Viljoen (2005:177) verduidelik dat die taal wat in *Aagaat* gebruik word vol is van wat Julia Kristeva die semiotiese element van taal noem waarin ritme, intonasie, gebaar en melodie (eerder as betekenis) vooropgestel word, dat dit naby aan die onbewuste is en sterk met die moeder geassosieer word. In terme van die talige aspekte van die roman, kan 'n mens sê dat dit duidelik in *Aagaat* net soveel gaan oor *hoe* iets gesê word, as oor *wat* gesê word. Die plaasroman word herskryf in 'n vrouestem. Daarom beskryf Viljoen (2006:177) *Aagaat* as 'n groot feministiese roman.

Identiteit in *Aagaat* word ook ondersoek deur die gebruik van musiek (volks- en gewyde liedere, ander ligte liedere en klassieke musiek) in die teks. Van der Mescht het 'n uitgebreide studie oor hierdie onderwerp gedoen. Volgens hom word musiek gebruik as wrede, maar ook humoristiese kommunikasie tussen Aagaat en Milla (Van der Mescht, 2010), as karakteriseringsmiddel (Van der Mescht, 2011), en as ars poëtiese invloed in Van Niekerk se skryf van *Aagaat* (Van der Mescht, 2009). Van Niekerk se uitgebreide kennis oor musiek stel haar in staat om musiek as deurlopende interteks in te span. Musiek dien immers lank reeds 'n intertekstuele doel in Van Niekerk se oeuvre, soos vroeër reeds aangetoon. Musiek het die vermoë om grense tussen mense af te breek omdat kennis van en die genot wat musiek verskaf die potensiaal het om samebindend te funksioneer. Een van die maniere waarop Van Niekerk musiek só inspan, is deur dit in woorde te ver-taal, soos wat sy in *Memorandum* doen.

Ander belangrike aspekte aan die hand waarvan identiteit en relasionaliteit in *Aagaat* ondersoek word, is familie, moederskap en geslagsrolle. *Aagaat* kan gelees word as 'n uitgebreide familiesage (Du Plessis, 2010) of gesinsdrama (Viljoen, 2005) waarin die temas van moederskap, vaderskap, kindskap en (onstabiele in) gesinsverhoudinge (Cochrane, 2005) in die kollig geplaas word, ondermyn word en op nuwe maniere beskou word. Manlikheid en die rol wat die wit man as die patriarg en grondbesitter vervul (of nie vervul nie) word op die voorgrond geplaas deurdat Milla, eerder as haar man Jak, die boerdery hanteer en deurdat Aagaat, eerder as die erfgenaam Jakkie, uiteindelik die plaas erf (vgl. Pretorius, 2014). So word tradisionele geslags- en familierolle op 'n feministiese en postkoloniale wyse uitgebeeld. Deurdat die verhaal van *Aagaat* deur verskillende stemme vertel word, word 'n uitgebreide web van identiteit en subjektiwiteit gevorm met die plaasruimte as raamnarratief (vgl. Levingrad, 2010 en Viljoen, 2005).

Die posisie van die wit vrou in die Afrikanerkultuur word deur Rossmann en Stobie (2012), en Van Houwelingen (2012) in terme van *Agaat* ondersoek. Volgens Rossmann en Stobie (2012:17) beklee Milla (na die voorbeeld van die mite van Demeter en Persefone) die posisie van die aardmoeder en verteenwoordig daarom die idee van hergeboorte en vernuwing. Hulle lees Milla se gedagtestrome as 'n tipe gebed of lamentsie wat 'n behoefte uitspreek aan iemand om die plaas oor te neem en opnuut lewe daarin te blaas. Milla presenteer haarself as 'n tipe offer (“sacrifice”) met die doel om harmonie te herstel en die sosiale struktuur te versterk. Milla se uitspraak van 'n behoefte aan 'n opvolger en haar selfopofferingsgedrag kan volgens Rossmann en Stobie (2012:17) gelees word as “a metaphor for the desire for social reconciliation and cohesion in contemporary South Africa”. Milla se epifanie by haar sterfte aan die einde van die roman versterk hierdie idee. Sy beleef 'n oomblik van selfontdekking waarin sy volkome een word met Agaat: “waar jy gaan sal ek gaan / jou huis is my huis / jou land is my land” (2004:698). Rossmann (2012:34) is egter van mening dat Jakkie, in sy posisie as raamverteller, 'n nugtere teenvoeter is vir Milla se “fantasy of reconciliation” omdat hy Milla se meesterverhale rondom die plaas en die voortbestaan van die plaas ondermyn. Gaan Agaat werklik in staat wees om die rol van plaasvervanger te speel, en wat beteken dit werklik om 'n plaasvervanger vir Milla te wees, wonder Jakkie. Rossmann (2012:34) verduidelik sy argument soos volg: “As a postmodern *eirōn* Jakkie plays a similar role to Socrates in Plato’s *Dialogues* and uses irony to play ‘upon his interlocutors’ discourse in order to draw it out, to develop its possibilities in a dialogue destined to end in aporia”.

Om op aporia<sup>19</sup> te eindig, is 'n strategie wat kenmerkend is van Van Niekerk se skryfwerk in die tweede fase van haar oeuve. Omdat die vraagstukke rondom die sosiaal-maatskaplike en politiese situasies in Suid-Afrika net te kompleks is, en omdat daar geen manier is om in die huidige omstandighede sondermeer te weet wie reg of verkeerd, slagoffer of skuldige, onderdrukker of onderdrukte, uitbuiters of uitgebuiters is nie, kies Van Niekerk om *Triomf*, *Agaat* en *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* op 'n tipe aporia te eindig. Vaste antwoorde tot vraagstukke word nie verskaf nie, en enige moontlike antwoord lei tot 'n magdom ander vraagstukke. Deur 'n teks só te eindig, word die gekompliseerdheid van die lewe in Suid-Afrika en die onmoontlike taak van die (wit, Afrikaanse) skrywer om die situasie te verwoord, op die voorgrond gestel. Die skrywer laat dit aan die leser (of toeskouer) oor om introspeksie te doen en self by antwoorde te probeer uitkom. Hierdeur word die leser se eie medepligtigheid aan die situasie in Suid-Afrika ook onder sy of haar aandag gebring. Hettie Scholtz (aangehaal deur Brynard, 2004) is van mening dat *Agaat* op 'n sekere vlak in gesprek tree “met sowel *Disgrace* (J.M. Coetzee) as *Hierdie lewe* (Karel Schoeman), behalwe dat Marlene die hoop behou, en die humor ook, selfs in die ondraaglike omstandighede op Grootmoedersdrift”. Die aporia is dus uiteindelik nie ál waarmee *Agaat* die leser laat nie. Daar bly steeds 'n sweempie hoop vir 'n nuwe

---

<sup>19</sup> Aporia verteenwoordig 'n keusekrisis: wanneer 'n mens geen opsies meer het om voort te gaan nie. Aporia beteken letterlik die afwesigheid van 'n weg, 'n pad. Dit is afkomstig van Plato se dialoë: Sokrates lei verskeie gespreksgenote tot by 'n punt waar hulle aporia ervaar met die doel om aan te toon op watter stadium in die leerproses dit moontlik is om nuwe kennis te begin (re)konstrueer.

gedeelde toekoms oor, selfs al lyk dit na 'n onbegonne taak. Myns insiens voer Van Niekerk hierdie versigtige hoop, of optimisme, in die derde fase van haar oewre op, 'n idee wat in die volgende hoofstuk duideliker sal raak.

Om 'n ruimte soos Suid-Afrika, of 'n plaas, waaraan 'n koloniale geskiedenis gekoppel is te deel, is nie 'n maklike onderneming nie. Van Niekerk is sterk onder die indruk van “haar posisie as wit skrywer wat weens die geskiedenis van koloniale onderdrukking en rassediskriminasie in Suid-Afrika beswaarlik kan aanspraak maak op 'n ideologies onbelaste perspektief op swart en bruin mense” (Prinsloo & Visagie, 2007:43). *Agaat* is 'n uitdrukking van hierdie gewaarwording. Daarom word *Agaat* op so 'n manier vertel dat die lotgevalle van onderdrukte gehoor word, selfs al kry iemand soos Agaat nie self veel kans om te praat nie. Deur die stemme en die oë van die onwaarskynlike onderdrukkers (Milla as vroueboer en Jakkie as onwillige erfgenaam) word die lotgevalle van Agaat vertel en gekarteer.

'n Insiggewende artikel deur Gail Fincham (2014) oor die nosie van grondbesit en rentmeesterskap in *Agaat* fokus op die belangrikheid van kaarte in die roman. Kaarte speel 'n noemenswaardige rol in die roman omdat die benaming van plekke in Afrikaans en die gevolglike besitname (of kolonisering) van daardie plekke aan die hand van kaarte gedoen is en steeds gedoen word. Die kaart verteenwoordig ook 'n raam waarbinne Milla haar werklikheid uitleef, wanneer sy gesond is asook wanneer sy al sterwend is. Jakkie, as etnomusikoloog, gebruik die klanke van plekname in die Overberg-distrik om verse en ritmes te skryf wat sy verlange na sy geboorteplek besweer. Milla gebruik die kaarte van die plaas om haarself te troos en om met Agaat te kommunikeer. Agaat skeep 'n 'kaart' deur middel van haar borduurwerk waarin syself, Milla en die plaas onherroepelik ingewef word. Die borduurwerk raak uiteindelik 'n manier waarop Agaat en Milla vryheid kan beleef en gelykes kan wees: “[...] together Milla and Agaat, Jakkie's white and brown mothers, have collaborated in the making of a new reality” (Fincham, 2014:142). So word kartografie en die taal van kaarte gebruik om ruimtes op postkoloniale wyse te rekonseptualiseer.

*Agaat* is ook al gelees in terme van die argivering van kultuurgoedere wat daarin voorkom. Carvalho (2009) maak die argument dat *Agaat* beide in vorm en funksie 'n tipe argief simuleer. Loots (2011) lees die roman, tesame met Eben Venter se *Horrelpoot*, Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat* en Etienne van Heerden se *30 Nagte in Amsterdam*, as pogings om 'n ryk kulturele erfenis te boekstaaf, sonder om te vergeet dat daardie einste erfenis in 'n pynlike verlede ingebed is. Al vier hierdie romans “staan in die teken van 'n groeiende bewustheid van die gemarginaliseerde posisie van Afrikaans en Afrikaanssprekendes sedert 1994” (Loots, 2011:95). Die romans poog om 'n sekere kulturele erfenis te bewaar, maar worstel terselfdertyd met die etiese dilemma rondom hoe 'n gediskrediteerde verlede onthou behoort te word (Loots, 2011:75). Loots argumenteer dat *Agaat* se kuratorskap van Afrikaanse kultuurgoedere ondermynend en destabiliserend is omdat dit daarop uit is om magismisbruik uit te wys,



en dat die roman daarom ambivalent en krities is oor die erfenis wat dit boekstaaf. Wanneer 'n roman as argief fungeer, moet dit volgens Loots (2011:96) 'n arena open waar gesprekke en onderhandelings kan plaasvind. Sodoende kan uiteenlopende groepe mense hulle verledes voorhou en eien met die doel om die ander op gelyke voet te ontmoet. 'n Relasionaliteitsbewustheid spreek dus ook uit Loots se artikel.

Olivier (2011) lees *Agaat* as argief in samehang met die nosies van herinnering, rou en die sjamanistiese figuur van Agaat. In 'n onderhoud bespreek Van Niekerk die karakters Lambert en Agaat as sjamanistiese figure: “karakters wat, ten spyte van die wyse waarop hulle in die buite- of agterkamer afgesonder en afgerig word, 'n kreatiewe greep op hulle wêreld verkry en sodoende 'n bepaalde outonomie verwerf” (Olivier, 2011:168). Sulke sjamane verteenwoordig egter ook die magtelose situasie waarin 'n kunstenaar soos Van Niekerk haar bevind: “Die sjamane van die familie is uitgeput, verslaan, niksseggend en banaal” (Van Niekerk, aangehaal deur Olivier, 2011:168). Só gesien, kan die lotgevalle van Agaat en Lambert beskou word as “[...] selfbewuste kritiek [...] op die uitgediendheid van die romantiese model van die nasionale kunstenaar vandag”. Die sjamane bevind hulself in 'n “‘onttowerde’ werklikheid” en is in die lig van 'n globale krisis “nie meer tot etniese ‘hertowering’ in staat nie” (Olivier, 2011:182). Pseudo-sjamane, soos Agaat en Lambert, en by implikasie skrywers, raak steriel as kreatiewe wesens. Jakkie, argumenteer Olivier (2011:182), “beliggaam (egter) die moontlikheid van 'n nuwe soort benadering tot skryf vanuit joernalistieke of antropologiese of argivale oogpunt, met 'n globaal-georiënteerde bewussyn”.

Om Jakkie só te beskou sluit aan by die “nuwe literêre beweging in die Afrikaanse letterkunde” (2010:31) wat Kasper Olwagen in “Die swanefluisteraar” identifiseer wanneer hy sê dat skrywers brutaliste en feiteversamelaars moet wees omdat hulle nie meer storievertellers kan wees nie. Volgens my is dit dan ook wat Van Niekerk in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* tot uitvoering bring. Die brutale uitbeelding van “die verskrikkinge van ons vaderland” soos Kasper dit beskryf, verteenwoordig in die drama 'n tipe kulminasiepunt in Van Niekerk se oeuvre. As dramaturg beliggaam sy die figuur van feiteversamelaar tot die uiterste. Dit is egter interessant om waar te neem dat sy in *Memorandum, Die sneeuslaper, Kaar, In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels* wegbeweeg van hierdie rol en haarself eerder weer in die rol van die sjamaan plaas, wel met 'n sterk metamodernistiese en performatistiese ingesteldheid. Vermeulen & Van den Akker (2010:8) bespreek metamodernisme onder andere in terme van die neoromantiek. Aanhangers van die neoromantiek voer aan dat die wêreld opnuut geromantiseer moet word, maar nie op naïewe en veralgemenende wyse nie. Die romantiek van die wêreld moet daarin bestaan om die gewone en alledaagse opnuut in terme van die misterieuse en mistieke te beleef; om die gewone lewe weer te mistifiseer. Op hierdie manier kan die skrywer dalk bevry word van die verlammeende gevolge van “sy patetiese selfoorskating, die nietigheid van sy klein skermutseling met sy nasionale erfenis en sy etniese lot, die verganklikheid van

sy nalatenskap in 'n steeds verminderde minderheidstaal' (Van Niekerk, aangehaal deur Olivier, 2011:168). Ek voer hierdie argument in die volgende hoofstuk verder. In die lig van die volgende belowende (metamodernistiese?) moontlikheid wat Olivier (2011:183) verwoord, loop ek my argument solank 'n bietjie vooruit:

Volgens Van Niekerk is die einde vir Jakkie oop en vir Agaat geslote, in 'n melankoliese grafkelder saam met Milla. Hierteenoor wil ek argumenteer dat 'n magtige 'ensiklopediese' werk soos *Agaat* die potensiaal het om die intellektuele of morele konklusies van selfs sy eie outeur aan die wankel te bring. 'n Volledige optekening soos dié, met al sy energie en menslike kompleksiteit, kan op verrassende wyse 'n 'meerwaarde' verkry – die heroprigting wees van alles wat as afgelope, futiel of onsamehangend gepresenteer word, of die basis vir 'n nuwe elegiese onderhandeling daarmee. Die sjamaan van die boek is ook [...] 'n figuur wat nie deur haar maker(s) onderskat moet word nie. Die aspekte van 'n treurproses in *Agaat* se rituele improvisasies langs Milla se sterfbed suggereer dat die moontlikheid op genesing en 'n 'derde lewe' op Grootmoedersdrift nie sonder meer uitgesluit kan word nie. Dis nie ondenkbaar dat *Agaat* haarself reeds getroos het nie.

Behalwe vir die feit dat Wiid nie soos Agaat 'n bruin karakter is nie, kan *Memorandum* in 'n soortgelyke lig gelees word. Daar word egter nie slegs gesuggereer dat Wiid homself getroos het nie, dit word pertinent vir die leser uitgespel in die slotparagrafe van die boek. In hierdie teks tree Wiid as 'n tipe luistervink-joernalis op wanneer hy X en Y se gesprek afluister, dele daarvan wat hy nie verstaan nie neerskryf en later gaan navors. Die gesprek is so wydlopend, dat Wiid by wyse van spreke die wêreld moet deurkruis om alles te verstaan. So word die werk van die kunstenaar in 'n globale arena geplaas. *Memorandum* (asook *Die sneuslaper*) ontluister nie die betowering wat met die kunste gepaard gaan nie en beeld sodoende die kunstenaar as sjamaan uit. Die afleiding kan moontlik gemaak word dat Van Niekerk nie (meer) met haar eie gevolgtrekking aan die einde van *Agaat* saamstem nie, en dat sy die teendeel bewys in *Die sneuslaper*, *Kaar* en haar twee nuutste digbundels. In hierdie tekste word die potensiaal wat fiksie, poësie en taal het om te betower, opnuut in die kollig geplaas. Dit wil dus voorkom asof die tekste in die derde deel van Van Niekerk se oeuvre daarvoor vra om postkrities en metamodernisties (bevestigend en nie slegs agterdogtig nie) gelees te word.

In twee studies deur onderskeidelik Matthys Crous (2013) en Lara Buxbaum (2014) wat *Triomf*, *Agaat* en *Memorandum* gesamentlik bestudeer, word die nosies van versorging, intimiteit en troos op die voorgrond geplaas. In sy proefskrif ondersoek Crous (2013:253) abjeksie in die drie romans spesifiek aan die hand van die gebruik van vulgêre taal, beskrywings van siekte, sterfte en verrotting, en die uitbeelding van die maternale. Vanuit 'n psigoanalitiese perspektief word die abjekte in verband gebring met opstand teen die moeder omdat die subjek bevryding soek van die oorheersing van die maternale. Crous (2013:254) stel dat die abjekte in Van Niekerk se tekste spesifiek na vore kom in terme van die uitbeelding van dinge wat 'n mens skok en met afgryse vul, soos die intieme uitbeelding van die

versorging van die sterwende Milla, en die afstootlike taalgebruik van die Benades. Van belang vir my studie is Crous (2013:255) se verklaring dat Van Niekerk se skryfwerk egter nie 'n konstante stryd met die maternale behels nie omdat daar gereeld 'n behoefte in die tekste te sien is om terug te keer na die *chora* as plek van sekuriteit en *versorging*<sup>20</sup> waar kreatiewe moontlikhede opnuut nagestreef kan word. Die simboliese orde van taal word dus omgekeer en daar word verlang na 'n prelinguistiese maternale ruimte van koestering en 'veilige' relasionele verbintenisse.

Buxbaum (2014) se studie<sup>21</sup> oor *Triomf, Agaat* en *Memorandum* handel spesifiek oor die interaksies tussen karakters; interaksies wat gereeld situasies van versorging en intimiteit voorstel. Volgens haar is daar nog te min navorsing gedoen oor die lyflikheid van taal, die belang van liggaamlikheid en die invloed wat dit op intimiteit het in Van Niekerk se tekste (Buxbaum, 2014:228). Die verband tussen lyflikheid, intersubjektiewe interaksie en begrip is volgens Buxbaum (2014:ii) van groot belang: alle vorme van begrip en betekenisgenerering in die romans word volgens haar gemedieer deur lyflikheid. Verder argumenteer sy dat al die protagoniste in die drie tekste die behoefte aan koesterende ruimtes verbaliseer. Om te onthou, bied volgens Buxbaum moontlikhede vir koestering, mits trauma lyflik en in terme van intieme verhoudings ervaar word. Liggaamlikheid is iets wat alle mense deel: 'n lyf kan sterf en dit kan verwond en oud word (Buxbaum, 2014:228-229). Deur die weerloosheid van die liggaam te omarm en te besef dat ander mense ook verwond(baar) is, kan efemere oomblikke van empatie ervaar word. Sodanige besef van ontologiese en weerlose gelykheid, breek die dualismes tussen mense (en alle lewende dinge) af. Relasionele verbintenisse word hierdeur erken. Buxbaum (2014:229) voer aan dat Van Niekerk in haar tekste 'n teorie van liggaamlikheid voorhou waarvolgens liggame opnuut in kritiese diskoerse bespreek (moet) word, en dan nie net in terme van die seksuele, gender of ras nie. Deur die outonome self prys te gee en verby 'n eie wêreldbeskouing te kyk, kry die subjek die geleentheid om verskillende narratiewe van die self te verbeeld (Buxbaum, 2014:229). Kuns en narratiewe as liggaamlik oorgedra is ook volgens Buxbaum belangrik: "(n)arratives are produced and imbibed by embodied subjects aching for intimacy, attempting to communicate through and with their bodies" (2014:229). Buxbaum (2014:229-230) se argument rakende die worsteling om werklik saam met die ander te *wees*, weerspieël die metamodernistiese strewe om die grense tussen die self en die ander af te breek en mekaar te herken op onselfsugtige en gelyke vlak. Buxbaum se proefskrif is belangrik vir my eie studie, en daar sal in Hoofstuk 5 weer na haar argumente verwys word.

Nog 'n belangrike studie wat sommige van my eie argumente eggo, is Rossmann (2014) se proefskrif oor die motiewe van *quest* en kreatiwiteit en hoe dit verband hou met die spirituele en numineuse in Van Niekerk se tekste *Triomf, Agaat* en *Memorandum*. Volgens Rossmann (2014:iv) is daar in die geesteswetenskappe 'n hernude belangstelling in die spirituele te sien. Hy beskryf die spirituele in Van

---

<sup>20</sup> Marius Crous (2017) skryf ook oor sorg en versorging, maar met verwysing na *Kaar*.

<sup>21</sup> Buxbaum se studie vertoon myns insiens sterk metamodernistiese uitgangspunte alhoewel sy dit nie self metamodernisme noem nie.

Niekerk se werk in terme van postmoderne spiritualiteit wat die klem plaas op immanensie en niedualisme. Van Niekerk se tekste resoneer volgens hom met “an integralist conception of spirituality that includes aesthetic experience, magic, and a sense of the sacred as embodied and demotic” (Rossmann, 2014:iv). Rossmann (2014:iv) ondersoek die ontmoeting met alteriteit as ’n katalisator wat die grense van die self afbreek en lei tot “‘profane illumination’ and transformation”. Van Niekerk se karakters moet andersheid op verskillende vlakke trotseer: “[...] their own abjection, death, the racial other, and the experience of alterity in artistic creation”. Rossmann fokus op ’n aantal karakters (Mol, Treppie, Agaat, Milla, Jakkie en Wiid) wat volgens hom self-transformasie ondergaan omdat hulle storievertellers en mite-makers is wat simbole, mites en metafore op kreatiewe maniere gebruik. Aan die hand van hierdie karakters, tesame met Nietzsche se figuur van die skrywer-filosoof, ondersoek Rossmann die idee van ’n spiritueel-etiese en estetiese *quest* “[...] toward a greater openness to alterity, to the world, and toward cosmic interconnectedness” (2014:iv). Rossmann se idee van ’n spiritueel-etiese en estetiese *quest* skakel met Vermeulen en Van den Akker (2010) se nosie van die est-etiese metamoderne impuls (sien Hoofstuk 3). Dit hou ook verband met Van der Merwe (2017) se navorsing rakende metamodernisme en relasionaliteit wat sentreer rondom ooreenkoms, ontologiese gelykheid, oopheid, en intersubjektiviteit (sien Hoofstuk 3). In Hoofstuk 5 sal weer na Rossmann se navorsing verwys word

Bogenoemde twee studies (van Buxbaum en Rossmann) is volgens my voorbeelde van hoe navorsing vanuit ’n metamodernistiese benadering gedoen kan word. Die twee navorsers noem hulle studies weliswaar nie metamodernisties nie, maar aangesien hulle navorsing gedoen het wat Van Niekerk se tekste gekombineerd skepties én bevestigend bestudeer kan die studies beskou word as metamodernisties. Beide studies is ook gemoeid met nosies rondom relasionaliteit, die afbreek van ontologiese grense en ’n geloof in die moontlikhede van betekenisvolle (selfs numineuse) interaksies tussen subjekte, wat beskou kan word as dié metamodernistiese imperatief.

Dit is opvallend dat navorsers *Triomf*, *Agaat* en *Memorandum* dikwels saam bespreek. Ek wil graag argumenteer dat *Memorandum* eerder (of ook) as deel van die derde fase van Van Niekerk se oeuvre beskou met word, saam met *Die sneeuslaper*, *Kaar*, *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*. Ek groepeer *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* eerder by *Triomf* en *Agaat* in die tweede fase en *Memorandum* in die derde (sien skema op bl. 19). *Memorandum* oorvleuel wel effens ten opsigte van die tweede en derde fases, maar uiteindelik hoort dit eerder by die derde fase, hoofsaaklik omdat daar nie soveel direkte betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse werklikheid daarin vervat is nie. Alhoewel die verhaal in ’n Suid-Afrikaanse hospitaal afspeel, word daar ’n meer geglobaliseerde perspektief ingeneem. Verder vertoon *Memorandum* volgens my metamodernistiese ingesteldhede, wat in die tekste in die derde fase die duidelikste sigbaar is. *Memorandum* sal dus, saam met *Die sneeuslaper*,

*Kaar* en die twee nuutste digbundels, in Hoofstuk 5 as deel van die derde fase in terme van metamodernisme bespreek word.

### 2.2.2.3. *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010)

Die laaste teks in die tweede fase wat ek bespreek, is *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* wat in 2010 by Aardklop gedebuteer het. Dit is ook by die KKNK en in die HB Thom-teater in Stellenbosch opgevoer (De Kock & Pieterse, 2012:61). Die argument wat ek voer, is dat hierdie kontroversiële drama beskou kan word as die kulminasiepunt van die tweede fase van Van Niekerk se oeuvre aangesien die betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse werklikheid en al sy verskrikkinge in hierdie teks tot 'n hoogtepunt gevoer word. Myns insiens verteenwoordig die drama ook 'n tipe kunsteoretiese katarsis en 'n punt van oorgang in Van Niekerk se ontwikkeling as skrywer. Die idee dat die kontemporêre skrywer se kreatiewe impulse lamgelê word deur die onbetroubaarheid van taal, die onmoontlikheid van opregte representasie en die ontoereikendheid van fiksie om werklik betekenis te hê in 'n gebrutaliseerde samelewing, word amper tot breekpunt gevoer in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*. Van Niekerk word met hierdie drama 'n "argivaris" van die "onvoorstelbare brutaliteite" van die land en laat dit aan die kyker oor om "vrees en medelye", "vermaak en lering" daaruit te neem, soos Kasper Olwagen in "Die swanefluisteraar" dit stel (2010:31).

Die idee om eerder as argivaris of joernalis as skrywer te werk te gaan, word deur die Van Niekerk-karakter in "Die swanefluisteraar" (die eerste kortverhaal in *Die sneeuslaper*) beskryf as "n nuwe beweging in die Afrikaanse letterkunde" (2010:33), een wat wêreld verwyder is van die verlangens van die romantiese esteet. Die karakter Kasper Olwagen kom tot hierdie insigte, en die Van Niekerk-karakter beny hom dit. Olwagen is egter nie self in staat om hierdie beweging tot uitvoer te bring nie, aangesien hy eerder "n argitek van die verhewigde oomblik wil wees, 'n beeldhouer in die amber van woorde". Die Van Niekerk-karakter bespot hom hieroor, en noem dit "escapistiese verlangens". Sy dink sy ontmasker en verneder hom deur sy dictum spottend soos volg uit te lê: "die enigste subversiewe daad wat oorgebly het in 'n vervlakte gebrutaliseerde samelewing is die kultivering van die intieme ongerief van die liriek" (2010:33). As 'n mens metatekstueel na hierdie uitlating kyk, blyk dit egter dat dit presies is wat Van Niekerk in die derde fase van haar oeuvre doen, met breedvoerige kunsteoretiese en talige eksperimentering in die vorm van *Memorandum* en *Die sneeuslaper*, en 'n terugkeer na poësie (liriek) met *Kaar*, *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*. Dit is immers juis wat die Van Niekerk-karakter aan die einde van "Die swanefluisteraar" doen wanneer sy langs die rivier gaan sit en probeer om Kasper se klankgedigte te 'vertaal'. Dit gaan dan vir die karakter oor die skoonheid van die woord; sy wil "n mensdier word in (haar) taal, soos wat 'n muskeljaatkat homself is in die ruigte" (2010:33). Die gedig wat aan die einde van "Die swanefluisteraar" aangehaal word (2010:42-43), is dan ook die openingsgedig in *Kaar* (2013:9)

Na die klimaks van betrokkenheid en etiese aporias wat deur *Triomf, Agaat* en *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* verteenwoordig word, keer Van Niekerk as skrywer oënskynlik terug na die rol van die (romantiese) sjamanistiese kunstenaarfiguur wat opnuut (dalk verlaas of nog één keer?) poog om die werklikheid te mistifiseer. *Memorandum* is 'n teks oor die dood, ja, maar oor die *kuns* van sterwe, en oor die waarde wat kennis van en waardering van die estetiese dinge in die lewe vir 'n sterwende kan hê. Dit gaan oor hoe 'n eensame buitestander homself oopmaak om iemand anders naby aan hom toe te laat, om opregte relasionele verbintenisse met iemand anders te hê. In *Memorandum* besluit Wiid aan die einde om die waarde van die lewe te soek in die mooi en in betekenisvolle verhoudings met ander en om homself te ontferm oor iemand wat minderbevoorreg is as hy, naamlik 'n bergie. Die roman beeld die interaksies egter nie uit nie; slegs die besluit om dit na te streef. *Die sneeuslaper* daarenteen beeld die intimiteit en hartverskeurendheid van vriendskappe en relasies met ander (selfs huisloses) sterk performatisties uit, maar meer daaroor in Hoofstuk 5.

Van die tweede na die derde fase in Van Niekerk se oeuvre is daar dus 'n beweging weg van 'n 'angstigtheid' oor die sosiale en etiese verantwoordelikheid van die (Suid-)Afrikaanse skrywer, na 'n meer globale (transnasionale) beskouing van die mens en skrywer, en sy of haar ontologiese posisie op aarde. Van Niekerk staan ook in *Memorandum, Die sneeuslaper* en die drie digbundels (*Kaar, In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*) 'n kunsbeskouing voor wat 'n teks nie wil sien as iets wat vir sosiale of kulturele doeleindes aangewend kan word nie, maar wat eerder 'n etiese intervensie kan wees op grond van die formele koherente en konseptuele kompleksiteit wat die teks inherent as outonome entiteit weerspieël (vgl. Van Niekerk, 2013a). Die metamodernistiese implikasies hiervan is dat 'n teks beskou word as sonderling (Attridge, 2004; 2017) en weerstandig teen sluitende interpretasie (Van der Merwe, 2017). Hierdie argument sal later in die proefskrif onder die loep kom.

Die belangrikste artikel wat oor *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* geskryf is, is van De Kock en Pieterse (2012). In hierdie artikel bespreek die outeurs die uiteenlopende maniere waarop die teaterstuk ontvang is, en argumenteer dat die stuk hoofsaaklik verkeerd verstaan is beide deur professionele en amateurkritici. Volgens De Kock en Pieterse kan die stuk nie net beskou word as kommentaar oor die diskoerse wat rondom misdaad in Suid-Afrika gevoer word, soos die meeste kritici dit beskou het nie. Hulle sien die toneelstuk eerder as

*a performance of perceived social decomposition in which the materiality of language itself is staged as a substance which must, if it is to convey the feel and texture rather than the mere rational 'sense' of pervasive social decay, itself undergo a process of decomposition*<sup>22</sup> (De Kock & Pieterse, 2012:61) (eie beklemtoning).

---

<sup>22</sup> As 'n mens na die taalgebruik van die gedigte in *Kaar* kyk, kan die afleiding gemaak word dat die digter hier werk met 'ontbinde' taal waaraan betekenis soms net-net geheg kan word. Deur terug te gaan na die taal se oerwortels, kan ook 'n manier

Die stuk is ook ten sterkste gemoeid met die medepligtigheid van ‘ordentlike mense’ in die proses van ontbinding en agteruitgang van sosiale verantwoordelikheid in Suid-Afrika. Die ‘ordentlike mense’ wat na die teaterstuk gaan kyk, word gelei na die besef dat hulle self medepligtig is. Soos Van Niekerk reeds in die kortverhaal “Die storie van my neef” in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, skryf: “[...] hoe meer gerasionaliseer geweld raak, hoe feller word die medepligtigheid van die gemiddelde weerlose individu” (1992:120). Dit is iets wat baie teatergangers ten diepste ontstel en ongemaklik gemaak het. Daarmee saam verteenwoordig die drama ’n absolute onderdompeling in die abjekte, groteske en skatologiese, wat bygedra het tot teatergangers se skok.

’n Belangrike gevolgtrekking waartoe De Kock en Pieterse kom, is dat *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* ’n besinning oor die rol van die kunstenaar in ’n staat van ontlasting is. Die idee van ’n skrywer in ’n staat van ontlasting is afkomstig van Joshua Etsy se nosie van “excremental satire” (De Kock & Pieterse, 2012:76). Ekskrementele satire word gewoonlik aangetref in postkoloniale situasies waar skrywers ontlastingssterme en -metafore gebruik om die skep van ’n nuwe politiese kultuur uit “the institutional byproduct (Fanon’s national bourgeoisie) and the ideological residue (nationalism) of an alien regime” te kritiseer (Etsy, aangehaal deur De Kock & Pieterse, 2012:76). Die nasionalistiese regimes wat gewoonlik in postkoloniale situasies ontstaan, ‘stink’ en produseer ‘shit’ as gevolg van oordadige verbruiksug en ‘vertering’. Ekskrementele satire gee uitdrukking aan die veronderstelde slegte (of anale) geboorte van postkoloniale nasionalisme. In hierdie konteks kan Van Niekerk volgens De Kock en Pieterse (2012:76) (ten spyte van haar Europese invloede) beskou word as ’n “second wave postnationalist African writer” omdat haar skryfwerk nie op realistiese wyse probeer om ideologieë en fantasieë van postkoloniale nasionalisme uit te beeld (soos die “first wave” postnasionalistiese skrywer) nie, maar skepties daarteenoor staan<sup>23</sup>. Die tekste van tweede golf postnasionale Afrika-skrywers word gekenmerk deur anti-realisme, verskuiwende perspektiewe, en “hallucinatory bouts of nonmimetic or surreal description” (De Kock & Pieterse, 2012:76). Van Niekerk het reeds in *Triomf en Agaat* aangedui dat sy beskou kan word as ’n postnasionalistiese skrywer. In die geval van *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*, skryf sy egter in teen ’n nuwer tipe nasionalisme as die uitgediende Afrikanernasionalisme en op so ’n manier dat realisme uitgedaag en absurd gemaak word. Na aanleiding van De Kock en Pieterse se argument, kan ’n mens argumenteer dat Van Niekerk eintlik nooit ’n “first wave” postnasionalistiese Afrika-skrywer was nie, aangesien sy nog nooit enige postkoloniale nasionalistiese ideologieë en fantasieë onderskryf het nie. Sy staan nog altyd skepties ten opsigte van enige veralgemenende politiese uitgangspunte. Die Suid-Afrikaanse fokus in die tweede fase van haar werk,

---

wees om die taal weer van onder af op te bou en die materialiteit en est-etiese seggingskrag daarvan te probeer herwin. Op hierdie manier bou Van Niekerk ook bewustelik voort aan haar oeuvre as grootse stuk borduur- of vlegwerk.

<sup>23</sup> In hierdie opsig kan Van Niekerk se werk ook met J.M. Coetzee s’n verbind word. In ’n artikel vir die New York Times skryf Rachel Donadio (2007): “Coetzee has been criticized for refusing to play the role of writer-as-statesman, one more easily played by his fellow Nobel laureate, Nadine Gordimer”. Van Niekerk weier op soortgelyke manier om daardie rol te speel.

vertoon van *Agaat* af tot by *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* sterk “second wave” postnasionalistiese kenmerke.

Die anti-realistiese impulse word duidelik in die toneelstuk uitgebeeld deur die ekspressionistiese invloede, die modale vervlegting, die vignette-agtige struktuur en die vervreemdende taalgebruik (De Kock & Pieterse, 2012:77). Die gebruik van ’n wye verskeidenheid variante van Afrikaans beeld die vloeibaarheid van die taal uit wat die spreker op enige gegewe oomblik in staat stel om ’n ander identiteit aan te neem. Die toeskouer (of leser) word verplig om saam met die karakters deur die variëteite van die taal te vleg wat ’n besef van die ewig-verskuiwende landskap van die Afrikaanse taal tot gevolg het. So word subjektiwiteit geproblematiseer. Blitsvinnige verskuiwinge van spreker, dialek en diskoers dwing die toeskouer om al die moontlike posisies waarin Suid-Afrikaners en Afrikaanssprekendes hulself bevind, persoonlik te beleef, sonder om ooit die geleentheid te kry om hom- of haarself by een posisie te skaar. Só word die toeskouer medepligtig aan al die afstootlike dade wat die karakters op die verhoog uitvoer. De Kock en Pieterse (2012:78) voer aan dat Van Niekerk soveel verskillende subjektiwiteite daarstel in ’n poging om haar eie denke te stimuleer om met ’n alternatief tot die huidige Suid-Afrikaanse situasie van vergrype en ontbinding vorendag te kom. Die drama verseg egter om so ’n alternatief voor te stel: die toeskouer moet self deur die kompleksiteite werk en ’n eie alternatief konstrueer (indien enigsins moontlik).

Die kritiek van die postnasionale situasie wat in die teks na vore kom, belig ook die vraag rondom die posisie van die skrywer in die ‘nuwe demokrasie’ (De Kock & Pieterse, 2012:80). Van Niekerk het self gesê dat sy nie in die drama op ’n ‘beskaafde’ manier oor die situasie in die land kon skryf nie, maar dat sy dit as haar taak beskou het om bestaande idees en opinies oop te skeur en uit te pak sodat al die moontlikhede duidelik raak (De Kock & Pieterse, 2012:66). Die karakters verteenwoordig gefragmenteerde karikature wat die verskillende posisies wat die mense in Suid-Afrika inneem (van wanhoop, ellende, protes, uitbuiting, opportunisme en kritiek), op hiperboliese en gestileerde wyse uitbeeld en opvoer.

In die lig van ekskrementele diskoerse, is die strewe van die kunstenaar om hom- of haarself los te maak van die aaklighede van die geskiedenis, en om nie toe te gee aan politiese (of polities korrekte) druk om die Groot Nasionalistiese Roman te skryf nie. Tog word die kunstenaar of skrywer voortdurend gekonfronteer met die eis om die “uncreated conscience of a new nation” te vorm (De Kock & Pieterse, 2012:80). Van Niekerk se antwoord hierop is die chaos wat sy toelaat om in te stroom in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*. Sy skeep nie ’n ideale nuwe nasionale bewussyn nie, maar vlek die huidige problematiese een tot op die been oop. Sy skets byvoorbeeld ook meedoënloos en onpartydig die maniere waarop die verskillende inwoners van Suid-Afrika probeer om hulself van die gewig van die verlede te bevry en hulself op selfsugtige wyse te verryk. Een van die maniere waarop



Van Niekerk uitbeeld hoe daar gepoog word om van die verlede te ontsnap, is deur die gebruik van die karakter Daan se nonsensverse. Daan is 'n hansworsagtige, idiotiese karakter (amper soos 'n dommerige Treppie) wat met sy verse 'n ander ruimte probeer vind waarbinne taal minder gemoeid is met betekenis as met klank<sup>24</sup>. Deur sy verse ontsnap hy van die ideologiese en historiese gewig wat die Afrikaanse taal verteenwoordig. Sodoende kan hy 'n apolitiese posisie inneem waar hy hom nie hoef te bekommer oor betekenis nie. Daan verteenwoordig op hierdie manier die rol van die geïnspireerde kunstenaar en sanger; die figuur van die sjamaan van vroeër, dus. Daan is die opvoering van die opsie wat die Suid-Afrikaanse kunstenaar het “om ‘skoonheid’ te gedenk en te kultiveer” (Burger, 2009:156) waarvan daar in Hoofstuk 1 melding gemaak is. Hy word egter as 'n patetiese figuur uitgebeeld, wat aantoon dat Van Niekerk sulke nonsensverse klaarblyklik nie as 'n blywende oplossing vir die posisie van die (wit) skrywer in Suid-Afrika beskou nie.

Hier sien ons die onderskeid tussen die twee beskouings wat Van Niekerk ten opsigte van die rol van die kunstenaar voorhou. Aan die een kant is daar die gemarginaliseerde, outistiese, dromerige, sjamanistiese Daan-kunstenaar wat kuns wil maak as iets moois, as ontsnapping van die aaklighe van die realiteit, as toevlug teen die pogings om te probeer sin maak, wat verlore wil raak in woorde en klank. Aan die ander kant is die argivaris in die figuur van Sus wat koerante fynkam om alle sosiale onheil uit te snuffel en te argiveer in 'n poging om te probeer sin maak van die chaos van die land. “The one creates an index of social ills, the other throws any idea of coherence in ‘clarifying’ matters into great doubt” (De Kock & Pieterse, 2012:85).

Volgens De Kock en Pieterse verdeel Van Niekerk haar ouktoriële stem in die drama tussen die uitings van hierdie twee karakters. In 'n onderhoud met De Kock en Pieterse (2012:85) het Van Niekerk aangedui dat sy meer met die karakter van Sus as boekhouer van die kwaad identifiseer. Sus (en Van Niekerk) is alewig op pad Nederland toe om van die land en sy onaangenaamhede te ontsnap. Sy is ook die buitestander wat haar eie sardoniese gevolgtrekkings maak en haar afstandelikheid geniet (De Kock & Pieterse, 2012:86): “Van Niekerk seems to be using this character to comment on the position of the writer as an objective outsider and individualist, an observer who like the *confrencier* in cabaret, performs an objective gaze of sorts, presenting events coolly, dispassionately and ironically”. Sus bly egter blatant onkundig oor wat net onder haar neus aan die gang is. De Kock en Pieterse (2012:86) argumenteer dat hierdie gesplete karakter die sosiaalbewuste kunstenaar se problematiese situasie verteenwoordig: aan die een kant soek die kunstenaar afstand sodat hy of sy die sosiale situasie kan indekseer, aan die ander kant besef sy dat sy ook onvermydelik kniediep in die ekskrement van die karnavaleske postkoloniale situasie staan en moeilik iets ‘mooi’ en betekenisvol daaruit sal kan skep. Uit hierdie gesplete en vasgevalle posisie ontstaan die kunswerk.

---

<sup>24</sup> Van Niekerk speel met hierdie selfde idee in *Kaar*, deur in sommige gevalle betekenis sekondêr aan klank te maak.

2.2.3. Die transnasionale fase: *Memorandum*, 'n verhaal met skilderye (2006), *Die sneeuslaper* (2010), *Kaar* (2013), *Gesant van die mispels* (2017) en *In die stille agterkamer* (2017)

Vanaf die problematiese en verskeurde posisie waarin die kunstenaar haarself in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* bevind het, beweeg Van Niekerk in 'n ander rigting met die tekste wat in die derde fase van haar oeuve verskyn. Die tekste van hierdie fase is transnasionaal en universeel ingestel, gefokus op immanensie en niedualisme, gemoeid met kunsteoretiese en skryfambagtelike onderwerpe en oor die algemeen relasioneel-performatisties<sup>25</sup>. Wanneer ek die derde fase 'transnasionaal'<sup>26</sup> noem, verwys dit nie slegs na die transnasionale beweging van Van Niekerk se tekste deur middel van vertaling nie. In daardie opsig het *Triomf* en *Agaat* in die derde fase van Niekerk se oeuve reeds transnasionaal beweeg, aangesien dit na verskeie ander internasionale tale vertaal is. Die woord 'transnasionaal' in terme van die derde fase verwys ook op metaforiese vlak na 'n verskuiwing in terme van 'n meer geglobaliseerde lewensbeskoulike ingesteldheid. Myns insiens vertoon die vyf tekste in die derde fase 'n geïnternasionaliseerde, geglobaliseerde, transnasionale beskouing van die werklikheid omdat die tekste wat inhoud betref gemoeid is met die (letterlike en figuurlike) bestaan van die mens buite nasionale grense. Omdat die wêreld al hoe kleiner raak met die hulp van tegnologiese ontwikkelings, en omdat die sosiale, politiese, ekonomiese en ekologiese probleme van die aarde al hoe dringender word, raak kunstenaars soos Van Niekerk al hoe meer bewus van die geglobaliseerdheid van die menslike bestaan in die een en twintigste eeu, en van die problematiek van oordrewe eng nasionalistiese gevoelens. Die derde fase word dus nie slegs gekenmerk deur talige transnasionale nie, maar ook deur bewustelike en opsetlike ontologiese en relasionele transnasionale. Hierdie ingestelheid is kenmerkend van die werke in die derde fase Van Niekerk se oeuve. "Die later werk is die produk van 'n gevestigde skrywer, wat dus eksperimenteer soos sy wil, en in dié later periode van haar lewe toenemend bewus van die verganklikheid van alles", skryf Van Vuuren (2013).

Van Niekerk se tekste is nog altyd gekenmerk deur eksperimentering, en die derde fase is geen uitsondering nie. *Memorandum* is 'n teks wat uit beide woord- en beeldteks bestaan, en *Die sneeuslaper* is 'n spesiale tipe kortverhaalbundel, 'n eenheidsbundel wat meer lyk op 'n roman wat op interessante en innoverende manier aangebied word as 'n tradisionele kortverhaalbundel (Linde, 2014:91). Dit is natuurlik ook betekenisvol dat Van Niekerk na vyf prosawerke en dertig jaar ná *Groenstaar* weer 'n digbundel, *Kaar*, publiseer. En vyf jaar later nóg twee digbundels, *In die stille agterkamer* (*Gedigte by*

---

<sup>25</sup> Relasionele performatisme is 'n term wat ek in die proefskrif voorstel wat dit moontlik maak om 'n wye spektrum van performatiewe gedrag in die letterkunde te ondersoek. Ek tipeer relasionele performatisme as 'n metamodernistiese verskynsel omdat dit die asof-ingesteldheid van metamodernistiese naïef-ingeligtheid en strategiese hoopvolheid weerspieël. In Hoofstuk 4 word in detail hierop ingegaan.

<sup>26</sup> In die studie van letterkunde verwys transnasionale na die beweging van tekste buite die grense van die lande waar dit oorspronklik geskryf is, na 'n globale literêre verhoog. Sulke transnasionale bewegings vind vir klein tale gewoonlik plaas deur middel van vertaling. Wanneer ek hier die woord 'transnasionaal' gebruik verwys dit na die wyer woordeboekverduideliking daarvan wat Merriam-Webster (2018) daarvoor gee: "extending or going beyond national boundaries".

*die skilderye van Jan Mankes: 1889 – 1920*) en *Gesant van die mispels (Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659-1707)*. Volgens Van Vuuren behoort dit geen verbasing te wek nie – “nie in ’n oeuvre waar genre-grense steeds vervloei in die latere oeuvre nie” (Van Vuuren, 2016:948). Van Niekerk keer met die drie bundels terug na “die intieme ongerief van die liriek” en word opnuut “’n mensdier [...] in (haar) taal” (2010:33).

In Hoofstuk 5 sal die derde fase in Van Niekerk se oeuvre uitgebreid bestudeer word om die metamodernistiese impulse wat daarin te vind is, uit te lig. Dit is vir eers voldoende om te sê dat die derde fase ’n duidelike verskuiwing in Van Niekerk se oeuvre verteenwoordig. In haar indrukwekkende artikel oor *Memorandum* (waarvan groot dele in haar profiel oor Van Niekerk opgeneem is) voer Van Vuuren (2014) ’n soortgelyke argument. Sy verduidelik dat die Deense en Engelse verse aan die einde van *Agaat* ’n duidelike beweging na ’n wyer, meer globale ingesteldheid aandui (Van Vuuren, 2016:937). “Want die wêreld is ‘incorrigibly plural’ – onkeerbaar meer veelgeskakeer en wyer as net die nou Afrikaanse ruimte van Grootmoedersdrift, volgens Jakkie” (Van Vuuren, 2016:937). Volgens Van Vuuren (2014:510) is dié bewussyn van ’n veelgeskakeerde, geglobaliseerde wêreld ’n belangrike groeipunt vir “die meerdimensionele verwickeldheid van Van Niekerk se later werke, soos ook *Die sneeuslaper* en *Kaar*”: “Die slot van *Agaat* bied ’n kunsteoretiese bewuswording van ’n sterk toekomstige fokusverskuiwing in Van Niekerk se werk na ’n kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief” (Van Vuuren, 2014:510). Hierby kan *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* met gemak gevoeg word. Rossmann (2014) beskryf die slot van *Agaat* as ’n prelude tot *Memorandum* omdat dit ’n suggestie laat van die moontlikhede van kreatiewe aktiwiteit: Jakkie se fantasieë oor nagtelike openbaring, musikale komposisie en die uitoefen van die kreatiewe kunste word in *Memorandum* tot uiting gebring. *Memorandum* verteenwoordig ook ’n strewe na samesyn en gemeenskap wat hand aan hand gaan met ’n besef van ’n groter globale geheel.

In *Memorandum*, *Die sneeuslaper*, *Kaar*, *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels* word die pluraliteit van die wêreld op die voorgrond geplaas. *Memorandum* is ’n komplekse stuk weefwerk wat die totale artistieke erfenis van die (hoofsaaklik) Westerse wêreld oproep en dit in ’n Suid-Afrikaanse konteks tot uiting bring. Die gevolg is ’n teks waarin die gewoon menslike prosesse van siekwees en lyding in ’n geglobaliseerde en artistieke milieu verbeeld word sodat die leser besef dat beide kuns en menslikheid universeel waarde het. So word die idee van ’n geglobaliseerde wêreld gebruik om aan te toon hoe relasionele verbintenisse op makro- en mikrovlakke funksioneer. *Die sneeuslaper* speel af in Suid-Afrika en Nederland, wat opnuut die talige en historiese bande tussen dié twee lande uitlig. Daar word egter nie soseer gefokus op die problematiese geskiedenis van koloniserings en uitbuiting nie, maar eerder op die interessante maniere waarop individue soos die Van Niekerk-karakter, Kasper Olwagen en Peter Schreuder se ervarings oor kontinente heen oorvleuel en raakpunte vorm. Tussendeur word nog twee ander verhale vertel waarin persoonlike ervarings van verlies en stryd raakpunte vind met al

vier verhale in die teks, en ook terugwys na *Memorandum*. Die gedigte in *Kaar* wat handel oor oudword en versorging trek ook bande tussen die twee mees resente prosawerke in Van Niekerk se oeuvre. Die gedigte wat 'n betrokkenheid, moedeloosheid en woede ten opsigte van die onregte in Suid-Afrika uitbeeld, is eweneens relasioneel ingestel. Ook in terme van posthumanistiese trekke wat in die natuurgedigte te sien is, word relasionaliteit, ontologiese gelykheid en ontmoeting met die ander op die voorgrond geplaas. In die bundel word daar duidelike klem geplaas op konsepte soos relasionaliteit, ooreenkoms, gedeelde ervaring (beide persoonlik-menslik, dierlik en artistiek), die waarde en intervensionele potensiaal wat kuns het vir die tyd waarin ons leef, en die rol wat die kunstenaar/skrywer/digter het om in hierdie verband te vervul. *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* is 'n ondersoek en performatiewe uitbeelding van hoe twee Nederlandse skilders uit vorige eeue, Jan Mankes en Adriaen Coorte, in tye van onrus hul ambag as kunstenaars noulettend uitgeleef het. Hulle het op klein, alledaagse dinge soos vrugte, groente, skulpe en uile gefokus, eerder as om in hul kunsuiting deel van die hoofstroomkunsbewegings te wees, of om hul kuns in diens te stel van politiese agendas. Deur op twee Nederlandse kunstenaars te fokus, belig Van Niekerk weereens transnasionale relasionele bande tussen Suid-Afrika en Nederland. Die gevolg is 'n interessante spel met wyer uitdyende internasionale kringe, maar 'kleinerwordende' kunsbeskoulike klemleggings. Van Niekerk plaas haar poësie in 'n (weliswaar beperkte) internasionale konteks, maar haar uitgangspunte in terme van kunsuiting word al hoe meer minimalisties en gestroop. Die gedigte in die tweelingdigbundels is korter, meer direk en minder gekompliseerd as sommige van die gedigte in *Kaar*. Dit neem egter niks weg van die skryfambagtelike uitnemendheid van haar werk nie, iets wat geëwenaar word in die fynafgewerkte skilderye van Mankes en Coorte.

### 2.3. Deurlopende elemente in Van Niekerk se tekste

In die proefskrif poeg ek om Van Niekerk se oeuvre vanuit 'n postkritiese oogpunt te lees en myself as kritikus vóór die tekste (en die oeuvre in geheel) te plaas en toe te laat dat die tekste as unieke kreatiewe uiting hul inhoud en artistieke ingesteldhede relasioneel-performatisties aan my opvoer. Sodoende stel ek my ontvanklik op en laat die tekste 'praat'. Ek poeg om die posisie van 'n gesprekvoerder in te neem, en om die tekste nie te instrumentaliseer of te dekonstrueer nie. Die veronderstelling is dat die tekste só hul integriteit behou, en dat die kritiese lees en beskrywing daarvan openhartig en nievoorskriftelik sal wees. Ek is wel deeglik daarvan bewus dat ek as navorser met die terminologie en ingesteldhede van die metamodernisme 'geprogrammeer' is en daarom nie geheel en al los van kritiek en teorie kan staan nie. 'n Mens lees 'n teks immers altyd met 'n spesifieke 'bril'. Ek probeer egter om my bespreking te rig deur die postkritiese strewes wat Rita Felski (2015) voorhou, soos in die inleidende hoofstuk bespreek.

In die lig van bogenoemde beskryf ek 'n aantal deurlopendhede wat keer op keer in Van Niekerk se tekste na vore kom en wat vir my studie van belang is. Deur dit te doen, wys ek op die vernuftige, kreatiewe en bewustelike manier waarop Van Niekerk haar oeuvre konstrueer. Dit baan ook die weg

vir die metamodernistiese bespreking van Van Niekerk se mees onlangse vyf tekste wat ek in Hoofstuk 5 onderneem, sowel as die teorie rondom metamodernisme en relasionele performatisme wat in Hoofstukke 3 en 4 aan bod kom.

### 2.3.1. 'n Bewustheid van die (on)betroubaarheid en (on)bruikbaarheid van taal

Soos uit die uitgebreide bespreking van die eerste twee fases van haar werk blyk, gaan Van Niekerk van die begin van haar oeuve af uiters sensitief met taal om. In die eerste fase kan 'n mens aflei dat sy toenemend bewus raak van die (on)bruikbaarheid en (on)betroubaarheid van taal vanuit die perspektief van poststrukturalisme en die talige wending. Aan die een kant verlustig sy haar in die taalgebruik, tot so 'n mate dat sy kritiek kry oor 'mooiskrywery'. Aan die ander kant raak dit duidelik dat sy toenemend skepties staan ten opsigte van die betroubaarheid van taal en dat dit onmoontlik is om die werklikheid ooit bevredigend in taal weer te gee. Die twee ingesteldhede ten opsigte van taal is te sien in die maniere waarop sy met taal speel en eksperimenteer. In *Sprokkelster* is haar taalgebruik liries, romanties en 'mooi'. In *Groenstaar* en *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* bevestig sy dat sy taal kreatief en innoverend kan gebruik, maar steeds met 'n voorliefde vir die mooi woord. Die kritiek op die "oordrewe barokagtigheid" en "hoogdrawendheid" van die taalgebruik in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, lei tot 'n ekstreme reaksie in die vorm van *Triomf*. *Triomf* lei die tweede fase in haar oeuve in met die funksies van taal wat tot op die been ontbloom, ontgin en uitgebuit word. In *Agaat* word die taal op ideologiese en filosofiese vlak ondermyn wanneer die simboliese orde en die sosiale aard van taal artistiek beredeneer word. Taalreëls en -norme word verontagsaam in die gedeeltes wat in gedagtestroomtegniek weergegee word. In *Die kortstondige rակlewe van Anastasia W* word taal (spesifiek Afrikaans) aangewend om verskillende perspektiewe op die Suid-Afrikaanse werklikheid uit te beeld, soms op skokkende en ontnugterende wyses.

Ten spyte daarvan dat die skrywer in die tweede fase aktief besig is om die bruikbaarheid en betroubaarheid van taal te ondermyn en te ontluister, *gebruik* sy tog die taal. Alhoewel daar by Van Niekerk 'n bewustheid bestaan van die problematiek wat deur die talige wending belig is, is daar ook 'n duidelike strewe daarna om taal wel te gebruik om wêreld te skep wat met die werklikheid resoneer. Taal word dus steeds aangewend om die verbeelding lewe te gee en om lesers te betower. Een van die maniere waardeur sy verby die ontoereikendheid van taal strek, is deur aandag te vestig op die liggaamlikheid en lyflikheid van taal. Hoe taal klink en hoe betekenis oorgedra word met 'n sonder woorde, raak toenemend belangrik in Van Niekerk se oeuve. Taal bestaan omdat dit deur mense se lywe, hulle hande, kele en gesigte oorgedra word. Dit is nie slegs leë simbole nie. Taal word liggaamlik en betekenisvol wanneer kommunikasie tussen mense plaasvind, hetsy oraal of aan die hand van geskrewe taal. Taal het die vermoë om die brug tussen een lyf en 'n ander lyf te wees. Dit kan die afstande tussen mense laat krimp en intieme ruimtes van kommunikasie en interaksie bewerkstellig.

Soos reeds genoem, verteenwoordig die tweede fase in Van Niekerk se oeuvre 'n verskeurdheid ten opsigte van taal. Ek het ook reeds aangetoon dat die skrywer aan die einde van die tweede fase 'n tipe katarsis in haar denke rondom die saak uitbeeld in die vorm van *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*. Die derde fase staan derhalwe in die teken van 'n hernude strewe daarna om taal te vertrou en te gebruik met die doel om die leser aan te raak, te ontroer en sodoende op subtiele wyse kultureel en emosioneel te 'beïnvloed'. *Kaar*, en meer nog *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*, kan beskou word as 'n tipe terugkeer na die aanvanklike (amper naïewe) vertrou in taal wat uit Van Niekerk se eerste digbundel spreek, maar word gerugsteun deur die taalskepsis wat sy langs die pad opgedoen het. Daar het deur die loop van haar oeuvre 'n sterk besef ontwikkel dat taal nie bloot 'n estetiese of kommunikatiewe doel dien nie. Die gevolg is eksperimentering en spel in haar tekste wat die betroubaarheid en bruikbaarheid van taal tot verhelderende uiterstes voer. Só beskou, neem Van Niekerk se oeuvre duidelik 'n metamodernistiese wending; in die manier waarop sy taal aanwend is daar sprake van 'n ingeligte naïwiteit, 'n performatistiese uitbeeld van onwaarskynlikhede, 'n strewe daarna om die werklikheid opnuut te mistifiseer en sodoende die leser met poëtiese taal te betower. Dit word egter alles gebalanseer deur 'n goedontwikkelde sin vir ironie, paradoks en agterdog. Daar is dus sprake van bewustelike ossillering en gelyktydigheid.

### 2.3.2. Intersubjektiviteit en relasionaliteit

Letterkunde is tot 'n groot mate die uitbeelding van hoe mense met mekaar, hul omgewing en hulself omgaan. Afhanklikheid en verwydering ten opsigte van verbintenis met ander (of *die* ander) word in letterkunde ondersoek, en fiktief en artisties uitgebeeld. Van Niekerk se werk is geen uitsondering nie. Daar is 'n deurlopende tweeledigheid ten opsigte van relasie in haar tekste te bespeur. Die enkeling word voortdurend opgestel teenoor die idee van relasie en verbintenis met ander. Dit werp lig op hoe moeilik betekenisvolle interaksie met ander is, en hoe die enkeling smag na iets wat lyk asof dit buite sy of haar bereik is. Van Niekerk as skrywer verteenwoordig self hierdie verskeurdheid deurdat sy gelyktydig 'n enkeling is, maar ook in verhoudings staan met familie, geliefdes en studente. Verder is sy gelyktydig 'n Suid-Afrikaner wat gemoeid is met die uitdagings van die Suid-Afrikaanse werklikheid, en 'n wêreldburger wat maklik vir maande aaneen na Nederland "vlug" en Suid-Afrika dan van 'n afstand bekyk. Sy is gelyktydig betrokke by haar vaderland, en afstandelik daarteenoor, 'n ingesteldheid wat duidelik na vore kom in die karakter van Sus in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*, die karakter Jakkie in *Agaat* en verskeie van die karakters in *Die sneeuslaper*.

Reeds in *Sprokkelster* kom die tema van relasie in die vorm van familieverhoudinge sterk na vore met gedigte wat verwys na die spreker se "mamie", "gryskopvader", "boeta" en "suster" (1977:7). In die eerste gedeelte van *Groenstaar* kan die leser agterkom dat die digter haar in Europa bevind. Daar verlang sy na haar vaderland, maar sy ervaar ook 'n proses van openbaring, ontugtering, volwassewording en individuasie ten opsigte van haar (Suid-)Afrikaanse identiteit. Daar is ook 'n

terugkeer vanaf Europa na Suid-Afrika in *Groenstaar* wat ná “nostalgiese lied” (Van Niekerk, 1983:48) duidelik word. In die gedigte wat volg, hoor die leser weer iets van die landelikheid wat *Sprokkelster* deurlopend teenwoordig was, maar nou met ’n bydraende sinisme ten opsigte van die spreker-digter se interaksie met die land en haar mense. Dit blyk dat daar ’n ontnugtering ingetree het wat duidelik raak in gedigte soos “ampsfoto strelitzia augusta” (1983:66) en “skoufotograaf”. In “skoufotograaf” word “die wildgroeie van die vaderland” satiries en spottend ingedam “tot ’n portret vir die oggendblad / van boeremaagd en bobaasram!”.

In *Die vrou wat haar verkyker vergeet* het word interpersoonlike verhoudings op interessante en ongewone maniere uitgebeeld. Soos genoem, het daar na die einde Van Niekerk se tweede digbundel ’n afstandelikheid ontwikkel ten opsigte van verhoudings met mense in Suid-Afrika, asook ’n sinisme rakende mense se intensies. In *Die vrou wat haar verkyker vergeet* word die afstandelikheid verder uitgebou, onder andere aan die hand van ’n bewustheid van hoe mense magsoptreke misbruik en ander, meestal randfigure en weerloses, daardeur skade berokken. Die lig word keer op keer gewerp op hoe oordrewe “belangrik” die Afrikaner homself beskou het en hoe toenemend angstig hy vasgeklou het aan mag aan die einde van sy bewind.

In *Triomf* en *Agaat* word intieme verhoudings in fyn besonderhede uitgebeeld. Waar daar in *Triomf* satiries met mites rondom Afrikanerskap, familie en rasverhoudings omgegaan word, word dit in *Agaat* in die mees intieme en sensitiewe situasies soos derms uitgeryg en voor die leser se voete gewerp. Sodoende word die idee van sosiale medepligtigheid uitgepak; ’n tema wat trouens toenemend aandag kry in Van Niekerk se oeuvre. Die tweeledigheid van wedersydse wreedheid en uitbuiting, maar ook versorging, verbintenis en deernis, word op geskakeerde wyse in *Agaat* uitgebeeld.

Die interaksie tussen Sus en Daan, en Lovemore en Savage in *Die kortstondige raklewe van Anastasia* W beeld bogenoemde gekompliseerde situasie verder uit. Daar bestaan nie ’n maklike antwoord vir die sosiale probleme in Suid-Afrika nie. En die probleme is nie beperk tot Suid-Afrika nie. Daarin lê een moontlike verklaring vir die verskuiwing na ’n wyer, meer geskakeerde werklikheids- en kunsbeskouing wat in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre te sien is. Onderdrukking, uitbuiting, eensaamheid en verwydering is steeds ’n probleem, maar dit word op ’n breër globale verhoog beskou en met die fokus op die basiese menslike behoefte van behoort. Nie slegs behoort tot ’n sekere land en kultuur nie, maar behoort tot die menslike ras, die planeet aarde en die gemeenskap van lewendes, sterwendes en agterblywendes. Van Niekerk se kunspraktyk en oeuvre word in die lig van dié verskuiwing geposisioneer op ’n wêreldverhoog wat relasie oor alle grense veronderstel. Die leser word saamgeneem op die reis met gekompliseerde tekste wat die mens se verbintenis met alles anders beklemtoon, indien die leser bereid is om die moeite te doen om die tekste te ontrafel. Sodoende word die verbintenis tussen

skrywer en leser ook belig; die skrywer het 'n verantwoordelikheid ten opsigte van die leser, en die leser het 'n verantwoordelikheid ten opsigte van die skrywer en haar teks.

Intersubjektiviteit en relasionele verbintenis word op alle vlakke in Van Niekerk se tekste veronderstel en uitgebeeld. In die mees resente tekste word die intersubjektiviteit en relasionaliteit egter metamodernisties-performatisties benader. Die maniere waarop Van Niekerk dit artistiek dóén, word in Hoofstukke 4 en 5 bespreek.

### 2.3.3. Aspekte van kyk en sien

Kyk en sien is belangrike aspekte van relasionaliteit. Kaja Silverman (2009:42) verwys na die verband tussen kyk en relasionaliteit wat deur Lou Andreas-Salomé voorgestel is. Vir Salomé (soos vir Ovidius) het terugkyk 'n belangrike rol om te vervul in terme daarvan om verbintnisse met ander te behou en ook te herstel. Wanneer mense van mekaar vervreem word, kan terugkyk psigoanalities help om mense opnuut te herenig (Silverman, 2009:42). *Nachträglichkeit* ('n term wat deur Freud voorgestel is) het volgens Salomé die vermoë om mense vry te koop deur die verlede weer te laat plaasvind, op 'n nuwe manier. So kan die individu sy of haar eie verlede in 'n nuwe lig stel. Terugkyk het ook die mag om die historiese verlede te transformeer omdat dit die krag het “to wash away sin, resurrect the dead, and level the divisions that have sprung up between us” (Silverman, 2009:42). Om na ander te kyk, gee die kyker die vermoë om hom- of haarself opnuut te ontdek omdat hy of sy die geleentheid kry om die ander as 'n “another embodiment of the same flesh” te beskou (Silverman, 2009:43).

'n Kunstenaar is 'n observeerder, 'n kyker, iemand wat idees steel met haar oë en haar sensitiewe en unieke waarnemingsvermoë. Deur te kyk, trek die kunstenaar verbande tussen mense, dinge en situasies. So word relasionele situasies kreatief ontgin en weergegee. Van Niekerk maak deur haar hele oeuvre gebruik van verskillende motiewe wat met kyk, sien en visie te make het. Die maniere waarop gekyk word en hoe dit 'n invloed het op wie, wat en hoe gesien word (in die letterlike en figuurlike sin van die woord), word 'n belangrike tema. Die inhibering en belemmering van visie (ook van verbintnisse tussen mense), asook 'n verhoogde sin van sien kom aan bod.

Die titels, *Groenstaar* en *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, bestendig die tema van sien vroeg reeds in Van Niekerk se oeuvre. Dit gaan hier oor die belemmering van sien as gevolg van gloukoom (soveel so dat die kyker soms, soos Milla, metaforiese oogdruppels nodig) of die tekort aan 'n verkyker, maar ook oor gesonde visie en 'n verhoogde vermoë om te sien. Die digter-skrywer kyk en is bewus van die unieke en spesifieke manier waarop sy na die werklikheid kyk. Sy is ook daarvan bewus dat haar kykvermoë soms belemmer kan wees en soms verhoog kan word as gevolg van haar unieke en subjektiewe visie op die werklikheid. Dit is daarom betekenisvol dat die laaste gedig in *Groenstaar* eindig met die beeld wat 'n skoufotograaf deur 'n kamera sien. Die spreker se visie word gemedieer en



beïnvloed deur die vier grense van die beeld. Die idee van visie deur 'n raam, of visie wat begrens is, is 'n algemene verskynsel in Van Niekerk se tekste. Die verkyker is 'n belangrike motief in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, die spieël is belangrik in *Agaat* en vensters is belangrik in *Triomf* en *Die sneeuslaper*. Om iets te omraam is ook relevant in terme van die skilderye in *Memorandum*, *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*. Verskeie van Van Niekerk se karakters, meestal randfigure, geniet dit om ander mense deur vensters te beloer en openbaar so voyeuristiese neigings. Kunstenaars is trouens ook voyeurs en die aksie van afloer gee hulle materiaal om mee te werk. Die kunstenaar kyk deur die oog van die verbeelding met die doel om die werklikheid só weer te gee dat die kyker/toeskouer/leser aktief by die vertelling betrek word en daardeur betower kan word.

#### 2.3.4. Raamvertellings, spel en die performatiewe

Oor die algemeen versterk die idee van begrensde of omraamde kyk (deur vensters, verkykers, gate in mure, en na skilderye in rame) my argument rakende die performatistiese inslag van Van Niekerk se skryfwerk. Haar praktiese ervaring van teater en drama kan natuurlik hier nie buite rekening gelaat word nie. Sy skryf haar tekste asof die karakters akteurs op 'n verhoog is, en die leser vervul die rol van 'n toeskouer in die gehoor. 'n Belangrike tegniek waarna ek reeds verwys het waarvan Van Niekerk gebruik maak, is om die vierde muur van die “verhoog” te verbreek deur haarself in haar tekste in te skryf en sodoende 'n teenwoordige, soms selfs indringerige, ouktoriële perspektief in die tekste te wees. Op hierdie manier vervaag die grense tussen werklikheid en fiksie en die vertroude idee van mimesis word omvergewerp. Van Niekerk speel 'n teatrale spel met haar karakters en lesers. Die spelelement is ook te sien in die woord- en taalspeletjies wat sy deurentyd speel. Die lys wat Wiid opstel na aanleiding van X en Y se gesprek bestaan uit woorde wat hy nie verstaan nie. Dit word soos 'n tipe woord- en betekenispele waarby die toegewyde leser betrek word. Die karakter wat Helena Oldemarkt die sneeuslaper noem, is voortdurend besig met woordspeletjies, oëverblindery en om-die-bos-leiery. Die taalspele wat Van Niekerk in *Kaar* speel, put uit 'n verskeidenheid van tale, soveel so dat betekenis soms net-net aan woorde en klanke geheg kan word. Daardeur word taal eerder 'n tipe instrument waaruit musiek gemaak kan word en wat deur die digter *gespeel* en *bespeel* word. Soos Nel (2015:183) in haar artikel stel: die kunstenaar is *homo ludens*, spelende mens.

Die spel wat Van Niekerk met haar tekste en haar lesers speel, is ook te sien in die verskeidenheid tekstuele beramingstegnieke waarvan sy gebruik maak. Sy hou naamlik daarvan om van omraamde narratiewe gebruik te maak soos briewe, dagboeke, lesings, grafredes, veldwerkersverslae, fabels en sprokies. Motiewe wat ingespan word om die omraamde narratiewe te versterk, is vensters, spieëls, verkykers, kameras, skilderye en water (soos in die gragte in Amsterdam). Die gebruik van raamnarratiewe is 'n strategie om die gegewens in die tekste duidelik af te baken en te omlyn. Sodoende word daar 'n duidelike grens getrek tussen die teks en die werklikheid, maar ook soms tussen dele van 'n teks of karakterperspektiewe. 'n Raamnarratief soos 'n brief is bekend, en daarom verwag die leser

iets spesifiek daarvan. Die skrywer gebruik dan so 'n raam om die leser se verwagtinge te ondermyn en die bekendheid van die raamvertelling te transendeer. Die grense tussen tipes tekste vervloei en die literêre teks stel sig weerstandig op ten opsigte van finale interpretasie. Die skrywer speel so met die leser en bring dit onder die leser se aandag dat literêre tekste sonderlinge en unieke gebeurtenisse is, en nie aangewend kan word vir eksterne doeleindes nie.

### 2.3.5. Gemarginaliseerde gestremde/stadige/outistiese/dromende karakters

Soos reeds genoem, is karakters wat wêreldvreemd is volop in Van Niekerk se tekste. Reeds in *Sprokkelster* skryf sy met deernis oor die mongoolkind Ogilvie Douglas (1977:11). Die beeld van die gestremde, stadige, dromende, wêreldvreemde karakters met outistiese eienskappe word in Van Niekerk se oeuvre uitgebou tot 'n leitmotiv van die suiwere, onbesmette, onpeilbare en intuïtiewe kyk na die werklikheid wat soms met kunstenaarskap gepaard gaan. Die tragiese lot van mense wat nie in die samelewing se geregleerde rame pas nie, is buitestander- en randfiguurskap. Sulke persone moet onder beheer gehou, dopgehou of uit die samelewing gewerp word om in “veilige” omgewings versorg te word. Hulle unieke visie op die wêreld word nie erken nie en maklik afgemaak as afwykend of eenvoudig. Die kunstenaar kan hiermee identifiseer aangesien kunstenaars ook soms deur die samelewing beskou word as dromers, tydmorsers en idealiste. Hierin lê 'n diepe tweeledigheid opgesluit: die kunstenaar streef daarna om die wêreld op 'n onbesmette manier weer te gee, maar word keer op keer belemmer deur verwagtinge van mense, talige beperkinge en rasonale denke. Die kunstenaar is vasgevang tussen haar spreekwoordelike hart en verstand.

Soos reeds uitgewys, kom sulke karakters ook in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre voor, maar hul verhale eindig nie by die troosteloosheid daarvan om uitgeworpenes te wees nie. Hulle laat iets na, en daar is iemand om dit te probeer verstaan. Waar karakters met outistiese eienskappe vroeër in haar oeuvre bejammer en beny is vir hul vermoë om 'n eenvoudige bestaan te voer, word hulle later in haar oeuvre die beeld van iets om na te streef. Hulle word sjamaan-kunstenaars wat toegang het tot inligting wat bo menslike begrip is: hulle kan beter “sien” as die res van die sterflinge op aarde. In hul eenvoud lê 'n oerkennis, -aanvoeling en -betowering verberg waartoe 'n kunstenaar net soms toegang verkry. Dáárin lê ware ondermyning opgesluit. Soos van Andries Aggenbach in die verhaal “Andries” geskryf word: “Daar is naamlik niks waardeur 'n tirannieke bestel só ontsenu kan word soos deur die onskuld op twee bene nie, niks wat as meer ondermynend ervaar word vir die kollektiewe selfvertroue as 'n talent vir verwondering, 'n houding van aandagtigheid – passief, versluierd en belangeloos – nie” (1992:107).

### 2.3.6. Musiek en ander kunsvorme

Die vervloeiendheid van genre is nie slegs te sien in hoe Van Niekerk met literêre genres omgaan nie, maar ook in die haas oneindige intertekstuele verwysings na ander kunsvorme in haar werk. Musiek

speel deurentyd 'n uiters belangrike rol, veral in *Agaat* en *Memorandum*. Daarmee saam word in haar tekste ook verwys na fotografie, skilderwerk, mosaïek en borduurwerk. Interessant is hoe die vermoë van alle kunsvorme om betekenis oor te dra, telkens beklemtoon word. Van Niekerk as woordkunstenaar is deurentyd besig om ander kunsvorme en -werke in taal te vertaal. Die ekfrastiese poësie in *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels* is 'n duidelike voorbeeld hiervan. Uiteindelik is daar duidelike verbintenisse en ooreenkomste tussen alle kunsvorme en kunstenaars: hulle gee die werklikheid op artistieke wyse weer, nie net met die doel om te vermaak en te betower nie, maar ook om die mensdom se aandag te rig op belangrike sake. Die kunstenaar het dus 'n verantwoordelikheid ten opsigte van alles en almal anders op aarde: om te midde van verganklikheid en ongeregtigheid, die mooi en die lelik van menswees op relasionele wyse onder die mens se aandag te bring.

### 2.3.7. Voëls en ander diere

Verwysings na diere, plante en die natuur in Van Niekerk se oeuvre is te veel om te noem. Daar is die swane, albatros en spinnekop, die Europese blomme en bome in *Groenstaar*, die voëls, die donkie, die sonneblomme, die tropiese en Karoo-omgewing in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, die belangrike honde in *Triomf*, die keiserbosvlinder, die waterhondjies, die plaasdiere, die spogtuin en die Overberg-distrik se plantegroei in *Agaat*, weer die swane, die lewerike, die tuin en die vyeboom in *Die sneeuslaper*. In *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* handel 'n groot aantal van die gedigte oor klein en onopvallende natuurdinge: plante, vrugte, groente, bessies, neute, skulpe, uile, 'n hoender, vlermuis, kraai en tarentaal. Tussendeur is daar altyd 'n hiperbewustheid van die wisseling van seisoene.

Hierin is 'n duidelike relasionele en posthumanistiese impuls te sien: Van Niekerk beskou die mens as een van vele organismes op aarde en vir seker nie as die kroon van die skepping nie. In 'n nuwe gedig wat in 2017 in *Stilet* verskyn, "Come on sistah, let's get a life" (2017c:226-229), beskryf Van Niekerk, met verwysing na die gierigheid en onbetroubaarheid van die leiers Jacob Zuma en Vladimir Putin, die mens se invloed op die aarde soos volg:

één mag is hulle, onverdeeld,  
die speerpunt van ons ondeurgrondelike  
chemiese strewe na persoonlike voordeel, die essensie  
van ons wil wat sy roekelose spore orals los: vervellings,  
eksoskelette van 'n giftige geskiedenis van Wonderkoppe,  
Oekraïnes, Chernobylys, riviervervuiling, aardverwarming  
gedra in bandopnames, sms'e, fakse, tenks, raffinaderye,  
bomme en mynskagte [...] (2017c:227).

Die mens is eerder die probléem op aarde as wat hy die middelpunt daarvan is.

Van Niekerk bring mense en diere ontologies met mekaar in verband. Veral voëls, daardie magiese kreature wat met die mistieke dimensie van die lewe en met kreatiwiteit in verband gebring word,

verteenwoordig dikwels simbolies dit waarna mense (moet) streef. Verwysings na voëls kan dui op 'n strewe na eenwording met hulle, soos Franciskus van Assisi (Van Vuuren, 2016:922). Die titelverhaal van *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* plaas die strewe na eenwording met die natuur op die voorgrond. Sal suksesvolle eenwording met voëls en met die natuur simbolies daarop dui dat die kunstenaar die ewigheid beleef het en daarom die naam “kunstenaar” werd is? Dieselfde vraag kom by 'n mens op wanneer Kasper Olwagen so geïntreger is deur die swanefluisteraar se interaksie met die swane. Die swanefluisteraar is 'n ware kunstenaar, 'n Orfeus-figuur wat werklik in staat is om mense met sy kuns te betower. Die Orfeus-tema is ook een wat keer op keer in Van Niekerk se oewre herhaal. Die interaksie met voëls is trouens 'n belangrike tema dwarsdeur die hele oewre.

Diere word ook dikwels gebruik as metafoer van kunstenaarskap. Dink by voorbeeld aan die digter in die openingsgedig van *Groenstaar* wat “van rym tot rym onwaarskynlike verbande (wil) span” soos die “loom geslepe spinnekop” wat “sy silwer draad in rondtes trek” (1983:7). Die keiservlinder in *Agaat* word ook met kunstenaarskap in verband gebring, veral in terme van die veronderstelde vermoë wat die kunstenaar het om 'n mens se siel aan te raak of oop te vlek. In die keiservlinder word die motief van kyk ook betrek aangesien die vlinder die oog verteenwoordig wat “die geheime van die siel bewaar” (Henn, 2010:230). In die laaste gedig in *Kaar*, “exit octopus vulgaris”, vergelyk die “digter, oorgevoelig wese” haarself met die versigtige, skaam, weerlose en vindingryke seekat. Die seekat moet haar hart en brein verdeel om nie te veel op een van die twee staat te maak nie, en ook om seker te wees sy sterf nie (in die poëtiese sin van die woord) as haar denke of hart beseer word nie. Sy moet ossilleer tussen funksies en style om nooit vervelig of voorspelbaar te raak nie. Uiteindelik vlug die seekat-digter “psiempsoem! – in 'n heksepluim van drukkersink” (2013:212) in 'n poging om te ontsnap van oorkritiese lesers, en dalk ook van haar eie sterflikheid. Die seekat dans die dans van poësie. Poësie is immers 'n dans van woorde met die onnoembare, met die ewigheid en met die eie kwesbare eindigheid (Breytenbach, 2013).

### 2.3.8. Metatekstualiteit in Van Niekerk se oewre: 'n quipu-sisteem

In haar artikel oor *Memorandum* verduidelik Van Vuuren (2014:508) dat Wiid 'n onverklaarbare woord, “boere-kwie-poe” neerskryf wat hy in X en Y se gesprek gehoor het. “Dié foneties-gespelde woord, ‘kwiepoe’, is 'n verafrikaansing van die Mexikaanse ‘quipu’<sup>27</sup>” (Van Vuuren, 2014:507-508) wat verwys na 'n ingewikkelde kommunikasiesisteem waarmee inligting in die vorm van knope in tou bewaar is. Van Vuuren (2014:508) verduidelik dat *Agaat* se borduurwerk met quipu in verband gebring kan word: “‘Borduurderij’ as die ‘boerekwiepoe van begeerte’ beteken [...] letterlik borduurderij is 'n boere-boodskap van verlange. *Agaat* se volgehoue aktiwiteit op lap ‘sein’ haar liefde-haat (mooi landskappe op doodskleed teenoor wrede diere op kep) na Milla”. Die borduurwerk (en die quipu-beeld)

---

<sup>27</sup> Van Vuuren spel die woord ‘quipu’, terwyl ander bronne dit ‘quipu’ spel.

kan met die maak van kuns in verband gebring word. Dit is immers kommunikasie op kunstige manier, en nie sommer maklike kommunikasie nie, maar boodskappe wat ingewikkelde sisteme benodig om verstaan en ontsyfer te kan word. So kan Van Niekerk se oeuwe ook beskou word as 'n grootse stuk borduurwerk, of mosaïek, wat op estetiese wyse kommunikeer en diepgaande en verwickelde boodskappe oordra. Van Niekerk se gebruik om intertekstueel na ander kunsvorms te verwys, kom hier dus ook aan bod. Alle kuns kan beskou word as kommunikasie, selfs al is die nie talige kommunikasie nie. 'n Mens kan sê dat Van Niekerk met woorde borduur en verf, maar ook met klank, en dat beide kommunikeer, al is dit soms net-net.

Van Niekerk se oeuwe kan beskryf word as “verstrengeld” (Van Vuuren, 2016:921). Dit is egter nie 'n kraaines nie, maar eerder 'n geordende stuk borduur- of vlegwerk waardeur 'n toenemend duidelike kuns- en werklikheidsbeskouing rakende die doel en aard van kuns en die kunstenaar performatisties uitgevoer word. As haar oeuwe as één grootse, uitgebreide en aaneenlopende kunswerk gelees word, raak 'n groter metatekstuele narratief sigbaar wat sprekend is van Van Niekerk se eie kunswilfilosofiese ontwikkeling. Sy begin met poësie (wat beskou word as die ‘skoonste van die literêre genres’), beweeg dan deur die verskillende genres vanaf kortverhale na romans en 'n drama, terug na kortverhale en uiteindelik weer na die gestrooptheid en “intieme ongerief van die liriek” in *Kaar*, *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*. Ook in terme van genre is daar verstrengeldheid in die oeuwe. *Memorandum* is nie 'n tipiese roman nie; dit is 'n verhaal met skilderye, kruisverwysings en addenda wat uiteindelik die leser op 'n opleidingsreis neem van hoe om goeie letterkunde te lees. Die leser moet 'n monster van nuuskierigheid en leesgierigheid wees wat elkeen van die verwysings soos 'n speurder sal gaan navors om, soos Wiid, uiteindelik 'n nuwe waardering vir kuns én die kuns van lewe en sterwe te ontwikkel. *Die sneuslaper* is nie 'n tipiese kortverhaalbundel nie; dit is 'n versameling raamvertellings wat mekaar oor en weer eggo en beïnvloed, tot so 'n mate dat die leser soos 'n speurder deur die verhale moet snuffel om al die raakpunte te identifiseer en in die groter geheel te plaas. Waar die skrywer die leser in *Memorandum* gelei het om die komplekse teks met die oënskynlik oneindige hoeveelheid intertekstuele verwysings te verstaan, gooi Van Niekerk die leser aan die diepkant in met *Die sneuslaper*, en nog soveel te meer met *Kaar*. Dit is asof sy vir die leser wil sê: toe, Wiid het jou mos nou in *Memorandum* gewys hoe letterkunde gelees moet word, nou moet jy dit verder self regkry. Hieruit kan 'n mens iets aflei van die verantwoordelikheid wat Van Niekerk teenoor haar lesende gemeenskap voel: om telkens “nuwe onbekende” (Anon, 2014) ideale lesers te skep wat in staat is om 'n literêre teks te waardeer as unieke en veelvlakkige kreatiewe uiting. In 'n onderhoud met Frank Provoost (2009) verwoord sy hierdie verantwoordelike gevoel soos volg: “[...] in een wereld die steeds meer gericht is op doelgerichte productie is het heel belangrijk om de spelende mens wakker te houden en om hem goed te leren spelen”.

Nog 'n rede waarom Van Niekerk se werk as 'n uitgebreide quipu-sisteem beskou kan word, is die feit dat haar tekste vol herhalings en iterasies is. Die Van Niekerk-karakter kom in verskeie van haar tekste voor, selfs al is dit nie by name nie. Ander herhalende karakters is die gemarginaliseerde, outistiese, geniale, sjamanistiese karakters waarvan vroeër reeds melding gemaak is. Daar is ook intertekstuele verwysings tussen die tekste. Die gedig “Brief aan Suid-Afrika” wat in *Kaar* opgeneem is, word in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* voorgedra. Kasper Olwagen se verblyf in Amsterdam herinner sterk aan Van Niekerk se eie verblyf waarvan dele afgelei kan word uit die gedigte in *Groenstaar*. Daar is oor die algemeen interessante verbande tussen *Die sneeuslaper* en *Groenstaar* in terme van die verwysings na die Nederlandse en Suid-Afrikaanse ruimtes.

Die feit dat Van Niekerk geneig is om as kulturele argivaris op te tree in die optekening van belangrike woorde, gebruike en filosofieë dien ook 'n belangrike samebindende doel in die oeuve. *Triomf* is die optekening van Afrikaanse taboetaal; *Agaat* is die argivering van unieke Suid-Afrikaanse boerderygebruike, Afrikaanse woorde en verse, asook musiek; *Memorandum* is die opskryf van die aaklige proses van sterf, maar ook van die *kuns* van sterf en die waarde van die Westerse artistieke erfenis; en *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* is kunstige en performatiewe gesprekvoering met 'n klein maar veelseggende deel van daardie artistieke erfenis.

Die punt wat ek hier wil maak, is dat Van Niekerk haar oeuve as 'n geheel bewustelik opbou. *Triomf* funksioneer as kritiese reaksie op *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. *Agaat* se einde baan die weg vir *Memorandum* en *Die sneeuslaper*. Ek het reeds verwys na die interessante kunsbeskoulike wending wat intree in *Memorandum* en *Die sneeuslaper*, wat amper saamval met *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* as 'n soort kulminasiepunt. Die einde van *Agaat* is 'n prelude tot *Memorandum* (Rossmann, 2014:57). *Memorandum* eindig met 'n verwysing na Wiid wat 'n hawelose wil inneem, versorg en sy vriend maak, soos Kasper dan prakties met die swanefluisteraar in *Die sneeuslaper* doen. Die klank en natuurgedigte wat in *Kaar* vervat is, stem ooreen met Olwagen se gedig “Oggend van 'n waterfiskaal” (2010:42-43) wat die Van Niekerk-karakter in “Die swanefluisteraar” vertaal. Die gedig is trouens die openingsgedig in *Kaar*. *Kaar* begin dus waar *Die sneeuslaper* eindig. Die twee Nederlandse skilders, Jan Mankes en Adriaen Coorte, kan beskou word as historiese figure wat ooreenkomste vertoon met die sjamanistiese karakters in Van Niekerk se oeuve. Die klein alledaagshede waarmee hulle hulself besig hou, is tipe 'n performatiewe voorsetting van die insig waartoe die Van Niekerk-karakter in *Die sneeuslaper* rondom die doel van kuns kom. Van Niekerk as digter voer dan ook die idee van kuns-in-die-kleine op in die gedigte wat die skilderye in *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* vergesel.

Die een teks volg op die ander en bou voort op wat die skrywer metatekstueel in vorige tekste ‘gesê’ of opgevoer het. Uiteindelik kan 'n mens Van Niekerk se oeuve beskou as een groot verhaal (of opvoering)

oor die goeie en die afstootlike van menslikheid, en ook as 'n uitgebreide oefening en eksperiment met betrekking tot die doel van kuns en die kunstenaar, en die vraag tot waar letterkunde performatief en performatisties<sup>28</sup> kan reik.

#### 2.4. Gevolgtrekking van hoofstuk en vooruitskouing na die volgende hoofstuk

In hierdie hoofstuk is Van Niekerk se oeuvre in drie fases verdeel. Die eerste fase bestaan uit haar eerste twee digbundels en eerste kortverhaalbundel. Hierdie fase word gekenmerk deur musikaliteit, verbeelding, duidelik ontluikende vakmanskap en sensitiwiteit vir taal. Van Niekerk se kenmerkende liefde vir en eksperimentering met teks en taal het reeds in hierdie eerste fase duidelik geword en word tot nuwe hoogtes gevoer in *Triomf* en daarna in *Agaat*. Daar is geargumenteer dat die kortverhaalbundel *Die vrou wat haarverkyker vergeet* het 'n oorvleueling is tussen die eerste en tweede fases aangesien die kenmerkende politiese en sosiale betrokkenheid wat in die tweede fase prominent is, reeds in die kortverhaalbundel te bespeur is. Die tweede fase bestaan uit die grootse romans *Triomf*, *Agaat* en die kontroversiële drama *Die kortstondige raklewe van Anastasie W.* In terme van die Suid-Afrikaanse gesitueerdheid wat in hierdie fase op die voorgrond staan, is *Memorandum* 'n oorvleueling tussen die tweede en derde fases. In dié fase word verder skerp sosiale en politiese kritiek op Suid-Afrika gelewer. In hierdie fase wil dit ook voorkom asof die skrywer haar tussen twee beskouings van die rol van die kunstenaar bevind: aan die een kant het sy die behoefte om die figuur van die geïnspireerde 'hansworsagtige', 'idiotiese' en 'stadige' kunstenaar te wees wat haar blind hou vir die uitdagings van 'n bestaan in Suid-Afrika en skryf ter wille van die intieme plesier van die woord; aan die ander kant het sy die impuls om naerstigtelik inligting oor die situasie in die land te versamel en te argiveer in 'n poging om sin te maak van wat hier aan die gang is. Van Niekerk blyk vasgevang te wees tussen hierdie twee moontlikhede en die spanning wat daardeur veroorsaak word, kulmineer in 'n tipe klimaks of katarsis in die vorm van *Die kortstondige raklewe van Anastasia W.* Van Niekerk verduidelik dat mense die toneelstuk as linguisties te intens en oorweldigend, te dig in terme van 'betekenis' ervaar het. Dat daar te veel woorde was, te veel klank, te veel rymelary en 'doellose' gebabbel. Te veel geraas (De Kock & Pieterse, 2012:71). Deur só 'n teks te skryf, beeld Van Niekerk die krisis uit waarin die kontemporêre Suid-Afrikaanse skrywer haar bevind: hoe maak 'n mens kuns oor lyding, uit ellende en beproewing, hoe skryf 'n mens oor onuitspreeklike menslike lyding? (De Kock & Pieterse, 2012:71).

Die argument wat ek voer, is dat daar 'n kunsbeskoulieke verskuiwing plaasvind van die tweede na die derde fase in Van Niekerk se oeuvre. In die derde fase word die posisie van die "outistiese", blinde, sjamanistiese en meer onbetrokke (maar nie apaties in terme van verantwoordelikheid en etiese kwessies nie) kunstenaar bevoordeel, maar met nuwe insigte wat aan die hand van die metamodernisme in Hoofstuk 5 ondersoek word. Maar eers moet metamodernisme gekontekstualiseer word as simboliese

---

<sup>28</sup> Die verskil tussen hierdie twee konsepte word in Hoofstuk 4 uiteengesit.

ruimte en transhistoriese raamwerk aan die hand waarvan kunsuiting se ondersoek kan word. Dit doen ek in Hoofstuk 3. In Hoofstuk 4 word relasionele performatisme as metamodernistiese verskynsel bespreek, en in Hoofstuk 5 kom die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre aan bod.



## Hoofstuk 3 – Metamodernisme as simboliese ruimte en transhistoriese raamwerk

### 3.1. Inleiding

In die vorige hoofstuk is 'n beduidende verskuiwing vanaf die tweede na die derde fase in Van Niekerk se oeuvre aangedui. Ek het ook uitgewys dat die inhoud van Van Niekerk se tekste 'n verskuiwing noodsaak in terme van die manier waarop dit bestudeer word. Daar is voorbrand gemaak vir metamodernisme as so 'n nuwe navorsingsbenadering tot die vyf mees resente tekste in Van Niekerk se oeuvre. Voordat dié vyf tekste egter met behulp van metamodernistiese uitgangspunte bestudeer kan word, moet metamodernisme as konsep eers bespreek word.

In Hoofstuk 1 het ek dit duidelik gemaak dat om 'n nuwe literatuurbenadering daar te stel, 'n netelige saak is. Die gekompliseerde verhouding waarin metamodernisme ten opsigte van modernisme en postmodernisme staan, is een van die hoofredes waarom dit in hierdie geval problematies is. Daar is navorsers wat van mening is dat die postmoderne era verby is, en dat metamodernisme in die plek daarvan (ge)kom (het). Ander voer aan dat metamodernisme 'n voorsetting van postmodernisme is, maar genuanseer deur 'n terugkeer na modernistiese sentimente. Omdat Van der Merwe (2017) hierdie argument volledig in haar proefskrif gevoer het, volstaan ek hier met die volgende paar gedagtes. Van der Merwe (2017:26) stel dat metamodernisme reageer op drie kernkwessies rakende die veronderstelde einde of uitgediendheid van postmodernisme: in die eerste plek is die veronderstelling dat postmodernisme irrelevant vir en onversoenbaar met die huidige kulturele ingesteldheid geword het; tweedens is postmodernisme tot so 'n mate in die populêre kultuur opgeneem<sup>29</sup> dat dit alle kritiese kapitaal en invloed verloor het; laastens voer navorsers aan dat postmodernisme op morele en etiese vlak leeg geraak het, en dat dit nie meer in staat is om mense te affekteer en te inspireer nie. Metamodernisme is die veronderstelde gevolg van die voorafgaande. Van der Merwe (2017:26-27) voer aan dat drie verskillende metamodernistiese reaksies op bogenoemde problematiek van postmodernisme uitgewys kan word. Die eerste stel dat metamodernisme 'n herlewing van modernistiese estetika vertoon in 'n poging om diepte op betekenisvlak terug te wen en om waarheid en opregtheid weer te aksentueer (die herlewing van modernisme word egter getemper en genuanseer deur postmodernistiese 'lesse' in relativisme en agterdog). 'n Tweede moontlikheid is dat metamodernisme 'n voortsetting is van postmodernisme, maar in 'n ander vorm: metamodernisme word beskou as 'n indirekte voorsetting van postmodernisme wat op sy beurt 'n voortsetting is van die modernistiese projek. Die derde veronderstelling is dat metamodernisme 'n amalgamasie is van postmodernistiese en

---

<sup>29</sup> Om te sê dat postmodernisme in die populêre kultuur opgeneem is, is eintlik ironies omdat die afbreek tussen hoë en lae kultuur juis een van die wesenskenmerke van postmodernisme is. Die punt is egter dat postmodernisme sy kritiese invloed verloor het.

modernistiese waardes, wat beteken dat dit 'n ideologiese ruimte tussen hierdie twee paradigmas verteenwoordig.

In haar proefskrif skaar Van der Merwe haar (soos ekself ook) by die laaste veronderstelling: dat metamodernisme 'n voorsetting van beide modernisme en postmodernisme is, en dat dit ossilleer (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2) tussen die twee. Die uitdaging daaraan verbonde om so 'n ossillasie uit te voer, is een waarvoor metamodernistiese kuns deurlopend te staan kom, en wat uiteindelik kenmerkend is van metamodernisme:

(M)etamodernism can be said to embrace, consciously and purposefully, the paradoxes it inhabits by being situated ideologically in between modernism and postmodernism. As can be seen as a recurring theme in the various aesthetic characteristics that constitute metamodernism, metamodernism is committed to the "impossible possibility" of both modernism and postmodernism (Van der Merwe, 2017:57).

Die feit dat metamodernisme só funksioneer, is myns insiens sprekend van die bevraagtekening van periodekodes en -terme wat in die literatuurstudie te sien is. Met verwysing na modernisme, verwoord Stuart Hall (2004:291) die saak soos volg:

The idea that we live in a well-bounded, well-policed, well-frontiered set of spaces, in which you can move from this room to that, tracing how that became this and how the practices governed by a particular culture evolved to become something different, simply misses the degree to which cultures can no longer be clearly categorised. With the modern and even the postmodern condition, the process of cultural translation means that cultural languages are not closed; they are constantly transformed from both within and outside, continuously learning from other languages and traditions, drawing them in and producing something which is irreducible to either of the cultural elements which constituted them in the first place.

Die argument wat Hall hier voer, is dat die modernisme as kunsbeskouing nie eksklusief aan die Weste behoort nie. Volgens hom behoort die geskiedenis van modernisme herskryf te word in terme van 'n groter globale ruimte (Hall, 2004:291). Dit is dan ook wat verskillende navorsers reeds gedoen het in terme van die moderniteit en modernisme, soos ek later sal uitwys. Dit is tans algemeen om te praat van modernismes of moderniteite. Die idee dat moderniteite of modernismes (soos modernisme, postmodernisme en metamodernisme) nie die eksklusiewe besit van die Weste is nie, is belangrik vir my studie aangesien Van Niekerk se werk altyd in 'n noue verhouding staan met die Suid-Afrikaanse werklikheid. Alhoewel haar denke kennelik beïnvloed is deur Westerse idees, weerspieël haar tekste altyd 'n sensitiwiteit vir die realiteit om 'n skrywer met Westerse voorgeslagte in 'n Afrika-konteks te wees.

In hierdie hoofstuk voer ek Hall se argument (met behulp van Visagie, 2016a en Vaessens, 2013) verder deur te konstateer dat metamodernisme nog 'n modernisme is wat binne 'n Suid-Afrikaanse moderniteit ontwikkel (het). My argument gaan nog 'n tree verder deur metamodernisme as 'n simboliese ruimte te beskryf wat bo-oor modernisme op postmodernisme gesuperponeer kan word, en dan amper soos 'n palimpstes funksioneer. Myns insiens maak dit interessante moontlikhede oop wanneer Van Niekerk se nuutste tekste metamodernisties bestudeer word.

### 3.2. Afrikaanse letterkunde as uitdrukking van moderniteit

In sy professorale intreerede wat op 16 Mei 2016 in Stellenbosch plaasgevind het, bied Andries Visagie (2016a) motiverings vir “die sinvolheid van 'n studie van die Afrikaanse literatuur as 'n uitdrukking van die moderniteit” (Visagie, 2016a:3). Sy argument is daarop gebaseer dat die Afrikaanse literatuur beskou kan word as 'n moderne literatuur omdat dit aansienlik jonger is as byvoorbeeld die Engelse literêre tradisie wat ook oor 'n premoderne literatuurskat<sup>30</sup> beskik. Wanneer Visagie (2016a:3) praat van ‘moderniteit’<sup>31</sup> verwys hy na “die periode in menslike denke wat in die sestiende en sewentiende eeu in Europa ontstaan het en met die koloniale uitbreiding na ander wêrelddele soos Suid-Afrika gemigreer het”. Volgens hom is dit nodig om die gedagtegoed van die moderniteit te verstaan sodat 'n mens 'n beter begrip kan hê van literêre werke wat as uitings van moderne denke beskou kan word. Sy fokus is dan spesifiek op die (Suid-)Afrikaanse konteks waar “eiesoortige aksentuerings van die moderniteitsdenke” bespeur kan word en waar 'n “diversiteit van alternatiewe moderniteite” ontwikkel het (Visagie, 2016a:3). Die vrae waarmee hy hom in sy intreerede besig hou, is die volgende: “(H)oe (het) die sisteem van idees wat met die moderniteit geassosieer word in die koloniale wêreld neerslag gevind? En op watter maniere innoveer en reageer Afrikaans en die Afrikaanse literatuur as uitvloeiels van 'n koloniale verlede op die impulse van die moderniteit?” (Visagie, 2016a:3). Hierdie vrae en die argumente wat hy daarrondom voer, bied 'n goeie fondament vir my studie van Marlene van Niekerk aangesien ek Van Niekerk benader as 'n moderne skrywer wat in 'n moderne taal skryf, in wie se werk verskillende moderniteite (en modernismes) te sien is, en wie se mees resente werke metamodernistiese invloede weerspieël. Die metamodernistiese invloede is onder andere te danke aan die feit dat Van Niekerk se werk gelyktydig gewortel is in 'n Suid-Afrikaanse ruimte én deursuur is van Westerse kulturele invloede.

Ek vind aanklank daarby om Marlene van Niekerk se werk as literêre produk van die moderniteit te benader, omdat só 'n benadering my die kans gee om my studie van Van Niekerk se oeuvre binne 'n groter letterkundige konteks te situeer. Van Niekerk se oeuvre toon van die begin af 'n unieke tipe verskeidenheid en veelfasettigheid wat nie aan die hand van slegs een (diachroniese) literêr-teoretiese

---

<sup>30</sup> Visagie noem dat dit wel moontlik is om premoderne literêre wortels vir Afrikaans te identifiseer, maar dat dit sou geskied in terme van die orale tradisies van die inheemse volkere van Suid-Afrika, of die Nederlandse literatuur uit die Middeleeue.

<sup>31</sup> Die term ‘moderniteit’ moenie verwar word met modernisme as kunsteoretiese periode of beskouing nie.

periodekode (of stroming of tendens) bestudeer kan word nie. Ek voer onder andere aan dat dit problematies is om letterkunde vandag te periodiseer, aangesien periodes altyd vloeiend en nooit afgehandel is nie. Rigiede periodisering as literatuurhistoriese praktyk veronderstel dat 'n teks wat binne 'n spesifieke tydperk ontstaan het, noodwendig gelees word aan die hand van die heersende tendens van daardie era. Die probleem is egter dat individuele literêre tekste nie so funksioneer nie. 'n Teks is 'n sonderlinge gebeurtenis wat nie tot een enkele periode beperk kan word nie. Die metamodernistiese impuls van tydruimtelike grensloosheid en heterochronisiteit (die wegbreek van die modernistiese idee van temporele vooruitgang en teleologiese gerigtheid, en 'n voorkeur daarvoor om tyd te verstaan as meervoudig en die kontemporêre oomblik as atemporeel), staan periodisering teen en bevry kunsuitinge van rigiede diachroniese kategorisering. Metamodernisme funksioneer naamlik as 'n ruimte of 'n area waarbinne verskillende temporaliteite langs mekaar bestaan, eerder as 'n tydlyn. In terme van die Afrikaanse literatuur as geheel, en meer spesifiek Van Niekerk se skryfwerk, is dit raadsaam om buite vasgestelde chronologiese lyne te dink aangesien die Afrikaanse letterkunde, en Van Niekerk se tekste in besonder, uiteenlopende en eiesoortige uitdrukkings van die moderne era verteenwoordig wat in 'n unieke Suid-Afrikaanse konteks byeenkom en nie altyd in spesifieke verpakkings pas nie.

### 3.2.1. Moderniteit

Om moderniteit te beskryf, is 'n moeilike taak aangesien dit 'n onvaste en betwiste term is. Die woord 'modern' het reeds verskeie betekenisse. Dit kan op positiewe wyse verwys na vooruitstrewendheid, veranderingsgesindheid, innovasie, aanpasbaarheid en na dit wat kontemporêr, nuut of hedendaags is. Dit kan egter ook verwys na dinge wat uitgedien is, soos om byvoorbeeld te sê branding van aardgasse (wat beskou kan word as 'n produk van die moderne era) is 'n uitgediende manier om energie te verskaf aangesien dit nadelig is vir die omgewing.

Om verwarring te vermy, is dit belangrik om die terme wat gebruik word, te onderskei. Hier maak ek gebruik van Visagie (2010) (met verwysing na Friedman) se verklaring van *moderniteit* en *modernisme*:

*Moderniteit* verwys na 'n tydperk wat in die sewentiende eeu in Europa begin het met die oorgang van 'n feodale sisteem na die kapitalisme. Hierdie periode is gekenmerk deur onder meer toenemende verstedeliking, vinnige bevolkingsgroei, die industriële revolusie, die Franse revolusie en die begin van massakommunikasie. Hierteenoor verwys *modernisme* na 'n aantal estetiese bewegings wat aanvanklik tussen 1840 en 1850 in Europa ontwikkel het na die verskyning van Charles Baudelaire se invloedryke bundel *Les fleurs du mal*<sup>32</sup>. In die Weste het die modernisme tot enkele jare na die einde van die Tweede Wêreldoorlog voortgeduur.

Visagie se omskrywing van moderniteit kan saam met Thomas Vaessens (2013:17) s'n gelees word:

<sup>32</sup> *Flowers of Evil*. Dit is 'n bundel Franse poësie wat in 1857 gepubliseer is.

Modern (of de moderniteit) [...] verwijst naar een fase in de (intellectuele) geschiedenis van de westerse wêreld [...]; een tydperk (era) dat men – afhankelik van het gekozen perspektief – laat beginnend met die Verligting, die wetenskaplike revolusie of die industriële revolusie (eie invoeging) .

Naas Visagie en Vaessens se definisies van moderniteit, hoofsaaklik uit 'n Westerse blikhoek, word idees rondom alternatiewe moderniteite soos ontwikkel buite die Westerse milieu deur die loop van hierdie hoofstuk betrek om die Afrikaanse literatuur te kontekstualiseer as veelfasettige moderne, inheems (Suid-)Afrikaanse verskynsel. In 1983 verdeel Marshall Berman moderniteit in drie fases<sup>33</sup>: 1500-1800, toe mense nog probeer het om woorde te kry om moderniteit te beskryf; die 1800's, die tyd van die Amerikaanse en Franse revolusies, en Europese politiese omwentelinge; en die 1900's en verder, die tyd toe die hele wêreld betrokke geraak het by die proses van modernisering (Childs, 2008:17). Ek sal spesifiek fokus op die derde fase van Berman se indeling, die tyd wat deur sommige kritici beskou word as die klassieke moderniteit<sup>34</sup>. Die rede vir die fokus op die klassieke moderniteit, is omdat dit die tyd is waarin die Afrikaanse literatuur as uiting van 'n Suid-Afrikaanse moderniteit min of meer sy voete gevind het.

### 3.2.1.1. Konteksvorming oor moderniteit

Die woord 'moderniteit' word een van die eerste kere gebruik deur Baudelaire (aangehaal deur Childs, 2008:16) in die middel van die negentiende eeu in sy essay 'The Painter of Modern Life'. Hy gebruik die term om "a way of living and of experiencing life" te beskryf wat teweeg gebring is as gevolg van die grootskaalse verandering wat deur industrialisering, verstedeliking en sekularisering veroorsaak is. Vaessens (2013:18-20) voer aan dat klokke en horlosies 'n betekenisvolle simbool is van die moderniteit. Beheersing van tyd deur middel van tydhouders gee die moderne mens reeds vanaf die Middeleeue, toe die eerste meganiese klokke ontwikkel is, 'n gevoel van onafhanklikheid, selfstandigheid en mag. Horlosies is van die eerste uitvindings van die moderniteit en dit bly relevant aangesien dit steeds verder ontwikkel word. Dink maar aan Apple se slim en gevorderde iWatch. As die horlosie beskou kan word as 'n simbool van modernisering, wat is dan ander tekens en kenmerke van moderniteit? Waar het dit begin? Hoe kan dit omskryf word? Die antwoorde op sulke vrae hang natuurlik van die vraagsteller af. Die vrae kan vir verskillende doeleindes en met verskillende uitgangspunte gevra word. Wanneer 'n Britse of Belgiese navorser vra wat moderniteit is, en wanneer

<sup>33</sup> Berman se fases is een voorbeeld van 'n magdom maniere om moderniteit as tydperiede te probeer kategoriseer. Verskeie navorers het moderniteit al beskryf, en dit op uiteenlopende maniere. Iets wat die omskrywing van moderniteit bemoeilik, is dat daar uiteenlopende ideologiese en politiese aspekte met die konsep in verband gebring word. Die onderskeide tussen globale en plaaslike moderniteite, en die invloed van koloniale bewegings is maar twee voorbeelde van sake wat by die debat betrek word.

<sup>34</sup> Ek besluit dus pertinent om nie *post*moderniteit as konsep te bespreek nie, aangesien ek die term "moderniteit" sien in die lig van Habermas en Ben-Habib (1981:4) dit beskryf: "the distinguishing mark of works, which count as modern, is the 'new'. The characteristic of such works is 'the new' which will be overcome and made obsolete through the novelty of the next style. But, while that which is merely 'stylish' will soon become outmoded, that which is modern preserves a secret tie to the classical". Ek kies om die klem te plaas op *deurlopendheid*, en die bande wat altyd onteenseglik met die verlede getrek kan word aangesien dit 'n kenmerkende eienskap is wat Van Niekerk se tekste vertoon.

dieselfde vraag deur 'n Indiese, Kongolese of Suid-Afrikaanse navorser gevra word, sal die antwoorde in bepaalde opsigte verskil. Dit is daarom belangrik om deeglik te let op die subjektiewe aard van alle vrae rondom moderniteit.

As illustrasie van hoe 'n betwiste term moderniteit is, kan verwys word na al die verskillende menings wat deur die jare al aangevoer is oor wanneer die 'moderne era' begin het. Childs (2008:17) verduidelik dat daar byvoorbeeld al beweer is dat moderniteit reeds in die tyd van die Renaissance 'n aanvang geneem het, of dat dit ontstaan het gelyklopend met die wetenskaplike revolusies van die sewentiende eeu wat teweeg gebring is deur mense soos Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz en Descartes. Die argument is ook al gevoer dat die moderniteit deur die Verligting in die agtiende eeu ingelei is, met die fokus wat geplaas is op die beheersing van die natuur en die samelewing deur middel van rede en rasionaliteit. Laasgenoemde is beskou as die sleutel tot moderniteit omdat dit die strewe na geregtigheid, moraliteit, beheer, orde, begrip en geluk vergestalt het (Childs, 2008:17).

Volgens Vaessens (2013) is daar sekere spesifieke dimensies van die moderniteit waarin die vernuwing duidelik waargeneem kan word, naamlik die wetenskaplike, filosofiese, tegnologiese, religieuse, sosiologiese en politiese. Verreikende ontwikkelinge in die wetenskap is ingelei deur die publikasie van René Descartes se *Discours de la méthode* in 1637 (Vaessens, 2013:21) waarin hy probeer om alles in die werklikheid te verstaan aan die hand van een omvattende wiskundige model ('n *scientia universalis*). Descartes se denke het oorsprong gegee aan die idee dat dit vir die menslike verstand as middelpunt van die heelal moontlik is om alles te verstaan met behulp van rasonele denke en logiese reëls. Twyfel, 'n rasonele handeling, word die uitgangspunt van alle denke en alle vorme van kennis (Vaessens, 2013:21). Die metode wat in Descartes se teks uiteengesit word, is by uitstek modern: dit resoneer binne die moderne drang tot kategorisering en ordening, op positiewe sowel as negatiewe maniere. Moderne wetenskaplike denke word gekenmerk deur die aanname dat dit moontlik is om alles te begryp in terme van natuurwette. Die verwetenskapliking van denke is dus die eerste duidelike historiese beweging in die rigting van moderniteit soos ons dit vandag verstaan.

In terme van filosofiese denke het daar ook omwentelinge plaasgevind. Vaessens (2013:23) is van mening dat die tyd van die Verligting die oorsprong is van die moderniteit. Die filosofiese geskiedenis van die Verligting hang nou saam met die ontwikkelinge in die wetenskap, maar die klemlegging is effens anders. Die rol van die onafhanklik denkende mens word deur verskeie filosowe (Vaessens noem die name van Francis Bacon, Blaise Pascal en John Locke) beskou as bepalend in die soeke na filosofiese en rasoneel gefundeerde antwoorde op die groot vrae van die mensdom en die werklikheid. Rasonele ordening en beheersing van die natuur is die weg tot allesomvattende kennis, 'n beskouing wat die mens as outonome denker in die middel van die heelal plaas.

Snelle vooruitgang op die gebied van tegnologie is 'n volgende aanduiding van die ontwikkeling van die moderniteit. Indien 'n mens modernisering hoofsaaklik sien in terme van tegnologiese verwickelinge, is die industriële revolusie die bakermat van moderniteit (Vaessens, 2013:24). Masjinerie het grootskaalse invloede op sosiale, mediese en ekonomiese gebied tot gevolg gehad. Hoewel tegnologiese en industriële vooruitgang negatiewe gevolge gehad het (soos besoedeling en kinderarbeid), was daar ook heelwat voordele, byvoorbeeld geordende riolering wat higiëne bevorder het (Vaessens, 2013:24) en vooruitgang in die verskaffing van elektrisiteit en skoon drinkwater aan huishoudings. Volgens Vaessens (2013:24) is die belangrikste voordeel van tegnologiese vooruitgang, dat die mens geleidelik en toenemend 'bevry' word van beperkinge<sup>35</sup>. Hy noem vervoer en die beheer van tyd as voorbeeld. Mense het met toenemende snelheid van een plek na 'n ander beweeg. Die beweging van treine, trems, bote en later vliegtuie is met reëlmaat georkestreer sodat mense met gemak hul leefruimtes kon verbreed en die wêreld beleef. Die modernisering van vervoer is klaarblyklik ook 'n nimmereindigende proses met beloftes van ruimteise wat nou selfs al aan die man op straat gemaak word.

Op religieuse en godsdienshistoriese gebied kan die gevolge van modernisering ook duidelik waargeneem word. Die proses van modernisering het in Europa bygedra tot geleidelike sekularisering (of ontkerkliking) (Vaessens, 2013:26). Christelike verduidelikings vir natuurverskynsels soos byvoorbeeld die skeppingsverhaal het toenemend ontoereikend geraak in die lig van wetenskaplik-argeologiese navorsing en die bloei van evolusiedenke soos ingelei deur Darwin (Vaessens, 2013:26-17). Ongeproblematiseerde geloofsbeleving raak sedert die wetenskaplike revolusie ook vir die ingeligte mens 'n al hoe onmoontliker idee. Die kerklike kalender en die dominee of priester raak al hoe minder belangrike verwysingspunte vir die selfregulerende en selfbeskikkende mens (Vaessens, 2013:27).

Ontwikkelinge op sosio-politiese gebiede het ook 'n invloed gehad op modernisering. Burokralisering op staats- sowel as ander gebiede word volgens die sosioloog Max Weber beskou as 'n negatiewe en nienwenslike nuwe-effek van modernisering (Vaessens, 2013:27). In 'n poging om bestuursmodelle effektief, doelmatig en funksioneel te struktureer, word vryheid en kreatiwiteit volgens Weber aan bande gelê. Vaessens (2013) ondersoek die politiese dimensie van moderniteit in terme van konsepte soos Eurosentrisme, globalisering, homogeniteit teenoor hibriditeit, migrasie, uitsluiting en identiteit.

Wanneer daar na bogenoemde vyf dimensies of manifestasies van die moderniteit gekyk word, raak dit gou duidelik dat die idee bestaan dat moderniteit 'n uitsluitlik Westerse verskynsel is. Die gevolg hiervan is 'n Eurosentryse benadering tot vooruitgang en toekomsvisie. Alhoewel dit onmoontlik is om moderniteit nie ook uit 'n Westerse (of Europese) oogpunt te bestudeer nie, is dit tog uiters problematies

---

<sup>35</sup> Hierdie is natuurlik 'n debatteerbare punt, aangesien sommige denkers van mening is dat die nuutste tegnologie (soos slimfone) juis kan lei tot beperkinge van 'n nuwe aard.

om dit slégs as produk van die Weste te beskou (Vaessens, 2013:51). Wanneer wêreldgebeure alleenlik vanuit 'n Westerse bril beskou word, en die Westerse moderniteitsprojek gesien word as 'n geskenk aan die res van die wêreld, word die geskiedenis en kontekste van ander kontinente en wêrelddele ontken en as minder belangrik geag. Sulke denke is dan skuldig aan wat Ander-ing of “Othering” genoem word. Denke rondom die Ander is gevorm deur die navorsing onderneem deur onder andere Jacques Lacan (1901-1981), Claude Lévi Strauss (1908-2009), Emmanuel Levinas (1906-1995), Richard Rorty (1931-2007) en Edward Said (1935-2003). In basiese terme gaan Othering daaroor dat 'n individu iemand (‘n groep, persoon, dier of objek) buite hom- of haarself in die rol van die Ander plaas en sodoende 'n eie identiteit vestig deur die Ander as opposisie, skurk of teenpool te beskou. In diskoerse rondom die Ander word oor die algemeen 'n uiters pessimistiese standpunt ingeneem oor die relasies tussen mense, veral wanneer mense hiërargies verdeel word. Edward Said (in sy tekste *Orientalism*, 1985 en *Culture and Imperialism*, 1994) voer byvoorbeeld aan dat Westerse identiteit en denke fundamenteel gevorm is (en steeds gevorm word) deur die idee van Othering omdat die Ander (bv. vermeend primitiewe of onbeskaafde mense, Oosterlinge, swartmense, heidene, vroue, ens.) ontmenslik word en beskou word as gevaarlik, 'n bedreiging vir ekonomiese en arbeidsekuriteit, waardeloos, of minderwaardig. Die problematiek van Othering wat spruit uit 'n alleenlik Westerse beskouing van moderniteit, is dat die idee kan bestaan dat om te moderniseer beteken dat alle mense homogeen en Westers ingestel moet wees. As moderniteit dan beskou word as die geskiedenis van die Weste, kan 'n mens jousef afvra of daar enigsins iets soos moderniteit kan bestaan buite die konteks van die Weste. “(M)odern environments and experiences (cut) [...] across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind”, stel Berman (aangehaal deur Oppelt, 2013:28). Die ideaal van modernisering veronderstel dat elke individu op aarde daarby baat moet vind. Die moderniteit as lewensbeskouing word gekenmerk daardeur dat die mens as selfskeppende subjek optree

wat die ideaal van die mensdom as eie spesie nastreef, en wat streef na 'n visie van die geskiedenis as 'n vooruitbeurende mensgemaakte konstruksie, na 'n ideologie van verbetering en die rustelose najaag van innovering wat weer aanleiding gee tot 'n behoefte aan dit wat ewig is (Visagie, 2016a).

Hierdie strewes van die moderne mens het tot wonderlike vooruitgang aanleiding gegee, maar ook tot groot vergrype aan die hand van Europese globale uitbreiding en kolonialisme.

Globalisering, een van die verrekendste gevolge van moderniteit, het tot gevolg dat “verskillende samelewings die boustene van die moderniteit op uiteenlopende maniere toe-eien” (Visagie, 2016a:4) en gevolglik hul eie alternatiewe en ongelyksoortige moderniteite ontwikkel. Alternatiewe of selfs teen-moderniteite is al voorgestel: Homi Bhabha (1991) in sy artikel ‘‘Race’, Time and the Revision of Modernity’ wat in die *Oxford Literary Review* verskyn het; Paul Gilroy (1993) in sy boek *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*; Arjun Appadurai (1996) in sy *Modernity at Large*.



*Cultural Dimensions of Globalization*; en meer onlangs David Attwell (2005) in *Rewriting Modernity. Studies in Black Literary History*, en John Comaroff en Jean L. Comaroff (2012) se *Theory from the South: or, how Euro-America is Evolving Towards Africa*. Die konsep van ‘The Global South’ word ook toenemend gebruik as kontekstualiserende ruimte waarbinne navorsing gedoen word. Die spesifieke inhoud van genoemde navorsing oor alternatiewe moderniteite is nie almal ewe belangrik vir hierdie studie nie. Dit is wel belangrik om raak te sien dat die dominante Westerse idee van moderniteit sterk uitgedaag word.

Françoise Lionnet en Shu-mei Shih (2005) daag die geglobaliseerde benadering tot moderniteit uit deur middel van ’n term wat globale of internasionale kulturele bewegings en uitruilings beskryf, naamlik *transnasionanisme*. Volgens hulle is daar ’n duidelike verskil tussen transnasionanisme en globalisering. Waar globalisering die vorm aanneem van “’n universele kern of norm wat oor die wêreld versprei” en ander kulture intrek om daaraan getoets te word, verteenwoordig transnasionanisme “’n ruimte van uitruiling en deelname [...] waarin dit moontlik is vir kulture om geproduseer te word sonder die mediëring van ’n sogenaamd universele kern” (Viljoen 2014:5). Anders as globalisering, maak transnasionanisme dus ruimte vir verspreiding en verskeidenheid sonder dat hiërargiese organisering nodig is. Lionnet en Shih (2005:2) verwys na transnasionale bewegings vanuit kleiner na groter kulture (soos vanuit ’n (Suid-)Afrikaans ruimte na die Weste) as “minor transnationalism”. ’n Belangrike kenmerk van “minor transnationalism” wat myns insiens metamodern van aard is, is dat dit “nie gebonde is aan die binêre opposisies tussen die lokale en die globale nie, maar [...] dit (kan) voorkom in ’n verskeidenheid van lokale, nasionale of globale ruimtes en versprei wees oor verskillende ruimtes en tydperke” (Viljoen, 2014:5). Daar word dus ’n tipe (metamodernistiese) grensloosheid veronderstel wat nie gebonde is aan hiërargiese sisteme nie. In Hoofstuk 5 beskryf ek die derde fase in Van Niekerk spesifiek as transnasionaal.

Met verwysing na David Attwell (2005) se boek *Rewriting Modernity* voer Visagie (2010:98) aan “dat moderniteit in Suid-Afrika tans gekenmerk word deur die ideaal om aansluiting te vind by ’n globale moderniteit met liberale of transnasionale kapitalisme as die heersende paradigma”. Tesame met Michael Chapman, staan Attwell unieke plaaslike verskyningsvorme van moderniteit en die ontwikkeling van eties-bewuste modernismes in Suid-Afrika voor (Visagie, 2010:98). Daar is kritici (soos Friedman, Finkielkraut, Geschiere, Meyer en Pels) wat aanvoer dat die ontwikkelinge in Afrika en ander gebiede buite Europa van meet af aan (dus lank voor die Verligting in die agtiende eeu) verreken moet word in ’n relasionele beskouing van moderniteit (Visagie, 2016a:4). Die bydraes van buite-Westerse belanghebbendes moet dus erken word. Susan Stanford Friedman voer aan dat “kolonialisme die ontwikkeling van Westerse moderniteite en modernismes moontlik gemaak het deur die invoer en absorpsie van kulturele praktyke uit die gekoloniseerde gebiede” (Visagie, 2010:98). As voorbeeld noem Friedman die invloed van Afrika-kuns op Picasso se kubisme (Visagie, 2010:98). Die

gevolg is 'n eiesoortige hibriediese moderniteit wat in nie-Westerse lande ontwikkel (het) (Visagie, 2010:98). Die Duitse filosoof Jürgen Habermas se benadering korreleer met dié van bogenoemde kritici (Duvenhage, 2016:2). Habermas beskou die gebiede buite Europa as die 'Nuwe Wêreld'. Die ontdekking van die Nuwe Wêreld, te same met die Renaissance en die Reformasie, is volgens Habermas die drie monumentale gebeurtenisse rondom die jaar 1500 wat die drempel verteenwoordig tussen die moderne tye en die Middeleeue. Die moderniteit kon dus nie alleenlik 'n Westerse en Europese verskynsel gewees het nie, aangesien die aanvang daarvan (volgens Habermas) saamval met die ontdekking van ander kontinente (soos die Amerikas en Afrika). Hierdie 'ander' lande het 'n onteenseglike invloed gehad op die ontwikkeling van die moderniteit. Moderniteit is immers grootliks bevorder deur dinge soos slawehandel en die ontginning van grondstowwe in ander wêrelddele (Visagie, 2016a:4).

Teen die einde van die negentiende eeu was die algemeen aanvaarde idee egter dat Westerse modernisering die 'beste' manier was om die wêreld vorentoe te neem, waarskynlik omdat Westerse lande op daardie stadium groot dele van die wêreld regeer het. Die Weste het dan ook toenemend magtig geword as gevolg van die uitbuiting van ander, 'minder ontwikkelde' lande se rykdomme (bv. minerale grondstowwe, arbeid, strategiese posisies). Die gevolg hiervan was ongelikheid: die Weste het voordeel getrek en die 'premoderne' lande het daaronder gely (Oppelt, 2013:32).

Behalwe vir die komplekse sosio-ekonomiese en politiese probleme wat die moderne verskynsels van kolonialisme en globalisering teweeg gebring het, is moderniteit ook op individuele vlak 'n problematiese en veelfasettige konsep omdat dit gekenmerk word deur paradoks en vervreemding. In "die huidige tydsgewrig wat gekenmerk word deur oorvloedigheid en gelyktydigheid van inligting en ervaring" is dit moeilik om "n greep te kry op die vlugtigheid en inkongruensie van tyd in menslike ervaring" omdat 'n individu hom- of haarself "in 'n tydversnelling (bevind) wat psigologies en kultureel vervreemdend kan word" (Du Plooy, 2014:526). Moderniteit is al beskryf as 'n maalstroom en 'n paradoks, aangesien dit gelyktydig die idee van eenheid en verskeidenheid skep (Oppelt, 2013:28). Marshall Berman (aangehaal deur Oppelt, 2013:28-29) beskryf moderniteit as die "social processes that bring this maelstrom into being, and keep it in a state of perpetual becoming". Habermas beskryf moderniteit as 'n onvolledige projek aangesien dit voortdurend streef na herdefiniëring deur middel van 'n verskeidenheid rasonale uitings van identifikasie en projeksie (Childs, 2008:18). As gevolg van die klem op rasonale denke, raak die individu toenemend verwyder van 'n groter samelewing, sodat "die selfskeppende subjek steeds meer atomisties, vryswewend en nomadies voorkom" (Visagie, 2016a:3). Vrygestel van die versmorende invloede van tradisionalisme, het die moderne individu die vryheid om outonoom oor hom- of haarself te beskik en 'n eie individualistiese ideaal na te streef. Tiperend van die moderne denkwysie is daarom die volgende: individuele keusevryheid en beweeglikheid, outonome

selfbetuiging, bevryding, die strewe na menslike uitsonderlikheid, vormgewing van die self, en die neutralisering, verskraling en selfs afskaffing van die natuur (Visagie, 2016a:4).

Vir Nicole Timmer (2010:301-302) skep hierdie individualistiese ideaal drie ernstige probleme vir die kontemporêre, (post)moderne subjek: die onvermoë om besluite te kan maak; 'n gevoel van gelyktydige gevoelloosheid en angstigheid omdat 'n onvermoë bestaan om emosies op gepaste wyses te ervaar; en 'n verlange na opregte verbintenis met ander wat in die teenwoordigheid van allesomvattende individualisme na 'n onmoontlikheid begin lyk. Childs (2008:18) argumenteer dat die mens se strewe na individuele outonomie en volledige self-kennis die mens verskraal tot “rational(ising) animals who are increasingly perceived as more complex and consequently more emotionally, psychologically and technologically dependent”. Moderniteit is die voortdurende strewe na iets nuuts, iets wat transformasie en opwinding beloof, maar wat gelyktydig gemeenskaplikheid, tradisie en die bekende bedreig. Moderniteit is dus 'n paradoks: dit word gekenmerk deur vooruitgangsdenke, maar ook deur skerp kritiek téén juis sulke denke. “Zij behelst niet alleen rationalisering, maar ook voortdurend verzet tegen de gevolgen ervan voor het individu”, voer Vaessens (2013:8) aan. Saam met die voordele van moderniteit, byvoorbeeld industrialisering en globalisering, kom die vrese vir dít wat daardeur bedreig kan word. Die nadeel van die gedrewe selfbetuiging van die moderniteit is daarom 'n “dralende gevoel van vervreemding en ontgogeling” (Max Weber, aangehaal deur Visagie, 2016a:4). Metamodernistiese literatuur verwoord by uitstek hierdie “mixed blessings” (Vaessens, 2013:9) van die moderniteit.

### 3.2.1.2. *Moderniteit in Suid-Afrika*

Soos alle ander gekoloniseerde Afrika-lande, is Suid-Afrika vóór kolonisering as onontwikkeld en onbeskaafd beskou, met die gevolg dat ‘gevoorderde’ Europese lande dit as hul plig en reg beskou het om gesag oor sulke lande uit te oefen in 'n poging om die moderne era van ‘beskawing’ na Afrika te bring en ook om rykdom uit dié lande te put. Die moderniteit(e) wat in Suid-Afrika ontwikkel het, verskil dus tot 'n groot mate van die moderniteit van Europa en die groter Weste. Spesifiek die Engelse manier van lewe het die grootste invloed gehad op die ontwikkeling van moderniteit in Suid-Afrika (Oppelt, 2013; Duvenhage 2016). Die vestiging van die Britse Setlaars in Natal in 1820 tesame met die Britse besetting van die Kaap in 1806, het vernuwende idees en moderniserende praktyke in terme van boerdery en regering na Suid-Afrika gebring. Die afskaffing van slawerny het 'n ernstige twispunt geword tussen die Engelse regering en die kleiner, landelike ‘Cape Dutch’-gemeenskappe van die Kaap. Volgens Oppelt (2013:32) was die moderne idees van rassegelykheid en menslike outonomie nie standpunte wat hierdie meer konserwatiewe gemeenskappe aangehang het nie. Die Britse idealisme (wat gedurende die Britse teenwoordigheid in Suid-Afrika hoogty gevier het) is beïnvloed deur 'n Hegeliaanse “vooruitgangsverhaal wat uiteindelik lei tot die hoogste goed, naamlik die absolute gees”, wat moontlik sigbaar geword het in die Britse se strewe daarna om deur middel van hul Ryk ander

individue en volke na die “absolute gees” te lei (Duvenhage, 2016:5). Verder is die Britte ook beïnvloed deur die utilitarisme waar die nuttigheid van dinge voorop staan, en ook deur Darwin se evolusieleer. Omdat die Britte vir lank so ’n sterk houvas op Suid-Afrika gehad het, is dit onvermydelik dat hierdie dinge ’n invloed gehad het op die ontwikkeling van moderniteitsdenke hier ter plaatse. Dit is ook nie te vergesog om aan te voer dat sulke denke die literêre tekste wat in daardie tyd verskyn het, beïnvloed het, en vandag steeds beïnvloed nie.

Oppelt (2013:32-33) verduidelik dat daar ’n duidelike skeiding in Suid-Afrika ontstaan het: die Kaapkolonie met sy Engelse regering en (vir die tyd) liberale politiese uitgangspunte aan die een kant, en die meer konserwatiewe kontinentale nasate wat uit protes die binneland ingetrek en die onafhanklike Boererepublieke (die ZAR en die Oranje Vrystaat) in die Noorde gestig het. Die ontdekking van goud (op die Witwatersrand) en diamante (naby Hopetown) het die noorde van Suid-Afrika egter in die middel van die internasionale moderniseringsproses geplaas met die aankoms van die Britse en Europese fortuinsoekers met hul gevorderde myntegniese en administratiewe vaardighede (Oppelt, 2013:33). “The Transvaal [...] became a main player in South African modernity, more recognisable than the previously more progressive Cape” (Oppelt, 2013:33).

Dit is belangrik om te noem dat denke wat tradisioneel net in terme van die Weste bestaan het, soos filosofiese besinning en ’n literêre tradisie, nie eers met die aankoms van die Europeërs in Suid-Afrika hier ter plaatse in aanvang geneem het nie (Duvenhage, 2016:3). Die inheemse bevolkingsgroepe het reeds oor ’n eie (orale) wysheidstradisie beskik waarbinne gevorderde denke lank reeds teenwoordig was. Volgens Duvenhage (2016:3) was “(d)it wat sigself in die binneland van die Kaap sou afspeel [...] ’n moderne verskynsel, naamlik die ontmoeting van die Weste met sy Ander”. Die vraag wat ’n mens vandag moet vra, is tot hoe ’n mate die twee mekaar beïnvloed het in die ‘nuwe wêreld’ wat in Suid-Afrika ontstaan het. Marlene van Niekerk se oeuvre verteenwoordig in ’n groot mate die stel van hierdie vraag, en die opvoer van verskillende gekompliseerde perspektiewe daarop. Die skerp politiese en sosiale betrokkenheid wat spreek uit *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, *Triomf* en *Agaat*, is sprekend hiervan, soos in Hoofstuk 2 uitgewys is.

Soos met alle gekoloniseerde lande, het kolonialisme ’n groot rol in die ontwikkeling van moderniteitsdenke in Suid-Afrika gespeel. Alternatiewe Suid-Afrikaanse moderniteite moet, behalwe vir die industriële en ekonomiese veranderinge, ook beskou word in terme van die Westerse denke wat ingevoer is en ’n invloed gehad het op hoe Suid-Afrikaners (en Afrikaners) oor moderniteit in begin dink het. In hierdie opsig is die filosoof Pieter Duvenhage se insiggewende *Afrikaanse filosofie* (2016)<sup>36</sup> ’n belangrike teks. Die argument kan gevoer word dat daar verbande te lê is tussen die geskiedenis van

---

<sup>36</sup> Duvenhage probeer nie met hierdie boek aanvoer dat daar noodwendig ’n groot gewag gemaak behoort te word oor iets soos ’n Afrikaanse filosofiese tradisie nie. Volgens hom bestaan daar egter wel iets soos ’n Afrikaanse filosofiese *benadering* en dat hierdie benadering beïnvloed is deur verskeie historiese, sosiale en kulturele omstandighede (Duvenhage, 2016:2).

filosofiese denke in Suid-Afrika en die ontwikkeling van (’n) eie kulturele moderniteit(e). Waar kolonialisme betrokke is, is dit altyd belangrik om te besin oor die verhouding tussen kennis en mag aangesien die heersende politiese of staatsorde nooit van die produksie van en beheer oor kennis geskei kan word nie (Duvenhage, 2016:4). “Dit gaan hier oor ’n spesifieke koloniale situasie waar denke van ’n sekere sentrum (bv. Londen, of Amsterdam vroeër) in die wêreld na ’n ander plek beweeg of emigreer en in vreemde grond wortelskiet” (Duvenhage, 2016:4) (eie invoegsel). Die koloniale situasie waarvan hier sprake is, is die Suid-Afrikaanse werklikheid; die denke vanaf sekere sentrums is die Britse en Europese denke wat deur middel van koloniserings na Suid-Afrika gebring is; en die manier waarop dit wortelgeskiet het, is die eiesoortige modernistiese denkprosesse wat hier ontstaan het. Verskillende invloede het aanleiding gegee tot die ontwikkeling van uiteenlopende Suid-Afrikaanse en Afrikaanse moderniteitsdenke en -opvattinge. Die verskille in hierdie denke is vandag steeds duidelik sigbaar in ’n land waar mense van ’n wye verskeidenheid agtergronde saam ’n bestaan maak.

Soos reeds genoem, was daar egter sterk teenstand teen die Britse oorheersing van die Kaap. Die vroeë Afrikaanse bevolking het op verskillende maniere teenstand gebied teen Engelse oorheersing: op teologiese<sup>37</sup>, onderrig-<sup>38</sup>, politiese<sup>39</sup> en konstitusionele vlakke. Die probleem wat A.H. Murray (aangehaal deur Duvenhage, 2016:11) in 1947 uitwys, is dat Afrikaans-wysgerige denke tot op daardie stadium deur ’n sterk anti-naturalisme gekenmerk is, waardeur dit “[...] in skille en konserwatiewe teenstelling teenoor die heersende denkrigtinge in die Westerse wêreld staan”. Duvenhage lewer egter kritiek op die geldigheid van Murray se gevolgtrekkings omdat Murray volgens hom nie genoegsaam aandag skenk aan die invloed van die Afrikaanse taalbewegings of die historiografie nie (Duvenhage, 2016:11). Duvenhage verwys na ’n ander filosoof, Marthinus Versveld, wat ook gepoog het om Afrikaanse filosofiese denke te karteer. Versveld fokus volgens Duvenhage meer op die twintigste-eeuse denke, waar Murray hoofsaaklik op die negetiende eeu klem gelê het. Versveld gee Murray gelyk in terme van die invloed van die Britse idealisme, maar belig verder die inwerking van kontinentale denkers soos Husserl, Scheler en Heidegger wat sedert die 1940’s ook ’n invloed gehad het op Suid-Afrikaanse denke (Duvenhage, 2016:11). Versveld (aangehaal deur Duvenhage, 2016:12) (eie kursivering) se gevolgtrekking oor Afrikanerdenke in 1953 is die volgende: “[...] soos sake nou staan, (stel) die Engelseprekende Suid-Afrikaner minder belang in die wysbegeerte [...] as sy Afrikaans-

<sup>37</sup> Die kerke van die Noorde (die Nederduitsch Hervormde en die Gereformeerde) het teologies (en ook filosofies) sterk verskil van die Nederduitse Gereformeerde Kerk in die Kaapkolonie, wat gelei het tot jarelange debatvoering in die akademiese sowel as openbare sfere. Predikante is ook in Europa eerder as Engeland opgelei.

<sup>38</sup> Moes onderrig op (Britse) naturalistiese en psigologistiese uitgangspunte gebaseer wees, of is ’n religieuse (streng Christelike), of eerder ’n wetenskaplike metode meer wenslik? (Duvenhage, 2016:10).

<sup>39</sup> Ook op politieke en konstitusionele gebiede was daar veelstemmigheid. “(D)ie Romeins-Hollandse reg, die invloed van die kerk op staatsregering, die stryd om persvryheid, die Trek-manifeste en die konstitusionele reëlins wat in die Boererepublieke getref is” (Duvenhage, 2016:10) het alles ’n invloed gehad op die modernisering van denke in Suid-Afrika.

sprekende landgenoot, en dit o.a. omdat laasgenoemde die filosofie as *lewensbepalend* aanvaar, en nie hoofsaaklik as *kritiese oefening sonder inhoud* nie”<sup>40</sup>.

Duvenhage (2016:12) voer aan dat daar spesifieke temas in die Britse idealisme is wat deur Afrikaanse filosofie in terme van kontinentale denke voortgesit is, byvoorbeeld die historiese voorwaardes van kennis, etiek, politiek, kuns en religie. Behalwe die invloed van die Hollands-Afrikaanse (of Nederduitse) kerke met hul Europese filosofiese wortels, is die Afrikaanse taalstryd ook uiters belangrik in terme van die ontwikkeling van moderne filosofiese denke in Afrikaans (Duvenhage, 2016:12). Duvenhage (2016:12) voer aan dat spesifiek die Tweede Taalbeweging met sy fokus op die soeke na ’n eie identiteit en die politiese stryd van die Afrikanernasionalisme die posisie van moderne filosofiese denke gevestig het.

Samevattend kan gesê word dat as daar na die filosofiese denkbewegings vanaf die 1930’s in die Afrikaanse konteks as uitdrukking van moderniteit gekyk word, die volgende vormende invloede sigbaar is: die Britse idealisme, Europese denke (wat die fenomenologie, eksistensialisme, hermeneutiek, die kritiese teorie, poststrukuralisme, feminisme en gender-teorieë insluit), die logiese positivismes en analitiese filosofie, verskeie religieuse denkstrome (soos die Reformatoriese filosofie en neo-Thomisme), en Afrika-filosofie (Duvenhage, 2016:1).

Bostaande bespreking van die intellektuele omgewing waarbinne Afrikaanse (filosofiese en ideologiese) denke ontwikkel het, het ten doel om aan te toon hoe ’n wye verskeidenheid invloede op die Afrikaanse literatuur as moderne verskynsel ingewerk het. Dit is belangrik om hiervan kennis te neem, al is dit bloot kursories, omdat die werklikheid altyd vanuit ’n bepaalde agtergrond, horison en verwysingsraamwerk benader word. Geen mens is ooit werklik ’n vryswewende en neutrale individu nie, al word dit deur sommiges beskou as die ideaal van die moderniteit. “Elke wêreldbeskouing, wetenskapsopvatting, teologiese denkrigting, juridiese uitspraak [...] politiese program kom van êrens”, verklaar Duvenhage (2016:1), en dieselfde kan uiteraard gesê word van kuns- en literêre uitinge.

In die breë is my studie oor Marlene van Niekerk se werk as eiesoortige uitdrukking van ’n (Suid-) Afrikaanse moderniteit, gesitueer “(in) die ontmoeting en spanning tussen enersyds bepaalde denkstrome en denkers, en andersyds die Suid-Afrikaanse historiese werklikheid. Dit gaan hier oor

<sup>40</sup> Die laaste deel van hierdie aanhaling is belangrik omdat dit myns insiens iets weerspieël van die manier waarop Van Niekerk filosofie te werk gaan in haar literêre tekste. Met haar agtergrond in opleiding in die filosofie, is dit onvermydelik dat Van Niekerk deur (Suid-)Afrikaanse filosofiese denke beïnvloed is. Sy het egter nagraadse opleiding in Duitsland ontvang, wat beteken dat haar denke waarskynlik meer deur die kontinentale filosofie beïnvloed is as deur die analitiese. Haar literêre en poëtiese tekste vertoon ’n sterk filosofiese inslag. Die filosofie wat sy betrek, is nie blote talige en retoriese spieroefeninge nie, maar dit het ten doel om die teks self te verhef tot ’n *denkende subjek* (Van Niekerk, 2013a:13). Wanneer ’n teks bestudeer word in terme van wat ek relasionele performatisme noem, word die teks ’n akteur in ’n netwerk waartydens betekenis gevorm word. Die teks verkry ’n tipe outonomie om (met behulp van die ander akteurs soos die skrywer en die leser) op betekenisvolle manier interaksie tot gevolg te hê. Wanneer filosofie en literatuur mekaar op kreatiewe wyse ontmoet, raak dit moontlik vir ’n teks om ’n leser op nuwe lewenswerklike maniere te betower en affektief aan te raak. Ek brei deur die loop van die proefskrif uit op hierdie argument.

die immigrasie van idees en oor die toepassing en uitwerking wat dit in 'n nuwe konteks verkry” (Duvenhage, 2016:2). Deur Van Niekerk se werk te beskou as tekenend van en as reaksie op die ontwikkelende literêre moderniteit spesifiek in die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse konteks, word lig gewerp op die unieke manier waarop die moderne era ontwikkel (het) hier aan die suidpunt van Afrika. Suid-Afrika is immers 'n mikrokosmos van uitdagings wat wêreldwyd ervaar word: veeltaligheid, individuele teenoor kollektiewe identiteit, rassespansing, politiese wantroue, ekonomiese onstabieleit, xenofobie, misdaad, ekologiese bedreiging, die uitputting van hulpbronne, om maar 'n paar te noem. Praktiese moderne uitdagings soos hierdie word op interessante maniere in die Afrikaanse literatuur (soos ook in dié van ander tale) aangeraak. Ek probeer om in my studie vas te stel hoe Van Niekerk sulke moderne uitdagings op haar unieke manier benader, nie noodwendig met die doel om oplossings te verskaf nie, maar om haar en haar lesers se moderne leefwêreld op artistieke manier te verbeel(d).

In terme van die studie van Afrikaanse literêre tekste, kan 'n mens sê dat die verworwenhede van die verlede, in terme van historiese gebeure en ook wat verskillende literatuurbenaderings betref, gekombineerd bestudeer kan word aan die hand van metamodernistiese literatuurbenaderings. Metamodernisme skuif myns insiens as simboliese ruimte bo-oor kategorieë soos (post)moderniteit, en (post)modernisme, en bied opnuut moontlikhede vir kontemporêre beskouings van die Afrikaanse letterkunde. My argument hieromtrent word in die volgende afdelings verduidelik.

### 3.3. Literêre moderniteit

Volgens Visagie lewer die Afrikaanse filosoof Danie Goosen se resente *Oor gemeenskap en plek. Anderkant die onbehae* (2015) 'n belangrike bydrae ten opsigte van die implikasies van die moderniteit vir Suid-Afrika, en spesifiek vir die Afrikaners, asook die eiesoortige vorm wat die moderniteit in die Afrikaanse literatuur aan(ge)neem (het). Goosen (aangehaal deur Visagie, 2016a:4) omskryf die verhouding van die Afrikaner ten opsigte van die moderniteit as 'n tipe “tussen-toestand”: “[...] om Afrikaner te wees, beteken om jouself [...] tussen botsende wêreld – tussen tradisie en modernisme (of eerder moderniteit) – te bevind” (eie invoegsel). Die tussen-toestand gaan dus nie volgens Goosen oor die tusseninposisie van Afrikaners tussen Europa en Afrika nie, maar eerder oor 'n vasgevangenskap tussen tradisie en moderniteit. Goosen bepleit volgens Visagie (2016a:4) “'n tuiskoms in die ‘tussen-toestand’ wat inhou dat sowel die aansprake van die tradisie as die moderniteit erkenning geniet”. Die verwarring wat die Afrikaner ervaar, is te sien in die feit dat sommige Afrikaners “die self en die eie as 'n negatiewe ervaar [...] terwyl die Ander omhels word”, voer Goosen aan (Visagie, 2016a:4). Goosen voel dat Afrikaanse literatuur<sup>41</sup> op lewenswerklike maniere uitdrukking moet gee aan “'n moderniteit wat verseg om die aanspraak van die verlede prys te gee; [...] 'n moderniteit wat tussen oud en nuut kan

---

<sup>41</sup> Goosen verwys as voorbeeld na W.A. de Klerk se roman *Die uur van verlange* (1953 en bygewerk in 1971).

bemiddel”<sup>42</sup> (Visagie, 2016a:4-5). Dit is presies wat Marthinus Versveld (1966) met ‘kontemporêr-wees’ bedoel en hoe ek moderniteit verstaan. Volgens Versveld beteken kontemporêr-wees om nie tevrede te wees met reeds verkreeë kennis en insig nie, en om nie die vooruitgange van die denkers en kunstenaars van die verlede te probeer namaak nie, maar om altyd te poog om “die menslike wysheid ’n stoot vorentoe (te) gee” (Versveld, 1966:1). Die drang tot ‘die nuwe’ leef nie in ’n rebelsheid teenoor, onkundigheid oor of onderskatting van die verlede nie, maar eerder in “’n historiese bewustheid en kennis van die verlede wat méévoel met die verlede” (Versveld, 1966:1). Deur waardering te hê vir die denkers en produkte van die verlede gee jy erkenning aan jou oorsprong. Dáárin lê werklike oorspronklikheid, kontemporêr-wees en altyd-vernuwende moderniteit. Die kontemporêre is daarom altyd die toepaslike: om nuwe denke saam met oueres te beskou en beide as bruikbaar te ag (Versveld, 1966:4). Daarom is die begrip kontemporêr volgens Versveld (1966:6) “nie van toepassing op chronologiese tyd nie, maar op subjektiewe of psigologiese tyd”, ’n idee wat aansluit by heterochronisiteit. Versveld en Goosen se argumente oor die spanning tussen die verlede en die hede, en moderniteit en tradisie sluit aan by wat Visagie (2016a:5) noem “die voortgesette onderhandeling in die (Afrikaanse) literatuur tussen die gedagtegoed van die moderniteit en die omgewing en sosiale omstandighede van Afrika”. Die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre vertoon volgens my ’n soortgelyke ingesteldheid: daar is ’n duidelike transnasionale verskuiwing te sien, nie net in terme van vertaling en geografiese gesitueerdheid nie, maar ook in terme van ’n herlewing en herwaardering van die gedagtegoed van die verlede. *Memorandum* (2006) kan in sy geheel beskou word as ’n viering van die Westerse kulturele tradisie; *Kaar* (2013) laat die grense tussen ’n aantal Germaanse tale vervloei met die gevolg dat Afrikaans gebesig word in terme van (onder andere) haar talige voorvaders; en in die twee nuutste digbundels, *In die stille agterkamer* (2017) en *Gesant van die mispels* (2017) word Afrikaanse en Nederlandse ekfrastiese poësie geplaas naas die werke van twee Nederlandse skilders uit vorige eeue. Daar is dus duidelike sprake van ’n voortsetting van die invloed van die verlede.

My studie kan beskou word as ’n tipe eksperiment in sodanige “voortgesette onderhandeling”. Ek poog juis om die Afrikaanse letterkunde, en spesifiek dié van Marlene van Niekerk, te bestudeer as ’n voorbeeld van hoe daar voortdurend onderhandel word tussen globale moderniteit en ’n meer lokale (Suid-Afrikaanse) konteks. ’n Belangrike uitgangspunt van my benadering is grensloosheid, ’n idee ontleen aan die ontluikende metamodernisme. Die argument is dat verskillende modernismes (wat ontstaan [het] in die modernistiese tydgleuf) langs mekaar en selfs gelyktydig in literêre werke kan bestaan. Die grense tussen verskillende beskouings van (post)moderniteit en (post)modernisme in die moderne era raak minder belangrik, en die relasionele saambestaan daarvan dra meer klem. Myns

---

<sup>42</sup> Dit is natuurlik moontlik om hierdie uitspraak van Goosen as ’n verdoeselde pleidooi vir Afrikaner-konserwatisme te lees, maar na die voorbeeld van Visagie lees ek dit in ’n groter historiese Afrika-konteks.



insiens kan dit verruimend en verrykend wees om te besef dat skrywers toenemend só skryf, en om letterkunde dan ook só te bestudeer.

Visagie (2016a) bespreek in sy intreerede modernisme, postmodernisme en metamodernisme as strominge binne die Afrikaanse moderniteit aan die hand van spesifieke skrywers en tekste wat hy “uiteenlopende postkoloniale verrekenings van die Afrikaanse literatuur” noem. Hy bespreek poësie van N.P. van Wyk Louw en Wilma Stockenström as voorbeelde van Afrikaanse modernisme, Etienne van Heerden (1988) se “Dol hond” as voorbeeld van ’n postmodernistiese kortverhaal, en die resente *Vlakwater* van Ingrid Winterbach (2015) as illustrasie van die metamodernisme in Afrikaans.<sup>43</sup> Hy karteer hierdie drie literêre strominge as modernistiese uitinge omdat dit volgens hom “belangrik en verrykend (is) om die filosofiese denke wat aan die moderniteit beslag gee in berekening te bring in die studie van [...] literêre strominge” (Visagie, 2016a:11). Visagie voer aan dat dit ook van belang is vir navorsing oor die Afrikaanse literatuur om kennis te neem van “alternatiewe oftewel veelvuldige moderniteite wat nie naatloos met die moderniteit as konstruksie uit die Europese denkwêreld saamval nie” (Visagie, 2016a:11). Volgens Visagie (2016:11) het die koloniale en postkoloniale kontekste waarbinne die Afrikaanse letterkunde funksioneer, ’n durende invloed op die moderniteitsliteratuur wat daarin ontstaan. My bespreking in die voorafgaande gedeeltes ondersteun hierdie stelling. Sy beskouing van ’n Afrikaanse moderniteitsliteratuur is dus die volgende:

Die rusteloosheid, die vernuwingsdrang en ook die onbehae wat met die moderniteit geassosieer word, vind deeglik neerslag in die Afrikaanse literatuur, maar word verder gekompliseer deur die konstante aanvullings, innovasies, uitdagings, hibridisering, versnellings en vertraging wat eie aan die Suid-Afrikaanse bodem is (Visagie, 2016a:11).

Visagie se benadering tot ’n Afrikaanse literatuur as uitdrukking van die modernisme is geskoei op die Nederlandse letterkundige Thomas Vaessens se *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* (2013). Vaessens (aangehaal deur Visagie, 2016a:5) voer aan dat die moderne literatuur by uitstek die medium geword het vir kritiese refleksie op sowel die voordele as die skadukante van die moderniteit. Vaessens se benadering tot die bestudering van die Nederlandse letterkunde as moderniteitsproduk kan met vrug op ’n Afrikaanse literêre konteks van toepassing gemaak word, soos Visagie reeds in sy intreerede uitgewys het. Dit is belangrik om te beklemtoon dat Vaessens se navorsing spesifiek in terme van ’n Europese taal- en letterkundige gemeenskap gedoen is. Vaessens se argument moet daarom eers in die konteks waarbinne dit ontstaan het, uiteengesit word, waarna dit aangepas en herlei kan word na ’n (Suid-)Afrikaanse konteks.

---

<sup>43</sup> Sy bespreking van metamodernisme as leesbenadering is weliswaar nog voorlopig.

Volgens Vaessens (2013:8) was literatuur tydens die aanvang van moderniteit (na sy mening iewers in die oorgangstyd tussen die agtiende en die negentiende eeu) een van die belangrikste, sigbaarste en invloedrykste uitdrukkingsvorme en het daarom 'n hoë status behaal. Omdat daar soveel waarde geheg is aan goeie literatuur in die moderne tyd, argumenteer hy, het die verwagting bestaan dat die moderne skrywer altyd krities moet staan teenoor die voordele asook die skadukante van die moderniteit (Vaessens, 2013:9). Die status van die skrywer is volgens hom een van die verworwenhede van die moderniteit (Vaessens, 2013:9). Die skrywer beklee naamlik 'n posisie van status in die moderne era, in die lig van die vermoë wat hy of sy besit om kennis en insig geredelik te versprei, en die veronderstelde kapasiteit om dinge met kritiese afstand te beskou. Daarmee saam is die vryheid van die leser net so belangrik. Die leser word in die moderne era vrygestel om 'n eie, unieke verstaan van 'n teks te hê, sonder dat dit noodwendig ooreen moet stem met die intensie van die skrywer. Binne hierdie konteks is dit essensieel dat literatuur in die moderne tyd verstaan word as nooit staties of onveranderlik nie (Vaessens, 2013:9). As 'n skrywer dus in een tydgleuf 'n spesifieke standpunt inneem ten opsigte van die moderniteit, beteken dit nie dat lesers in volgende generasies die teks op dieselfde manier hoef te verstaan nie: “De moderne literatuur is niet een hoeveelheid statische, in een canon vasgevroren, documenten van een voorbije tyd, maar een dynamisch corpus van sprekende teksten waaruit verschillende gezichtspunten telkens nieuwe betekenis kan worden gegeven” (Vaessens, 2013:9).

Vaessens (2013:7) verduidelik dat letterkundige tekste in die moderne era as 'n tipe eksperimentele ruimte funksioneer waarbinne nuwe visies en vergesigte oor die mens en die samelewing ontwikkel en uitgetoets kan word. Die moderne era word gekenmerk deur vinnige ontwikkeling en vooruitgang op alle gebiede van die werklikheid, wat die noodsaak laat ontstaan (het) om oor hierdie veranderinge te besin in die vorm van kuns, en spesifiek letterkunde. Letterkunde word ook beskou as waardevol in terme van die uitbouing en positiewe vestiging van nasionale identiteite in tye van politiese skommeling. Verskillende ‘literature’ is al deur die jare ontwikkel ter ondersteuning van die vestiging van 'n nasionale identiteit.<sup>44</sup> Dit is immers wat aan die begin van die twintigste eeu in Suid-Afrika gebeur het toe (onder andere) die Driemanskap se literêre werke beskou is as verteenwoordigend van 'n unieke Afrikaner-identiteit. Literatuur kan naamlik funksioneer as 'n tipe nasionale monument omdat literêre tekste 'n gedeelde identiteit en verlede veronderstel, en ook konstrueer.<sup>45</sup> Literatuur kan egter ook kritiek lewer téén kunsmatige gedeelde identiteitsvorming. In die vorige hoofstuk is byvoorbeeld

---

<sup>44</sup> Die vermoë van letterkunde om identiteit te vestig en te bevestig, is egter iets wat in die geskiedenis al verskeie kere misbruik is om mense aan te spoor tot Othering. Dink byvoorbeeld aan Adolf Hitler se *Mein Kampf* (1925) of William Luther Pierce (skuilnaam Andrew Macdonald) se *The Turner Diaries* (1978).

<sup>45</sup> Die idee van 'n nasionale Suid-Afrikaanse literatuur is iets wat in warm debatte bespreek word. Die vraag of Afrikaanse letterkunde, wat slegs een van die letterkundes van die elf amptelike tale van Suid-Afrika is, die reg het tot outonome (en aparte?) bestaan en bestudering, is 'n geldige een. Sommige letterkundiges is van mening dat alle Suid-Afrikaanse literatuur as deel van een nasionale literêre liggaam bestudeer moet word om te help bou aan 'n nasionale identiteit en kollektiewe narratief. Ander is van mening dat die literêre skatte van al die verskillende tale van Suid-Afrika eerder individueel uitgebou behoort te word, om diversiteit en veeltaligheid in die land te bevorder. Helaas is daar nog geen konsensus oor hierdie kwessie nie.

aangedui hoe *Triomf* en *Agaat* Van Niekerk as post-nasionalistiese skrywer geposisioneer het, maar dat sy, eie aan haar aard, ook nie naatloos in dáárdie kategorie pas nie.

Vaessens (2013:9) stel dit duidelik dat sy literêr-historiese studie oor die geskiedenis van die Nederlandse literatuur 'n nuwe poging tot sintese is wat op 'n aantal maniere afwyk van wat algemeen geraak het in terme van die moderne praktyke van literêre geskiedskrywing en -periodisering. Vervolgens gee ek 'n opsomming van die maniere waarop Vaessens se teks anders is as ander voorbeelde van literêre geskiedskrywing ten einde aan te dui hoe Vaessens se benadering van nut is vir my studie en wat aansluit by 'n sinchroniese benadering tot periodisering eerder as diachronies.

In die eerste plek beskou Vaessens nie die onlangse literêre verlede as “een logisch-chronologische reeks van literaire conventieveranderingen, veroorzaakt door ‘bewegingen’ of ‘stromingen’” (Vaessens, 2013:10), soos wat gebruiklik is vir literêre geskiedskrywing nie. Vaessens beskou periodisering en kanonisering as konsepte wat van meet af aan problematies is. Rita Felski (2015:154) voer in hierdie verband aan: “history is not a box – that is to say, standard ways of thinking about historical context are unable to explain how works of art move across time”. Volgens haar word daar in die huidige tydsgewrig te min navorsing gedoen oor hoe literêre tekste op *transhistoriese* wyse oor tydsgrense resoneer. Felski verduidelik dat dit nodig is om modelle van mobiliteit en transhistoriese verbintenis te ontwikkel “that refuse to be browbeaten by the sacrosanct status of period boundaries” (Felski, 2015:154). Dit is presies wat Vaessens probeer doen, en wat ek ook in my studie probeer bewerkstellig. Vaessens se probleem met periodiserende denke is dat periodisering oënskynlik onomkeerbaar is. Hy meen dat periodisering dit onmoontlik maak om terug te keer na 'n vorige stroming of beweging. Daar word volledig ‘afgereken’ met elke voorganger. Die suggestie bestaan volgens Vaessens dat letterkunde in so 'n denkraamwerk onkeerbaar progressief en gerig op vooruitgang is, dat daar dus sprake is van 'n “teleologiese doelgerichtheid” (Vaessens, 2013:10). So 'n uitlating is natuurlik aanvegbaar. Net omdat 'n periodekode bestaan, beteken nie dat alle tekste wat in daardie temporele periode verskyn, noodwendig voldoen aan die beskrywing van daardie era nie. En omdat 'n era verby is, beteken nie dat dit glad nie meer navorsingswaardig is nie. Ek laat Vaessens egter self die woord voer, ter wille van sy groter argumentasielyn, waarin wel meriete is.

So 'n teleologiese doelgerichtheid is problematies, betoog Vaessens. Hy kies om te werk met die idee van raamwerke (“frames”), eerder as periodes. Hy gee vertroude konsepte uit die kultuur- en literatuurgeskiedenis nuwe betekenis. Die sogenaamde ‘-ismes’ soos realisme, romantiek, die avant-garde, modernisme en postmodernisme word nie deur Vaessens in terme van hulle gebruiklike betekenis (volgens historiese periodes) ingespan nie, maar word eerder beskou as transhistoriese raamwerke of heuristiese konstruksies: “Deze verwijzen niet naar fasen in de moderniteit, maar naar *perspektieven op die moderniteit*” (Vaessens, 2013:10) (eie beklemtoning). Vaessens sal daarom praat

van bv. postmodernistiese voorveronderstellings as 'n tipe “mind-set”, eerder as 'n postmodernistiese realiteit of geheel<sup>46</sup>. 'n Teks kan uit verskillende raamwerke betekenis gegee word, afhangend van waarvoor die spesifieke teks vra. So kan 'n teks wat byvoorbeeld in die postmoderne era geskryf is, dalk met baie meer vrug bestudeer word aan die hand van modernisme as leesstrategie. Hierdie manier van kyk na die letterkunde is baie relevant en nuttig vir die Afrikaanse letterkunde aangesien die Afrikaanse letterkunde van die begin af altyd effens ‘agter’ was wat die diachroniese periodisering van literêre strominge betref. Om Afrikaanse letterkunde te bestudeer met behulp van transhistoriese rame wat nie naatloos in 'n historiese era pas nie, gee die navorser die geleentheid om heelwat meer heuristiese moontlikhede te ontgin. Felski (2015:159) stel dit mooi: “Cross-temporal networks mess up the tidiness of our periodizing schemes; they force us to acknowledge affinity and proximity as well as difference, to grapple with the coevalness and connectedness of past and present”. Sommige lede van 'n groep soos die Sestigters kan byvoorbeeld met sukses vanuit beide modernistiese en postmodernistiese raamwerke beskou word. Vaessens se idee is dus om nie-essensialisties<sup>47</sup> met tekste en skrywers om te gaan. Om byvoorbeeld te sê Etienne Leroux is slégs 'n modernistiese skrywer, kan fikserend, beperkend en deterministies raak. TT Cloete (2013:11) waarsku Afrikaanse letterkundiges (en dalk ook sy jonger self?) in sy kunswilofiese teks *Die ander een is ek* juis daarteen om literatuur in “hokkies en hoekies” te verdeel. Volgens hom is afsonderlikheid en kategorisering in elk geval 'n illusie. Hy haal die Amerikaanse skrywer Michael Talbot aan: “Everything interpenetrates everything, and although human nature may seek to categorize and pigeonhole and subdivide the various phenomena of the universe, all apportionment are of necessity artificial and all of nature is ultimately a seamless web” (Cloete, 2013:11).

'n Ander probleem van essensialisme en periodisering in terme van literêre geskiedskrywing is dat dit kan lei tot literêr-kritiese na-praterij. Die gevolg kan wees dat een teks of skrywer nooit vanuit ander raamwerke beskou word as die periode of groepering waarby hulle op een of ander stadium ingedeel is nie, of dat tekste uit die verlede verkeerdlik beoordeel word vanuit dominante kontemporêre tendense. Volgens Vaessens kan sy idee van raamwerke 'n letterkundige beskerm teen essensialistiese uitlatings<sup>48</sup>. Hy gee die voorbeeld van die bekende *Max Havelaar*: “*Max Havelaar* kan gelezen worden vanuit het

<sup>46</sup> Deur postmodernisme ook as 'n raam te benader, insinueer Vaessens, soos vele ander teoretici, dat die postmoderne iets van die verlede is – 'n teoretiese raamwerk wat (waar van toepassing) gebruik kan word vanuit 'n perspektief van afstand. Vaessens benader postmodernisme en modernisme sodoende op 'n manier wat aansluit by die Nederlandse metamoderniste.

<sup>47</sup> Vaessens se idee van essensialisme kan losweg met Attridge (2004) se instrumentalisme in verband gebring word. Attridge se idees hieroor is belangrik vir my oorkoepelende argument in hierdie proefskrif.

<sup>48</sup> Die onlangse polemiek op LitNet rondom die insluiting van Toon van den Heever se “Werkstaking by die kleigat” in die nuutste uitgawe van *Die Afrikaanse Kortverhaalboek* is 'n interessante voorbeeld van hoe kritici essensialistiese uitlatings oor 'n teks kan maak indien dit blindelings binne die ‘konvensies’ van een periode gelees word. Twee akademici in die filosofie het Van den Heever se kortverhaal essensialisties en met 'n spesifieke kontemporêre bril geanaliseer, met die gevolg dat hulle dit verkeerdlik as 'n volslae rassistiese teks bestempel het. Gevestigde Afrikaanse literatore het die saak egter spoedig reggestel (vgl. Van Niekerk & Koopman, 2017; Burger, 2017; De Vries, 2017; Miles, 2017).

romantiese frame. Een teks (of een auteur) hoeft [...] niet romanties te *zijn* om romanties *gelezen te kunnen worden*” (Vaessens, 2013:11).

Vaessens (2013:11) stel dit duidelik dat sy benadering in terme van transhistoriese raamwerke (of “frames”) langs twee paaie loop: die een is gerig op die verhaal van die moderniteit en die ander op die raamwerke. “De sionhronie lijn van die moderne gesiedenis (moderniteit) wordt diachron doorsneden door frames die niet eksklusief aan een bepaald histories moment gebonden zijn” (Vaessens, 2013:11). Vaessens se benadering wyk in hierdie opsig duidelik af van die algemene metode om letterkunde chronologies en lineêr te periodiseer.

’n Belangrike aspek van Vaessens se benadering is dat die fokus op die teks is eerder as op die “institudies om de literatuur” (2013:12). Hy soek die outentisiteit van die literatuur veral in die besondere aard, funksies en effekte van ’n individuele literêre teks. In hierdie opsig stem sy argument ooreen met dié van Derek Attridge in *The Singularity of Literature* (2004), naamlik dat letterkunde sonderling en rusteloos is, en weerstandig teen reëls. Die outentisiteit van tekste kry volgens Marlene van Niekerk (aangehaal deur Steyn, 2016) nie genoeg aandag in die Afrikaanse literatuurkritiek nie, omdat mense nie meer weet hoe om met letterkunde te *speel* nie:

People have forgotten how to play in SA (the fucking country is too bloody heavy). That is why different forms of a hermeneutic approach to literature still dominate the Afrikaans lit crit scene. Not all critics are sensitised to what one ‘does’ (or effects) in the literary field, or how one ‘sounds’ amidst the hubbub, they only care about what one ‘means’ by a reference or an image. I suppose many of the critics are still under the spell of the exegetic allegory-mongering magic performed by the old theologians of the Dutch Reformed Church on both obscure and quite literal passages of the Bible, with equal alacrity, as long as they could send people home with an edifying ‘message’.

Van Niekerk plaas met hierdie uitlating die klem op die performatiewe (eerder as die ‘boodskap’-genererende) aard van letterkunde: die vermoë wat ’n teks (en ’n skrywer) het om iets op of uit te voer; nie noodwendig iets wat volledig reël of oortuigend is of wat daarop uit is om ’n ‘boodskap’ oor te dra nie, maar iets wat met behulp van sekere literêre middele ’n opvoering word wat ’n spel met die leser of beskouer speel in die lig van die unieke en outentieke aard van die spesifieke teks.

Die hele uiteensetting hierbo van die problematiek van periodisering insinueer egter nie dat tekste heeltemal buite hul konteks beskou kan word nie. Die moderne literatuur is immers heeltemal te diep ingebed in ander diskoerse rondom die moderniteit. Vaessens se aanpak is daarom eerder dialogies van aard: hy neem “literaire kommunikasie op als een talige vorm van menselijk handelen die ideologisch en cultureel wordt gestuurd” (Vaessens, 2013:12). Die idee met Vaessens se boek is ook nie om verteenwoordigend of kanoniserend te probeer wees nie. Om enige tipe kanon te probeer vasstel is immers ’n netelige saak. Die doel is dus nie om die literatuur te probeer omvat of vasvang nie, maar

eerder om (gewone en professionele) lesers instrumente in die hand te gee om die moderne literatuur in haar volle omvang “al lezend te ontdekken” (Vaessens, 2013:12). Vaessens poog om te laat sien waarom letterkunde as konsep so ’n belangrike rol speel in die moderne kultuur en waarom dit so ’n groot invloed het op hoe ons die moderniteit sien (Vaessens, 2013:13). Vaessens poog dus om vanuit ’n sekere perspektief ’n lans te breek vir letterkunde in terme van die belangrike rol wat dit het om in die samelewing te speel, te midde van die sogenaamde ‘krisis’ wat in die geestewetenskappe ervaar word.

Vaessens (en by implikasie Visagie) se benadering bied ’n goeie grondslag vir my studie. Om Marlene van Niekerk se werk met behulp van metamodernisme as transhistoriese raamwerk te bestudeer, loop insgelyks langs twee paaie: die een posisioneer haar werk binne die Suid-Afrikaanse moderniteit, en die ander bestudeer haar werk in terme van die literêre raamwerke wat lig daarop werp. Die raamwerk waarop ek spesifiek fokus, is die metamodernisme, aangesien dit insigte vanuit beide die modernistiese en die postmodernistiese raamwerke betrek om literêre tekste as uitdrukkings van die moderne era met groter afstand en genuanseerdheid te bestudeer. Deur metamodernisme as benadering te kies, neem ek ook die besluit om postkrities (na die voorbeeld van Rita Felski, 2015) te werk te gaan: ek posisioneer myself voor die teks en probeer om te reflekteer oor wat die teks self voorstel en suggereer (vgl. Hoofstuk 1).

Die idee om letterkunde te beskou as ’n heterochroniese, transhistoriese en -nasionale produk van die moderniteit, is volgens my ’n metamodernistiese benadering. My argument is op ’n aantal literatuurwetenskaplike knooppunte gebaseer, onder andere ’n sterkerwordende relasionele ingesteldheid, die verwerping van chronologiese, liniêre en hiërargiese kategorisering, die beklemtoning van affek en dialoog, die hernude klem op outentisiteit, die idee van gelyktydigheid en grensloosheid, en die performatiewe aard van letterkunde. Hierdie en ander knooppunte sal duidelik word in die vervolgende gedeeltes oor metamodernisme.

### 3.3.1. Veelvuldige literêre modernismes

Soos reeds genoem, het Visagie (2016a:11) in sy intrede drie literêre strominge binne die moderniteit gekarteer, naamlik die modernisme, die postmodernisme en die metamodernisme. Hy bespreek hierdie drie strominge aan die hand van spesifieke Afrikaanse tekste. Sy literêrewetenskaplike bespreking werp lig op die idee van alternatiewe en veelvuldige moderniteite wat buite Westerse denkwyses ontwikkel (het). Volgens hom is “die koloniale en postkoloniale konteks van deurslaggewende belang om die eiesoortige aard van die moderniteitsliteratuur wat hier te lande ontstaan het, te peil” (Visagie, 2016a:11). Soos reeds genoem, weerspieël die moderniteitsliteratuur wat in Afrikaans ontstaan het volgens Visagie (2016a:11) duidelik “die rusteloosheid, die vernuwingsdrang en ook die onbehae wat met moderniteit geassosieer word” en word “verder gekompliseer deur die konstante aanvullings,

innovasies, uitdagings, hibridiserings, versnellings en vertragings wat eie aan die Suid-Afrikaanse bodem is”.

In sy artikel “Globalisering, modernisme en postmodernisme: *In stede van die liefde* (2005) van Etienne van Heerden” ondersoek Visagie (2010:96) die volgende vraag: moet die verhouding tussen modernisme en postmodernisme beskou word in terme van “breuklyne of kontinuïteit”? Volgens Visagie (2010:97) was postmodernistiese teorievorming nie gewild in die tyd rondom 2010 nie. Een van die redes daarvoor is wat hy noem “’n te eng gekonsipieerde siening van die postmodernisme in die Afrikaanse literatuurwetenskap”. Hierdie eng siening wat Visagie beskryf as ’n netjiese verpakking van postmodernisme as ’n afgeronde geheel, het ontstaan na aanleiding van “(d)ie behoefte aan ’n duidelike afbakening van die studieterrin van die postmodernisme”. Die gevolg was egter dat postmodernisme as konsep in die Afrikaanse literatuurwetenskap “nie meer ontvanklik was vir hersiening en aksentverskuiwings nie” (Visagie, 2010:97). Die feit dat die verskuiwing van modernisme na postmodernisme dikwels hanteer word as ’n ‘vaste, hermetiese grens’ dra by tot so ’n verstarde beskouing van periodecodes en strominge in die Afrikaanse literatuurwetenskap. Visagie dui aan dat daar selde aandag geskenk word aan die kontinuïteite tussen die verwante stromings van modernisme en postmodernisme. Visagie (2010) is, soos Susan Stanford Friedman (2006; 2010), Michael Chapman (2006) en David Attwell (2005), van mening dat die modernisme as stroming steeds tot in die hede deurwerk, en dat een van die maniere waarop dit geskied die postmodernisme is. Soos reeds aangevoer, word die hede (veral buite die grense van die tradisionele Weste) gekenmerk “deur die ontstaan van ’n verskeidenheid alternatiewe moderniteite (en modernismes) in verskillende dele van die wêreld” (Visagie, 2010:98) (eie invoeging). Dit wil voorkom asof die breuk tussen moderniteit en postmoderniteit, en modernisme en postmodernisme glad nie so beslissend is soos voorheen geglo is nie.

Dit is in hierdie konteks van ’n vermoedheid met postmodernisme as literatuurbenadering, en ’n hernude belangstelling in die maniere waarop modernismes in die huidige tyd voortgesit word, dat ek metamodernisme ondersoek. In hierdie afdeling wil ek voortbou op Visagie se gevolgtrekkings deur te argumenteer dat metamodernisme die navorser die nodige gereedskap bied om die verskillende modernismes wat vir die Afrikaanse literatuur van belang is, gelyktydig te belig. Omdat Afrikaans ’n moderne taal is met ’n moderne letterkunde, maak dit sin om te fokus op die groot bewegings van die twintigste en een-en-twintigste eeu, naamlik modernisme, postmodernisme en dan nou metamodernisme.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Hiermee insinueer ek nie dat die inwerking van literêre bewegings soos die Romantiek en die Realisme glad nie in Afrikaanse literatuur weerspieël word nie. Daar is trouens sterk invloede van die Romantiek in bv. die werk van D.F. Malherbe, en die invloede van die Realisme is duidelik te sien in verskillende Afrikaanse skrywers wat kontreikuns beoefen (het) (vgl. Botha, 1987). In terme van spesifiek Marlene van Niekerk se werk, maak dit egter sin om te fokus op modernistiese en postmodernistiese raamwerke aangesien sy eers aan die einde van die 1970’s debuteer. Haar werk is dan ook tot op hede

Die nuwe beweging wat aan die ontwikkel is, en wat nog nie duidelik gekarteer is nie, naamlik metamodernisme, is “(an) emerging structure of feeling” (2010:2) wat die Nederlanders Vermeulen en Van den Akker in 2010 introduceer. Soos Visagie en Vaessens benader ek die verskillende modernismes nie as tydsperiodes of agtereenvolgende periodes wat die een ’n reaksie op die vorige is of was nie. Ek wil eerder moderniteit as ’n groter geheel benader wat die navorser die geleentheid gee om met afstand na die verskillende modernismes te kyk. Ek neem die “rusteloosheid en vernuwingsdrang” van moderniteit waarvan Visagie praat, en Vermeulen en Van den Akker se beskrywing van metamodernistiese ossillering as uitgangspunt en beskryf metamodernisme as ’n *simboliese ruimte* wat bo-oor beide modernisme en postmodernisme gesuperponeer kan word, sodat beide nog sigbaar bly. Daar ontstaan egter geensins ’n hiërargiese struktuur nie, aangesien metamodernisme liniêre en chronologiese kategorisering verwerp. Sonder om te diep in hierdie (tipies postmoderne) verwysing te delf, kan metamodernisme met “palimpsestuousness”<sup>50</sup> (Dillon, 2005:25) in verband gebring word: “(perpetually) open to the possibility of further reinscription”. Vermeulen en Van den Akker (2015b) se verduideliking van wat hulle bedoel met metamodernisme as ’n “gevoelstruktuur” is hier verhelderend:

Metamodernism, as we see, it is not a philosophy. In the same vein, it is not a movement, a programme, an aesthetic register, a visual strategy, or a literary technique or trope. To say that something is a philosophy is to suggest that it is a system of thought. This implies that it is closed, that it has boundaries. It also implies that there is a logic to it. To say that something is a movement, or indeed a programme, suggests that there is a politics to it, a belief as to how our environment should be organised. To propose any one ‘-ism’ as an aesthetic – register, strategy or trope – is to suggest that it is a figure that can be pinned down and picked up from a text or painting and inserted elsewhere. The notion of metamodernism we have proposed is neither of these. It is not a system of thought, nor is it a movement or a trope. For us, it is a structure of feeling.

Om metamodernisme ’n gevoelstruktuur te noem, is geskoei op hoe Frederic Jameson en David Harvey postmodernisme beskryf het: as “a sensibility that is widespread enough to be called structural [...] yet that cannot be reduced to one particular strategy” (Vermeulen & Van den Akker, 2015). Metamodernisme is dus nie vaspenbaar en karakteriseerbaar op sluitende wyse nie. Metamodernisme as gevoelstruktuur leen immers teoretiese taal by verskeie ander post-postmoderne idees soos byvoorbeeld “the new sincerity, quirky, freak folk, New Romanticism, new materialism, (and) speculative realism” (Vermeulen & Van den Akker, 2015). Die Nederlanders stel dit duidelik dat

---

hoofsaaklik aan die hand van postmoderne teorieë (wat met modernisme deursuur is) bestudeer, soos ek in die volgende hoofstuk aandui.

<sup>50</sup> Dillon (2005:27) bring in haar artikel queer-teorie met die metafoer van die palimpse in verband. Sy argumenteer dat die metafoer van die palimpse nie in die verlede weggedryf het nie, en daarom steeds relevant is vir queer-teorie: “For in its persistent figurative power and its theoretical adaptability it determines how we view the past and the present, and embodies within itself the promise of the future”. Myns insiens is daar duidelike raakpunte te sien tussen hierdie ingesteldheid en metamodernistiese uitgangspunte.



metamodernisme nie 'n beweging of 'n manifestasie is nie, dit is eerder 'n “another modernism” wat langs modernisme en postmodernisme ontstaan en hierdie twee op 'n manier in 'n nuwe era inlei. My strategie om metamodernisme diachronies te periodiseer, sluit goed hierby aan.

Om metamodernisme só te beskou, beteken dat 'n mens aanvaar dat modernisme nooit werklik geëindig het nie, en so ook nie postmodernisme nie. Die denke wat oorsprong gegee het aan modernisme was en is steeds sigbaar in postmodernisme, en denke wat kenmerkend was van die modernisme sowel as die postmodernisme is daarom steeds sigbaar in metamodernisme. Metamodernisme gee die navorser egter 'n nuwe (affektiewe) uitkykpunt ten opsigte van sy voorgangers, 'n perspektief wat dit in staat stel om aspekte van beide te laat voortleef in 'n nuwe konteks. Modernisme, postmodernisme en metamodernisme is volgens hierdie argument immers deel van dieselfde groter era, naamlik moderniteit, en sal daarom ooreenstemmende eienskappe vertoon. Du Plooy (1995:383) se lys kenmerke van modernistiese tekste is hier verhelderend: epistemologiese twyfel, voorlopigheid van eksistensiële ervaring, onontkombare beperkinge van 'n bepaalde persoonlike persepsie, metalinguistiese skeptisisme en aanvaarding van die vryheid van die leser ten opsigte van 'n ontvoogde teks. Wanneer 'n mens hierdie kenmerke vergelyk met Visagie (2016a:8) se beskrywing van die kenmerke van postmodernisme, is dit duidelik dat modernisme en postmodernisme met soortgelyke kwessies besig was en steeds is: metafiksionaliteit, die destabilisering van die menslike subjek, en die relativisering van metaverhale. Postmodernisme het wel in sekere opsigte sterk gereageer teen modernistiese impulse, byvoorbeeld deur “die vervaging van grense tussen populêre en meer literêre tekste” en “die parodiërende omgang met literêre voorgangers” (Visagie, 2016a:8). Met verwysing na die Brit Sarup, stel Foster (2002:191) dat periodisering bemoelik word deur die feit dat modernisme en postmodernisme sterk ooreenkomste vertoon. Sy haal aan:

The basic features of modernism can be summarized as: an aesthetic selfconsciousness and reflexiveness; a rejection of narrative structure in favour of simultaneity and montage; an exploration of the paradoxical, ambiguous and uncertain, open-ended nature of reality; and the rejection of the notion of an integrated personality in favour of an emphasis upon the Freudian ‘split’ subject. One of the problems with trying to understand modernism is that many of these features appear in definitions of postmodernism as well.

Om tendense, eienskappe of kenmerke van modernisme en postmodernisme puntsgewys met mekaar te vergelyk, het tot gevolg dat “die kompleksiteit van die ondersoekte fenomeen” (Foster, 2002: 191) verbloem word, veral wanneer sulke tendense buite die konteks beskou word. Die gevaar bestaan ook dat die tendense, eienskappe of kenmerke verabsoluteer word.

Die punt wat ek hier wil maak, is dat metamodernisme 'n voortsetting is van die verworwenhede (goed en sleg) van beide modernisme en postmodernisme, eerder as wat dit 'n reaksie op een van die twee verteenwoordig. Hiermee insinueer ek egter nie dat metamodernisme 'n konsolidering is van slegs

sekere dele van modernisme en postmodernisme nie. Dit is 'n voortdurende ossillering tussen idees vanuit beide, en is daarom nooit vaspenbaar nie. Vermeulen en Van den Akker (2017:6) verduidelik dat metamodernisme juis voed op onvoltooidheid en onvastheid:

metamodernism [...] is characterised by oscillation rather than synthesis, harmony, reconciliation and so on [...] (metamodernism is) in motion, or as is its unstable nature, in constant oscillation, continuously overcoming and undermining hitherto fixed or consolidated positions.

Die unieke perspektiewe ten opsigte van die verlede, hede en toekoms waaroor metamodernisme beskik, stel die kunstenaar en navorser in staat om met afstand te kyk na die verlede, en dan kieskeurig<sup>51</sup> te ossilleer tussen modernisties en postmodernistiese impulse om beide die goeie en die slegte aspekte daarvan na vore te roep. Op hierdie manier kan dit funksioneer as 'n simboliese ruimte en transhistoriese raamwerk aan die hand waarvan kunsuitinge gemaak en bestudeer kan word. Metamodernisme is dus inderdaad een van veelvuldige literêre modernismes, maar dit is een wat met 'n spesifieke ingesteldheid van strategies-naïewe ingeligtheid na sy voorgangers kan kyk. Hierdie argument van my word duideliker uiteengesit in die volgende gedeelte.

Só 'n stellingname beteken dat die navorser modernisme en postmodernisme sáám kan bestudeer vir die kennis en verworpenhede wat daaruit (ge)spruit (het), en nie noodwendig as opponerende literatuurbenaderings of -periodes nie. Een van die vrae wat ek in hierdie proefskrif vra, is die volgende: watter metamodernistiese kenmerke kan in Van Niekerk se werk raakgesien kan word, en hoe dra dit by tot die studie van Van Niekerk se oeuvre? Om sulke vrae te beantwoord, is dit belangrik om metamodernisme te kontekstualiseer as simboliese ruimte waarbinne en transhistoriese raamwerk aan die hand waarvan kontemporêre letterkunde bestudeer kan word.

### 3.4. Metamodernisme: etiese betrokkenheid; affek; heterochronisiteit; dialoog; ingeligte naïwiteit; relasionaliteit; performatisme

In 2010 verskyn die kultuurkritikus Timotheus Vermeulen en die filosoof Robin van den Akker se “essay-cum-opening statement” (2015b) “Notes on Metamodernism” in die *Journal of Aesthetics and Culture*. Vermeulen en Van den Akker het ook saam met 'n aantal ander denkers 'n webwerf, *Notes on Metamodernism*, op die been gebring om nuwe navorsing oor metamodernisme die wêreld in te stuur. Aangesien Vermeulen en Van den Akker egter nie dadelik die konsep self tot in die fynste besonderhede

---

<sup>51</sup> Die geleentheid om kieskeurig te ossilleer kan natuurlik ook probleme veroorsaak. So kan byvoorbeeld nasionalistiese en xenofobiese idees opnuut aangevuur word deur 'n kieskeurige omgang met reduksionistiese metaverhale, ideologieë en mites. Metamodernisme skep dus (op potensieel problematiese wyse) 'n simboliese ruimte waarin teruggegryp kan word na beide dit wat nuttig is, sowel as dit wat maar eerder in die verlede gelaat moet word. 'n Mens sou kon spekulêr dat dit moontlik is wat te sien is tydens nasionalistiese politiese aksies soos Brexit en die verkiesing van Donald Trump as Amerikaanse president: angstige Britte en Amerikaners gryp terug na 'n era wat volgens hulle beter was. Trump se “Make America great *again*” kan beskou word as so 'n strategiese misbruik van (metamodernistiese) nostalgie.

bespreek en beskryf het nie, het verskeie ander navorsers dit opgeraap en op verskillende maniere geïnterpreteer en toegepas, 'n feit waarvan Vermeulen en Van den Akker (2015b) terdeë bewus is. Hulle verduidelik dat hulle nie besware daarteen het dat mense hul argumente kritiseer of hulle idees as inspirasie gebruik nie en dat hulle ten volle besef dat idees deur ander mense gebruik kan word die oomblik wat dit neergeskryf is, alhoewel hulle graag sal wil hê dat die integriteit van hul oorspronklike navorsing behoue bly. Hulle maak dit ook baie duidelik dat wat hulle met metamodernisme beoog (het), bedoel is om beskrywend te wees, en geensins voorskriftelik nie. Metamodernisme verteenwoordig volgens hulle nie een of ander visioen of utopiese ideaal nie. Dit is bloot 'n beskrywing van wat hulle vanuit 'n kultuurhistoriese oogpunt rondom hulle waarneem: "Our attempt is to map, outline and analyse the outer ideological limits of what we can think and do in the 21st century" (Vermeulen & Van den Akker, 2015b). Dit is waar dat pogings soos hulle s'n sekerlik maklik uitgelag kan word as idealisties en naïef. Alhoewel daar tekortkominge aan hul argumente is, is daar ook heelwat bruikbare gedagtes en teorieë wat met die nodige akademiese erns ondersoek en uitgebrei behoort te word. Hulle boek *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (2017) saam met Alison Gibbons, waartoe verskeie medewerkers bydraes gelewer het, is immers sewe jaar ná hulle oorspronklike essay gepubliseer, wat 'n aanduiding is dat die onderwerp nie ongesiens verby(ge)gaan (het) of 'n nekslag toegedien is nie. Die belangrikste bydrae wat hulle myns insiens gemaak het, is om taal en terme te ontwikkel om te voel, dink en praat oor die ontwikkelings en verskuiwings wat in die kontemporêre kunste waargeneem word. Al is daar nog nie (en sal dalk nooit wees nie?) konsensus oor wat presies so 'n 'nuwe' gevoelstruktuur of simboliese ruimte presies behels nie, skep die term metamodernisme wel speelruimte om die bestaan van veranderende denke te ondersoek.

Soos reeds genoem, het ander navorsers dit wat Vermeulen en Van den Akker (2010:2) die 'gevoelstruktuur' van metamodernisme noem, geneem en daarop voortgebou. Die belangrikste voorbeeld van 'n studie wat metamodernisme in terme van die Suid-Afrikaanse (maar ook internasionale) konteks verder bestudeer het, is Joannette van der Merwe se omvattende proefskrif, *Notes towards a metamodernism aesthetic*, wat vroeg in 2017 verskyn het, en waarna in Hoofstuk 1 verwys is.

Behalwe vir Van der Merwe (2017) se proefskrif waarin 'n paar Afrikaanse tekste bespreek word, is die enigste navorsing wat al in terme van Afrikaanse letterkunde oor metamodernisme gedoen is Andries Visagie se intrede (2016a) en die resensie-essay wat hy oor *Vlakwater* vir LitNet geskryf het (2016b). Soos reeds genoem is daar op LitNet se aanlynkongres in *Poolshoogte: waar staan die Afrikaanse letterkunde 20 jaar na demokrasie?* in 2014 melding gemaak van verskillende kontemporêre navorsingsonderwerpe waaronder postpostmodernisme, metamodernisme, posthumanisme, die realiteitshonger, psigofortologie en transnasionisme (De Vries, 2015b; Viljoen, 2015). Alhoewel metamodernisme as verskynsel al hoe duideliker sigbaar word in internasionale kontemporêre

kunsuitinge (Van der Merwe, 2017; Vermeulen & Van den Akker, 2010; 2015; 2017; Gibbons, 2015), is daar 'n definitiewe gaping wanneer dit kom by die bestudering daarvan in Afrikaanse letterkunde. My studie oor Van Niekerk se werk is 'n poging om hierdie probleem aan te spreek aangesien ek van mening is dat Van Niekerk se mees resente tekste sigself leen tot interessante metamodernistiese lesings.

Baie navorsers, beide internasionaal en nasionaal, staan egter uiters skepties teenoor metamodernisme as ontluikende kulturele gevoelstruktuur, noem Van der Merwe (2017:8). Die agterdog spruit uit 'n tweeledige vrees: vir fundamentalisme, populisme, 'n terugkeer na onderdrukkende metanarratiewe; en vir 'n konserwatiewe en naïewe teenkating teen postmoderne sofistikasie ter wille van 'n terugkeer na nuwenslike aspekte van modernisme. Alhoewel dit nie direk met Van Niekerk se werk verband hou nie, is dit belangrik om te noem dat digitalisering volgens Van der Merwe nog een van die redes is waarom metamodernisme met agterdog bejeën word. Metamodernisme staan bewustelik in die digitale era. Digitalisering het volgens sommige navorsers 'n tipe 'infantilisme' tot gevolg wat kan dui op 'n intensivering van die slegste eienskappe van postmodernisme, naamlik self-absorpsie en sosiale apatie (Van der Merwe, 2017:8-9), asook algemene intellektuele vervlakking. Omdat metamodernisme in die digitale era<sup>52</sup> ontstaan het, loop dit dus die gevaar om hierdie tipe infantilisme te propageer.

Van der Merwe se studie oor kontemporêre fiksie bewys dat metamodernisme nie infantiel, selfsugtig en sosiaal apaties staan nie. Metamodernisme in fiksie verval nie in 'n naïewe teruggryp na modernistiese ideale nie, en weerspieël ook nie oordrewe postmoderne ironie, afstandelikheid en etiese impotensie nie. Alhoewel metamodernisme dít wat dit voorafgegaan het (modernisme en postmodernisme) noodgedwonge moet oorvereenvoudig<sup>53</sup> (Van der Merwe, 2017:9) om sigself te definieer, is die gevolg nie 'n afgewaterde en naïewe benadering nie, maar eerder een wat die verworpenhede (beide vanuit modernisme en postmodernisme) van die verlede in gedagte hou om sodoende nuwer, meer gesofistikeerde en veral eties betrokke metodes van literatuurstudie daar te stel wat gestuur word deur 'n duidelike affektiewe bewussyn.

Een van die hoofredes waarom Van der Merwe se proefskrif so belangrik vir my studie is, is dat sy argumenteer dat *relasionaliteit*<sup>54</sup> die onderliggende struktuur van metamodernisme uitmaak: “The emphasis on *affective* processes and *interconnected (inter)subjectivity* indicates a *relational* understanding of being as the basic theoretical tenet of metamodernism” (Van der Merwe, 2017:8) (eie beklemtoning). Metamodernisme as tekstuele benadering word sterk gerig deur die etiese eise wat die

---

<sup>52</sup> In Hoofstuk 4 word aangevoer dat die idee van netwerke en sisteme, wat met digitalisering verband hou, 'n belangrike metamodernistiese motief is. Die netwerk (of stuk borduurwerk) as metafoer of motief kan wel met Van Niekerk se oeuvre in verband gebring kan word, soos in Hoofstukke 2 en 5 geïllustreer word.

<sup>53</sup> Viljoen (2015) het tydens LitNet se aanlynkongres, Poolshoogte, Vermeulen en Van den Akker juis daarvan beskuldig dat hulle 'n “enigsins karikatuuragtige beeld... van die modernisme en postmodernisme skep”.

<sup>54</sup> Soos in Hoofstuk 1 genoem, het ek in my meestersgraadverhandeling (Linde, 2014) reeds uitgewys dat relasionaliteit 'n uiters belangrike aspek is van Marlene van Niekerk se kreatiewe werk. Om Van Niekerk se werk daarom verder te bestudeer in terme van die verbande tussen relasionaliteit en metamodernisme, maak sin.

gekompliseerde kontemporêre wêreld aan individue en aan kunstenaars stel. In pogings om aan sulke eise te voldoen, fokus voorstanders van metamodernisme op affektiewe uitinge en intersubjektiewe verbondenheid:

Through its self-imposed ethical task to respond to the Other in a dialogic, interactive, intersubjective, and interrelational manner on the one hand, and its deliberate drawing on interdisciplinarity in order to respond effectively on the other, metamodernism is emerging as an epoch that is much more relationally orientated than anything that has come before (Van der Merwe, 2017:9).

Die etiese, relasionele en affektiewe staan duidelik voorop in Van der Merwe se beskouing van metamodernisme. 'n Studie van Marlene van Niekerk se resente werke kan met vrug op hierdie argument steun, aangesien behalwe die relasionele, ook die etiese en affektiewe lank reeds van groot belang is in Van Niekerk se werk (soos in Hoofstuk 2 uitgewys).

Van der Merwe (2017) identifiseer agt aspekte wat metamodernisme kenmerk. Hierdie agt aspekte hou oor en weer met mekaar verband: affek, outentisiteit, etiese belange, mite, optimisme, realisme, opregtheid en subjektiwiteit. In die hieropvolgende bespreking sal ek Van der Merwe se argumente rakende die agt aspekte van metamodernisme te berde bring met die oog op toepassing van wat relevant is vir Van Niekerk se werke, spesifiek in haar mees resente tekste.

Om die moontlikhede wat metamodernisme as 'n nuwe kultuurbeweging bied te identifiseer, behels 'n proses waartydens die saak uit verskillende hoeke benader en 'n variasie van standpunte daargestel word. Uit haar navorsing oor “post-millennial fiction's responses to the realities of the contemporary, globalised world” (2017:283), is dit duidelik dat Van der Merwe oortuig is dat metamodernisme (as moontlike naam vir die huidige kritiese projek) anders funksioneer as die strominge wat dit voorafgaan. Volgens Van der Merwe (2017:283) raak dit al hoe duideliker dat so 'n nuwe projek om drie impulse gesentreer is: 'n etiese imperatief, 'n hernude fokus op ontologie, en 'n herstrukturering van subjektiwiteit. Al drie hierdie impulse is gebou op relasionaliteit as organiserende prinsiep.

Metamodernisme is nie 'n beweging wat 'n radikale nuwe rigting inslaan en die verworwenhede van modernisme en postmodernisme agterlaat nie. Dit blaas nuwe lewe in aspekte van modernisme, maar word getemper deur die ‘lesse’ van postmodernisme. Metamodernisme verteenwoordig dus 'n nuwe grenslose temporaliteit wat Van der Merwe (2017:247) met verwysing na Keith Moxey, heterochronisiteit noem. Van der Merwe se beskouing van heterochronisiteit kan saam met Vaessens (en Felski) se idees rondom transhistoriese raamwerke gelees word, aangesien Vaessens ook argumenteer ten gunste van 'n idee van temporele grensloosheid in terme van literatuurstudie. Metamodernisme manifesteer as 'n oënskynlike terugkeer na die verlede van modernisme, maar wat

beïnvloed is deur postmodernisme “to indicate a future that is as much a return as a renewal” (Van der Merwe, 2017:250). Die verlede, hede en toekoms word volgens die metamodernisme één:

Embodying a heterochronic space, metamodernism is the return and continuation of a distant past (modernism), informed by the present that is already being overtaken (postmodernism) to indicate a future (metamodernism) that is as much a return as a renewal (Van der Merwe, 2017:295).

Metamodernistiese heterochronisiteit laat toe dat die verlede opgeroep word, alhoewel daar geen twyfel bestaan dat die verlede nooit weer werklik teruggeroep *kan* word nie (Van der Merwe, 2017:250). Heterochronisiteit maak dit ook moontlik om aan die hand van metamodernistiese optimisme of hoop, die toekoms anders te verbeeld as waarna dit tans lyk; om met ander woorde te fantasieer oor ’n utopiese toekoms wat beter is as die gekompliseerde hede of verlede.

Metamodernistiese optimisme is ’n gekompliseerde onderwerp. Met verwysing na Toth verduidelik Van der Merwe (2017:98) dat “(t)he postmodernist epoch was haunted by ‘a certain teleological aporia, a promise of the end’”, onder andere as gevolg van Francis Fukuyama (1989) se essay “The end of History?”. In so ’n konteks is optimisme en hoop problematies. Metamodernisme reageer hierop deur die toekoms *strategies optimisties* tegemoet te gaan. Metamodernistiese optimisme is ’n kombinasie van drie uitgangspunte: die gevoel dat die kontemporêre oomblik nuut en ongevorm is en daarom potensiaal besit; die behoefte om verby nihilistiese idees van die einde van die Geskiedenis te beweeg; en die idee dat optimisme in die kontemporêre oomblik egter nooit sonder die invloed van daardie selfde nihilisme en skeptisisme kan bestaan nie. Te midde van die oorweldigend negatiewe las van globale en sosiale probleme, is metamodernisme nietemin deurtrek met optimisme, selfs al is dit ’n optimisme wat gebou is op versigtigheid, wantroue, deseraatheid, verontwaardiging (Van der Merwe, 2017:99) en ’n bewustelike om-die-bos-leiery van die self (performatisme).

’n Mens sou kon vra of ‘hoop’ nie dalk hier ’n beter woord is as optimisme nie. In sy boek *Hope without Optimism* (2015) spreek Terry Eagleton<sup>55</sup> sy voorkeur uit vir hoop, eerder as optimisme. Vir hom is optimisme, soos pessimisme, ’n sisteem van rasionalisering en glad nie ’n betroubare beskouing van die werklikheid nie. Optimisme is ’n refleksie van ’n subjektiewe temperament eerder as betroubare onderskeidingsvermoë. Hoop, daarenteen, is stewig in die werklikheid geanker. Hoop maak dit vir die individu moontlik om ten spyte van wanhoop, steeds na die toekoms te kan uitsien. Hoop is ook ’n meer affektiewe reaksie as optimisme, omdat dit op ’n meer onbewustelike, intuïtiewe en emosionele vlak funksioneer, terwyl optimisme in rasionele denke geanker is. Hoop is dalk ’n selfs meer metamodernistiese nosie as Vermeulen en Van den Akker en Van der Merwe se idee van optimisme. Naïewe hoop beteken om te glo in iets, selfs al is dit nie moontlik nie, en om iets performatief (speel-

---

<sup>55</sup> Alhoewel hierdie boek nie handel oor metamodernisme nie, is daar tog ooreenkomste in terme van die filosofiese inslag.

speel, of met behulp van 'n mens se verbeelding) uit te leef, selfs al weet jy dit is alles “a game of pretence” (Chitanu, 2010:76). So neem 'n mens “the beautiful attitude of a believer” (Eshelman, 2005-2006) aan eerder as die “sceptical attitude” van iemand wat gefrustreerd aanhou soek na 'n allesomvattende waarheid.

Metamodernisme funksioneer bemiddelend, akkommoderend en ossillerend (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2). Vermeulen en Van den Akker (2010:2) verduidelik die oorsprong van die term soos volg:

According to the Greek-English Lexicon the prefix ‘meta’ refers to such notions as ‘with’, ‘between’, and ‘beyond’. We will use these connotations of ‘meta’ in a similar, yet not indiscriminate fashion. For we contend that metamodernism should be situated epistemologically *with* (post)modernism, ontologically *between* (post)modernism, and historically *beyond* (post)modernism (eie kursivering).

Volgens Moraru (2013:4) kan die Griekse woord *metá* in metamodernisme na 'n verskeidenheid teenstellende dinge verwys wat 'n invloed het op hoe postmodernisme en modernisme metamodernisties beskou word:

[...] from the co-temporal/co-spatial ‘among’ and ‘besides’ to ‘afterwards’. As such, it engages the postmodern in several scenarios at once: co-presence, parallelism, coexistence, as well as competition, antagonism, succession, and so forth. It does the same, I might add, with the modern. In response to pressures exerted by metamodernism as well as by postcolonialism, globalism, and planetarism, modernism itself diversifies, multiplies, goes local, and is even getting new leases on life – we are talking about ‘modernisms’ these days, ‘global’, ‘post-national’, ‘cosmopolitan’, non-Western, and the like.

Moraru (2013) se verduideliking van hoe modernisme diversifiseer en vermenigvuldig, kan gelees word saam met Visagie (2016a) en Vaessens (2013) se idees oor literêre modernismes en hul benadering tot letterkunde as uitdrukking van die moderniteit soos ek dit in die vorige hoofstuk uiteengesit het. Moderniteit word nie meer beskou as 'n afgebakende en afgehandelde tydspanne, en modernisme as 'n gedefinieerde estetiese benadering nie. Daar bestaan en ontstaan eerder 'n verskeidenheid van eietydse en gediversifiseerde modernismes in 'n modernistiese era wat steeds nie afgehandel is nie. Daarom kies ek om die Afrikaanse literêre moderniteit te verstaan as 'n strewe na voortdurende vernuwing, uitdaging en herposisionering van die tradisie à la Marthinus Versveld, maar wel in die konteks van 'n postkoloniale Suid-Afrika.

Hierdie modernistiese strewe kom op boeiende maniere in estetiese uitinge na vore. In die geval van metamodernisme, is dit te sien in twee manifestasies: ossillasie en gelyktydigheid. Metamodernisme funksioneer volgens Vermeulen en Van den Akker (2010:5-6) as 'n tipe ossillasie tussen pole:

(Metamodernism) oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity. Indeed, by oscillating to and fro or back and forth, the metamodern negotiates between the modern and the postmodern.

Daar ontstaan volgens hulle 'n spanning van teenstellinge waartussen metamodernisme voortdurend beweeg: “Each time the metamodern enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm” (2010:4).

'n Interessante byvoeging tot Van den Akker en Vermeulen se beskrywing van ossillasie, is die Amerikaner Seth Abramson (2015a) se beskrywing van metamodernistiese gelyktydigheid. Volgens hom is die probleem van ossillasie as 'n metafoer, dat dit steeds die postmodernistiese nosie van dialektiese opposisies volhou. Abramson (2015a) betoog dat metamodernisme dialoog bo dialektiek verkies:

Where the ‘dialectical’ thinking of the postmodernists assumed that every situation involves just two primary opposing forces — which do battle until one emerges victorious and the other is destroyed — dialogic thinking rejects the idea that there is no middle ground or means of negotiation between different positions.

Omdat dialogiese denke die afstand tussen teenstellende dinge afbreek, ontstaan daar 'n ruimte waarbinne meervoudige subjektiewe gelyktydig kan bestaan sonder dat enigeen genegeer of bo 'n ander gestel word (Abramson, 2015a). Abramson voer aan dat 'n nuwer (of 'n Amerikaanse eerder as 'n Europese) begrip van metamodernisme gelyktydigheid of “simultaneity” beklemtoon:

[...] the idea that the metamodern self does not move between differing positions but in fact inhabits all of them at once. The paradoxical element of metamodern juxtapositions is produced by this very simultaneity; after all, if one were to very self-consciously ‘oscillate’ between opposing positions, one would in fact just be acknowledging the dominance of postmodern dialectics.

Of 'n mens kies om metamodernisme te verstaan in terme van ossillasie of gelyktydigheid, dit is duidelik dat metamodernisme 'n inherente paradoks bevat. Gibbons (2015:32) haal Lipovetsky aan wat die kontemporêre *Jetztzeit* soos volg beskryf: “a paradoxical combination of frivolity and anxiety, euphoria and vulnerability, playfulness and dread”. Metamodernisme verteenwoordig hierdie paradoksale posisie van gelyktydigheid ten opsigte van modernisme en postmodernisme:

While modernism was fuelled by an enthusiasm for utopian thinking and an enlightened idealization of reason, and while postmodernism rejects such optimism in favor of nihilistic irony and distrust, metamodernism is flavored by the simultaneous and paradoxical sense of hope and future failure (Gibbons, 2015:32).



Ingeligte naïwiteit (Vermeulen & Van den Akker, 2010:3) is 'n ander manier om hierdie paradoksale gelyktydigheid te beskryf wat opnuut plek maak vir nosies van “utopia, eutopia and utopistics so that we can once again conceive of the future” (Vermeulen & Van den Akker, 2014:2). Belangrike metamodernistiese terme wat met die naïef-ingeligte idee van utopie verband hou, is optimisme, mite, opregtheid, outentisiteit, relasionaliteit, pragmatiese idealisme en hoop. Volgens Vermeulen en Van den Akker (2010:12) is dit “the destiny of the metamodern wo/man: to pursue a horizon that is forever receding”. Die horison waarna gestreef word, is 'n utopiese ideaal of mite waar die afstande tussen mense en dinge afgebreek word (Abramson, 2014a) en waar daar hoop is om die probleme van 'n geglobaliseerde wêreld te oorkom deur middel van 'n optimistiese ‘asof’-ingesteldheid. Metamoderniste ontken nie die politiese, ekonomiese en ekologiese chaos waarin die kontemporêre wêreld gedompel is nie, maar

[...] choose to remain optimistic and to engage their communities proactively even when and where they believe a cause has been lost. Theorists describe this way of thinking as an ‘as if’ philosophical mode; that is, the metamodernist chooses to live ‘as if’ positive change is possible even when we are daily given reminders that human culture is in fact in a state of disarray and likely even decline (Abramson, 2015a).

Vergelyk ook Curtis Peters (aangehaal deur Vermeulen & Van den Akker, 2010:5): “we may view human history *as if* mankind had a life narrative which describes its self-movement toward its full rational/social potential [...] to view history *as if* it were the story of mankind’s development” (eie kursivering). Hierin lê 'n terugkeer na metanarratiewe, maar 'n versigtige terugkeer wat deur postmoderne ironie en skeptisisme getemper is. Selfs al is daar byvoorbeeld globaal steeds grootskaalse haat teenoor die Ander, wil metamodernisme optimisties glo in die mite en ideaal van effektiewe relasionele verbintenis met alle ander mense.

Soos reeds genoem, voer Van der Merwe (2017:290) aan dat relasionaliteit die onderliggende organiserende beginsel van metamodernisme is. Metamodernisme plaas volgens haar die fokus op ooreenkoms eerder as alteriteit, na die voorbeeld van relasionaliteit. Die afstande tussen mense, dinge en idees word afgebreek as gevolg van “the realities of a changed globalised world that is characterised by greater connection and proximity than before” (Van der Merwe, 2017:290). “A relational recognition of similitude [...] fulfils the ethical need in this globalised world for a social model that is not determined in terms of difference, division, and binaries”, skryf Van der Merwe (2017:290). Die besef van genoemde etiese noodsaaklikheid en verantwoordelikheid om eerder op ooreenkoms en verbintenis as alteriteit en afstand te fokus, is een van die eienskappe van metamodernisme wat Van der Merwe geïdentifiseer het. Metamodernistiese letterkunde vertoon 'n sterk sosiale bewussyn en 'n “deep sense of responsibility” ten opsigte van kontemporêre probleme (Van der Merwe, 2017:78). Die afstande wat ontstaan het as gevolg van 'n spanning tussen modernistiese optimisme en postmodernistiese sinisme word deur metamodernisme afgebreek in 'n bemiddelende posisie wat die ooreenkomste en raakpunte

tussen die twee uiterstes uitwys en benut. Sodanige bemiddelende rol staan vir Van der Merwe (2017:278) in die lig van 'n groter internasionale etiese wending (wat verband hou met Vermeulen en Van den Akker (2010:2) se idee van die 'est-etiese'):

In a shift from deconstructive practices, metamodernist fiction emerges around moral and ethical impulses of reconstruction. In its response to the world, it draws on and construes affective structures of intersubjective relations, an affirmation of independently existing reality, a revival of myth, universal and transcendental values, and faith in optimistic formulations of commonality.

Gibbons (2015:31) verduidelik dat Vermeulen en Van den Akker se “aesth-ethical commitment” sigbaar word in metamoderne tekste wat 'n bewustheid toon ten opsigte van globale etiese kwessies soos “global capitalism [...] increased digitalization and hyper-reality of society [...] (and) the shifting social relationships in a globalizing world” en wat hoop vir 'n gedeelde, volhoubare toekoms, selfs al is daardie ideaal oënskynlik onbereikbaar. Skrywers wat hulle met metamodernisme besig hou, se tekste het volgens Gibbons die vermoë om lesers bewus te maak van allerlei globale sosiale, politiese en omgewingsprobleme. 'n Besef van relasionele verbintenis met alle mense lê ook hierdie besef van etiese verantwoordelikheid ten grondslag.

Moraru se “cosmodernism” steun ook sterk op relasionaliteit. Hy beskryf relasionaliteit as “a strong ethos of cultural-epistemological and existential indebtedness” (Moraru, 2011:21). Relasionaliteit is 'n teken van menslike verbintenis in 'n geglobaliseerde wêreld. Elke individu het dus 'n verantwoordelikheid ten opsigte van almal anders op aarde, omdat ons almal deel is van dieselfde ontologiese vlees, soos Silverman (2009:2) dit beskryf. Hierin lê 'n besef opgesluit van individuele medepligtigheid in die globale stand van sake, van haat vir iemand wat anders is as jyself, tot die keuse om afval te herwin of nie. Die wêreld raak al hoe kleiner, maar die probleme wat almal op aarde raak, word al hoe groter. Dit maak dus sin vir metamoderne skrywers om hul tekste op 'n globale verhoog te plaas en groter kwessies aan te spreek as die lokale. Dit beteken egter nie dat hulle tekste hul nie steeds in staat stel om ook probleme in hul eie lande aan te spreek nie. Die verskuiwing vanaf 'n Suid-Afrikaanse konteks na 'n meer internasionale en transnasionale verhoog wat in die derde fase van Van Niekerk se werk duidelik raak, het ook hiermee te make en sal in Hoofstuk 5 weer aan bod kom.

Van der Merwe (2017:295-296) se bestudering van 'n aantal internasionale (Amerikaans-Japans, Jamaikaans, Suid-Afrikaans en Viëtnames-Amerikaans) literêre tekste, het haar tot die slotsom laat kom dat 'n metamodernistiese benadering tot letterkunde, alhoewel nog onverfyn, bowenal gefokus is op 'n etiese benadering tot affek, relasionaliteit, ooreenkoms en dialoog:

a metamodernist methodology needs to reflect the complexities of a new set of interrelated critical impulses and their underlying relational organisation. Following metamodernism's turn to ontology, a metamodernist methodology must embody an embedded perspective in a network of relations —

resisting the detached viewpoint of an epistemological framework based on linear, causal, deterministic interpretation, and preserving the relational structure of metamodernism as a network of correspondences.

Die wending in die rigting van etiek, affek, rekonstruksie, relasionaliteit en optimisme, of hoop, het volgens Van der Merwe (2017:278) tot gevolg dat letterkunde in 'n heel ander lig beskou word. Waar modernisme kuns beoefen het vir die kuns se eie onthalwe, en postmodernisme met speelsheid en ironie kuns tot 'n spektakel gemaak het, plaas metamodernisme opnuut die fokus op die sosiale funksie van kuns. Metamoderne kuns leef hierdie sosiale funksie uit deur die spanning tussen moderne optimisme en postmoderne sinisme esteties uit te beeld in 'n bewustelik onmoontlike moontlikheid, 'n "as if"-ingesteldheid in 'n "in-between space": "[...] inspired by a modern naiveté yet informed by postmodern scepticism" (Vermeulen & Van den Akker, 2010:5). Deur só te bemiddel en te ossilleer tussen optimisme en nihilisme word metamodernisme se geloof in die krag van letterkunde uitgebeeld. Metamodernisties gesproke lê die krag van letterkunde daarin dat dit gelyktydig kan troos en 'n etiese doel kan hê, om as "social salvation" op te tree en om op etiese vlak met die wêreld in gesprek te tree (Van der Merwe, 2017:278-279). Van der Merwe (2017:279) verduidelik: "Because metamodernist fiction offers salvation, it does not allow itself to disintegrate into unconstructive nihilism. Because it is morally responsible, it does not escape into the sedation of sentimental comfort". Deur die uitbeelding van affektiewe intersubjektiewe interaksies, gee metamodernistiese letterkunde die leser die geleentheid om opnuut sy of haar posisie in die wêreld te oordink.

Soos vroeër genoem, beskryf Vermeulen en Van den Akker metamodernisme as "another modernism"<sup>56</sup> (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2) wat besig is om langs, ná en/of bo ('meta-') postmodernisme (en modernisme) vorm aan te neem as 'n veelkantige en verskillend-bereideneerde manier van kyk na die werklikheid. In kontemporêre kunsuitinge word "the aesthetic precepts of deconstruction, parataxis, and pastiche" wat postmodernisme gekenmerk het, al hoe meer agtergelaat ten gunste van wat Van den Akker en Vermeulen (2010:2) beskryf as "aesth-ethical notions of reconstruction, myth, and metaxis". Metamodernisme verteenwoordig 'n soort teruggryp na modernistiese entoesiasme, hoop, empatie, totaliteit en suiwerheid, maar dit word gebalanseer en wasdom gegee deur postmodernistiese ironie, melankolie, ingeligtheid, apatie, veelvuldigheid, gefragmenteerdheid en dubbelsinnigheid (Vermeulen & Van den Akker, 2010:6).

Vermeulen en Van den Akker (2015a:56) noem voorbeelde van metamodernistiese impulse in verskillende kunsgenres:

Since the turn of the millennium [...] we have seen the emergence of various "new," often overlapping, aesthetic phenomena such as the New Romanticism in the arts and the New Aesthetic in design, the New

---

<sup>56</sup> Anders gestel: as een (nuwe) moontlike transhistoriese raamwerk binne 'n modernistiese era.

Sincerity in literature and the New Weird or Nu-Folk in music, Quirky Cinema and Quality Television, as well as the discovery of a new terrain for architecture, each of them characterized by an attempt to incorporate postmodern stylistic and formal conventions while moving beyond them. Meanwhile, we witness the “return” of realist and modernist forms, techniques and aspirations (to which the metamodern has a decidedly different relation than the postmodern).

Vermeulen en Van den Akker (2010:2) voer aan dat hierdie metamodernistiese “structure of feeling” nie meer beskryf en verduidelik kan word aan die hand van die postmoderne nie. Die veronderstelling is dat die postmodernistiese manier van kyk na die wêreld uitgedien is. Van der Merwe (2017:28) voer in haar proefskrif ’n oortuigende argument oor hoe metamodernisme as ’n estetiese benadering ’n reaksie is op wat sy noem die “mislukking van postmodernisme”.<sup>57</sup> Metamodernisme, argumenteer Van der Merwe (2017:26), reageer op drie veronderstelde tekortkominge van postmodernisme: die idee dat postmodernisme irrelevant en onversoenbaar geraak het met die huidige kulturele klimaat “(because) it has lost its critical edge and exhausted its potential of engaging with contemporary culture”; die feit dat die kenmerke van postmoderne in populêre kultuur opgeneem is en die ‘norm’ geword het; en die veronderstelde affektiewe en morele tekortkominge van postmodernisme byvoorbeeld onsensitiwiteit, afstandelikheid, oordrewe individualisme, betekenisloosheid en sinisme.

Selfs die bekende postmoderne teoretikus, Linda Hutcheon (2002:181), stem saam dat postmodernisme iets van die verlede is wanneer sy sê dat “(t)he postmodern moment has passed, even if its discursive strategies and its ideological critique continue to live on – as do those of modernism – in our contemporary twenty-first-century world”, selfs al is sy nog nie seker wat in die plek daarvan (gaan) kom nie: “(p)ost-postmodernism needs a new label of its own, and I conclude, therefore, with this challenge to readers to find it – and name it for the twenty-first century” (Hutcheon, 2002:181). Verskeie navorsers het intussen moontlike nuwe etikette ondersoek vir dít wat oorkoepelend die post-postmoderne genoem word. Ek haal Alison Gibbons (2015:30) aan wat die saak volledig uiteensit:

Indeed, a number of scholars have christened the post-postmodern by developing a critical framing, and it is possible to group such framings into five thematic strands. Firstly, Lipovetsky (2005) conceives of the contemporary as “hypermodern,” which he sees as a period of hyperconsumerism and of great anxieties. Secondly, Kirby’s (2009) “digimodernism” and Samuels’s (2008) “automodernism” foreground the digitalization of twenty-first-century society, particularly in terms of its impact on textuality. Jessica Pressman (2014) also considers the digital, but her book *Digital Modernism* provides a bridge from the digital into the third strand in which a modernist legacy is traced within contemporary literature (Walkowitz 2006; James 2012; James and Seshagiri 2014). The fourth strand represents a reactionary and troubled rapport with postmodernism, calling instead for a return to realism, humanism,

---

<sup>57</sup> In my studie gaan ek pertinent nie te diep in op al die maniere waarop metamodernisme ’n kritiese reaksie op of teen postmodernisme is nie, omdat Van der Merwe dit reeds uitvoerig gedoen het. Indien metamodernisme verder werklike drakrag het, is dit myns insiens belangrik dat dit op sigself oortuigend kan funksioneer as esteties-teoretiese benadering.

and an ethical relation to the social world: in McLaughlin's (2004; 2012) and Timmer's (2010) "post-postmodernism," in Green's (2005) "late postmodernism," and in related discussions of David Foster Wallace's work as "new sincerity" (Kelly 2010) and "postirony" (Konstantinou 2012), this is a response to the self-referential nature of postmodernism amidst a TV generation of authors seeking to reconnect fiction to social reality. In Moraru's (2011) "cosmodernism," literary works press for relationality to others in the globalizing world, while for Giles (2012) and Holland (2013) it takes the form of "post humanism" and "postmodern humanism" respectively. In the fifth and final strand are approaches that situate themselves somewhere between the ideologies and critical practices of modernism and postmodernism, namely Eshelman's (2008) "performatism," Bourriaud's (2009a; 2009b) "altermodernism" (see also Gibbons 2012), and Vermeulen and van den Akker's (2010) as well as Martin's (2012) and Contos' (2013) "metamodernism."

Sommige van hierdie voorstelle vir of idees rondom die vorm wat post-postmodernisme aanneem, is herposisionerings van bestaande idees uit die postmodernisme, terwyl ander 'n definitiewe skeiding beskryf wat die einde van postmodernisme verteenwoordig en wat poog om heel nuwe rigtings in te slaan. Dit is duidelik dat sommige navorsers direk en ander indirek reageer op postmodernisme, wat beteken dat daar verskillende intensiteite bestaan in die reaksie op die sogenaamde 'dood van postmodernisme'. Moraru (2013) verduidelik byvoorbeeld dat postmodernisme inderdaad nie dood is nie, maar "deadish", asof in 'n tipe zombie-staat: "what we are talking about is an incomplete departure complete with extemporaneous returns".

Myns insiens het al die bogenoemde voorstelle teoretiese meriete, alhoewel hulle heelwat van mekaar verskil. My studie is nie 'n poging om die idee van een stabiele nuwe paradigma te bevorder nie. Ek is van mening dat die huidige tyd een van oorgang en onsekerheid is wat juis deur verskeidenheid gekenmerk word. Sommige van die teoretici wat bo genoem word, sou my daarvoor kon kritiseer dat ek kies om my nie met sekerheid by een benadering te skaar nie. My gevoel is egter dat die idees wat globaal ontwikkel, nie noodwendig sonder meer op (Suid-)Afrikaanse letterkunde van toepassing gemaak kan word nie. 'n Sekere verveling en "teoretiese vermoeidheid" (Visagie, 2010:95) met postmoderne idees kan egter wel ook in Afrikaanse letterkunde gesien word. Spore van verskeie genoemde post-postmoderne verskynsels is ook in Afrikaanse letterkunde te bespeur, en ek betrek in die loop van my studie van die resente werke van Marlene van Niekerk dié wat toepaslik is. Ek kies egter om myself by die vierde en vyfde van Gibbons se tematiese indelings te skaar: die benaderings wat die klem plaas op die kunste (soos letterkunde) se etiese verbintenis met die wêreld, wat die onteenseglike invloed van relasionele ingesteldhede raaksien (soos Moraru se "cosmodernism"), wat daardie relasionele verbintnisse uitbrei tot posthumanistiese uitgangspunte en wat hulself iewers tussen die ideologieë en kritiese praktyke van modernisme en postmodernisme situeer, soos Eshelman se performatisme, Bourriaud se altermodernisme en Vermeulen en Van den Akker se metamodernisme.

Van der Merwe (2017:5) verduidelik dat sy die term metamodernisme gekies omdat dit die huidige kulturele paradigma die beste beskryf, omdat dit die minste lompheid vertoon en omdat dit die ingewikkelde verhouding tussen modernisme en postmodernisme op oortuigende wyse vasvang. Die term metamodernisme gee ook die idee van oorkoepeling wat aansluit by my idee van 'n simboliese ruimte. Ek stem met Van der Merwe se besluit en beskrywing van die situasie saam, alhoewel ek letterkunde as “performance” asook Eshelman se performatisme<sup>58</sup> (’n tipe beramingteorie waarop hier onder uitgebrei word) as metamodernistiese praktyk(e) by my bespreking betrek. My fokus is verder op metamodernisme omdat dit, meer as sommige van die ander voorgestelde benaderings, die idee van verskeidenheid en vervloeiendheid die beste uitdruk. Visagie (2016a) benader modernisme, postmodernisme en metamodernisme as drie verskillende modernismes. Ek skaar my eerder by Van der Merwe se siening dat modernisme en postmodernisme beide voortleef in die vorm van metamodernisme, soos vroeër reeds uiteengesit.

Om op oortuigende en versigtige wyse na metanarratiewe terug te keer, maak sommige kunstenaars gebruik van wat die Duits-Amerikaanse teoretikus Raoul Eshelman (2008) “performatisme” noem. Vermeulen en Van den Akker (2010:6) beskou Eshelman se performatisme as “(o)ne of the most poignant metamodern practices” en het die volgende daaroor te sê: “Eshelman describes performatism as the wilful self-deceit to believe in – or identify with, or solve – something in spite of itself” (Vermeulen & Van den Akker, 2010:6). Performatisme is dus ’n literêre middel waarvolgens die metamodernistiese asof-ingesteldheid in tekste tot uiting kom: “the metamodern discourse consciously commits itself to an impossible possibility [...] as if it does exist” (Vermeulen & Van den Akker, 2010:5). Postmodernisme se oortuiging dat niks ooit meer oorspronklik en outentiek kan wees nie, en dat alles slegs ’n konstruk is, lê kunstenaars lam. Al wat ’n postmoderne kunstenaar kan doen, is om ’n ironiese ingesteldheid in te neem wat bewys dat hy/sy genoegsaam bewus is van die situasie om dit te kan beskryf, en dit miskien te ondermyn. Om die werklikheid só te benader, herinner sterk aan wat in die vorige hoofstuk geskryf is oor Kasper Olwagen se uitbarsting dat die enigste opsie wat nog vir kunstenaars oorbly, is om “feiteversamelaars” te wees, eerder as “storievertellers” (Van Niekerk, 2010:31). Volgens Eshelman (2002) sal die postmoderne kunstenaar nooit hierdie situasie op ’n substansiële of blywende manier kan verander nie. Die manier waarop performatisme die probleem omseil, is om op aktiewe en selfbewuste wyse ’n situasie te konstrueer waarin karakters (soms te midde van uiters moeilike omstandighede) gelukkig kan wees, kan liefhê, dinge opnuut kan ervaar en situasies kan transendeer (Eshelman, 2002). Om ’n situasie so bewustelik te konstrueer, dui op opregtheid of outentisiteit omdat die subjek (skrywer of karakter) bewus is daarvan dat dit onmoontlik is om ooit te ontsnap uit bogenoemde postmoderne strik, maar dat hy of sy steeds opreg probeer en glo dat dit tog moontlik is (Van der Merwe, 2017:130). Outentisiteit en opregtheid is volgens Van der Merwe twee

---

<sup>58</sup> Van der Merwe (2017:6.26) verwys twee maal, en slegs in die verbygaan, na performatisme.

kenmerke van metamodernisme. Metamoderne opregtheid is 'n reaksie op die oordrewe ironie wat eie is aan postmodernisme (Van der Merwe, 2017:127). Metamodernisme word daarom deur sommige navorsers beskryf as die post-ironie-era: 'n era waarin ironie en skeptisisme plek maak vir die uitbeelding van 'n opregte herlewing van dinge soos liefde, skoonheid, hoop en transendensie. Metamoderne tekste vertoon 'n dringende behoefte om ontslae te raak van die verlamende invloede van ironie, alhoewel dit onmoontlik is om ooit terug te draai en die invloede van ironisering ongedaan te maak. Metamodernistiese opregtheid vertoon daarom “a knowing self-consciousness or a deliberate earnestness” (Van der Merwe, 2017:130). Metamoderne outentisiteit is gebou op hierdie opregtheid:

metamodernist authenticity can be said to employ something akin to a strategic naivety comparable to the self-consciousness of metamodernist sincerity: a willingness to engage with the possibility of authentic expression even while recognising the ultimate unattainability of it (Van der Merwe, 2017:76).

Beraamde performatistiese situasies bou op hierdie kenmerke van metamodernisme deur 'n selfbewuste asof-situasie te skep waarin oënskynlike onmoontlikhede opgevoer kan word asof dit moontlikhede is. Sulke situasies word soms gekonstrueer met behulp van 'n tussenganger; Eshelman (2002) verwys as voorbeeld na die kreatiewe karakter in die film *Amelie* wat bewustelik kunsmatige situasies ‘bou’ sodat mense geluk kan beleef. Die idee van 'n dubbelraam maak hierdie soort gekonstrueerdheid moontlik. Eshelman (2015) verduidelik sy idee van die dubbelraam:

(The ‘double frame’) means that performatist works offer us a unified object, person, or situation inside the work that we intuitively identify with, and then rigs the work as a whole so that we don't have any other choice but to accept this identification, even if the person or thing in question is rather dubious.

As 'n mens hierdie verduideliking lees, kom Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) in die gedagtes op. Die hele kortverhaalsiklus word in terme van raamverhale weergegee – en nie net een raam nie, maar rame binne rame binne rame. Die Van Niekerk-verteller wat in die eerste en die laaste kortverhale aan die woord is, is beslis twyfelagtig aangesien daar performatiewe situasies ('n intreerede en 'n lesing) geskep word waar die leser wonder of die verteller die regte skrywer is, of 'n gefiksionaliseerde karakter. Die leser bevind hom- of haarself egter in 'n situasie waar die verteller as geloofwaardig beskou word met die gevolg dat die leser só van die werklikheid afgesny word. Daar is ook 'n verskeidenheid situasies wat vir die leser amper te goed of te onwerklik is om te glo, byvoorbeeld die vreemde en magiese interaksie tussen die swanefluisteraar en die swane langs die grag in Amsterdam wat deur Kasper Olwagen afgeloer word (Van Niekerk, 2010:20-21).<sup>59</sup> Binne die raam wat deur die verteller geskep word, is sulke scenario's egter geheel en al geloofwaardig. Eshelman (2008:3) verduidelik uitvoerig hoe performatisme fungeer:

---

<sup>59</sup> In Hoofstuk 5 word hierdie idees verder uitgedruk.

Performatist works are set up in such a way that the reader or viewer at first has no choice but to opt for a single, compulsory solution to the problems raised within the work at hand. The author, in other words, imposes a certain solution on us using dogmatic, ritual, or some other coercive means. This has two immediate effects. The coercive frame cuts us off, at least temporarily, from the context around it and forces us back into the work. Once we are inside, we are made to identify with some person, act or situation in a way that is plausible only within the confines of the work as a whole. In this way performatism gets to have its postmetaphysical cake and eat it too. On the one hand, you're practically forced to identify with something implausible or unbelievable within the frame – to believe in spite of yourself – but on the other, you still feel the coercive force causing this identification to take place, and intellectually you remain aware of the particularity of the argument at hand. Metaphysical scepticism and irony aren't eliminated, but are held in check by the frame.

Die dubbelraam gee die subjek (of selfs die skrywer of die leser) die geleentheid om, bevry van die postmoderne wêreld van tekens en diskoers, outentiek te wees en outentisiteit te ervaar. Dit is een van die redes, voer Eshelman (2015) aan, hoekom daar soveel outistiese, dwase, naïewe en heldersiene (of sjamaan-agtige) karakters in performatiewe narratiewe is. Dit laat 'n mens weereens dink aan Van Niekerk se karakters: Lambert in *Triomf*, Peter Schreuder in “Die vriend” (*Die sneeuslaper*) en selfs Agaat (in *Agaat*). Die raam gee die subjek die geleentheid “[...] to resist outside influence and act autonomously, against the logic of prevailing discourse” (Eshelman, 2015). Performatisme het 'n paradoksale benadering ten opsigte van die werklikheid wat postmodernisties gesproke onaanvaarbaar en ondenkbaar is: “[...] it creates artificial conditions in which we can experience all kinds of things that postmodernists think are metaphysical illusions, e.g. love, beauty, belief, reconciliation, transcendence” (Eshelman, 2015). Performatiewe narratiewe beeld dikwels opregte, positiewe en produktiewe diadiese verhoudings tussen mense uit wat aanleiding gee daartoe dat een of beide karakters 'n hoër vlak van bewussyn bereik of positiewe persoonlike groei beleef (Eshelman, 2015). In hierdie opsig sluit performatisme aan by nosies oor eudaimonia<sup>60</sup> en relasionaliteit.

Op hierdie punt kan Van der Merwe (2017:236) se argument rakende relasionaliteit as die onderliggende struktuur van metamodernisme weer betrek word:

As modernism is considered the age of rationality (characterised by a belief in teleological progress, a humanistic focus and a commitment to stylistic experimentation), and postmodernism is seen as the age of irony (marked by an apathetic, nihilistic lack of faith in anything, and an overemphasis on textuality), it is possible that metamodernism will become known as the age of relationality.

Van der Merwe verduidelik dat andersheid ('alteriteit') die teenoorgestelde van ooreenkoms is (Van der Merwe, 2017:240) en dat ooreenkoms die basis is waarop relasionaliteit gebou is. Om ooreenkoms

<sup>60</sup> My meestersgraadverhandeling (Linde, 2014) het gehandel oor relasionaliteit en eudaimonia in Van Niekerk se *Die sneeuslaper*.



met ander te herken en te erken, is egter nie iets wat mense van nature doen nie. Mense is geneig om die verskille en die andersheid in mekaar raak te sien in 'n poging om individualiteit en uniekheid te bevorder deur 'n illusie te skep van “a definite, absolute boundary or division that enables the self to establish, maintain and stabilise itself and its own hegemony by either eliminating or dominating what it perceives to be the other” (Van der Merwe, 2017:240-241). Van der Merwe (2017:243) haal vir Karen Barad aan wat aanvoer dat verskille gedemistifiseer behoort te word sodat die binêre opposisies tussen die Self en die Ander afgebreek kan word om 'n relasionele modus van bestaan moontlik te maak. Een van die maniere waarop dit kan gebeur, is deur metamodernistiese kuns. Waar die postmoderne era gefokus was daarop om die Ander te *sien* en te *hoor*, is die metamodernistiese strewe om op gelyke voet met die ander te *praat* (Van der Merwe, 2017:237). In kunsuitinge is 'n duidelike fokusverskuiwing sigbaar vanaf die postmoderne na die metamoderne manier van kyk na die Ander:

In a postmodernist aesthetic, communication with the Other is conceived as unilateral. In this framework, a subject-object binary is created in which the Other is considered the object of knowledge, to be heard and seen and, by extension, known by the artist/theorist as knowing subject. In contrast, the metamodernist ethical imperative to "speak to" the Other is interactive, intersubjective, interrelational: the artist/theorist is tasked with the responsibility to respond to the Other, to enter with the Other into dialogue — a back-and-forth, give-and-take relationship of reciprocity and exchange which leaves neither party unaffected or unchanged (Van der Merwe, 2017:237).

Die relasionele wending wat in metamodernisme waargeneem kan word, dui daarop dat hernude klem op ontologiese en subjektiewe kwessies geplaas word (Van der Merwe, 2017:279). Die etiese uitdagings van die geglobaliseerde wêreld van vandag maak die ontologiese betrokkenheid van die subjek 'n noodsaaklikheid. Van der Merwe (2017:251) verduidelik dat daar by metamodernisme 'n aandrang waargeneem kan word dat die werklikheid objektief en ontologies kan bestaan, buite taal en teks. Metamodernistiese kuns weerspieël dus 'n geïntensiveerde betrokkenheid by die fisiese en materiële werklikheid van die wêreld. Die subjek is werklik deel van en betrokke by 'n ekstra-tekstuele wêreld, iets wat onmoontlik sou wees in terme van postmoderne teorieë.

Van der Merwe (2017:279) verduidelik dat metamodernistiese subjektiwiteit gebaseer is op relasionaliteit omdat dit die idee van die self as 'n “unique, contained, fully realised and clearly demarcated entity, set apart from others based on difference” ongedaan gemaak het (Van der Merwe, 2017:235). Die metamodernistiese self is bewus daarvan dat hy of sy ingebed is in 'n netwerk van verbintenisse en korrespondensies, wat beteken dat die self al hoe minder belangrik raak. Alhoewel die self steeds op postmodernistiese wyse gefragmenteerd is, is dit vir die self moontlik om geherstruktureer te word deur middel van relasionele verbintenisse met ander (Van der Merwe, 2017:236). Omdat alles verbind is, en omdat almal ewe kwesbaar is, het almal 'n morele en etiese verantwoordelikheid teenoor almal en alles. Uitdrukkings van so 'n verantwoordelikheid kan ook in letterkunde waargeneem word.

Metamodernistiese temas wat hierdie verbintenis en verantwoordelikheid weerspieël, is gewortel in sosiale betrokkenheid, affektiewe strukture, beliggaamde ervarings en 'n hernude geloof in die moontlikheid van outentisiteit en opregtheid (Van der Merwe, 2017:280). Outentisiteit en opregtheid, die ware en akkurate uitdrukking van 'n innerlike self, is moontlik omdat die metamoderne self nie meer 'n onstabiele en gefragmenteerde produk van eindelose diskoerse is nie, maar geherstruktureer is deur betekenisvolle intersubjektiewe interaksies met ander (Van der Merwe, 2017:280). Dit is ook moontlik om enigsins betekenisvolle interaksie te hê omdat die self hom- of haarself outentiek en opreg kan uitdruk en weergee.

'n Belangrike aspek van metamodernisme is dat nosies rondom transendente en universele waardes opnuut deur middel van relasionele intersubjektiviteit geaktiveer word omdat die self deel word van iets groters buite hom- of haarself, iets “beyond the here and now” (Van der Merwe, 2017:280). “The promise of a deeper, universal, connective truth gives rise to a renewed sense of enchantment, wonder, the mysterious and spiritual”, skryf Van der Merwe (2017:280). Om opnuut in iets buite die self te glo, gee oorsprong aan metamodernistiese optimisme dat 'n nuwe, nog ongevormde toekoms moontlik kan wees. Hierdie optimisme is duidelik te sien in die herlewing van mites in metamodernisme:

[...] a revival of myth which ranges from a proliferation of simple narratives of heroism of varied scales, transcendental values and an apparent faith in universal truths, grand narratives of differing forms, notions of the sublime, wonder, enchantment, the strange and uncanny, historicity, and depth, to the belief in the power of literature, meaning, and art (Van der Merwe, 2017:88).

Van der Merwe (2017:280) maak dit egter duidelik dat nosies van transendensie, mite en optimisme stewig geanker is in die ontologiese wending wat volgens haar metamodernisme kenmerk. Die betowering van die mistieke en die transendente is volgens die metamodernistiese beskouing te vind in die alledaagse en selfs vervelige. Metamodernistiese mite en optimisme kan dus nie geskei word van 'n ontologiese beskouing van die werklikheid nie (Van der Merwe, 2017:280).

Metamodernisme se relasionele posisie as kombinasie van etiese belange, ontologie (realisme) en intersubjektiviteit is volgens Van der Merwe (2017:281) te sien in die volgende drie teorieë: affekteorie, chaosteorie en posthumanisme. Affek en die posthumanisme is uiters relevant vir Van Niekerk se werk, soos verskeie navorsers al aangetoon het (vgl. Hoofstuk 5). Daarby wil ek performatisme (reeds inleidend bespreek) voeg as tekstuele uitdrukking van metamodernisme, spesifiek wat betref Van Niekerk se mees resente werke. In die vorige hoofstuk is aandag geskenk aan hoe Van Niekerk se werk tot dusver akademies ontvang is. My hipotese is dat metamodernistiese aspekte en verwante teorieë soos affek, posthumanisme en performatisme lank reeds deel is van Van Niekerk se werk, maar dat dit veral in haar mees resente werke, *Memorandum*, *Die sneeuslaper*, *Kaar*, *In die stille agterkamer* (2017) en *Gesant van die mispels* (2017) sterk na vore kom. In die volgende hoofstuk

bespreek ek relasionele performatisme as uitdrukking van metamodernisme, en in Hoofstuk 5 dui ek ook aan hoe Van Niekerk se mees resente werke toenemend bestudeer en beskryf word in terme van relasionele en metamodernistiese uitgangspunte. Navorsing, soos my proefskrif, wat op hierdie dinge fokus, kan tot nuwe insigte lei en die bestaande kennis oor Van Niekerk se werk uitbrei.

### 3.5. Samevatting van hoofstuk

In hierdie proefskrif voer ek aan dat Marlene van Niekerk se mees resente werke met vrug aan die hand van metamodernistiese uitgangspunte (soos relasionele performatisme) bestudeer kan word, selfs al is haar werk voorheen hoofsaaklik ondersoek in terme van postmodernistiese en poststrukuralistiese rame. Vaessens en Visagie se benadering om letterkunde aan die hand van rame eerder as periodes te ondersoek, is uiters relevant vir 'n studie van Marlene van Niekerk. In die eerste plek is die Afrikaanse literatuur, en Van Niekerk se werk, deur beide modernisme (wat nog te min in Afrikaans ondersoek is) en postmodernisme (wat reeds deeglik geteoretiseer en 'toegepas' is in Afrikaans) beïnvloed<sup>61</sup>. 'n Raambenadering gee die navorser die geleentheid om 'n skrywer te ondersoek vir dit wat sy doen op haar eie idiolektiese wyse, eerder as om 'n teks met vooropgestelde idees te benader. Van Niekerk is bekend daarvoor dat sy verwagtinge en raamwerke ondergrawe, 'n kenmerk wat juis postmodernistiese lesings uitlok. Ek kader hierdie eienskap van haar werk egter anders. Haar werk kan bestudeer word vanuit die bemiddelende posisie wat metamodernisme beklee, juis omdat sy haar nie in hoekies en hokkies laat indeel nie. Metamodernisme gee my die geleentheid om Van Niekerk se werk te beskou as uitdrukking van die moderniteit wat aan die hand van modernistiese en postmodernistiese rame gelees kan word.

Met hierdie doel voor oë het ek in hierdie hoofstuk die Afrikaanse letterkunde geponeer as uitdrukking van 'n eiesoortige Suid-Afrikaanse moderniteit. Ek het moderniteit (en die Suid-Afrikaanse moderniteit) gedefinieer en bespreek soos dit vir my studie van belang is. Daarna het ek op die spoor van Vaessens (2013) en Visagie (2016a) aangedui dat daar verskillende modernismes binne-in die moderniteit bestaan. Soos Visagie (2016a) het ek modernisme, postmodernisme en metamodernisme uitgesonder as modernismes wat vir die jong Afrikaanse literêre tradisie relevant is. Metamodernisme is spesifiek uitgelig as die 'nuutste' modernisme, een wat 'n unieke posisie beklee wat dit in staat stel om as simboliese ruimte bo-oor beide modernisme en postmodernisme te beweeg as 'n tipe nimmervoltooides palimpsees waarby die teoretiese en filosofiese voorgangers (modernisme en postmodernisme) steeds sterk deurskyn. Op die spoor van Van der Merwe (2017) beskou ek relasionaliteit as die onderliggende struktuur van en sturende invloed op metamodernisme. Ander belangrike eienskappe en aspekte van

---

<sup>61</sup> Hiermee word nie gesê dat die Afrikaanse letterkunde slégs deur modernisme en postmodernisme beïnvloed is nie. Die Afrikaanse letterkunde is ook beïnvloed deur dinge soos die Realisme en die Romatiek. In my studie fokus ek egter op modernisme, postmodernisme en metamodernisme as transhistoriese raamwerke wat lig werp op die Afrikaanse letterkunde as produk van moderniteit met die oog daarop om Van Niekerk se tekste aan die hand daarvan te ondersoek.

metamodernisme is ook geïdentifiseer, naamlik etiese betrokkenheid, affek, heterochronisiteit, dialoog, ingeligte naïwiteit en performatisme. Daar is inleidend ekstra aandag geskenk aan performatisme as “(o)ne of the most poignant metamodern practices” (Vermeulen & Van den Akker, 2010:6).

In die volgende hoofstuk gaan ek verder met die idee van performatisme deur letterkunde te bespreek as uitdrukking van een of ander tipe “performance”, of op- of uitvoering. Ek introduceer die term ‘relasionele performatisme’ as metamodernistiese verskynsel. Van Niekerk se mees resente werke word myns insiens gekenmerk deur relasionele performatisme, wat gewortel is in relasionaliteit en metamodernisme se naïef-ingeligte asof-ingesteldheid.

## Hoofstuk 4 – Relasionele performatisme<sup>62</sup>

### 4.1. Inleiding

In 'n onderhoud met Louis Esterhuizen (2018) oor haar nuwe tweelingdigbundels, *In die stille agterkamer: Gedigte by skilderye van Jan Mankes, 1889 – 1920* en *Gesant van die mispels: Gedigte by skilderye van Adriaen Coorte, ca 1659-1707*, verduidelik Van Niekerk dat dramatiseringstegnieke belangrik is by die skryf van ekfrastiese poësie; dat die spreker “allerlei oorwegings [...] aan die leser probeer verkoop as sitroene. Indien die gedigte op die leser 'n bepaalde effek het is dit dus verkry deur *rook en spieëls*” (eie beklemtoning). Wat Van Niekerk hier suggereer, is dat daar performatiewe oorwegings betrokke is by die proses van skryf. Hierdie opmerking geld nie net vir beeldgedigte nie, maar vir letterkunde oor die algemeen, 'n standpunt wat deur die loop van hierdie studie duideliker raak.

Die performatiewe ingesteldheid, tesame met aspekte rondom *intimiteit* en *relasionaliteit* wat uit die twee bundels spreek, is duidelik te sien in een van die gedigte (wat langs 'n onthutsende selfportret van die skilder Jan Mankes verskyn) uit *In die stille agterkamer*. Die gedig kan naamlik gelees word as Van Niekerk as digter se ekfrastiese en performatiewe reaksie op Mankes se skildery. Die skryf van die gedig as aksie verteenwoordig 'n figuurlike oplig van 'n hand om die figuur in die skildery te groet asof sy hom ken. Die figuur in die skildery is Mankes self. Hy kyk die beskouer van die skildery direk en intiem aan, asof hy 'n reaksie verwag. Van Niekerk se gedig verteenwoordig dan so 'n reaksie op performatiewe wyse.

Jy vul die raam kompleet  
asof jy eensklaps in 'n doodloopstraat  
tot stilstand kom. Dis ek na wie  
jy so van digby kyk soos na 'n muur  
met 'n geslote hek [...]  
[...]  
[...] Ek lig my hand,  
niks anders skiet my binne as jou reguit  
in die oë te kyk en soos 'n ver  
familielid te groet (Van Niekerk, 2017a:11).

Performatiewe gedrag en relasionaliteit staan in hierdie hoofstuk op die voorgrond. Hierdie twee konsepte word deur die loop van die hoofstuk gekontekstualiseer, bespreek en verder ontgin. Dit gaan naamlik oor die beskouing dat alle kunsuitinge 'n tipe opvoering of performering van iets behels en dat daar verskillende persone (“akteurs”) intiem en affektief betrokke is by die totstandkoming van so 'n

---

<sup>62</sup> Ek gebruik die term ‘performatisme’ om my idees te onderskei van Butler (en ander) s’n oor ‘performatiwiteit’. Alhoewel daar raakpunte tussen die twee begrippe is (soos ek in hierdie hoofstuk uitwys), verwys my idee van performatisme na iets anders as die opvoering van genderidentiteit. Die term ‘performatisme’ is afkomstig van Eshelman (2008), alhoewel my gebruik daarvan ook in sekere opsigte van syne verskil.

tipe interaksie. Wanneer ek praat van performatiewe optrede of gedrag (“performance”), verstaan ek dit in ’n soortgelyke sin as die Amerikaanse folkloris Roger D. Abrahams (1972:75): “Performance [...] is a demonstration of culture” waartydens die interaksies van die deelnemers gestileer word om betekenis daaraan te verleen. Abrahams verstaan “performance” as ’n wederkerige, simmetriese en spontane kommunikatiewe verhouding tussen die “opvoerder” en die “gehoor”. Abrahams (1972:76) beskryf performatiewe gedrag dus nie in hiërargiese terme nie, maar eerder as ’n relasionele<sup>63</sup> interaksie. Onderliggend aan die interaksies van alle groepe, is “the constant potential of communicative ordering<sup>64</sup>” (Abrahams, 1972:76), iets waarop die performatistiese gegewe sterk steun. In die gewone gang van die lewe is die potensiaal vir kommunikatiewe ordening latent, maar in sommige gevalle is dit nodig om hierdie diepliggende gevoel van orde dramaties en openlik te demonstreer (op te voer) op maniere wat duidelik selfbewus en ritualisties is. In sy bespreking van folklore en letterkunde as performatief, argumenteer Abrahams (1972:78) dat ’n kunswerk effektief is wanneer dit (deur te put uit herkenbare temas, situasies en patrone) nie net met ’n gehoor kommunikeer nie, maar ook *deelname* aanmoedig. “(T)he idea that lies behind performance is a remarkably simple one: to set up rhythms and expectations which will permit – indeed, insist upon – a synchronized audience reaction”, skryf hy. Abrahams voer die argument deur kreatiwiteit as performatiewe gedrag te betrek: kreatiwiteit is volgens hom die vermoë om verbeeldingryke reaksies aan te moedig met behulp van die ervaring van “perceptions of order and directed energies”. Abrahams se idee uit 1972 dat nuwe kunswerke put uit oueres (of nuwe reaksies wat gebaseer is op ou ervaringe) kan met kontemporêre metamodernistiese nosies van ossillering tussen oud en nuut in verband gebring word:

Though the ideal creative performance in our culture is one which radically reorients our experience by reorganising our perceptions, we must recognize that the creative spirit more commonly manifests itself in the adaptations of old and accepted orders to the current concerns and energies of a culture (Abrahams, 1972:78).

Die maniere waarop Marlene van Niekerk performatief tussen oud en nuut bemiddel (onder andere deur gebruik te maak van bestaande kunsuitinge soos skilderye, musiek, borduurwerk, ens.) om affektiewe reaksies by lesers te ontlok, resoneer sterk met bostaande aanhaling.

In hierdie hoofstuk voer ek aan dat die skrywende en lesende mens *homo performans* (performerende mens) is, en dat letterkunde een van die maniere is waarop die werklikheid opgevoer word en ervaar word as opvoering. Ek posisioneer my eie verstaan van die term performatisme tussen aanverwante begrippe soos ‘performatiewe optrede of gedrag’ (“performance”) en ‘performatiwiteit’, en beskryf daarmee ’n (nuwe?) metamodernistiese praktyk, naamlik ‘relasionele performatisme’. In die eerste plek

---

<sup>63</sup> Abrahams gebruik wel nie die term ‘relasioneel’ nie, maar sy ingesteldheid dui duidelik op ’n benadering waar grense afgebreek en die mag van verskille ondermyn word. Dit sluit aan by die manier waarop ek relasionaliteit in my proefskrif verstaan.

<sup>64</sup> Hiermee bedoel hy nie hiërargiese ordening nie, maar verwagtinge wat in terme van kommunikatiewe strukture ontstaan.

word die bekende term ‘performatiwiteit’ gekontekstualiseer en aspekte daarvan wat vir my argument van belang is, word beklemtoon. Daarna word klem gelê op die relasionele onderbou van performatiewe gedrag, wat duidelik met metamodernisme resoneer. Uiteindelik bespreek ek performatiewe gedrag, en relasionele performatisme in terme van die metamodernistiese asof-ingesteldheid sowel as Eshelman se performatistiese beramingsteorie.

#### 4.2. *Homo performans*: performatiewe gedrag by die mens

In Afrikaans bestaan die probleem dat die woord ‘opvoering’ nie dieselfde drakrag het en so bruikbaar is as die Engelse “performance” nie. Om te praat van ’n opvoering is net nie dieselfde as om te praat van ’n “performance” nie. Dit maak my taak om relasionele performatisme as ’n konsep te vestig, effens moeiliker<sup>65</sup>. Die terme performatiwiteit en “performance” kom van die werkwoord “to perform” en hou ook verband met die dubbelsinnige Duitse woord *Performanz* (Berns, 2009:94). “To perform” het in Engels verskillende betekenisse: om iets te doen, om ’n aksie uit te voer, om iets te voltooi, sowel as om iets te doen aan die hand van ’n voorgeskrewe ritueel (na die Duitse *ausführen*). Dit kan ook verstaan word as die opvoering van ’n kunswerk, om in ’n toneelstuk te speel, ’n instrument te bespeel, te sing of te dans (*aufführen*) (Berns, 2009:95). Ter wille van duidelikheid gee ek ’n uiteensetting van hoe ek te werk gaan om te navigeer op die onvaste terminologiese grond rondom die idee van “performance”: wanneer ek praat van performatiewe gedrag (“performance”), verwys ek bloot na die idee van die mens as *homo performans*; performatiwiteit is ’n linguïstiese, poststrukuralistiese en queer-teoretiese term waaraan ek aandag skenk sover dit relevant is vir my studie; performatisme verwys na Eshelman se metamodernistiese beramingsteorie; en relasionele performatisme is ’n nuwe term wat ek voorstel as beskrywing van hoe performatiewe gedrag en performatistiese raamskepping metamodernisties funksioneer in kontemporêre skrywers se werk, met spesifieke verwysing na Marlene van Niekerk se mees resente prosa en poësie.

In haar boek *Theories of Performance* verwys Elizabeth Bell (2008:132-133) na wat die kulturele antropoloog Victor Turner<sup>66</sup> (1920-1983) in 1988 bedoel het met die term *homo performans*:

If man is a sapient animal, a tool-making animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is no less, a performing animal, *Homo performans*, not in the sense, perhaps a circus animal might be a performing animal, but in the sense that man is a self-performing animal – his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself.

---

<sup>65</sup> Omdat die konsep soveel verskillende betekenisse het wat nie in die Afrikaanse “opvoering” vervat is nie, sal ek gebruik maak van woorde soos performer, performatief, performatiwiteit en opvoering na gelang van die konteks.

<sup>66</sup> Turner is bekend vir sy navorsing oor liminaliteit, simbole, rituele en “rites of passage”, aspekte wat sterk verband hou met idees rondom “performance”.

Behalwe vir die duidelik posthumanistiese ingesteldheid wat uit hierdie aanhaling spreek, is die nosies van self-performerings, en performatiewe gedrag wat die mens aan homself openbaar, van belang. Verder is die daad van opvoering (of performerings) ’n affektiewe en relasionele aktiwiteit: wanneer iemand (mens of dier) iets opvoer, dan is dit *vir* iemand anders, en met die intensie om die self (materieel) aan die ander te openbaar ten einde reaksie te ontlok.

Mense se performatiewe gedrag het verskillende oogmerke: selfbeskerming, uitbeelding van identiteit, om iemand om die bos te lei, te vermaak, uitbeelding van gebeure, fiksionalisering, troos, om maar ’n paar te noem. Daar is al navorsing vanuit verskeie moderne geesteswetenskaplike rigtings oor die idee van opvoering gedoen. Die verskillende terme, “performance”, “performativity”, “Performanz”, performatisme en opvoering, is interdisiplinêre konsepte wat al gebruik is in linguistiek, taalfilosofie, “performance studies”, teaterstudie en literatuurstudie, sowel as in antropologie, etnografie, sosiologie, kultuurstudies en selfs in die ekonomiese wetenskappe (Berns, 2009:94). Berns benader hierdie dubbel- of veelsinnigheid deur daarna te verwys as “travelling concepts [...] whose theoretical content and precise relation to each other tends to be inflected by the field in which they are used” (2009:94). Om performatiewe gedrag te benader as ’n reisende konsep, skep interessante moontlikhede, soos te sien in die uiteenlopende interdisiplinêre navorsing wat al daarvoor gedoen is. Vanaf die middel van die 1980’s was daar ’n toename in navorsing rondom die idee van “performance”, wat eendelig gelei het tot die sogenaamde performatiewe wending in literêre en kultuurstudies. Die performatiewe wending kan beskou word as ’n trans- en interdisiplinêre benadering tot letterkunde en kultuur as performatief. Om te praat van ’n wending is nuttig aangesien dit ruimte laat vir die verdere uitbreiding en ontwikkeling van bestaande terme, asook die moontlikheid om daarvan af te wyk. Daar sal natuurlik altyd onderlinge raakpunte wees, maar elke nuwe navorser sal sy of haar eie kleur gee aan die verstaan van ’n spesifieke term, soos ek ook in hierdie afdeling doen.

Om te praat van reisende konsepte beteken ook dat historiese veranderinge in terme van navorsingsterreine in ag geneem word. Berns (2009:95) noem byvoorbeeld dat aspekte van performatiwiteit, soos wat die taalfilosoof Austin dit verstaan het in sy “speech-act theory” (taalhandelingssteorie), deur dekonstruksie-benaderings geïnterproblematiseer is. In hierdie opsig was Derrida se “insistence on the theatricality and iterability of speech acts, their citational and re-signifying potential” deurslaggewend. Kritici wat hulself met dekonstruksie besig (ge)hou (het), soos Derrida, De Man en Butler, neem óf ’n psigoanalitiese ingesteldheid aan, óf hulle beklemtoon die “gendered” of “gendering” krag van taalhandelinge, en plaas ook die klem op die tydruimtelike en “event-like” eienskappe van ’n performatiewe taalhandeling. Austin se taalhandelingssteorie het ook raakpunte met studies rondom die geritualiseerde, herhaalbare en verbygaande aard van performatiewe gedrag, sowel as hul herbeskrywende potensiaal. Semiotiese lesings van performatiewe gedrag is beïnvloed deur benaderings wat klem lê op beliggaming, materialiteit, interaksie, verskil en liminaliteit in terme van



performatiewe situasies (Berns, 2009:95). Dit is duidelik dat wanneer daar van “performance” gepraat word, ’n mens jou noodgedwonge op “shifting and contested ground” bevind. Die voordele is egter dat navorsing oor so ’n onderwerp interessante teoretiese interaksies en vrugbare interdisciplinêre moontlikhede kan oopmaak wat die algemene studieveld rakende “performance” kan verbreed.

In terme van navorsing oor die idee van “performance” as ’n menslike kulturele aktiwiteit, is die navorsing wat deur die antropoloog Victor Turner (1920-1983) gedoen is, van groot belang. Turner word beskryf as “a prolific contributor to the anthropology of ritual, symbols, and performance” (St John, 2008:1) wie se werk aanleiding gegee het tot die navorsingsveld wat vandag as “performance studies” bekend staan. Turner se argumente is gebaseer op die veronderstelling dat rituele en ritueelagtige optrede (“performances”) krities is vir die verstaan en refleksiewe (re)produksie van menslike kultuur (St John, 2008:4). Vir Turner is kultuur nooit voltooi nie, maar immer in wording (“becoming”), onbeperk (“open-ended”) en refleksief; ’n proses dus (St John, 2008:4). Die *limen*, liminale ruimte of tussengebied is toonaangewend in Turner se denke. Dit is in liminale ruimtes waar performatiewe gedrag in die vorm van rituele en “rites of passage” (oorgangsrites) plaasvind, en waarin kreatiwiteit vrye teuels het, voer Turner aan. In liminale ruimtes is dit moontlik om op te tree asof jy iemand anders is: “as ek jy was, sou ek...”<sup>67</sup> (St John, 2008:5). Turner beskryf so ’n ruimte as ’n “realm of pure possibility”, en “fructile chaos, a storehouse of possibility” waarin grense en onderskeide afgebreek word, en waar kreatiewe her-skepping moontlik is.

Dit is interessant dat Turner se navorsing sterk deur poëtiese denke beïnvloed is. St John (2008:2) skryf dat Turner ’n passie vir letterkunde gehad het aangesien hy oorspronklik begin het om poësie en klassieke tekste te bestudeer. Sy studies is egter deur die Tweede Wêreldoorlog kortgeknip. Na die oorlog het hy besluit om antropologie te bestudeer. Die literêre invloede is te sien in die feit dat Turner weggeskram het van die dominante Marxistiese strukturele-funksionalisme van sy tyd, en eerder meer intuïtief en prosessueel gedink het oor dinge soos rituele en simbole (St John, 2008:2). Die ander groot invloed op Turner se denke, was drama (St John, 2008:5). Sy moeder was ’n aktrise wat beteken het dat hy, volgens sy vrou en navorsinggenoot Edith, Shakespeare, Aeschylus, Shaw, Flecker en Ibsen saam met sy moedersmelk ingekry het (St John, 2008:6). Sy navorsing oor sosiale dramas (ritualistiese optrede in lewenswerklike situasies) soos te vind in “Zambian villages, Brazilian Umbandistas and scandals [...] such as Watergate” het oorsprong gegee aan wat hy ‘kulturele dramas’ noem. Kulturele dramas of kulturele performatiewe gedrag (“from rites and festivals to sports events, theatre, film, and television, and indeed literature”), het Turner geglo, verskaf weer stof vir die vorming van nuwe sosiale dramas; “life and art would imitate each other according to a perpetual cultural feedback mechanism”, skryf St John (2008:6). Volgens Turner word die mens (en sy kultuur) se afhanklikheid van *raamwerke* gedemonstreer deur verskillende tipes kulturele opvoering waardeur die mens as *homo performans* sy

---

<sup>67</sup> Hierdie idee sluit aan by die asof-ingesteldheid van metamodernisme wat vroeër reeds genoem is.

identiteit en kultuur herleef, herskep, oorvertel en herkonstrueer (St John, 2008:6). Opvoerings kan aktiewe agente van verandering wees wat verteenwoordigend is van “the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting ‘designs for living’” (Turner, aangehaal deur St John, 2008:7).

Turner se geskrifte het wydlopende invloede op verskillende dissiplines gehad, van antropologie, sosiologie, geskiedenis, en religieuse en teologiese studies, tot kultuur-, literatuur-, media- en performatiewe studies, asook neurobiologie en gedragstudies (St John, 2008:2). Alhoewel sy denke nie sentraal staan in my studie nie, is daar tog raakpunte. Die idee van performatisme soos ek dit definieer, toon ooreenkomste met sommige van Turner se idees, veral wat betref die mens as *homo performans*, en die moontlikheid van voortdurende reproduksie van kultuur: altyd in wording, nooit voltooi nie.

### 4.3. Performatiwiteit<sup>68</sup> in taal- en letterkunde

In die voorafgaande gedeelte was die fokus op die ritualistiese aspekte van performatiewe gedrag vanuit ’n antropologiese en sosiologiese hoek. ’n Volgende belangrike aspek van performatiewe gedrag is die beskouing daarvan in terme van idees rondom ‘performatiwiteit’. Dit is belangrik om te onderskei tussen die terme wat gebruik word wanneer daar (spesifiek in terme van letterkunde) oor performatiewe gedrag gepraat word, aangesien my beskouing daarvan aspekte van verskillende dissiplines bevat met die doel om ’n nuwe begrip, relasionele performatisme, daar te stel.

Vervolgens word ingegaan op die linguistiese en poststrukuralistiese wortels van die term ‘performatiwiteit’ soos verstaan deur J.L. Austin, Jacques Derrida, Paul De Man en Judith Butler. In hierdie afdeling word die deurwinterde Amerikaanse literatuurwetenskaplike Jonathan Culler se artikel “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative” (2000) waarin hy die ontwikkeling van die term ‘performatisme’ verhelderend karteer, op die voorgrond geplaas. Ander tersaaklike bronne word deurlopend betrek.

#### 4.3.1. Austin se taalhandelingsteorie en letterkunde: “a game of pretence”

Die idee van die performatiewe taaluiting (“utterance”) is in die 1950’s deur die taalfilosoof J.L. Austin voorgestel (Culler, 2000:503) om die sosiale en kulturele konvensies van taalgebruik te kontekstualiseer (Chitanu, 2010:74). Een manier om dit te doen, is om die funksies van taal te bestudeer wanneer dit aktief gebruik word. Roman Jakobson se kommunikasie-model is nuttig in hierdie verband. Die verskillende akteurs wat betrokke is by ’n taalhandeling is die volgende: die spreker, boodskap, aanhoorder, konteks, kode en kontak (Chitanu, 2010:73). Volgens Chitanu (2010:74) kan Jakobson se model beskou word as ’n voorloper vir Austin se taalhandelingsteorie<sup>69</sup> aangesien hy reeds sekere

---

<sup>68</sup> Die term ‘performatiwiteit’ verwys hier spesifiek na die maniere waarop Austin, Derrida, De Man en Butler dit gebruik.

<sup>69</sup> Austin se “speech-art” is ’n taalhandeling, nie net ’n spreekhandeling nie, omdat dit ook ’n *geskrewe* handeling kan wees.

kenmerke van taal en taalgebruik raakgesien het wat later in performatiewe teorie gebruik word. Austin se teorie beklemtoon die sosiale en kulturele konvensies wat funksioneer as die konteks van enige tipe diskoers. Aanvanklik onderskei Austin tussen twee tipes taaluitinge: konstatiewe (meedelende, of om iets te sê) en performatiewe (om iets te doen). Die idee van die konstatief is maklik genoeg om te verstaan. Performatiewe is minder deursigtig. Culler (2000:504) verduidelik dit soos volg:

(Austin) proposes a distinction between *constative* utterances, which make a statement, describe a state of affairs, and are true or false, and another class of utterances that are not true or false and that actually perform the action to which they refer: *performatives*<sup>70</sup>.

Om byvoorbeeld te sê “ek belowe”, is nie ’n beskrywing van ’n situasie nie, dit is ’n opvoering van die daad om ’n belofte te maak: die uiting *is* self die daad<sup>70</sup> (Culler, 2000:504). Waar konstatiewe waar of vals kan wees (“die tafel is bruin”), word performatiewe daaraan gemeet of hulle geslaagd is of nie (“felicitous” of “infelicitous”). Austin problematiseer egter later self die onderskeid tussen konstatiewe en performatiewe:

constative utterances also perform actions – actions of stating affirming, describing, and so on [...] Austin starts from a situation where performatives are seen as a special case of constatives – pseudo-statements – and arrives at a perspective from which constatives are a particular type of performative (Culler, 2000:505).

Omdat die onderskeid tussen die twee konsepte vaag raak, besluit Austin om eerder te fokus op die maniere waarop die uiting (die aksie om te sê) ook die daad (die doen daarvan) behels. In die lig hiervan onderskei hy tussen drie tipes performatiewe taalhandelinge: lokutiewe, illokutiewe en perlokutiewe. “Between speaking (the locutionary act) and the effect produced by it, such as convincing, frightening etc. (perlocutionary act), (Austin) identifies the act in speaking (the illocutionary act)”, verduidelik Chitanu (2010:74). Culler (2000:506) gee ’n uiteensetting van drie tipes taalhandeling aan die hand van ’n duidelike voorbeeld:

uttering the sentence “I promise” is a locutionary act. By performing the act of uttering this sentence under certain circumstances I will perform the illocutionary act of promising, and finally, by promising I may perform the perlocutionary act of reassuring you, for example.

In plaas van slegs twee tipes, konstatief en performatief, is daar nou drie dimensies of aspekte van elke taalhandeling, wat die verstaan van taal en taalgebruik in sosiale en kulturele kontekste duideliker maak.

---

<sup>70</sup> Deur byvoorbeeld pertinent vir ’n leser te sê watter tipe teks hulle lees (soos ’n memorandum, ’n lesing, ’n grafrede, ’n werkersverslag of ’n brief) beteken dat Van Niekerk die tipe teks voor die leser se oë opvoer. Om te sê “hierdie is ’n lesing”, is om die lesing op te voer.

In terme van literatuurstudie is Austin se denke belangrik omdat dit 'n manier verskaf het om te dink oor die aktiewe, kreatiewe funksionering van taal (Culler, 2000:506), 'n eienskap waaraan literêre taalgebruik uitgeken kan word. Die konsep van die performatiwiteit van taal is ook nuttig omdat literêre kritiek onder andere begaan is oor wat literêre taal *doen* sowel as wat dit *sê*, 'n feit wat Marlene van Niekerk telkemale beklemtoon. Om 'n onderskeid te maak tussen 'n uiting (die lokutief) en die effek wat dit op die toehoorder het (die perlokutief), beteken ook dat daar 'n manier is om te dink oor nieverbale uitings wat buite taal lê. Dít is 'n belangrike waarneming om te maak in terme van die literatuur, aangesien die literatuurwetenskap “hom in 'n baie groot mate besig hou met die (literêre) perlokutief, in die resepsie-estetika, in die sosiale en Marxistieser (sic) literatuurbeskouing, in die dekonstruksie, om 'n paar te noem” (Cloete, 1992:525). Die fokus in affekteoretiese benaderings is ook sterk op die perlokutief, maar later meer oor affek.

Vir 'n literêre uiting om ervaar te word as performatief, is die relasionele interaksie tussen die verskillende akteurs in die kommunikasieproses van kardinale belang. Daar moet natuurlik 'n uiting wees (die teks wat optree as die lokutief), iemand wat die uiting maak (die verteller, of selfs die skrywer wat die uitings illokutief opvoer), en iemand wat die uiting aanhoor ('n gehoor of leser op wie die uiting se perlokutiewe invloed waargeneem kan word). Die lokutief (die uiting), perlokutief (die effek van die uiting) en illokutief (die uitvoer van die uiting) is dus vir literatuurstudie van belang, in die lig daarvan dat die literêre uiting “the state of affairs to which it refers” skep (Culler, 2000:506). Die mees voor die handliggende bewys hiervoor is dat 'n literêre teks karakters en hulle optrede in die lewe roep. Wanneer Van Niekerk byvoorbeeld haarself (of 'n weergawe van haarself) in twee van die verhale in *Die sneeuslaper* (2010) inskryf, skep sy die Van Niekerk-karakter in daardie spesifieke oomblik. Om tydens 'n intreerede voor 'n gehoor te staan en die Van Niekerk-karakter letterlik op te voer (te performeer), word die karakter en die gebeure waarvan vertel word voor die oë van die gehoor (en die implisiete leser) geskep. Die gebeure en karakters word dus binne-in 'n spesifieke lewenswerklike raam in die lewe geroep, wat 'n gevoel van onmiddellike “performance” tot gevolg het. Van Niekerk is 'n meester daarmee om sulke beraamde situasies in haar tekste te konstrueer.

In hierdie opsig kan letterkunde beskou word as 'n unieke tipe uitgebreide performatiewe taaluiting, voer die Amerikaanse literatuurkritikus J. Hillis Miller aan (Chitanu, 2010:75). Wanneer literêre uitings (lokusies) gemaak word, word die normale reëls wat woorde en die wêreld (die konteks om die teks) verbind, opgehef, met die gevolg dat 'n “game of pretence” ontstaan:

Think of the conventions of the fictional discourse as a set of horizontal conventions that [...] enable the speaker to use words with their literal meanings without undertaking the commitments that are normally required by those meanings [...] (T)he pretended illocutions which constitute a work of fiction are made possible by the rules relating illocutionary acts and the world [...] The author pretends to perform

illocutionary acts by way of actually uttering (writing) sentences [...] the *illocutionary act* is pretended, but the *utterance* is real (John Searle, aangehaal deur Chitanu, 2010:76).

Die Duitse literator Wolfgang Iser is van mening dat literêre uitinge nie illokutief kan funksioneer nie omdat daar nie iemand fisies teenwoordig is tydens die aanvanklike uiting om dit as illokutief te ervaar nie, wat beteken dat dit van performatiwiteit beroof is (Chitanu, 2010:77). In teenstelling hiermee voer die Amerikaner Stanley Fish aan dat letterkunde wel ’n “gehoor” (die lesers) het, en dat die lesers die illokutiewe optrede van karakters as sodanig kan herken. Die karakters se optrede en die konteks van ’n fiksionele wêreld wat deur taal geskep word, nooi die leser om die literêre uiting te ervaar as ’n “performance” van ’n fiksionele werklikheid.

In Thomas Pavel se *Fictional Worlds* uit 1986 word ingegaan op die idee van fiksionele werklikhede en wêrelde. In reaksie op die moratorium wat deur strukturalistiese teksbenaderings op representasiekwessies geplaas is, stel fiksionele wêrelde die referensiële dimensies van verhale op die voorgrond, verduidelik Van Schalkwyk (2003:144) in sy proefskrif. Pavel bemoei hom spesifiek met die idee van die moontlikhede wat die verbeelding bied in terme van wêreldskepping:

Freed from the constraints of the textualist approach, theory of fiction can respond again to the world-creating powers of imagination and account for the properties of fictional existence and worlds, their complexity, incompleteness, remoteness, and integration within the general economy of culture (Pavel, 1986:10).

Pavel se denke oor wêrelde kan beskou word as die grondslag vir die studie van fiksionele wêrelde wat vanaf die laat 1980’s ontstaan het. Die idee van fiksionele wêrelde is nou al so ’n algemeen in literatuurstudie dat navorsers nie eers noodwendig meer na Pavel se navorsing verwys nie. Sy navorsing kom uiteindelik neer op “die ervaring van die werklikheid as ’n reeks onderling verbonde wêrelde” (Van Schalkwyk, 2003:144, met verwysing na Laurie [1997]). Pavel beklemtoon dat alle fiksionele wêrelde nie ware moontlike wêrelde hoef te wees wat “aan die streng eise van filosofiese logika” (Van Schalkwyk, 2003:144) hoef te voldoen nie. Die punt is dus nie dat ’n fiksionele wêreld ’n werklike, empiriese wêreld hoef te wees nie, maar dat dit ’n *moontlike* wêreld is. Selfs al het ’n fiksionele wêreld kenmerke wat heeltemal onmoontlik lyk, is “the notion of world as an ontological metaphor for fiction” (Pavel, 1986:50) steeds ’n bruikbare verwysingspunt. Lesers kry toegang tot ’n teks met behulp van herkenbare elemente wat herinner aan die werklike wêreld buite die teks. Die lees van die teks is beide ’n reis in so ’n fiksionele werklikheid en ’n verkenning van die fiksionele wêreld as ’n bestemming (Van Schalkwyk, 2003:145-146, met verwysing na Laurie). Die deurlaatbaarheid van die raam van ’n fiksionele teks maak ’n steng afbakening tussen die werklike en die fiktiewe ongedaan. Die raam van die fiktiewe teks vervaag verder die grens tussen waarheid en mite, voer Van Schalkwyk (2003:147) aan. Van Schalkwyk voer aan dat mites as fiktiewe tekste soms selfs meer waarheid kan bevat as

vertellings van egte gebeure. Mites is naamlik in primitiewe gemeenskappe beskou as sakraal en 'n egte bron van waarheid: “die mitologiese ruimte is ervaar as ontologies superieur, toebedeel met méér waarheid as die aktuele wêreld” (Van Schalkwyk, 2003:147). Dié uitlating van Van Schalkwyk resoneer sterk met metamodernistiese nosies rondom die herlewing van mites in kontemporêre fiksie waarna in die vorige hoofstuk verwys is.

Met verwysing na Du Plooy, voer Van Schalkwyk (2003:149-150) verder aan “dat fiksionele wêreld, hoe fantasieryk dit ook mag wees, vir die leser verstaanbaar is danksy die gedeeltelike strukturele ooreenkoms met die aktuele werklikheid”. Alhoewel die fiksionele wêreld dalk 'n eie stel veronderstellings het, beteken dit nie dat dit heeltemal van die werklikheid afgesny is nie. 'n Fiksionele werklikheid funksioneer volgens Van Schalkwyk (2003:150) as 'n “eksperimentele ruimte” wat dit moontlik maak vir lesers om hul “probleme, vrese, verwagtinge en ideale te toets” omdat dit “alternatiewe, ander moontlikhede” daarstel om die werklikheid te ervaar. Die fiksionele wêreld sny die leser tydelik van die werklikheid af en laat 'n vrye spel van moontlikhede toe. Van Schalkwyk (2003:150) haal vir Ricoeur aan wat die volgende hieroor te sê het:

(in hierdie staat van) non-engagement we try new ideas, new values, new ways of being-in-the-world. Imagination is the free play of possibilities. In this state, fiction can [...] create a *rediscription* of reality.

Letterkunde is by uitstek goed daarmee om die werklikheid te herbeskryf of te re-presenteer, veral wanneer 'n mens 'n teks bestudeer in terme van die performatiewe. “The conventions of the fictional world do not annul the illocutionary force of the performatives”, skryf Chitanu (2010:78); “their function within that world is constructed by linguistic means, just as in the real world”. Alhoewel die leser daarvan bewus is dat die wêreld van die literêre werk fiktief is, verwag hy of sy steeds dat alles in die werk funksioneer asof in ‘die werklike lewe’ en weergegee word in 'n taal wat hy of sy verstaan. Die leser is dus 'n integrale speler in hierdie “game of pretence”, wat dit volgens die interne reëls van daardie fiktiewe wêreld saam met die akteurs (karakters) speel. In hierdie opsig het literêre performatiewe 'n duidelike relasionele ingesteldheid. Richard Schechner<sup>71</sup> (aangehaal deur Chitanu, 2010:78) verhef die “audience-performer interaction” selfs tot die sentrale eienskap van performatiewe situasies. Die rol van die gehoor is essensieel, selfs al is dit slegs 'n geïmpliseerde gehoor. Die performatiewe kwaliteit van 'n roman, kortverhaal of gedig kan nie ontken word nie, aangesien die outeur 'n toehoorder in gedagte het. Daar ontstaan 'n kommunikasiesituasie waartydens die outeur haar teks aan die leser kommunikeer. Daar is duidelike ooreenkomste tussen tekstuele performatiewe en teatrale performatiewe. Chitanu (2010:79) haal in hierdie verband vir W.B. Worthen aan:

---

<sup>71</sup> Schechner, 'n toneelregisseur en teoretikus is 'n kenner op die gebied van “performance studies”. Saam met Victor Turner was hy verantwoordelik vir die ontstaan van die studierigting “performance studies”.

Stage vs. page, literature vs. theatre, text vs. performance: these simple oppositions have less to do with the relationship between writing and enactment than with power, with the ways we authorize performance, ground its significance. Not surprisingly, both strategies of authorization – literary and performative – share similar assumptions, what we might call a rhetoric of origin/essence [...] Though performance may discover meanings or nuances not immediately available through ‘reading’ or ‘criticism’, these meanings are nonetheless seen as latent potentialities located in the words on the page, the traces of the authorial work.

Culler (2000:507) noem verder dat literêre werke performatief is omdat idees en konsepte daardeur in die lewe geroep kan word. Hy noem die voorbeeld van die hedendaagse idee van romantiese liefde: liefde soos ons dit vandag beskou, sou nie bestaan het as dit nie was vir verhale soos *Romeo and Juliet* nie. Daar is selfs tekste, soos *Don Quichote* en *Madame Bovary* wat uitgesproke is daarvoor dat hulle die konsep van romantiese liefde voor die deur van ander verhale lê (Culler, 2000:507).

Dit is ironies dat die performatiewe as model van taal so goed aansluit by die analise van letterkunde, aangesien Austin letterkunde pertinent uitsluit wanneer dit kom by performatiewe, meen Culler (2000:507). Performatiewe is uitinge wat doodernstig en betroubaar is, voer Austin aan, nie spelerig en leuenagtig soos grappies of gedigte nie (Culler, 2000:507). My argument (na die voorbeeld van teoretici wat in hierdie hoofstuk bestudeer word), is dat letterkunde juis performatief is as gevolg van die spelelement en die leuenagtigheid daarvan. Performatiewe gedrag in letterkunde het juis te doen met spel, rituele, rites, leuens en voorgee.

Uiteindelik is daar twee belangrike gevolge van Austin se idee van die performatiwiteit van taal, wat vir literatuurstudie van belang is (Culler, 2000:507). In die eerste plek word die aktiewe, wêreldskeppende potensiaal van (literêre) taal daardeur op die voorgrond geplaas. Die gevolg is dat dit makliker is om aan letterkunde as ’n gebeurtenis en ’n taalhandeling (“a speech act”) te dink. Tweedens breek performatiewe taaluitinge (ten minste in prinsiep) die skakel tussen betekenis en outeursintensie omdat dit wat gesê word nie bepaal word deur die intensie nie, maar deur sosiale en linguïstiese norme (Culler, 2000:507). So word literêre uitinge ook beskou as losstaande van die outeur se intensie. Die hernude fokus van Eshelman se idee van performatisme op die rol van die outeur, waarop ek later in verdere detail gegaan, problematiseer egter tot ’n mate laasgenoemde stelling. Chitanu (2010:82) maak gebruik van Austin se denke om aan te toon dat performatiwiteit nie slegs in die taal (gesproke of geskrewe) van sosiale en kulturele situasies te vind is nie, maar ook in literêre uitinge. Vir haar kan performatiewe optrede (illokutiewe) soos dit wat ’n mens op ’n verhoog sien, ook in literêre tekste waargeneem word: die leser is in staat om uit die teks alleen die perlokutiewe effek en die illokutiewe (performatiewe) daade waar te neem.

## 4.3.2. Derrida en De Man: “poetico-literary performativity”

Alhoewel Derrida nie in die besonder geïnteresseerd was in Austin se taalhandelingsteorie nie, verwys hy tog daarna aan die einde van een van sy essays, “Signature event context”. Austin se benadering tot taal is volgens Derrida ’n belowende een wat teenkanting bied teen die idee van taal as bestaande uit slegs ’n reeks waar en valse representasies. Derrida se kritiek teen Austin se teorie is egter dat dit nie in ag neem dat taal bestaan uit “a set of iterable marks” nie (Culler, 2000:509). Volgens Derrida behoort die herhalende (of iteratiewe) kenmerke van taal beskou te word as ’n algemene en fundamentele eienskap van taal. Die vermoë om in allerhande omstandighede bygehaal, herhaal en geïtereer te word, is immers ’n basiese eienskap van alle (taal)tekens. Dit is juis in die herhaling van taaluitinge waar die performatiewe aard van ’n uiting lê, argumenteer Derrida. ’n Performatiewe uiting kan nie suksesvol wees as dit nie ’n herhaling van ’n gekodifiseerde of herhaalbare formule of ritueel is nie:

in other words if the formula that I utter to open a meeting, christen a boat, or undertake marriage were not identifiable as conforming to an iterable model, if it were not thus identifiable as a kind of citation (Derrida, aangehaal deur Culler, 2000:509).

Derrida trek byvoorbeeld ’n verband tussen performatiewe uitinge en inogurale optrede, wat ’n tipe gekodifiseerde of herhaalbare formule is. Inogurale daade, waartydens iets ingewy of in gebruik geneem word, is geformaliseerde daade wat iets nuuts skep:

(in literature) this experience of writing is ‘subject’ to an imperative: to give space for *singular* events, to *invent* something new *in the form of acts of writing* which no longer consist in a theoretical knowledge, in a new constative statement, to give oneself a *poetico-literary performativity* at least analogous to that of promises, orders, or acts of constitution or legislation which do not only change language or which, in changing language, change more than language (aangehaal deur Culler, 2000:509) (eie beklemtoning).

Belangrik in hierdie aanhaling, is die mag wat letterkunde het om op performatiewe wyse taal te beïnvloed, maar ook meer as taal. In letterkunde lê daar vir Derrida ’n sisteem van performatiewe moontlikhede wat geëwenaar word deur formele grondwetlike, wetlike en inogurale uitinge. Verder is die klem wat hy op die sonderlingheid van ’n stuk performatiewe letterkunde plaas, van belang. Derek Attridge (2004:63) se idees rondom die sonderlingheid van letterkunde, die feit dat elke literêre teks ’n unieke gebeurtenis verteenwoordig, sluit duidelik hierby aan en dit is ook vergelykbaar met Paul de Man se denke rondom die performatiwiteit van taal. Daar word in die volgende paragraaf aan De Man aandag gegee. Die suksesvolheid van ’n literêre uiting hang vir Derrida af van ’n komplekse en paradoksale kombinasie van die performatiewe en die konstatiewe, verduidelik Culler (2000:510): “literary works claim to tell us about the world (constatively), but if they succeed they do so by bringing into being the characters and events they relate (performatively)” (eie invoegings).



Op hierdie punt waar die spanninge tussen die konstatiewe en performatiewe dimensies van literêre uitinge na vore kom, raak Paul de Man se siening van performatiwiteit in terme van filosofiese skryfwerk relevant. Volgens De Man is die spanning wat Austin reeds raakgesien het tussen konstatiewe en performatiewe uitinge nie 'n probleem nie, maar eerder 'n noodsaaklike eienskap van hoe taal funksioneer (Culler, 2000:510). Waar Austin probeer het om die spanning op te los deur lokusie, perlokusie en illokusie te betrek, beklemtoon De Man die paradoksale en self-ondermynende verhouding tussen konstatiewe en performatiewe deur te sê dat dit juis dáár is waar taal op sy mees karakteristieke wyse funksioneer. De Man beredeneer hierdie stelling met verwysing na die filosofiese skryfwerk van denkers soos Kant, Nietzsche, Rousseau en Proust (Culler, 2000:511). In filosofiese skryfwerk, voer De Man aan, verteenwoordig die konstatief die “inescapable claim of language to transparency, to represent things as they are, to name things that are already there”. Die performatiewe, daarteenoor, is die retoriese bewegings, die “acts of language”, wat linguistiese kategorieë en strukture op die wêreld afdwing in 'n poging om die werklikheid te organiseer en te verstaan. Die veronderstelde deursigtigheid en voor die hand liggendheid van dinge word dus deur performatiewe uitinge ondermyn en geproblematiseer. Filosofe is immers voortdurend besig om “nuwe” idees en konsepte in die lewe te roep. Die probleem is egter dat die oomblik wat hulle op hierdie manier kreatief en performatief probeer optree, ondermyn hulle hul eie uitinge deur 'n konstatiewe stelling (m.a.w. waar of vals) te maak. In sy bekende essay “Phenomenality and Materiality in Kant” spreek De Man hom byvoorbeeld sterk uit teen Kant se idee dat taal gereduseer kan word tot 'n sisteem van trope. Daar is 'n dinamiese, eerder as 'n slegs beskrywende, verhouding tussen taal en die wêreld, argumenteer De Man: “from the pseudocognition of tropes, language has to expand to the activity of performance” (Nealon, 2011:265). Die aktiwiteit van opvoering wat De Man hier voorstel, is vir hom te vind in die spel wat met taal gespeel kan word; 'n spel wat volgens hom nie in droë filosofiese taal te vind is nie. “Performance” beteken vir De Man 'n tipe voorbewustelike mimesis of eggo-sisteem waarin woorde en frases mekaar kan oproep soos 'n rebus<sup>72</sup>; dit is 'n spel met letters en lettergrepe, “mediated by affects, moods, and feelings” (aangehaal deur Nealon, 2011:265). Performatiwiteit is dus vir De Man teenwoordig wanneer 'n digter nie anders kan as om in 'n tipe “mundane violence” woorde en woorddele te breek, te herhaal, of met mekaar te laat rym nie. So is daar by Montaigne of die Romantiek “interpretative sensitivity (and) affective cognito” teenwoordig wat nie in Kant se werk te sien is nie, voer De Man aan. Vir hom is denke (en daarom taal) 'n prekontekstuele gebeurtenis, “(an) event”, wat beteken dat performatistiese taal nie aan die hand van formalistiese nosies soos struktuur en dialektiek verstaan kan word nie. Performatiewe (literêre) taal rebelleer dus teen strukture en kognisie deur, vry van konteks, iets nuuts te skep en op te voer.

---

<sup>72</sup> Daar word gepraat van 'n rebus wanneer beelde gebruik word om woord of dele van woorde te verteenwoordig. So sal prentjies byvoorbeeld in kinderboeke gebruik word in die plek van 'n woord. In die Middeleeue is rebusse gebruik om mense se name of vanne te verteenwoordig as hulle nie kon skryf nie.

Die konsep van performatiwiteit wat deur Austin se navorsing in taalfilosofie inslag gevind het, is deur Derrida aangeneem vir literêre teorie, en is uiteindelik selfs meer spesifiek deur De Man op filosofiese uitinge toegepas. Maar vir performatiwiteit is dit nog het einde niet.

#### 4.3.3. Butler: liggaamlike performatiwiteit

Wanneer 'n mens aan die term 'performatiwiteit' dink, kom queerteorie onvermydelik in die gedagtes op. Queerteorie het van die begin van die 1990's vanuit Franse poststrukuralistiese veronderstellings beweeg na 'n plek waar daardie selfde veronderstellings baie anders geïnterpreteer word. Christopher Nealon (2011:264) voer aan dat die bydrae wat queerteorie tot die studie van performatiewe gedrag en performatiwiteit in letterkunde lewer, setel in die klem wat dit lê op affek en talige performatiewe gedrag betrokke by die relasionele interaksies van karakters. In hierdie verband is die navorsing van Judith Butler oor performatiwiteit van belang.

Butler se werk oor die performatiewe en siteerbare (herhaalbare) karakter van seksualiteit het dit moontlik gemaak om oor seksuele identiteit te begin dink as nie etiologies nie, maar individueel opgevoer (Nealon, 2011:263). In haar boek, *Gender Trouble* (1990), voer Butler aan dat alhoewel daar biologiese verskille tussen *geslagte* waargeneem kan word, dit moontlik is om *gender* te interpreteer as die kulturele interpretasie van 'n biologiese onderskeid (Culler, 2000:513). Die idee dat gender performatief kan wees, versterk Butler se argument. 'n Persoon is nie wat jy is nie, maar wat jy doen: "gender is created by one's acts, in the way that a promise is created by the act of promising" (Culler, 2000:513). Butler steun sterk op Derrida se idee van herhaling as kenmerkend van performatiewe uitinge, deurdat sy argumenteer dat 'n individu 'n man of vrou word deur kulturele konvensies rondom manlikheid en vroulikheid herhalend op te voer. Soos 'n belofte 'n sosiaal herkenbare uiting is, is 'n sekere gender sosiaal herkenbaar. Dit is belangrik om daarop te let dat Butler se idees rondom performatiwiteit nie beteken dat 'n mens 'n genderrol kan aanneem soos iemand iets van 'n spyskaart af kies nie, aangesien dit sal beteken dat 'n stabiele subjek bestaan vóór "gendering" plaasvind. Dít, stel Butler, is onmoontlik. Daar bestaan geen subjek voordat 'n gender aan die persoon toegedeel word nie (Culler, 2000:513). 'n Persoon word 'n seun of 'n dogter die oomblik wanneer 'n baba 'n seuntjie of 'n dogtertjie genoem word, word toenemend 'n seuntjie of dogtertjie omdat sekere voorveronderstellings rondom gender aan hom of haar 'herhaal' word. Genderperformatiwiteit is nie 'n keuse nie, dit is 'n kwessie van die herhaling van norme waaruit 'n mens saamgestel is. Sulke norme kan nie sommer afgegooi en opgetel word na willekeur nie: "gender is an obligatory practice, an assignment, say, but 'an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate'" (Butler, in Culler, 2000:513-514). Hierin lê die mag wat talige performatiewe uitinge volgens Butler het. Die uiting het reeds mag, aangesien die individu nie die terme wat bestaan om 'n mens te beskryf, kan beheer nie. Die terme bestaan omdat hulle performatief uitgeleef word, byvoorbeeld wanneer 'n baba se geslag aangekondig word: "dis 'n

seuntjie!”. Deur herhaling kry sulke uitinge (ook prerogatiwe soos “kaffer” of “moffie”) mag en gesag. Alhoewel ’n mens nie beheer het oor die bestaan en herhaling van sulke uitinge nie, kan dit wel vasgevang en herontplooi word, soos wanneer queerteoretici die skeldnaam “queer!” toeëien om dit waarmee hulle besig is, te herbenoem. So word die historiese mag wat deur herhaling aan die term (uiting) gegee is, (performatief) ondermyn.

In Butler se werk is ’n duidelike paradigmaskuif vanaf diskoers na “performance” duidelik, stel Anne Hartman (2003:484). Die idee van die liggaam se performatiewe retoriese agentskap is toonaangewend in hierdie verskuiwing. Butler voer aan dat die liggaam noodsaaklik is tydens kommunikasiesituasies: “no act of speech can fully control or determine the rhetorical effects of the body which speaks” (aangehaal deur Nealon, 2011:270). Deur die liggaam as retories te beskou, herposisioneer Butler die idee van performatiwiteit op twee maniere, verduidelik Nealon (2011:270):

(F)irst, by locating its political force in its medium, the body, rather than in the separation between utterance and structure, langue and parole, and second, by highlighting the power of the body as rhetorical rather than linguistic.

Hierdie verskuiwings het dit vir Butler, asook ander queerteoretici, moontlik gemaak om die potensiaal raak te sien van performatiewe uitinge om nie net op strukture te reageer nie, maar om strukture indringend te verander soos bo in die voorbeeld van die term “queer” geïllustreer is. Een van die belangrikste maniere waarop sulke veranderinge volgens queerteorie te sien is, is in die vorm van affektiewe uitinge wat weerloosheid, skuldgevoel, seksuele opwekking en vrees weerspieël. Die afdeling oor Van Niekerk se digbundel *Kaar* in die volgende hoofstuk sal die bymeakaarkompunt van performatiwiteit en affek verder belig.

#### 4.3.4. Samevatting van performatiwiteit

Die ontwikkeling van performatiwiteit vanaf Austin tot by Butler is kompleks. Volgens Culler (2000:515) moet die verskille tussen Austin en Butler<sup>73</sup> se sieninge van die saak nie beskou word as ’n onderskeid tussen (taal)filosofie en letterkunde nie, alhoewel hulle performatiwiteit met verskillende idiolekte bespreek:

Butler is a philosopher whose books contain readings of literary works – which may contribute to the breadth of her claims – but her polysyllabic prose seems more philosophical, less literary than the extremely playful writing of Austin – who sets aside the literary and the nonserious.

---

<sup>73</sup> Die rede hoekom Culler die verskille tussen Austin en Butler se benaderings tot performatiwiteit bespreek, en die ander teoretici uitlaat, is myns insiens omdat hierdie twee die verste van mekaar lê in terme van ’n verstaan van wat performatiwiteit behels, en ook omdat Derrida en De Man se gedagtes vervat is in Butler se teorieë. As Culler hierdie twee by mekaar kan bring, sal dit dalk moontlik wees om performatiwiteit vanuit ’n meer omvattende perspektief te benader. Die verskille tussen hulle benaderings is dan eintlik nie verskille nie, maar nuanses.

Dit is vir Culler belangrik dat die kwessie van performatiwiteit filosofie en letterkunde nie op die twee uiterstes van die spektrum plaas nie, aangesien 'n sinvolle beskouing van performatiwiteit vir hom lê in die samewerking tussen dié twee dissiplines (2000:518). In hierdie opsig stem sy sieninge ooreen met dié van Van Niekerk rakende denkende letterkunde wat later in hierdie hoofstuk aan bod kom.

Culler (2000:516) lig wel twee belangrike verskille uit tussen die maniere waarop Austin en Butler oor performatiwiteit dink. In die eerste plek verskil hulle ten opsigte van wat op die spel is in terme van performatiwiteit. Met sy navorsing begin Austin 'n proses wat dit moontlik maak om nuut te dink oor wat taal is en hoe dit ondersoek behoort te word. Vir Butler gaan performatiwiteit oor 'n manier om te dink oor belangrike sosiale prosesse met betrekking tot 'n aantal sake: identiteit en identiteitsvorming, die funksionering van sosiale norme, agentskap en subjektiwiteit in terme van outonome optrede, en die verhouding tussen die individu en sosiale verandering. Tweedens voer Culler (2000:516) aan dat Austin en Butler dit skynbaar oor twee verskillende tipes performatiewe daede het: performatiewe uitinge is volgens Austin eenmalige uitinge wat suksesvol uitgevoer moet word; vir Butler (na aanleiding van Derrida en De Man) lê performatiwiteit juis in die herhaling van daede of uitinge. Dit beteken dat Austin en Butler se teorieë die probleem van die aard van performatiwiteit in letterkunde op twee verskillende maniere benader. Volgens Austin se beskouing bring die literêre werk 'n eenmalige, spesifieke uiting tot stand: "it creates that reality which is the work, and its sentences accomplish something in particular in that work". In terme van Butler se model word 'n literêre werk 'n gebeurtenis deurdat dit herhaal word, norme aanspreek en moontlik lei tot verandering. Culler (2000:517-518) verduidelik die posisie volgens Butler se siening soos volg:

If a novel happens, it does so because, in its singularity, it inspires a passion that gives life to these forms, in acts of reading and recollection, repeating its inflection of conventions of the novel and, perhaps, effecting an alteration in the norms or the forms through which readers go on to confront the world. A poem may very well disappear without a trace, but it may also trace itself in memories and give rise to acts of repetition. Its performativity, then, is less a singular act accomplished once and for all than a repetition that gives life to forms that it repeats.

Uiteindelik help die verskillende benaderings tot performatiwiteit die navorser om te dink oor die komplekse vraag na die aard van letterkunde. Die gee nie 'n eenvoudige antwoord nie, maar dit skep geleenthede om te dink oor letterkunde as 'n gebeurtenis ("an event"), letterkunde as performatiewe gedrag.

#### 4.4. Letterkunde as performatief<sup>74</sup>: tekstuele performatiwiteit

Tot dusver is vasgestel dat die mens geneig is tot performatiewe gedrag (*homo performans*), dat taal performatiewe eienskappe bevat, dat performatiewe uitinge mag het om dinge in die lewe te roep, en dat literêre performatiwiteit as 'n gebeurtenis beskou kan word waartydens werklikhede tot stand kom wat in staat is om die reële werklikheid te ondervra, te fiksionaliseer en potensieel te verander.

In hierdie afdeling word verder ingegaan op hoe letterkunde performatief funksioneer. Verskillende tipes tekste (soos 'n gedig, roman, kortverhaal, maar ook 'n dramateks, 'n stuk bladmusiek of die bloudruk vir 'n gebou) tree volgens Bell (2008:73) op as “guide(s) or set(s) of directions for the performer”. Paul Gray verduidelik hoe tekste in staat is om performatiewe situasies tot gevolg te hê: “to start with nothing but black marks on a page and out of that silence to conjure everything – a voice, a listener, an author, a world” (Bell, 2008:73). Die skeppingsproses kan dus self ook beskou word as performatiewe gedrag. Die onderskeid tussen ‘performatiewe-performatiwiteit’ en ‘performatiwiteit-performatiwiteit’ wat Ute Berns (2009) in haar artikel “The Concept of Performativity in Narratology” maak, is nuttig om te verstaan hoe tekste performatief 'n hele wêreld tot stand kan bring. Berns se artikel is belangrik omdat sy die idee van performatiwiteit ondersoek as 'n *tekstuele verskynsel*. Alhoewel haar fokus op narratiewe is, bespreek sy performatiewe gedrag in die breë, en performatiwiteit spesifiek, aan die hand van die drie groot literêre genres, prosa, poësie en drama, en noem dit “tekstuele performatiwiteit” (Berns, 2009:104). In hierdie verband sê sy die volgende: “the investigation of the textual illusion of scenic presentation and the textual illusion of orality can be pursued as complimentary types of textual performativity”. Sy onderskei dus tussen twee tipes tekstuele performatiwiteit: die tekstuele illusie wat ontstaan tydens die weergee van 'n *toneelagtige situasie*; en die tekstuele illusie wat ontstaan tydens *orale vertelling*. Sy betrek sodoende die taalhandelingsteorie sowel as teorieë van performatiewe gedrag in haar beskrywing van tekstuele performatiwiteit. Sy verduidelik dat 'n narratologiese benadering tot tekstuele performatiwiteit die potensiaal besit om die strukturele analise van narratiewe te komplimenteer met die kommunikatiewe situasie daarvan binne 'n spesifieke kulturele en historiese konteks.

Daar is vroeër reeds verwys na Berns wat die terminologiese kompleksiteit rondom die studie van performatiewe gedrag beskryf as “shifting and contested ground”, en dat sy die situasie dus benader deur daarna te verwys as reisende konsepte. Vervolgens gaan ek in op wat sy “a working definition of performance in narratology” (Berns, 2009:95) noem. “In narratology”, skryf sy, “performativity denotes modes of presenting or evoking action” (2009:95-96). Sy verwys eerstens na die ten volle beliggaamde presentasie van gebeure in die teenwoordigheid van 'n gehoor, wat sy ‘performatiewe-performatiwiteit

---

<sup>74</sup> ‘Performatief’ verwys na performatiewe gedrag oor die algemeen, maar ook na performatiwiteit soos in die vorige afdeling gebruik. Berns neem Austin, Derrida, De Man en Butler se verstaan van performatiwiteit dus verder wanneer sy die konsep van performatiewe gedrag betrek.

(1) noem. Dit kan plaasvind in die ‘werklike wêreld’ (soos in die geval van ’n huwelikseremonie, of ’n hofsitting), of dit kan fiksionele gebeurtenisse uitbeeld (soos in die geval van ’n toneelstuk). Die punt is dat die gehoor die akteurs en die gebeure liggaamlik en met hulle sintuie kan waarneem. Berns (2009:96) verdeel performatiewe-performatiwiteit (1) verder in *beliggaamde optrede* wat op twee vlakke waargeneem kan word: ‘performatiwiteit 1.1’ wat op die vlak van die *histoire* geleë is, wat beteken dat die toeskouer die storie waarneem soos dit ontvou; en ‘performatiwiteit 1.2’ wat op die vlak van die *narratio* geleë is, wat beteken dat die toeskouer ’n vertelling van die gebeure waarneem. Beide hierdie vlakke vind beliggaam plaas, dus waarskynlik in die vorm van teaterproduksies en films, of dan dramatekste en draaiboeke waarin neweteks en deiksis voorskrifte verskaf oor hoe die storie gespeel moet word.

Tweedens beskryf sy nieliggaamlike uitbeelding in die vorm van geskrewe narratiewe, wat sy ‘performatiwiteit-performatiwiteit (2)’ noem. In hierdie geval verwys performatiwiteit na die namaak of die skep van die illusie van ’n opvoering. Die leser rekonstrueer die performatiewe dimensie in sy of haar gedagtes – “the performance is imagined”. Hierdie situasie kan met Henry James se onderskeid tussen “showing and telling” in verband gebring word, of met Plato se mimesis teenoor diëgesis (Berns, 2009:96). Wanneer performatiwiteit benader word as ’n modus wat die illusie van ’n opvoering tot stand bring, kan twee verdere aspekte onderskei word wat Berns ‘performatiwiteit 2.1’ en ‘performatiwiteit 2.2’ noem. Performatiwiteit 2.1 verwys na optrede wat direk weergegee word, maar wat nie deur ’n verteller gemedieer word nie. Streng gesproke is slegs direkte uitsprake (soos teenwoordig in ’n dramateks, of dialoog wat woordeliks aangehaal word) hier van toepassing. Performatiwiteit 2.2 verwys na die verteller se agentskap in die daad van vertel; “the act of narration” (Berns, 2009:96). Berns verduidelik wat sy met performatiwiteit 2.2 bedoel: “Here performativity resides, for example, in the narrator’s verbal self-thematizations, in her explicit comments on the story or the act of narration and in addresses to the reader”.

Opsommenderwys kan Berns se indeling soos volg uitgebeeld word:

**Performatiewe-performatiwiteit (1) (beliggaamde weergee van gebeure voor ’n ‘gehoor’):**

- Performatiwiteit 1.1 (*histoire*: die storie in die vorm van beliggaamde optrede)
- Performatiwiteit 1.2 (*narratio*: die verteller se liggaamlike daad van vertelling)

**Performatiwiteit-performatiwiteit (2) (nieliggaamlike uitbeelding, of geskrewe narratiewe):**

- Performatiwiteit 2.1 (direkte uitbeelding, nie deur verteller gemedieer nie)
- Performatiwiteit 2.2 (die verteller se agentskap en mediasie van die narratief)

Wat Berns se indeling so nuttig maak, is dat sy dit nie net op prosastukke van toepassing maak nie, maar ook poëtiese en dramatiese performatiwiteit betrek. Dit is algemene kennis dat poësie en drama

in antieke Griekeland beskou is as verwant. Epiese gedigte is opgevoer as dramas, en dramas is in poëtiese taal geskryf. Gedigte, beide epies en lirie, is geskryf met die doel om voorgedra, opgevoer of met musiekbegeleiding uitgevoer te word. Die onderskeid wat met tyd tussen drama en poësie ontstaan het, kan beskryf word aan die hand van die verskille tussen mimesis en diëgesis. In die derde boek van Plato se *Republiek* verduidelik Sokrates dat suiwere diëgesis is wanneer die digter die gebeure van die epiese gedig slegs in sy eie stem weergee (Berns, 2009:99):

In the mixed mode of the epic, the poet combines his authorial descriptions and comments with mimetic elements, that is, direct speech representing the characters' speech. And when the poet completely effaces his own voice and represents the action in the imitated voices of the characters only, this is called pure mimesis, to be found in drama [...] Drama is thus singled out as the mimetic (or performative) genre par excellence.

Wanneer daar dus gepraat word van “performance studies” word daar eerstens verwys na dramatiese, mimetiese en daarom performatiewe geleenthede soos toneelstukke en later films. Die belangrikste klassieke denkers, Plato, Sokrates en ook Aristoteles beskryf die dramatiese genre as performatief omdat dit gebeure op ongemedieerde en direkte wyse weergee. Hierdie veronderstelling is tot baie onlangs volgehou. Berns (2009:100) verwys byvoorbeeld na Manfred Pfister wat in 1993 nog ‘*Absolutheit*’, (die ongemedieerde weergee van gebeure) as ’n noodsaaklike kriterium in sy klassieke model van dramatiese kommunikasie beskou het. Navorsing oor hoe drama wel op verskillende, soms onsigbare, maniere gemedieer word, het hierdie veronderstelling egter omvergewerp en die studie van drama verbreed. Die idee van onmiddellikheid wat met mimesis gepaard gaan, het ook ’n invloed gehad op hoe oor narratiewe gedink word. In 19de-eeuse beskouings van narratiewe realisme is voorkeur gegee aan beelding wat ‘dramaties’, ‘onpersoonlik’ en ‘objektief’ is. Hierdie idee is in die 20ste eeu tot so ’n mate uitgebrei dat die mimetiese modus van “showing” ’n vereiste word, terwyl die diëgetiese “telling” beskou is as ongewens (Berns, 2009:100). Henry James was tot so ’n mate ten gunste van “immediacy” in romans, dat hy dit as swak tegniek beskou het om van ’n alomteenwoordige verteller gebruik te maak: “everything that is not scene [...] is discriminated preparation” (aangehaal deur Berns, 2009:100). Percy Lubbock voer egter, in reaksie op James se siening, aan dat alhoewel die beklemtoning van die dramatiese toneel in ’n roman die gebeure “vivid” en “compact” laat voorkom, die toneel noodwendig “narrow” bly. Die breë perspektief wat ’n verteller tot ’n storie voeg, kan dit moontlik maak om dit waarvan vertel word met ’n groter konteks in verband te bring. David Lodge stel dat die gebruik van mimesis met die normatiewe estetika van die modernistiese era verband hou, en dat die postmodernistiese era gekenmerk word deur ’n voorkeur vir die gemedieerde diëgetiese modus (Berns, 2009:100).

Die liggaamlike teenwoordigheid van akteurs is vir Berns ’n belangrike onderskeid tussen dramatiese performatiewe en tekstuele performatiewe. In performatiewe-performatiwiteit is die korporele

teenwoordigheid van akteurs en verteller van deurslaggewende belang: “it prototypically demands the corporeal co-presence of actor(s)/presenter(s) and an audience/witnesses who co-construct the performance” (Berns, 2009:98). Of dit nou in die vorm van ’n toneelstuk met verskeie akteurs plaasvind, of deur ’n rapsode voorgedra word, die verhaaldebeure word liggaamlik oorgedra en fisies deur ’n gehoor beleef. Daarteenoor verwys performatiwiteit-performatiwiteit na die *illusie van liggaamlikheid* wat deur geskrewe taal moontlik gemaak word. Die illusie ontstaan dus dat die gebeure fisies opgevoer word; dit is ’n illusie omdat die opvoering eintlik in die leser se gedagtes verbeel word. ’n Interessante verskynsel wat in sulke gevalle na vore kom, is dat die vertelling soms self as performatief na vore tree (Berns, 2009:102); daar vind dus mimesis van die vertelling plaas. Die opvoering van die vertelling maak dit selfs nog makliker vir die leser om hom of haar ’n dramatiese situasie met ’n ten volle teenwoordige en interaktiewe toneelgeselskap (of enkele verteller) en gehoor te verbeel. Berns (2009:102) verwys na Wolf Schmid wat argumenteer dat “the act of narration implies both *the story narrated* and *the story of narration*” (eie beklemtoning). Die vertelling word self ’n verhaal wanneer die leser byvoorbeeld beseft dat die verteller die aandag op homself as verteller vestig, wanneer die gebeure emosioneel deur die verteller gekleur word en wanneer die vertelling belangriker word as die gebeure wat vertel word. Selfrefleksiwiteit, metanarratiewe en metafiksionaliteit is kenmerke van sulke performatiewe vertellings. Monika Fludernik (aangehaal deur Berns, 2009:102) verduidelik dat die opeenhoping van metanarratiewe kommentaar kan lei tot ’n “deliberate meta-narrative act of celebration of the act of narration”.

Al word ’n drama nie opgevoer nie, kan die “dramatological score” (Chitanu, 2010:82), of die teks, steeds bestudeer word in terme van tekstuele performatisme. Cristina Chitanu (2010) bespreek Shakespeare se *Hamlet*, Oscar Wilde se *The Importance of Being Earnest or The Seriousness of Pretence*, en George Bernard Shaw se *Pygmalion* op hierdie manier. In die geval van *Hamlet* is die hele verhaal volgens Chitanu (2010:82) ’n “game of pretence” omdat daar ’n opvoering binne-in ’n opvoering, binne-in ’n toneelteks plaasvind. In *Hamlet* word verskeie lae en verhoë uitgebeeld waarop verskillende “games of pretence” aan die gehoor of leser gebied word. Die feit dat Ophelia van haar sinne beroof word in reaksie op Hamlet se verskeie voorwendsels, maak dit duidelik dat karakters dramatiese wêreldes skep waarin hulle optrede vir hulle werklik is, selfs al is dit wat hulle sê, deel van ’n opvoering.

(H)owever brief or long-lasting, the aesthetic reality is neither the same, nor the opposite of ordinary daily reality. It is its own realm, as intermediary, liminal, transitional maya-lila time-space. What the “as-if” provides is a time-space where reactions can be actual while the actions that elicit these reactions are fictional (Schechner, aangehaal deur Chitanu, 2010:83).

Die “as-if” waarna hierbo verwys word, herinner aan metamodernisme se asof-ingesteldheid. Die asof-ingesteldheid is myns insiens inherent performatief. Tekstuele performatiwiteit stel tekste in staat om, met behulp van ’n (metamodernistiese) asof-ingesteldheid, karakters se optrede as opreg uit te beeld, en



om sodoende opregte reaksies by lesers te ontlok. Interessant ook dat Schechner hier verwys na die Taoïstiese nosies van maya en lila, aangesien dit die idee van 'n groot kulkunstenaar, of opperwese, wat die werklikheid deur middel van sy towerkragte skep, aktiveer. Dit versterk 'n metamodernistiese gevoel aangesien metamodernisme nie soos postmodernisme gekant is teen metanarratiewe rakende transendentale wesens met gesag oor die werklikheid nie, selfs al is dit ook geveinsde geloof in sulke idees. Die daaglikse werklikheid, die estetiese werklikheid en die fantastiese werklikheid word op hierdie manier met mekaar in verband gebring, en nie beskou as wedersyds uitsluitend nie. In *Hamlet* vervaag die grense tussen werklikheid en fiksie as gevolg van die gebruik van “play-within-play” wat 'n *myse-en-abyme*-effek tot gevolg het; daar word 'n verhoog op 'n verhoog geskep (Chitanu, 2010:84). Wanneer Hamlet sy eie toneelspel begin bevraagteken, bereik die *myse-en-abyme*-effek onverwagse dieptes: die toeskouer of leser word gelei om sekere reaksies te hê en sodoende self 'n rol te speel in die dramatiese interaksie. Die toeskouer of leser kan haarself afvra of haar affektiewe reaksie werklik is, of gemedieer – met ander woorde, deel van die ‘spel’. Is haar reaksie eg, of deur die karakters (of die dramaturg!) ingegee? Daar ontstaan naamlik 'n deurlopende spanning tussen dit wat opgevoer en dit wat eg is. Chitanu (2010:85) beklemtoon laastens Hamlet se performatiewe uiting aan Horatio, “tell my story”. So eindig die toneelstuk eintlik waar dit begin het, en die performatiewe sirkel is voltooi. Die feit dat *Hamlet* keer op keer as toneelstuk opgevoer en as dramateks gelees kan word, dra by tot 'n verdere performatiewe aspek, naamlik die herhaalbaarheid van die performatiewe uiting. Die lees van die teaterstuk word dan ook self 'n opvoering: “because of the play’s intense concern with theatricality and performance, we could even say that reading it is performing it” (Chitanu, 2010:86).

Wat betref Oscar Wilde se *The Importance of Being Earnest or The Seriousness of Pretence*, lig Chitanu (2010:86) die speelsheid van die woordspel en voortdurende misverstande uit as performatief. Omdat die karakter Ernest al die ander karakters 'n rat voor die oë draai, verteenwoordig die teks in geheel 'n “game of pretence”. Ook in hierdie stuk word 'n situasie geskep waar daar opgevoer word binne in die opvoering. Ernest bestaan in elkeen van die karakters se gedagtes as 'n ander persoon; hulle voer hom dus elkeen vir hulself op soos hulle dink hy is, of soos hulle hom wil hê. Die aanvanklike ontstaan van Ernest kan selfs beskou word as 'n performatiewe taaluiting, wanneer Jack Worthing vir Ernest fabriseer as sy jonger broer. 'n Interessante gevolg van hierdie skepping, is dat die ander karakters uiteindelik die karakter Ernest (Jack) se naam op ironiese wyse opvoer: die persoonlikhede wat hulle vir hom skep, word uiteindelik hy, die veronderstelde eerlike, respektabele Ernest. Iets soortgelyks gebeur met Eliza Doolittle in George Bernard Shaw se *Pygmalion*: sy word opgevoer deur die karakters van Henry Higgins en Pickering as dit wat hulle wil hê sy moet wees. Sy voer dit self ook op, maar die rol wat sy vervul is uiteindelik nie vir haar as persoon voordelig nie. Higgins en Pickering het geslaag in hulle skepping van 'n welopgevoede dame, maar nou pas Eliza net in daardie een rol. Voorheen kon sy blomme verkoop en vry wees, nou kan sy net haarself verkoop want haar enigste verdere opsie in die lewe is om goed te trou. Die weddenskap wat Higgins en Pickering aangegaan het, kan beskou word as

die performatiewe uiting wat die skepping van Eliza die dame tot gevolg gehad het. Verder is die idee van taaluiting belangrik in *Pygmalion*. Dit is juis deur middel van taaluiting wat Eliza omvorm word van 'n blommeverkoopster tot 'n dame. Deur haar taalgebruik aan te pas, verander Higgins en Pickering haar in 'n totaal ander persoon. Twee verskillende (talige) rolle word dus deur Eliza vertolk.

Chitanu (2010:92) se bespreking van hierdie drie dramas as tekste maak drie dinge duidelik: dat literêre performatiewe die potensiaal besit om wêreld op te roep en gelyktyd die aksie uit te voer wat performatief veronderstel word; dat 'n illokutiewe uiting soos 'n belofte, 'n weddenskap of 'n bevel kan dien as beginpunte vir literêre tekste; en dat selfs al is dit fiktief, die uitings as geheel sterk affektiewe reaksies by toeskouers of lesers tot gevolg kan hê.

Dit is duidelik dat performatiewe gedrag 'n baie meer gekompliseerde konsep is as wat navorsers vroeër gedink het. So word daar toenemend beseft dat ook poësie nie meer beskou kan word as suiwer diëgeties nie (Berns, 2009:102). Sommige gedigte vertoon naamlik sterk performatistiese onmiddellikheid (mimesis) in terme van hoe die spreker se bewussyn uitgebeeld word. Ander gedigte slaag weer daarin om 'n illusie van toneelagtigheid te skep deur byvoorbeeld gebruik te maak van verskillende stemme of taalvariasies. Dink byvoorbeeld aan al die karakters wat in T.S. Eliot se *The Waste Land* te sien is. Verder kan performatiwiteit in liriese poësie gesien word “in the lay-out (length of lines, stanzas) that structures the oral performance of the poem, too, or in the foregrounded acoustic potential or ‘musicality’ of the language”, skryf Berns (2009:99, met verwysing na Wolf). Epiese poësie het 'n inherente performatiwiteit wat nie ontken kan word nie. C. Louis Leipoldt se “Oom Gert vertel” is hier 'n goeie voorbeeld.

Isobel Armstrong se navorsing oor wat sy die ‘dubbele gedig’ noem, is ook hier van toepassing. Volgens haar kan 'n gedig op twee vlakke gelees word: “the poem performs both an expressive and an analytic operation simultaneously, always foregrounding its own particular investment in a mode of representation and the epistemological assumptions made therein” (aangehaal deur Hartman, 2003:482). Dit beteken dat 'n gedig nie net verteenwoordigend is van bestaande epistemologiese en kulturele idees nie, maar ook self eie idees daarstel. Dit sluit aan by wat Culler beskryf het as letterkunde se vermoë om nuwe konsepte, soos liefde, te skep en uit te bou.

#### 4.5. Die relasionele onderbou van performatisme

Wat Berns se artikel verder uiters belangrik maak vir my studie, is die feit dat sy tekstuele performatiwiteit sterk relasioneel benader, al noem sy dit nie self relasionaliteit nie. Sy betrek en bespreek naamlik al die betrokkenes (akteurs) by die proses van tekstuele performatiwiteit. 'n Deurslaggewende aspek van wat ek relasionele performatiwiteit noem, is die (metamodernistiese) klem wat op relasionele verbintenis gelê word. Uit die uitgebreide voorafgaande bespreking, behoort dit reeds

duidelik te wees dat relasionaliteit belangrik is in terme van performatiewe gedrag en performatiwiteit. In hierdie afdeling wil ek egter by een of twee spesifieke gedagtes hieromtrent stilstaan.

Vanuit 'n antropologiese oogpunt is die belang van relasionaliteit in performatiewe gedrag voor die hand liggend. Daar kan tog nie in kulturele terme 'n opvoering plaasvind as daar nie iemand is wat opvoer en iemand vir wie opgevoer word nie. Turner beklemtoon in sy navorsing wat hy 'communitas' noem. Communitas, 'n belangrike grondliggende konsep in Turner se denke, is die (her)vorming van affektiewe verhoudings (St John, 2008:7). In liminale situasies van spontane performatiewe communitas is dit vir individue moontlik om, vrygestel van die sosiokulturele onderskeide van rol, status, reputasie, klas, geslag en ouderdom, ongehinderd met mekaar interaksie te hê (St John, 2008:7). Interaksie in die vorm van communitas word gekenmerk deur eerlikheid, oopheid en 'n gebrek aan pretensie, en gaan gepaard met 'n gevoel van onmiddellike gemeensaamheid, "a 'gut' understanding of synchronicity". Turner (en sy vrou) se idees rondom communitas is spesifiek gevorm rondom aspekte van religieuse geritualiseerdheid, byvoorbeeld die nagmaal of die (Christelike) pelgrimstog. Die gevolg is dat die Turners se denke rondom rituele en performatiewe dade gekenmerk word deur 'n sterk religieuse, mistieke en sakrale intonasie (St John, 2008:8). In 'n tyd wat sakrale rituele toenemend beskou is as minder belangrik, het Turner se navorsing 'n oplewing in die belangstelling daarin tot gevolg gehad (St John, 2008:10). St John verduidelik dat Turner se navorsing daartoe bygedra het dat die sakrale opnuut beskou word as waardevol, selfs al is dit in gefragmenteerde en/of herrysende vorme. Sodanige 'terugkeer' na die mitiese, religieuse en sakrale kan beskou word as metamodernisties, maar dan met 'n bewustelike performatiewe ingesteldheid.

#### 4.5.1. Die akteurnetwerkteorie (ANT)

Performatiewe situasies word uit die aard van die saak gekenmerk deur die teenwoordigheid van meerdere betrokkenes. Rita Felski (2015:162) verstaan performatiewe (literêre) interaksies in terme van die Franse filosoof, antropoloog en sosioloog Bruno Latour se akteurnetwerkteorie (ANT). ANT is gebaseer op die idee dat alle sosiale interaksies verstaan kan word in terme van 'n *netwerk* van akteurs wat verbintenisse tussen mekaar en ander dinge laat ontstaan<sup>75</sup>. 'n Netwerk vorm wanneer verskillende akteurs oor en weer invloede op mekaar uitoefen:

The 'actor' in actor-network theory is not a solitary self-governing subject who summons up actions and orchestrates events. Rather, actors only become actors via their relationships with other phenomena, as mediators and translators linked in extended constellations of cause and effect (Felski, 2015:164).

---

<sup>75</sup> Dit is interessant dat Vermeulen en Van den Akker (2017:15) opmerk dat die 2000's gekenmerk word deur 'n kwyning van die kultuur van televisielogika (massamedia), en die opkoms van 'n kultuur van *netwerklogika* (internet en sosiale media). Die metafoer van netwerke blyk al hoe meer algemeen en bruikbaar te wees vir die huidige tydsgewrig. Dit dui op 'n sikliese, dialogiese, heterochroniese, relasionele ingesteldheid eerder as liniêr, chronologies en individualisties.

So gesien, maak (ten minste) die skrywer, teks en leser deel van die literêre netwerk uit. Uitgewers, kritici, uitgewers, dosente en studente kan ook deel vorm van so 'n netwerk.

In Felski se bespreking beklee die teks 'n spesifieke rol as 'n niemenslike akteur. 'n Niemenslike akteur word beskryf as enigiets wat die stand van sake verander deur 'n verskil te maak (Felski, 2015:163). 'n Spoedversperring<sup>76</sup> kan nie soos 'n verkeersbeampte optree en keer dat iemand teen 'n hoë spoed in die straat afjaag nie, maar dit kan wel die aksie tot 'n mate beïnvloed. So kan 'n teks ook nie soos 'n mens optree en omstandighede aktief verander nie, maar dit kan wel op suggestieryke wyse veroorsaak dat lesers kreatief en affektief reageer. 'n Kreatiewe reaksie op 'n teks kan op interessante en onverwagse maniere daartoe lei dat omstandighede of situasies verander word, 'n nosie wat aansluit by wat ek reeds vroeër in terme van performatiewe gedrag beskryf het. 'n Teks kan egter nie op sy eie funksioneer nie; dit is maar een skakel in 'n netwerk wat op eiesoortige wyse 'n bydrae lewer tot potensiële aksie. Die akteurnetwerkteorie se sterk relasionele onderbou kom na vore in die uitgangspunt dat alles in die werklikheid beïnvloed word deur interaksies tussen akteurs, beide menslik en niemenslik. Indien alle akteurs in 'n netwerk, beide lewend en nielewend, op dieselfde ontologiese vlak geplaas word, raak dit moontlik vir die akteurs om op gelyke voet invloed op mekaar uit te oefen. Die netwerk funksioneer dus geheel en al op die beginsel van relasionele en ontologiese gelykheid (Felski, 2015:164).

Daar bestaan teorieë wat daarvan uitgaan dat letterkunde een of ander verhewe, onaantasbare konsep is wat esteties superieur is en daarom op transendentale wyse aan 'n ewige en tydlose kanon behoort. Sulke teorieë wil dit hê dat letterkunde heeltemal los van enige konteks bestudeer moet word. Felski argumenteer die teendeel. Sy voer aan dat so 'n onaantasbare teks nooit sou kon bestaan nie: “left to its own devices, this (self-contained aesthetic) object would have long since sunk into utter oblivion rather than coming to our attention”. Kunswerke kan naamlik net oorleef “by making friends, creating allies, attracting disciples, inciting attachments, latching on to receptive hosts” (Felski, 2015:165-166). Tekste bestaan in relasionele kontekste, nie in afsondering nie. Dit beteken nie dat alle tekste of kunswerke positief ontvang hoef te word nie. Negatiewe interaksie is immers ook interaksie. Negatiewe kritiek en selfs afgryse is ook maniere waarop gereageer word op kunswerke se performatiewe funksionering. “Artworks must be sociable to survive”, verduidelik Felski (2015:166), maak nie saak hoe die sosiale interaksie daar uitsien nie.

'n Belangrike sosiale of relasionele vermoë waarvoor tekste beskik, is om mense te inspireer en te betower – tot so 'n mate dat hulle aanhangers word en uit hul pad sal gaan om 'n spesifieke film of uitstalling te sien, of deur die nag in 'n ry sal staan om die volgende boek in 'n gewilde reeks te koop voor die eerste druk uitverkoop is. Wat is hierdie spesiale eienskap wat kunswerke besit? Dit is interessant om waar te

---

<sup>76</sup> Felski (2015:164) gebruik die voorbeeld van spoedhobbels en verwys daarna as “sleeping policemen”, soos die Franse dit noem, 'n benaming wat die idee van 'n niemenslike akteur goed illustreer.

neem dat hierdie ontwykende eienskap nie algemeen in literatuurteorie beskryf of ondersoek word nie. Felski (2015:167) verduidelik dat navorsers in kultuurstudie, soos Tony Bennett, van mening is dat tekste passief is: “ineffectual creatures at the beck and call of external forces”. Vir Bennett (soos vir Stanley Fish) is ’n teks ’n blanko skerm of blad waarop groepe lesers hulle voorafbestaande idees en oortuigings kan projekteer. Die probleem met so ’n beskouing is dat tekste gereduseer word tot generiese sosiale konstruksies, die een so voorspelbaar soos die vorige. Dit verduidelik nie waarom ’n individuele teks in staat is om te ontroer, te onstel en aan te spoor tot aksie op maniere wat die leser (of selfs die skrywer) nooit sou kon voorspel nie. As die konteks belangriker raak as die teks self, is daar geen rede om letterkunde te bestudeer, of selfs te skryf nie, stel Felski (2015:175). Een van die redes waarom letterkunde mense betower, is juis omdat dit nie geïsoleerd funksioneer nie. ’n Literêre teks is nie ’n “lonely rebel” wat alleen teen die sielloosheid van konteksgefokusde literatuurstudie te staan kom nie. ’n Stuk letterkunde kan betower en meesleur, omdat dit een van vele mede-akteurs is wat interafhanklik is en in ’n netwerk van verbintenisse funksioneer (Felski, 2015:170).

’n Onontbeerlike deel van ’n relasionele beskouing van die literêre performatiewe netwerk, is natuurlik die leser. Dit is belangrik om te onthou dat ’n leser onvoorspelbaar is. Felski (2015:171) stel dit duidelik dat literatuurstudie versigtig daarvoor moet wees om lesers gering te skat:

literary studies need to steer clear of a vulgar sociology (where a reader is reduced to the sum of the demographical data) as well as of a one-dimensional theory of language (where a reader is a nodal point through which language or discourse flows).

Lesers is saamgestelde en ewig-vormende kreature; nooit outonome, afgehandelde sentrums van kennis wat in voorspelbare patrone beweeg nie. “(T)hey are also not mere flotsam and jetsam tossed on the tides of social or linguistic forces that they are helpless to affect or comprehend” (Felski, 2015:171). Lesers reageer onvoorspelbaar en subjektief op tekste: “they mediate and are in turn mediated, in both predictable and perplexing ways”. Net soos mense oor die algemeen nie gereduseer kan word tot uitdrukkinge van voorafbestaande strukture nie, kan individuele lesers nie vervlak en veralgemeen word nie. Tekste kan nie op hul eie ’n invloed hê nie. Alleen deur die intrede van sonderlinge individue wat dit lees, kan tekste in staat wees om meer te wees as dooie woorde op ’n bladsy.

Vervolgens kan Derek Attridge se opvatting oor die *ervaring* van ’n teks as *gebeurtenis* betrek word. Attridge (2004:95) beskryf die performatiewe werking van ’n literêre teks in terme daarvan dat die leser die teks *ervaar* as ’n *gebeurtenis*. Hy steun sterk op idees wat Derrida reeds oor letterkunde as ’n wisselvallige en onvoorspelbare gebeurtenis gehad het. Vir Derrida is daar, soos vroeër reeds genoem, ’n verband tussen letterkunde en die uitvoerende mag wat geïnstitusioneeliseerde optrede besit. Letterkunde, volgens Derrida, is

an institution that consists in transgressing and transforming, thus in producing its constitutional law; or, to put it better, in producing discursive forms, “works,” and “events” in which the very possibility of a fundamental constitution is at least “fictionally” contested, threatened, deconstructed, presented in its very precariousness. Hence, while literature shares a certain power and a certain destiny with “jurisdiction,” with the juridico-political production of institutional foundations, the constitutions of states, fundamental legislation, and even the theological-juridico performatives which occur at the beginning of law, at a certain point it can only exceed them, interrogate them, “fictionalize” them: with nothing, or almost nothing, in view, of course, and by producing events whose “reality” or duration is never assured, but which by that very fact are more thought-provoking, if that still means something (aangehaal deur Culler, 2000:517).

Die idee van “The Event” is een wat ook deur die Franse filosoof Alain Badiou voorgelê is. Attridge maak wel melding van Badiou, maar stel dat hy eers kennis geneem het van Badiou se denke ná die idees vir *The Singularity of Literature* reeds geformuleer is (2004:142). Attridge se denke stem tot ’n groot mate ooreen met Badiou s’n. Volgens Badiou is die werklikheid ingebed in ’n lugleegte van “inconsistent multiplicity” wat gelyktydig leeg en oorvol is (Robinson, 2014). Normaalweg word hierdie onderliggende chaos deur dominante ideologieë en magte versteek, maar dit is altyddeur daar. Wanneer dit wat onderdruk of weggesteek word na die oppervlak beur en op die sosiale toneel verskyn, vind “an Event” plaas, om dit uiters simplisties te stel. “(An Event) ruptures the appearance of normality, and opens a space to rethink reality from the standpoint of its real basis in inconsistent multiplicity”, verduidelik Robinson (2014). Vir Badiou is ’n “event” ’n groot beweging: “an Event is something akin to a rip in the fabric of being and/or of the social order”. Attridge (2004:58) se beskrywing van ’n “event” het ’n kleiner fokus. Dit het meer te make met die ervaring van die ontstaan van betekenis; “meaning in process”, “the experience of (meaning as) an event”. Dit gaan oor die kombinasie van “an event of recognition”, “an event of combination” en “an event of comprehension” (Attridge, 2004:56). Sulke gebeurtenisse vind altyd in terme van taal plaas, aangesien herkenning, kombinasie en begrip nooit sonder taal kan bestaan nie. ’n Gebeurtenis in terme van taal gaan met kreatiwiteit gepaard omdat “every rule, every norm, every habit, every expectation involved in the use of language can be stretched, twisted, cited, thwarted, or exaggerated, and in multiple varied combinations with one another” (Attridge, 2004:58). Wanneer taal só aangewend word, kom literêre vindingrykheid in die prentjie, en kan daar gepraat word van ’n literêre “event”. Attridge se beskouing van die gebeurtenis is dus anders as Badiou s’n, maar vir beide verteenwoordig dit ’n verandering, ’n koersaanpassing wat verreikende gevolge kan hê. Hoe dit ook al sy, ’n gebeurtenis het duidelik te make met relasionaliteit aangesien dit gaan oor hoe dinge in terme van ander affektief *ervaar* word. Relasionaliteit kan nie los van affek en ervaring verstaan word nie, omdat beide altyd gaan oor interaksie met (die) ander (beide menslik en niemenslik). Die feit dat literêre tekste op unieke wyse *ervaar* word, onderskei dit van nieliterêre tekste, verduidelik Attridge (2004:95). ’n Nieliterêre teks word kognitief en instrumenteel benader met die doel om kennis te bekom. Wanneer ’n mens reageer op ’n teks as

literatuur, kom die waarde en plesier wat daaruit geput word van “a staging of referentiality”, eerder as die inwin van kennis (Attridge, 2004:95-96). Dit waarna verwys word in ’n literêre teks, word opgevoer en het daarom ’n meer affektiewe en kreatiewe reaksie tot gevolg as wat die geval is by ’n nieliterêre teks. Attridge (2004:96) gaan verder deur te verduidelik dat daar ’n verskil tussen fiksie en literatuur is: “[...] fiction and literature refer to different modes of reading: I can read *Middlemarch* as fiction without at the same time reading it as literature. (It is unlikely, however, that I would be able to read it as literature without reading it as fiction)”. Literêre fiksie, skryf hy, behels dus die *opvoering* van fiksionaliteit. Fiksionaliteit bestaan as ’n gebeurtenis of reeks gebeurtenisse waartydens die karakters en dit wat gebeur, tot stand kom deur middel van taal (Attridge, 2004:96). Soos fiksionaliteit literêr word wanneer dit talig opgevoer word, word narratief literêr wanneer dit opgevoer word, en dieselfde geld vir metafore, mimesis en beskrywing. Die opvoering of “performance” van ’n tekstuele verskynsel, het tot gevolg dat dit in terme van die literêre verstaan word, maar dan nie as vasgestelde konsepte nie, maar as *prosesse*: narrativering, metaforisering, mimetisering en beskrywing. Dit gaan dus hier, soos Van Niekerk sê, oor wat ’n teks (besig is om te) *doen* eerder as *sê* (Anon, 2014). Selfs in terme van tema vind ’n proses van tematisering plaas. ’n Mens sou die tema van ’n teks kon opsom, maar wat die skrywer eintlik in die teks doen, is om die leser deur ’n uitgebreide proses van tematisering te neem.

Die *ervaring* van ’n teks as opvoering dra sterk hiertoe by. Attridge is (soos Felski) daarvan oortuig dat ’n leser nooit volkome passief is in die leesproses nie, maar eerder self ook ’n akteursrol inneem wanneer hy of sy ’n teks lees en sodoende toelaat dat die opvoering van die teks voor hom of haar afspeel. Die leser kan dus self as ’n performatiewe proses beskou word. Die lees van ’n teks word self ’n opvoering, ’n gedagte wat strook met Berns se beskouing van die rol van die leser in terme van tekstuele performatisme, soos vroeër bespreek. Attridge (2004:98) maak dit duidelik dat ’n mens nie die fout moet maak om aan te neem dat die lees van ’n teks ’n passiewe posisie veronderstel nie. Omdat die leser meegesleur word, kreatief reageer en aktief betrokke is by die proses van betekenisgenerering, raak hy of sy soos ’n mede-akteur in die gebeurtenis wat die opvoering is<sup>77</sup>. Dit is alles behalwe passief. Die kreatiewe reaksie wat ’n leser op ’n spesifieke teks het, raak self ’n opvoering van die inhoud van die teks. Alles in die teks (taalgebruik, simboliek, tematisering, gebeure, affekte) werk saam om ’n gebeurtenis (“an event”) moontlik te maak en die leser reageer daarop. Attridge (2004:99) verwoord dit soos volg: “For a moment, the reader who undergoes all this experiences a miracle, and experiences it as a miracle in language”. Om so ’n wonderwerk te beleef, argumenteer Attridge, is om gekonfronteer te word met die ander, of ’n ander. Die letterkundige werk as sonderling en uniek kan beskou word as die ander wanneer die hele literêre interaksie beskou word as ’n opvoering, ’n “performance”. Die teks en leser as mede-akteurs ontmoet mekaar in die literêre werk as die ander (wat ook ’n akteur is): “the

---

<sup>77</sup> Dit is natuurlik so dat ’n opvoering op ’n verhoog, of die hardop voorlees van ’n gedig ’n verdere reaksie ontlok op grond van die akteur(s) se eie interpretasie van die teks. Die toeskouer reageer dus kreatief op die kreatiewe reaksie wat die akteur reeds op die dramateks het.

literary work as other is the work in performance, a performance which estranges (without disempowering) all the fundamental operations of language” (Attridge, 2004:105). Die sonderlingheid (“singularity”) van ’n teks lê, telkens wanneer dit opnuut gelees word, in die opvoering daarvan. “(T)hat singularity [...] is reborn as a new singularity with each new performance”, voer Attridge (2004:106) aan.

Die teks en die leser is nou reeds bespreek as deel van die betekenisgenererende akteurs betrokke by die totstandkoming van ’n performatiewe literêre situasie. Om die idee van ’n relasionele netwerk van betrokkenes te voltooi, moet die outeur van die teks ook betrek word. Dit is natuurlik ’n netelige kwessie aangesien die outeur lankal reeds deur Roland Barthes “dood” verklaar is. Verder kan dit problematies wees om die outeur te betrek by ’n gesprek oor betekenisgenerering en interpretasie omdat ’n mens dan in die gat kan trap van outeursintensie. Attridge benader die saak egter anders. Vir hom is dit noodsaaklik dat die outeur betrek word by die gesprek oor die performatiewe gedrag van letterkunde, maar net in die sin dat die leser bewus is van die ge-outeurdheid (“authoredness”) van ’n teks: “the presupposition that the words we are reading are the product of a mental event or a number of such events whereby the processes of linguistic meaning are engaged” (Attridge, 2004:101). Dit gaan glad nie oor die outeur se intensies nie, maar oor die leser se aanname en ervaring van die teks as ‘deur iemand geskryf’. Alhoewel ge-outeurdheid ’n belangrike aspek is van enige talige uiting, is dit volgens Attridge (2004:101) in letterkunde se geval spesifiek beduidend as gevolg van die rol wat “invention” (vindingrykheid of oorspronklikheid) speel in die produksie en resepsie daarvan. Uitvinding is vir Attridge (2004:101-102) ’n gebeurtenis wat net met die uitvinder gebeur, maar dit is ook ’n daad wat voortspruit uit ’n aantal intensies, beide in die domein van ’n gemeenskap en ’n individu. Belangrik rakende ’n uitvindsel is dat dit verstaan moet word in terme van waar dit ontstaan het, naamlik in die gedagtes van ’n individu of groep individue. Daar is dus ’n verskil tussen die waardering van ’n natuurlike objek soos ’n blaar, en die waardering van ’n spesifieke mensgemaakte uitvindsel, soos ’n literêre teks. Deel van die waardering van ’n literêre teks lê juis in die besef en ervaring daarvan dat dit (meesterlik) gemaak, uitgevind is deur ’n menslike verstand, argumenteer Attridge (2004:102). Die outeur vervul in hierdie opsig ’n performatiewe rol: hy of sy voer die rol van uitvinder op. Die leser speel ook ’n rol: die ervaring van die teks lê juis in die leser se performatiewe reaksie daarop, asook in die teks se opvoering van die leser as deel van die performatiewe situasie. ’n Ander manier om Attridge se argument te stel, is om te sê dat die leser die teks ervaar as ’n immer onafgehandelde *proses* van skryf. Die teks word dan benader met die implikasie dat dit deur iemand geskryf is, performatief deur iemand ervaar word as ’n gebeurtenis, en weergegee word as ’n literêre gebeurtenis. Sodanige gebeurtenis het die potensiaal om iets te laat gebeur, om potensieel verandering tot gevolg te hê.

Uit die voorafgaande bespreking het dit duidelik geword dat letterkunde in terme van die performatiewe bestudeer kan word aangesien nie net die outeur, leser of karakters die rol van akteurs en genereerders



van betekenis beskou kan word nie, maar die teks self ook (soos beskryf aan die hand van ANT). Wanneer 'n teks ervaar word as die opvoering van 'n sonderlinge gebeurtenis, raak dit vir die leser moontlik om die teks op gelyke ontologiese voet as die ander te ontmoet. Slegs dan is dit moontlik vir 'n teks om die leser te betower en mee te sleur. In die volgende gedeelte word aan die hand van Raoul Eshelman se 'performatisme' verder ingegaan op die idee van die teks as 'n opvoering wat kan fassineer en meevoer.

#### 4.6. Metamodernistiese performatisme

“We’ve been trained to first and foremost be ironic [...] and so, to be sincere and to go on to go forward becomes a *performance*” (Vermeulen & Van den Akker, 2014b) (eie beklemtoning).

“This is the common goal of all performatist fiction: it forces us, at least for the time being, to take the beautiful attitude of a believer rather than the sceptical attitude of a continually frustrated seeker of truth” (Eshelman, 2005-2006).

“Dit gaan eerder oor die *hoe* as oor die *wat*” (Van Niekerk oor *Kaar*, aangehaal in Anon, 2014) (eie beklemtoning).

Bostaande aanhalings gee die uitgangspunte van 'n metamodernistiese ingesteldheid ten opsigte van performatiewe gedrag weer. Die situasie waarbinne metamodernisme as konsep ontstaan het, word volgens Vermeulen en Van den Akker (2014) gekenmerk deur postmodernistiese skeptisisme en agterdog. Om uit hierdie situasie te ontsnap, en om verby die veronderstelde einde van die Geskiedenis te beweeg, beteken dat 'n mens 'n ingesteldheid van naïewe optimisme, of eerder hoop, moet inneem. Naïewe hoop beteken om te glo in iets, selfs al is dit nie moontlik nie, en om iets performatief uit te leef, selfs al weet jy dit is “a game of pretence”. So neem 'n mens “the beautiful attitude of a believer” aan eerder as die “sceptical attitude” van iemand wat gefrustreerd aanhou soek na 'n allesomvattende waarheid. Die argument wat ek voer, is dat Van Niekerk gebruik maak van hierdie idee van naïewe hoop wanneer sy op performatiewe wyse opregte relasionele verbintenisse uitbeeld, al spelende.

##### 4.6.1. Die metamodernistiese asof-ingesteldheid

Een van die belangrikste uitgangspunte van die metamodernisme is wat Vermeulen en Van den Akker die “as if”-ingesteldheid noem (2010:5). Ontnugter deur die besef dat daar nie 'n grootse, voorafbestemde ideaal of *telos* is waarheen die mensdom voortdurend probeer ontwikkel nie, maar dat die aarde en alles daarop tans op 'n ekologiese ramp afstuur (juis as gevolg van daardie strewe na vooruitgang), ontstaan 'n behoefte om steeds hoop te hê vir die toekoms. Verder laat die uitdyende invloed van die internet en die gevolglike internasionale interkonnektiwiteit mense (en kunstenaars) besef dat dit al hoe noodsaakliker raak om oplossings vir die aarde se krisis te vind. Maar hoe is dit moontlik om hoop vir die toekoms te hê, en om die moed te hê om probleme te probeer oplos, as dit

algemene kennis is dat die bestaan van iets soos 'n metanarratief in die vorm van 'n Groot Plan of Groot Oplossing onwaarskynlik geag word? Die metamodernistiese beskouing bied as moontlikheid 'n naïef maar ingeligte hoop en opregtheid wat gekonstrueerd van aard is. Dit is 'n 'asof'-benadering wat bewus is van sy eie onmoontlikheid, maar wat, gedryf deur 'n besef van onmiddellikheid, liggaamlikheid, relasionele verbintenis en die dringendheid van die internasionale sosiaal-ekonomiese en ekologiese toestand van die aarde, streef daarna om tog 'n verskil te maak. Die metamoderne subjek deel hierdie naïef-ingeligte ingesteldheid.

In 2017 word die Ghanees-Amerikaanse denker en skrywer Kwame Anthony Appiah (2017) se nuutste boek *As If: Idealization and Ideals* gepubliseer. Dié boek is gemoeid met “die filosofie van asof”, 'n idee wat deur die ietwat vergete Duitse filosoof Hans Vaihinger (1852-1933)<sup>78</sup> ondersoek is. Vaihinger was van mening dat heelwat van die betekenisvolle werk wat mense deur die eeue gedoen het, gebaseer is op idealiserings, “fictional thinking”, of “useful untruths”: “descriptions or laws or theories that are literally false but that provide an easier and more useful way to think about certain subjects than the truth in all its complexity would” (Nagel, 2018). Deur 'n onderwerp te hanteer asof dit aan 'n sekere teorie of denkraamwerk voldoen, kan verskillende interessante moontlikhede laat oopgaan. Nagel (2018) haal vir Vaihinger aan: “(such fictions) provide an instrument for finding our way about more easily in the world”. Appiah verduidelik dat die mens van nature geneig is om te idealiseer, en dat ons dit doen op amper alle gebiede (Lehrer, 2017). Mense maak van idealiserings gebruik om te dink oor menslike denke en gedrag:

At least since Aristotle, philosophers have tried to give accounts of why people do what they do by exploring the thoughts – the beliefs, desires, and the like – that would make their actions rational. But, also from way back, we've known that their actions *weren't* rational, or at least not fully so. The natural thing to say here is that we're idealizing (Appiah, 2017:xi).

As 'n voorbeeld van hoe mense idealiseer en so van “fruitful errors” gebruik maak, vertel hy hoe wetenskaponderwysers of professore gebruik sal maak van gasteorie om aan leerders te verduidelik dat wanneer 'n mens die temperatuur van gas verhoog, die druk daarvan ook verhoog. Gasteorie is gebaseer op die veronderstelling dat alle molekules identiese, onelastiese ronde balletjies is, wat natuurlik nie waar is nie. Alhoewel hierdie veronderstelling nie waar is nie, vergemaklik dit die onderwyser se taak om die konsep te verduidelik, en ook die leerders se taak om dit te verstaan. Wanneer 'n onderwyser dus hierdie teorie gebruik om te verduidelik hoe gas op hitte reageer, is hy of sy nie besig om die leerders te mislei nie. Dit is bloot die meer gepaste, alhoewel geïdealiseerde, beeld waarmee die fenomeen

---

<sup>78</sup> Vaihinger ondersoek die “filosofie van asof” in sy boek *The Philosophy of “As If”: A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, wat in 1924 in vertaalde vorm gepubliseer is.

verduidelik word. Die punt wat hy maak, is dat sulke idealiserings teenwoordig is in die ernstigste intellektuele strewes van mense (Lehrer, 2017).

Die kern van Appiah se boek handel oor “strategiese onwaarheid”: “the idea that our best chance of understanding society is to be open to a range of imperfect descriptions of the world to create something close to truth” (Lehrer, 2017). So ’n idee herinner sterk aan die verskynsel van post-waarheid en alternatiewe feite wat in vandag se tyd algemeen is. Appiah verduidelik egter dat sy teorie van ‘asof’ nie verstaan moet word sonder om ’n sterkontwikkelde gewaarwording van feilbaarheid in berekening te bring nie. Dit is uiters belangrik om te erken dat ’n mens verkeerd kan wees, sê hy (Lehrer, 2017).<sup>79</sup>

Die doel van idealiserings en onwaarhede, is dat dit strategies gebruik kan word om dinge waar te maak, selfs al is die idealiserings self onwaar, meen Appiah (Lehrer, 2017). Die metamodernistiese asof-ingesteldheid werk presies met hierdie selfde uitgangspunt: dat strategiese onwaarhede, of strategiese ingeligte naïwiteit, soms nuttig (en selfs noodsaaklik) kan wees om waarheid te soek in iets wat ’n mens weet ’n onwaarheid is. Een van die duidelikste maniere waarop die asof-ingesteldheid in letterkunde na vore kom, is deur performatiewe gedrag. Performatisme is ’n manier waarop mense sulke strategiese onwaarhede uitleef. In sommige gevalle beteken dit dat ’n individu nie daarvan bewus is dat hy of sy so ’n onwaarheid uitleef nie (byvoorbeeld wanneer mense deur populistiese retoriek van iets oortuig word), maar ander kere kies mense om sulke onwaarhede strategies-ingelig te performeer omdat dit ’n sekere doel dien. Dit is wat Van Niekerk in haar mees resente tekste doen. Sy maak gebruik van “fictional thinking”, van die filosofie van asof, om haar lesers saam te nooi op ’n reis waartydens daar op nuwe maniere na die werklikheid gekyk word.

Soos vroeër reeds volledig uiteengesit, is die term performatiwiteit of performatisme nie iets nuuts nie. Waar performatiwiteit deur antropoloë vanuit ’n kulturele perspektief benader is, deur taalfilosowe as talige uiting en deur literatuurwetenskaplikes as ’n manier waarop identiteit opgevoer en ondermyn kan word, posisioneer Raoul Eshelman dit wat hy ‘performatisme’ noem as ’n (metamodernistiese) beramingsteorie aan die hand waarvan literêre tekste op post-postmodernistiese maniere bestudeer kan word. Sy fokus is spesifiek daarop om subjektiwiteit in tekste weer geloofwaardig weer te gee, sodat die studie daarvan opnuut waardevol kan wees. In sy artikel “Performatism, or the End of

---

<sup>79</sup> Appiah is van mening dat een van die groot uitdagings in die kontemporêre samelewing is dat mense nie kan raaksien dat hulle eie beeld van die werklikheid onvolledig is nie, en dat hulle ook nie kan sien dat iemand anders se beeld onvolledig is nie. Die idee dat daar slegs twee moontlike beelde van die werklikheid bestaan (myne en joune), is onwaarskynlik. ’n Beter manier om oor die saak te dink, is om te besef dat almal se beeld onvolledig is en dan van daar af die moontlikheid te oorweeg dat beide se beelde op verskillende maniere waar kan wees, afhangend van die perspektiewe. Dit beteken nie dat absolute onwaarhede of morele oortredings sommer goedgepraat kan word nie. Om te oordryf en te hiperboliseer is menslik, en is nie noodwendig ’n teken van onwaarheid nie. Die vraag wat ’n mens jouself moet afvra, is egter of iemand besig is om bewustelik en met ’n agenda mense te mislei.

Postmodernism<sup>80</sup> skryf Eshelman (2000-2001:1) dat die kontemporêre tekstuele subjek hom- of haarself in 'n oënskyklik onontkombare postmoderne strik bevind:

Any attempt it makes to find itself through a search for meaning is bound to go awry, for every sign promising some sort of originary knowledge is embedded in further contexts whose explication requires the setting of even more signs. Attempting to find itself through meaning, the subject drowns in a flood of ever expanding cross-references. Yet even if the subject clings to form it fares no better. For postmodernism sees in form not an antidote to meaning, but rather a trace leading back to already existing, semantically loaded contexts. Every fixation of meaning is dispersed through cross-connected forms; every use of form links up with already existing meanings; every approach to an origin leads back to an alien sign. Searching for itself, the subject quickly ends where it began: in the endlessly expanding field of the postmodern (Eshelman, 2000-2001:1).

Wat betref die kunste, is die manier om uit hierdie strik te ontsnap nie om net nog harder te soek na betekenis of nuwer, meer verrassende artistiese truuks nie. Eshelman (2000-2001:1) verduidelik dat slegs 'n meganisme wat nie sal toelaat dat postmodernistiese uitwaaiering, dekonstruksie of vermenigvuldiging daardeur dring nie, in staat sal wees om die postmoderne strik te ontknoop. Die nosie van opvoering ('performance') maak so 'n ontknoping moontlik.

Eshelman (2000-2001:1) verwoord die konsep van *performatisme* soos volg: "The new notion of performativity serves neither to foreground nor contextualize the subject, but rather to preserve it: the subject is presented (or presents itself) as a holistic, irreducible unit that makes a binding impression on a reader or observer". Uit 'n postmoderne oogpunt is die moontlikheid dat so 'n holistiese subjek kan bestaan onwaarskynlik; alles is tog relatief en 'n subjek word gevorm deur 'n meervoud van vryswewende invloede. Daarom word 'n holistiese subjek, aan die hand van Eshelman se teorie, altyd as performatief 'solied', dig of ondeursigtig ("opaque"), onskuldig en doelbewus uitgebeeld, op 'n manier verteenwoordigend van dít waarvoor die subjek staan (Eshelman, 2000-2001:1). Die gevolg is 'n geslote, eenvoudige, héél subjek met "[...] a potency that can almost only be defined in theological terms". Hierdie geheel skep 'n ruimte waarbinne metamodernistiese naïef-ingeligte hoop kan bestaan en waar daar (weer) die moontlikheid kan ontstaan van meta-konsepte soos die *telos*, die outeur, geloof, liefde en die metafisiese, selfs al is dit speel-speel.

Performatisme as "epochal concept of post-postmodernism" (Eshelman, 2015) bestaan reeds sedert die vroeë 2000's. Eshelman se boek daaroor, *Performatism, or the End of Postmodernism*, het in 2008 verskyn. Vermeulen en Van den Akker se idees rondom metamodernisme is in 2010 die eerste keer gepubliseer, wat beteken dat Eshelman se navorsing oor post-postmodernisme ouer is as dié van die Nederlanders. Vermeulen en Van den Akker (2010:6) sluit performatisme in by hulle bespreking van

---

<sup>80</sup> Eshelman het in 2008 'n boek gepubliseer met dieselfde titel.

metamodernisme en beskou dit as 'n belangrike metamodernistiese strategie. Soos Vermeulen en Van den Akker, voer Eshelman aan dat kontemporêre kuns nie meer aan die hand van die standaardbeskrywing(s) van postmodernisme verstaan kan word nie (2008:ix). Hy noem Yann Martel se boek *Life of Pi* (2003) as voorbeeld. In Martel se teks kan die leser nie anders as om met die hoofkarakter, Pi, te identifiseer nie. Die probleem is egter dat Pi 'n karakter is wat volstrek in al die hoofreligieë gelyktydig wil glo: “a monist, faith-based wish not exactly in keeping with the pluralism and scepticism you would expect from a postmodern hero” (Eshelman, 2008:x).

Volgens Eshelman is soortgelyke afwykings van die heersende postmoderne kuns- en realiteitsbeskouing algemeen. 'n Mens sou verwag dat navorsers oraloor besig sou wees om sulke nuwe verskynsels te ondersoek en te beskryf. Die teendeel is egter waar, voer Eshelman (2008:x) aan. Alhoewel postmodernisme en poststrukturalisme vanuit verskillende oorde as ontoereikend verklaar word, blyk daar min belangstelling te wees in pogings om te probeer bepaal hoe 'n moontlike opvolger daar uit sou sien. 'n Moontlike rede hiervoor is dat navorsers steeds fokus op 'n spesifieke beskouing van 'tekens':

In poststructuralism explicitly and postmodernism implicitly, signs are thought to be tacked onto things belatedly, whether through custom, agreement, or happenstance. To achieve an understanding of things you can only go through signs; hence the sign (or, more precisely, the free-floating signifier) is the starting point for acquiring knowledge, not the thing itself (Eshelman, 2008:x).

Dit is moeilik om hierdie denke te weerlê aangesien dit sal beteken dat volledige argumente op subjektiewe dinge wat buite die erkende semiotiese verwysingraamwerke lê (metafisiese dinge), gebaseer sal moet word. Dit word algemeen as wetenskaplike belaglikheid beskou om in 'n pluralistiese denkklimaat só monisties<sup>81</sup> te redeneer.

Eshelman (2008:xi) voer aan, soos verskeie ander teoretici, dat die postmoderne era met sy dualistiese nosies van tekstualiteit, vertraging (“belatedness”), eindelose ironie en metafisiese skeptisisme aan die verbygaan is, en dat 'n nuwe era ingegaan word waarin spesifiek monistiese waardes weer na vore begin tree. Eric Gans se *Origin of Language*, en Walter Benn Michaels en Steven Knapp se essay “Against theory” (wat Eshelman beskryf as uitdrukkings van 'n radikale nuwe monisme) wat in die 1980's verskyn het, kon volgens Eshelman nooit behoorlik vordering maak teen die heersende dualistiese ingesteldheid nie. Monistiese neigings neem vanaf die 1990's toe in argitektuur sowel as in kunselfilms (Eshelman, 2008:xii). Sommige beeldende kunstenaars plaas toenemend die fokus op eenheid, skoonheid en sluiting eerder as op die eindelose ironieë van konseptuele kuns en anti-kuns. Monistiese

---

<sup>81</sup> Eshelman baseer sy teoretiese uitgangspunte op die idee van monisme. Hy kies spesifiek hierdie woord omdat dit enkelvoudig of a-logies beteken, maar veral ook omdat dit duidelike religieuse konnotasies het. Die religieuse, spesifiek die teïstiese, is belangrik vir Eshelman se konsep van performatisme.

idees word ook stadigaan duideliker in literêre werke, alhoewel Eshelman noem dat skrywers klaarblyklik steeds skryf met poststrukuralistiese narratiewe teorieë in hul agterkoppe. Een area waar bewustheid van hierdie nuwe denke volgens Eshelman nog geheel en al afwesig is (of wás in 2008), is in literêre teorie: “Aware that the times are a changin’, but unable to part with the split concepts of sign developed by master thinkers like Derrida, Lacan, Foucault, and Deleuze, academic critics have widened their perspective to include cultural studies, historicism, gender studies, and postcolonialism” (Eshelman, 2008:xii). Die gevolg is ’n verryking en verbreding van die bestaande teorieë, óf dit kan dui op ’n degenerasie na wat Eshelman “the theory mess” noem. Die beskouing van die teken bly egter dieselfde: gesplete en gedoem om ’n eindelose, onvermydelike andersheid te verteenwoordig.

Eshelman (2008:xii) streef daarna om die groterwordende gaping tussen teorie en wat hy noem “the intensifying aesthetic trend towards monism” (“strategies emphasizing unity, identification, closure, hierarchy, and theist or authorial modes of narration”), te oorbrug aan die hand van *performatisme*: “[...] a strong performance, which is to say a successful, convincing, or moving attempt by an opaque subject to transcend what I call a double frame”. Vir die doel van hierdie studie fokus ek op drie aspekte van performatisme wat op Van Niekerk se resente werk van toepassing is, naamlik, performatistiese raamskepping, performatistiese subjektiwiteit, en teïstiese en ouktoriële perspektiewe. Spel as verdere aspek van performatisme kom in Hoofstuk 5 aan bod wanneer Van Niekerk se tekste bespreek word.

#### 4.6.2. Performatistiese raamskepping

Eshelman se idee van die *dubbelraam* hou verband met Derrida se dekonstruksie van die veronderstelde middelpunt of essensie van ’n werk. Die raam van ’n werk, verduidelik Derrida (soos bespreek deur Eshelman, 2008:1), plaas die estetiese waarde van die kunswerk in ’n onlosmaaklike verhouding ten opsigte van die ruimte of konteks buite die raam. Die raam, wat eers beskou is as ’n ornamentele nagedagte, word ’n noodsaaklike voorwaarde: “[...] it is that place which is both inside and out, where text and context meet in a way that is both absolutely crucial to the work’s makeup and impossible to determine in advance” (Eshelman, 2008:1-2). Die raam maak dit dus onmoontlik om die werk ooit as ’n afgehandelde of geslote geheel te beskou, omdat dit altyd reeds onderhewig is aan die konteks daaromheen, wat alles behalwe ’n koherente geheel is. Hoe gaan Eshelman se performatiewe strewe na ’n nuwe, outonome monistiese estetika te werk om hierdie probleem te omseil? Die antwoord lê volgens hom in ’n radikale nuwe performatistiese bemagtiging van die raam:

The author [...] imposes a certain solution on us using dogmatic, ritual, or some other coercive means. This has two immediate effects. The coercive frame cuts us off, at least temporarily, from the context around it and forces us back into the work. Once we are inside, we are made to identify with some person, act or situation in a way that is plausible only within the confines of the work as a whole (Eshelman, 2008:2).

Die gewillige leser word gelei, of selfs gedwing, om te identifiseer met iets wat onwaarskynlik of ongeloofwaardig is – “to *believe* in spite of yourself” (Eshelman, 2008:2). Die leser is egter deurentyd kognitief daarvan bewus dat die gewaarwording van identifikasie of geloof gedwonge is – dat dit kunsmatig gekonstrueer word. Die raam elimineer dus nie metafisiese skeptisisme en ironie nie, maar hou dit onder beheer. Daar word van die leser verwag om te onderhandel tussen die estetiese identifikasie en die dogmatiese, gekonstrueerde manier waarop dit ontstaan het (Eshelman, 2008:2-3).

Sodanige gekonstrueerde, kunsmatige unifikasie vind plaas aan die hand van Eshelman se dubbelrame. ’n Dubbelraam bestaan uit ’n buiteraam (die raam van die kunswerk, of teks) en ’n binnerraam, wat soms met ’n “originary scene” gepaard gaan. Die buiteraam gaan só te werk dat ’n onwaarskynlikheid as geloofwaardig voorgedhou word, wat tot gevolg het dat die leser tydelik afgesny word van die eindelose oop en onbeheerbare (postmoderne) konteks buite die raam. Die leser word dan teruggedwing in die werk om die onwaarskynlikheid dáár te beoordeel. Indien die teks dualisties van aard is, sal die leser een of ander tipe ironie in die werk vind wat die buiteraam sal ondermyn en die kunsmatig geraamde eenheid ongedaan sal maak. ’n Performatiewe werk sal egter ’n noodsaaklike toneel of reeks gebeure as binnerraam bevat wat die buiteraam se kunsmatige logika sal bevestig (Eshelman, 2008:3). Daar kan ook meervoudige dubbelrame in teks teenwoordig wees, soos die geval is in die kortverhale in *Die sneeuslaper* (2010). Of ’n werk ervaar word as ’n geheel met identifikasie en sluiting (‘closure’), of as “an exercise in endless ironic regress”, sal bepaal word deur die mate waarin die buite- en binnerame van die teks saamval of nie. Die leser word egter nie só deur die skrywer aan die neus rondgelei nie. Die spanning tussen die saamval van die twee rame en die leser se legitieme skeptisisme word steeds onderhou. Die punt is dat sluiting as ’n haalbare alternatief aangebied word vir eindelose postmoderne uitwaaiering van betekenis.

’n Buiterraam het ’n arbitrêre of dogmatiese karakter wat skynbaar van bo af “afgedwing” word, vanaf die posisie van die skrywer of die ouktoriële fokalisator. Die binnerraam word gegrond op wat Eshelman (2008:4) “an originary scene” noem. Die “originary scene [...] reduces human behaviour to what seems to be a very basic or elementary circle of unity with nature and/or with other people<sup>82</sup>”. Volgens Eshelman (2008:4) hou sodanige reduksie verband met wat Eric Gans semiotiese ostensiwiteit noem. Volgens Gans kan die ontstaan van taal uitgebeeld word in ’n hipotetiese interaksie tussen twee protomense wat in ’n konflik gewikkel raak oor een of ander objek. Die konflik kan geles word as mimetiese mededinging, ’n idee afkomstig van René Girard (Eshelman 2008:4). In plaas daarvan dat die een protomense die ander met geweld oorheers, beduie een van die twee na die objek en uiter ’n klank wat veronderstel is om die objek te verteenwoordig. Indien die tweede protomense dié klank aanvaar as

---

<sup>82</sup> Daar is duidelik sprake van relasionaliteit in performatisme alhoewel Eshelman dit nie só noem nie.

verteenvoordigend van die begeerde objek, word die klank 'n teken (“an ostensive sign”) en is die konflik (tydelik) afgeweer.

The two antagonists have transcended their animal status by agreeing on a sign representing and temporarily replacing a bone of contention; through their act of spontaneous agreement they also lay the foundations for all future acts of semiosis, and hence for all culture and ritual (Eshelman, 2008:4).

Omdat die teken die vermoë het om konflik af te weer, neem die twee protomense aan dat die teken bonatuurlike kragte moet besit aangesien hulle nie in staat is om hul eie betrokkenheid in die skep daarvan te begryp nie. Die punt wat Gans hier wil maak, is nie dat die teken *werklik* van goddelike afkoms is nie, maar dat dit so *ervaar kan word* (Eshelman, 2008:4), 'n nosie wat sterk aan metamodernisme se asof-ingesteldheid herinner. Die grens tussen die immanente wêreld en die transendente word hierdeur belig. Gans voer verder aan dat die ostensiewe teken deur die twee protomense beskou word as *mooi*, “[...] because it allows us to oscillate between contemplating the sign standing for the thing and the thing as it is represented by the sign” (Eshelman, 2008:5).

Eshelman (2008:6) beskou die ostensiewe teken en die “originary scene” as basiese instrumente “[...] that can help us describe other monist strategies as they cut through the endless regress and irony of postmodern culture and play out new, constructed narratives of origin in contemporary narrative and thematic guises”.

#### 4.6.3. Performatistiese subjektiwiteit

Volgens poststrukuralistiese en postmodernistiese teorieë bestaan subjektiwiteit alleenlik in terme van “flux”: “a continuous flow of construction and reconstruction, subject to various forces of society, culture and history” (Van der Merwe, 2007:131). Volgens so 'n beskouing is dit onmoontlik vir 'n subjek om te bestaan as “a self-determining, self-contained subject, occupying a central position – as moral authority, as meaning-maker” (Timmer, 2010:135). Die postmodernistiese subjek is dus vasgevang in 'n wip waaruit hy of sy skynbaar nie kan ontsnap nie (Eshelman, 2000-2001). Die postmoderne subjek is nie in staat tot morele outoriteit of talige betekenisgenerering nie: “the subject (is) no more than ‘a shifting signifier caught up in this endless interplay of signification’, and ‘language (is) the paradigmatic structure in the humanities’, a structure which is moreover completely without a centre” (Van der Merwe, met verwysing na Timmer, 2017:131).

Van der Merwe (2017:131) identifiseer twee postmoderne neigings wat verband hou met die desentralisering van die self, die subjek of die individu: die afwesigheid van 'n “inner centre”, en die fokus op onpersoonlike sisteme van mag en dialektiek. Agterdog, skeptisisme en dubbelsinnigheid lei daartoe dat die outonome subjek 'n bedreigde spesie is. Die rol van die mens, en daarmee saam menseverhoudinge, in die vorming en bestuur van die samelewing word ook deur postmodernisme



ontken. Die samelewing is volgens hierdie beskouing 'n lukrake sameflansing van faktore wat deur magstrukture beheer en uitgebuit word. Die individu, of selfs 'n groep samehoriges, het geen mag om hulle situasie te verbeter en sin te gee aan hulle bestaan nie. Die gevolg hiervan is dat die postmoderne subjek (of die postmoderne fiktiewe karakter) amper geen menslike eienskappe meer kan vertoon nie, maar eerder uitgebeeld word as 'n vryswewende en geïsoleerde objek, uitgelewer aan die noodlot en onderwerp aan eindelose strukture van mag. Die postmoderne mens moet altyd onthou dat hy of sy inderdaad nie die middelpunt van die heelal is, soos lank die oortuiging was nie, en ook nie werklik enige noemenswaardige invloede kan hê op die werklikheid nie.

Daar ontstaan egter 'n probleem wanneer individue in die werklikheid wél 'n gevoel ervaar van 'n gesentraliseerde, koherente self. Ten spyte van die teorie oor die saak, is die meeste mense tog bewus van 'n "feeling of selfhood" (Van der Merwe, 2017:132). In die eerste plek gee hierdie gewaarwording aanleiding tot eksistensiële verwarring: 'n diskrepansie ontstaan tussen die geteoretiseerde onstabiele, uitwaaiende en gefragmenteerde subjek, en die "felt reality of a lived experience" (Van der Merwe, 2017:132). In die tweede plek raak die oneindige vorme van subjektiwiteit wat deur poststrukuralistiese teorieë moontlik gemaak is, vir die individu oorweldigend. Daarom bevind die postmoderne subjek hom- en haarself in 'n strik waarin bevredigende konsepte van die self, betekenis en sin al hoe meer ontoereikend raak.

Metamodernisme reageer op bogenoemde gekompliseerde situasie deur te wys op die noodsaaklikheid van "a 'shared – but unproven and unprovable – framework of reality' which is 'based on a certain trust and faith, sustained by social interactions and the conventions and routines that structure those interactions'" (Timmer, aangehaal deur Van der Merwe, 2017:133). Betekenisvolle intersubjektiewe interaksie, dít waarna die metamodernistiese subjek smag, is slegs moontlik indien 'n stabiele gevoel van 'n Self gerekonstrueer kan word (Van der Merwe, 2017:134). Dit blyk egter dat die een nie sonder die ander moontlik is nie: relasionele interaksie is nie moontlik sonder 'n stabiele gevoel van 'n Self nie, maar dit is nie moontlik om 'n stabiele gevoel van die Self te konstrueer sónder relasionele interaksie nie. Die Self slaag daarin om hom- of haarself te rekonstrueer deur die Ware Self performatief aan die Ander bekend te stel, of te bely (Van der Merwe, met verwysing na Amian, 2017:134). In pogings om op hierdie manier die Self te rekonstrueer, sal die metamoderne subjek (of die metamoderne kunstenaar) konsepte soos essensie, kern of siel opvoer aan die hand van uitdrukkings van opregtheid, intimiteit, waarheid en outentisiteit. Die noodsaaklikheid van affektiewe interaksies word hierdeur opnuut op die voorgrond geplaas, dui Van der Merwe aan met behulp van Keulks se navorsing daarvoor (2017:134):

notions of affect (such as agency, subjectivity and love) are part of a ‘more centrist’<sup>83</sup> construction’ of an ‘autonomous self’ or ‘integrated subjectivity’ in response to a postmodernist discourse on subjectivity which is characterised by nihilism, cynicism and abstraction.

Metamodernisme omarm die idee van geïntegreerde of veelvuldige subjektieweite (Abramson, 2015a). Vir postmodernistiese dialektiek om effektief te wees, is die “Balkanisering” van identiteit en subjektieweite noodsaaklik – die verdeling van die Self en groepe Selve in duidelike kompartemente op grond van ras, geloof, gender, etnisiteit, nasionaliteit, seksuele oriëntasie, ens. (Abramson, 2015a). Dit is makliker om ’n teenstander te identifiseer as die teenstander direk teenoor jouself ge-positioneer kan word. Vanuit ’n kapitalistiese oogpunt, is dit ook makliker om produkte te verkoop aan groepe mense wat met behulp van marknavorsing en veralgemening in afgebakende groepe georden kan word. Dit is egter moontlik vir een individu om ontelbare subjektiewe kategorieë gelyktydig te beleef, en ook om tydelik ander se subjektieweite met hulle te deel ten spyte van groot verskille tussen mense. Abramson (2015a) verduidelik dat die internet sprekend is van die metamoderne idee van veelvuldige subjektieweite:

[...] in the simultaneously anonymous and falsely intimate spaces of the Internet, we often find ourselves joining our words and actions with people we know nothing about — except that they agree with us as to the one issue we’re discussing in the moment. In this way we can feel as though we share a subjectivity with other people who, if we knew them in real-time, we would realize were “different” from us as to (for example) their race, religion, gender, ethnicity, nationality, sexual orientation, political views, and so on.

As ’n mens subjektieweite só beskou, is dit moontlik vir ’n individu om subjektieweite uit te ruil na gelang van die situasie, om permanent of tydelik van sekere subjektieweite afstand te doen sodat betekenisvolle interpersoonlike interaksie plaas kan vind, of selfs om nuwe subjektieweite te ontwikkel “[...] that have more meaning to one than do the received categories of difference that currently dominate public discourse” (Abramson, 2015a). Die besef van die subjektieweite van ander mense hoef nie beskou te word as rede tot vyandigheid nie, maar eerder as ’n geleentheid om empatie en relasionele verbintenis te bewys aangesien veelvuldige subjektieweite iets is wat alle kontemporêre mense deel.

Subjektieweite (en intersubjektieweite) ná postmodernisme is nie ’n naïewe poging om terug te keer na modernistiese ideale nie. Dit is ’n nuwe tipe subjektieweite wat modernistiese sowel as postmodernistiese beskouings rondom die Self in ag probeer neem. Metamodernistiese intersubjektieweite en hoop word altyd weer deur die nalatenskap van postmodernisme ge-problematiseer: “[...] metamodernism does not merely return to a modernist sense of a stable, autonomous self; but instead struggles to reconcile its

---

<sup>83</sup> Keulks beskryf die rekonstruksie van die Self in terme van wat hy noem sentristiese neigings. Eshelman (2008:xi) verwys in ’n breër sin daarna as bewegings in die rigting van *monistiese* waardes, wat volgens hom al hoe radikaler in die kunste waargeneem kan word.

need for an authentic self and a shared framework of experience with postmodern ideals” (Van der Merwe, 2017:133). Hierin word die paradoks (Abramson, 2015a) en inherente onmoontlikheid (Vermeulen & Van den Akker, 2010:12) van die metamodernistiese strewe duidelik vervat.

Die metamodernistiese subjek streef daarna om (ten spyte van die onmoontlikheid daarvan) outonoom, selfbeskikkend en selfstandig te wees en om sy of haar innerlike werklikheid oortuigend en outentiek weer te gee. Uit die bespreking hierbo is dit duidelik dat twee dinge dit vir die metamoderne subjek moontlik maak om dié strewe te verwesenlik: ’n relasionele ingesteldheid en performatisme. My argument in hierdie proefskrif is geanker in hierdie twee konsepte: Marlene van Niekerk gee in haar mees resente tekste op relasioneel-performatistiese maniere uiting aan metamodernistiese sentimente soos affek, posthumanisme en heterochronisiteit.

Eshelman (2008:8) se (metamodernistiese) performatisme maak ruimte vir die bestaan van ’n nuwe – alhoewel steeds problematiese – tipe subjektiwiteit wat op positiewe wyse tot uitdrukking kom. Teenoor die postmoderne subjek wat alewig mislei en gefragmenteer word deur tekens buite die teks, word die performatistiese subjek só gekonstrueer dat hy/sy “dense or opaque” is ten opsigte van die buite-tekstuele konteks. “Dense or opaque”, soos Eshelman dit gebruik, kan gelees word as dig, ondeursigtig en dof, maar dit kan ook verstaan word in terme van konsepte soos dom, stomsinnig en traag van begrip (Pharos-aanlyn). Sulke subjekte herinner sterk aan die sjamanistiese, gemarginaliseerde karakters wat lank reeds in Van Niekerk se tekste bestaan en waaroor daar uitvoerig in Hoofstuk 2 geskryf is. So word die karakters Lambert en Agaat byvoorbeeld as sjamanistiese figure bespreek: “karakters wat, ten spyte van die wyse waarop hulle in die buite- of agterkamer afgesonder en afgerig word, ’n kreatiewe greep op hulle wêreld verkry en sodoende ’n bepaalde outonomie verwerf” (Olivier, 2011:168). Die karakters Karel (“White noise”) en Andries (die hoofkarakter in die gelyknamige kortverhaal) is nog twee voorbeelde uit *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* wat in Hoofstuk 2 bespreek is.

Alhoewel performatistiese karakters by geleentheid laasgenoemde eienskappe besit (soms in die vorm van outisme, sieklikheid, vergeetagtigheid of verstrooidheid), gaan dit eerder hier oor ’n karakter wat ’n geslote eenheid is en daarom nie deur buite-tekstuele (postmoderne) tekens gefragmenteer en gedestabiliseer kan word nie. So ’n digte karakter het ’n ambivalente funksie aangesien hy/sy as gevolg van sy/haar digtheid van die ‘normale’ sosiale omgewing afgesny kan word, maar tog die vermoë het om daardie sosiale omgewing ingrypend te beïnvloed. Alhoewel die ideaal is dat die samelewing rondom die karakter positief op sy/haar teenwoordigheid en invloed sal reageer, is dit volgens Eshelman (2008:8) ongelukkig nie altyd die geval nie. As gevolg van sy/haar enkelvoudigheid en onpeilbaarheid, kan die subjek hom of haar die vyandigheid van sy/haar sosiale omgewing op die hals haal. Daar is twee moontlike uitkomstes van die interaksie tussen die digte subjek en sy/haar sosiale omgewing: “[...]”

spontaneously arriving at a common projection together with a potential opponent” (Eshelman, 2008:8), óf die sosiale omgewing kan gewelddadig teen die enkelvoudige subjek draai. Eersgenoemde kan plaasvind in die vorm van ’n “originary”, “reconciliatory, amatory or erotic scene” (Eshelman, 2008:8). In so ’n geval word die konflik ontlont en die subjek het ’n diepgaande invloed op ’n ander individu (karakter), of groep individue. As die situasie egter gewelddadig (fisies of emosioneel) raak, bestaan die moontlikheid van ’n toneel waarin die subjek geoffer word, “a sacrificial scene”. In so ’n toneel word die subjek uit die raam van die teks geëlimineer, maar ook in die proses geteïfiseer (vergoddelik). Sodanige teïfisering ná eliminasië het tot gevolg dat die subjek ’n brandpunt van identifikasie en navolging word vir ander karakters en/of die leser (Eshelman, 2008:9). Dit is basies wat met Kasper Olwagen in “Die swanefluisteraar” (*Die sneeustlaper*, Van Niekerk, 2010) gebeur. Ná al die korrespondensie met sy skryfkundedosent waarop sy meestal negatief gereageer het, verdwyn hy spoorloos. Die dosent besef eers ná die student se verdwyning dat die kommunikasie (meestal eensydig) tussen hulle eintlik van onskatbare waarde was, en dat hy dinge verstaan (het) wat sy self nog nie begryp nie. Sy begin sy voorbeeld navolg, in sy afwesigheid, deur langs die rivier by die kampeerplek Sanddrif te gaan sit en sy klankgedigte te probeer vertaal na iets wat betekenis het. Hy word dus ’n tipe goddelike of metafisiese figuur van identifikasie en navolging.

Eshelman (2008:9) plaas sterk klem daarop dat die subjek se performatistiese digtheid en enkelvoudigheid *gekonstrueerd* is, en nie noodwendig vooraf natuurlik bestaan nie. Sodanige gekonstrueerdheid kan opsetlik wees (soos in die geval van die swanefluisteraar wat maak asof hy nie kan praat nie), maar dit kan ook geheel en al onwillekeurig wees, soos in Kasper en Peter Schreuder (“Die vriend”) se gevalle waar die karakters dit nie kan verhelp dat hulle sensitief en verwondbaar is nie. Die gekonstrueerde subjek word nie noodwendig van die begin af met geïdealiseerde teïstiese eienskappe toegerus nie. Indien die omstandighede in terme van die verhaaldebeure reg is, sal dit moontlik wees vir ’n digte subjek om soms ’n geteïfiseerde figuur van identifikasie te word (Eshelman, 2008:9). Identifikasie kan op verskillende maniere geskied, maar volgens Eshelman (2008:9) gebeur dit (aan die hand van die ostensiewe teken) gewoonlik op een van twee basiese maniere (wat reeds genoem is):

the subject can be involved in a sacrificial act that transcends the narrow frame of the self and invites emulation by others, or the subject can transcend itself and enter into a reconciliatory, amatory, or erotic relationship with another subject who reciprocates that move in some way. This singular, identificatory performance, in turn, invites others to emulate it at a later point in time and under different circumstances.

Die vermoë van ’n subjek om die beperkinge van ’n gekonstrueerde raamwerk te transendeer, noem Eshelman (2008:12) *narratiewe opvoering*. Die “performance” in performatisme kan soos volg gedefinieer word: “(the performance) demonstrates with aesthetic means the possibility of transcending the conditions of a given frame” (Eshelman, 2008:12).

Dit is egter nie net performatistiese karakters wat die geleentheid kry (of die vermoë ontwikkel) om raamwerke te transendeer nie. Performatisme funksioneer in die eerste plek op die vlak van identifikasie en die estetiese om 'n ingesteldheid van “beautiful belief” op te wek, nie op 'n kognitiewe, kritiese en skeptiese vlak nie. Eshelman (2008:13) verduidelik dat as die opvoering suksesvol is, die leser (of beskouer) ook onwillekeurig daarin sal glo, selfs as daar steeds 'n mate van vertwyfeling by hom/haar bestaan. “The reader is ‘framed’ in such a way that belief trumps cognition” (Eshelman, 2008:13).

#### 4.6.4. Teïstiese en ouktoriële perspektiewe

Soos reeds genoem, word die onwaarskynlikhede van die performatistiese buiteraam skynbaar van bo af afgedwing, vanaf die posisie van die skrywer of die ouktoriële fokalisator (Eshelman, 2008:4). Van Niekerk se uitspraak rondom die geritualiseerdheid van “Die swanefluisteraar” sluit duidelik hierby aan. Volgens Eshelman (2008:13) vertoon narratiewe wat só gekonstrueer word, 'n teïstiese aard. Hy verduidelik wat hy daarmee bedoel:

The basic plot common to all theist theologies is that a personified male<sup>84</sup> creator sets up a frame (the world) into which he plunks inferior beings made in his own image; their task [...] in turn is to transcend the frame and return to unify with the creator by imitating his perfection in some particular way (Eshelman, 2008:13).

Eshelman voer aan dat teïstiese mites in eindelose vorme herleef en verwerk word in kontemporêre omstandighede. Hy het 'n aantal spesifieke teïstiese plotstrukture geïdentifiseer: om God te speel; om uit 'n raam te ontsnap; om na die ouerfiguur terug te keer; transendering deur die self op te offer; en om die self te vervolmaak (Eshelman, 2008:13). Daar is egter 'n onteenseglik ironiese kleur aan hierdie plotstrukture omdat daar gepoog word om argaïese mites met kontemporêre truuks te vereenselwig, iets wat moeilik bereikbaar is. Performatisme konstrueer daarom 'n esteties gemotiveerde buiteraam vir 'n teks en poog om die binnerraam met hierdie onwaarskynlike buiteraam te laat saamval. Alhoewel die leser (of toeskouer) gedurig bewus is van hierdie gekonstrueerdheid, verloor die teks nie daardeur sy performatiewe potensiaal nie. Die leser word eerder aan die hand van die raam teruggelei in die teks in om dáár te gaan soek na antwoorde op sy/haar skeptiese vrae oor die teïstiese plot wat geskets word. Bogenoemde plotstrukture wat Eshelman identifiseer, is nie almal ewe belangrik vir my studie nie. Die belangrike punt hier is dat daar in performatisme 'n terugkeer is na transendente en mitiese konsepte.

---

<sup>84</sup> Daar is 'n aantal knelpunte rondom Eshelman se voorstel van performatisme. Die filosofiese onderbou daarvan is in die eerste plek nie altyd stabiel nie. Verder is sy beskrywing van 'n teïstiese figuur in terme van spesifiek manlikheid problematies, aangesien dit beskou kan word as 'n terugkeer na uitgediende chauvinistiese en patriargale beskouings van die werklikheid. Sy idee om die simbool van die fallus te herdefinieer in 'n poging tot deseksualisering oortuig ook nie, en daarom betrek ek dit spesifiek nie by my studie nie. In my studie maak ek gebruik van dié dele van sy denke wat wel waarde het, en wat ooreenstem met ander navorsing wat al oor metamodernisme en post-postmodernisme gedoen is.

Volgens Van der Merwe (2008:77) is etiese belange, sosiale betrokkenheid en 'n diepliggende verantwoordelikhedsgevoel duidelik sigbaar in metamodernistiese fiksie. Een van die maniere waarop hierdie etiese belange tot uitdrukking kom, is in “[...] a certain renewal of theism in arts and culture”. Die nuwe belangstelling in sake wat met etiek verband hou (die etiese wending) is egter nie net 'n metamodernistiese verskynsel nie. Onderwerpe soos waarheid, betekenis, etiek, moraliteit en eudaimonia word sedert die vroeë 1990's toenemend in werke van kritiek en filosofie ondersoek. Daar is byvoorbeeld 'n interessante wending te bespeur in navorsing oor temas in Derrida se werk wat met etiek, geregtigheid en die messiaanse te make het (Van der Merwe, 2017:77). Religieuse denkers soos Emmanuel Levinas, en teoretici soos Jean-Luc Nancy, Jean-Luc Marion, John D Caputo en Slavoj Žižek wat hulle bemoei met sake soos gemeenskaplikheid, religie en etiese verantwoordelikheid, kry ook al hoe meer aandag (Van der Merwe, 2017:77).

Vermeulen en Van den Akker (2010:2) bespreek hierdie wending in terme van wat hulle die est-etiese noem: “[...] notions of reconstruction, myth and metaxis [...] (that) can no longer be explained in terms of the postmodern”. Sulke nosies vertoon 'n versigtige hoopvolheid en 'n (soms geveinsde) opregtheid wat die metamodernistiese “structure of feeling” weerspieël. Volgens Van der Merwe (2017:76) manifesteer die metamodernistiese est-etiese in 'n hernude vertrouwe in en strewe na outentisiteit. 'n Eenvoudige terugkeer na modernistiese outentisiteit is egter onmoontlik omdat metamodernisme altyddeur moet rekening hou met die invloed van postmoderne idees en teorieë. Metamodernistiese outentisiteit maak daarom gebruik van “[...] something akin to a strategic naivety comparable to the self-consciousness of metamodernist sincerity: a willingness to engage with the possibility of authentic expression even while recognising the ultimate unattainability of it” (Van der Merwe, 2017:76-77).

Saam met 'n nuutgevonde strewe na outentisiteit en opregtheid, vertoon metamodernisme 'n herlewing van die transendentale in die vorm van mites en “gevreesde” meesternarratiewe soos religie en mitologie. “Metamodernism's return to the mythical is in the first place an attempt to revive a sense of enchantment and mystery [...]”, verduidelik Van der Merwe (2017:89). Die metamodernistiese wêreldbeskouing is een waarin 'n gevoel vir die sakrale of spirituele ervaring opnuut 'n plek het omdat dit die subjek die geleentheid gee om verby die hier en die nou te kyk, “[...] grounded in some universal or transhistorical criterion of truth or certainty” (Maltby, aangehaal deur Van der Merwe, 2017:89). Die terugkeer na die mite in metamodernisme vind in narratiewe plaas aan die hand van vertellinge van eenvoudige heldedade, hernude belangstelling in transendentale waardes, universele waarhede, die sublieme, verwondering, betowering, die vreemde, die geheimsinnige en die diepliggende. Daarmee saam heg metamodernisme opnuut waarde aan die krag van letterkunde, betekenis en kuns (Van der Merwe, 2017:88).

Dit is in hierdie konteks wat Eshelman se idee van performatistiese teïsme drakrag kry. Dit gaan nie net oor 'n teïstiese figuur wat narratiewe situasies binne-in raamwerke konstrueer nie, maar ook oor 'n hernude belangstelling in dit wat met die transendentale, spirituele en goddelike te make het. Die besluit om gebruik te maak van 'n ostensiewe teken en om die subjek as holisties en dig uit te beeld, dui uiteindelik op 'n daad van geloof: om 'n karakter uit te beeld wat in staat is om getrou te bly aan hom- of haarself, te midde van 'n gefragmenteerde konteks, en daardie konteks selfs te transendeer, dui op 'n strewe na en (versigtige) geloof in iets meer as die onbetroubare postmoderne wêreld waarin die kontemporêre subjek hom- of haarself bevind. “The act of narrating becomes an act of belief that cannot be made the object of a metaphysical critique or deconstruction”, sê Eshelman (2000-2001:4). Die outeur of die oukatoriële fokalisator bevind hom- of haarself in 'n teïstiese posisie waar hy/sy die mag het om 'n situasie só te konstrueer dat die leser geen keuse het as om sy/haar eie ongeloof te transendeer en die “opvoering” te aanvaar soos dit aangebied word nie (Eshelman, 2000-2001:4). Die mag wat die outeur in sy of haar geteïfiseerde posisie het, gee hom of haar die geleentheid om die karakters, maar ook die lesers, te lei na performatistiese transendensie (Eshelman, 2000-2001:9), selfs al is hierdie transendensie ook 'n tipe strategiese opvoering.

Saam met Eshelman, Berns en Attridge argumenteer ek ten gunste van 'n herlewing in die waardering van die rol van die outeur. Metamodernistiese performatisme bied (met behulp van 'n relasionele ingesteldheid) die outeur weer die geleentheid om betrokke te raak by die gesprek rondom haar teks. Die outeur is nie meer “dood” nie; sy is nie meer 'n magtelose herhaler van konvensies en daarom 'n onwillige (of gewillige) bevestigter van totaliserende nosies soos kapitalisme, patriargie en seksisme nie. Die outeur en haar teks word nie meer agterdogtig benader om te probeer vasstel hoe sy in haar teks die status quo van ongelykheid, diskriminasie en “othering” bevestig nie. Die “knowing repetition of convention” (Hartman, 2003:485) waarvoor die poststrukuraliste so bang was, word relasioneel-performatisties ondermyn deurdat die angel uit die veronderstelde “mag” van konvensie gehaal word. Dit gebeur wanneer 'n skrywer in 'n metamodernistiese teks ingelig-naïef met mag omgaan. Die outeur en die teks wéét van die gevaar van mag, maar besef dat die “gevaar van mag” té lank reeds té veel aandag geniet; dat die paranoïese aandag wat aan mag gegee word, mag op ironiese wyse net mágtiger maak<sup>85</sup>. Deur 'n beraamde situasie te skep waarin onwaarskynlikhede as waarskynlik opgevoer word, word mag asook die vrees vir mag op metamodernistiese wyse ontzag. Die outeur se rol in die skepping van so 'n performatiewe moontlike wêreld is belangrik, aangesien dit nie sonder haar invloed sou kon ontstaan nie. Die outeur skryf self vanuit 'n posisie van strategies ingeligte naïwiteit. Dit beteken egter nie dat die teks nou noodwendig gelees gaan word as 'n persoonlike uiting van die skrywer nie: dit is immers steeds gevaarlik om die outeur se intensie direk uit die teks te probeer aflei. In die geval van 'n

---

<sup>85</sup> Dit beteken nie dat tekste wat mag ontbloeit deur mense bewus te maak van die geïnstitusionaliseerdheid daarvan nie 'n plek het nie. Tekste waarin metamodernistiese relasionele performatisme te sien is, is net nog 'n manier om die situasie te bekyk, moontlik op vernuwende maniere.

liriese gedig, byvoorbeeld, word die ek-spreker nie nou sonder meer met die digter gelykgestel nie. Die digter of outeur word net nie meer beskou as dood en haar mond as gesnoer nie. Die leser is weer bewus van die skrywer se betrokkenheid by die skep van 'n spesifieke literêre “event” en dit het 'n invloed op hoe die leser die teks beskou. Die outeur skep in haar teks 'n situasie wat vir die leser onwaarskynlik lyk (bv. om met swane te praat, of 'n Afrikaanse digter wat in 2017 skryf oor die skilderye van twee wit Europese mans uit vervloë eeue), maar omdat die leser bewus is van die outeur se betrokkenheid by die skep van die fiksionele situasie, laat die leser toe dat hy of sy meegesleur, betower en oortuig word van wat plaasvind. So word die skrywer op relasionele wyse weer toegelaat tot die netwerk wat haar eie teks vorm, maar wel van agter die skerms soos die regisseur van 'n toneelstuk wat nie tydens die opvoer van die stuk meer 'n invloed kan hê op hoe die stuk ontvang word nie. Volgens my is dit presies wat Van Niekerk in haar nuutste tekste doen: sy wil nie meer verdwyn agter haar tekste nie, sy wil betrokke wees by die ontvangs daarvan, maar nie vanuit 'n posisie van didaktiese of neerbuigende outoriteit nie. Sy wil erken word as deel van die “game of pretence”; as een van die spelers of speelmaats betrokke by die totstandkoming van 'n sonderlinge literêre gebeurtenis. Deel van die spel wat Van Niekerk spesifiek speel, is om beurtelings die rol te speel van Sus, die ontmoedigde argivaris van brutaliteite, en Daan, die digte, sjamanistiese karakter wat deur die maak van mooi dinge in liriese taal van die werklikheid probeer ontsnap. Die leser wat aandagtig lees, sien hierdie spel raak en geniet dit vir die uniekheid en vindingrykheid daarvan. Hierdie argument asook andere wat die relasionele performatisme in Van Niekerk se mees resente werke illustreer, word in die volgende hoofstuk uitgepak.

#### 4.7. Relasionele performatisme: 'n voorlopige definisie

Nadat daar nou uitgebreid geskryf is oor die ontwikkeling van idees rondom performatistiese optrede, kan 'n voorlopige bespreking volg van wat ek bedoel met relasionele performatisme.

Relasionele performatisme as konsep poog om vanuit 'n metamodernistiese posisie raakpunte te vind tussen verskillende benaderings tot performatistiese optrede in literêre tekste. As sodanig is relasionele performatisme veel verskuldig aan Turner se navorsing oor performatiewe gedrag in sosio-kulturele situasies, Austin se taalhandelings teorie, Derrida, De Man en Butler se poststrukuralistiese beskouing van performatiwiteit, Berns se beskrywing van wat sy tekstuele performatisme noem, asook Eshelman se raamteoretiese benadering ten opsigte daarvan.

In die postulering van my eie term ‘relasionele performatisme’, appropriëer ek Eshelman se ‘performatisme’, maar brei dit uit in terme van bogenoemde teoretiese denke, asook Felski se bespreking van die akteurnetwerkteorie en Attridge se argumente rondom die literêre teks as gebeurtenis (“event”). Die belangrikste onderliggende aspek van performatisme, soos ek dit definieer, is relasionaliteit. Om letterkunde te beskou as 'n opvoering beteken dat relasionele verbintenisse ('n



netwerk) onvermydelik daarin vervat is. Letterkunde en opvoering kan immers geensins buite 'n relasionele konteks funksioneer nie.

Deur die loop van die bespreking het dit duidelik geword dat liggaamlikheid 'n belangrike aspek van performatiewe gedrag is. Metamodernisme se bewustheid van die gemedieerdheid van die werklikheid, die moontlikheid van die weergee van opregte subjektiewe ervaring, tesame met 'n sterk fokus op affek lei tot die vooropstelling van materialiteit en liggaamlikheid. Die affektiewe korporele assosiasies (beide in terme van opvoering en taaluitinge) wat met performatiewe gedrag en performatiwiteit in verband gebring word, gee aanleiding tot die idee van 'n metamodernistiese idee van performatisme wat sterk deur relasionaliteit onderlê word.

Kenmerke van relasionele performatisme, is die volgende:

- dit gaan om die bestudering van enige tipe performatiewe gedrag (talig en fisies) in kunsuitinge (in die geval van hierdie studie, spesifiek letterkunde);
- dit word onderlê deur 'n sterkontwikkelde sin vir die relasionele;
- die betrokkenes by die performatistiese uiting word beskou as deel van 'n relasionele akteurnetwerk;
- dit is selfbewus gekonstrueerd, en almal betrokke by die performatistiese uiting is daarvan bewus;
- beraming word strategies gebruik om performatistiese uitinge as geritualiseerd uit te beeld;
- beliggaming en materialiteit is belangrik omdat performatistiese uitinge in terme van die ontologiese bestaan van die werklikheid 'n wegdraai is van die idee dat die werklikheid slegs talig gemedieer word;
- dit is gebaseer op naïef-ingeligte hoopvolheid en die metamodernistiese asof-ingesteldheid;
- in die letterkunde gaan dit om *tekstuele* performatisme wat verstaan word as 'n literêre gebeurtenis ("event");
- in fiksionele performatistiese situasies is daar soms 'n karakter wat deur die fiksionele samelewing beskou word as 'vreemd', en wat op een of ander manier sy/haar situasie transendeer;
- die uiteindelige doel van relasionele performatisme is om 'n gevoel van betowering en mistiek in die kunste op performatistiese maniere te laat herleef.

'n Voorlopige definisie, dus: Relasionele performatisme is 'n metamodernistiese verskynsel wat die gekonstrueerde performatiewe aard (in die breedste sin van die woord) van kunsuitinge (in hierdie geval spesifiek letterkunde) op die voorgrond plaas met 'n duidelike sensitiwiteit vir die relasionele.

#### 4.8. Letterkunde wat (performatief) dink

Soos vroeër reeds genoem, voer Van Niekerk se tekste in die derde fase van haar oeuvre 'n soeke na die doel van kunsuiting op. Een van die redes waarom kunstenaars kuns maak, is om kunstig te besin oor die lewe en die mens se posisie daarin. In sy teks *Un cœur intelligent* praat die filosoof Alain Finkielkraut van die *strewe* om 'n wyse hart te hê. Volgens hom gee God nie meer antwoorde op die groot vrae van die lewe nie, net so min as wat die geskiedenis of moderne teorieë sinvolle antwoorde het om te bied (Finkielkraut, 2010). 'n Mens kan wel sulke vrae aan die letterkunde vra, voer Finkielkraut aan: “(d)e bemiddeling van de literatuur is geen garantie, maar zonder haar zou de genade van een intelligent hart voor altijd voor ons onbereikbaar zijn. En we zou misschien de wetten maar niet de jurisprudentie van het leven kennen” (2010:12). In sy boek ondersoek Finkielkraut tekste deur groot skrywers soos Kundera, Camus, Conrad, Dostojevski, James en Blixen in 'n poging om aan te dui dat goeie letterkunde die vermoë het om 'n sonderlinge tipe wysheid uit te beeld en moontlik oor te dra. Die kultuurfilosoof Jeroen Vanheste (2012:9) voer 'n soortgelyke argument in *De Wijsheid van de Roman*:

Schrijvers en dichters zijn onderzoekers van de menselijke natuur en cultuur. In een geslaagd gedicht, toneelstuk of roman kan plaatsvinden wat Aristoteles mimesis noemde: de schrijver overstijgt het subjektieve en particuliere van zijn persoonlijke wereld en maakt als in een spiegel iets van het algemeen menselijke zichtbaar. Op die manier draagt hij bij aan een inzicht in de menselijke conditie, en dat is waarom gedichten, toneelstukken en verhalen uit totaal andere tijden en samelevingen ons nog steeds kunnen aanspreken. De culturele context kan weliswaar verschillen, maar veel in de menselijke natuur blijft hetzelfde: gevoelens en ervaringen als liefde, vriendschap, jaloezie, ambitie, pijn en verlies zijn hier en nu niet anders dan ze elders en eerder waren. In alle tijden heeft de literatuur deze grote menselijke gevoelens en ervaringen beschreven, en veel grote schrijvers hebben hun taak in deze zin opgevat. “My business is the study of human life,” zei bijvoorbeeld de romancier Henry James.

Sommige kontemporêre filosowe, soos Iris Murdoch, Stanley Cavell, Martha Nussbaum en Roger Scruton, is ook van die oortuiging dat letterkunde wysgerige of filosofiese seggingskrag besit (Vanheste, 2012:11). Die vader van moderne Westerse filosofie, Descartes (aangehaal deur Vanheste, 2012:11), beskou die insigte van skrywers selfs hoër as dié van filosowe:

Je zou je kunnen afvragen waarom waardevolle uitspraken vaker in de werken van dichters staan dan in die van filosofen. Dat komt doordat dichters schrijven vanuit bezieling en verbeeldingskracht. En zijn vonken van kennis in ons, zoals in vuursteen; door filosofen worden ze met de rede tevoorschijn gehaald, maar door dichters worden ze er met de verbeelding uit geslagen en daardoor geven ze meer licht.

Dit is natuurlik belangrik om te noem dat die opvatting dat letterkunde die werklikheid op mimetiese wyse (behoort te) weerspieël, nie een is waaroor alle literatore noodwendig saamstem nie. Iemand wat nie oortuig is daarvan dat die letterkunde filosofiese vraagstukke aanraak deur sulke vrae op kreatiewe maniere uit te beeld of op te voer, in plaas van te betoog nie, sal uiteraard geen hulp van literêre tekste verwag nie (Vanheste, 2012:12). Saam met die Amerikaanse filosoof en letterkundige Martha

Nussbaum (in tekste soos *The fragility of Goodness*, *Love's Knowledge* en *Upheavals of Thought*), is Vanheste wel oortuig dat letterkunde die vermoë het om wysheid (eties, moreel, algemeen-menslik) oor te dra en die soeke daarna uit te beeld (2012:12). Literêre werke het dus performatiewe eienskappe. In sy teks bekyk hy spesifiek tekste deur skrywers soos Tolstoi, Dostojevski, Thomas Mann, Proust, Eliot en Hermann Broch en argumenteer dat daar in sulke tekste filosofiese onderwerpe soos liefde as spel, die groot lewensvrae, die aard van menswees, die humanisme van die homo Dei, die verband tussen kuns en die lewe, kultuurkritiek, en die verval van waardes aan bod kom. Sy gevolgtrekking is uiteindelik dat die letterkunde 'n onmoontlike en idealistiese droom uitleef, soos die een wat Don Quichote nagejaag het. Vanheste verduidelik dat die letterkunde wat hy in sy boek bestudeer het, 'n ideaal nastreef wat onmoontlik lyk: die mens as vry. Vry van materialisme, magsug, statusbeheptheid, allesoorheersende seksuele drang, en vry van die nimmereindigende strewe na 'n beter sosiaal-ekonomiese posisie (Vanheste, 2012:217). Die idealistiese strewe is na 'n vryheid waarin 'n individu in staat is om vorm, inhoud en sin aan sy/haar lewe te gee, alhoewel hy/sy self soms nie weet wat om met daardie vryheid te maak nie. Die individu (of subjek) word dan eerder gedryf deur idees en 'n geestelike lewe as deur materiële faktore (Vanheste, 2012:217-218).

Vanheste (en Finkielkraut) se strewe mag dalk humanisties, modernisties en totaal uitgedien lyk. Die postmodernisme het ons immers bevry van sulke naïewe, idealistiese en veralgemenende strewes. Daar kan egter 'n duidelike metamodernistiese klemverskuiwing in hierdie strewe waargeneem word: die klem is nou op die *beseft* dat hierdie strewe na en geloof in vryheid 'n *onmoontlike droom* is. Só beskou, sluit hierdie klemverskuiwing duidelik aan by relasionele performatisme en die metamodernistiese asof-ingesteldheid. Grootse idees soos waarheid, vryheid<sup>86</sup> en die vermoë van letterkunde om iets aan ons te openbaar, word met ander woorde nie meer beskou as iets wat 'n moontlikheid is en wat met genoeg deursettingsvermoë en suiwere uitvoering bereik kan word, soos wat die moderniste geglo het nie. Dit is 'n droom wat, as gevolg van die invloede van die postmodernisme, in kontemporêre tye onwaarskynlik (selfs onmoontlik) is, maar 'n droom wat tog steeds waarde en seggingskrag het, en dalk selfs die vermoë het om 'n leser (of skrywer) aan te spoor tot persoonlike groei. Dit is ook 'n droom waarsonder die mens nie kan leef nie, sê Vanheste (2012:219): “[...] wat Dostojevski en zijn romanpersonages betogen is dat de mens niet zonder een ideaal kan leven”. Dit gaan dalk eerder (op metamodernistiese wyse) oor die *geloof* in 'n ideaal, as die werklike bestaan daarvan (Vanheste, 2012:220): “(d)it idee van het ‘doen alsof’”. Geloof is niks anders as *troos* nie. Geloof in iets metafisies, transendentiaal en selfs onmoontlik, is nie iets om oor skaam te wees nie: “(e)en antropomorfe projectie is immers iets heel waardevols:

<sup>86</sup> Andrew Foley (2009) se *The Imagination of Freedom: Critical Texts and Times in Contemporary Liberalism* is spesifiek met die idee van vryheid in letterkunde gemoeid. Hy skryf die volgende: “Writers such as Alan Paton, Chinua Achebe, Ken Kesey, Seamus Heaney, Fay Weldon, Athol Fugard, Mario Vargas Llosa, Ian McEwan and other writers and film-makers discussed in this book, have certainly defended the values and principles of liberalism with great skill and commitment. By maintaining a belief in the ideals of individual liberty and social justice, often in the face of hostile opposition, these writers have demonstrated that there can be no more crucial aspect and purpose of political literature than the expression of a true imagination of freedom”. Die idee van 'n teks se eie interne etiese kode wat Van Niekerk (2013a) voorstel, kan met Foley se teks in verband gebring word.

want het verlangen naar perfectie en het projecteren van idealen behoren nu juist presies tot die wezenskenmerke van die mens” (Thomas Mann, aangehaal deur Vanheste, 2012:220). In sy essay, “Moderne Kultuur” skryf die hedendaagse kultuurfilosoof Roger Scruton:

We weten dat we dieren zijn, onderdelen van de natuurorde [...] We geloven dat die gode onze eigen uitvinding is en dat die dood presies is wat hij lijk te zijn. Onze wereld is onttoverd en onze illusies is vernietigd. Tegelykertyd kunnen we niet lewe alsof dat die volle waarheid is over onze toestand [...] Die moderne wetenskap heeft ons geleerd dat die menselike vryheid maar ‘alsof’ is, maar ze heeft ons nooit zo kunnen uitrusten dat we kunnen lewe sonder erin te geloven (Vanheste, 2012:220).

Letterkunde het die vermoë om die strewer na en geloof in die onmoontlike uit te beeld. Nie te beredeneer nie, maar troostend en performatief uit te beeld. Kan ’n mens so ver gaan as om te beweer dat letterkunde selfs die verantwoordelikheid het om dit te doen, aangesien letterkunde in staat is om die individu te betower en mee te sleur in ’n wêreld vol ontugnugtering, teenstelling en skeptisisme? Is letterkunde veronderstel om ’n instrument van sosiale kohesie te wees, of ’n blote uitbarsting van ‘kritiese’ geluksaligheid, vra Van Niekerk (2013a:1) in haar artikel oor J.M. Coetzee se *Life and Times of Michael K*.

Marlene van Niekerk se werke is na my mening tiperend van letterkunde wat die soeke na antwoorde op die groot vrae van die lewe kunstig uitbeeld, en ook die onvermydelike en interessante teenstellinge in die lewe belig. Wat is dit wat ’n literêre teks, en spesifiek Van Niekerk se werke, in staat stel om só na antwoorde te soek? En *hoe* doen ’n teks dit in ’n kontemporêre konteks waar iets wat na totaliserende denke lyk, soos wysheid, moraliteit, etiek, en belangstelling in die metafisiese, altyd met (geregverdigde) agterdog bejeën word?

In ’n insiggewende artikel oor J.M. Coetzee se *Life and times of Michael K* (1983) beredeneer Marlene van Niekerk (2013a) self die doel van letterkunde, in die lig daarvan dat kunswerke soms geïnstrumentaliseer word vir spesifieke politiese, sosiale en teoretiese agendas. Sy stel in die artikel ’n alternatief (“a ‘counter-cultural’ response”) voor vir die instrumentalisering van kuns ter wille van sosiale kohesie<sup>87</sup>. Haar hipotese is die volgende:

the true ethical importance of a certain calibre of artwork lies not in the ‘message’ that could be extracted from it, but in the autonomy and singularity that makes it ‘stand on its own’ through nothing but its own internal conceptual complexity and formal cohesion. The latter would be qualities that render it ‘different’ and resistant to simplification and that guarantee its reception as an ever open ‘event’ (Van Niekerk, 2013a:2).

---

<sup>87</sup> Sy het dit hier spesifiek teen die voorskrifte van die EU Kultuurprogram wat aanvoer dat Europese skrywers hulle besig moet hou met die produksie van letterkunde wat opbouend is en die Europese ideale uitbeeld ter wille van die bevordering van vrede en samehorigheid.

Die kunswerk (bv. 'n teks) het dus 'n eie interne etiese kode wat dit waarde gee in terme van die groter ekstra-tekstuele konteks. Dit kan nie “aangewend” word vir 'n voorafbestemde doel nie, maar dit kan wel in deur proses van “becoming” iets verteenwoordig van 'n “ethically self-conscious writerly procedure”. Letterkunde wat só ontstaan kan beskou word as *letterkunde wat dink* (Van Niekerk, 2013a:13); letterkunde wat self-refleksief is, wat vreemd maak, wat “irreducible textuality” vertoon (Van Niekerk, 2013a:2-3). Van Niekerk voer hierdie argument aan die hand van Jean-Luc Nancy se idee van “literariness”, Roland Barthes se onderskeid tussen “readerly” en “writerly” tekste en die konseptuele *persona* in Deleuze en Guattari se teorie van kreatiwiteit.

Nancy is veral begaan oor die probleem van die vasstelling van identiteit in kuns en in die gemeenskap sonder om in die strik van totalisering te trap (Van Niekerk, 2013a:6). Volgens Nancy lê die antwoord daarin om aan te dring op *oopenheid*: “[...] openness through a post-romantic literature of fragments representing a radically fractal notion of community, a community that is always only a becoming and never a completed unitary work, an unmade community” (Van Niekerk, 2013a:6). Die doel van letterkunde is daarom om die “groundlessness of human existence” uit te beeld in “artistic activity as a setting-in-motion-of-an-event-of-figuration” wat verteenwoordig word deur “an energy, a violence or an intensity” (Van Niekerk, 2013a:6). Nancy se “literariness” verwys dus nie na 'n enkele aksie waartydens iets geproduseer word nie, maar eerder 'n “singular continuous creative act of producing”. Net soos 'n gemeenskap nooit voltooi is nie, so is 'n teks ewig in die proses van kreatiewe wording.

Die gevolg is “writerly” in plaas van “readerly” tekste. Barthes maak die onderskeid tussen die twee tipes tekste. Waar die “readerly” teks plesier en vermaak op 'n bekende en vertroude manier verskaf, bied “writerly” tekste 'n aansteeklike selfbewustheid wat daarin slaag om “metropolitan subjectivity” omver te werp en *jouissance*<sup>88</sup> tot gevolg te hê (Van Niekerk, 2013a:8). Die selfbewuste en nooit-voltooide teks word dus ervaar in terme van die inhoudelike waarde daarvan, en nie ter wille van een of ander politiese of sosiale agenda nie.

'n Belangrike punt wat Van Niekerk (2013a:8) maak, is dat die teks beskou word in terme van die eiesoortige stilistiese eienskappe daarin wat kritiese konsepte aan die hand van nuwe verbeelde sensasies *opvoer*. Die inhoudelike word voor die oë van die leser/beskouer opgevoer, sonder dat die gebeure ooit sluiting vind. Die outeur handel nooit die verhaal of die gegewens af nie, maar plaas dit in 'n staat van “ever-germinating” subjektiwiteit.

Het so 'n teks dan wel 'n bydrae om te maak tot sosiale kohesie (Van Niekerk, 2013a:9)? Indien die teks intensief gelees word, dui Van Niekerk aan, kan dit dalk daarin slaag om mense te verbind “in an intimate process of experiencing the ravishment effected by excellent writing” wat 'n bevredigende “communal experience” kan wees. Letterkunde wat *dink* is dus inherent relasioneel van aard, aangesien

---

<sup>88</sup> Die plesier om die teks te ervaar. Barthes bring dit ook in verband met orgasmiese plesier.

dit die lesers se ervaring van die oopheid van 'n ewig-wordende gemeenskap kan versterk: “(t)he momentary intimate communal aspects of reading-for-bliss could instil the anticipation of an open community, the community of permanent becoming” (Van Niekerk, 2013a:9).

'n “Writerly” teks wat weerstandig is teen literêre instrumentalisering kan nie misbruik word as opium vir die massa nie, omdat die inhoud daarvan nooit eensydig gefokus sal wees op gemeensaamhede en die bevestiging van gemaksones nie. Dit verteenwoordig ook nie 'n swart gat van eksistensiële nihilisme nie, maar probeer eerder selfbewus ossilleer, of “hover” (Van Niekerk, 2013a:7) tussen die een en die ander; altyd in 'n proses van wording.

Die selfbewustheid en self-bevraagtekening waarmee sulke tekste werk, is volgens Van Niekerk (2013a:10) 'n belangrike eienskap wat die *weerloosheid* van goeie letterkunde bevestig. Weerloosheid spruit juis uit die selfbewustheid en self-bevraagtekening wat “writerly” tekste kenmerk: “Alles van waarde is weerloos”, se Lucebert (Van Niekerk, 2013a:13). Hierdie weerloosheid mag egter nooit geapproprieer of verhandel word nie, want dan verloor die teks sy sonderlingheid.

Letterkunde wat dink (“writerly” letterkunde) is eties selfbewuste letterkunde wat filosofiese vraagstukke mimeties opvoer, en nie bloot menings opper nie. Met verwysing na onder andere *Life and Times of Michael K* verduidelik Van Niekerk (2013a:17) dat Coetzee se “writerly” tekste beskou kan word as oorspronklik omdat dit opsetlik filosofies is sonder om enigsins abstrak te raak: “(t)hey deeply engage philosophical ideas of domination and subjection, the power and authority of fiction, language and truth, of violence and suffering, of master and slave, without producing reading obstacles for the non-expert reader”. Letterkunde met filosofiese tematiek kry ekstra effek deur opgewek, gemobiliseer en gevitalseer te word in 'n proses waartydens die skrywer hom-/haarself volkome oorgee aan die materialiteit van taal en die uitstel van betekenis (Van Niekerk, 2013a:18). Sodoende word die weerstandigheid van die teks versterk. Die selfbewuste “writerly” teks frustreer interpretasie, bied teenstand teen “ruling orthodoxies” en “theoretical reduction” (Van Niekerk, 2013a:17). Wat ek in Hoofstukke 1 en 3 geskryf het oor die probleem van periodisering en teoretiese kategorisering, sluit hierby aan. Ek probeer hierdie probleem omseil deur metamodernisme eerder 'n simboliese ruimte te noem waarin verskillende transhistoriese raamwerke gelyktydig betrek kan word, afhangend van wat die teks self op die voorgrond plaas. Op hierdie manier probeer ek postkrities lees in 'n poging om die tekste 'n geleentheid te gee om self te “praat” en dit wat hulle oordra performatief voor my op te voer.

Tydens die “becoming” van “writerly” tekste word karakters en gebeure “fully developed in experiential terms [...] grounded in compelling turns of the narrative that unfolds in naturalistically portrayed space and time” (Van Niekerk, 2013a:18). Die filosofiese aard van die teks of die ‘waarheid’ van die teks ontstaan dus in die proses van skryf (en lees). “One writes [...] because one does not know what one wants to say, writing reveals to one what one wanted to say in the first place [...] Truth is

something that comes in the process of writing, or comes from the process of writing”<sup>89</sup> sê Coetzee self (in Attwell, aangehaal deur Van Niekerk, 2013a:18). Die waarheid wat ontstaan in die teks is nie die waarhede van die geskiedenis nie. Coetzee dring daarop aan dat die outeur die teks die kans moet gee om eie waarhede uit te werk “[...] outside the terms of class conflict, gender conflict or any of the other oppositions out of which historic disciplines erects themselves”. Hier is dus sprake van teenkanting teen dialektiese denke, en voorkeur vir iets soos dialogiese denke deurdat die outeur toelaat dat betekenis gevorm word op ’n natuurlike manier: “Storytelling is another mode of thinking” (Coetzee, aangehaal deur Van Niekerk, 2013a:18). Coetzee bied in hierdie uitlating ook teenkanting teen die instrumentalisering van letterkunde (vgl. Attridge, 2004:7).

Omdat Coetzee met die konsepte ‘dink’ en ‘waarheid’ die letterkundige teks duidelik in filosofiese terme beskou, betrek Van Niekerk (2013a:18) die filosowe Deleuze en Guattari se teorie van kreatiwiteit by haar betoog. Sy is spesifiek geïnteresseerd in hulle nosies van konseptuele *personae* en *estetiese figure*. Van Niekerk verduidelik dat Deleuze en Guattari die konseptuele *persona* uitsluitlik verstaan in terme van die filosofie. Hulle verwys na Plato se Sokrates en Nietzsche se Zarathoestra as voorbeelde van “[...] *personae* utilised to dramatize and narrativise (philosophical) concepts”. In teenstelling met die konseptuele *persona*, maak skrywers volgens Deleuze en Guattari gebruik van die idee van estetiese figure, figure wat gestileerd is, sintuiglik opgestel: “worked up through the artists’ craft from material that is rendered fully expressive” (Van Niekerk, 2013a:19). Die konseptuele *persona* en die estetiese figuur is verskillend in terme van doel en uitbeelding en sal volgens Deleuze en Guattari slegs in uitsonderlike gevalle oorvleuel. Van Niekerk argumenteer dat Coetzee se Michael K juis so ’n uitsondering verteenwoordig: “a hybrid conceptual/sensate figure” wat ten volle opgevoer word in ’n realistiese konteks, alhoewel hy uitgebeeld word aan die hand van ’n antirealistiese afstandelike stem (Van Niekerk, 2013a:19). Die tipe konseptuele figuur wat Michael K verteenwoordig, stel die outeur in staat om ’n nuwe ervaringswêreld te skep, ’n “region of human life at the outer edges of physical and cognitive coherence”.

So ’n nuwe ervaringswêreld word deur die skrywer op verskeie vlakke gekonstrueer sodat die teks nooit finaal geïnterpreteer kan word nie. Die karakter bly radikaal oop “[...] a kairos rather than a truthful mythical identity” (Van Niekerk, 2013a:20). Hierin lê die teks se oopheid en “writerlyness”:

the text maintains its literariness, its difference, without relinquishing its conceptual critique; it is a textual happening of idea-saturation in the sockets of the visceral, a becoming-incarnate of ideas in compounds of sensation, releasing a figure of literature that is ‘too alive to be liveable or lived’ (Van Niekerk, 2013:22).

---

<sup>89</sup> ’n Mens sou wel kon argumenteer dat die skrywer se persoonlike oortuigings dan juis na vore kom. Wanneer ’n skrywer skryf om agter te kom wat dit is wat hy of sy wil sê, is dit immers juis die dinge wat in sy of haar se onderbewussyn lê wat na die oppervlakte beur. Die outeur se eie beskouings sal dus nooit heeltemal buite rekening gelaat kan word nie. Veral nie as die outeur beskou word as ’n akteur wat deel is van ’n akteurnetwerk nie.

’n Skrywer wat tekste skryf wat as weerstandig en “writerly” beskou kan word, benader sy/haar skryfwerk dus op die volgende manier: hy/sy dring aan op sy/haar gesitueerdheid en tree in gesprek met vrae van sy/haar eie tyd en plek; hy/sy ondermyn en buit dan daardie selfde gesitueerdheid op teenhegemoniese wyse uit; in die proses ontwortel hy/sy moralistiese retoriese en teoretiese diskoerse; en streef die skrywer sy/haar eie tekstuele “writerly” waarhede na (Van Niekerk, 2013a:22). Die teks self mag nooit “aangewend” word vir, en die skrywer hoef nie “toe te gee” of “uiting te gee aan” politieke korrekte verwagtinge nie. Die teks is in staat om ’n eie etiese kode (of waarheid) te verteenwoordig, omdat die teks outonoom en weerstandig teen interpretasie is.

#### 4.9. Samevatting van die hoofstuk

In hierdie hoofstuk is performatiewe gedrag in al sy verskillende verskynsels en teoretiese benaderings bespreek met die oog daarop om ’n nuwe term, relasionele performatisme, daar te stel. Die idee van die mens as *homo performans* is gebruik as invalshoek om performatiewe gedrag in mense (beide fiktief en werklik) te kontekstualiseer. Daarna is die bekende term ‘performatiwiteit’ uitgebreid bespreek om die linguistiese, literatuurwetenskaplike en filosofiese kontekste waarin dit al beskou is, te belig. Aan die hand daarvan en met behulp van nog ’n aantal teoretici is die argument gevoer dat letterkunde beskou kan word as performatief van aard. Daar is ook sterk klem gelê op die relasionele onderbou van performatiewe gedrag, performatiwiteit en uiteindelik performatisme soos ek dit verstaan. Daarna is Raoul Eshelman se raamteorie van performatisme betrek as spesifiek metamodernistiese tekstuele uitdrukking van relasionele performatisme. ’n Voorlopige definisie van relasionele performatisme is voorgestel wat deur die loop van die studie verder verfyn sal word. Daar is afgesluit met Van Niekerk se idee van letterkunde wat (performatief) dink. Letterkunde wat dink voer filosofiese idees op deur middel van literêre tekste. So word filosofiese idees losgemaak van die ‘lewelose’ en ‘ontoeganklike’ arena van akademiese filosofie, en word dit opgevoer voor die oë van lesers. ’n Teks het dus die vermoë om, op performatiewe wyse, ’n leser op ’n diepter intellektuele vlak te bereik, en hom of haar moontlik anders na die werklikheid te laat kyk. Vervolgens word die tekste in die derde fase van Marlene van Niekerk se oeuvre bespreek in terme van metamodernistiese en relasioneel performatistiese aspekte wat daaruit spreek.



## Hoofstuk 5 – Metamodernisme in die transnasionale fase van Van Niekerk se oeuvre

### 5.1. Inleiding

In hierdie hoofstuk is die fokus op die vyf mees resente tekste in Van Niekerk se oeuvre. In Hoofstuk 2 het ek 'n kompakte oeuvre- en resepsiestudie van Van Niekerk se werk onderneem met die doel om drie fases (die vroeë fase, die Suid-Afrikaanse fase en die transnasionale fase) in haar oeuvre uit te wys, en ook om lig te werp op die subtiele maniere waarop navorsing oor haar werk die laaste paar jaar 'n ander inslag toon. In Hoofstuk 2 was die fokus op metamodernisme as akkommoderende simboliese ruimte waarin verskillende modernismes as transhistoriese raamwerke kan funksioneer. 'n Aantal kenmerke van metamodernisme is uitgewys met die oog op die bespreking van die derde fase in Van Niekerk se oeuvre in hierdie hoofstuk. In Hoofstuk 4 het ek die term relasionele performatisme as uitdrukking van metamodernisme geïntroduseer omdat Van Niekerk se tekste (veral dié in die derde fase van haar oeuvre) tot 'n groot mate gebruik maak van nosies wat met performatiewe optrede verband hou. Relasionaliteit is in hierdie hoofstukke deurlopend voorgehou as die onderliggende sturende element wat die metamodernistiese denkwysse begrond, soos Van der Merwe (2017) vasgestel het.

Die bespreking van die vyf mees resente tekste in hierdie hoofstuk vervleg twee denkraamwerke: metamodernisme en transnasionale. In die eerste plek wys ek die transnasionale verskuiwing uit wat vanaf *Memorandum* in Van Niekerk se oeuvre teenwoordig is. Ek argumenteer dat transnasionale goed funksioneer in die akkommoderende simboliese ruimte wat metamodernisme skep. Tweedens lig ek in elkeen van die tekste een of twee aspekte uit wat as metamodernisties beskou kan word. Ek probeer om dit nie op instrumentalistiese of essensialistiese wyse te doen nie, maar om die tekste toe te laat om hulle eie 'denke' na vore te bring. Ek probeer dus postkrities lees deur myself oop te stel vir die aansprake wat die tekste vanuit hul sonderlingheid op my maak. Ek besef wel terdeë dat ek tot 'n mate geprogrammeer is met die terminologie en benaderinge van die metamodernisme wat beteken dat ek inderdaad nie geheel en al postkrities kan lees nie. Ek poog egter om aan te dui hoe so 'n tipe lees sou kon lyk deur gebruik te maak van die moontlikhede wat metamodernisme in hierdie verband bied. Ek probeer deurgaans beskrywend te werk gaan, en nie voorskrywend of agterdogtig-soekend na wat moontlik in die teks versteek lê nie. Uit die bestudering van Van Niekerk se mees resente tekste blyk dit dat hierdie twee denkrames mekaar goed aanvul en komplimenteer. Die tekste in die derde fase vra daarvoor om (op postkritiese wyse) gelees te word as metamodernisties én transnasionaal.

Dit is natuurlik onmoontlik om alles te sê wat oor Van Niekerk as skrywer en oor haar oeuvre gesê kan word. Dit is ook moeilik om alles te betrek wat al oor haar oeuvre geskryf is, asook die poëtikale uitsprake wat sy self in onderhoude maak. My studie is dus glad nie 'n poging tot absolute volledigheid

nie. Dit is eerder 'n studie wat belangrike verskuiwings in die Van Niekerk-oeuvre wil uitwys. Omdat die nuutste tekste nog nie genoegsaam bespreek is nie, is Hoofstuk 5 'n poging om by te dra tot die gesprek, veral omdat daar duidelike vernuwende literêre strategieë in hierdie fase voorkom.

Etiese oorwegings rakende die ontologiese posisie van die mens op aarde, die relasionele verbintenis wat tussen alle dinge bestaan en die geglobaliseerde aard van die hedendaagse bestaan, het 'n invloed op die maniere waarop kunstenaars kuns maak, en ook op die gesprekke wat oor kuns gevoer word. In die kontemporêre oomblik wat gekenmerk word deur globale onstabiliteit blyk dit dat kunstenaars opnuut daarna streef om deur middel van performatistiese kunswerke affektiewe response by hul gehore, toeskouers en lesers te ontlok. In hierdie hoofstuk toon ek aan hoe Marlene van Niekerk op relasioneel-performatistiese wyse metamodernistiese idees (soos affek, posthumanisme, heterochronisiteit, en transnasionisme) verbeel(d) sodat die leser affektief op haar tekste reageer. Indien haar tekste as sonderlinge kreatiewe uitings geles word wat met behulp van 'n eie interne etiese kode in staat is om lesers te betower, te ontroer en te laat besin, is dit moontlik dat die tekste eties relevant en invloedryk kan wees. Dan kan die tekste beskou word as “letterkunde wat dink” (Van Niekerk, 2013a).

Vervolgens bespreek ek die transnasionale in Van Niekerk se werk met die oog op 'n kontekstualisering van hoe sy haarself en haar mees resente werke in die kontemporêre oomblik van komplekse globalisering en grensoorskending posisioneer. Daarna bespreek ek elkeen van die tekste in terme van spesifieke metamodernistiese verskynsels wat daaruit blyk.

## 5.2. Transnasionisme in Van Niekerk se werk

Ek noem die derde fase in Van Niekerk se oeuvre die transnasionale fase omdat haar tekste in hierdie fase 'n duidelike grensoorskrydende (selfs grensoorstygende) ingesteldheid vertoon, nie net in terme van taal en geografie nie, maar ook in terme van (globale) tematiek en intertekstuele verwysings. Voordat ek die transnasionale in die vyf tekste in hierdie fase bespreek, verduidelik ek eers wat met transnasionisme bedoel word en hoe ek die transnasionale bewegings in Van Niekerk se oeuvre beskou en benader. In terme van Afrikaans se literêre bewegings buite (Suid-)Afrikaanse grense, is Louise Viljoen (2014; 2016; 2017) en Yves T'Sjoen (2018) se navorsing oor intertalige en kruiskulturele literêre verkeer, transnasionisme, “minor transnationalism”, en vertikale en laterale literêre bewegings spesifiek van belang.

Die woord transnasionisme verwys in die algemeen na die verstrooiing en uitbreiding van sosiale, politiese en ekonomiese prosesse tussen en oor die grense van tradisionele nasiestate (Huff, 2014). Huff verduidelik dat die term wys op 'n verswakking van die beheer wat 'n nasiestaat het op grense, inwoners en territorium. Dit is 'n begrip wat in die 1990's ontstaan het in terme van migrasie van volkere in die

moderne era. Immigrasie na ontwikkelde lande as gevolg van globale ekonomiese strominge het gelei tot die ontstaan van multikulturele samelewings waarin immigrante in ’n komplekse staat van assimilasië en beskerming van ’n eie kulturele erfenis bestaan. Globale mobiliteit en toegang tot onmiddellike wêreldwye kommunikasietegnologie lei daartoe dat grense ver- en wegsmeel, en territoriale beheer deur regerings al hoe minder relevant raak (Huff, 2014). Transnasionalisme moet verstaan word in terme van die prosesse van globalisering wat internasionaal waargeneem kan word. In vandag se tyd van vlugtelinge wat uit hul tuislande moet vlug, is die konsep opnuut relevant. Uiteindelik gaan dit oor verspreiding en die letterlike en figuurlike oorsteek van tradisionele grense op verskillende maniere.

In die studie van letterkunde word transnasionalisme in verband gebring met die begrippe wêreldletterkunde, kosmopolitiese letterkunde en postkoloniale letterkunde (Viljoen, 2014:4). Transnasionalisme gaan oor die verskillende globale bewegings van literêre tekste oor nasionale grense heen. Lionnet en Shih (2005:2) skryf in die inleiding tot *Minor Transnationalism* dat alle vorme van kulturele produksie en onderlinge interaksies tussen minderheidsgemeenskappe (“minority communities”) gemedieer word deur die dominante diskoerse van die hoofstroom. Dit gaan dus oor magsverhoudinge: kleiner groepe of subjekte posisioneer hulself gewoonlik ten opsigte van ’n dominante groepering, eerder as wat hulle hulself beskou in terme van ander minderheidsgemeenskappe. Die gevolg is dat die dominante as ’n magtige universaliserende krag beskou word, selfs deur diegene wat vanaf die grense teenkanting daarteen bied. Die gevaar bestaan dat die hoofstroom uiteindelik alle kulturele uniekhede absorbeer en vernietig, en dat kulturele uitsette homogeen, universele eienskappe begin vertoon. “Universalism demands a politics of assimilation, incorporation, or resistance, instituting a structure of vertical struggle for recognition and citizenship”, skryf Lionnet en Shih (2005:2). Om hierdie spanning te verstaan, moet die idee van ’n wêreldletterkunde duidelik gemaak word. Viljoen (2014:4, met verwysing na David Damrosch) verduidelik dat daar drie verskillende opvattinge bestaan oor dié begrip: “die wêreldletterkunde as ’n vasgestelde korpus van klassieke tekste, as ’n steeds-ontwikkende kanon van meesterwerke of as ’n veelvoud van vensters op die wêreld”. Damrosch verkies om wêreldletterkunde te beskou as “all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language”. Omdat magsverhoudinge die verspreiding en sirkulasie van kleiner literatuurtradisies beïnvloed, bestaan die vrees tans dat die wêreldletterkunde monoglossies (veral Engels) sal raak en dat slegs die werke van ’n klein groepie postkoloniale skrywers wie se werke in Engels vertaal word, die wêreldverhoog bereik (Viljoen, 2014:4-5).

Transnasionalisme as konsep is egter nie altyd ’n bruikbare instrument nie, aangesien dit in ’n te breë konteks funksioneer om spesifieke skrywers en tekste vanaf kleiner literêre tradisies se globale

bewegings effektief te beskryf, voer die Belg Yves T'Sjoen (2018) aan. Viljoen (2016:254) is ook van mening dat transnasionale in spesifieke kontekste dalk nie altyd die gepaste woord is nie:

’n Mens sou kon argumenteer dat die term transnasionaal nie werklik gepas is om die uitwisseling en interaksie van Afrikaans (wat nie ’n nasionale taal is nie, maar slegs een van 11 amptelike tale binne die nasionale ruimte van Suid-Afrika) met Nederlands (wat oor die nasionale grens tussen Nederland en België heen gebruik word) te beskryf nie. Tog herinner die gebruik van die term transnasionaal (naas translational, interlingual en cross-cultural) ’n mens daaraan dat nasionale ruimtes en die gepaardgaande nasionalismes dikwels ’n deurslaggewende rol speel of gespeel het in die manier waarop tale gebruik is, oor grense beweeg het en in die persepsies wat oor hulle bestaan. Dit kan dus nie heeltemal weggedink word uit beskrywings van die wyse waarop tale en kultuurprodukte oor grense heen beweeg nie.

Alhoewel die term ‘transnasionale’ dus nie buite rekening gelaat kan word nie, kan “minor transnationalism” moontlik nuwe maniere van dink oor bogenoemde probleme verskaf, veral vir Afrikaanse skrywers. Vir Lionnet en Shih is daar ’n verskil tussen transnasionale en globalisering, verduidelik Viljoen (2014:5):

Wat hulle (Lionnet en Shih) betref, is die logika van globalisering tegelyk sentripetaal en sentrifugaal: dit neem die vorm aan van ’n universele kern of norm wat oor die wêreld versprei en dan ander kulture intrek om getoets te word aan daardie norm. Hierteenoor verkies hulle om transnasionale so te definieer dat dit ’n ruimte van uitruiling en deelname is waarin dit moontlik is vir kulture om geproduseer te word sonder die mediëring van ’n sogenaamd universele sentrum.

Transnasionale is dus deel van globalisering, maar dit maak ruimte vir meer verspreiding en verskeidenheid. ’n Belangrike kenmerk van “minor transnationalism” wat myns insiens metamodernisties van aard is, is dat dit “nie gebonde is aan die binêre opposisies tussen die lokale en die globale nie, maar [...] (kan) voorkom in ’n verskeidenheid van lokale, nasionale of globale ruimtes en versprei wees oor verskillende ruimtes en tydperke” (Viljoen, 2014:5). Daar word dus ’n tipe (metamodernistiese) grensloosheid veronderstel wat hiërgargiese sisteme transendeer. Dit beteken egter nie dat ’n transnasionale beweging na ’n ander land, taal of kultuur, ’n aflegging van die eie tot gevolg het nie. Transnasionale bestaan gewoonlik in ’n spanningsverhouding ten opsigte van die lokale en die transnasionale. Transnasionale funksioneer dus eerder netwerkagtig as hiërgargies en liniêr: daar is wydlopende vertakkings na dit wat buite is, maar altyd met ’n blywende verbintenis aan die oorsprong, ’n gedagte wat dadelik herinner aan die manier waarop Van Niekerk se mees resente tekste oor en buite die grense van (Suid-)Afrika beweeg.

T'Sjoen (2018) verduidelik in sy artikel oor transnasionale bewegings in die werk van Breyten Breytenbach, dat ’n mens vertikale en laterale transnasionale bewegings in die Afrikaanse literatuur kan waarneem. Vir Afrikaanse skrywers wat streef na ’n internasionale reputasie is vertaling na of publikasie

in Engels (m.a.w. vir die Anglo-Amerikaanse mark) ’n vereiste. ’n Teks wat beweeg na ’n wêreldtaal soos Engels vanuit ’n klein taal (en literêre sisteem) soos Afrikaans, of ’n klein- tot mediumgrootte taal soos Nederlands<sup>90</sup>, het ’n kans om deel te word van die wêreldliteratuur<sup>91</sup>. In so ’n geval vind vertikale transnasionale beweging(s) plaas. Daar kan egter ook laterale bewegings tussen relatief klein- of mediumgrootte literêre sisteme plaasvind. In die geval van die beweging van Afrikaanse skrywers na Nederland, vind die spesiale vorm van transnasionale wat hierbo genoem is plaas, naamlik “minor transnationalism”: “aan die een kant is dit ’n ‘vertikale beweging’ tussen ’n marginale letterkunde en ’n Europese sentrum; aan die ander kant kan dit ook gelees word as ’n laterale beweging tussen ’n marginale letterkunde (Afrikaans) en ’n letterkunde wat deel vorm van die Europese sentrum, maar nie noodwendig ’n sentrale rol daarin beklee nie (Nederlands)” (Viljoen, 2014:6) (eie invoegings). In haar artikel, “Die rol van Nederland in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers”<sup>92</sup>, ondersoek Viljoen (2014) die werk van vyf Afrikaanse skrywers, André Brink, Breyten Breytenbach, Etienne van Heerden, Antjie Krog en Marlene van Niekerk, wat op verskillende maniere hoë profiele handhaaf in Suid-Afrika en Nederland, sowel as die groter, internasionale wêreld. Sy het hierdie vyf gekies op grond daarvan dat hul loopbane op ’n aantal maniere gekenmerk word deur ’n bepaalde literêre status in die transnasionale domein, naamlik:

die aantal vertalings van hulle werk, resensies in invloedryke dag- en literêre blaaië buite Suid-Afrika, vermeldings in die internasionale media, nominering vir internasionale literêre pryse, akademiese studies oor hulle werk in die transnasionale domein, erkennings soos eredoktorsgrade, uitnodigings om buite Suid-Afrika op te tree, goedkeuring deur ander skrywers van wêreldstatus, die aanwesigheid van hulle tekste op lyste van die 10 of 100 beste boeke van ’n bepaalde tyd of streek, ensomeer (Viljoen, 2014:6).

Verder word die vyf skrywers ook uitgesonder as Afrikaanse skrywers wat die prominentste in Nederland figureer. Daar is natuurlik verskeie ander skrywers wie se werk ook in Nederland bekend is<sup>93</sup>, maar Viljoen het op skrywers gefokus wat in ’n selfs wyer sin transnasionaal beweeg.

Marlene van Niekerk word by hierdie groep skrywers ingesluit op grond van ’n aantal faktore. Haar werk is reeds vanaf 1998 in Nederland bekend toe haar kortverhaalbundel na Nederlands vertaal is as *De vrouw die haar verrekijker had vergeten*. Soos in Hoofstuk 2 reeds genoem, is haar heel eerste transnasionale beweging dus na Nederlands. Die romans *Triomf* en *Agaat* is beide na Engels (in 1999 en 2006, onderskeidelik) en ook Nederlands (in 2000 en 2006) vertaal. *Triomf* het verder ook in Frans

<sup>90</sup> Die grootte van Nederlands ten opsigte van ander (Westerse) tale is natuurlik debatteerbaar.

<sup>91</sup> T’Sjoen (2018) verwys in hierdie opsig na Goethe se “Weltliteratur” en Pascale Casanova se “République mondiale des lettres”.

<sup>92</sup> Met hierdie artikel het Viljoen die term ‘minor transnationalism’ aan die Afrikaanse en Nederlandse taal- en literatuurgemeenskap geïntroduseer.

<sup>93</sup> Soos Karel Schoeman, Wilma Stockenström, Ingrid Winterbach, Eben Venter, Dalene Matthee, Marita van der Vyver, Riana Scheepers, Dan Sleigh, Annelie Botes, E.K.M. Dido, Ronelda Kamfer, Deon Meyer, Irma Joubert en Karen Brynard (Viljoen, 2014:7).

(2002) en Deens (2002) verskyn. Beide romans het pryse gewen, in die oorspronklike Afrikaans sowel as in vertaalde vorm. In 1996 ontvang Van Niekerk vir *Triomf* die Noma Toekenning vir die beste boek uit Afrika wat in 1994 gepubliseer is: “die grootste internasionale prys wat ’n boek in Afrikaans nog ooit ontvang het” (Frederik de Jager van Queillier, aangehaal deur Terblanche, 2015). In 2006 ontvang Leon de Kock die Savi-Via Afrika-prys vir Uitmuntende Vertaling vir die Engelse vertaling van *Triomf* (Terblanche, 2015). In 2004, tien jaar na *Triomf* in Afrikaans gepubliseer is, skryf Rob Nixon, professor in Engels aan die Universiteit van Wisconsin, ’n resensie daaroor vir die *New York Times* waarin hy die roman beskryf as “South Africa's only world-class tragicomic novel,<sup>94</sup> the kind of book that stabs at your heart while it has you rolling on the floor”. Oor die lot van die Benades (en die literêre opvoering van daardie lot), skryf Nixon (2004) die volgende:

Van Niekerk strips her barefoot Afrikaners naked, but grants them in return the dignity of a literary existence, a place in the layered human rubble of Sophiatown. The Benades are history's has-beens, but they're also one of the most outrageously entertaining families in contemporary literature. They may be sinking fast, but they still put on a hell of a performance.

Met *Triomf*, en ook met *Agaat*, tree Van Niekerk op indrukwekkende wyse in gesprek met “intellektuele diskoerse wat in die Weste sirkuleer”, soos “postkolonialisme, feminisme en die kritiese ondersoek van nasionalisme” (Viljoen, 2014:18). In 2010 ontvang Van Niekerk internasionale blootstelling wanneer sy as deel van die Pen World Voices Festival in New York ’n onderhoud voer met die bekende Amerikaanse skrywer en Nobelpryswenner, Toni Morrison. Morrison het die volgende oor *Agaat* te sê: “I was immediately mesmerized [...] Its beauty matches its depth and her achievement is as brilliant as it is haunting” (Ball, 2010). Verder verskyn Van Niekerk in 2015 op die kortlys vir die Man Booker International Prize (Media24, 2015). Die prys fokus nie op ’n enkele werk nie; ’n skrywer se hele oeuvre word in ag geneem. Op die 2de Februarie vanjaar verwys die gerekende literêre kritikus, Derek Attridge<sup>95</sup> (2018), na *Agaat* as “one of the great novels of our time” en beskryf dit as “an intimate yet radical engagement with Afrikaner culture that is at the same time a major contribution to the world’s literature”.<sup>96</sup>

Van Niekerk het egter ’n spesifieke verbintenis met Nederland as gevolg van verskeie tydperke van langdurige verblyf in Utrecht (benoeming tot die Afrikaleerstoel by die Universiteit van Utrecht tussen 2007 en 2008, en weer van 2010 tot 2011), Amsterdam (verblyf in die Nederlandse Letterenfonds se skrywersresidensie tussen 2007 en 2008), Leiden (as gasskrywer en om die Albert Verweylesing te

---

<sup>94</sup> Dit is natuurlik onmoontlik om te bepaal of Nixon genoeg Suid-Afrikaanse literatuur gelees het om hierdie stellige uitspraak te maak.

<sup>95</sup> Attridge (2004) se navorsing oor “singularity”, “the literary text as event” en “literary performance” speel ’n belangrike rol in my proefskrif.

<sup>96</sup> Attridge (2018) noem verder dat ’n film oor *Agaat* tans in preproduksie is, wat ook veel sê oor die invloed van die roman buite sy eie talige en genregrense. (Daar is reeds vanaf 2012 gerugte van ’n film).

lewer in 2009) en Tilburg (sy ontvang 'n eredoktorsgraad van die Universiteit van Tilburg in 2010). “In Van Niekerk se geval is daar sprake van 'n bewuste interaksie met die Nederlandse taal en ruimte”, skryf Viljoen (2014:19) en neem *De sneeuwslaper* (2009) as voorbeeld. Groot gedeeltes van die kortverhale speel naamlik in Nederland af, en daar is ook verskeie Nederlandse karakters teenwoordig. Soos vir die ander skrywers waarna Viljoen verwys, bied Nederland vir Van Niekerk “'n literêr-kulturele ruimte [...] wat (haar) in staat stel om buite die grense van 'n klein taal soos Afrikaans te beweeg” (Viljoen, 2014:21). Die relatief klein taal Nederlands verteenwoordig wel “aansienlike kulturele kapitaal”, maar dit is opvallend dat die beweging slegs van Afrikaans na Nederlands plaasvind, en in weinig gevalle andersom. Dit blyk, volgens Viljoen (2014:21), dat “toegang tot die transnasionale domein buite Nederlands [...] vertaling in Engels” is, sowel as aansluiting by heersende internasionale diskoerse en “'n kritiese instelling teenoor die eng nasionalistiese”. Van Niekerk se oeuvre vertoon wel 'n kritiese ingesteldheid ten opsigte van die “eng nasionalistiese”, beide in terme van polities-sosiale aspekte (soos in Hoofstuk 2 uitgewys) en ook wat betref literêre aktiwiteite. Van Niekerk se tekste wat na Nederlands sowel as Engels vertaal is, dui op 'n beweging nie net buite die Suid-Afrikaanse ruimte nie, maar op uitgebreide wyse ook 'n beweging buite die Nederlandstalige domein.

Die interessante van Van Niekerk se mees resente publikasies, is dat sy klaarblyklik nie te begaan is oor vertaling na Engels nie, in elk geval nie op dieselfde manier as met *Memorandum* nie. *Memorandum*, volgens my indeling die eerste teks in die transnasionale fase van Van Niekerk se oeuvre, is 'n interessante geval aangesien dit gelyktydig in Afrikaans en Engels verskyn. Waar *Triomf* en *Agaat* later eers na Engels vertaal is (in 1999 en 2006 onderskeidelik), word *Memorandum* van die begin af in Afrikaans en Engels gepubliseer. Dit dui op 'n bewustelike transnasionale ingesteldheid: Van Niekerk kies om die teks uit die staanspoor aan 'n wyer, meer internasionale gehoor beskikbaar te stel as net die Afrikaanse.<sup>97</sup> Dit is een van die redes waarom *Memorandum* myns insiens die transnasionale fase inlui. Die ander rede is die “fokusverskuiwing in Van Niekerk se werk na 'n kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief” (Van Vuuren, 2014:510) wat vanaf *Memorandum* en verder te sien is, en wat ek in hierdie hoofstuk in terme van metamodernisme ondersoek. Ná *Memorandum* is Van Niekerk se tekste egter nog nie na Engels vertaal nie. *Die sneeuwslaper* is wel na Nederlands vertaal, maar die digbundels *Sprokkelster* (1977), *Groenstaar* (1983) en *Kaar* (2013) is nog glad nie vertaal nie. “(D)aar is wel tekens dat sommige van haar gedigte transnasionaal begin sirkuleer deurdat vertaalde weergawes daarvan opgeneem is in bloemlesings soos *In a burning sea* (2014) en op *Poetry International* se webwerf verskyn”, merk Viljoen (2017:140) op. Die twee digbundels uit 2017 *Gesant van die mispels* en *In die agterkamer* bevat van die begin af beide die Afrikaanse en Nederlandse weergawes van die gedigte. Die Nederlandse uitgewer Querido publiseer die Nederlandse weergawe

---

<sup>97</sup> 'n Mens sou natuurlik kon spekuleer dat die rede waarom *Memorandum* dadelik in Engels ook uitgegee is, was om die skilder Adriaan van Zyl se skilderye wyer blootstelling as net die Suid-Afrikaanse leserskorps te gee. Dit is egter moeilik om presies te bepaal waarom Van Niekerk en haar uitgewers hierdie keuse gemaak het.

van die bundels in Junie 2018 as een teks, *In de stille achterkamer* (bol.com, 2018). 'n Mens sal moet sien wat die toekoms inhou, maar myns insiens is veral hierdie nuutste twee bundels 'n bewustelike laterale “minor” transnasionale beweging na Nederlands, sonder dat 'n vertikale beweging na Engels voorop gestel word. Die manier waarop die bundels saamgestel is, laat dit lyk asof dit juis 'n uitsluitlike bemoeienis is met die talige en historiese verbintenis tussen Afrikaans en Nederlands, Suid-Afrika en Nederland. Dit is betekenisvol dat *Die sneeulaper* (2010) nog nie na Engels vertaal is nie, beweer Viljoen (2014:19). Dieselfde kan gesê word oor hierdie twee nuutste digbundels. 'n Mens sou kon spekulêr dat die bundels 'n meer intieme gesprek verteenwoordig tussen twee ruimtes wat vir Van Niekerk van persoonlike waarde is, maar ook dat daar by Van Niekerk 'n sensitiwiteit is vir die internasionale homogeniserende invloed van Engels. Met die groot werke, *Agaat* en *Triomf*, wat na Engels vertaal is, het Van Niekerk reeds deur die glasplafon van die wêreldletterkunde gebreek. Met *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* (asook tot 'n mate met *Die sneeulaper* en *Kaar*) is sy besig om op 'n ander manier kommentaar te lewer op die strewe om deel te neem aan 'n geglobaliseerde letterkundige sisteem. Deur kleinerige bundels te publiseer met relatief min gedigte (in vergelyking met *Kaar*) beide in Afrikaans en in Nederlands, te same met die skilderye van minder bekende Nederlandse skilders, spreek Van Niekerk haar juis uit téén die homogeniserende magte van globalisering. In hierdie opsig kan die tekste beskou word as est-eties (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2): dit lewer op 'n (weliswaar klein) internasionale verhoog kommentaar op globale probleme soos die sosiale sensurering van kunstenaars (op grond van taal, herkoms en ekonomiese status), maar die tekste doen dit deur die estetiese vooropstelling van twee kleiner tale, en minder belangrike kunstenaars en kunswerke. Deur die klem te plaas op ambagtelikheid, alledaagsheid, selfs obsessie, werp sy verwagtinge omver rakende dit waarmee 'n Afrikaanse kunstenaar in die (post)koloniale konteks van Suid-Afrika haarself besig ‘behoort’ te hou. Aan die een kant kan die bundels gelees word as tekenend van 'n sardoniese ingestelheid van “skoemaker, hou jou by jou lees”, aangesien sy voel dat haar kunstenaarsmond ‘gesnoer’ word wanneer sy oor ander, meer betrokke Suid-Afrikaanse sake praat.<sup>98</sup> Aan die ander kant is die bundels 'n klein viering van “minor transnationalism” tussen Afrikaans en Nederlands. Sy lewer daarmee kommentaar op die “vague and under-theorised desire for ‘decolonisation’”<sup>99</sup> (Van Niekerk, 2016b) wat tans sterk in die Suid-Afrikaanse sosio-politiese diskoerse teenwoordig is. Suid-Afrika, en Afrikaans spesifiek, se historiese verbintenisse met Nederland kan nie ontken word nie, en die gevolge van daardie verbintenisse is ook nie slegs negatief<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Ek verwys hier na die geleentheid toe 'n amptenaar van die Onderwysdepartement antagonisties gereageer het op die gedig “Mud school” van Van Niekerk (2013b) wat in die *Mail and Guardian* verskyn het. In die afdeling in hierdie hoofstuk wat handel oor die nuutste twee digbundels skets en kontekstualiseer ek die hele situasie en my argumente daarrondom.

<sup>99</sup> Daar is wel uiters belangrike, baanbrekende en bevrydende navorsing wat intussen oor dekolonisering gedoen is, en steeds gedoen word. Maar dalk steeds nie die tipe navorsing wat Van Niekerk gemaklik laat voel om kuns te produseer wat kritiek kan lewer teen die verskillende misdrywe in die land nie.

<sup>100</sup> Dit is egter gevaarlik om sulke tipe uitlatings veralgemenend te maak, soos gesien met Helen Zille se ondeurdagte, ongenueanseerde en veelbesproke twiets in 2017 oor die invloede van kolonialisme. Mense het haar op sosiale media gekruisig. Ek spreek my nie uit oor die geldigheid al dan nie van Zille se uitsprake nie, maar hierdie gebeurtenis dien as 'n voorbeeld van die radikale “mob justice” wat tans algemeen op sosiale media in Suid-Afrika (en internasionaal) te sien is. Kan dit dalk een van die redes wees waarom Van Niekerk nie 'n sterk teenwoordigheid op sosiale media het nie?



nie. Karel Schoeman se indrukwekkende reeks historiese tekste gee 'n genuanseerde beeld hiervan. Dit wil voorkom asof Van Niekerk haar uitspraak teen veralgemening, ooreenvoudiging en intellektuele vervlakking in die gesprekvoering wat in publieke domeine plaasvind en wat toenemend gekenmerk word deur populistiese retoriek. As gevolg van sulke populisme in Suid-Afrika ontstaan die gevaar dat die spreekwoordelike baba wat Afrikaans is saam met die badwater uitgesmyt kan word (Van Niekerk, 2016b). Van Niekerk “argumenteer trouens dat die Nederlandse geskiedenis van Afrikaans behoue moet bly in die verdere ontwikkeling van Afrikaans en dat die Nederlandse element wat dormant geraak het in Afrikaans geheraktiveer moet word” (Viljoen, 2014:19).

Om die derde fase van Van Niekerk se oeuvre dus die transnasionale fase te noem, is myns insiens geregverdig, in die lig van die talige (hoofsaaklik laterale) transnasionale bewegings wat daarin plaasvind, maar ook in terme van die wyer kosmopolitiese en relasionele kunsbeskoulike perspektief wat Van Niekerk inneem. Sulke transnasionale bewegings hou volgens my op twee maniere verband met metamodernisme. In die eerste plek spreek transnasionale bewegings van 'n transhistoriese en heterochroniese ingesteldheid ten opsigte van tyd-ruimtelikheid: die tradisionele grense wat deur geografiese afbakening en die teleologiese gerigtheid van die moderne era daargestel is, word toenemend deur nosies van grensloosheid ondermyn. Die oorsteek van grense word nie net meer beskou in terme van idees soos liminaliteit en hibridisering nie, maar veral in relasionele terme waar onderskeide (menslik en niemenslik) getransendeer word en ooreenkoms aangegryp word. In die tweede plek is transnasionale 'n beweging wat sterk steun op relasionele ingesteldhede. Die feit dat dit moontlik is om transnasionaal na 'n ander letterlike of metaforiese ruimte te beweeg, beteken dat daar ooreenkomste tussen mense bestaan (veral wanneer dit gaan om oorlewing), en dat daar vertroue moet wees dat ander mense hulself oop sal stel om iemand (of iets, byvoorbeeld 'n taal of 'n literêre teks) te ontvang wat anders as die self is. Transnasionale behels dus 'n verskuiwing vanaf 'n vrees vir en wantroue van ander, na 'n omhelsing van die ander en 'n oopstelling daarvoor om ooreenkomste in die ander raak te sien. 'n Mens sou natuurlik so 'n nuwe ingesteldheid kon afmaak as idealisties. Die idealisme word egter gebalanseer met 'n herwaardering van die eie en die lokale. Anders as in die geval van vlugtelinge, hoef transnasionale bewegings in die letterkunde nie lewensbepalend te wees nie. Sulke bewegings dui op 'n besef van 'n gesitueerdheid in 'n groter bestek, wat ook lei tot 'n herevaluering van die lokale en die eie. Daarom het ek vroeër genoem dat transnasionale altyd bestaan in spanning tussen die lokale en die internasionale of globale.

### 5.2.1. Transnasionale in *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006)

*Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006) (voortaan *Memorandum*) is die eerste teks in wat ek Van Niekerk se transnasionale fase noem. Die teks toon in terme van ruimtelike gesitueerdheid steeds raakpunte met die Suid-Afrikaanse fase. Daar is egter 'n verskil in terme van tematiek, kunsbeskouing en globale gesitueerdheid wat ná die tweede fase intree en wat reeds in *Memorandum* te sien is.

In Hoofstuk 2 is genoem dat die einde van *Agaat* beskou kan word as 'n prelude tot *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (Rossmann, 2014:175; Van Vuuren, 2014:509). Soos al die werke in die tweede fase van Van Niekerk se oeuvre, eindig *Agaat* met aporia, maar aporia wat 'n belofte inhou van iets wat gaan kom: “Hier is 'n ander storie hier”, sê Jakkie (Van Niekerk, 2004:718). Sy uitspraak is nie 'n antwoord op die aporia nie, maar 'n verwysing na iets heel *anders*. Kan die “ander storie” verwys na 'n verhaal waarin (die metaforiese) *Agaat* se “wrok [...] getaan (het)” (Van Niekerk, 2004:717) en waarin daar dus hoop is vir 'n toekoms wat nie besmet is met die probleme van die verlede nie? Kan Jakkie-as-kunstenaar met “Des Knaben Wunderhorn” wat hy vir eers op die vensterbank laat, 'n nuwe lied maak wat strek verby die hartseer en gekompliseerde geskiedenis van Grootmoedersdrift en Suid-Afrika? Die los stukkie teks uit die Deen Nis Petersen en die Ier Louis MacNiece se gedigte “Natteregn” en “Snow”, “simultaneously inspires and frustrates revelation and the promise of creative activity” (Rossmann, 2014:175). Tog het Jakkie se fantasieë van nagtelike openbaring die potensiaal om omvorm te word na iets kunstigs wanneer hy besef dat die werklikheid “incurably plural” is. In Jakkie se geval sal musiek natuurlik 'n belangrike rol daarin speel. Ek lees Jakkie se besef van die letterlike en figuurlike grootheid van die wêreld as 'n inleiding tot die transnasionale en metamodernistiese ingesteldhede wat te sien is in die derde fase van Van Niekerk se werk. Die versigtige uitspraak “hier is 'n ander storie hier”, kan op twee maniere verstaan word. In die eerste plek is dit 'n besef dat die wêreld letterlik groter is as Suid-Afrika. Die feit dat Jakkie besluit om nie in Suid-Afrika te bly en die spreekwoordelike baas van die plaas te wees nie, dui op 'n behoefte om 'n groter (geglobeerde) leefruimte. Tweedens kan dit dui op die moontlikheid vir 'n Suid-Afrikaner om kuns te maak wat nie nét met Suid-Afrika te make hoef te hê nie, of wat die Suid-Afrikaanse problematiek vanuit 'n geglobeerde perspektief ondersoek. Op metatekstuele vlak kan Jakkie se uitspraak dus gelees word as die belydenis van 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar dat sy haar ambag voortaan op 'n groter verhoog gaan uitvoer, alhoewel sy nie van die lokale gaan afstand doen nie. Dit is dalk juis 'n poging om die Suid-Afrikaanse konteks op nuwe maniere te probeer verstaan.

Die uitvoer van kuns in terme van 'n wyer internasionale verhoog is presies wat Van Niekerk in *Memorandum* doen. Dit is egter nie Jakkie wat hier die hoofrol speel nie, maar Johannes Frederikus Wiid. *Memorandum* is 'n performatiewe reaksie op die problematiese situasie van 'n kunstenaar (soos Jakkie, Wiid, of Van Niekerk self) wat tussen twee ruimtes sit: Suid-Afrika teenoor Kanada (of Nederland), Afrika teenoor die Weste, die verlede teenoor die toekoms, jeugdigheid teenoor oudword, tradisie teenoor vernuwing, lewe teenoor dood, argivering teenoor kreatiewe ontsnapping, die nasionale teenoor die inter- of transnasionale. Soos *Agaat* en Jakkie is Wiid 'n tussenfiguur wat vasgevang is tussen sy hart en sy verstand, tussen logiese denke en kreatiewe uitdrukking. Waar *Agaat* uitdrukking gee aan haar intuitiewe, kreatiewe sy deur sjamanistiese dansrituele<sup>101</sup> in die berg uit te voer, en Jakkie

---

<sup>101</sup> *Agaat* se dansrituele kan ook bestudeer word in terme van performatiewe gedrag. Haar dans is naamlik 'n opvoering van die aspekte van haar identiteit wat nie deur Milla beïnvloed is nie. Sy dans ook soms as 'n tipe kommunikasie om vir Milla

in die vorm van sy navorsing oor etniese musiek, onderdruk Wiid aanvanklik sy kreatiewe, intuïtiewe en spirituele sy, óf hy is dalk glad nie eers bewus daarvan dat hy so 'n sy het nie. Die feit dat Jakkie na Kanada verhuis, beteken dat hy meer vryheid het om sy kreatiewe sy onbevange uit te leef. Vir Jakkie is die ruimte van sy geboorteland iets wat hom belemmer. Vir Wiid is dit sy klein, vervelige bestaan, sy naderende dood en sy tekort aan kennis en lewenswysheid wat hom vasgevang hou in 'n beperkende metaforiese ruimte.

Deur die loop van die nag van 11 April 2006 leer die kankerlyer Wiid om, geïnspireer deur die enigmatiese gesprek tussen X en Y, sy sterflikheid te aanvaar en homself kreatief uit te druk in die tyd wat hy nog oor het. Deur die navorsing wat hy doen, gaan die wêreld figuurlik vir hom oop. Soveel so dat hy uiteindelik self sy hand aan kuns waag, met die simboliese hulp van die Romeinse godin van die dood, Mania, wat “woon onder die mangatdeksel in Parow Sentraal” (Anon, 2006). Die feit dat die pro- en epiloë van *Agaat* die idee van begin en einde deurmekaar laat vloei (die proloog gaan oor Milla se einde, en die epiloog voer Jakkie terug na Agaat se begin) laat iets deurskemer van 'n heterochroniese ingesteldheid ten opsigte van tyd: tyd loop deurmekaar, nie chronologies en liniêr nie, eerder siklies of sinchroon. Milla en Agaat se lewensverhale deurkruis en weerspieël mekaar tot so 'n mate dat Jakkie en ook Agaat se lewens op 'n manier opnuut begin (aan die einde van die roman) ná Milla se afsterwe. Dood en geboorte, hede, verlede en toekoms vloei inmekaar. Agaat beeld dit ook letterlik so uit op die doodskleed wat sy vir Milla borduur. Die feit dat Jakkie in die lug tussen tydsones tot die besef kom dat die wêreld onherroeplik veelvoudig is, is ook betekenisvol in terme van heterochronisiteit. So is dit ook met *Memorandum*: die roman begin by Wiid se naderende dood en sy angstige dokumentering daarvan, en eindig by 'n oënskynlik tydlose metaforiese nuwe begin wanneer Wiid 'n nuwe waardering het vir die kuns van sterwe, maar ook vir die kuns van *lewe*. Hy ondergaan 'n tipe wedergeboorte in kuns wat vir hom 'n wêreld van intellektuele moontlikhede oopmaak. In die gedeelte oor *Memorandum* kom nog 'n aantal aspekte van die teks ter sprake wat met transnasionale teorie te make het.

### 5.2.2. *Die sneeusalper* (2010) en transnasionale teorie: “performing acts of [...] translation”

*Die sneeusalper* (2010) is die tweede teks in die transnasionale fase in Van Niekerk se werk. In hierdie teks is die transnasionale eksplisiet daarin te sien dat die vier kortverhale hoofsaaklik in Amsterdam, Nederland afspeel, en ook in die feit dat die teks in Nederlands verskyn het nog voor dit in Afrikaans gepubliseer is (Viljoen, 2016:252). Die teks is “gebore in vertaling”, skryf Viljoen (2016:252), omdat die skryf- en die vertaalprosesse volgens die vertaler Riet de Jong-Goossens (De Vries, 2011) gelyktydig plaasgevind het. Die Afrikaanse weergawe is sterk deur die Nederlandse vertaling beïnvloed, en soms ook andersom. Dit is interessant dat Van Niekerk die vertaalproses ervaar het as 'n soort

---

dinge performatief te sê wat sy nie verbaal kan (of wil) nie. Verder maak sy ook gebruik van rympies, feevertale, liedjies en allegoriese aanhalings wat verbatim uit verskillende bronne geneem word om met Milla te kommunikeer. Haar eie stem word haar ontnem, maar sy kommunikeer tog, al is dit deur die taal wat Milla haar self geleer het.

“tweelingschap” (De Vries, 2011) aangesien doeblering ’n belangrike motief in die teks is. Die gevolg van die talige heen-en-weer is dat “die grense tussen Afrikaans, Nederlands en Duits in die teks ‘geperforeer’ word”, skryf Viljoen (2016:252), iets wat nog selfs tot ’n groter mate in *Kaar* plaasvind.

In haar artikel, “Intertalige en kruiskulturele verkeer tussen Afrikaans en Nederlands in Marlene van Niekerk se verhaalbundel *Die sneeuslaper*”, het Viljoen (2016) reeds die onderwerp van die transnasionale in hierdie teks uitvoerig bespreek. Ek herhaal nie haar hele argument hier nie, maar lig wel ’n paar punte uit wat vir my eie studie van belang is.

Viljoen (2016:253) noem dat Afrikaanse lesers die “perforasie” van ander tale, maar spesifiek Nederlands, in *Die sneeuslaper* duidelik kon waarneem. Sy verwys na die resensente Thys Human en Marius Crous wat waardering het vir die talige teenwoordigheid van Nederlands in die teks, asook die spanning wat tussen die Suid-Afrikaanse en Nederlandse ruimtes, Stellenbosch en Amsterdam, opgewek word. Joan Hambidge en Andries Visagie beskou egter die “ou uitdrukkings, vername woorde, Neerlandismes, toespelings, ruie verbeeldingsvlugte, en so meer” as irriterende en pretensieuse “Van Niekerk-hebbelikhede”, stel Viljoen (2016:253). In haar eie resensie benader Viljoen (2011) hierdie saak van die begin af in terme van transnasionale:

die naasmekaarbestaan van die twee tale (is) ’n manifestasie van die transnasionale van talle hedendaagse skrywers. Daar is nie sonder meer sprake van ’n skrywer wat ondubbelsinnig ingebed is binne sekere nasionale en taalgrense nie omdat skrywers deur middel van vertaling, nuwe politieke rangskikkings en allerlei tegnologieë steeds gemakliker in ’n groter globale ruimte beweeg. Deur hierdie soort bewegings kan die lewe aan beide kante van die grens en na alle kante toe grondig ontwig word. Dikwels moet skrywers wat in ander tale skryf aanpas by die invloedsefeer van Engels as internasionale taal en die magtige kulturele ruimte wat daarmee saamgaan, maar slaag hulle ook daarin om dit te verander en verruim. In die geval van hierdie teks gaan dit om die verhouding tussen Nederlands en Afrikaans wat ’n heel unieke verwantskap met mekaar het en mekaar op besondere maniere wedersyds beïnvloed.

Viljoen (2016:253) se gebruik van Hassan se term “translational literature” is relevant vir my studie. In ’n artikel oor die vertaling van Arabies na Engels van Ahdaf Soueif se *The Map of Love* (1999), verduidelik Hassan (2006:754) wat hy met die term bedoel:

In the space between translators and translated, there are texts that straddle two languages, at once foregrounding, performing, and problematizing the act of translation; they participate in the construction of cultural identities from that inbetween space and raise many of the questions that preoccupy contemporary translation theory. I call such texts translational literature. While all bilingual and multilingual discourse dramatizes the interaction of languages, the texts in question lay special emphasis on translation as an essential component of cross-cultural contact.

Alhoewel Hassan se bespreking hier spesifiek te make het met vertaling van Arabies na Engels (wat in Soueif se roman beskou word as die koloniseerderstaal), kan dit tot 'n mate op die intertalige verkeer tussen Afrikaans en Nederlands in *Die sneeuslaper* van toepassing gemaak word, voer Viljoen (2016:253) aan. Ofskoon Afrikaans ontwikkel het uit Nederlands, en daarom nie die taal van die gekoloniseerdes is nie, is daar tog historiesgesproke 'n magswanbalans tussen die twee tale. Nederlands was immers vir lank gebruik as “die taal van formele omgang in die kerk, reg en opvoeding”, terwyl Afrikaans as 'n “kombuistaal” bestempel is. Spore van so 'n wanbalans is vandag steeds sigbaar. Die resesente wat vroeër genoem is, se ervaring van die Nederlands in *Die sneeuslaper* as pretensieus, is 'n goeie voorbeeld van hoe sentimente rondom die ongelykheid van die twee tale steeds die Afrikaanse diskoers deursuur. Viljoen argumenteer egter dat Van Niekerk se intertalige verkeer tussen Afrikaans en Nederlands ander oogmerke het as om die veronderstelde ‘mag’ van Nederlands oor Afrikaans te ondermyn en te bevraagteken. Sy insinueer, soos ekself in hierdie proefskrif, dat

die kruiskulturele kontak tussen Nederlands en Afrikaans [...] ook gelees kon word as 'n voorbeeld van die rol wat Nederlands speel as inspirasiebron, toevlugsoord en toegangskanaal tot die globale letterkunde vir Afrikaanse skrywers, veral in die aangesig van die (toenemende groot) rol wat Engels in Suid-Afrika speel (eie invoeging) (Viljoen, 2016:253-254).

Sy haal as voorbeeld die volgende frase aan uit Van Niekerk se politiese gedig “Brief aan Suid-Afrika” (2010)<sup>102</sup>: “Suid-Afrika, moet ek met jou Engels praat voor jy na my sal luister?”. Viljoen verwys ook na Buxbaum (2012) se resensie van die bundel waarin sy die volgende insiggewende opmerking in hierdie verband maak:

*Die sneeuslaper* is the first of Van Niekerk’s works in which the majority of the action, so to speak, is set in Amsterdam and not in South Africa. This represents a marked change for a writer known for her evocative descriptions of South African locale and the particular ways in which that highly politicised space is embodied. Perhaps this shift in locale marks a desire to escape being pigeonholed as a “South African writer” or, situated at one remove from South Africa, allows greater room for manoeuvre, for reflection, and to break free of the dominant, potentially claustrophobic, South African literary paradigms [...] Moreover, at this distance, it becomes possible to consider what it means to write in post-apartheid South Africa.

Viljoen en Buxbaum se opmerkings is 'n bevestiging van die verskuiwing na die transnasionale wat ek (na aanleiding van Van Vuuren, 2014) in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre geïdentifiseer het. Van Niekerk se werke toon wel 'n beweging buite die grense van Suid-Afrika, nie net in terme van

---

<sup>102</sup> Die gedig is ook in *Kaar* (2013:177) opgeneem.

geografie nie, maar ook ten opsigte van hoe sy haar rol as skrywer sien, en ook wat die geglobaliseerdheid van haar artistieke inslag betref.

In die beskrywing van die woord “translate” uit *Webster’s New World Dictionary* wat Hassan aan die begin van sy artikel oor Soueif se roman gee, is die volgende twee aandagpunte spesifiek interessant: “to move from one place or condition to another”, en “to change into another medium or form”. Daar word dus ’n ruimtelike en ’n vormlike dimensie aan vertaling gekoppel. Die vormlike aspek is byvoorbeeld van belang in terme van die vertaling van Bach se orrelwerk en Benjamin se ensiklopediese teks wat in *Memorandum* plaasvind: *Memorandum* word immers performatief aangebied as ’n vertaling van een medium, musiek of ensiklopediese inskrywings, na ’n ander, narratief. Daarom is dit gepas om dit wat in *Memorandum* gebeur ook vertaling, of vertaling (die omsit in taal), te noem. Die eerste beskrywing van vertaling wat die woordeboek gee, hou verband met die idee van beweging oor geografiese en lewensbeskouwlike grense. So ’n beskrywing van vertaling bevestig wat ek bedoel met die transnasionale beweging in Van Niekerk se resente tekste.

Wat egter vir my spesifiek interessant is, is Hassan (2006:754) se uitsprake oor die *performatiewe aard* van “translational literature”. Sulke letterkunde behels naamlik die opvoering (en problematisering) van die daad van vertaling. Deur dus met een voet in een taal en een voet in ’n ander te staan, voer die tekste die problematiek van vertaling en transnasionale literatuur vir die leser op. Die tussenruimte waarbinne “translational” literatuur bestaan, word verder ook performatief aan die leser voorgehou. Die leser begin iets begryp van wat dit beteken om tussen twee tale vasgevang te wees, van die magverskille tussen tale, en van die ontvlugtingspotensiaal wat daar in ’n ander taal as jou eie bestaan. So word uitgespeel wat Deleuze en Guattari die “deteritorialization of language” noem: die leser besef dat die teks nie net vir hom of haar in hulle eie taal geskryf is nie, dat dit dalk beïnvloed is deur ’n ander taal, of dalk selfs eers in ’n ander taal geskryf en toe vertaal is. So werk die taal van ’n teks vervreemding in die hand. Dit is so dat alle tweetalige en multitalige diskoerse die interaksie tussen tale dramatiseer, maar volgens Hassan (2006:754) plaas “translational” literatuur “special emphasis on translation as an essential component of cross-cultural contact”. Myns insiens voer Van Niekerk in die tekste in die derde fase van haar oeuvre (onder andere) ’n “poetics of translation” op. Die tekste verteenwoordig performatief op die vlakke van plot, tema, taal en diskoers so ’n poëtika. Die manier waarop *Die sneeuslaper* en die vertaling daarvan ontstaan het, is bewys hiervan. Die verwikkelde, taalvermengde en doelbewus performatiewe taalgebruik in *Kaar*, is nog ’n voorbeeld. Daar word in die afdeling oor *Kaar* later in hierdie hoofstuk meer daarvoor gesê. Die feit dat Van Niekerk se nuutste twee digbundels, *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* beide die Afrikaanse en die Nederlandse weergawes van die

gedigte in elkeen van die bundels bevat, kan beskou word as 'n intensivering van hierdie “translational”<sup>103</sup> impuls.

### 5.2.3. *Kaar* (2013) en transnasionale poësie

Soos die geval is met *Die sneeusalper*, is Louise Viljoen se navorsing oor transnasionale poësie ook relevant vir *Kaar*. In 2017 publiseer sy 'n artikel oor die vraag of daar gepraat kan word van 'n transnasionale poëtika in Afrikaans en sy doen dit met spesifieke verwysing na *Kaar*.

Om die idee van transnasionale poëtika te bespreek, betrek Viljoen (2017) die navorsing van Jahan Ramazani, Romana Huk en Susan Stanford Friedman. In sy boek *A Transnational Poetics* (2009) argumenteer Ramazani volgens Viljoen (2017:136) dat “poësie 'n genre is wat kan medieer tussen die oënskynlike onoplosbare teenstrydighede tussen die lokale en die globale, die inheemse en die buitelandse”. Dit gaan hier oor die idee dat gedigte die vermoë het om nasionale grense oor te steek omdat dit aan die een kant “onhebbelik lokaal, regionaal of nasionaal” ingestel is, en aan die ander kant teer “op 'n uitgebreide stookkamer van poëtikale opvattinge, denkraamwerke, vorme, tegnieke, trope, beelde en verwysings wat nie gebonde is aan bepaalde grense nie en wêreldwyd sirkuleer” (Viljoen, 2017:136). Transnasionale poësie is volgens Ramazani ook 'n “hermeneutiese lens” waardeur die beweging van poësie oor grense bestudeer kan word. Ramazani se veronderstelling dat poësie tussen die lokale en die globale kan bemiddel, verskillende ruimtes kan verbind, kan beweeg tussen die mikro- en makrokosmiese, en tydskaal kan uitrek of saampers, het 'n sterk metamodernistiese kleur. Die waarde van die transnasionale hermeneutiese lens waarna Ramazani verwys, lê daarin dat dit 'n “dialogiese, eerder as 'n monologiese, benadering tot die letterkunde” (Viljoen, 2017:137) bevorder, wat ook resoneer met die metamodernistiese idee van relasionaliteit op grond van gesprek. Metamodernisme skep 'n akkommoderende ruimte waarbinne die verskille en grense tussen mense en dinge relasioneel afgebreek word, sodat nuwe maniere van leef in nasionale en transnasionale ruimtes moontlik kan raak. Ramazani spreek sy voorkeur uit vir 'n “burgerskap van tussenruimtes” wat sal beteken dat poësie opgaan in “'n transnasionale en interkulturele verbeeldingsruimte” (Viljoen, 2017:137). 'n Mens kan sy argument deurtrek tot op die vlak van letterkunde in geheel.

Volgens Viljoen (2017:137) vertoon Ramazani se denke “'n redelik idealistiese siening van die rol wat transnasionale poësie kan speel in die vestiging van 'n nuwe soort burgerskap en verbeeldingsruimte”. Sy humanistiese idealisme kan beskou word as 'n metamodernistiese verskynsel: hy is idealisties en hoopvol op 'n strategiese manier. Al lyk dit asof sy benadering 'n onmoontlike strewe verteenwoordig, bou dit tog op die asof-ingesteldheid van metamodernisme: om voort te gaan met iets asof dit moontlik is, selfs al is die navorser (of skrywer) deeglik bewus van die skeptisisme wat ten opsigte daarvan heers.

---

<sup>103</sup> Viljoen (2016:253) noem dat “translational literature” 'n moeilik vertaalbare term is. Ek gebruik die term ook in die onvertaalde vorm.

Dit is slegs wanneer só 'n posisie ingeneem word, dat verandering enigsins moontlik is. Ramazani voer in 'n sekere sin die veranderinge op wat hy self wil sien plaasvind.

As teenpool vir Ramazani se veronderstelde idealisme, verwys Viljoen (2017:137) na Romana Huk. Volgens Huk is 'n teks se geplaastheid in 'n sekere ruimte net so belangrik as die teks se vermoë om buite vasgestelde grense te beweeg. Transnasionisme soos Lionnet en Shih (2005) dit beskou, onderhou die spanning tussen die internasionale en die lokale. Huk se beskouing is dus 'n noodsaaklike balansering van Ramazani se idealisme. Om idealisme met skeptisisme, of eerder realisme, te balanseer, is uiteindelik ook 'n metamodernistiese strategie. So 'n gebalanseerde benadering tot die kwessie van die transnasionale bewegings van literêre tekste soos waarvan Viljoen se navorsing spreek, is volgens my 'n goeie manier om na die kompleksiteit van Afrikaanse letterkunde in Suid-Afrika en internasionaal te kyk.

Die vrae wat Viljoen (2017:138) in verband met Afrikaanse skrywers en die transnasionale vra, is

of daar by Afrikaanse skrywers – en diegene wat hulle werk bestudeer – sprake is van 'n soortgelyke oorskryding van nasionale grense en die opgaan in 'n transnasionale domein. Die vraag is verder of daar ook sprake is van die versweë suggestie dat die nasionale 'n mate van engheid en inperking verteenwoordig terwyl die transnasionale elemente in hulle werk op groter verbeeldingrykheid en verruiming dui. Is Afrikaanse skrywers burgers van 'n transnasionale, selfs postnasionale verbeeldingswêreld? Is daar sprake van 'n transnasionale poëtika in die geval van Afrikaanse digters, en indien wel, wat is die inhoud van so 'n poëtika? Hoe hou dit verband met die lokale, regionale of nasionale elemente in hulle werk en is dit belangrik om tog wel die impak van die nasionale in die bespreking van hulle werk te verreken?

My studie kan beskou word as 'n poging om hierdie vrae ten opsigte van Van Niekerk te beantwoord, en dan met 'n beskouing van transnasionisme as metamodernisties. In Hoofstuk 3 het ek uitgewys dat die (Suid-)Afrikaanse literatuur lank reeds funksioneer in 'n ruimte wat deur kolonialisme, modernisering en globalisering beïnvloed is. Transnasionale bewegings is dus nie iets vreemds in terme van Afrikaanse letterkunde nie. Viljoen (2017:138) voer dieselfde argument: “dit is juis deur koloniserings- en ander transnasionale bewegings dat Suid-Afrikaanse skrywers in kontak gekom het met invloede en verskynsels van buite die land, soos moderniteit en modernisme”. Derhalwe demonstreer Afrikaanse skrywers se werk “die vermenging en jukstaposisie van lokale besonderhede en transnasionale invloede” (Viljoen, 2017:139). Wat ek in Hoofstuk 3 beskryf het as die simboliese ruimte wat metamodernisme skeep om letterkunde te bestudeer as 'n kreatiewe uitdrukking van moderniteitsdenke, vertoon raakpunte met Friedman se idee van “'n polisentriese, planetêre konsep van moderniteit wat in staat sal wees om die uiteenlopende manifestasies van moderniteit in verskillende geohistoriese lokaliteite te omvat”, soos dit in Viljoen (2017:139) se artikel bespreek word. Om 'n



polisentriese, planetêre benadering tot moderniteit (of ’n beskouing van metamodernisme as simboliese ruimte) aan te neem, is volgens Viljoen aanneemlik vir “iemand wat vanuit ’n marginale posisie soos die van Afrikaanse letterkunde oor transnasionaliteit wil skryf of dink”.

Ten spyte van die wydlopende interaksie met transnasionale opvattinge, vorme en inhoud, is daar in *Kaar* ’n duidelike gesitueerdheid in Suid-Afrika: “Hierdie geplaastheid binne ’n bepaalde lokale konteks (dit wat Romana Huk “sitedness” noem) wat in verskillende verhoudings met ’n groter transnasionale of globale konteks staan, kom op verskillende punte in *Kaar* ter sprake” (Viljoen, 2017:145). Volgens Snyman (2013) is “die mees opvallende eienskap van Van Niekerk se digbundels *Sprokkelster*, *Groenstaar* en *Kaar* die intense bewustheid van die land en die landskap”. Waar *Sprokkelster* hoofsaaklik in ’n Suid-Afrikaanse ruimte (spesifiek die omgewing van Stellenbosch en die Overberg) gesitueer was, vertoon *Groenstaar* en *Kaar* ’n meer transnasionale gesitueerdheid. In terme van geografiese gegewens was daar dus reeds ’n transnasionale element te sien in *Groenstaar*. In *Kaar* is daar egter op meer vlakke sprake van transnasionalisme.

In die artikel oor die vraag na ’n transnasionale poëtika in Afrikaans, verwys Viljoen na vier gedigte uit *Kaar*, “Heavy metal in Bagdad”, “Etologie”, “Sorry suide” en “Teorie en praktyk van die digkuns in ’n era van aardgas”, uit die bundel. In hierdie vier gedigte kom die historiese en die kontemporêre interaksie met Nederland op twee maniere ter sprake: die spreker of subjek van die gedigte word geskets as ’n afstammeling van die Nederlandse koloniserings van die Kaap; en die spreker of subjek se onherroeplike geworteldheid in Suid-Afrika word beklemtoon. Ten spyte van die probleme in die land bly die spreker gewortel in Suid-Afrika selfs al ervaar sy soms die begeerte om te vlug na ’n land soos Nederland (Viljoen, 2017:145). Die spanning van ’n bestaan wat verskeur is tussen twee lokaliteite is deurlopend op die voorgrond in die bundel.

#### 5.2.4. Samevatting

Uit die voorafgaande gedeelte is dit duidelik dat *Memorandum*, *Die sneuslaper* en *Kaar* transnasionale sentimente weerspieël. Aan die einde van *Agaat* word ’n suggestie gegee van “’n nuwe storie” wat uit *Agaat* kan spruit. Hierdie nuwe storie is die transnasionale (“’n kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief” [Van Vuuren, 2014:510]) wat vanaf *Memorandum* in Van Niekerk se oeuvre te sien is. In *Die sneuslaper* word transnasionalisme opgevoer in ‘vertaling’; wat Hassan (2006:754) “translational literature” noem: letterkunde wat die daad van vertaling opvoer en problematiseer. In *Die sneuslaper* word “die grense tussen Afrikaans, Nederlands en Duits in die teks ‘geperforeer’” (Viljoen, 2016:252), wat beteken dat die teks deur die grense van Afrikaans en Suid-Afrika breek en metafories ’n groter, transnasionale verhoog betree, selfs al is Afrikaans ’n klein taal aan die suidpunt van Afrika. Op hierdie manier poog Van Niekerk om Afrikaans te bevry uit haar ruimtelike en ideologiese ‘beperkinge’. Die feit dat die meeste van die verhale in *Die sneuslaper* in Amsterdam

afspeel, dui verder op 'n fisiese beweging na 'n transnasionale ruimte, moontlik omdat die Suid-Afrikaanse ruimte (sosio-polities sowel as artistiek) inhiërend en versmorend geraak het. Die potensieel bevrydende en transformerende moontlikhede wat taal bied, word in *Kaar* selfs verder gevoer wanneer Afrikaans in die gedigte opgevoer word as 'n taal met 'n magdom herkomste, invloede en variasies. In *Kaar* kan gepraat word van 'n transnasionale poëtika omdat die teks dit moontlik maak om Afrikaans gelyktydig in terme van 'n globale en 'n lokale konteks te beskou.

Van Niekerk se nuutste twee digbundels is 'n voortsetting van transnasionale bewegings. Omdat heterochronisiteit as metamodernistiese verskynsel wat ek in terme van dié twee bundels bespreek, nou verband hou met die transnasionale, sal die transnasionale bewegings van dié twee bundels verderaan in hierdie hoofstuk bespreek word in die afdeling wat oor die bundels handel.

In die volgende afdeling word elkeen van die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre individueel bespreek en daar word lig gewerp op die metamodernistiese tendense wat in elkeen voorkom.

### 5.3. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006)

#### 5.3.1. Inleidende opmerkings oor *Memorandum*

*Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006) is 'n unieke boek in Afrikaans. Dit is 'n narratief deur Marlene van Niekerk wat vergesel word van 'n reeks hospitaalskilderye deur die oorlede kunstenaar, Adriaan van Zyl. Beide die teks en die skilderye vertel die verhaal van siekte, sterflikheid en versorging, of die gebrek aan versorging; “afwesigheid (is) 'n durende teenwoordigheid” in die teks (Aucamp, 2006). Die twee mediums vul mekaar aan sonder dat dit direk met mekaar verband hou. Die skilderye is nie illustrasies van die verhaal nie, maar is eerder 'n interessante toevoeging tot en begeleiding vir die narratief. In sy resensie stel Aucamp (2006) dit so: “(Van Niekerk se verhaal) illumineer Van Zyl se skilderye, soos die hospitaal-studies van Van Zyl weer háár veelkantige en veelstemminge narratief illumineer”.

*Memorandum* kan gelees word as 'n belydende brief, 'n *mémoire* en 'n fiktiewe outobiografiese geskrif van die karakter Wiid (Van Vuuren, 2014:512). Dit is al beskryf as 'n “grootse en aangrypende requiem” (Rossouw, 2006), “sterwensbegeleiding op die allerhoogste poëtiese plan” (Aucamp, 2006), “'n (komplekse) semiotiese stelsel” (Roux, 2009:27), “'n moordend-ontstellende leeservaring wat lank natalm” (Britz, 2007), “struktureel, intellektueel en as artistieke voorstelling van menslike ervaring, 'n meesterstuk” (Britz, 2007) en “vlegwerk van 'n wewersnes” (Myburg, 2006). Volgens Van Vuuren (2014:520) is die “geskrewe gedeelte [...] om die beurt of tegelykertyd brief-met-aanhangsels, drama, novelle, vertroostingstekste, *in memoriam*, klaaglied, outobiografies/biografies, sowel as ekfrastiese tekste”. Die titel van die boek, *Memorandum*, aktiveer 'n aantal verwysingsvelde. 'n Memorandum “is 'n

nota of dokument wat geskryf word of onderteken word vir toekomstige gebruik of verwysing”, skryf Amanda du Preez (2007:267); die woord is “afkomstig van die Latyns *memorare*, om iets in gedagte te hou of te onthou veral met die oog op toekomstige gebeure”. Van Vuuren (2014:517) beskryf dit as “n soort portmanteau-woord” wat *memoire*, *memento mori*<sup>104</sup> en *in memoriam* byeenbring. Aucamp (2006) is van mening dat die teks “ook *Testament* sou kon heet, in die vergeestelike sin waarin François Villon dié woord gebruik het”.<sup>105</sup>

Die teks bestaan uit drie memoranda, addendum 3 (’n klagtebrief oor die Parow-biblioteek) en verskeie voetnote. Die struktuur van die teks belemmer vinnig-vloeiende lees, en bevorder “slow thought”.<sup>106</sup> “Die kuns lê blykbaar in belemmering” (2006:97), besef die hoofkarakter Wiid tydens sy moeisame proses om sy ervarings in die hospitaal en daarna op te skryf. Hy wonder selfs ’n paar keer of hy nie liever moet ophou skryf nie, want hy voel hy “is besig om vir (homself) hier ’n gat te grawe” (Van Niekerk, 2006:25). Hy beur egter voort en leer in die proses om ’n skrywer en kunstenaar te word. Dit is soos ’n tipe indiensopleiding wat Wiid ondergaan, een wat vir die leser stap vir stap opgevoer word. Vir die leser is die proses ook moeisam. ’n Teks soos hierdie met addenda en voetnote verstadig die leesproses, wat tot gevolg het dat die leser tot nadenke aangemoedig word. Van Zyl se skilderye wat die teks vergesel, lei tot verdere vertraging omdat die leser die verband tussen die twee mediums probeer peil.

*Memorandum* vertel die verhaal van die terminaal siek kankerpatiënt, Johannes Frederikus Wiid. Wiid, as voormalige Direkteur Stadsverfraaiing, -reiniging en -instandhouding, is ’n vervelige, voorspelbare, puntenerige, eensame en angstige man wie se lewe ongesiens by hom verbygegaan het. Soos met baie van Van Niekerk se karakters, het Wiid se naam betekenis. Sy noemnaam, Jan-Frederik, verwys natuurlik na die tuinvoël, die janfrederik, wat geken word aan sy mooi en geïmproviseerde sang. Die voël is in staat om tot twintig ander voëlspesies se sang na te boots. In hierdie opsig is Wiid se noemnaam karakteriserend: Wiid is van kindsbeen af goed daarmee om dinge te onthou (wat ook dui op ’n verband met die teksitel) en om mense na te maak, ’n talent wat goed te pas kom wanneer hy X en Y (sien volgende paragraaf) se gesprek memoriseer en weer vir die leser opvoer. Hy raak deur die

<sup>104</sup> *Memento mori* verwys na die Sokratiese gebruik om die mens se mortaliteit te oordink met die doel om by ’n besef uit te kom rakende die verbygaande aard van die aardse bestaan en die ydelheid van aardse strewes.

<sup>105</sup> *Le Testament* is ’n lang Middeleeuse gedig uit 1461 deur François Villon. Die gedig, wat soos ’n testament gestruktureer is, handel oor die idee van die onvermydelikheid van die naderende dood. Die teks in sy geheel word gekenmerk deur verlies en tragiese opregtheid. Die gevoel wat in *Memorandum* geskep word, resoneer met Villon se teks.

<sup>106</sup> “Slow thought” is die psigoloog Vincenzo Di Nicola (2018) se uitbreiding van die “Slow Movement” wat in 1986 ontstaan het nadat die Italiaanse politieke aktivis Carlo Petrini protes aangeteken het daarteen dat ’n McDonald’s kitskosrestaurant in die Piazza di Spagna in Rome oopgemaak het. Die “Slow Movement” is ’n kulturele revolusie teen die idee dat vinniger noodwendig altyd beter is. Dit plaas klem daarop om die ervarings van die lewe op ’n gepaste pas te beleef, eerder as om dit af te jaag. Di Nicola bou sy idee van “Slow Thought” hierop, en ook op Alain Badiou se “event”. “Slow Thought” gaan daaroor dat denke nie liniêr en afgebaken is nie, maar siklies en onvoorspelbaar. Daarom moet ’n mens nie jou denke afjaag nie, maar eerder die proses van dink ervaar en ook nadink oor wat dit beteken om te dink. “Slow Thought” plaas klem op dink as ’n relasionele aktiwiteit (’n dialoog), die ruimte- en tydloosheid van denke, die selfbewustheid en opsetlikheid van die denkende individu (om ’n reflektiewe lewe te lei), die oopheid en porusheid van denke (grensloosheid), en denke as spelerig. Verskeie van hierdie idees stem ooreen met metamodernistiese ingesteldhede.

loop van die teks al hoe beter daarmee om ander kunstenaars en kunsforme na te maak. Janfrederikke is ook monogame en uifers territoriale nesmakers. Voëls, eiers, neste en nesmakery is belangrike motiewe in *Memorandum* aangesien die roman kommentaar lewer op geborgenheid teenoor ontheemding (die nes teenoor die hospitaalruimte). Verder aktiveer die van ‘Wiid’ ook ’n aantal dinge, soos ‘weet’, ‘wiet’ (dagga), ‘wit’ (*tabula rasa*), en ‘wied’ (om onkruid uit te trek). Al hierdie assosiasies kom te berde in die verhaal wat vertel word.

Wiid spandeer die nag van 5 Oktober 2005 in die Tygerberg-hospitaal na mislukte radiofrekwensieablasie van die kankergewasse op sy lewer. Die behandeling is veronderstel om sy lewe te verleng, en dit is by hom ook ’n verlange wat simbolies uitgebeeld word wanneer hy in die intensiewesorgeenheid die *Time*-tydskrif lees. Tydens dié nag luister hy (soos ’n luistervink) na ’n gesprek tussen twee enigmatiese karakters, “meneer Rystoel” en “meneer Donkerbril” (2006:11), wat hy X en Y noem. X is ’n digter-ornitoloog wat deur Y ’n “dromende poelpetaat” genoem word. X is in ’n rolstoel omdat hy nie kan loop nie, en sy voete word afgesit. Wiid beskryf hom so: “met sy lang skerp neus vooroor gebuig, luisterend, asof hy speur na iets” (2006:11). Y is ’n argitek-filosof. X noem hom ’n “fraktaalkakker” omdat hy gedurig oor argitektuur en geometrie gesels. Y se oë gee probleme en daarom dra hy ’n sonbril. Sy oë word tydens ’n operasie uitgehaal. “(M)eneer Donkerbril met sy indrukwekkende voorkop na bo gerig, asof hy ’n werk van vername proporsies takseer”, beskryf Wiid hom. Nadat al drie die pasiënte hulle onderskeie prosedures ondergaan het, beland hulle langs mekaar in die intensiewesorgeenheid; Wiid in die middel en X en Y weerskante van hom. In hul narkosebedwelming begin die X en Y met mekaar gesels. Eers is dit net geluide, wat later uitbrei tot ’n “geheimtaal vol gekke verwysings” (2006:23) wat net vir mekaar bedoel is, en wat handel oor alles en nog wat.

Die gesprek is erg wydlopend en so ver bo iemand soos Wiid se vuurmaakplek, dat hy amper niks daarvan verstaan nie. Dit omvat ’n oënskynlik eindelose netwerk van verwysings na mitologie, letterkunde, filosofie, argitektuur, geometrie en antropologie. Waar die twee hom eers geïrriteer het, word hulle gesprek later vir hom ’n noodsaaklike ontvlugting van en tonikum vir sy omstandighede: “in die intensiewesorgeenheid het ek ’n luistervink geword, mettertyd ’n spons wat alles opgesuig het, aan die einde ’n hert in dorre streke” (2006:20). Dit is vir Wiid ’n vreemde ervaring dat hy so emosioneel betrokke raak by die gesprek, aangesien hy “uit hoofde van sy beroep daaraan gewoond was om homself onder alle omstandighede op te stel as neutrale waarnemer” (2006:22). Hy besef dat hy die een talent wat hy het, moet inspan om die dinge wat hulle sê so goed moontlik te onthou. Die nood waarin hulle verkeer, het van hulle akteurs gemaak wat hul laaste opvoering, die dood, probeer uitstel deur ’n tipe kleedrepetisiegesprek. Wiid word self ’n akteur wat maak asof hy slaap sodat hy die gesprek nie steur nie, en om te “dien as kamoeflering vir (sy) nuuskierigheid”. Die feit dat Van Niekerk die karakters beskryf as akteurs wat rolle vertolk, plaas die teks reeds duidelik in ’n performatiewe arena.

Wanneer Wiid die volgende oggend wakker word, is die twee “vreemde vogels” weg, hul beddens leeg, en Wiid voel verlate. Nadat hy uit die hospitaal ontslaan is, maak hy ’n lysie van die onbekende woorde wat X en Y gebruik het, meestal foneties neergeskryf, en begin die betekenis daarvan navors. Omdat hy “voel asof (hy) ’n geliefde persoon is aan wie kosbare geheimenisse in bewaring gegee is” (2006:25), voel hy hom genoodsaak om die gesprek te probeer uitlê. Hy ontmoet tydens sy soeke na antwoorde ’n verslonsde bibliotekaris, die “buitendaagse” Joop Buytendagh (Jeroen Sterrenberg Buytendagh, of J.S.B.)<sup>107</sup>, wat by die munisipale biblioteek in Parow werk. Buytendagh het die biblioteek eklekties, kleurvol en klankryk ingerig, iets wat Wiid aanvanklik grief. Hy stel selfs ’n brief op (Addendum 3, wat hy nooit stuur nie) aan die Superintendent van Openbare Biblioteke om “beswaar (te) maak teen die onprofessionele inrigting” (2006:138) van die biblioteek en om sy eie dienste “as ervare administrateur” aan te bied “om die toestand met die regte aanslag binne ’n ommesientjie” (2006:140) reg te stel. Joop is ’n onuitputlike bron van kennis oor musiek, letterkunde en argitektuur, en as hy nie ’n antwoord het op Wiid se vrae nie, weet hy waar om na een te soek. Joop konfronteer Wiid met dit wat buite sy verwysingsraamwerk lê, en het op hierdie manier ’n invloed op hoe Wiid na die lewe kyk. Wiid en Joop raak vriende, en hulle verhouding groei tot so ’n mate dat Joop naderhand weet presies hoe Wiid sy rooibostee drink, en later bekommerd raak oor Wiid se gesondheid. Wiid raak dalk selfs op Joop verlief, alhoewel romantiese liefde nie juis ter sake is vir die verloop van die verhaal nie. Wiid ervaar vir die eerste keer in sy lewe ware verbintenis met ’n ander persoon, en hy voel nie meer soos ’n halwe mens na die afsterwe in babatyd van sy tweelingbroertjie nie.

Die middag van 11 April 2016 stel Wiid as “geestelike oefening” (2006:30) twee gedetailleerde tabelle (Memorandum 2) (2006:128-131) op van wat moontlik met hom kan gebeur wanneer hy op die 12de weer in die hospitaal opgeneem word vir behandeling. Tabel A beskryf ’n “reseksie van die dikderm & post-operatiewe trajek”. Tabel B beskryf ’n “kolostomie & post-operatiewe trajek”. Tabel B gee volgens Wiid die minder wenslike van die twee moontlikhede weer. Alhoewel beide tabelle moontlike positiewe en negatiewe uitkomstes beskryf, eindig beide met Wiid wat tog uiteindelik binne nege maande tot ’n jaar te sterwe kom. Die behandeling wat hy gaan ontvang, kan ook heelwat pyn en ongemak veroorsaak. Hy probeer deur die opstel van die tabelle om tot ’n mate ’n greep te kry op sy lot, dit te leer aanvaar, en om dit só te dokumenteer dat iemand anders (die dokter? of Joop?) sin daaruit kan maak. Die opstel van die tabelle, wat hy beskryf as ’n “kleedrepetisie vir ’n operasie” laat hom egter “met ’n gevoel wat (hy) nie anders kan beskryf nie as ‘ellende’” (2006:7). Hy besef dat hierdie oefening nie voldoende is as sterwensbegeleiding óf nalatenskap nie. Die lysie met terme wat hy opgeskryf het na aanleiding van X en Y se gesprekke, noem hy Memorandum 1. Later besef hy dat wat kortkom by Memorandum 1 en 2,

---

<sup>107</sup> In ’n onderhoud sê Van Niekerk dat Joop verlange familie is van Marthinus Benade, Treppie in *Triomf*. Hier is nog ’n voorbeeld van die verwickeldheid en gekonstrueerdheid van Van Niekerk se oeuvre. Sy vertel dat sy ’n sagte plekke het vir sulke “weird characters” (Anon, 2006). Treppie en Joop kan gereken word as deel van die groep kunstige, sjamanistiese karakters wat deel is van Van Niekerk se oeuvre. Die sneeuslaper-swanefluisteraar is nog een. Daar is ook raakpunte met karakters soos Kasper Olwagen en Peter Schreuder. Hierdie is karakters wat nie in die samelewing se vasgestelde voorskrytelike rame pas nie.

musiekbegeleiding is. Dít besef hy nadat hy sestien keer geluister het na die CD van Bach se Passacaglia in C Mineur wat Joop vir hom geleen het, en op en af in sy woonstel gewandel het. Hy besluit vervolgens om die verhaal ágter die twee memoranda te skryf in 'n poging om te probeer sin maak uit alles wat hy die afgelope ses maande beleef het en ook van wat nog kom. Hy skryf die hele nag aan Memorandum 3, 'n verslag wat hy aan die einde besluit om aan Joop te bemaak. Hier is dus sprake van twee 'nagwake' wat gelyktydig weergegee word: die nagwaak van 5 Oktober 2005 toe Wiid na X en Y geluister het, en die nagwaak van 11 April 2006 waartydens Wiid sy memorandum skryf.

Die maandelange proses van navorsing en besinning waardeur Wiid gaan, lei uiteindelik daartoe dat hy 'n tipe proses van artistieke en lewensbeskoulike individuasie ondergaan. In die nag wat hy die memorandum skryf, besef hy dat hy nie meer dieselfde persoon is as voor die navorsingsreis nie. Die oningeligte regeringsamptenaar ontwikkel tot die 'readerly' Wiid, wat weer ontwikkel tot 'n 'writerly' kunstenaar. Die proses om X en Y se gesprek uit te lê leer Wiid hoe om 'n gesofistikeerde leser te wees, en om dan self kuns te produseer wat 'n ander kunstenaar (soos Joop) sal beïndruk. Sy navorsing kan volgens Van Vuuren (2014:510) beskou word as 'n tipe self-sorg (*epimelestha sautou*) wat 'n integrale deel is van die kuns van lewe: "Om vir die self te sorg, is om na binne te keer, te lees, te kontempler, te mediteer, matig te lewe, en in kontak met die natuur te kom, wat help om ook met die self in kontak te kom" (Van Vuuren, 2014:510). In die proses verander Wiid van 'n vaal vervelige regeringsamptenaar na 'n intuïtiewe, altruïstiese karakter wat op kreatiewe wyse uiting gee aan sy affektiewe en spirituele sy. Daar ontstaan dus by hom 'n bewuswording van sy eie menswees, en 'n besef van wat hy nog altyd kortkom: gemeenskap met ander. Dit is aangrypend dat Wiid aan die einde van sy lewe besef hoe min sy beroep met die wese van die oudste stede te doen gehad het, naamlik om 'n ruimte met ander te deel: "[...] my lewe en wat ek daarin gedoen het, het op my gelê soos lood en ek het gewonder wat die waarde daarvan is as ek geen woorde kan vind om my naaste mee te troos nie"<sup>108</sup> (Van Niekerk, 2006:116). Hy maak ook vrede daarmee dat die dood deel is van die lewe, en kom tot die besef dat hy steeds kan kies hoe hy dit tegemoet gaan. Hy besluit om geen verdere mediese behandeling te ondergaan nie, en om "elke oggend wat (hom) nog gegee is, [...] stadig deur (sy) stad se strate (te) stap", alle lewende en nielewende dinge raak te sien en daaraan betekenis te gee. Hy ervaar 'n deelwees aan alles ("die skadu [...] die lied en die verlange") en streef daarna om iets, "'n skat, 'n skitterende wond", na te laat voordat hy "finaal die donker skag betrek om daar vir ewig soos dit hoort hierdie trieste stad van onder af te voed met (sy) gefluister" (Van Niekerk, 2006:125). In hierdie uitspraak lê daar twee belangrike metamodernistiese neigings: 'n post-antroposentriese desentralisering van die mens en 'n strewe na relasionaliteit met alles op aarde op grond van ontologiese gelykheid; en 'n strategies-naïewe geloof in lewe ná die dood, al is dit bloot in die vorm van 'n nalatenskap in kuns. Deur die nalatenskap van die

---

<sup>108</sup> Wiid se versugting om sy naaste te troos kan in verband gebring word met die Van Niekerk-karakter in *Die sneeuslaper* se vraag of kuns die mens kan troos (Van Niekerk, 2010:9).

memoranda en die prosagedig aan die einde, transendeer Wiid (sy vrees vir) die dood.<sup>109</sup> Hy besluit ook om 'n vriend te wees vir “'n buitebergie” (’n verwysing na Joop) “wat net soos (hy) behoefte het aan troos”, vir hom ’n heenkome te gee, en om “tot die einde by hom (te) bly”. Hieruit spreek ’n duidelike behoefte om nie alleen te sterf nie; ’n behoefte aan die relasionele.

### 5.3.2. Relasionele performatisme in *Memorandum*

Daar is vroeër in die proefskrif reeds aangevoer dat Van Niekerk graag van beraamde situasies gebruik maak om haar verhale te vertel, en dat hierdie strategie veral in die derde fase van haar oeuvre sterk na vore kom. *Memorandum* is die eerste van Van Niekerk se tekste wat struktureel in sy geheel van een groot raam (’n memorandum) gebruik maak. Daar is wel raamnarratiewe teenwoordig in *Agaat*, soos die dagboekinskrywings, Milla se gedagtestrome en *Agaat* se sprokie aan die einde. Die idee van stories binne-in ander stories is immers nie ’n vreemde verskynsel in Van Niekerk se prosa nie. *Memorandum* is egter in sy geheel ’n verhaal wat binne-in een groot raam plaasvind: Memorandum 3, Wiid se ‘verslag’ van wat gebeur het in die nag toe hy X en Y se gesprek afgeluister het.

In hierdie afdeling oor *Memorandum* voer ek aan dat hierdie grootse teks deur Van Niekerk (met beeldbegeleiding deur Van Zyl) in sy geheel en op verskillende vlakke beskou kan word as performatiewe optrede. Ek bestudeer die teks dus in sy geheel as ’n relasioneel-performatistiese uiting. In die eerste plek maak die teks duidelik gebruik van metamodernistiese beraming, soos in die vorige hoofstuk uiteengesit, en vertoon daarom ’n selfbewuste gekonstrueerdheid<sup>110</sup>. Tweedens is die teks ’n opvoering van 1.) Wiid se pogings om sin te maak van en berusting te kry oor sy sterwensproses; 2.) sy herinneringe van die nag van 5 Oktober 2005 toe hy tussen X en Y gelê en luister het na hul wydlopende gesprek(ke); 3.) sy navorsingsproses en ook die ontstaan van sy vriendskap met Joop die bibliotekaris; en 4.) die individuasieproses wat Wiid ervaar wanneer hy Memorandum 3 skryf deur die loop van die nag van 11 April 2006. Derdens verteenwoordig die narratief ’n performatiewe ver-taling van Bach se orrelwerk *Passacaglia en Fuga in C Mineur* en Walter Benjamin se *Das Passagen-Werk* (vgl. Van Vuuren, 2014). Vierdens is dit ’n opvoering van die visueel-verbale dialoog of wedersydse begeleiding wat ontstaan tussen Van Niekerk se teks en Van Zyl se skilderye. In hierdie opsig is die ver-taling van Bach se werk in *Memorandum* ook veelseggend. In die vyfde plek is dit ’n opvoering van wat dit beteken om ’n skrywer en ’n leser te wees of te word. Laastens voer *Memorandum* die verskuiwing in Van Niekerk se kunsbeskouing (in terme van metamodernistiese “minor” transnasionalisme, heterochronisiteit, relasionaliteit en affektiwiteit) op wat in die derde fase van haar oeuvre waargeneem

<sup>109</sup> So is Van Zyl se skilderye (dié wat in die teks is sowel as al die ander) ook ’n kunstige nalatenskap waarmee Van Zyl die dood kan transendeer. T.T. Cloete (2013) argumenteer dat ’n kunstenaar op twee maniere die dood kan oorwin: deur homself in sy kuns te “oor-lyf”, en deur die relasionele verbintnisse wat hy met ander mense het (bv. geliefdes, vriende en sy nageslag).

<sup>110</sup> Holtzhausen (2013:76) verwys hierna as “the synthetic nature of the texts”. Vir haar is die kunsmatigheid of gekonstrueerdheid van *Die sneeu-slaper* te sien in die oukatoriële stem van die skrywer wat deurskemer en amper direk met die leser kommunikeer. Die teenwoordigheid van die skrywer word deur beraamde situasies beklemtoon, soos ek hier argumenteer.

kan word. Die opvoering en vertaling van die modernis Walter Benjamin se teks is verder tekenend van die metamodernistiese tendens om te ossilleer tussen ouer en nuwer idees, en aan te toon hoe idees oor tydruimtelike grense die hede beïnvloed.

In Hoofstuk 4 het ek ’n aantal kenmerke van relasionele performatisme geïdentifiseer. Een daarvan is dat tekste waarin relasionele performatisme waargeneem kan word, duidelik selfbewus gekonstrueer is. Wat ek daarmee bedoel, is dat sulke tekste van beraamde situasies gebruik maak, en dat almal betrokke by die literêre gebeurtenis daarvan bewus is dat daar ’n gekonstrueerde, beraamde situasie geskep word. Die skrywer skryf ’n teks wat gekonstrueer is, die teks self (wat agentskap gegee word deurdat dit beskou word as ’n ‘akteur’ in die akteurnetwerk) is daarvan ‘bewus’ dat dit gekonstrueer is en tree daarom selfreferensieel op, wat tot gevolg het dat die leser deurentyd bewus is van die gekonstrueerdheid van die teks. Wat bydra hiertoe, is die feit dat relasionele performatisme die betrokkenes by die performatiewe uiting sien as deel van ’n akteurnetwerk. Almal is deel van die “opvoering” en almal is daarvan bewus dat hulle interaksies rakende die teks ritualistiese (performatiewe) eienskappe bevat. Vir die literêre uiting om suksesvol te wees, moet die lesers toelaat dat hulle ‘om die bos gelei word’ deur die performatiewe situasie wat deur die teks veronderstel word. Hulle is dus oop daarvoor om deur die teks meegesleur en betower te word. Dit herinner aan Samuel Taylor Coleridge se idee van “the willing suspension of disbelief” uit sy *Biographia Literaria* (1817). Waar dit aan die begin van die 1800’s dalk maklik was om ’n mens se ongeloof tydelik op te hef, is dit nie meer in die jaar 2018 so maklik nie. Moderniteit en postmoderniteit het die leser krities, sinies en agterdogtig gelaat. My argument is dat metamodernistiese beraming in die vorm van relasionele performatisme dit moontlik maak vir lesers om hulself bewustelik naïef-ingelig in te stel, en sodoende toe te laat dat ’n teks hulle meesleur en betower.

Die manier waarop *Memorandum* dit regkry, is deur die leser van die begin af duidelik daarvan bewus te maak dat die teks ’n performatiewe situasie behels. Wiid kondig naamlik dit wat hy besig is om te doen, performatief aan. *Memorandum* se narratiewe raam wat reeds met die titel aangedui word (‘hierdie teks is ’n memorandum’), kan beskou word as ’n voorloper van die manier waarop die kortverhale in *Die sneuslaper* se narratiewe rame telkens pertinent aangekondig word met die woorde “’n intreetrede”, “’n grafrede”, “’n veldwerkverslag” en “’n lesing”. Wiid verduidelik ook sy intensie om ’n memorandum te skryf aan die leser in die eerste twee bladsye. Die beraming word dus performatief aangekondig, in die vorm van ’n performatiewe taaluiting. Die leser is van die eerste oomblik af daarvan bewus dat hy of sy as leser in die rol van ’n aanhoorder of toeskouer geplaas word deurdat Wiid die leser direk aanspreek. Wiid word in die rol van die sogenaamde ‘narrateur’ (die woord is saamgestel uit ‘narratief’ en ‘akteur’) geplaas, ’n idee afkomstig van die Italiaanse *teatro di narrazione*, of narratiewe teater. In hierdie tipe teater is die fokus op ’n enkele verteller (die Engelse “narrator”) wat alleen verantwoordelik is vir die weergee van die vertelling. Die narrateur sit gewoonlik op een plek op die



verhoog met bitter min rekwisiete of dekor om hom. Alles waarna verwys word, kom uit die narratief wat hy direk aan die gehoor vertel. Wiid as narrakteur is 'n duidelike voorbeeld van wat Berns (2009:96) Performatiwiteit 2.2 noem: Wiid as die verteller het agentskap danksy die daad van vertelling. Narratiewe performatiwiteit lê in die feit dat Wiid die leser direk aanspreek, eksplisiete uitsprake maak oor beide die verhaal wat hy aan die vertel is sowel as sy eie daad van vertel. Hy maak ook uitsprake wat dien as tematiese merkers in die verhaal, byvoorbeeld wanneer hy reeds op die eerste bladsy die volgende oor sy intensie met Memorandum 3 sê: “Die woord ‘bedoeling’, haas ek my om by te voeg, is hier misplaas, *aangesien ek nog nie weet waar ek moet begin nie en nog minder hoe ek moet eindig*” (Van Niekerk, 2006:6) (eie beklemtoning). Hierdie uitspraak bring meer as een belangrike tema van die begin af op die voorgrond: Wiid se algemene onwetendheid en onsekerheid oor sy lewe en sy lot, die problematiek van skryf (waar begin 'n mens skryf, en waar gaan dit eindig?), en die filosofiese vraag oor begin en einde, of die eksistensiële vraag oor lewe en dood. Wat deur die loop van die verhaal duidelik raak, is dat hierdie meervlakkige vraag vir Wiid toenemend onbelangrik raak. Die feit dat hy aan die einde van Memorandum 3 nie eers meer besorg is oor of die verslag wel voltooi is (soos van 'n getroue burokraat verwag sou word) of nie, is 'n aanduiding dat begin en einde (en voltooiing en onvoltooidheid) inmekaarloop. Die verhaal sluk uiteindelik sy eie stert in, soos ook die geval is met *Die sneeusalper*. Die daad van vertel word weergegee as 'n verhaal opsigself. Die “story of narration” (Berns, 2009:96) voer die verhaal op van hoe Wiid deur middel van sy ontboesemende skrywery sy situasie, sy houding ten opsigte van sy situasie, en sy optrede verander. Hier is dus sprake van die mimesis van storievertel. In plaas daarvan dat Wiid die verhaal van sy transformasie diëgeties oordra, voer hy dit mimeties (al vertellend) voor die leser se oë op. Omdat Wiid se vertelling deurspek is van selfbewuste, refleksiewe en metanarratiewe elemente, kan dit beskou word as narratiewe performatisme. Wiid se posisie as verteller blyk gebaseer te wees op die idee van die performatiewe optrede van 'n *beliggaamde* storieverteller. Berns (2009:97) se opmerkings oor die verteller in Laurence Sterne se *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, kan net sowel op Wiid as narrakteur van toepassing gemaak word:

He comments on his own body, as well as on the complexities of storytelling [...] The reader [...] is asked to imagine the performance of telling vis-à-vis an audience, its spontaneous turns, associations and interactions, its gestures and emotional tone. Many, though by no means all of the imagined features could just as well be displayed by an embodied teller who presents (his) story to a live narratee or larger audience.<sup>111</sup>

Wiid sit op een plek by sy lessenaar met sy tikmasjien, en spreek die leser(-toeskouer) direk aan in die vorm van die memorandum wat hy aan die skryf is. Hy vertel gelyktydig die verhaal van wat hy op die oomblik besig is om te doen, die skryf van Memorandum 3, en die verhaal van die gesprek tussen X en

<sup>111</sup> Hierdie aanhaling kan ook op *Die sneeusalper* van toepassing gemaak word. Daarin word die spreker-gehoor-situasie nog duideliker uitgespel en opgevoer.

Y wat hy aangehoor het. Deur die narratiewe opvoering van hierdie twee verhale, ontstaan ’n derde een: die verhaal van Wiid se transformasie. Selfs die manier waarop Van Niekerk Wiid se taalgebruik opvoer, beeld hierdie transformasie uit: waar sy vertelling aan die begin strakkerig, metodies en geforseerd voorkom, raak dit na die einde van die roman al hoe vloeiender, gemakliker en meer kunstig. Die prosesse wat ’n kankerpatiënt deurgaen, word ook performatief vir die leser voorgedra: die tabelle skets die mediese prosedures chronologies sodat die leser hom- of haarself die prosesse kan verbeeld. Van Zyl se skilderye vertel verder ook visueel die verhaal van versorging, of die gebrek daaraan, in ’n hospitaalruimte.

Wiid se neerskryf van Memorandum 3 kan verder beskou word as ’n komplekse tipe taalhandeling. In die vorige hoofstuk is verduidelik hoe Austin se taalhandelingsteorie die fokus geplaas het op die performatiewe aard van taaluiting: taal *sê* nie net iets nie, dit *doen* ook iets. So *sê Memorandum* nie net iets nie, dit doen iets, voer iets op. Dit is ’n dinamiese performatiewe situasie, nie bloot beskrywend nie. Wiid se taaluiting in die vorm van Memorandum 3 is ’n direkte opvoering van dit waarvan vertel word: hy voer sy ontwikkeling van die angstige, vaal pensionaris tot bevryde kunstenaar op terwyl hy skryf. Hy neem hom ook voor om dit wat met hom gebeur het, tot die beste van sy vermoë aan die leser weer te gee, ’n voorneme wat met ander performatiewe taaluiting soos beloftes, take wat opgelê word, of opdragte in verband gebring kan word. Deur die loop van sy vertelling maak Wiid ook gebruik van algemene performatiewe taaluiting soos om te identifiseer en te rapporteer.

Die rol van “verteller” kan uit die aard van die saak na Wiid verwys, maar dit kan ook op metatekstuele vlak na die geïmpliseerde of die empiriese outeur, Van Niekerk, verwys (vgl. Berns, 2009:97). Wanneer ons aan van Niekerk as “spreker” van ’n taaluiting dink en die teks as die taaluiting self, word die pragmatiese en kulturele konteks daarvan meer omvattend. Die teks word dan prakties beskou as ’n komplekse en veelvlakkige kulturele taaluiting, en die leser se unieke ervaring daarvan as ’n literêre “event” word beskou as die “mental performance” (Berns, 2009: 98) daarvan. Die outeur is dus besig om deur middel van retoriese strategieë ’n grootse illokutiewe taaluiting te produseer deur sinne te uiter (te skryf) wat ’n performatiewe situasie tot gevolg het. Die leser se reaksie verteenwoordig dan op individuele vlak ’n gesinchroniseerde en geritualiseerde ‘gehoor’reaksie (Abrahams, 1972:78) wat deur die performatiewe situasie veronderstel word. Alhoewel die leser nie fisies en liggaamlik teenwoordig is tydens die aanvanklike uiting (die skryfproses) nie, word ’n gevoel van onmiddellikheid geskep deur middel van die raam wat Van Niekerk daarstel, naamlik Wiid se aankondiging van sy intensie met die memorandum. Wiid se situasie (sittend agter sy tikmasjien in sy Mimosa-woonstel) skep ’n fiksionele werklikheid waardeur die leser hom- of haarself gewillig laat meesleur. En Wiid se weergawe van X en Y se gesprek skep nóg so ’n fiksionele werklikheid binne die eerste. Die leser ervaar die literêre taaluiting as ’n opvoering van ’n fiksionele werklikheid. Tog verwag die leser dat Wiid se optrede in die

fiksionele werklikheid ooreen sal stem met wat in die werklikheid sou gebeur. Selfs al is dit wat vertellend opgevoer word nie waar nie, beteken dit nie dat dit nie lewensgetrou en opreg is nie.

Die leser word 'n aktiewe deelnemer in die betekenisgenerering van die teks. Omdat die leser deur Van Niekerk gelei word om heen en weer te blaai in die teks op soek na verduidelikings van die vetgedrukte woorde en die inskrywings in die voetnote, speel die leser saam en voer die rol van Nietzsche se “perfect reader” performatief en ritueelagtig op. So 'n perfekte leser is “a monster of courage and curiosity, also something supple, cunning, cautious, a born adventurer and discoverer” (Van Niekerk, 2006:39, voetnota). Alhoewel Wiid nie van die begin af so 'n leser is nie, leer hy deur die loop van die roman om daardie rol te vertolk. Die veronderstelling is dat dieselfde transformasie met die leser sal plaasvind. Die leser sal dan in staat wees om die rol van toeskouer te vertolk, wat beteken dat die teks sy relasionele ingesteldheid effektief kan uitvoer. Die leser se reaksie op en deelname aan die teks is egter nooit voltooi en afgerond nie. Dit is altyd 'n proses in wording, onbeperk en refleksief. *Memorandum* bemiddel struktureel en inhoudelik so 'n tipe reaksie wat soos 'n netwerk van assosiasies vertak. Elke volgende lesing van die teks is nuut en het nuwe reaksies en gewaarwordinge tot gevolg.

Op die punt van die belang van liggaamlike teenwoordigheid en die performatiewe literêre uiting, kan Buxbaum (2014) se proefskrif *Triomf, Agaat and Memorandum, “To see another person’s face [...] to touch another person’s hand”*: *Bodies and Intimate Relations in the Fiction of Marlene van Niekerk*<sup>112</sup> betrek word. Volgens Buxbaum (2014:ii) word liggaamlikheid nie net beklemtoon in die interaksies tussen die karakters in die genoemde tekste nie, maar dat “any kind of understanding is mediated, facilitated or impeded through the body”. Haar argument eindig nie by die karakters nie, maar sluit ook die leser en skrywer en hulle liggaamlike agentskap in. In hierdie opsig haak haar betoog aan wat Butler aanvoer oor die liggaam se performatiewe retoriese agentskap: die liggaam is naamlik noodsaaklik vir enige kommunikasiesituasie (vgl. Hartman, 2003:484). Die literêre uiting word volgens hierdie argument begrond in die *liggaamlikheid* van die *retoriese aard* van taal, eerder as in die diskursiewe of strukturele aard daarvan. Die fokus is dus op die medium (Van Niekerk se lyf, Wiid se veronderstelde lyf en die leser se lyf) waardeur die taal en die betekenis daarvan in *Memorandum* voortgebring is en word. Deurdadig die liggaamlike en affektiewe aard van dinge soos sterflikheid, weerloosheid, skuldgevoel en vrees in Van Niekerk se tekste beklemtoon word, word die liggaamlikheid van Van Niekerk se performatiewe literêre uiting(e) by verstek beklemtoon. Buxbaum bespreek liggaamlikheid in Van Niekerk se tekste aan die hand van intimiteit, ruimtelike bewussyn, subjektiwiteit, narratiewiteit, herinnering, trauma, herkenning, wederkerigheid, empatie en die daad van kyk.

---

<sup>112</sup> Reeds uit die titel van die proefskrif, kan afgelei word dat relasionaliteit 'n belangrike rol speel in die bespreking van die tekste. Buxbaum maak wel nie gebruik van die term ‘relasionaliteit’ nie, maar die konsep is nietemin duidelik teenwoordig. Die verwysings na “oopenheid” aktiveer ook verbande met metamodernisme.

’n Boeiende argument wat Buxbaum (2014:226) voer (wat aansluit by Silverman [2009] se idees oor relasionaliteit), is dat die proses van sterf die vermoë het om by die sterwende of diegene wat hom of haar bystaan, ’n besef van gemeenskap te vestig. Wanneer iemand ’n proses van sterf aanskou, raak dit vir daardie persoon moontlik om hom- of haarself oop te stel vir die moontlikheid van gemeenskap met ander. Omdat daar in beide *Triomf* en *Agaat* persone is wat die karakters Pop en Milla se sterfprosesse aanskou en die sterwendes versorg, is daar duidelik sprake van gemeenskap. In *Memorandum* is daar egter niemand om vir Wiid te versorg wanneer hy sterf nie, en hy verlang na ’n versorgende omgewing van familie of vriende, iets wat hy nie in die koue hospitaalruimte vind nie. Sy skrywe aan “die leser” (hetsy die empiriese leser of Joop) is ’n poging om iemand te kry om sy proses van sterf waar te neem, om by hom te wees wanneer hy sterf en om hom potensieel te versorg (fisies of metafories). Wiid (en by implikasie die leser) ondergaan dus nie net ’n transformasie in terme van lees- en begrypvermoë nie, maar ook in terme van die manier waarop gemeenskap, en sterflikheid, sy eie en dié van ander, beskou word. Die transformasie word bemiddel deur die performatiewe agentskap van die fiksionele liggaam van Wiid, maar ook die liggaam van die leser.

Die beskrywing van Van Niekerk se karakters in terme van liggaamlikheid, is vir Buxbaum (2014:228) betekenisvol:

depictions of bodies in these novels are not simply ‘added’ in order to flesh out characterisation, but inform the reader’s understanding of the protagonists as beings who “eat and excrete”. Bodies are not merely signs of flesh or passive objects on which power or meaning is inscribed. They actively contribute to and construct meaning and one cannot consider the subjectivity of Van Niekerk’s protagonists without reference to their embodiment.

Wanneer ’n mens dink oor liggaamlikheid, moet relasionaliteit ook in berekening gebring word. Sterflikheid, verwonding en weerloosheid is naamlik iets wat alle lewende, liggaamlike dinge op aarde deel. Alles is immers deel van dieselfde “flesh”, voer Silverman (2009:2) aan. Wanneer mense (soos die karakters in Van Niekerk se romans, en spesifiek Wiid) hul relasionele weerloosheid aanvaar en ander se verwonde liggame erken, word efemere oomblikke van empatie ervaar (Buxbaum, 2014:228). So ervaar Wiid ware empatie met X en Y wanneer hulle uiteindelik te sterwe kom. Hul beliggaamde woorde droog op, en Wiid voel verplig om hulle, sy “metgeselle”, se “laaste sinne” sy lied te maak, om hulle “stemme (te versamel) in ’n laaste stroomversnelling” (2006:116). Hy begelei hulle dus tot by die dood en selfs daarby verby. Hy ervaar empatie en samehorigheid met X en Y wanneer hy besef dat hulle lot ook sy voorland is. Wanneer hulle woorde hom nie meer kan troos nie, besluit hy om self weer die metaforiese asem in hul neusgate te blaas (soos ’n teïstiese figuur) sodat hy homself daarmee kan troos. Hy skryf en voer dan hul laaste woorde op soos ’n toneelstuk. Hy word die “haruspex” wat hulle lewens en liggame wiggel en uiteindelik betekenis daarin vind: “Ons dood en lewe was: Jy roep en ek

antwoord jou!” (2006:117). In lewe en in sterwe was X en Y, en ook Wiid, uit hoofde van hul liggaamlikheid relasioneel aan mekaar verbind.

Buxbaum (2014:229) voer aan dat Van Niekerk ’n eie teorie van liggaamlikheid in haar tekste oordra: “(her) novels show the necessity of putting ‘bodies’ back into the ‘body-politic’”<sup>113</sup>. Dit is ’n duidelik metamodernistiese ingesteldheid. Metamodernisme fokus naamlik op ontologie, materialiteit en beliggaming, en beweeg weg van analyses van tekste wat klem lê op taligheid, tekstualiteit en epistemologie. Van der Merwe (2017:9) verduidelik dat metamodernisme affektiewe prosesse en “interconnected (inter)subjectivity” beklemtoon. Die optimisme of hoop van metamodernisme is geanker in liggaamlikheid: ons kan nie praat oor die strewe na ’n beter toekoms sonder om dit te beskou in terme van die “lived reality and tangible corporeality of our surroundings” nie (Van der Merwe, 2017:101). Liggaamlikheid is ’n noodsaaklikheid wanneer die ander op intieme vlak ontmoet word. Daarsonder sal verandering nie kan plaasvind nie (vgl. Culler, 2000:517-518). Vir verandering om plaas te vind, moet een liggaam verby die limiete van sy of haar eie wêreld kyk, om ’n ander op gelyke ontologiese vlak te ontmoet. Letterkunde het ’n spesiale vermoë wat dit betref. Wanneer ’n literêre teks beskou word as ’n aktiewe deelnemer in die literêre akteurnetwerk, word die teks ’n persoon, of “a relation – or a relating – between me, as the same, and that which, in its uniqueness, is heterogeneous to me and interrupts my sameness” (Attridge, 2004:33). Indien die leser reageer op die andersheid en uniekheid van die ander, kan hy of sy hulself op kreatiewe wyse verander, en sodoende dalk ’n bietjie van die wêreld ook verander. Die leser ervaar die teks as iets of iemand waarmee daar in verhouding getree word, en laat die teks toe om hom of haar te betower en mee te sleur sodat die leser in staat is om op performatiewe wyse verby die grense van sy of haar eie liggaam en wêreld te kyk. Berns (2009:104) beskryf tekstuele performatisme (performatisme 2.2) in tekste as die *illusie* van liggaamlikheid, maar wat die vermoë besit om kreatiewe reaksie te ontlok. Omdat *Memorandum* ’n komplekse teks is, stel dit hoë eise aan die leser wat daarmee interaksie het. Indien die leser hom- of haarself inspan om die teks tot sy reg te laat kom deur te probeer om die perfekte leser te word, is dit onmoontlik dat die leser geen verandering sal ondergaan nie.

Wanneer die teks beskou word as ’n aktiewe akteur in die akteurnetwerk wat betrokke is by die proses van betekenisgenerering, kom die rol wat die outeur speel opnuut na vore. Dit is moontlik om die outeur in ’n regisseur-rol te plaas. Indien Wiid beskou word as ’n narrakteur wat ’n toneelstuk uitvoer, kan Van Niekerk die rol van regisseur speel. Sy vertolk hierdie rol omdat sy die narratief op só ’n manier konstrueer dat dit ’n performatiewe situasie weerspieël. Sonder die outeur-regisseur se teenwoordigheid sou die teks nooit kon bestaan nie. Van Niekerk is hiervan bewus aangesien dit duidelik is dat sy haar posisie van ‘mag’ gebruik om nie net vir Wiid nie, maar ook die leser op performatiewe wyse iets te

---

<sup>113</sup> Met “body-politic” verwys Buxbaum na die idee van die sosiale orde: ’n gemeenskap of ’n “body mass”. Daar moet volgens haar nie meer op tekstuele en strukturele maniere gedink word oor die sosiale orde nie, maar eerder in terme van die letterlike liggame waaruit dit bestaan.

wys oor die aard van kuns, en van skrywer- en leserwees. Omdat sy self ’n spesifieke rol vertolk, stel sy die leser en die teks in staat om hul eie rolle oortuigend te speel. Die doel van enige opvoering is immers om reaksie te ontlok en deelname aan te moedig, iets waartoe Van Niekerk die leser lei deur die manier waarop *Memorandum* gekonstrueer is.

Om die gekonstrueerdheid van die teks só te beskou beteken egter nie dat die teks verskraal word tot ’n oefening in didaktiek nie. *Memorandum* is geheel en al te wydlopend en kompleks daarvoor. Om die teks as ’n montage, mosaïekwerk en netwerk van verwysings te beskou (Van Vuuren, 2014:516), sluit goed aan by die idee van die akteurnetwerk. Die netwerk as metamodernistiese motief word gekenmerk deur heterochronisiteit, nielinariteit en ’n sekere mate van chaos. Alhoewel die fragmente van *Memorandum* hoofsaaklik liniêr en in ’n spesifieke volgorde op die papier verskyn, genereer dit betekenis deur middel van relasies, verwysings en iterasies wat ’n komplekse en dinamiese geheel soos die internet, of die brein se neurale netwerk (Van Vuuren, 2014:516) tot gevolg het. Netwerke, mosaïeke, montages, en borduur- of vlegwerk is chaoties-geordende sisteme wat deur middel van oor en weer verbintnisse altyddeur lei tot nuwe insigte. “Dis die leser se werk om ’n nuwe konstellasie saam te stel uit die chaos van die fragmente”, skryf Van Vuuren (2014:516). Van Vuuren se bekroonde artikel “*Passacaglia* van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. ’n Verhaal met skilderye*” (2006) is gemoeid met die idee van die gekonstrueerdheid van Van Niekerk se teks.

Wanneer Wiid aan die begin van die roman besluit om ’n narratief te skryf as begeleiding by die ander twee memoranda wat hy saamgestel het, die tabelle en die woordelys, stel hy vir homself ’n moeilike taak (2006:9). Volgens Van Vuuren (2014:507) is hierdie moeilike taak “om Bach se *Passacaglia en fuga in C mineur* (±1715) te ‘vertaal’<sup>114</sup> in prosa en om ’n kleiner, Afrikaanse weergawe van (Walter) Benjamin se *Das Passagen-Werk* (1983) te skryf”. Hierdie twee grootse intertekste dien dan as strukturele riglyn vir hoe *Memorandum* gekonstrueer is. Daar is egter bo en behalwe dié twee tekste, ’n verbluffende hoeveelheid ander intertekstuele verwysings in die teks, wat ’n tipe montage-effek tot gevolg het. Waar die onderwerp van ’n sterwende persoon die leser op emosionele vlak raak, stel die digte intertekstualiteit wat in *Memorandum* waargeneem kan word, ook ’n intellektuele uitdaging waaraan die leser moet voldoen: “die uitpluis van verwysings en raaisels” (Van Vuuren, 2014:513). Wat die naglange dialoog tussen X en Y betref, voer Van Vuuren aan dat daar ’n patroon in *Memorandum* 3 herkenbaar is wat ooreenstem met die 20 variasies van Bach se orrelwerk, *Passacaglia en fuga in C mineur BWV 582*. X en Y se gesprek word dus selfbewus gekonstrueer (deur Wiid, maar eintlik deur Van Niekerk self) om die uitvoering van ’n klassieke musiekstuk na te boots. Dit is natuurlik

---

<sup>114</sup> Sy beskryf die proses as ’n “transliterasie”-projek (Van Vuuren, 2014:507).

geen eenvoudige taak nie. Van Vuuren (2014:514) haal vir Mulberry aan wat verduidelik dat iemand wat hierdie werk van Bach wil “vertaal”, voor die volgende uitdagings te staan kom:

to represent in tone the *architecture of the work*, to *portray the basic form* – always in recognition of Baroque style – in such a way that the listener can *comprehend the underlying structure* of this magnificent work.

Die uitdaging vir Wiid (en vir Van Niekerk) is dus om die vorm, styl en struktuur van Bach<sup>115</sup> se stuk herkenbaar te hou in die geskrewe teks. Om die argitektuur van *Memorandum* so eksplisiet te skoei op Bach se kunswerk, dui op die duidelik selfbewuste gekonstrueerdheid van die teks. Selfs die liriese prosagedig, “Passacaglia”, aan die einde is ’n uitvoering van “die oorgang na C majeur aan die slot van die Bach-komposisie”, en verteenwoordig vir Wiid ’n “laaste liriese lofsang op die lewe” (Van Vuuren, 2014:514).

Die vertaling van Benjamin se teks in *Memorandum* is te sien in die “mosaïektegniek van aanhalings” (Van Vuuren, 2014:515) wat Van Niekerk vir die leser uitlê. *Das Passagen-Werk* word beskou as Benjamin se *magnum opus*, wat ongelukkig nooit voltooi is nie omdat hy in 1940 sy eie lewe neem om van die Gestapo te ontsnap (Van Vuuren, 2014:517). Benjamin se werk kan beskryf word as ’n reuseversameling modernistiese geskrifte oor wat dit behels om metaforiesgesproke aan die einde van die 19de eeu in die stad Parys se “Passagen” te “wandel”. Dit gaan dus oor die bestaan in ’n Westerse wêreldstad tydens die era van die modernisme. Die teks is alfabeties gerangskik, maar Benjamin kon net tot by R vorder tot sy dood. Hierdie werk kan gelees word as ’n ensiklopediese netwerk van verwysings wat uiteindelik soos ’n tipe onvoltooide montage op paradoksale wyse tog ’n tipe geheel vorm. Van Vuuren (2014:514-515) noem ’n aantal belangrike onderwerpe in Benjamin se wydlopende werk waarna in *Memorandum* verwys word: Baudelaire se geskrifte, “die katakombes, ewige wederkeer, literêre en stedelike figure soos die Paryse flaneur en die versamelaar, die droomhuis en droomstad, spieëls, skilderkuns, literatuurgeskiedenis en reproduksietegniek”. Benjamin het jare in die biblioteek spandeer vir sy navorsing, selfs nadat die oorlog reeds ’n bedreiging vir sy lewe beteken het. Wiid se tyd in die Parow-biblioteek wanneer hy al ernstig siek is, dien as ’n weerspieëling of nabootsing hiervan. Die byhaal van ’n tipiese modernistiese teks in *Memorandum* is ’n duidelike uitdrukking van metamodernistiese sentimente: metamodernisme behels ’n herwaardering van modernistiese sentimente soos die waarde van grootse kuns en die vermoë om die werklikheid in ’n kunswerk te probeer vasvang. Sulke modernistiese idees in *Memorandum* word egter deurentyd gebalanseer en genuanseer met postmoderne ingesteldhede soos die ontnugtering wat gepaard gaan met siekwees en sterf in die onpersoonlike ruimte van ’n hedendaagse hospitaal.

---

<sup>115</sup> Die feit dat Wiid *Memorandum* 3 op 11 April tydens die Paastyd skryf, is betekenisvol, aangesien Bach se orrelwerk ’n kerkwerk is wat geskryf is vir die Paasgety.

’n Interessante verwysing wat Van Vuuren (2014:518) te berde bring en wat verband hou met die gekonstrueerdheid van *Memorandum*, is Benjamin se beskrywing van die drie trappe waaraan ’n goeie (modernistiese) prosawerk moet voldoen, naamlik “’n musikale, waarop dit gekomponeer word, ’n argitektoniese, waarop dit gebou word, en uiteindelik ’n tekstiele, waarop dit geweef word”. Die musikale trap is die twintig variasies van Bach se orrelstuk waarop X en Y se gesprek geskoei is, waarna vroeër reeds verwys is. Die argitektoniese trap, voer Van Vuuren (2014:518) aan, is Benjamin se werk wat as montage of netwerk van verwysings ’n sekere ontwerp aan die teks verleen. In Hoofstuk 2 is verwys na Mexikaanse “quipu” as ’n beeld om die vervlegdheid van Van Niekerk se oeuvre te verduidelik. “Quipu” is hier relevant in terme van die tekstiele trap van ’n prosawerk. Die tekstiele trap is teenwoordig in die manier waarop gedetailleerde intertekstuele beskrywings en kruisbestuivings van die verwysings in *Memorandum* ingevleg word. Die feit dat Van Niekerk in die teks na hierdie trappe verwys en ook performatisties daarvan gebruik maak, is ’n aanduiding dat sy waarde heg aan modernistiese beskouings oor wat ’n goeie stuk literatuur moet wees. Sy reik dus terug na ’n vorige era, maar balanseer dit met die skeptiese ingeligtheid van haar eie era. Omdat die teks invloede uit verskillende tydperke (of periodes) vertoon, slaag dit daarin om vry te wees van veralgemenende tipering of periodisering. Dit funksioneer dus in die heterochroniese en akkommoderende simboliese ruimte wat metamodernisme bied. *Memorandum* as teks is selfbewus gekonstrueer, maar dit is nie doodgeskryf of in ’n sekere boksie of hoekie ingeforseer nie. Die strukturele rame wat Van Niekerk performatief aktiveer (die idee van ’n memorandum, Bach se orrelwerk, en Benjamin se teks), veroorsaak dat die teks op ’n manier gelees word wat los is van vooropgestelde idees. Die teks voer sy eie ontwerp, heterochron en netwerkgatig, performatief op.

’n Verdere voorbeeld van bogenoemde is die feit dat Wiid mosaïekwerk as ’n metafoor gebruik in die teks: die Keulse domkerk se vloer word in detail beskryf, wat ’n weerspieëling is van die “haas onoorsigtelik(heid)” van die teks (Van Vuuren, 2014:515-516). Die besoeker of leser kan van geen gesigspunt die vloer, of die teks, in sy geheel waarneem nie. Die leidraad in die teks wat die leser by hierdie beeld bring, is die term “opifex” (2006:99). In die woordelys word “opifex” beskryf as die “maker, kunstenaar v.d. werk (opus)” (2006:135). Hierdie verwysing bring die kunstenaar of outeur ook weer in die kollig. Die kunstenaar (Van Niekerk, en Wiid) is die “opifex”, die leser is die “haruspex” of “lewerleser” (2006:117;136) wat sin moet maak uit die teks soos ’n waarsêer, en die teks is die kunswerk wat ’n lewe van sy eie besit, wat self beweeg, voortplant en dink. Dit gaan dus duidelik oor relasionele performatisme. Die teks behels die opvoer van relasies met die doel om te betower, mee te sleur en filosofiese gedagtes te ‘dink’. Relasionaliteit kom duidelik na vore in die teks, in terme van die aanbieding asook tematies. Vir Johann Rossouw (2006) is een van die belangrike temas in *Memorandum* die oerwaarheid: “’n (m)ens is mens deur ander mense”.



Soos reeds genoem, pla die feit dat Memorandum 3 uiteindelik onafgerond gelaat word. Wiid nie werklik nie, terwyl voltooiing vroeër vir hom ononderhandelbaar sou wees. Hy wonder wel hoe hy dit kan afrond, maar laat dit uiteindelik oop en onvoltooi (2006:123-124): “Hersiening is nie deel van hierdie oefening nie, louter spoorsnyery gaan dit wees” (2006:27) skryf hy. Die onvoltooidheid van die verhaal weerspieël die feit dat *Memorandum* as ’n teks nie in sy geheel omvat kan word nie. Dit funksioneer as ’n netwerk wat oënskynlik oneindige verdere konnotasies kan aktiveer. Vir Van Vuuren (2014:507) versterk die onvoltooidheid en onafheid die tematiek van die dood en sterflikheid waardeur die teks gekenmerk word. Dit is ook betekenisvol dat Van Zyl se laaste skildery onvoltooi in die teks ingesluit is ná sy afsterwe op 49-jarige leeftyd, nog voordat *Memorandum* voltooi kon word.

Wanneer ek dus sê dat *Memorandum* selfbewus gekonstrueerd is, bedoel ek dat alhoewel dit wydlopend is, daar tog altyd ’n doel met elke verwysing is. Dit gaan nie oor die eindelose (postmodernistiese) uitwaaiing van verwysings en betekenis nie. Dit gaan oor die idee dat die werklikheid (en die Westerse kunstradisie) te groot is om met een oogopslag te omvat, maar dat dit nie beteken dat daar nie sin daarvan te maak is nie, of dat dit volstrek relatief is nie. *Memorandum* verteenwoordig daarom nie ’n moedelose en skeptiese aanvaarding daarvan dat dit onmoontlik is om enigiets te weet nie, maar eerder ’n (metamodernistiese) aanmoediging vir Wiid en die leser om voortdurend nuuskierig te wees en toe te laat dat die werklikheid in al sy geledinge en temporaliteite ’n mens betower en meesleur.

’n Belangrike metamodernistiese verskynsel wat in *Memorandum* te sien is, is die herlewing van mites. Die herlewing van mite is gewortel in die asof-ingesteldheid van metamodernisme wat een van die kenmerke is van relasionele performatisme. Alhoewel daar nie ’n groter teleologiese doel vir die Geskiedenis is nie, stel metamodernisme sig op *asof* daar wel ’n doel is met die verloop van tyd (Vermeulen & Van den Akker, 2010:5). Vermeulen en Van den Akker (2010:2) verwys hierna as die est-etiese imperatief. Die etiese doel van hierdie bewustelike fnuikery, is ’n nimmereindigende strewe na morele vooruitgang, iets wat gewantou word binne ’n (postmodernistiese) skeptiese en nihilistiese werklikheidsbeskouing. Die asof-ingesteldheid word goed deur hierdie aanhaling saamgevat: “Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find” (Vermeulen & Van den Akker, 2010:5). Een van die maniere waarop die asof-ingesteldheid in tekste na vore kom, is deur die herlewing van mites. Van der Merwe (2010:88) verduidelik:

Within metamodernism, there is a revival of myth which ranges from a proliferation of simple narratives of heroism of varied scales, transcendental values and an apparent faith in universal truths, grand narratives of differing forms, notions of the sublime, wonder, enchantment, the strange and uncanny, historicity, and depth, to the belief in the power of literature, meaning, and art.

Die herlewing van bogenoemde mitiese verskynsels word versterk deur metamodernistiese performatisme soos deur Eshelman (2005-2006) uiteengesit. Performatiewe letterkunde lei ons daartoe om, al is dit bloot tydelik, die posisie in te neem van iemand wat glo in iets wat onmoontlik lyk in die kontemporêre werklikheid.

Soos reeds genoem, verteenwoordig *Memorandum* onder andere die opvoering van Wiid se proses om sy sterflikheid te aanvaar. Wiid se figuurlike reis deur die wêreld van Westerse kuns is uiteindelik 'n weerspieëling van die metamodernistiese geloof in die krag van 'goeie' kuns. *Memorandum* is (soos *Die sneuslaper* en *Kaar* ook) 'n viering van die geskrewe woord, met die doel om die leser mee te sleur, te betower en in verwondering te laat staan. Terselfdertyd is dit ook die paradoksale viering van die lewe, sterwensbegeleiding, maar ook oorwinning oor die dood. Rossmann (2014:179) verwoord dit, met verwysing na Nietzsche, soos volg:

This is the antidote to death Wiid (and Van Niekerk) offer: a lie. We “*need lies*,” according to Nietzsche, to “conquer” nihilism and “inspire confidence” in life while facing the reality of absolute negation [...] This is the artist’s “tremendous” task, to become a supreme liar – an artificer and redeemer, “will[ing], transfigur[ing], deify[ing]” suffering, turning it into a “form of delight”.

Metamodernistiese relasionele performatisme in *Memorandum* is die opvoering van 'n lieflike leuen: dat dit moontlik is om die dood te oorwin met behulp van kuns. *Memorandum* voer 'n proses op waartydens die dood mooi gemaak word. Want hoe anders sal 'n mens die dood tegemoet kan gaan?

In Rossmann (2014) se proefskrif *Orion, Ram's horn and Labyrinth: Quest and creativity in Marlene van Niekerk's Triomf, Agaat and Memorandum* beskryf hy die mitiese en mitologiese elemente wat in die tekste betrek word wat die lotgevalle van Mol, Treppie, Agaat, Milla, Jakkie en Wiid uiteindelik vir hulle hanteerbaar maak. Daar is vir hom in elkeen van hierdie tekste 'n *quest*-agtige trajek wat gekenmerk word deur self-skepping en belangstelling in die filosofiese, esoteriese en mistieke sy van die lewe. Elkeen van die karakters se unieke *quest* maak dit vir hulle moontlik om hul lot te aanvaar en selfs kreatief daarmee om te gaan. In terme van spesifiek *Memorandum*, verteenwoordig Wiid se skryfproses van *Memorandum 3* vir Rossmann 'n numineuse, spirituele en kreatiewe *quest* wat volvoer word in die prosagedig (“Passacaglia”) aan die einde van die teks. Die prosagedig verteenwoordig 'n verbeeldingryke herskepping van die self en die werklikheid na aanleiding van die openbaring waartoe Wiid se skryfproses hom bring (vgl. Rossmann, 2014:3). Omdat Wiid leer om met behulp van kreatiewe uitdrukking die grense wat hom van ander skei te oorbrug en oop te wees vir ontmoetings met ander mense, die natuur, kuns en die Dood, transformeer hy homself. Hy transendeer sy beperkende raam en werp verwagtinge omver rakende die proses van sterf. Rossmann se studie oor die mitiese en mitologiese elemente in genoemde tekste van Van Niekerk, kan beskou word in terme van 'n

metamodernistiese herlewing van mites. In daardie opsig is Rossmann se studie metamodernisties ingestel, alhoewel hy dit nie self so verwoord nie.

In sy resensie van *Memorandum vir Insig*, voer Britz (2007) aan dat Wiid se “liggaamlike agteruitgang” gepaard gaan met “geestelike vooruitgang”. Die geestelike vooruitgang wat Wiid ondergaan, word gefasiliteer deur verskillende filosofiese en religieuse invloede. Filosofiese invloede is natuurlik nie vreemd in Van Niekerk se tekste nie. Rossmann voer aan dat die drie tekste van Van Niekerk wat hy bestudeer het, filosofies van aard is: “Van Niekerk’s novels are philosophical and reflect a spiritual, ethical and aesthetic quest toward a greater openness to alterity, to the world, and toward cosmic interconnectedness” (Rossmann, 2014:7). Die verwysing na oopheid ten opsigte van ’n kosmiese interkonnektiwiteit kan gelees word in terme van metamodernisme en relasionaliteit. Van der Merwe (2017:254) verduidelik dat relasionele oopheid daarvoor gaan dat die grense wat om die individu bestaan, wat hom of haar van ander afsluit (byvoorbeeld kategorisering in terme van ras, geslagtelikheid, religie, spesie, ens.), afgebreek word. Dit maak betekenisvolle intersubjektiewe interaksie met ander moontlik. Soos Attridge (2004:123) dit stel: “creatively responding to the other [...] involves the shifting of engrained modes of understanding [...] (of) what is outside the familiar”. Wanneer ’n individu hierdie vlak van oopheid bereik, raak Turner se relasionele idee van *communitas* ’n moontlikheid. Soos in Hoofstuk 4 genoem, word *communitas* gekenmerk deur eerlikheid, oopheid en ’n gebrek aan pretensie, en gaan dit gepaard met ’n gevoel van onmiddellike gemeensaamheid, “a ‘gut’ understanding of synchronicity” (St John, 2008:8). Turner se idees rondom *communitas* is sterk beïnvloed deur religieuse en mistieke rituele en gebruike, wat ons weer terugbring na Rossmann se studie.

Rossmann (2014:11) beskou die struktuur van *Memorandum* as ’n labirint. ’n Labirint is iets anders as ’n doolhof (“maze”). ’n Doolhof het doodlooppunte en dit is moontlik om daarin te verdwaal. Alhoewel ’n labirint kinkels en draaie het, is dit onmoontlik om daarin te verdwaal. “Following any one of Van Niekerk’s narrative threads (in *Memorandum*) leads to a mystical shifting ‘centre’ and from there diverges into other circuits, endlessly”, verduidelik Rossmann (2014:132). Die labirint is paradoksaal simbolies van chaos en kompleksiteit waaronder orde en simmetrie versteek is. Hierdie beeld sluit aan by die struktuur sowel as die “cosmological vision of interconnectedness” wat in *Memorandum* voorgehou word (Rossmann, 2014:11). Rossmann beskou die teks as ’n postmoderne *nekyia*: ’n kultuspraktyk van die Antieke Grieke waartydens ’n mens met die dode beraadslaag. Dit kan ook gepaard gaan met ’n afdaal na Hades, die doderyk.<sup>116</sup> Rossmann (2014:11) verbind *nekyia* met die kreatiewe daad: “The *nekyia*, with its association of entering the unconscious realm of symbols and archetypes, is a metaphor for *poiesis*, the processes of the creative act [...] making this a *Künstlerroman*”. ’n *Künstlerroman* (’n tipe *Bildungsroman*) kan beskryf word as ’n vakleerlingskap-

---

<sup>116</sup> *Nekyia* is ’n term wat soms uitruilbaar met *katabasis* gebruik word. Waar *katabasis* verwys na die fisies afdaal na die doderyk, verwys *nekyia* na kommunikasie met dooies, maar nie noodwendig in die doderyk nie.

roman. In so 'n verhaal gaan dit oor 'n individu wat 'n kunstenaar ('n skilder, 'n musikant of 'n digter) word, of wat op die punt staan om een te word (Encyclopædia Britannica, 2018). Daar kan ooreenkomste raakgesien word tussen so 'n roman en *Memorandum*. Alhoewel Wiid nie aan die begin van die roman daarna streef om 'n kunstenaar te word nie, is dit tog wat uiteindelik met hom gebeur. Behalwe vir die proses om sy sterflikheid te aanvaar, is die verhaal wat hy vertel uiteindelik ook die verhaal van sy eie groeiproses as kunstenaar. Wiid begin sy memorandum uiters huiwerig, en met die besef dat hy 'n onervare skrywer is. Hy besef wel deur die loop van die roman dat hy onwillekeurig besig is om 'n skrywer te word, wanneer dit vir hom lekker raak om besonderhede van die leser te weerhou ter wille van die spanningslyn in die vertelling:

Die leser sou tereg, net soos ek in daardie stadium, wonder hoe 'n mens in godsnaam rymelary, rondheid, ploëë, rituele, Romeinse stedestigters, neste en wolkekrabbers met mekaar in verband moes bring. Ek sou in hierdie stadium alles waarmee ek maande lank geworstel het in 'n enkele paragraaf vir u kon verhelder, maar daarmee voel ek sal ek die hele beweegrede vir hierdie memorandum dwarsboom. Nie dat ek my normaalweg verlustig in opsetlike weerhouding van inligting nie, intendeel, maar ek wil u aller as't ware deelagtig maak aan my avontuur, vir sover dít natuurlik beskou kan word as 'n eerbare praktyk (2006:33-34).

Uit hierdie aanhaling spreek nie net 'n aanvoeling vir wat dit behels om 'n goeie storie te vertel nie, maar ook sensitiwiteit vir die relasionele verbintenis wat tussen die verteller (of skrywer) en die aanhoorder (of leser) ontstaan. Wiid se eie wordingsproses as skrywer word op hierdie manier performatief voor die oë van die leser opgevoer, soos ek vroeër reeds aangevoer het. Dit word nie net vertel nie, dit word gewys. Dit gaan dus net soveel oor *hoe* Wiid se verhaal vertel word, as *wat* hy vertel. *Memorandum* is uiteindelik 'n prototipiese kunstenaars-, of 'writerly', roman: 'n roman geskryf sodat ander kunstenaars dit kan waardeer, en sodat gewone lesers ophef kan word tot hoër intellektuele vlakke. Wiid word self "n prototipe van die skrywer; 'n tipe middelman of tussenganger tussen Van Niekerk-die-skrywer en die teks wat sy skryf" (Nel, 2009:124). Hy is uiteindelik die een wat X en Y se enigmatiese verwysings met moeite uitpluis.

Soos bo genoem, beskryf Rossmann (2014:146) die proses om 'n kunstenaar te word, in terme van *nekyia*. Die trajek van die kunstenaar-held in die *Künstlerroman* stem ooreen met die *nekyia* as 'n metafoor daarvoor om af te daal na die onbewuste, die ruimte wat beskou word as die oorsprong van argetipes en kreatiewe inspirasie. Soos reeds in die aanhaling van Rossmann hierbo geblyk het, kan die *nekyia* beskou word as 'n metafoor vir *poiesis*. *Poiesis* verteenwoordig die prosesse van poëtiese of kreatiewe komposisie. Rossmann (2014:11) voer aan dat Wiid se *quest* ooreenstem met Zarathoestra se "going under": "a twofold quest for his true self and a *creative* language of his own".<sup>117</sup> Wanneer Wiid

---

<sup>117</sup> Die argument kan gemaak word dat die tekste in die derde fase van Van Niekerk met hul intense gemoedheid met taal op metatekstuele vlak funksioneer as sulke *quests* waartydens Van Niekerk 'n kreatiewe taal van haar eie ontwikkel.

afdaal in die labirint wat X en Y se gesprek is, lei dit uiteindelik tot sy transformasie en apoteosis, of teïfisering, as kunstenaar. In die proses omarm hy die Romeinse godin, Mania, “goddess of death and figure of absolute alterity, a feminine evocation of Nietzsche’s Dionysus and a creative-intuitive ontology” (Rossmann, 2014:11).

Die “Passacaglia” (Van Niekerk, 2006:124-125) aan die einde van *Memorandum* is ’n kulminasiepunt van al hierdie indrukke. Wanneer hy besluit om elke dag wat hom nog gegee is, homself te beskou as deel van alles om hom en om betekenis in alles te sien, of betekenis aan alles te gee, breek hy alle grense om hom af en stel hom oop vir betekenisvolle interaksie met (die) ander. In die proses leer hy om homself te aanvaar, om deernis met homself en ander te hê. Op die koop toe ontwikkel hy ook sy eie kreatiewe taal wat tot uiting kom in die prosagedig. Wanneer hy die dinge in sy stad wil “raai”, “wiggel”, “konsekreer”, “ambuleer”, “hertower met betekenis”, “kontempler en laat saamdink met die sterre” en “heil”, spreek hy duidelik ’n metamodernistiese strewe uit: om die gewone dinge opnuut met mistiek te vul, om weer betower te raak deur die alledaagse. Daarmee saam spreek Wiid in sy prosagedig die verlange uit na relasie met alles om om: hy noem die geboue sy broers, hy wil “die haastiges wat nie op hulle skadu’s let nie” teen sy bors vasdruk, hy wil deel wees van alles, en al die dinge aanroep en vergader wat hom byna ontval het. Vir die vreemdeling wil hy sê “wees welkom in hierdie plek! Die dood is hier herstel!”. Wanneer hy sê dat die dood herstel is, beteken dit dat die dood se plek in die normale gang van die lewe herstel is. Die dood word nie meer beskou as ’n vorm van verbruikersweerstand, of as iets om voor bang te wees nie. Wiid neem Mania se hand en wandel saam met haar, en X en Y, in die strate voor hulle na onder daal om die “stad te voed” met hulle fluistering. Dit waarna hy so naarstigelik gesoek het aan die begin van sy vertelling, naamlik troos, wil hy nou uitdeel aan ander wat ook ’n behoefte daaraan het. Hy wil troos en versorg, en tot die einde (waarskynlik sy eie) by Joop die “buitebergie” bly.

Laastens dui sy strewe daarna om “alles wat ongasvry lyk en gedisorïenteer, ongedaan (te) maak in my hart” en om alles te “hertower met betekenis” op een van die basiese impulse van metamodernisme, naamlik strategiese en naïef-ingeligte hoopvolheid om die wêreld ’n beter plek te maak, ten spyte van die realitiesgesproke onmoontlikheid daarvan. Dit is natuurlik ook Wiid se manier om sy naderende dood vir homself mooi te maak met behulp van ’n lieflike leuen waarvan hy homself oortuig. Miskien het hierdie einde van Wiid se verhaal te make met wat Van Niekerk beskryf as die “skoot romantiek wat (sy) nou maar eenmaal sleg deur het” en wat sy soos volg beskryf: “onder [...] al die aangeleesde teorieë [...] ’n kindertydse bloudruk, van die (verbeelde) naderfluit van piet-my-vroue en die weerkaatsing wat jy van jousef sien in die oog van die waterbok voordat sy wegstrik tussen die takke” (Burger, 2009:154). Dit gaan uiteindelik daarvoor dat die leser saam met Wiid ’n nostalgiese verlange kry na iets wat net-net, maar tog immer buite bereik is: die volkome eenwording met “die vitale ekses van Andersheid” (Burger, 2009:156).

### 5.3.3. *Memorandum* as letterkunde wat dink

In Hoofstuk 4 het ek verwys na wat Van Niekerk noem “letterkunde wat dink” (2013a:13). *Memorandum* is ’n voorbeeld van ’n teks wat dink. Rossmann (2014:7) noem Van Niekerk se romans filosofies, en verduidelik: “Van Niekerk makes her creative writing a way of thinking and quest/ining – poetically” (Rossmann, 2014:8). Die tekste word self filosofie. In ’n onderhoud oor haar skryfwerk, vra Willie Burger (2009:152) aan Van Niekerk wat sy deur ’n roman kan doen wat sy nie met filosofie sou kon doen nie. Sy antwoord dat sy die skryf van ’n roman verkies bo die skryf van filosofie omdat sy haarself beter kan verras daarmee. Wanneer ’n teks selfstandig begin raak en sy as skrywer in diens van die teks begin staan, voel dit vir haar asof sy op die regte spoor is. Dít gebeur wanneer sy konkretiserings en dramatiserings (opvoerings, dus) kan maak van idees eerder as om filosofiese en psigologiese idees diëgeties weer te gee. Dít is vervelig, sê sy. Konkretiserings en dramatiserings is die beliggaming van idees, van karakterisering en plot. Hier is dus ’n duidelike poëtikale uitspraak van Van Niekerk wat my argument rakende haar geneigdheid tot performatiewe literêre uitinge steun.

Wanneer sy skryf, probeer sy om nie te veel te dink nie:

Ek probeer trouens so hard as wat ek kan om dan nie alles te weet wat ek doen nie. Ek moedig myself aan om my sogenaamde idees roekeloos in die vuur en in die vloed van taal te gooi en agter hulle aan te spring. Ek gooi die vensters oop vir die bedwelming van die seringe in Oktober, ek speel musiek totdat ek in ’n soort beswyming kom, ek assosieer so vry as wat ek kan. Mens moet so half jou eie sjamaan word om in kontak te kom met die wolwe van Andreus (Burger, 2009:153).

Wanneer sy so skryf, begin die teks ’n lewe van sy eie kry, begin dit self idees te genereer, dit raak selfrefleksief en dit werk vervreemding in die hand. Dan word die teks “letterkunde wat dink”: selfbewuste letterkunde wat filosofiese vraagstukke mimeties opvoer sonder om abstrak te raak. Uiteindelik frustreer *Memorandum* interpretasie omdat dit teenstand bied teen “ruling orthodoxies” en “theoretical reduction” (Van Niekerk, 2013a:17), en omdat dit sy eie unieke filosofiese oortuigings opvoer in ’n grenslose en performatief herhaalbare moontlike wêreld.

## 5.4. *Die sneuslaper* (2010)

### 5.4.1. Inleidende opmerkings oor *Die sneuslaper*

*Die sneuslaper*, wat in 2010 verskyn het, is Van Niekerk se terugkeer na kortverhale ná *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992). Die teks bestaan uit vier kortverhale wat op interessante maniere oor en weer met mekaar verband hou, en waarin grootse vrae oor die lewe, kuns en verbintenis met ander gevra word. In hierdie opsig is dit ’n voortsetting van die tematiek in *Memorandum*. Daar is ook raakpunte tussen die verhale in *Die sneuslaper* en een of twee van die verhale in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. Volgens Buxbaum (2012) kom die temas wat in die eerste kortverhaalbundel ter

sprake was, soos die etiese kwessie van die skrywer as voyeur en die proses om 'n ander te word vir jouself, weer in *Die sneeuslaper* aan bod. Daar is derhalwe sprake van voortbouing op vorige tekste, iets wat reeds in hierdie proefskrif uitgewys is as tipies van Van Niekerk se werkswyse. Soos *Memorandum* gehaak het aan die einde van *Agaat*, so sluit *Die sneeuslaper* weer aan by die einde van *Memorandum*. In die prosagedig aan die einde van *Memorandum* skryf Wiid dat hy 'n bergie (moontlik die verslonsde Joop) by hom aan huis wil neem, hom wil troos en versorg in 'n poging om eensaamheid af te weer. Die karakter Kasper Olwagen in die eerste kortverhaal in *Die sneeuslaper* doen juis dít met 'n boemelaar wat hy die swanefluisteraar noem: hy neem hom aan huis, versorg hom en probeer met hom vriende maak.

Volgens Viljoen (2016:252) het *Die sneeuslaper* 'n ongewone “ontstaans-, vertaal- en publikasiegeskiedenis”. “(D)ele van die teks is geskryf in opdrag van die Utrechtse Universiteit, wat gevra het vir 'n reeks essays oor die romankuns”, en die Afrikaanse weergawe verskyn eers 'n jaar nadat die teks as *De sneeuwslaper* (2009) in Nederlands verskyn. Soos reeds genoem, het die Nederlandse vertaling ook as't ware tydens die skryf van die Afrikaanse teks gebeur (Viljoen, 2016:252). Verder is twee van die verhale voorgehou tydens openbare geleenthede: “Die swanefluisteraar” was Van Niekerk se professorale intreerede in Stellenbosch, en “Die vriend” is die Albert Verwey-gedenklesing wat sy in 2009 in Leiden gelewer het. Die twee verhale het dus reeds 'n draai op die openbare verhoog gemaak voordat dit gepubliseer is.

*Die sneeuslaper* is 'n komplekse teks waarin 'n geoefende skrywershand duidelik sigbaar is. Alhoewel Van Niekerk se oeuvre nie besonder uitgebreid is nie, maak elke nuwe teks 'n unieke en “kragtige impak” (Viljoen, 2011). *Die sneeuslaper* is geen uitsondering nie. Dit spreek van innovering op die gebied van verhaalgegewens, tematiek, aanbieding en taalgebruik. Met verwysing na *Die sneeuslaper* noem Andries Visagie (2010) Van Niekerk “'n bruisende literêre talent. Sy dink nog sy mors in die modder, dan hoor haar lesers al die aanhef van 'n engelekoor”. In sy resensie vergelyk Crous (2010) Van Niekerk se “genuanseerde, poëtiese prosa” met dié van Stockenström, en noem haar “een van die belangrikste skrywers in Afrikaans”. Buxbaum (2012) beskryf Van Niekerk as “one of the most exciting and original writers working in South Africa today”.

Soos vroeër reeds in die proefskrif gemeld, skryf Van Niekerk graag haarself, of fiktiewe weergawes van haarself, in haar tekste in. In *Die sneeuslaper* is dit die duidelikste sigbaar. Deur dit te doen, sluit sy aan by ander internasionaal bekende skrywers soos J.M. Coetzee en Michel Houellebecq (Visagie, 2010), wat bydra daartoe dat sy beskou word as 'n internasionale skrywer (Crous, 2010; Attridge, 2018). “Hierdie tegniek (om haarself in die teks in te skryf) bied aan Van Niekerk die geleentheid om metafiksioneel oor die literatuur en haar ambag as skrywer te besin”, skryf Visagie (2010) (eie invoeging). Metafiksionaliteit is 'n duidelike kenmerk van die tekste in die derde fase van Van Niekerk

se werk, selfs meer as wat vroeër in haar tekste te sien is. Crous (2010) beskryf *Die sneeulaper* as “Van Niekerk, professor in kreatiewe skryfkunde, se kunsteoretiese besinning [...] haar ars poetica”. *Memorandum* was reeds sterk ars poëties ingestel, en *Die sneeulaper* is ’n voorsetting en uitbouing daarvan. *Memorandum* was ’n tekstuele performatiewe uitbeelding van wat dit beteken om ’n goeie leser te wees: die leser moes dit selfs saam met Wiid opvoer deur in die teks rond te soek na al die antwoorde op “leidrade” waarvoor Wiid die antwoorde moes soek. In die prosas ontwikkel Wiid self tot skrywer, soos vroeër reeds genoem is. In “Die swanefluisteraar” word hierdie gegewe verder geneem deurdat die leerlingskrywer nou in die dosent se binnekamer van skrywersgeheime toegelaat word. Wiid se nuutgevonde waardering vir die kuns van skryf, word voortgesit in die karakter van die gretige, maar gefrustreerde kreatiewe skryfkundestudent, Kasper Olwagen. “Die swanefluisteraar” is egter nie ’n vervelige oefening in pedagogie nie, want die ervare dosent se leiding is uiteindelik nie genoeg vir Olwagen nie. Einde ten laaste moet die skeptiese en onwillige dosent iets by haar student leer oor wat dit beteken om ’n skrywer te wees. Elkeen van die karakters in die vier verhale leer op soortgelyke wyse iets van wat dit beteken om jouself (metamodernisties) oop te stel vir onwaarskynlike invloede. *Die sneeulaper* in sy geheel kan beskou word as ’n performatiewe literêre uitbeelding van wat skrywerskap is. Die teks is byvoorbeeld ’n opvoering van

[...] hoe die skrywer sy onderwerp moet benader; hoe hy gierig alles moet waarneem en inneem – en opteken [...] (h)oe die skrywer moet wegstom van ’n selfbehepte obsessie en hom moet indink in die lyf van die tasevrou of die sneeulaper of die man wat met swane praat (Crous, 2010).

*Die sneeulaper* is ook ’n spel waartydens die skrywer se interaksie met die leser performatief uitgespeel word. Die teks moedig die leser aan tot aktiewe deelname omdat elkeen van die verhale een of ander kommunikasiesituasie vereis. In elk van die verhale voel dit vir die leser asof aan hom of haar ’n rol in die opvoering van die verhaal gegee word. In die eerste verhaal, “Die swanefluisteraar”, word die gevoel geskep dat die leser deel is van die gehoor wat Van Niekerk se intrede in Stellenbosch bywoon; in die tweede, “Die slagwerker”, is die leser deel van die groep roubeklaers wat luister na Jacob Kippelstein se grafrede vir sy vriend Willem Oldemarkt; in “Die sneeulaper” is die leser ’n voyeur wat op een of ander manier sy of haar hande gekry op Helena Oldemarkt se veldwerkverslag aan professor Sprinkhuizen; en in die laaste verhaal, “Die vriend”, sit die leser in die gehoor wat luister na die Albert Verweylesing in Leiden. Drie van die verhale is dus tekstuele opvoerings van openbare optrede: ’n intrede, ’n grafrede en ’n lesing. Die idee van narratiewe performatisme is duidelik hier teenwoordig. Die leser word ook op etiese vlak aangemoedig om betrokke te raak by die verhale, veral wanneer die Van Niekerk-karakter in die eerste verhaal die leser aanmoedig om self te oordeel oor die verhaal wat sy oor Kasper Olwagen gaan vertel (2010:9). Die teks maak dus ook op etiese vlak ’n aanspraak tot betrokkenheid en deelname op die leser.



Verder is *Die sneuslaper* die tweede teks in die transnasionale fase in Van Niekerk se werk. Dit sluit tematies en kunsbeskoulik sterk aan by *Memorandum* wat dit voorafgegaan het, en ewenaar *Memorandum* ook in terme van “gehalte en innovering” (Viljoen, 2011). Dit is ook geskryf vanuit die wyer kosmopolitiese perspektief wat Van Vuuren (2014:510) in *Memorandum* raakgesien het. Dit gaan egter in ’n sekere sin verder hiermee as *Memorandum*: waar *Memorandum* by wyse van intertekstualiteit en wydlopende verwysings ver en wyd buite die Suid-Afrikaanse grense beweeg het, speel die meeste van die gebeure in die vier kortverhale letterlik buite Suid-Afrika af, in Amsterdam. Daar is dus nie net in terme van denke en verwysings ’n verskuiwing nie, maar ook geografies. Die interessante vertalingsproses van *Die sneuslaper* waarna in die afdeling oor transnasionalisme verwys is, is sprekend van die klem wat op die band tussen Afrikaans en Nederlands, en ook tussen Suid-Afrika en Nederland geplaas word.

*Die sneuslaper* bestaan uit vier kortverhale wat mekaar oor en weer eggo en waarvan karakters oor die grense van die verhale loop. Botes en Cochrane (2011) beskryf *Die sneuslaper* as ’n kortverhaalsiklus omdat Van Niekerk die teks gebruik om ’n bepaalde tema uitgebreid te verken en omdat die verhale, wanneer hulle saam gelees word, die betekenis van die teks in sy geheel beïnvloed. Alhoewel elkeen van die kortverhale ook op hul eie gelees kan word, lei die saamlees van die vier verhale tot ’n veel ryker begrip van die teks en van die individuele verhale. Waar *Memorandum* ’n opvoering was van die proses om die ideale leser te word, kan *Die sneuslaper* gelees word as die performatiewe weergawe van wat dit beteken om ’n skrywer te wees. Aan die einde van *Memorandum* word Wiid self ’n kunstenaar nadat hy met behulp van X en Y se gesprek ’n verreikende groeiproses ondergaan het, en in *Die sneuslaper* word hierdie performatiewe ‘opleiding’ in estetiese denke en uitinge voortgesit. Die tematiese lyn oor die doel van kuns word in die plot van die kortverhaalsiklus opgevoer. *Die sneuslaper* kan naamlik ook gelees word as ’n roman wat op kreatiewe wyse gekonstrueer is, wat beteken dat die karakters in die teks eintlik almal deel is van dieselfde verhaal. Die grootse vrae oor die doel van kuns word in ’n plot opgevoer wat verteenwoordigend is van “the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality” (Brooks, 1984:4-5). Volgens Brooks (1984:xi) hou plot verband met die probleem van temporaliteit, en die mens se tydsgebondenheid en sterflikheid. Die vraag in *Die sneuslaper* (2010:9) na die doel van die kunste “op die groter doek van menslike inspanning” word uiteindelik opgevoer in die vier verhale wat elkeen handel oor vrae na die doel en bruikbaarheid van kuns, die ingrypende invloed van die dood, en die gevolge vir diegene wat agterbly. Die sterflikheid en eindigheid van die mens is dit wat ons noop om aan te hou stories vertel. Kermode (1976) se argument oor die redes waarom mense verhale vertel, sluit by Brooks aan: ons verlanse daarna om die einde uit te stel lei daartoe dat ons deur verhale poog om van tyd te ontsnap.

Dit is vanuit hierdie perspektief dat ek die onderstaande bespreking van elkeen van die vier kortverhale in *Die sneuslaper* aanpak. Die verhale ondersoek die doel van kunsuiting performatisties en

weerspieël gevolglik ’n strewe daarna om van die onontkomaarheid van die dood te ontsnap. Die verhale is so dig geskryf dat amper elke sin waarde het in hierdie opsig. Deur die verhale dus van naby te bestudeer (deur middel van “close reading”) laat ek die verhale toe om elkeen sy eie interne denke vir my op te voer. Só beoefen ek ’n postkritiese lees as navorsingstrategie.

#### 5.4.2. Performatisme in *Die sneeuser*

In ’n onderhoud met Jan Steyn (2016) vir *The White Review* lug Marlene van Niekerk ’n aantal prikkelende punte oor die skryf van haar kortverhaalbundel, *Die sneeuser* (2010). Vanuit ’n literêre-kritiese oogpunt, lees ek haar uitlatings as relasioneel-performatisties, en daarom metamodernisties. Ek lig vervolgens relevante dele van die onderhoud uit.

Van Niekerk verduidelik aan Steyn (2016) dat die mondelinge weergawe van “Die swanefluisteraar” as intreerede eintlik naby staan aan een van die belangrikste tematiese uitgangspunte van die versameling kortverhale in *Die sneeuser*: die redes waarom ’n mens ’n verhaal vertel. Waarom wil sy skryf, waaroor, en veral vir wie? Hierdie is vrae wat Van Niekerk haarself altyd afvra (Steyn, 2016). Volgens haar is sulke vrae nie bloot vrae nie, maar verteenwoordig dit tans ’n outeurskrisis: “(W)hat does a white Afrikaans author in South Africa want to tell which audience and why? Language, readership, content and authority are all vehemently contested by various parties in our country today”.

Omdat Van Niekerk hierdie situasie as ’n krisis ervaar, is sy geneig om in haar skryfwerk van oorgedetermineerde, en dus selfbewus gekonstrueerde, narratiewe situasies gebruik te maak waarin die verteller se motivering om te vertel deur die situasie bevestig word. Daarom, verduidelik sy, word die verhale in *Die sneeuser* in die vorm van ’n intreerede, ’n grafrede, ’n verslag en ’n lesing weergegee: “Speaker and audience are clearly delineated, ritualised” (Steyn, 2016). Deur die verhale op hierdie manier te vertel, projekteer Van Niekerk die Suid-Afrikaanse outeurskrisis in die vorm van die ‘krisis’ wat die fiksionele sprekers in die verhale ervaar. Die sprekers is almal angstige karakters wat “his or her ‘public confession’ under some form of inner or formal duress” voor ander mense moet *opvoer*.

Die situasie raak egter nog meer interessant, vertel Van Niekerk (Steyn, 2016). Wanneer sy self “Die swanefluisteraar” opvoer as intreerede, ontstaan ’n “delightful complication”: “I bear the same name as the narrator in the story and I stand there in person, so people do not know whether I am telling a tall story”. Die opvoering van die intreerede verteenwoordig dan die omgekeerde van die “dramatic aside”. ’n Akteur kan soms van hierdie tegniek gebruik maak om op ’n sekere punt in ’n opvoering die gebeure te onderbreek, die vierde muur te verontagsaam en die gehoor direk en vertroulik aan te spreek, sonder om sy of haar karakterrol te versak. Van Niekerk keer die situasie op sy kop: sy begin deur *voor* die vierde muur te staan en die gehoor direk en in persoon aan te spreek. Die verhaal ontwikkel en Van Niekerk trek geleidelik en so onopsigtelik moontlik (“with a poker face”) terug tot agter die vierde

muur, en word een van die karakters; “(o)ne can expect all kinds of strange things to become of it” (Steyn, 2016). Interessant genoeg sien mense Van Niekerk se “conceit” nie altyd raak nie. Sy vertel hoe ’n professor in die filosofie by die intreerede heel onskuldig en opreg vir haar gevra het of Kasper Olwagen dan werklik bestaan (Steyn, 2016). Haar verduideliking van waarom mense die verhaal nie reg verstaan nie, is dat Suid-Afrikaners, gewone mense sowel as professore, vergeet hoe om met letterkunde te *speel*, en te veel fokus op *wat* in ’n literêre teks gesê word as op *hoe* dit gesê word: “Not all critics are sensitised to what one ‘does’ (or effects) in the literary field, or how one ‘sounds’ amidst the hubbub, they only care about what one ‘means’ by a reference or an image” (Steyn, 2016).

Die vertel van stories, en veral die *hoe* van storievertel, is op die voorgrond in *Die sneeuslaper*. Helena Oldemarkt, die hoofkarakter in “Die sneeuslaper”, vertel dat haar vader ’n meesterstorieverteller was. Die vreemde karakter, die sneeuslaper, laat haar aan haar vader dink met die vergesogte verhale wat hy haar vertel:

Bamboggers, het my pa sulke tipes genoem, maar self het hy vir my en Willem toe ons jonk was uit sy duimgesuigde stories uit die koerant voorgelees met sy oë wat kamtig gly oor die reëls. Dit is waar Willem aan sy opvatting gekom het. Aan ’n blote verhaal is daar geen plesier nie, het hy beweer, dis die glipraam van die aanbod wat tel, en die verskole tersydes. Handeling en gebeure moet herhaal wees, of omgekeerd of geminiaturiseerd, of verlangsaamd, of versnel binne-in die omlysting van die verhaal. Die skrywer moet afgebeeld wees in die vertellerkarakter in die verhaal, wat weer ’n verhaal vertel van iemand wat ’n verhaal vertel, ensovoorts. Of andersom. Die ontwerp van die kader is die waagstuk. Wie vertel wat vir wie, wanneer, waar, waarom, en veral hoe, dis die punt, ’n roman is daarom altyd ten minste twee romans, liefs ’n verhaal in ’n verhaal in ’n verhaal, die inwerkingstelling van ’n onafsienbare regressie, met die einde ingesluk deur die begin. Niemand moet hulle vir een oomblik waan op vaste grond nie, dit moet werk soos ’n Klein-bottel (Van Niekerk, 2010:125).

Bostaande aanhaling lig ’n aantal tipiese metamoderne performatiewe aspekte uit. Dit is immers die sneeuslaper se performatiewe gedrag wat Helena in die eerste plek aan haar vader laat dink. Die sneeuslaper is gedurig besig met opvoerings in die Vondelpark vir “die mense wat my help aan ’n eerlike dag se werk” (2010:123). Hy is dus nie ’n bedelaar nie, maar ’n straatkunstenaar wat met sy singery, resitasie en klein opvoerings geld verdien: “Hy kondig die voordrag aan as ’n ‘ouverture’, maak ’n buiging na die gehoor” (2010:106). Helena (en Willem, van die verhaal “Die slagwerker”) se vader is insgelyks besig met ’n opvoering wanneer hy vir hulle “voorlees” uit die koerant. In die aanhaling opper hy die nuttigheid van die “glipraam”, “die omlysting van die verhaal”, die raamnarratief. Die maniere waarop raamnarratiewe in *Die sneeuslaper* gebruik word, vertoon performatistiese eienskappe, ’n idee wat in die volgende gedeelte uitgepak word. Verder benadruk Helena en Willem se vader die belang van die teenwoordigheid van die skrywer: die skrywer moet afgebeeld wees in die vertellerkarakter, iets wat Van Niekerk meer as een keer in *Die sneeuslaper* doen. Sy skryf ’n weergawe van haarself in

die verhale in as die verteller in die buitenste raam. Daarna word nog 'n verhaal, of selfs meer as een, in die eerste raam ingebed. Die verteller vertel 'n verhaal, “wat weer 'n verhaal vertel van iemand wat 'n verhaal vertel. Of andersom”. Die ontwerp is belangrik, veral die *hoe*. Die storie word so vertel dat die begin die einde insluk. Die bewustelik gekonstrueerde raamvertelling(e) verlei die leser om hom- of haarself oop te stel en ontvanklik te wees daarvoor dat die teks met hom of haar kan goël. Die rame in die teks sny die leser van die buitewêreld af, met die gevolg dat die leser al hoe dieper in die “game of pretence” ingetrek word. *Die sneeulaper* is geheel en al so 'n performatiewe “game of pretence”.

#### 5.4.3. “Die glipraam” in *Die sneeulaper*

In Hoofstuk 4 is betoog (na aanleiding van Turner) dat die mens afhanklik is van raamwerke wat dit vir die mens as *homo performans* moontlik maak om deur middel van verskillende tipes kulturele optrede sy identiteit en kultuur te herleef, herskep, oorvertel en herkonstrueer (St John, 2008:6). Verder is Eshelman se performatistiese raamskepping bespreek as 'n onderdeel van relasionele performatisme, en as 'n belangrike metamodernistiese strategie. Performatisme in letterkunde behels 'n sterk “performance”: 'n (suksesvolle, oortuigende en/of roerende) poging van 'n digte subjek om 'n gekonstrueerde narratiewe dubbelraam te oorstyg. Die doel van performatisme is om 'n situasie te konstrueer waarin dit moontlik is om weer deur 'n teks betower en meegesleur te word. Die outeur bemagtig 'n raamnarratiewe performatisties om die leser asof in 'n wip te vang deur hom of haar van die buitetekstuele konteks af te sny. Die metamodernistiese asof-ingesteldheid is duidelik in hierdie strewende te sien: alhoewel die outeur beseft dat dit, as gevolg van die beperkinge van taal, en postmodernistiese skeptisisme, onmoontlik is om die leser werklik so te vang, skep sy tog 'n performatiewe situasie waarin dit moontlik lyk. Van Niekerk verduidelik self so 'n strategie wanneer sy aan Burger (2009:155) vertel dat dit onmoontlik is om die “werklikheid” vas te vang behalwe in die “kortstondige sweem van 'n lied”:

Mens kan nie die dinge hê (vashou in die oog, in die hand) en hulle skryf tegelyk nie, daarom moet jy altyd jou lied afmaai soos hy uitkom. Die lied vang nie die voël nie! En daarom moet die lied ook die onvermoë om die voël te vang erken en die verlange om dit wel te doen verwoord, en uiteindelik die verlange self vier en in stand hou as 'n menslike vermoë, as die menslike moontlikheid van 'n weerlose en verootmoedigde oopstaan na die oormag en meerwaarde van die sosyn van die dinge.

Met behulp van Van Niekerk se insigte, kan performatisme dus ook beskryf word as opvoer van die onvermoë om die werklikheid kreatief in taal vas te vang. Die gewillige leser laat hom of haar meesleur deur so 'n performatiewe ‘verwoording’, en word tydelik 'n “beautiful believer” in die moontlikheid dat die skrywersprojek eendag dalk tog gaan slaag.

Eshelman verduidelik dat so 'n kunsmatige situasie geskep kan word met behulp van dubbelrame. Buiterrame en binnerame word gebruik om onwaarskynlike situasies as geloofwaardig voor te hou. 'n Ouktoriële fokalisator (soms die skrywer self), soos die Van Niekerk-karakter in “Die swanefluisteraar”

en “Die vriend”, Jacob Kippelstein in “Die slagwerker, of Helena Oldemarkt in “Die sneeuslaper”, skep ’n buiteraam waarin iets onwaarskynliks gebeur. Vir die leser om die onwaarskynlikheid geloofwaardig te vind, moet daar egter ’n binnerraam ook geskep word wat, wanneer dit saam met die buiteraam gelees word, die onwaarskynlike situasie bevestig. Die verhale in *Die sneeuslaper* is vol onwaarskynlike buiterame. Dit is onwaarskynlik dat ’n dosent in kreatiewe skryfkunde haar soveel sal steur aan ’n neurotiese bleeksiel-student sonder veel talent. Dit is onwaarskynlik dat ’n veldwerker self ’n swerwer sal word nadat sy blootgestel is aan ’n boemelaar se dakloosheid. Dit is onwaarskynlik dat ’n menssku skrywer iemand iets kan leer van medemenslikheid en verbintenis met ander, en dit nie eers deur dit wat hy geskryf het nie. Dit is onwaarskynlik dat ’n wêreldwyse akademikus ’n seniele fotograaf, wat haar nog altyd geïrriteer het, elke dag onder haar vyeboom in die agterplaas sal laat sit. En dan het ek nog nie eers iets gesê nie oor die onwaarskynlikhede van ’n man wat met swane praat, ’n student wat spoorloos verdwyn en net vreemde en aangrypende klankgedigte nalaat, ’n boemelaar wat so liries en meesleurend met taal kan omgaan dat dit toehoorders in ’n beswyming laat gaan, en ’n foto-uitstalling van foto’s afkomstig van ’n kamera wat vermorsel is. Daar is egter oomblikke, wat Eshelman ostensiewe tonele noem, waarin ’n binnerraam iets op so ’n manier bevestig dat dit amper onmoontlik is vir die leser om dit nie te glo nie.

Eshelman se dubbelrame en ostensiewe tekens/tonele in ’n teks kan funksioneer, kan veral in die eerste verhaal, “Die swanefluisteraar”, in die kortverhaalsiklus raakgesien word. In hierdie verhaal, soos trouens al vier verhale in die bundel, is daar meer as net twee rame. In die onderhoud met Steyn (2016) het Van Niekerk dit duidelik gemaak dat sy die verhaal met opset in ’n gekonstrueerde situasie weergee: die spreker en die toehoorders is duidelik afgebaken en geritualiseer. Dit is duidelik die geval in al vier die kortverhale. Die toehoorders word in elkeen van die verhale direk aangespreek: “Geagte Rektor, Dekaan, kollegas, vriende en familie” teenwoordig by die intreerede in “Die swanefluisteraar”, die “Seergeagte nagelatenes” by Willem Oldemarkt se begrafnis in “Die slagwerker”, “Geagte professor Sprinkhuizen” in Helena Oldemarkt se veldwerkverslag, en “Meneer die voorsitter, lede van die lesingkomitee” wat die Albert Verweygedenklesing in lesing in Leiden bywoon in “Die vriend”. Elkeen van hierdie ritualistiese situasies plaas die literêre taaluitinge wat die kortverhale is, duidelik in die kader van die performatiewe. In Hoofstuk 4 is naamlik verwys na hoe Derrida verbande trek tussen inaugurele optrede en situasies wat gekodifiseerde of herhaalbare formules volg. Elk van die narratiewe rame wat Van Niekerk in die vier kortverhale daarstel, kan beskou word as gekodifiseerde en herhaalbare situasies. Dit is dus duidelik performatief en afgebaken. Die intreerede wat in “Die swanefluisteraar” opgevoer word, hou direk verband met Derrida se idee. In “Die swanesluisteraar” verteenwoordig die situasie waarin die intreerede gelewer word, dus ’n buiteraam, en die verhaal wat die Van Niekerk-karakter as spreker vertel, verteenwoordig ’n binnerraam. Die korrespondensie wat Kasper aan sy dosent stuur, verteenwoordig elk ook ’n ritualistiese raamnarratief. Hy vertel sy verhaal in verskillende mediums wat op spesifieke maniere ontvang moet word. Die brief van sewe-en-sestig

bladsye vanuit die hospitaal in Amsterdam waar Kasper ná 'n senu-ineenstorting en amper-verkluiming lê, waarvan sommige dele deurgestreep is, maar só dat dit steeds leesbaar is, moet met moeite en inspanning gelees word (2010:9,15). Eers vermy die Van Niekerk-karakter dit om die brief te lees, want sy is by voorbaat geïrriteerd met die student se omslagtigheid. Die brief is egter die eerste toneel in 'n opvoering met verskillende bedrywe waartydens die student sy dosent iets leer van wat 'n skrywer moet wees. Die brief kan beskou word as die ouverture, soos Wiid se openingsparagraaf in *Memorandum* en ook soos die eerste lied wat Helena van die swanefluisteraar aanhoor (2010:106-107). 'n Mens kan die brief dus sien as “setting the stage” – volgens die Van Niekerk-karakter heeltemal te uitgebreid. Agt maande later daag daar 'n binnelandse pakkie by die poskantoor op nadat Kasper in persoon sy kursus gestaak het. Eers na 'n derde en finale kennisgewing gaan haal die dosent die pakkie. Weer eens is sy geïrriteerd toe sy die handskrif herken. Die pakkie bevat sestien TDK-kassette, elk van sestig minute lank, die “dummy” van die dosent-skrywer se reeds verskene roman, en 'n nota (2010:17). Die “dummy” is 'n bewys dat die dosent wou hê dat Kasper 'n skrywer soos syself moes word. Hy stuur dit vir haar terug as 'n bewys van die sukses van haar opleiding, maar ook as 'n manier om haar te treiter: “miskien vind u dit vermaaklik om te sien wat van u spookboek geword het [...]: Die logboek van die swanefluisteraar”. Hy speel 'n spel met haar, maar 'n dooernstige en opregte spel, blyk dit later. In die boek het Kasper ritualisties<sup>118</sup> argief gehou van die swanefluisteraar se doen en late, 'n versameling van feite (vgl. 2010:31): “Tot vervelens toe: brug, gebare en swane; gebare, preweling, swane, en brug, dieselfde frases oor en oor”. “(S)traatverslae [...] sypaadjeantropologie”, noem hy sulke opskryfery later (2010:31). Daar kan 'n verband getrek word tussen hierdie noukeurige opskryf van feite en Wiid se *Memorandum 2*, die tabelle waarin hy die mediese feite, en uitkomst, van sy moontlike hospitaalbehandeling notuleer. Dié twee karakters se optrede is 'n fiktiewe dramatisering van wat Van Niekerk in die jaar wat *Die sneeulaper* verskyn, oor skryfwerk in Suid-Afrika sê en waarna in Hoofstuk 1 verwys is:

Dikwels dink ek dat dit inderdaad die eintlike werk is van skrywers in hierdie land: om in plaas van verhale te versin, 'n rekord na te laat van hoe dinge is, met daarin verbeelding, vereenselwiging, maakbaarheid/moontlikheid/andersheid en die gedenking van verlies vasgehou as etiese dimensies (Burger, 2009:156).<sup>119</sup>

Wat egter uiteindelik in *Die sneeulaper* opgevoer word, is 'n ander reaksie op die outeurskrisis waarvan vroeër melding gemaak is, en wat uit bogenoemde aanhaling spreek. Die teks verteenwoordig wat Van Niekerk noem “een enkele vorm van subversiwiteit (wat) oorgebly het in 'n omgewing van sistematiese

---

<sup>118</sup> Rituele is 'n groot deel van baie groot skrywers se skrywerlike proses. Kasper se dophou en opskryf van die swanefluisteraar se doen en late kan beskou word as ritualistiese voorbereiding vir die skryfproses. Wiid voer ook 'n aantal rituele uit voor hy begin skryf aan *Memorandum 3*, maar hy beskou dit as “pure uitstel” (2006:9). Hierin lê aanwysings vir wat dit beteken om 'n skrywer te wees, sterk temas in beide *Die sneeulaper* en *Memorandum*.

<sup>119</sup> Hierdie aanhaling van Van Niekerk stem oor een met Kasper se uitspraak oor hoe prosa in Suid-Afrika geskryf moet word in “Die swanefluisteraar” (2010:31).

brutalisering en vervlakking van die gevoelslewe en van die gedrag en verhoudings tussen die mense in ons vaderland”:

om “skoonheid” te gedenk en te kultiveer [...], of dan liever, om “portrette” daar te stel van die mens wat verruk en treurend staan voor die skone en raaiselagtige dinge wat hy nie self gemaak het nie, wat verbysterd en oorstem staan voor die dinge wat hy wel self aangerig het (Burger, 2009:156).

Die kassette wil die Van Niekerk-karakter nie na luister nie (“my kassetpeler was stukkend”), want sy het gedink sy weet wat daarop sou wees. Op hierdie punt begin voorspelling deurskemer van die dosent se aandadigheid aan Kasper se ineenstorting: sy verduidelik hoe sy toe “daar sit [...] met my fopdosboek en die Woolworths-sak en die deurgeknipte wit goingtou *met die rooi lak in my hande*”. Soos bloed aan die hande van ’n skuldige. Hierdie tweede bedryf in Kasper se toneelstuk noop die skrywer om opnuut sy eerste brief te gaan bestudeer. ’n Tipiese uitsteltegniek om die spanning van die verhaal te behou.

Kasper se vertelling van wat met hom gebeur het, verteenwoordig ’n buiteraam omdat dit ’n verhaal vertel wat die Van Niekerk-karakter aanvanklik agterdogtig beskou as “reine fantasie”, “verbloeming van die ware toedrag”, “verhulde belydenis”, “verdraaiing van sy eie mislukking”, “maskering van sy vrese en verlangens” (2010:19), ’n “sprokie” (2010:25) en ’n voorbeeld van “die probleme van magiese realisme” (2010:26). Hy bied die logboek egter aan as ’n bewys van die vertelling in sy brief. Die logboek kan by nabaat as ’n ostensiewe teken geëien word, veral wanneer die dosent begin om alles in Kasper se brief te glo. Potensiële konflik is afgeweer omdat beide persone die logboek as eg ervaar. Sy laat hom toe om deur sy briewe self sy verhaal op te voer of te regisseur: “Kom ons laat hom die verhoog opstel”, sê sy aan haar toehoorders (2010:19). Nadat sy Kasper toegelaat het om te vertel van die swanefluisteraar wat met die swane goël, verbreek sy die vertelling om eers vir die gehoor te vra of hulle val vir sy vertelling, en om dit duidelik te maak dat sy nié het nie. Sy vertel dat sy kon voorspel dat hy vir sy eie fantasie sal val. Sy dink dus steeds dat hy oninteressant, oorsensitief, neuroties en ’n romantiese esteet is. Kasper stel homself daarvoor oop om verwonderd te raak oor ’n alledaagsheid, oor iets wat hy beskou as magies. Hy skryf bonatuurlikheid toe aan die swanefluisteraar se optrede wanneer hy hom vergelyk met die god Orfeus, sonder om te besef dat die man besig is om ’n doelbewuste spel met hom as die nuwe student te speel. Hy vang Kasper asof met ’n lewerikspieël (2010:189, eindnota 4). In “Die vriend” is die lewerikspieël ook ’n ostensiewe teken: dit is die objek wat Peter Schreuder se stomme toestand op ’n manier kan beskryf. Die feit dat die leser later (in “Die sneeuslaper”) daarvan bewus raak dat die swanefluisteraar eintlik besig was om Kasper om die bos te lei, is ’n tipiese postmoderne strategie om die leser onder die indruk van die misleiding deur karakters en deur die skrywer te bring. Van Niekerk laat die leser egter nie in ’n staat van ontugtering nie. Alhoewel die swanefluisteraar-sneeuslaper uiteindelik ’n manteldraaier is, is Kasper se reaksie op sy ontmoeting met die man eg, en daarin lê die metamodernistiese van die verhaal. Die opregtheid wat Kasper uitstraal (en

wat weerspieël word in die karakters van Willem Oldemarkt, Willem en Helena se vader, en Peter Schreuder) word as geloofwaardig voorgelou sodat die leser gelei word om tog uiteindelik te glo in die waarde van kuns, en om deur die verhale betower te word.

Kasper stel hom ook oop vir intieme relasie met die swerwer wanneer hy hom inneem, skrop, en intensief en langdurig met medisyne versorg. Die sku student raak betrokke by 'n vreemdeling wat nie antwoord wanneer hy met hom praat nie. 'n Verlange na relasionaliteit, selfs al is dit ongemaklik en potensieel verwondend, spreek uit die feit dat Kasper homself simbolies oop en weerloos stel voor die swerwer. Weer wil die Van Niekerk-karakter van irritasie nie verder lees nie; sy pak die brief weg.

Na die derde bedryf in Kasper se enigmatiese uitgebreide opvoering, 'n besending spierwit riviersand van 'n plek met die naam Dwarsrivier, kry die dosent se nuuskierigheid die oorhand. Sy gaan haal die brief, die logboek en die kassette uit die kas. Haar skuldgevoel raak ook meer: sy kyk lank na die “twee swart spore” op die plaveisel waar die riviersand uitgeval het, en erken aan die toehoorders dat sy nooit geantwoord het op Kasper se korrespondensie nie. “Dis die eerste keer dat ek nou daaroor praat”, (2010:28) vertel sy. Sy begin besef dat Kasper besig is om 'n argument op te bou, performatief op te bou. 'n Argument wat hy by haar, die “studentefluisteraar” (2010:27), wil tuisbring. Die korrespondensiestukke is gelyktydig “gebruiksaanwysings” (2009:34) en bewysstukke van haar skuld. Met die “rye en rye klankkombinasies, die fonologie patrone van Afrikaans” (2010:29), die “swanetaal” en “koggelryme” wat hy in die brief skryf, is dit asof hy vir haar wil sê: “kyk, professor, 'n doofstom skisofreen kan my meer van die skryfkuns leer as u!” (2010:30). Na hierdie stukkie passiewe aggressie, onthou die Van Niekerk-verteller die klein prekie wat Kasper haar op 'n keer afgesteek het oor die beoefening van prosaskryf in Suid-Afrika:

Fiksie, het hy voortgegaan met sy tong wat swaarder sleep as gewoonlik, fiksie kan ons nie meer troos nie. Die verskrikkinge van ons vaderland ontnem die verhalende verbeelding haar wil, haar wilskrag. Mens kan niks meer uitdink nie. Brutalite moet ons daarom word, feiteversamelaars, nie meer storievertellers nie, eerder argivarisse van die onvoorstelbare brutaliteite van die land. Daaruit sal die leser vir sigself vrees en medelye, selfs vermaak en lering wen (2010:31).

Die dosent kap egter terug en beskuldig hom daarvan dat hy eintlik “iemand (is) wat homself wil verban na die grammadoelas”, dat “hy in die skone natuur 'n argitek van die verhewigde oomblik wil wees, 'n beeldhouer van die amber van woorde”, “'n mensdier in (sy) taal”. Hy wil die “enigste subversiewe daad wat oorgebly het in die vervlakte gebrutaliseerde samelewing” beoefen, naamlik “die kultivering van die intieme ongerief van die liriek” (2010:33). Die toneel wat hierdie twee karakters se woordewisseling uitbeeld, is 'n gedramatiseerde en performatiewe weergawe van Van Niekerk se antwoorde in die onderhoud met Burger (2009) wat vroeër genoem is. Van Niekerk laat haar karakters haar eie outeurskrisis opvoer, dalk in 'n poging om die probleem vir haarself uit te klaar? Die twee moontlikhede



vir kreatiewe uitdrukking wat hier genoem word, herhaal in die karakters van Sus en Daan in die drama *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*. In Hoofstuk 2 het ek reeds geargumenteer dat hierdie twee karakters Van Niekerk se beskouing verteenwoordig van die twee uiterstes van wat 'n kunstenaar vandag in Suid-Afrika kan doen: Sus, die krampagtige “argivaris van brutaliteite”, wat elke nou en dan na Nederland vlug, en Daan, die liriese rymer en woordspelkunstenaar wat die kunstenaar se “escapistiese verlangens” verteenwoordig. *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* is natuurlik geheel en al performatief, maar dit wat in “Die swanefluisteraar” gebeur, kan beskou word as literêre performatisme.

Met sy metaforiese opvoering-met-vier-bedrywe is Kasper besig om die Van Niekerk-karakter te leer wat dit beteken om 'n skrywer te wees: jy moet bereid wees om 'n verhaal op enige plek uit te snuffel; jy moet deursettingsvermoë aan die dag lê, selfs al is die verhaal versteek onder uitgebreide beskrywings; jy moet bereid wees om iets van enigiemand te leer in die proses om die menslike psige beter te verstaan; jy moet bereid wees om uit jou ivoortoring te klim en op grondvlak die verhaal uit die chaos, kompos en sweet te verlos; en jy moet bereid wees om jouself oop te stel sodat 'n storie jou kan meevoer en betower. Alhoewel sy aanvanklik onwillig is om meegesleur te raak deur Kasper se oordadige dramatiese vertoon, betower Kasper se verhaal die dosent tog uiteindelik. Sy vra haarself af: “Was ek vasgestrik in die wraakplan van 'n verontregte? Of was ek gevang deur 'n sterk verhaal?” (2010:34). Steeds glo sy nie “dat so 'n storie hoegenaamd die waarheid kon wees” (2010:35) nie.

Die oomblik wanneer die Van Niekerk-karakter egter begin om Kasper se onwaarskynlike verhaal te glo, verteenwoordig 'n binneraam met 'n ostensiewe toneel: Kasper kom na 'n nag se rond dwaal in die stad uiteindelik tot die besef dat hy bloot die swanefluisteraar se vriend moet wees, maar wanneer hy by die huis kom, is die man weg. Die man wat weg is, ‘is’ die ostensiewe toneel: “(it) reduces human behaviour to what seems to be a very basic or elementary circle of unity with nature and/or with other people” (Eshelman, 2008:4). Dán glo die Van Niekerk-karakter hom:

Daar aan my kombuistafel het ek toe sonder twyfel geweet hierdie storie is waar. Waar en skrywend. Want toe Kasper daardie oggend met sy nuutverworwe insig aankom in die woonstel was dit te laat: sy vriend was weg, skoonveld [...] (Van Niekerk, 2010:37).

Hierdie selfde toneel kan beskou word as die ostensiewe toneel waartydens die verteller (die Van Niekerk-karakter) en die toehoorders se binne- en buiterame saamval: die toehoorders kan nie anders as om die verteller te glo wanneer sy sê dat sy Kasper se verhaal glo nie. Die maniere waarop hierdie rame saamval, het dan die potensiaal om die leser ook te lei tot 'n oomblik van amper transendente openbaring. Die leser kan nie anders as om sy of haar ongeloof en skeptisisme tydelik op te hef en te glo wat die verteller (en by implikasie die skrywer) hier voor sy of haar oë laat afspeel nie. Soos Jakob Kippelstein in “Die slagwerker” dit stel: “Die waarheid is vreemder as fiksie, inderdaad” (2010:94).

Die Van Niekerk-karakter sê ook self: “Onwaarskynlike dinge gebeur, soos ons almal weet, veel eerder in die werklikheid as in stories” (2010:35).

Deur die loop van die verhaal is die Van Niekerk-verteller self ook besig met ’n opvoering. Sy plaas haarself, soos Wiid, in die rol van die narrateur en vertel die verhaal met emosionele kleur en geur, sy verontagsaam die vierde muur en spreek die toehoorders direk aan, en sy bring selfs ’n rekwisiet van ’n sandloper vol van die Dwarsrivier se sand te voorskyn. Sy voer dus haar eie transformasie voor die toehoorders op. En hulle het nie ’n keuse as om dit te glo nie, omdat sy, met behulp van die beraamde situasie, ’n oorrumpelend oortuigende verhaal vertel waarin sy uiteindelik heel demonstratief (performatief) self glo. Die skrywer Van Niekerk is dus besig met ’n grootse en ingewikkelde spel waartydens sy die leser ook, soos die swanefluisteraar, met ’n wip van raamnarratiewe vang.

’n Mens kan selfs dieper delf in die rame wat rondom Kasper en sy aanvanklik skeptiese dosent getrek word. Kasper is vasgevang in ’n buiteraam waarin die Van Niekerk-karakter hom geplaas het: sy stuur hom Amsterdam toe om daar in die beperking van die woonstel die skrywer te gaan word wat sy wil hê hy moet wees. Sy wil hom na haar beeld skep, uit hoofde van haar outoritêre posisie oor hom. Sy neem dus ’n tipe teïstiese houding ten opsigte van haar ‘maaksel’ aan. Hy stry egter deurentyd daarteen, selfs voor sy vertrek – hy rebelleer teen die outeur en die verhaal wat hy tegemoet gestuur word. Sy verblyf in Amsterdam is vir hom ’n neerdrukkende ervaring. In sy weergawe van wat gebeur het, beskryf die sneeuslaper die student aan Helena: “met ’n onderbaadjie en vlinderdas, met koorsige oë, verdwaald in die stad, met sy voorkop teen die glas van winkels en sy klein swart notaboek waarin hy skryf oor straatkeie, smagtend na openbaring” (2010:123). Kasper slaag egter daarin om die beperkende raam te oorstyg deur te reageer op die verantwoordelikegevoel wat hy jeens die swerwer-swanefluisteraar ervaar. Die swanefluisteraar verteenwoordig verder self ’n raamwerk waarin Kasper hom gewilliglik begewe. Die swanefluisteraar voer naamlik iets op waarna Kasper desperaat smag: ’n muse, of ’n onderwerp vir ’n skryfstuk. Kasper stel homself tydens sy hele verblyf in Amsterdam oop en ontvanklik in vir juis só ’n ervaring. Die feit dat hy homself oopstel, is op metafiksionele vlak ook ’n opvoering van wat die ouktoeriële skrywer van die leser verwag. Soos reeds genoem kan die toneel waar Kasper sien hoe die swanefluisteraar met die swane goël, beskou word as die ostensiewe toneel; die toneel wat deur beide Kasper en die Van Niekerk-karakter ervaar word as ’n bewys van die swanefluisteraar se ‘bonatuurlike’ kragte. Indien die leser sy of haar eie skeptisisme teenoor mense wat met voëls praat hier die oorhand laat kry, sal die hele toneel met die swanefluisteraar en die swane ongeloofwaardig wees. Omdat die skrywer en die Van Niekerk-karakter die situasie weergee as ’n bevestigende binnerraam wat die werklikheid buite die teks afsny, word die onwaarskynlike buiteraam (dat die Van Niekerk-karakter se siening van skrywerskap beïnvloed is deur ’n onindrukwekkende skryfkundestudent) bevestig. Die leser kan nie anders as om die Van Niekerk-karakter te glo en daarom te glo in die lotgevalle van Kasper Olwagen nie. Wanneer die leser later in die bundel “Die sneeuslaper” lees, word die swanefluisteraar

se optrede ontmasker as 'n speletjie, maar dit ontnem steeds nie die verhaal van Kasper en die dosent se ervarings van openbaring van waarde nie. Hierin lê juis die strategiese naïwiteit wat volgens metamodernisme van 'n leser verwag word, en waartoe die leser gewillig instem. Die verhaal word só vertel dat dit opnuut vir die leser moontlik is om te glo in die amper mitiese waarde van groot literatuur. Deur van 'n postmoderne 'truuk' gebruik te maak (die ontmaskering van die swanefluisteraar, en gevolglike die deurstreping van illusie) om 'n modernistiese idee rakende die waarde van letterkunde by die leser tuis te bring, is presies hoe metamodernistiese performatisme funksioneer. Daar word performatief geossilleer tussen postmodernistiese en modernistiese elemente sonder dat die een belangriker as die ander raak.

Kasper word self 'n swerwer nadat die swanefluisteraar spoorloos verdwyn. Die swanefluisteraar doen aan Kasper presies wat Kasper later aan die Van Niekerk-karakter doen: hy verdwyn uit sy lewe. Kasper wou hê dat die swanefluisteraar iets moet wees wat hyself begeer het, maar die swanefluisteraar bied teenstand. Die Van Niekerk-karakter wou hê dat Kasper iets moet word wat sy wou hê hy moes wees, maar ook hý verseg. Wanneer die swanefluisteraar dan verdwyn, beleef Kasper 'n ineenstorting. Die brief wat hy skryf, gee hom die geleentheid om (soos Wiid?) sy eie materiële omstandighede en beperkinge te transendeer. Hy laat kuns in die vorm van klankgedigte agter, kuns wat verder en wyer strek as dit waaraan die Van Niekerk-karakter gewoond is. Kuns wat iets transendentiaal, iets bo-menslik verteenwoordig. Kuns wat 'uitgelê' of 'vertaal' moet word omdat die Van Niekerk-karakter instinktief aanvoel dat dit wat daarin vervat is, iets van die ware essensie van menswees en kunstenaarwees verteenwoordig. Kasper offer homself simbolies op vir sy kuns en ter wille van die invloed wat hy wil hê sy kuns op ander, spesifiek die Van Niekerk-karakter, moet hê. In die artistieke sin van die woord, word hy 'n messiaanse karakter, 'n figuur wat as inspirasie dien vir ander karakters en wat met hoop op die moontlikheid van 'n toekoms inskryf téén "die swart muur van pessimisme wat om ons toesak"<sup>120</sup> (Van Vuuren, 2017).

Van Niekerk gebruik rame, veral vensterrame, ook sterk simbolies in *Die sneeulaper*. Kasper staar byvoorbeeld deur die vensterraam van sy "woonstel op die vierde verdieping, vlak by die Amsterdamse hawe aan die bopunt van die Gelderskade" (2010:15). Die "drie dubbele ruitjiesvensters in die woonkamer" beskryf hy soos volg: "Ou dik glas, effens verkleur, vol lugborreltjies en kwinte". Dit is deur hierdie ruitjiesvenster wat Kasper vir "oggende lank" na buite gestaar het, sy "kop heen en weer beweeg (het) sodat die kade, die dokke, die straatverkeer telkens in ander verwringings aan (hom) moes verskyn" (2010:20). Dit raak duidelik dat die venster simbolies is van die selfopgelegde beperkende raam waarin hy hom bevind het daar in die woonstel in Amsterdam wanneer hy beskryf hoe hy op die

---

<sup>120</sup> Helize van Vuuren (2017) gebruik hierdie frase in 'n waardeoordeel oor *Die derde spoel*, S.J. Naude se debuutroman. Haar waardeoordeel in geheel is duidelik gelaai met metamodernistiese sentimente: "Met SJ Naudé se *Die derde spoel* is daar 'n formidabele nuwe stem in Afrikaans, stewig gevestig. Dat hy in Afrikaans skryf, teen die swart muur van pessimisme wat om ons toesak, slaan die asem weg – en gee 'n loergat op lig wat straal aan die "Andere Ufer" (Ander Oewer)".

glas blaas, telkens die woorde “(s)kuld, boete, skade, skande” skryf, en hoe hy een keer “skoonheid, asem, lied” geskryf het en daaroor begin huil het. Wanneer hy egter op ’n dag die “swaneroeper” of swanefluisteraar op die kade gewaar wat met die swane praat, begin ’n proses waartydens Kasper al hoe meer bemagtig word totdat hy uiteindelik in staat is om verskillende beperkende rame te transendeer.

’n Soortgelyke situasie speel hom af deur die venster van die performatisties digte karakter Willem Oldemarkt se woonstel. Hy beloer ’n jongman wat in een van die woonstelle oorkant die binnehof woon. Soos elke ander persoon wat Willem afloer, op soek na karakters vir ’n verhaal, is dit asof hy verlief raak op die jong man. Die jongman verdwyn egter op ’n stadium, en Willem “versin [...] as kompensasie ’n verhaal” (2010:94) van ’n slagwerker en sy stormagtige verhouding met ’n meisie. Die “rame” waardeur Willem loer, is nie net die vensterraam, of die loergat deur die boom nie, maar ook ’n verkyker. Dieselfde verkyker wat Jacob Kippelstein om sy nek dra tydens sy grafrede vir sy vriend Oldemarkt. Die verkyker raak uiteindelik vir Jacob ’n simbool daarvan dat Willem in die dood bevryding beleef. Die verkyker is ook simbolies van Willem self: Jacob klou dan aan die verkyker vas as simbool van een wat beide te vreemd en te goed was vir hierdie wêreld. Deur die raam van Willem se venster/verkyker/loergat skep hy ’n verhaal van ’n slagwerker, ’n verhaal wat hy aan Jacob vertel asof dit werklik gebeur het. Hy skep dus ’n onwaarskynlike buiteraam wat uiteindelik ontluister word wanneer Jacob besef dat die verhaal ’n versinsel was. Die feit dat Willem egter deur Jacob, ten spyte van sy deurmekaar lewe en sy verbeeldingsvlugte, as navolgenswaardig beskou word, skep rondom Willem as persoon ’n gevoel van transendensie, of iets metafisies. Jacob begin selfs Willem se klere dra, en wil keer op keer dieselfde verhaal hoor wat Willem geskryf het, met die hoop dat hy tog iets wys sal raak uit sy enigmatiese vriend se skryfsels. Hy hoop selfs dat die verhaal eintlik oor hom gaan. Willem se obsessie met karakters word oorgedra na Jacob: Jacob is nou behep met Willem, sy vriend, sy ander helfte wat deel geword het van homself.

Daar is sprake van verskeie performatistiese situasies in *Die sneeulaper*. Die vertellerkarakters in Van Niekerk se kortverhale skep hul eie raamverhale waarin die ander karakters as akteurs speel. Dit is die geval in elk van die ander verhale ook. Die verhale is gekonstrueer en ritueelagtig met behulp van rame, maar die karakters hou aan om deur daardie rame te breek. Hulle breek ook deur rame wat binne-in elkeen van die verhale getrek word, deur die skrywer of verteller en deur hulself. Hulle is akteurs, rekwisiete (Van Niekerk, 2010:50), maar ook volronde (soms digte) karakters wat met “klein oorwinnings [...] te midde van die oseane van ellende wat hulle verswelg” dit tog regkry om outonoom op te tree, selfs al is hul optrede gemedieer deur ’n oukatoriële verteller of skrywer.

Die Van Niekerk-karakter het merkwaardige oukatoriële krag in *Die sneeulaper* (2010) by magte van die bindende performatistiese rame wat sy self skep. In die eerste plek toon die karakter duidelike en onthutsende ooreenkomste met die outeur van die teks: hulle deel dieselfde naam en beroep, en daar

was werklik 'n intreerede, om maar twee voor die hand liggende voorbeelde te noem. Die Van Niekerk-karakter het ook die mag om die gehoor se emosies en reaksies op die vertellings van Kasper Olwage en Peter Schreuder te stuur: sy spreek die gehoor direk en vertroulik aan en lei hulle deur die loop van die twee verhale om by soortgelyke gevolgtrekkings as syself oor die gebeure te kom. Sy beeld haar eie gevoelens en oortuigings as spreker (in die intreerede en die lesing) selfs performatief en oorrumpelend oortuigend uit deur een van haar vertalings van Olwage se klankgedigte aan die gehoor voor te lees (2010:42-43), en deur die lewerikspieël voor die oë van die luisteraars te laat draai saam met 'n opname van die kantate “Herr Gott Vater, mein starker Held” (2010:188). Die skrywer (en die fokalisator) is duidelik bewus van haar mag oor en invloed op die leser (en luisteraar). 'n Mens moet egter versigtig wees om aan hierdie interaksie te dink as 'n kat-en-muis-spel waarin Van Niekerk die wrede kat en die leser die hulpelose muis is. Die leser is tog 'n aktiewe akteur in die netwerk, wat beteken dat hy of sy ook deelneem aan die spel wat in die teks gespeel word. Die punt wat Eshelman maak en wat ek hier wil uitlig, is dat die outeur se betrokkenheid deur performatistiese raamskepping opnuut aandag kry aangesien sy duidelik in staat is om die verhaaldebeure te stuur en te manipuleer soos sy wil. Die vertellers in “Die slagwerker” en “Die sneeuslaper” het self ook mag (ingegee deur die skrywer) omdat hulle die outeurs is van hul eie uitinge, 'n grafrede en 'n veldwerkverslag. Hulle is beide in die posisie om die aanhoorder en leser van hul onderskeie tekste te lei om hul vertellings in 'n soortgelyke lig te beskou as wat hulle dit self beskou.

Die leser kan steeds tot eie gevolgtrekkings kom, maar gevolgtrekkings wat deur die skrywer gemedieer is. Van Niekerk is 'n bobaasspeler as dit kom by die skryf van literêre tekste. Sy is terdeë bewus van die uitgesponne spel wat sy met haar hele oeuvre speel. Soos ek in die vorige hoofstuk opgemerk het, vloei die een Van Niekerk-tekst oor in die ander in. So is die gedig aan die einde van “Die swanefluisteraar” dan ook die openingsgedig in haar digbundel, *Kaar*. Die spel word nooit gestaak nie, en die leser bly die gewillige speelmaat.

#### 5.4.4. Performatistiese subjektiwiteit en die digte karakter in *Die sneeuslaper*

Performatistiese subjektiwiteit en die digte, ondeursigtige performatistiese karakters wat in Hoofstuk 4 bespreek is, kan in die verhale in *Die sneeuslaper* raakgesien word. Kasper Olwage en Peter Schreuder is ondeursigtige karakters wat daarin slaag om uit hul beperkende rame (waarvan daar meer as een vir elk is) te ontsnap en as geteïfiseerde karakters navolgenswaardig te word in die oë van medekarakters. Veral die Van Niekerk-karakter beleef in beide gevalle 'n gevoel van openbaring wanneer sy opeens en op amper religieuse manier snap wat dit is wat haar twee ‘vriende’ (Kasper Olwage en Peter Schreuder) vir haar wil sê sonder om dit ooit direk te sê. Sy besef opnuut die waarde van kuns in die Suid-Afrikaanse konteks. Om verby die “onvoorstelbare brutaliteite van die land” te sien, word 'n proses van transendering. Die raam van verskrikking en moedeloosheid wat die gewelddadige Suid-Afrikaanse samelewing is, word getransendeer, en die kunstenaar skep vir hom- en haarself nuwe rame waarbinne

hulle na goeddunke kan funksioneer. Kasper Olwagen en Peter Schreuder doen dit eerste, deur te glo dat daar steeds nut is vir goeie, mooi kuns. Hulle word gevolg deur die Van Niekerk-karakter wat deur die twee genoemde karakters se voorbeeld geïnspireer raak. Kasper en Peter is in staat om rame te transendeer omdat hulle digte karakters is. Hulle is karakters wat nie deur die onbepaalbaarheid en relatiwiteit van die realiteit ontspoor word nie, maar wat getrou aan hulself bly, hul beperkende situasies oorstyg, en uiteindelik (in hul persoon en in hul kunsuiting) 'n bo-menslike kwaliteit weerspieël wat ander karakters inspireer om dieselfde doel na te streef.

Een van die redes waarom die verskeie dubbelrame in “Die swanefluisteraar” so effektief saamval, is omdat daar twee digte karakters in die verhaal voorkom. Die swanefluisteraar en Kasper self. Die swanefluisteraar is egter nooit werklik so 'n digte karakter nie: hy is besig met 'n spel waartydens hy optree asof hy “'n genie” is, “(o)utisties miskien (soos) Rain Man” (2010:36). Die opvoering wat hy lewer, is egter so oortuigend dat dit Kasper lei tot selftransendering. Hy oorkom sy neurose en vrees vir ander mense, en reik uit na die swanefluisteraar. Kasper self is nie van die begin af geheel en al 'n digte karakter nie, maar soos sy verhaal voor die oë van die skryfkundedosent afspeel, raak hy al hoe meer dig, al hoe skerper omlyn in sy strewes en wese. Dit verruk en inspireer die Van Niekerk-karakter tot so 'n mate dat sy self poog om die banaliteite van haar alledaagse Suid-Afrikaanse bestaan asook haar eie skeptisisme oor die metafisiese waarde van kuns te transendeer deur Kasper se klankgedigte te vertaal na iets met betekenis. Die onwaarskynlike buiterame van die verhaal word dus bevestig deur die binnerame wat daardie einste onwaarskynlikhede bevestig.

'n Soortgelyke proses is te sien in die verhaal van Helena Oldemarkt. Dieselfde karakter wat Kasper die swanefluisteraar noem, verskyn in Helena se veldwerkersverslag. Sy noem hom egter die sneeuslaper. Die sneeuslaper speel woordspeletjies met Helena terwyl sy probeer om sy status as huislose te ondersoek. Soos hy met Kasper gemaak het toe hy die swanefluisteraar geheet het, verdwyn die sneeuslaper en dit word Helena se lot om hom te probeer opspoor. Een van die redes waarom sy hom wil opspoor, is om te verhoed dat hy haar agtervolg en beloer as voyeur of “piereleuder” (2010:102). Sy is gelykertyd bang vir en geïntrigeerd deur die vreemde karakter wat haar keer op keer om die bos lei. In die proses word Helena self 'n swerwer, of “tassevrou” (2010:102). In hierdie verhaal is daar weereens meer as een digte karakter. Helena se broer Willem (dieselfde Willem van “Die slagwerker”) en haar vader verteenwoordig digte karakters wat reeds voor die begin van die verhaal die raam van die verhaal getransendeer het. Hulle is reeds in Helena se oë geteïfiseer. Willem omdat hy daarin kon slaag om met sy verhale die dood te oorwin. En hulle vader omdat hy van die beperkende rame van die samelewing kon ontsnap deur Alzheimer se siekte te kry:

Ek het gedink aan die dag toe ek die laaste keer in my pa se kamer in die tehuis gekom het. Hy het op een of ander manier daarin geslaag om sy hande deur die diefwering te kry en die vensters oop te stoot. Hy was in sy stoel wat hy teenaan die vensterbank getrek het, 'n sneeudraende wind het die kamer

binnegewaai, daaragter die swart gestalte van 'n spar, met 'n wit pak sneeu op elke arm. Ek het die yskristalle van sy gesig gevee, 'n glimlag op sy mond ontdek, geweet dit was *oor die oopkry van die raam*, 'n vergenoegdheid dat hy self daarvoor kon sorg dat wat dit ook al was, en hoe dit ook al sou aankom, hy dit sonder tussenskot of hapering, voor 'n oop venster, reg in die bringwind kon tegemoetkyk (2010:150) (eie beklemtoning).

Die beeld van Helena se pa wat die venster oopmaak, is simbolies van hoe hy binne beperkende omstandighede daarin slaag om vry te word, om sy omstandighede te oorstyg. In die performatistiese sin van die woord word hy 'geoffer' omdat hy nie meer in die wêreld inpas nie, met die gevolg dat hy die status van 'n geteifiseerde, of iemand wat apoteose bereik het, kry. Alhoewel Helena skuldig voel oor wat met hom gebeur het, bewonder sy tog sy mooi heengaan en neem sy haar voor om haarself nie deur enigiets te laat inperk nie. Daar is ook 'n "originary scene" in "Die sneeuslaper": die sneeuslaper vertel aan Helena dat hy agtervolg en afgeneem is deur 'n fotograaf, en dat die fotograaf uiteindelik die swerwer se eie slaapplek in die sneeu beset het. Hy het so kwaad geword vir die fotograaf, dat hy in sy woonstel ingebreek en sy kameras vernietig het. Daar kon dus geen bewyse wees van die foto's nie. Helena glo nie die sneeuslaper se verhaal nie. Maar wanneer Helena na die stadsargief gaan, ontdek sy 'n uitstalling van foto's wat ooreenstem met die verhaal wat die sneeuslaper beskryf het:

Die foto's bevat aanwysbare besonderhede van die Schapernburgerpad, en abstrakte foto's van 'n hoop ondergesneeude verpakkingsmateriaal, maar in die warreling van lig- en skaduvlakke kon ek geen menslike figuur onderskei nie (2010:152).

"U begryp die probleem," skryf sy aan professor Sprinkhuizen, "indien die ondervraagde die waarheid vertel het, is dit onmoontlik dat hierdie foto's kan bestaan. Hy het immers die kameras stukkend geslaan en die filmpies vernietig" (2010:152). Die foto's wat Helena met haar eie oë sien, funksioneer as ostensiewe teken: dit laat die buiteraam van die verhaal (die vreemde veldwerkersverslag) saamval met die binnerraam (die verhaal van wat met die sneeuslaper en die fotograaf gebeur het). Die hele verhaal laat Helena (en die leser!) met meer vrae as antwoorde. Die verhaal is dus 'n spel met die hoofkarakter, maar ook met die leser. Speletjies is immers inherent deel van die samestelling van *Die sneeuslaper*, soos Nel (2015) uitwys.

Die sneeuslaper-karakter lê met sy uitmergelende woordspeletjies sy vinger presies op Helena se diepste kwelling: sy voel skuldig oor haar vader wat 'n swerwer geword het, 'n swerwer wat eens vry was, wat sy uiteindelik in 'n gestig laat opneem het, waar hy eindelik gesterf het. Deur ander haweloses te ondersoek, hoop sy om boete te doen vir wat sy beskou as die verwaarlosing en inklustering van haar vader en ook om troos te vind ná haar vader en broer se afsterwe. Haar interaksies met die enigmatiese sneeuslaper lei haar eindelik na 'n staat van "verhewigde bewussyn" (2010:102) wanneer sy besef dat die raaisel nie noodwendig die vraag is oor wie die sneeuslaper eintlik is nie, maar eerder iets veel

dieper wat met haar menswees te make het. Sy aanvaar haar vader se afsterwe en haar eie aandeel daarin. Sy maak ook vrede met haar eie eindigheid wanneer sy haar vader en broer se afsterwe leer aanvaar: “Ek is ’n vrou wat in gereedheid gebring is. Die einde is in my. Ek is die slot. Vir my, die groenzoeter, staan die koffer nou oop” (2010:153). Helena, geïnspireer deur die (meer digte) karakters van haar vader, broer en die sneeuslaper, transendeer so haar eie psigologies beperkende omstandighede. Sy aanvaar haarself, en daarmee saam haar sterflikheid.

#### 5.4.5. Ernstige spel in *Die sneeuslaper*

Marlene van Niekerk is werklik *homo ludens*, die spelende mens, in haar oeuvre. Nie net is haar oeuvre in sy geheel ’n spel van oor en weer verwysings, herhalende karakters, en inter- en transtekstuele verbande nie, elkeen van die tekste is in eie reg ’n literêr-performatiewe spel. In haar artikel, “Spel en die spelende mens in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk), *Klimtol* (Etienne van Heerden) en *Wolf, Wolf* (Eben Venter)” verduidelik Nel (2015:190) dat Van Niekerk die spelende mens verteenwoordig in *Die sneeuslaper* omdat sy spelend-eksperimenteel omgaan met die groot taak om ’n kunsteoretiese verslag te lewer oor die proses van storievertel:

(Van Niekerk) *omraam* telkens haar verhaal met die denkbeeld van *spel* en gee inhoud daaraan, verander en transformeer dit, sodat die leser aan die einde van elke verhaal tot die verbluffende insig kom dat sy die inhoud etiketteer as: *Dit is spel*. Dié etiket sou waarskynlik ook herbenoem kon word as: *Dit is skryf* (Nel, 2015:191) (eie beklemtoning).

Soos ek in hierdie proefskrif argumenteer, en na die voorbeeld van Nel hier bo, sou ’n mens die inhoud ook kon noem: *Dit is opvoering*. Die meeste van die argumente in Nel (2015) se artikel stem ooreen met argumente wat ek in hierdie proefskrif rakende performatisme voer: die idee dat spel relasionaliteit veronderstel, dat fiksionele wêreld gevorm word tydens spel, dat die deelnemers toelaat dat hulle tydelik van die werklikheid afgesny word sodat hulle meegesleur kan word deur die illusie van die spel, en ook die feit dat spel binne sekere rame plaasvind, maar dat daardie rame ook oorstyg kan word. Daar is duidelike ooreenkomste tussen spel en opvoering. Op basiese vlak is spel reeds deel van die woordeskat wanneer dit kom by opvoerings: akteurs *speel* ’n rol, hulle *spel* word beoordeel, en in Engels word ’n toneelstuk ’n ‘play’ genoem. Spel en opvoering (of die skryf van ’n literêre teks) word beide ook gebore uit verbeelding en kreatiwiteit. Soos ’n opvoering besit spel die vermoë “om die mens in ’n ander wêreld te verplaas” omdat daar “’n magiese sfeer” ontstaan “waarin die mens sy fantasieë kan uitleef en aan sy onderdrukte wense en begeertes uiting kan gee” (Nel, 2015:185).

Nel (2015:185) verwys na die kultuurhistorikus Johan Huizinga wat in sy bekende *Homo Ludens* (1938) die idee van die magiese sirkel voorhou as verteenwoordigend van diegene wat hulle binne die gemeenskap van die betrokke spelgeleentheid bevind. Daar kan ooreenkomste getrek word tussen hierdie idee van Huizinga en Felski se idees rakende die akteurnetwerk soos in Hoofstuk 4 bespreek:



almal wat deel is van die spel- of performatiewe situasie is bewus dat hulle deel is van 'n illusie, maar hulle kies om daaraan deel te neem binne die reëls (spesifieke kodes en taal) wat daardeur veronderstel word. Daar is dus sprake van 'n bondgenootskap van spel waarbinne relasionaliteit ge- en bevestig word (Nel, 2015:185), net soos in die geval van die akteurnetwerk. Indien iemand kies om hulself uit die spel te verwyder, word die spel van sy illusie en betoweringspotensiaal ontnem (Nel, 2015:185). 'n Mens kan argumenteer dat dit is wat gebeur wanneer 'n leser 'n stuk letterkunde agterdogtig benader: hy of sy besluit om hulle nie deur die teks te laat betower en meesleur nie (om dus nie by die 'reëls' te hou nie), en ontnem die teks dus van die geleentheid om as sonderlinge kreatiewe uiting die leser op persoonlike vlak te raak. Die akteurnetwerkteorie hang immers daarvan af dat elkeen van die akteurs in die netwerk hul rol oortuigend speel, en deelneem aan die (toneel)spel voor hande. Die waarde van 'n kunswerk, 'n opvoering of 'n speletjie lê daarin dat dit diegene wat deel is van die magiese sirkel die geleentheid gee om op kreatiewe wyse ander wêrelde as hul eie te ondersoek. Nel (2015:186) verwys na Kazemier wat beklemtoon dat dit “juis die naas mekaar bestaan van die twee wêrelde (die werklike en die fiktiewe) is waarin die bekoring van die spel vir ons lê” (eie invoeging). In so 'n tussentoestand is dit moontlik vir die mens om “sy eksistensiële lewensangs en onvermydelike doodsangs” met verbeelding en spel te besweer.

Spel en performatiewe gedrag is verder beide ritualisties van aard. Rituele word dikwels beskou as maniere waarop identifikasie en deelwees bevorder en uitgespeel word. Relasionaliteit word só indirek veronderstel. Wanneer iemand deel is van 'n speletjie, of wanneer hulle 'n opvoering kyk, kry hulle die geleentheid om te identifiseer met 'n identiteit buite sy of haar eie, hetsy op positiewe of negatiewe maniere, sonder dat daar nadelige gevolge is (Nel, 2015:186). Om 'n kunswerk te beskou, en om 'n stuk literatuur te lees, het soortgelyke potensialiteite. Die belangrike punt wat hier gemaak word, is dat die deelnemer of beskouing hom- of haarself bewustelik moet oopstel vir so 'n identifikasie met en opstelling van 'n illusie. Dit is presies wat deur relasionele performatisme soos ek dit beskryf, veronderstel word; 'n leser stel hom- of haarself strategies naïef in ten opsigte van die teks, en laat die teks as unieke kreatiewe “event” toe om hom of haar te betower, ten spyte van die feit dat dit in kontemporêre tye algemene kennis is dat misleiding en oëverblindery aan die orde van die dag is.

Nel (2015:190) verduidelik dat Van Niekerk die leser in *Die sneuslaper* deurentyd om die bos lei met 'n “fyn spel tussen fiksie en waarheid, verbeelding en werklikheid”, wat duidelik dui op die estetiese mag wat die skrywer oor die leser het. Die mag oor die leser is egter ook 'n verantwoordelikheid. Van Niekerk (Nel, 2015:190) sê self die volgende oor die verantwoordelikheid van skryf, taal en speel: “Om te speel is om te mors, met tyd, met woorde. Heel aandagtig en geabsorbeer in die gemorsery moet jy wees, anders het die spel nie integriteit nie”. In die onderhoud met Steyn (2016) waaruit ek vroeër reeds aangehaal het (en waarna in Hoofstuk 3 ook verwys is), sê Van Niekerk die volgende:

People have forgotten how to play in SA (the fucking country is too bloody heavy). That is why different forms of a hermeneutic approach to literature still dominate the Afrikaans lit crit scene. Not all critics are sensitised to what one ‘does’ (or effects) in the literary field, or how one ‘sounds’ amidst the hubbub, they only care about what one ‘means’ by a reference or an image.

Die deel oor wat ’n skrywer *doen*, kan met spel (en performatisme) in verband gebring word. Om met ’n teks te speel, en om ’n teks performatief weer te gee, beteken dat die teks uiteindelik iets interessants *doen*, nie net sê nie, soos ek reeds aan die hand van *Memorandum* uitgewys het. Spel, en die raakpunte wat dit met performatiewe optrede vertoon, is ’n ernstige kreatiewe aktiwiteit en poëtikale begrip. Nabootsing of mimesis as performatiewe gedrag is immers een van die fundamentele kategorieë wat Caillois uitwys:

verbeelding of nabootsing (mimicry) [...] veronderstel die tydelike aanvaarding van ’n illusie (letterlik: *in-lusio*, die begin van die spel) of ’n geslote, verbeelde heelal – tipies van die kinderspel waar die spelers tydelik in ’n ander wêreld verplaas word (Nel, 2015:189).

Die gevolgtrekking waartoe Nel (2015:194) kom oor die spelelement in *Die sneeuslaper* sluit aan by my eie insigte oor die rol van tekstuele performatisme. In die eerste plek beklemtoon die spelelement (asook performatisme) relasionaliteit: in spel (en performatisme) is relasionaliteit inherent deel van die estetiese belewenis van die teks. Spel (en performatisme) kan verder beskou word in terme van Van Niekerk se poëtikale opvatting: “die kreatiewe impuls vir die ontstaan van die verhale is dikwels gesetel in die spelelement: die gekke speletjies van die swanefluisteraar en die sneeuslaper, maar ook die verbeeldingspeletjies gebaseer op die ‘lied van (Jacob se) gemis’ (91) in ‘Die slagwerker’” konstateer Nel (2015:194). Kreatiwiteit *ontstaan* dus beide uit spel en uit opvoering, en dit *bestaan* in terme daarvan.

Nel (2015:192) wys ook op Van Niekerk se “unieke taalgebruik, die liriese poëtiese kwaliteit daarvan” as manifestasie van spel. Volgens Visagie (2009) werk die “liriese taal (in *Die sneeuslaper*) die verbeeldingloosheid van die alledaagse taalgebruik” teen. Die spel met taal is ’n voorsetting van die geding met taal se (on)betroubaarheid en (on)bruikbaarheid soos in Hoofstuk 2 uitgewys. In sy resensie van *Die sneeuslaper* kritiseer Visagie (2009) Van Niekerk vir die “romantisering van die kuns, ’n o so verhewe bedryf” wat volgens hom by tye “te dik aangesmeer” is. Verder is die bundel nie betrokke genoeg nie omdat daar “baie Amsterdam en baie Stellenbosch” is, “maar van plekke soos Karatara en Khayelitsha lees jy feitlik niks nie” (Visagie, 2009). Wanneer die teks egter uit ’n metamodernistiese hoek gelees word, is etiese betrokkenheid in *Die sneeuslaper* op ’n ander manier teenwoordig. *Die sneeuslaper* is ’n opvoering van ’n teks wat nie geïnternaliseer moet (selfs kán?) word nie. *Die sneeuslaper* is ’n bewustelike systap van die aanwending van die teks vir spesifieke politiese, sosiale en teoretiese agendas. Die ware etiese belang van ’n teks, argumenteer Van Niekerk (2013a), lê nie in

die eksplisiete ‘boodskap’ wat dit oordra nie, maar in die outonomie en sonderlingheid (Attridge [2004] se “singularity”) wat die teks op sy eie laat staan “through nothing but its own internal conceptual complexity and formal cohesion”. Die outonomie en sonderlingheid van die teks werk bevreemding in die hand en veroorsaak dat die teks ewig as ’n oop gebeurtenis (“event”) bestaan. Sulke tipe tekste, waarvan die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre tiperend is, kan beskou word as *letterkunde wat dink*, soos vroeër ook in terme van *Memorandum* opgemerk. ’n Teks se betrokkenheid lê dus nie alleenlik daarin of die teks melding maak van gevalle van of plekke waar ongeregtheid plaasvind nie. Die teks kan sy eie interne etiese kode hê wat dit toelaat om op ’n ander vlak kommentaar te lewer op die uitdagings van die kontemporêre bestaan. *Die sneeuslaper* lewer naamlik sterk kommentaar op die veronderstelling dat taal nie betroubaar is nie en daarom nie gebruik kan word om betekenis oor te dra nie. Alhoewel daar deurentyd ’n spel gespeel word met taal in die teks, is dit tog moontlik om ’n metamodernistiese hoopvolheid ten opsigte van die vermoëns van taal en die waarde van kunsuitinge in terme van die werklike wêreld te sien. Al lewer Van Niekerk nie eksplisiet kommentaar op die samelewing nie, lewer sy wel sterk kommentaar op die filosofiese idees wat die denke van die samelewing onderlê. Sy voer dan ook hierdie kommentaar op in ’n teks wat van taal gebruik maak om iets te wys waartoe taal as medium *wel* in staat is, naamlik om ’n leser mee te voer om opnuut te laat glo in die waarde van verbintenis tussen mense, en om die troostende potensiaal van grootse kunswerke te herken. Vir die teks se interne etiese kode om sigbaar te word, moet die leser egter bewustelik postkrities (en dus metamodernisties) met die teks omgaan. In hierdie opsig is daar sprake van ’n duidelike etiese bemoeienis met die ‘ander’<sup>121</sup> in die teks. Dit sal dus ’n fout wees om *Die sneeuslaper* te lees as eties onbetrokke. Die vervreemding wat deur die sonderlingheid van die teks bewerkstellig word, lei juis daartoe dat die leser genoop voel om die teks te benader as die ‘ander’ en om daarom die grense om hom- of haarself af te breek in ’n poging om daardie ander te probeer verstaan. So ’n herposisionering van die self ten opsigte van sy of haar omgewing het die potensiaal om te lei tot kreatiewe veranderde denke en optrede. Die vervreemdende taal bevorder en ondersteun hierdie performatistiese strategie.

## 5.5. *Kaar* (2013)

### 5.5.1. Inleidende opmerkings oor *Kaar*

Dertig jaar ná *Groenstaar* (1983) keer Van Niekerk terug na die digkuns met ’n bundel wat beskryf word as “drastiese vernuwing en verskuiwing aan die grense van poësie soos seker laas met Breytenbach se *Die ysterkoei moet sweet* (1964) of Van Wyk Louw se *Tristia* (1962) hier te lande beleef is” (Van Vuuren, 2013). Crous (2013) is van mening dat *Kaar* die bundel is waarteen alle volgende Suid-

---

<sup>121</sup> Janita Holtzhausen (2013) se studie *Whose Story is it Anyway? The Ethics of Narration and the Narration of Ethics in Summertime and Die sneeuslaper* bied interessante insigte oor die etiese aspekte van die maniere waarop die verhale in *Die sneeuslaper* vertel word. Haar gevolgtrekkings stem grootliks ooreen met myne, veral wat betref die relasionele verbintenis tussen die skrywer en die leser wat beklemtoon word, en die feit dat die teks affektiewe reaksies by die leser ontlok.

Afrikaanse digbundels voortaan gemeet gaan word. Snyman (2013) noem dit “’n merkwaardige bundel”. Die bundel bevat poësie waarmee Van Niekerk weerstand bied teen die krimpings van die Afrikaanse woordeskat, en die kwyning van mense se aandagspanne en nuuskierigheid (Van Vuuren, 2013). In *Kaar* is Van Niekerk besig met die “letterlike toegooi met woorde” van die leser; vir 212 bladsye lank (Van Vuuren, 2013). In die gedigte vier Van Niekerk haar woordkennis en “delwe en grawe deur Middel- en Oud-Nederlands, Angel-Saksies, Noors, tot by Urdu en Sanskrit” (Van Vuuren, 2013) met die gevolg dat *Kaar* “’n klein ensiklopedie van woord en digkuns” (Snyman, 2013) word. Die titel van die bundel is ’n toespeling op die opgaar of bewaar van dinge, soos die gedig “Woordverklaring” (2013:20) duidelik maak: “Kaar. ’n Mooi ou Dietse woord / vir iets waarin mens kan vergaar”. ’n Gedig is ’n kaar, en so ook die bundel in sy geheel. Crous (2013) noem die gedigte “uitdagende verse” wat vaardig gestruktureer en liries is, en wat ’n reuse worp van aktualiteite dek. “Dis ’n bundel wat oor en oor gelees kan word” (Crous, 2013). Na aanleiding van resensente se uitsprake daarvoor, kan aangevoer word dat *Kaar* ’n bundel is wat nog lank ’n invloed gaan hê op hoe Afrikaans poësie geskryf word, en hoe daar akademies oor digkuns gepraat word. Daar kan (en gaan waarskynlik) nog baie oor die bundel geskryf word. Pieterse (2017:371) maak ’n paar voorstelle van invalshoeke waaruit die bundel in die toekoms ondersoek kan word: *Kaar* kan as ’n “ensiklopediese narratief” bestudeer word omdat dit aandag skenk aan die hele sosiale en linguïstiese reikwydte van Afrikaans; die verskeidenheid literêre, wetenskaplike en kunsteoretiese intertekste kan met vrug bestudeer word; die gesprek wat die bundel met die hele Afrikaanse digkuns (en ander poëtikas)<sup>122</sup> voer, kan ondersoek word; die poëtiese spel wat gespeel word met morfologiese en onomatopeïese skeppings- en naamgewingsprosesse kan bestudeer word; plant- en diernaamgewing in die bundel kan vanuit ’n ekokritiese dier- en plantkundig-taksonomiese perspektief ondersoek word; en die temas van betrokkenheid en verset verdien ook volgens Pieterse indringende ondersoek. Alhoewel aspekte hiervan te berde gebring word, poog ek in hierdie afdeling van my proefskrif geensins om die bundel volledig te bespreek nie. Dít sal ten minste nog een proefskrif neem wat slegs met *Kaar* gemoeid is. My benadering is om *Kaar* te posisioneer in die transnasionale fase van Van Niekerk se werk, en om aan te dui hoe ’n metamodernistiese lees van die bundel kan bydra tot die verstaan daarvan. Twee aspekte waaraan al op akademiese vlak aandag geskenk is, is die relasionele aspekte van die bundel, asook die grensverskuiwende (of selfs grensvernietigende) maniere waarop Van Niekerk met taal omgaan. In hierdie gedeelte lewer ek ’n bydrae tot die debatte wat hieroor gevoer word, maar vanuit ’n metamodernistiese blikhoek.

Die bundel is in nege ongetitelde onderafdelings verdeel, waarin die gedigte min of meer om ’n sekere tematiese knooppunt gesentreer is. Vir Snyman (2013) kan die struktuur van *Kaar* as ’n siklus beskou

<sup>122</sup> Hy gee hier in ’n uitgebreide lys name: Totius, Opperman, Breytenbach, C.M. van den Heever, Van Wyk Louw, Cussons, Jonker, Watermeyer, Philander, Louis Eksteen, Stockenström, Boerneef, Blum, Eliot, Paul van Ostayen, Adriaan Roland Holst, Rainer Maria Rilke, John Keats en Herman Hesse (Pieterse, 2017:371).

word wat “’n programmatiese lees van die bundel” verhinder. Soos die geval was met *Memorandum* en *Die sneeuslaper*, dwing Van Niekerk die leser om *Kaar* stadig te lees; “stadig lees, en dink, en weer lees” (Van Vuuren, 2013). ’n Mens sou die bundel van voor tot agter kon deurlees, dit neersit, die gedigte rond-en-bont lees, keer op keer weer terugkeer, en telkens nuwe insigte daaruit kry. Die (metamodernistiese) minagting en oorstyging van grense (genregrense, narratiewe grense en temporele grense) is kenmerkend van die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuve, soos my bespreking tot dusver aangetoon het. Die konstante “oorvleueling van temas” (Snyman, 2013) tussen die afdelings, die deurbreking van taalnorme en die uitwissing van die ontologiese grense tussen mens, dier en aarde wat in *Kaar* te sien is, versterk die gevoel van metamodernistiese grensloosheid in die transnasionale fase van Van Niekerk se oeuve. Viljoen (2017:232) verwoord dit soos volg: “(d)it is inderdaad moeilik om die verskillende afdelings in hierdie bundel elk onder een bepaalde noemer vas te vat omdat die betekenis van die gedigte in die verskillende afdelings na alle kante toe uitreik, na buite en na mekaar toe praat oor grense heen”.

Die maniere waarop Van Niekerk in die bundel met Afrikaans omgaan, is veral tekenend van die kreatiewe verontagsaming van norme en grense. “Die woorde ‘dans’ hulle dikwels vry van versterkte betekenis; ook die gedigte dans hulle gereeld vry van konvensies”, stel Snyman (2013). Die grensloosheid lei egter nie tot ’n deurmekaarspul nie, maar beklemtoon eerder die kompleksiteit van bestaan. Om hierdie rede kan die metamodernistiese simbool van ’n netwerk ook gebruik word om die struktuur van *Kaar* te beskryf. Snyman (2013) sê immers: “Die hele bundel behou ’n eenheid, ’n baie soepele een”. Om die teks te benader as ’n netwerk, sluit goed aan by Snyman se tipering daarvan as ’n siklus. ’n Siklus veronderstel ’n herhaalde ritualistiese terugkeer na en herbesoek van belangrike gebeure of kerninsigte. ’n Netwerk funksioneer op ’n soortgelyke manier, behalwe dat die dele van ’n netwerk mekaar deurlopend en soms op onverwagse maniere oproep sonder om ooit los van mekaar te staan. Metamodernistiese ontwyking van kategorisering en chronologiese en teleologiese gerigtheid is deurlopend in die bundel sigbaar.

Die oorstyging van grense is nie net tussen die onderafdelings van die bundel sigbaar nie, maar ook op kenmerkende wyse tussen *Kaar* en die ander tekste in Van Niekerk se oeuve. Alhoewel die vervloeiing van genregrense lank reeds implisiet deel is van Van Niekerk se werkswyse, is dit toenemend eksplisiet sigbaar in die derde fase van haar oeuve. Snyman (2013) noem dat Van Niekerk se eerste twee digbundels die leser reeds “die romanskrywer, die verteller in die onderbou laat vermoed (het), net soos haar romans telkens ook die digter laat deurskemer het”. In antwoord op Louis Esterhuizen (2014) se vraag oor die lang stilte tussen *Groenstaar* en *Kaar* sê Van Niekerk die volgende:

Ek het na my gevoel nooit eintlik opgehou poësie skryf nie, ek het dit net nie aangebied as poësie nie. Dit staan in prosavorm in die visioene van Bileam in “Die oog van die meester” in my eerste

kortverhaalboekie, ook in Treppie se WC-toneel in *Triomf*, in die kursiefgedeeltes in *Agaat*, en oral in *Memorandum*, en in *Die sneeuslaper*.

Van Niekerk beskou haarself klaarblyklik nie as slegs ’n prosaïes, of slegs ’n digter nie. Alhoewel Van Niekerk die konvensies van poësie meesterlik beheers en aanwend in *Kaar*, is die geneigdheid om verhale te vertel deurlopend teenwoordig. Heelwat van die gedigte vertoon ’n onmiskenbare narratiewe lyn. Die gedig “Gerbrand/Plascon” (2013:129) is ’n goeie voorbeeld hiervan. Die spel wat Van Niekerk speel met genregrense is doelbewus: “As ek gevestigde genre-kategorieë aan die wankel kry, of as ek deskundiges kan maak verskil oor watter soort poësie dit presies is wat ek skryf, dan het ek deels in my doel geslaag, dink ek” (Esterhuizen, 2014).

Die raakpunte tussen *Die sneeuslaper* en *Kaar* is nog ’n aanduiding van die vervloeiing van grense en genres, en die bewustelike manier waarop Van Niekerk haar oeuvre ineenvleg. In die eerste plek is dieselfde liriese taal wat in *Die sneeuslaper* teenwoordig is (en waarvoor Van Niekerk deur sommige resensente gekritiseer is) ook in *Kaar* teenwoordig. Soos vroeër reeds genoem, het sommige resensente (soos Visagie, 2009) die verbeeldingryke manier waarop Van Niekerk taal in *Die sneeuslaper* gebruik, beskou as ’n toespeling op ’n terugkeer na die poësie. Die verskyning van *Kaar* in 2013 is ’n bevestiging hiervan. Die manier waarop taal in *Kaar* gebruik word, hou duidelik verband met performatiewe gedrag. Lateraan word daar in meer diepte hierop ingegaan.

Behalwe dat die openingsgedig in *Kaar*, “Oggend van ’n waterfiskaal” (2013:9), dieselfde gedig is wat die Van Niekerk-karakter in “Die swanefluisteraar” voordra, is daar ook ander duidelike verwysings na *Die sneeuslaper*. Die gedig “Aan die swaan op die IJ in Februarie” roep Kasper Olwagen se gestaar deur die venster van sy apartement in Amsterdam op. Ook hy het deur die raam gekyk, teen die venster geskryf en swane gesien. Verder is Amsterdam as ruimte ook in verskeie van die gedigte in *Kaar* teenwoordig. Die Nederlandse gesitueerdheid in *Kaar* (en *Die sneeuslaper*) wys ook vooruit na die manier waarop die gedigte in *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* met die Nederlandse ruimte en geskiedenis gemoeid is. Die vervloeiing van die Suid-Afrikaanse en Nederlandse kontekste op tydruimtelike vlak wat in die twee nuwe digbundels so sterk na vore kom, is ook reeds in *Kaar* sigbaar.

Die vernietiging van tydruimtelike grense in die tekste in die derde fase van Van Niekerk se oeuvre is ’n metamodernistiese en relasionele verskynsel. Een van die maniere waarop relasionaliteit beklemtoon word in *Kaar*, is deur die vernuwende maniere waarop taal ingespan word. Vervolgens bespreek ek relasionaliteit en talige performatisme in *Kaar*.

5.5.2. Relasionaliteit in *Kaar*: “’n ontsnapping aan die vashou van die idees van self”

In haar resensie van *Kaar* noem Van Vuuren (2013) dat een van die woorde wat deur die bundeltitel opgeroep word, die woord ‘namaskar’ uit Urdu is. Volgens Van Vuuren dui hierdie woord op “geestelike energie wat op die gegroetene (of die leser) gerig word”. Reeds hieruit kan die relasionele ingesteldheid van die bundel afgelei word. Die leser word van die begin af betrek, selfs direk gegroet soos ook die geval was in die kortverhale in *Die sneeuslaper*.

Om te versamel is ook ’n oermenslike eienskap om oorlewing te verseker. Van Niekerk se versameling van uitdrukkings van ’n unieke menslike vermoë, taligheid, in die bundel verteenwoordig iets van ’n argivering van wat dit beteken om mens te wees en om te (oor)leef. Dit maak egter nie van *Kaar* ’n humanistiese bundel nie. Daar is ’n deurlopende post-antroposentriese en posthumanistiese lyn in die bundel wat dui op ’n sensitiwiteit vir relasionaliteit met alles op aarde. Die wonderskoonheid van die natuur en die maniere waarop die mens uitgebeeld word as vernietiger daarvan, word deurlopend in die bundel met mekaar in kontras gebring. In die natuurgedig in die eerste afdeling van die bundel, “Seun wat visvang” (2013:10), is ’n onheilspellende gevoel teenwoordig van die onverskillige, selfsugtige en vernietigende manier waarop die mens met die natuur omgaan:

Moeg van heers, sat van geluk, die hengel onverskillig  
slap langs sy knapsak met verveelde brood  
beur hy ’n klipkolom uit die plaat en bom dit in die kuil,  
vee vloekend af wat opskiet oor sy bors,  
onder hom die poel ’n pupil van verskrikking,  
die gras aan die oewer soos wimpers neerflakkerend  
vir ’n nagwaak by verwondes.

Die bewustheid in die bundel van die mens se invloed op die aarde hang saam met ’n besef van die digter se eie kleinheid en ook haar sterflikheid. En sy voer hierdie besef al skrywende op. Reeds in 2004 sê Van Niekerk aan Karin Brynard dat skryf vir haar “die aflê van die idees van self en die aflê van die idees van jou permanensie (is). Sodat jy hierdie omlýning van die self wat jy handhaaf as jy skryf – die self wat ons nodig het om bloot net te oorleef in die wêreld – kan verstaan as ’n deurlatende membraan. Sodat ’n mens gereed kan wees om die dood te asem”. Dit is een van dinge wat Van Niekerk uniek maak, sê Hettie Scholtz (aangehaal deur Brynard, 2004): “haar bewussyn van die eenmaligheid van die aardse bestaan en haar plek daarin”. Die aflegging van die idees dat die mens die “kroon van die skepping” is en dat die menslike verstand oor die aarde heers, soos Descartes geglo het (Britz, 2013), het in Van Niekerk se geval die gevolg dat sy die vermoë het om, “soos Elisabeth Eybers in *Respyt* sê, ‘leeg genoeg te wees om vol te loop / met wat vanuit hierbuite binnevloei’” (Van Niekerk, aangehaal deur Brynard, 2004). Van Niekerk se skryfwerk verteenwoordig naamlik “’n ontsnapping aan die vashou van die idees van self” (aangehaal deur Brynard, 2004). Wanneer ’n mens eers daarin geslaag het om jouself klein te maak en jou plek tussen alles op aarde in te neem, kan jy werklik relasioneel leef en besef dat jou eie lied nie “belangriker (is) as die getjilp van ’n voëltjie nie” (Britz, 2013). So ’n besef dui

op 'n duidelike metamoderne ingesteldheid waarmee die subjek se illusie dat hy of sy uniek is ongedaan gemaak word (Van der Merwe, 2017:235). Volgens Van der Merwe (2017:146) is posthumanisme 'n metamodernistiese teorie omdat dit die sentrale teoretiese impulse van metamodernisme deel en gebruik maak van relasionele modusse van bestaan. Posthumanisme plaas, soos metamodernisme, 'n hernude fokus op ontologie en spreek so die veronderstelde tekortkominge van postmodernisme aan, naamlik affektiewe verarming, 'n antroposentriese realiteitsbeskouing, en onvas en immer uitwaaierende subjektiwiteit. Posthumanisme herken en belig die materiële mens/niemens interaksies wat die sosiale omgewing vorm. Volgens Crous (2016:209) bied *Kaar* 'n posthumane perspektief op die mens se geplaasheid op aarde; dit is dus 'n nie-antroposentriese en posthumanistiese bundel (Crous, 2016:212).

Een van die belangrikste kenmerke van metamodernisme wat spruit uit 'n wydlopende relasionele bewustheid, is 'n etiese ingesteldheid en 'n diep besef van verantwoordelikheid ten opsigte van alles op aarde (soos in Hoofstuk 3 uitgewys). Posthumanisme is 'n uitdrukking hiervan. 'n Etiese bewussyn ontstaan wanneer 'n mens jou eie kleinheid besef, soos Van Niekerk dit hierbo verwoord. Dan kan die mens sy of haar regmatige posisie op aarde inneem. "Posthumanism undoes the boundary between human and nonhuman other, giving equal ontological weight to each, and thereby demanding an ethical approach to all living creatures", stel Van der Merwe (2017:146). Crous (2016:212) verwys na Braidotti se beskouing dat "n post-antroposentriese blik op diere 'n verplasing van die opposisies en dualismes tussen mens en dier (impliseer). Die interaksie tussen mens en dier moet nou gekenmerk word deur verskuiwing weg van spesisisme ('speciesism') en hiërargiese denke".

Wanneer hiërargieë afgebreek word, is dit moontlik vir alles op aarde om dieselfde ontologiese gewig te dra: alles word dan beskou as deel van 'n groot geheel; een gedeelde vlees soos Ovidius in sy *Metamorphoses* (Silverman, 2009:2) dit beskryf. Volgens Snyman is dit 'n kenmerk van *Kaar*: "alles is deel van 'n groter geheel, alles vorm 'n poëtiese 'swaartekrag van sub-atome'". Die reël wat hy hier aanhaal, kom uit die aangrypende gedig "joeliewoorde vir my pa" (2013:85-86) waarin die spreker 'n gedig aan haar pa opdra en die maniere waarop hy haar geleer het om na die werklikheid te kyk, besing. Die strofe waaruit die aanhaling kom, bevestig die idee van een vlees, ingegee deur die liefdevolle lesse ("modoelies") van die vader:

kleintyd het jy my gewys dat alles in patrone  
 duur en weeg, dat alles daarom gars in die noordwestewind,  
 die moederspeen teen die hanslam se verhemelte,  
 die omkeer van die nag en dag onstilbaar pols,  
 jou modoelies was konkreet, het deurgedring  
 tot in die swaartekrag van sub-atome,  
 het gestrek tot in die singulariteite van max planck,  
 en die geboë spoed van lig, daarom my gedig vir jou  
 oor dit wat in bestaan volhard, die rosynemuis  
 op wirwarpootjies, paddas wat uit honderd  
 kwiksilwer padoelies spring



Die posthumanistiese ingesteldheid word telkens in die bundel in verband gebring met die kunsbeskoulike. In die gedig “Dennebol”<sup>123</sup> (2013:18) word die dennebol gebruik as prikkel vir die digter om ’n gedig te skryf. Al is dit in ’n post-antroposentriese konteks problematies om antropomorfe eienskappe aan niemenslike dinge te gee, dien dit in hierdie gedig ’n belangrike doel. Die dennebol word nie uitgebeeld as ’n objek sonder agentskap nie, al is dit aan die spreker se genade oorgelaat. Die dennebol bied weerstand wanneer die spreker dit probeer wegskop en ruk die spreker so wakker “uit die onderdorp / van (haar) gedagtes”. Vanuit die grasse kyk die dennebol haar aan met ’n “ongeopende gelaat”, “tonge styfgepak en swyend”. Wanneer sy dit optel en saamneem huis toe, bevestig swaartekrag dat die dennebol nou die spreker se balling is omdat dit swaar in haar hande lê. Die dennebol is nie ’n dooie objek nie, maar ’n potensiële reuseboom waaruit maste vir skepe gemaak kan word. Die weerstand wat die dennebol bied, beklemtoon die manier waarop die mens die natuur gebruik vir sy eie voordeel, byvoorbeeld deur bome af te sny om skepsmaste te maak sodat die mens sy onblusbare lus tot toeëiening en vooruitgang kan bevredig. Omdat die spreker die dennebol, wat nog onontkiem is, saam met haar huis toe dra, word die potensiaal van die bol om ’n boom te word van hom ontnem. Op hierdie manier word daar kommentaar gelewer op die manier waarop die mens (deur die “ek” in die gedig verteenwoordig) die aarde vir eie gewin gebruik. Die gedig lewer ook kommentaar op dít wat die dennebol vir die (kreatiewe, maar selfsugtige) digter simboliseer: verbeelding, inspirasie en ontvlugting deur die maak van kuns. In die proses word die dennebol se werklikheid egter vir die mens se kreatiewe doeleindes geapproprieer.

Die metamodernistiese etiese benadering ten opsigte van alle lewende dinge, maar ook die aarde in geheel, is duidelik te sien in die gedig “Teorie en praktyk van die digkuns in ’n era van aardgas” (2013:172-174). Die datum van die gedig (11 November 2011) en die onderskrif, “Vir die meesters van Shell, ’n boodskap uit Suid-Afrika”, posisioneer die gedig dadelik in ’n spesifieke plek en ten opsigte van ’n spesifieke ekologiese krisis: “die voorgenome hidrobreking deur die Nederlands-gebaseerde transnasionale korporasie Shell ten einde aardgas in die Karoo-gedeelte van Suid-Afrika te vind” (Viljoen, 2017:153). In die eerste plek beken die digter dat sy as digter ook nie juis onskuldig is aan “eksploitasie”, “kleim en ontginning” nie, maar dat die gedig nietemin in hierdie geval “naas binnehuisversiering” ook moet dien as wapen om kritiek te lewer teen globale kapitalisme. Die gedig is ’n performatiewe uitbeelding van die vraag of “daar naas gedeelde estetiese opvattinge, vorme, trope en inhoud ook gedeelde verpligtinge is ten opsigte van die digterlike praktyk” (Viljoen, 2017:154). Die digter erken haar eie aandaagheid as mens aan die situasie van hidrobreking omdat die mens se behoeftes om energie net al hoe groter word en die beskikbare hulpbronne al hoe minder. Sy stel haarself as digter gelyk aan die hidrobrekers, en die digpraktyk aan die proses van hidrobreking: “Nie dat daar

---

<sup>123</sup> Volgens Van Vuuren (2013) is hierdie gedig “’n hertaksering en ’n waardering van Opperman via sy gelyknamige gedig in *Dolosse*, 1963”. Van Vuuren voer aan dat “(d)ie tegniek om voorgangers in die kanon via titels of ander heenwysings te inkorporeer en te verwerk [...] sentraal (is) in *Kaar*”.

’n oomblik sonder fraktuur / bestaan waar die digters swyend in die stil rooi stof / van die dageinde sit” nie (2013:173). Die invloed van die Westerse mens, en spesifiek Nederlanders, op die geskiedenis van Suid-Afrika kom ook onder bespreking. Die “lint en krale” (2013:174) waarmee Jan van Riebeeck Tafelberg van die Khoi ‘gekoop’ het, word gelykgestel aan “’n Lexus, ’n Rolex, ’n goue stewel” wat die Nederlandse base van Shell aan die Suid-Afrikaanse regering bied vir toestemming om Suid-Afrika se natuurskoon en hulpbronne te verkrag: “geen stroom of berg het hier nog himen”. Die digter beskou dit as haar verantwoordelikheid om haar poësie as wapen te gebruik om die stem van “die gees van Kenule Saro-Wiwa” met die base van Shell te laat praat. Die verhaal van eksploitasie en onderdrukking deur die Weste word deurgevoer vanaf Jan van Riebeeck, Verwoerd se fascisme in die Apartheidsjare, die regse Nederlandse politikus Geert Wilders se aandrang op kopdoekbelasting, tot by Shell se hidrobreking in Suid-Afrika. Hoe ironies is dit, skryf die digter, dat nadat Nederland in die tagtigs hulle “apartheidslemoene / en kolonie-argiewe sonder fatsoen / in die Keizersgracht gesmyt” het, hulle “drie dekades later (terug) is [...] met harde oë [...] / vir gas” (2013:173). (Die) Nederland(ers) maak hulle steeds skuldig aan dieselfde sondes van drie eeue gelede, ten spyte daarvan dat hulle hul kamstig gedistansieer het van die misdrywe van hul nasate tydens apartheid.

Bogenoemde gedig verskyn in die sewende afdeling van die bundel “waarin ’n hele reeks misstande in die Suid-Afrikaanse samelewing aangespreek word” (Viljoen, 2017:153). Ander gedigte in hierdie afdeling is dus ook gemoeid met etiese kwessies. Volgens Snyman (2013) is protes die sentrale tema in die sewende afdeling: “Protes, hard en aards, maar met oneindige deernis”. Die etiese ingesteldheid en die poëtiese uitdrukking van protes is gewortel in ’n sterk relasionele bewussyn. Die digter voel ’n verantwoordelikheid om die werklikheid met al sy verskriklikhede argivaries weer te gee, soos Sus in Van Niekerk se drama. Van Vuuren (2013) dui ’n verband aan tussen “Ballade vir die seun van Angelino Cassamba” (2013:163) en Ingrid Jonker se “Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga”. Die gedig handel oor die moord op ’n kleuter met ’n ysterpyp waarop berig is op 2 Februarie 2010 in *Die Burger*. Die trant van die gedig roep eggo’s op van die ontstellende maniere waarop Van Niekerk kindermoord en -mishandeling in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* verwoord het. Die magteloosheid wat ’n mens oorval wanneer jy hoor van kinders wat die slagoffers was van onsinnige geweld, straal uit die hele gedig. Die tragiek van die verhaal word beklemtoon deur die manier waarop Van Niekerk die gedig na ’n tradisionele kindervers of kinderlied laat klink. Jonker se “Die kind” het nou ’n reus geword wat ’n “ysterpyp in sy hand” hou “in die lokasie van die omsingelde hart” wat “dui op ’n radikale ánders-gewelddadige Suid-Afrika waarvoor Van Niekerk dig in 2013 as die een waarbinne Jonker haar bevind het in 1960”, voer Van Vuuren (2013) aan. Die aangrypende slotstrofe van die gedig lui soos volg:

Hoor jul regente van die wêreldbeleg  
 hoor jy ryk noorde wat die suide verpag  
 in letters van hout en letters van lood

staan gekerf op die kis van Adilson Cassamba  
 by ons slaat jy kinders met ysterpype dood  
 hoor jul die gebonk op die kindermarimba?

Volgens Crous (2017:67) handel verskeie van die gedigte in *Kaar* oor “die medemens of die Ander wat die een of ander krisis beleef en slagoffers word van ’n ongevoelige, onbetrokke politiese bestel”. Misdrywe word telkemale gekoppel aan ’n spesifieke figuur, soos Adilson Cassamba, Andries Tatane (2013:163) en Klaas Jonkheid (2013:161) “om die menslike sy van die tragedie te beklemtoon” (Crous, 2017:67).

In die gedig oor die moord op Adilson Cassamba plaas Van Niekerk Suid-Afrikaanse misdrywe ook in ’n internasionale konteks. Die omstandighede in Suid-Afrika staan nie los van die ongeregthede van die verlede nie. Die noorde word direk aangespreek oor hul historiese aandaagheid aan die situasie in Suid-Afrika. Viljoen (2017:145) bespreek die spanning tussen die globale suide en die globale noorde wat Van Niekerk in *Kaar* opvoer met verwysing na die gedig “Heavy metal in Bagdad” (2013:123). Die gedig begin met die “selfdistansiërende jy” wat wonder of sy moet terugkeer na haar vaderland waar sy in Nederland sit, verveeld met die selftevrede gemak en voorspelbaarheid van ’n Europese land. Die vaderland is ’n bron van inspirasie vir die jy-figuur: “’n omgewing waarmee sy vanweë geboorte ’n liggaamlik-intuïtiewe eerder as ’n rasioneel-verklaarbare band het” (Viljoen, 2017:147). Die liggaamlik-intuïtiewe band dui daarop dat die spreker ’n affektiewe reaksie het op haar verbintenis met haar vaderland; dit maak nie eintlik sin om na so ’n land vol geweld te verlang en daarheen te wil terugkeer nie, maar tog smag sy liggaamlik daarna. Die spreker weet egter dat sy nie so ’n “liggaamlik-intuïtiewe” inspirasie daar gaan kry nie, want sy gaan haar vasloop “in fokkers soos bokke agter ’n sokkerbal”, ’n verwysing na die histerie rondom die 2010 Wêreldbekersokkertoernooi in Suid-Afrika, en “opstandiges, beluste ministers, korrupte burgemeesters, wit digters wat in ’n stryd met mekaar gewikkel is en migrante van buite” (Viljoen, 2017:148). Die vaderland is ontluister as inspirerende ruimte. Dit is eerder ’n beperkende en inperkende ruimte waar die digter nie tuis voel nie. “Nee, dié wêreld is ook geen woning nie”, skryf sy (2013:124). Die digter bevind haar dus tussen twee wêreldruimtes waarin sy nie kreatief uitgedaag voel nie. Viljoen (2017:148) beskou die slotstrofe as ’n uitbeelding van “die komplikasie daarvan om ’n kunstenaar te wees wat vasgevang is tussen die beperking wat opgelê word deur sensuur en geweld in die nasionale ruimte en die ontmagtigende saaiheid van ’n globale ruimte”. Daarmee saam is die gedig ook ’n “wrang vorm van selfkritiek”: “die spreker neem hierdie gegewe waar vanuit die veilige, persoonlike ruimte van haar bed en is kennelik nog nie uitgelewer aan die realiteite van sensuur, oorlog en vlugtelingskap nie” (Viljoen, 2017:148). Dalk is “’n toevlug tot die private domein” die enigste opsie? Die argument kan gemaak word dat dit is wat Van Niekerk in haar nuutste twee digbundels (*In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*) doen: sy vlug terug na dit wat vir haar bekend en vertrou is, naamlik die “kultivering van die intieme ongerief van die liriek” soos dit in

“Die swanefluisteraar” genoem word. Miskien is dit die “enigste subversiewe daad wat oorgebly het in ’n vervlakte gebrutaliseerde samelewing” (2010:33)?

In die sewende afdeling word sosio-politiese kwessies soos “moord, polisiegeweld, kindermishandeling, omgewingsuitbuiting, geweld gebore uit die mag van kolonialisme en apartheid, geweld gebore uit die onmag van armoede en onderdrukking” (Viljoen, 2017:153) trompop aangespreek. Crous (2013) noem die gedigte in die sewende gedeelte “lyksange vir die gewone mens – of dit nou is vir die mynwerkers van Marikana of onskuldige kinders wat verkrag en vermoor word”. Die enigste wapen wat die digter het om te probeer weerstand bied teen die oorweldigende onreg en geweld, is die poësie, selfs al is sy deeglik daarvan bewus dat haar poësie nie ’n verskil gaan maak nie. Tog gebruik Van Niekerk daardie wapen ten volle: “(d)ie politiese elegieë hier opgeneem is nie maklike leesstof vir die Afrikaanse leser nie – dit konfronteer jou met die problematiese leefwêreld van elke dag, met sy komplekse oorsake van geweld” (Van Vuuren, 2013). Die kritiek oor die ‘onbetrokkenheid’ van die verhale in *Die sneeuslaper* kan sekerlik nie teen *Kaar* gelug word nie. Die digter se ironiese blik op die magteloosheid van die digter word verwoord in die gedig “Meditasie op die digkuns by die karwassery” (2013:125). In die gedig wonder die spreker, terwyl sy in die “onderwaterbos” van die karwassery sit, hoe ander digters dit regkry om oor onbenullighede (“knoffelperse, pulpmasjiene, hul ligvervreemde / ars poëtika ’n uitverkoping van At Home”) te dig in die aangesig van soveel onreg in die land waaroor die koerante berig (“twee sustertjies – elke dag opnuut verkrag”, “ongeliefde moeders / wat hul ongeliefde babas op mynhope moet los”). Verontwaardig vra sy, met verwysing na Theodor Adorno se uitspraak: “is dít sy antwoord op die voorskrif / dat ná Auschwitz poësie ontmoontlik is?”. Wanneer die karwas egter afgehandel is, ry sy magteloos en oorwonne daaruit: “wát / was dit anders as ’n aanbevole valet-diens by ’n burgerlik- / verontwaardigde kar-weer-skoon-gedig”. Die ervaring in die karwassery was ’n metaforiese reiniging wat haar ongemaklik laat, want die ironie is dat dit niks verander aan die probleme van die land nie, en die digter is nog net so magteloos as voor haar eksistensiële krisis-in-die-kleine.

Ten spyte van sterk ironiese en satiriese elemente, vertoon die gedigte in *Kaar* deurlopend ’n “onderliggende menslikheid, ’n deernis” (Snyman, 2013). Snyman (2013) verwoord dit goed:

(E)lke gedig in die bundel spreek tot ’n mens, ’n figuur, ’n voorbeeld van menswees. Soms kry die leser die gevoel dat gedig en mens onskeibaar gekoppel is in hierdie verse. Die land is ’n gegewe, maar dan is die mens universeel en verteenwoordig die bundel ook die klein mens, nie net die beroemde figuur oor wie daar graag gedigte geskryf word nie. Alhoewel daar heelwat verwysings is na die klassieke kulture, is hier ruim plek vir die “naakte” mens, die afgetakelde, die een wat ly. Die bundel buig die gedig af na die gewone, na ’n seun wat visvang, na die ongenoemde, na ’n grysaard met ’n plastieksak en stok.

*Kaar* is daarom ook ’n versameling van al die maniere waarop die mens “uitgelewer is aan sy eie aard”: “In hierdie teks is daar ’n samehang van die natuur in sy eie gang en rus, die verwoestende mens, en tog ook die deernis vir die mens” (Snyman, 2013). Relasionaliteit word dus nie onproblematies in die bundel uitgebeeld nie, veral nie in die sewende afdeling van die bundel nie.

Die “afbuig na die gewone” waarna Snyman hierbo verwys, is tipies metamodernisties – om betowering in die gewone te kry, om die alledaagse toe te laat om opnuut met mistiek en misterie deurvloei te wees. Die gedig “Herout” (2013:97) in die vyfde afdeling van die bundel, is hier relevant. Die vyfde afdeling is volgens Viljoen (2017:145) “geplaas in ’n wye verskeidenheid wêreldruimtes wat strek vanaf Nieu-Seeland, Brittanje en die VSA tot by Suid-Afrika, met die laaste vier gedigte gewy aan Nederland”. In “Herout” word Central Park in New York opgeroep as ruimte. ’n Ou Joodse man met kippah op sy agterkop word beskryf as “’n grysaard met plastieksak en stok” wat graan vir duiwe uitskud. Hy roep fluitend na en wag egter op iets anders: “’n Behemoth uit die ondermolm”. ’n Alledaagse situasie word geskets: ’n ou man kom gee die duiwe kos in die park. Die situasie word egter deur mistiek en mite omvorm: die man voer die duiwe, maar dit is asof hy (soos die swanefluisteraar) eintlik magiese kragte besit waarmee hy in staat is om ’n mitologiese kreatuur van chaos uit die vergetelheid op te roep. In antwoord op die ou man se fluitseine wil daar dan uit die bosse wip ’n “vlamrooi kardinaal”, ’n Ziz, of ’n feniksagtige voël uit die Hebreeuse mitologie. ’n Klein magiese oomblik uit ’n vervloë tyd ontstaan midde-in die werklikheid van ’n reuse kontemporêre wêreldstad voordat die ou man weer in ’n taxi klim (op magiese wyse geroep deur die voël?) en verdwyn na “godweetwaar”. Snyman (2013) beskryf hierdie teenwoordigheid van die magiese, of “die verborge bestaan”, in hierdie gedig as “die oeroue menslike drange en sentimente, die presentimentele binne die mens”.

Ouderdom, aftakeling en versorging is ook ’n sterk relasionele tema wat in die bundel na vore kom. Van Vuuren (2013) tipeer die bundel selfs as ‘laatwerk’ waarin die digter “eksperimenteer soos sy wil, en [...] toenemend bewus (is) van die verganklikheid van alles”. Van Vuuren (2013) noem dat die titel van die bundel onder andere die Angel-Saksiese woord “caere” oproep. Een van die betekenisse van dié woord is “sorg”. “Verskeie vorme van sorg en versorging kom voor in [...] *Kaar* en sluit nie net gedigte in oor die verswakke bejaarde vader nie, maar ook verskeie gedigte waarin besorgheid verwoord word oor die natuur, die medemens en die self wat bedreig word”, voer Crous (2017:63) aan. Crous se artikel “Sorg en versorging as tema in Marlene van Niekerk se *Kaar*” identifiseer vier tipes sorg in die bundel: 1) die versorging van die bejaarde vader; 2) sorg oor die medemens; 3) die besorgdheid oor die natuur en 4) die sorg vir die self. In ’n sekere opsig stem hierdie tipes sorg ooreen met die metamodernistiese etiese bewussyn ten opsigte van die lotgevalle van die ander. Vir Crous (2013) is “van die aangrypendste gedigte in *Kaar* [...] die verse wat handel oor die siek vader en die vader se verlies van taal”. Hierdie gedigte is in die vierde afdeling van die bundel. Die gedigte in *Kaar* oor “oudword, die verswakke liggaam en die behoefte aan sorg en versorging” sluit volgens Crous (2017:63) aan by die breër diskoers

oor oudword in die Afrikaanse poësie. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* (1979), die gedigte van Sheila Cussons en T.T. Cloete, Antjie Krog se *Verweerskrif* (2006) en *Mede-wete* (2014) en van die verse in Susan Smith se *In die afwesigheid van sin* (2012) word as voorbeelde genoem (Crous, 2017:63). Die gedigte oor die versorging van die bejaarde vader is “grotendeels gesitueer in die openbare domein van die hospitaal” (Crous, 2017:71), wat die steriele en neerdrukkende hospitaalruimte van *Memorandum* oproep. Dit gaan egter nie volgens Crous (2017:76) in hierdie bundel daaroor om krities te staan ten opsigte van die mediese professie soos in *Memorandum* nie. Die fokus is “eerder op die sorgsame interaksie tussen vader en subjek”. Die vader se liefde vir die natuur, wat hy met sy dogter gedeel het, word ingeperk, asook sy liggaamlike en ruimtelike beweeglikheid. Sy taalvaardigheid, wat hy ook aan sy dogter oorgedra het, krimp toenemend. Die dogter-subjek speel in die gedigte “n tipe assosiatiewe spel met die taal (om) die vader se stelselmatige verlies aan taal teë te werk” (Crous, 2017:66).

’n Laaste manifestasie van relasionaliteit wat ek wil noem, is die liefdesgedigte in die tweede afdeling van die bundel. Verskillende resensente het die gedigte in hierdie afdeling getipeer as liefdesverse (vgl. Bezuidenhout 2013, Crous 2013, Van Vuuren, 2013, Viljoen, 2017). Volgens Viljoen (2017:231) kom

’n hele spektrum van gevoelens rondom die ervaring van verliefdheid en die liefde [...] in hierdie gedigte ter sprake: sprakeloosheid oor die eerste verskyning van die (ge)liefde, ’n obsessiewe vervoering tydens die begin van verliefdheid, besinnings oor hoe die geliefde met “toorvokabels” verlei kan word, die eerste riskante toenaderings, intense gevoelens van gemis en verlangende inbeeldings wanneer die geliefdes van mekaar geskei is, ekstase by die weersiens en die behae in saamwees.

Die gedigte is egter nie blote liefdesgedigte nie, voer Viljoen (2017:231-232) aan: “onderliggend aan die byna obsessiewe gemoeidheid met die geliefde (kan die leser) die spreker in hierdie bundel se bewuste refleksie oor die bestaansvoorwaardes, die maakproses en die implikasies van die skryfproses aanvoel”. In haar indringende bespreking van die gedig “Aan die swaan op die IJ in Februarie” (2013:23), argumenteer Viljoen (2017:252) dat die gedig gelees kan word as ’n liefdesgedig, maar ook as ’n gedig wat handel oor “die maak van die gedig (en kuns) in die algemeen”. Viljoen se lesing van die gedig as ’n paringsdans sluit goed aan by my argumente rakende die performatiewe in letterkunde. ’n Dans is immers ook ’n tipe opvoering. In die gedig skryf die spreker vir haar geliefde met haar vinger op die vensterraam wat die gewel bo die venster omskep in ’n baltsvertoning<sup>124</sup>. Viljoen (2017:252) lees die skryf van die gedig (op die gewel, maar ook hierdie letterlike gedig) as “iets waarmee die skrywende haarself kan aanbied as ’n uitmuntende seksuele maat”. Met verwysing na Miller, skryf Viljoen “dat poësie ’n kunsvorm is wat opereer binne die beperkinge wat ritme, rym, metrum en ander

<sup>124</sup> “Balts” is ’n woord wat nie baie in Afrikaans gebruik word nie. Dit verwys na die paringsgedrag van diere. Pronk, die maak van geluide, die aanbied van geskenke, en die terugkeer na dieselfde plek om die paringsgedrag uit te voer is alles voorbeelde hiervan (Viljoen, 2017:232).

vormvoorskrifte die skrywer oplê en dat die skryf daarvan ’n teken is daarvan dat die digter uitnemende paringsmateriaal sou wees”. Viljoen betrek die idees van Elizabeth Grosz om die beraming van die gedig te bespreek. Grosz sien die trek van ’n raam, soos die spreker metafories in hierdie gedig doen, as “die mees fundamentele gebaar van die kunstenaar omdat dit ’n geseksualiseerde territorium daarstel”. In hierdie ruimte kan die artistieke aktiwiteit (wat soos die baltsgedrag gekenmerk word deur oordaad) “plaasvind om sy eie ontwil sonder die nodigheid om ’n instrument in diens van iets anders te wees” (Viljoen, 2017:253). Die idee om ’n raam te trek sodat ’n kunswerk om sy eie ontwil kan bestaan en ervaar word, vertoon raakpunte met my argument rakende die bemagtigende raam wat relasionele performatisme daarstel. Wanneer ’n raam om ’n kunswerk (soos ’n literêre teks) getrek word, is dit moontlik om die onbepaalbaarheid en die chaos wat buite die teks bestaan tydelik op ’n afstand te hou. Dit maak dit moontlik om die teks postkrities te benader, met ander woorde om die teks toe te laat om sy sonderlingheid (“singularity”) vir die leser op te voer. So word die teks bemagtig met die vermoë om die leser te betower en mee te sleur omdat die leser die teks nie lees as ’n instrument vir iets anders (soos ’n teoretiese, politiese of sosiale agenda) nie. Die beraamde situasie (of die geseksualiseerde territorium) plaas ook klem op die affektiewe en liggaamlikheid van performatiewe literêre uitinge: dit laat toe dat “die omringende chaos behoue bly om intensiteit teweeg te bring deur liggaamlike sensasie en affek” (Viljoen, 2017:253).

### 5.5.3. Tekstuele performatisme in *Kaar*: “om die materialiteit van taal op te voer”

Poësie, beide die gedig self en die skryf daarvan, kan beskou word as performatiewe optrede. Soos in Hoofstuk 4 genoem, is taal vir Paul de Man inherent performatief. Die performatiewe aard van taal lê vir De Man in voorbewustelike mimesis of ’n eggo-sisteem waartydens en waarin woorde en frases mekaar op spelerige wyse oproep en herhaal. Dit is ’n spel met letters, lettergrepe, woorde, sinne en sinsdele “mediated by affects, moods, and feelings” (Nealon, 2011:265). ’n Digter gaan performatief met taal om wanneer sy ’n tipe “mundane violence” met woorde pleeg deur dit te breek, te herhaal of met mekaar te laat rym. Poëtiese taal funksioneer dus performatief: dit rebelleer teen strukture en kognisie, is vry van konteks, en kan daarom iets nuuts tot stand bring en dit opvoer. Butler se idees oor die liggaam se retoriese agentskap (vgl. Nealon, 2011:270) het ’n sterk affektiewe aspek by die performatiwiteit van taal gevoeg. Die liggaamlikheid van taal gee performatiewe uitinge, soos gedigte waarvan die ritme, herhaling en klank letterlik met die menslike liggaam ervaar kan word, die vermoë om nie net op vasgestelde strukture te reageer nie, maar om dit indringend te verander. In sy resensie van die bundel voer Snyman (2013) aan dat *Kaar* die leser “uitstekende geleentheid (bied) om met die oor na die gedig te gaan”<sup>125</sup> (eie beklemtoning).

<sup>125</sup> Met verwysing na N.P. van Wyk Louw se *Rondom eie werk*, argumenteer Snyman (2013) ook dat *Kaar* daarvoor vra om sonder teorie benader te word. Hy verwys na “die ewige soeke na invloede op die digter en sy/haar gedigte” as “literêre gimnastiek”. Die klankrykheid van *Kaar* beteken dat die bundel alleen maar vir die ervaring daarvan gelees hoef te word, en dat die gedigte self hul betekenis vir die leser duidelik sal maak: “woord en betekenis, woord en klank, soos in ‘joeliewoorde

In *Kaar* breek Van Niekerk deur die taal se grense en norme en plaas dit in 'n heeltetal nuwe arena. Dit is onmoontlik om die “omvangryke taalspel, wye reekse intertekstuele verwysings en leksikale items uit verskillende tale en taalvariëteite” (Pieterse, 2017:371) in die gedigte in *Kaar* mis te kyk. Bezuidenhout (2013) verwys soos volg na die taalgebruik in *Kaar*:

(D)ie bundel (bied) mudsakke vol leesgenot en [...] veel moontlikhede vir taal- en letterkundige studie. Van die vetste korrels is die ruim gebruik van leenwoorde (“dreikanter”, “yardang”, “cicadas”, “passepartout”), Afrikaanse woorde met 'n lae gebruiksfrekwensie (“frivole”, “balsturig”) en ander wat grootliks in onbruik geraak het (“aans”, “alewee”, “liewerlee”, “maliekolder”). Maar daar word nog meer uit die gerwe geskud, soos 'n rykdom aan vakterminologie uit die musiek (“tremulant”, “triole”, “partiture”, “stringendo”), die natuurwetenskappe (“tele-, mikro-, episkoop”; plante- en dierename) en die filosofie (“metempsigose”) wat sluimerende betekenis losmaak. Nuutskeppings kry hul lê in prikkelende woordvormings en woordsamestellings (“inkielend”, “prilwilde”, “fladdermeeu”, “ontvaam”, “blindveranker”, “sweef-epistels”), volkse uitdrukkings (“lepellê”, “dwars-bemoerd”, “ruk- en plukgevaarte”) en funksiewisseling (“ek honger my mond na jou”).

Pieterse (2017:371) voer aan dat hierdie “ensiklopediese narratief” van *Kaar* deels in 'n idiolek gevoer word wat as 'n soort ‘mineurtaal’ beskryf kan word”. Soos in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* en *Die sneeuslaper* is die taal wat in *Kaar* gebruik word 'n mineurtaal, “'n stameltaal, 'n taal wat vervreem en sodoende vernuwend, eksperimenteel en dinamies oorkom” (Pieterse, 2017:375). Met verwysing na Stander se studie oor die taalgebruik in *Die sneeuslaper*, verduidelik Pieterse (2017:375) hoe 'n mineurtaal funksioneer:

(n Mineurtaal) behels 'n strategiese losmaak van die oue sowel as die skep van nuwe kreatiewe vorms wat die potensiaal vir 'n literêre rewolusie bevat. Die stottering van Afrikaans in *Die sneeuslaper* (en dan ook in *Kaar*) is een gevolg van 'n taal wat onder geweldige politieke spanning verkeer en, in 'n poging om nie stom te word nie, begin om te deterritorialiseer, te varieer – om te verseker dat die taal in 'n voortdurende dinamiese staat bly.

Myns insiens is die performatiewe aard van taal een van die redes waarom dit moontlik is om sulke veranderinge in die taal tot stand te bring: dit maak die taal liggaamlik, nie slegs kognitief nie, en dit gee die taal retoriese agentskap.

Pieterse argumenteer verder dat die gebruik van Nederlands en verskeie ander herkomstale, voorgangers en variëteite van Afrikaans in *Kaar* “'n manier (is) om standpunt in te neem teen plaaslike, huidige politiese en sosiale kwessies, byvoorbeeld die debat rondom die uitsterwing van Afrikaans” (Pieterse, 2017:377). Deur gedigte in Kaapse Afrikaans te skryf, neem Van Niekerk ook aan die

---

vir my pa', lewer wonderlike vondste op vir die leser sonder om teorie by te bring”. Snyman vra dus dat *Kaar* postkrities gelees word, iets wat ek probeer doen in my bespreking, alhoewel ek metamodernisme as ondersteuning gebruik.



taaldebat rondom Afrikaans deel. Daar was wel kritiek teen die gedigte in Kaapse Afrikaans in die bundel, merk De Vries (2015a:2) op. Van Niekerk is beskuldig van appropriasie en dat haar Kaaps 'n "namaak-Kaaps" is. Met verwysing na Hendricks voer De Vries (2015a:3) aan dat Van Niekerk se gedigte eerder "die talige geskakeerdheid en die funksionele toereikendheid van Kaaps belig". Deur gedigte in verskillende variëteite van Afrikaans te skryf wat teen die grein beweeg, poog Van Niekerk om nuwe moontlikhede vir Afrikaans oop te maak. Dit kan egter slegs suksesvol wees in die hande van 'n digter soos Van Niekerk met 'n buitengewone beheersing van haar moedertaal. In 'n onderhoud met Esterhuizen (2016), sê Van Niekerk die volgende:

Ek glo nie mens kan goeie gedigte skryf as mens nie jou moedertaal formeel baie goed ken en in al sy registers uitstekend kan besig nie, alleen dan kan jy interessante maniere vind om af te wyk van normale taalgebruik, daarmee kom jy dan by een soort definisie van poësie, naamlik dat poësie *afwykend* of *verhewigend* is, en daarom moeilik om geskryf te kry en op 'n bepaalde manier moeilik om gelees te kry, en dit alles natuurlik ten einde bepaalde subtiele insigte te wen of moeilike sinnelike of serebrale plesiere te beleef.

Sy daag dus die leser uit om die afwykende taal aan te durf en dit soos 'n raaisel te probeer oplos, 'n spel wat lei tot "sinnelike of serebrale plesiere" indien die leser die uitdaging sou aanvaar. In hierdie opsig is *Kaar* 'n voorsetting van die talige en betekenispeletjies wat Van Niekerk in *Memorandum* en *Die sneeuslaper* met die leser gespeel het. In *Kaar* is Van Niekerk deurlopend besig met 'n performatiewe talige spel, maar 'n uiters ernstige spel.

Die ernstige spel wat Van Niekerk met taal speel, stel haar ook in staat om betekenis op interessante maniere op te voer (mimeties te performeer) eerder as om dit te vertel (op diëgetiese wyse). Vir Van Niekerk is dit nie genoeg om in haar poësie te probeer om lesers "op argumentatiewe wyse" te "oortuig van die 'raaiselagtigheid van die bestaan'" nie, "en dan nog met geykte adjektiewies gelaaide taal en selftevrede stelligheid". Sy kan haarself ook nie op hierdie manier oortuig van die "'onpeilbare misterie van bestaan'" nie:

Ek wil eerder daardie "onpeilbaarheid" letterlik probeer *opvoer*, *dramatiseer*, *uitvoer* in 'n taalmedium wat nooit resloos geïnstrumentaliseer kan word nie maar wat self deel uitmaak, miskien selfs die fundamenteelste deel, van dieselfde raaiselagtigheid (Esterhuizen, 2014) (eie beklemtoning).

Die maniere waarop Van Niekerk taal in *Kaar* losmaak daarvan om geïnstrumentaliseer te word, sluit aan by die materialiteit, die aardsheid van taal. Deur die fokus te plaas op die materialiteit van taal, vertoon Van Niekerk 'n metamodernistiese vertroue in taal om wel betekenis te kan oordra. Volgens hierdie benadering is taal nie slegs leë tekens nie, maar dit het die vermoë om deur middel van die retoriese agentskap wat liggaamlikheid daaraan verleen, opnuut beskou te word as betekenisdraend en betekenisgenererend. Die beliggaming en materialiteit van taal is belangrik omdat performatiewe

uitinge in terme van die ontologiese bestaan van die werklikheid ’n wegdraai is van die idee dat die werklikheid slegs talig gemedieer word. Van Niekerk verwoord dit soos volg:

Mens moet die taal in sy materialiteit in vloed probeer kry as mens skryf; in vloed of in klippe of in wind of in vuur. Daar is verskillende style om die materialiteit van taal op te voer (te “stage”, te “perform”) in ’n teks. Die punt is dat die soort skrywery wat my plesier gee die soort is wat my medium, die Afrikaanse taal self, wat ek uit sy bloot funksionele dagpak probeer kry en vars probeer opmaak, die hele tyd tot vlak by die voetligte druk sodat die leser verlei word deur die skouspel maar terselfdertyd bewus bly van die ‘make-up’” (Burger, 2009:153).

In hierdie uitlating is ’n duidelike relasioneel-performatistiese ingesteldheid te bespeur: in die eerste plek is daar ’n sensitiwiteit vir die performatiewe manier waarop taal funksioneer; in die tweede plek word die talige uiting benader as ’n gebeurtenis (“event”) wat die taal, maar ook die toehoorder of leser, uit ’n (postmoderne) bedwelming kan wakkerskud; en laastens word die vermoë van ’n talige uiting om mense te verlei en so opnuut te betower, uitgelig. Alhoewel die leser verlei word deur die “skouspel” wat binne ’n sekere beraming geskied, is hy of sy voortdurend bewus daarvan dat dit ’n spel is, ’n opvoering: die “make-up” is heeltyd sigbaar. So is die leser ook ’n aktiewe speler in die akteurnetwerk wat ontstaan.

Bostaande aanhaling van Van Niekerk wys daarop dat sy spesifieke idees het oor wat haar poësie moet doen en vermag. Volgens Viljoen (2017:140) is dit nie moeilik om die onderbou van Van Niekerk se poëtika te agterhaal nie, juis omdat sy haar meermale in onderhoude uitlaat oor haar opvattings rakende die poësie. Viljoen verwys op insiggewende wyse na twee resente onderhoude wat Louis Esterhuizen (2014; 2016) met Van Niekerk gevoer het, en wat op Versindaba verskyn het. “(D)ie transnasionaal-sirkulerende opvatting van die formalisme en modernisme” is volgens Van Niekerk self ’n voorkeur in terme van haar poësie-opvattinge. (Modernistiese) vervreemding (of “weirdness”) is spesifiek belangrik: “(sy is) beïnvloed [...] deur die formaliste (veral Sklovskij) se nosie dat kuns die vermoë het om geoutomatiseerde waarneming te vervreem ten einde ’n bepaalde affek te bewerkstellig, naamlik om die sensasie van lewe terug te wen en dinge werklik te voel” (Viljoen, 2017:140). Viljoen wys verder daarop dat Van Niekerk beïnvloed is deur “die Deleuziaanse opvatting dat die maak van kuns ’n manier is waarop ’n raam aangebring en ’n territorium geskep word midde-in die chaos, maar terselfdertyd vir sensasie en affek op daardie chaos teer”. Henning Snyman (2013) stem klaarblyklik hiermee saam wanneer hy aanvoer dat Van Niekerk nie in *Kaar* stuit “voor die wanorde, die chaos, wat sy (in die werklikheid) waarneem nie” (eie invoeging).

Laasgenoemde stelling kan verbind word met idees rondom chaosteorie, metamodernisme en relasionele performatisme. Volgens Van der Merwe (2017:146) hou chaosteorie verband met die sentrale idees van metamodernisme en is gebou op relasionaliteit as werklikheidsbeskouing.

Chaosteorie plaas klem op die kompleksiteit en onbepaalbaarheid van die werklikheid, en werp 'n veralgemenende en idealistiese epistemologiese beskouing van die natuurlike wêreld omver (Van der Merwe, 2017:146). Dit is gegrond op 'n relasionele beskouing van verbintenis omdat daar uitgegaan word van die aanname dat die werklikheid soos 'n sisteem of 'n netwerk funksioneer. Een klein verandering in die sisteem kan onvoorspelbare en verreikende gevolge hê vir die sisteem in geheel. Om die werklikheid só te beskou, beteken dat 'n nieliniêre benadering ten opsigte van verandering voorgehou word. 'n Liniêre verandering in 'n sisteem sal 'n eenvoudige oorsaak-en-gevolg tipe verandering meebring wat voorspelbaar en proporsioneel is. Daarteenoor sal 'n nieliniêre verandering lei tot 'n reeks onvoorspelbare en onbeheerbare veranderinge in die sisteem as geheel, wat uiteindelik sal lei tot chaos (Van der Merwe, 2017:175). Chaosteorie veronderstel dat nieliniêre veranderinge in 'n sisteem baie meer waarskynlik is as liniêre veranderinge wat beteken dat alle sisteme eerder gekenmerk word deur chaos en entropie, as deur inherente orde. Die woord “chaos” verwys egter nie eenvoudig na ordeloosheid nie. Dit verwys eerder na 'n “more complex and fruitful kind of disorder – the kind of disorder out of which order can emerge” (Livingstone, aangehaal deur Van der Merwe, 2017:176). Die enigste rede waarom iets van buite chaoties lyk, is omdat dit onmoontlik is om al die nodige inligting te versamel om orde te skep uit die chaos. Dit beteken egter nie dat daar nie wel onderliggende orde te vind is nie. In plaas daarvan om liniêre, kousale verbande op sisteme af te forseer, erken chaosteorie kompleksiteit. Kompleksiteit is 'n kenmerk van 'n sisteem wat bestaan uit 'n stel elemente wat onderling verbind is. Die onderlinge verbintenis veronderstel dus 'n tipe orde (Van der Merwe, 2017:180). Chaosteorie toon ooreenkomste met Silverman (2009:152) se beskouing van die werklikheid as 'n relasionele geheel wat bestaan uit 'n uitgebreide netwerk van verbintnisse. Chaosteorie verwerp simplistiese pogings om die werklikheid te verstaan, en staan 'n idee voor van verwonderde ondersoek na die kompleksiteit en paradoksaliteit van die werklikheid.

Van der Merwe (2017:186, met verwysing na Dion) wys op een van die kenmerkende eienskappe van chaosteorie wat met metamodernisme verband hou: 'n tipe geloof (“belief” of “faith”) in 'n “hidden truth lurking behind our chaotic existence”, 'n “faith that somehow, the paradoxes have their place and that the whole will bind together in a manner that transcends logic”. So 'n ingestelheid eggo duidelik die ingeligte naïewe asof-ingesteldheid van metamodernisme: 'n geloof in “a truth that it never expects to find” (Vermeulen & Van den Akker, 2010:5), die behoefte om te glo in 'n “spectral promise of certainty while simultaneously maintaining its infinite deferral” (Van der Merwe, 2017:187). Chaosteorie maak dit opnuut moontlik om die werklikheid te beskou as betowerend en vol moontlikhede. Deur die onkenbare en die kenbare byeen te bring, die chaotiese met die absolute te verenig en die wetenskaplike met die mistieke, vertoon chaosteorie die duidelik metamodernistiese tendens om ooreenkoms en moontlikheid te beklemtoon eerder as verskil en nihilisme. 'n Relasionele ingesteldheid is hier ook onmisbaar: chaosteorie word (soos posthumanisme) gekenmerk deur 'n gevoel van etiese verantwoordelikheid ten opsigte van alles anders op aarde.

Een van die maniere waarop 'n skrywer orde kan bring in die chaos, is deur gebruik te maak van relasioneel-performatistiese beraming. Soos Viljoen (2017:140) (vroeër in hierdie afdeling reeds aangehaal) tereg uitwys, is “die maak van kuns 'n manier [...] waarop 'n raam aangebring en 'n territorium geskep word midde-in die chaos”. Die raam maak dit egter ook moontlik om vir “sensasie en effek” op die chaos te teer. Die bespreking van *Die sneeulaper* in die vorige afdeling het duidelik aangetoon dat beraming gebruik kan word om die leser tydelik van die buitetekstuele werklikheid af te sny sodat daar 'n mate van orde binne in 'n teks tot stand gebring kan word. Die orde is egter altyd tydelik en nie-absoluut: die leser is deeglik bewus daarvan dat die beraming 'n gekonstrueerde en kunsmatige orde daarstel, en dat die chaos van die werklikheid steeds buite die teks voortduur.

'n Goeie voorbeeld van hierdie tipe raamskepping is die gedig “Rotstekening”<sup>126</sup> (Van Niekerk, 2013:13). In hierdie gedig word 'n klein, afgeslote en mistieke werklikheid (her)verbeel en opgevoer: die skepping van die uitgestorwe kwaggavul. Die kwaggavul word vir die duur van die gedig as't ware weer in die lewe geroep. Daarmee vervleg is die skepping van die rotstekening van die kwaggavul. Die mens se vermoë om deur middel van kuns 'n representasie te skep van die natuur word hierdeur belig, maar dit word ondermyn deur die mens se vermoë om die letterlike natuur te vernietig. Die digter word oor tydgrense heen verbind met die skilder van die rotstekening: “In ons nawel roer dieselfde kwas, / rooi-oker, elandvet, / in ons gesig dieselfde dooie sterre”. Die digter wat met haar digkuns die natuur ‘gebruik’ vir die maak van kunswerke, is verwant aan die (waarskynlik Khoi) skilder wat die kwaggavul op die rotswand geskilder het. Mense (soos die digter en die rotsskilder) as “toeriste van vergetelheid” bly mekaar opvolg, eeu na eeu, terwyl die kwagga uitgesterf het omdat die mens hom en sy habitat vernietig het. Die raam van die rotstekening uit 'n vorige geohistoriese era wat die vul as lewend uitbeeld, sny die leser tydelik af van die moderne werklikheid van die mens wat die oorsaak was dat die kwaggavul uitgesterf het, en plaas die klem op die spreker se verwondering aan die skepping (letterlik en in die vorm van die rotstekening) van die kwaggavul. So word daar tydelik klem geplaas op 'n geloof in en gevoel van transendente en teleologiese holisme (te midde van die chaos): 'n godheid (of 'n mens uit 'n vervloë tyd) wat die kwaggavul en sy habitat geskep het, en 'n werklikheid waar die kwaggavul nie saam met die ander van sy soort uitgesterf het nie. Die gedeelde vlees van die spreker en die kwaggavul word ook relasioneel beklemtoon, en die digter probeer met haar gedig boete doen vir haar (spesie se) aandeel in die kwagga se lot. “behoed jou altyd, Celeris”. In die Griekse mitologie is Celeris 'n vul wie se naam spoed en vlugvoetigheid beteken. Hy is die broer van die gevleuelde perd, Pegasus. Omdat die kwagga uitgesterf het, behoort hy nou tot die mitologie; 'n kunswerk op 'n (rots)muur. Deur mitologiese elemente te betrek, is die gedig 'n voorbeeld van hoe metamodernisme 'n (modernistiese) waardering vir die mitiese en mitologiese uitbeeld. Snyman (2013) sê oor *Kaar*: “geen groot letterkunde kan sonder [...] die mite en die mitologie (wees) nie”. Die gevolg daarvan is dat verwondering en 'n

---

<sup>126</sup> Hierdie gedig blyk in gesprek te wees met Opperman se “Vuurbees” in die bundel *Dolosse* (1963).

gevoel van mistiek deur die gedig opgewek word. Die gevoel van mistiek word egter gebalanseer met (postmoderne) skuldgevoel en verlies. Op hierdie manier ossilleer die gedig metamodernisties tussen, aan die een kant, die mistieke en transendente en, aan die ander kant, die chaotiese reële werklikheid waarin die mens se negatiewe invloed op die aarde beklemtoon word. Die bewustheid van die buitetekstuele chaos word egter net tydelik opgeskort, want onderliggend aan die gedig lê ’n onheilspellendheid, deurspek met tragiek, wat dui op die vernietigingsdrang van die mens. Genoemde onheilspellendheid is ’n deurlopende tema in die natuurgedigte wat in *Kaar* voorkom, ’n teken dat Van Niekerk in hierdie teks (en in die derde fase van haar oeuve) ’n groeiende sensitiwiteit toon vir die posthumanistiese en relasionele bande wat alles op aarde aan mekaar verbind, soos vroeër reeds genoem.

Die verskillende tipes verse (klankgedigte, protesgedigte, diereverse, ens.) en die uitdyende manier waarop taal gebruik word in *Kaar* wys myns insiens op die verskillende maniere waarop die skrywer in die Suid-Afrikaanse konteks kan reageer op die situasie in die land en die nimmereindigende appèl wat haar skryfimpulse op haar maak. Daar is nie net een moontlike manier om in die huidige situasie as skrywer te reageer nie, daar is verskillende moontlikhede in die skrywer se arsenaal. Nie een is beter of meer effektief as ’n ander nie. Die “argivaris van brutaliteite” (die Sus-figuur) is nie beter as die liriese sjamaan (die Daan-figuur) nie; skeptisisme is nie beter as vertrouwe nie; agterdog is nie beter as bevestiging nie. Metamodernistiese ossillering tussen siniese wanhoop en strategiese hoop is inherent deel van Van Niekerk se werkswyse in *Kaar*.

## 5.6. *In die stille agterkamer en Gesant van die mispels* (2017)

### 5.6.1. Inleidende opmerkings oor *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*

Die twee kompakte maar indrukwekkende digbundels, *In die stille agterkamer* (*Gedigte by die skilderye van Jan Mankes: 1889–1920*) en *Gesant van die mispels* (*Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659-1707*), is as tweelingbundels aan die einde van 2017 uitgegee. Die bundels bevat ekfrastiese poësie wat in gesprek tree met die skilderye van die twee Nederlandse skilders, Jan Mankes en Adriaen Coorte. Die gedigte verskyn meestal naas ’n skildery, en word opgevolg deur die Nederlandse weergawe van dieselfde gedig. Die keuse om kunstig te kommunikeer met spesifiek hierdie twee skilders se werk, is onverwags en dalk selfs onwaarskynlik. Beide skilders kan beskou word as mineurkustenaars aangesien hulle nie baie skilderye geproduseer het nie, nie juis bekendheid verwerf het in hul eie tyd nie (en ook nie daarna nie), en buite die skildertradisie van hul tyd gefunksioneer het (Esterhuizen, 2018). Hulle het ook in verskillende eeue geleef, in milieus wat totaal verskil van Van Niekerk se kontemporêre wêreld.

’n Mens sou kon vra waarom Van Niekerk juis die skilderkuns gekies het om mee in gesprek te tree, en dan spesifiek hierdie twee minder bekende Nederlandse skilders. Van Niekerk beklemtoon in ’n onderhoud met Esterhuizen (2018) dat ekfrastiese poësie nie ’n nuwe verskynsel in haar oeuvre is nie. Sy het naamlik al gedigte geskryf wat in gesprek tree met skilders soos Marlene Dumas, Velazquez, Manet en Weissenbruch. Besoeke aan museums waar sy skilderye in “lewende lywe” kan besigtig, maak volgens Van Niekerk altyd ’n impak op haar wat lei tot “naskokke van bewondering, vereenselwiging, en [...] wat sommige skrywers noem: ‘ekphrastic jealousy’”. Coorte en Mankes se skilderye het haar veral beïndruk omdat sy daarin kon sien “hoe ambagtelikheid, perfeksionisme en obsessie in die hand kan werk” (Esterhuizen, 2018). “Ek het (ten tyde van die skryfproses [2015-2016]) aanklank gevind by hierdie tydrowende, verfynde tegnieke waardeur die afgebeelde herkenbare objek uiteindelik raar (*rarified*) aandoen”, verduidelik sy. Die onderwerpe van Coorte en Mankes se skilderye is “beskeie” objekte: “onderwerpe geïsoleer en oorgiet met ‘gebiologeerde’ aandag (*mesmerized*), soos die Nederlanders sou sê, en *heropgevoer* op doek/hout/papier” (eie kursivering). Daar is dus hier weer sprake van die ver-taling van een medium na ’n ander wat in *Memorandum* te sien is. Die skilderye het haar ook geïnteresseer omdat die skilders beide in onstuimige tye geleef het: “in twee uitmekaarliggende tydsgewigte, (het daar) internasionale oorloë gewoed en (was) daar sprake van groot maatskaplike omwentelinge” (Esterhuizen, 2018). Coorte het geleef in die tyd na die Tagtigjare Oorlog en verskillende Europese oorloë wat gewoed het rondom die Spaanse troonopvolging. Mankes is twee jaar na die einde van die Eerste Wêreldoorlog oorlede (Esterhuizen, 2018). Van Niekerk wys daarop dat beide skilders in hierdie onstuimige kontekste ongestoord voortgegaan het met hul ambag: “Nie een van hulle het slagvelde of portrette van gevegshelde geskilder nie. Hulle het eerder aandagtig lont geruik (soos Eybers sou sê)”. Verder het beide skilders “buite die heersende skildermodes van hulle tyd gestaan”: Coorte het nie, soos sy tydgenote, die “spektakulêre [...] pronkstillewes van die Goue Eeu” geskilder nie, en Mankes se skilderye het nie aangesluit by die “impressionisme en post-impressionistiese ontwikkeling van die negentiende eeu” nie (Esterhuizen, 2018). Die twee skilders het dus *buite hul tyd en ruimte* gefunksioneer.

Vermeulen en Van den Akker (2010:12) beskryf die metamoderne tydruimte soos volg: “a deliberate being out of time, an intentional being out of place, and the pretence that that desired atemporality and displacement are actually possible even though they are not”. Die asof-ingesteldheid van metamodernisme is hier duidelik ook teenwoordig in terme van tydruimtelike aspekte. In hierdie afdeling word metamodernistiese ingestelthede ten opsigte van tyd en ruimte, naamlik heterochronisiteit en transnasionalisme, verder ondersoek aan die hand van Van Niekerk se twee nuutste digbundels, *In die stille agterkamer (Gedigte by die skilderye van Jan Mankes: 1889 – 1920)* en *Gesant van die mispels (Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca: 1659-1707)*, beide gepubliseer aan die einde van 2017.

### 5.6.2. Die Suid-Afrikaanse sosiaal-politiese konteks in 2017 en kreatiewe uitdrukking

Soos vroeër reeds genoem, vra Van Niekerk in 2016 die volgende vraag: wat is dit wat 'n wit Afrikaanse skrywer in vandag se tyd aan 'n gehoor wil sê, en hoe? (Steyn, 2016); "(l)anguage, readership, content and authority are all vehemently contested by various parties in our country today". Vir haar as skrywer verteenwoordig hierdie situasie 'n krisis aangesien dit blyk dat sekere mense se reg om 'n politiese opinie te hê bevraagteken word (Van Niekerk aan Steyn, 2016). Sy noem as voorbeeld die gesprekke wat tydens die 2015 Franschhoek Literary Festival plaasgevind het, waar sommige swart skrywers die uitgewersindustrie beskryf het as eksklusief wit en literêre feeste soos die een in Franschhoek, as koloniaal (Thamm, 2015). Die skrywer Thando Mgqolozana het byvoorbeeld (met reg) gesê dat hy soos 'n antropologiese curiositeit voel eerder as 'n skrywer wat as gelyke geag word. Van Niekerk verwys ook na die filosoof Samantha Vice se beskouings van die skuldvas wat met witheid gepaard gaan. Vice is van mening dat wit Suid-Afrikaners vanweë die onregte van die verlede nie die reg het om enige uitsprake oor die huidige politiese situasie in die land te lewer nie. Te midde van debatte rondom dekoloniserings in Suid-Afrika (maar ook wêreldwyd), is opinies wat met Vice s'n ooreenstem algemeen. In sommige ekstreme situasies word waardevolle kunswerke uit die verlede gevolglik vernietig en kunstenaars se reg op 'n opinie word met agterdog bejeën. 'n Voorbeeld hiervan (waarna Van Niekerk in die onderhoud verwys) is die gebeure by die Universiteit van Kaapstad in Februarie 2016. Betogende studente by die universiteit het internasionaal nuus gemaak toe hulle 'n aantal waardevolle skilderye wat in die universiteit se versameling was, op 'n stapel gepak en aan die brand gestek het. Ander kunswerke is verwyder of toegespyker. Willie Bester se beeldhouwerk van Sara Baardman is byvoorbeeld met lappe "gekle" om die kunswerk se veronderstelde objektivering van die bruin vroulike gestalte te bekritisiseer. Internasionaal erkende kunstenaars soos David Goldblatt en Breyten Breytenbach het kapse gemaak teen die aksies aangesien dit volgens hulle kunstenaars se vryheid van uitdrukking in gedrang bring. Goldblatt het selfs "in protes teen sensuur sy hele argief van foto's weggehaal van die Universiteit van Kaapstad" (Esterhuizen, 2018). Van Niekerk beskryf die situasie uit haar perspektief:

Ons het die afgelope jare gesien hoe onskuldiges aanstoot kan neem aan beelde/skilderye en dit sal my absoluut nie verbaas as sommige van Goldblatt se foto's die soms ideologies-bevloeide maklik beledigbare gemoed van sommige selfidealiserende jong verbruikers uitermate sal affronteer nie. Gedigte wat politiesgelade beelde bekomentarieer/animeer sal waarskynlik nooit gepubliseer kan word as die digter se legitimitie om dit te doen ontken word nie (Esterhuizen, 2018).

Die laaste sin van bostaande aanhaling is hier belangrik, naamlik dat digters se bevoegdheid en reg om oor komplekse situasies uitsprake te lewer, ontken of bevraagteken kan word in onstuimige politiese tye soos die huidige in Suid-Afrika. Van Niekerk het hierdie tipe ingesteldheid al aan eie lyf gevoel (Van Niekerk, 2016b). In 2013 stuur sy 'n polities betrokke gedig wat sy self geskryf het, "Mud school", aan die *Mail&Guardian* (Van Niekerk, 2013b). Die gedig is 'n kreatiewe uitdrukking van haar

ontsteltenis oor die haglike omstandighede waarin minderbevoorregte kinders in die Oos-Kaap moet skoolgaan. “The spokesperson of the Department of Basic Education, David Hlabane, had a go at me [...] and stuck a label of ‘arrogant colonialist writer’ on me”, skryf sy in 2016 (Van Niekerk, 2016b). Hlabane (2013) beskryf Van Niekerk se uiting as ’n lagwekkende maskerade van poësie. In sy brief noem hy Van Niekerk se gedig ’n “cynical rant” waarin sy “condescendingly, with contempt and arrogance” en “self-righteous(ly)” skryf oor die omstandighede van die kinders in die sogenaamde “mud schools”. ’n Ander voorbeeld van so ’n ervaring is een leser se reaksie op die gedigte in *Kaar*: “gewoon ekstreem ouderwets, reddeloos Eurosentries en honderd persent élitisties [...] Uitgedien, agterhaald, oudbollig, motballig, eksklusief, wit en dáárom irrelevant” (Van Niekerk, aangehaal deur Esterhuizen, 2014). Ras, geslag en taal is histories problematiese onderwerpe in Suid-Afrika wat lank reeds ingespan word om verdeling te saai. Die eertydse bestaan van Apartheid is sprekend hiervan.

In die huidige diskoers is taal een van die hoofonderwerpe wat bespreek word in terme van uitsluiting en bevoordeling. Afrikaans as akademiese taal is veral in die spervuur aangesien verskeie voorheen Afrikaanse universiteite beskou word as ruimtes van uitsluiting en bevoorregting, iets wat nie ontken kan word nie. Die kollaterale skade is dat Afrikaans as medium van onderrig prysgegee word om alle landsburgers te akkommodeer. Afrikaans, die taal wat die derde meeste huistaalsprekers het, en wat die potensiaal het om (ten spyte van die manier wat dit in die verlede aangewend is as medium van onderdrukking) in verskeie domeine versoening in die hand te werk, word beskou as ’n bedreiging en ’n belemmering in terme van sosiale en ekonomiese vooruitgang. Die studentebewegings #FeesMustFall en #AfrikaansMustFall is uitdrukkings van hierdie ingesteldheid. Die debatte raak so vurig, dat enige Afrikaanssprekende se mening as irrelevant beskou word, selfs in die vorm van kunsuitinge. Van Niekerk (2016b) verwoord haar gevoel oor en haar eie posisie te midde van die saak soos volg:

Never before as during the current mayhem regarding Afrikaans have I felt so strongly that it is dangerous to say anything in straight functional language, let alone write a poem or an essay about the student uprising, the state’s role or the stance of the university management.

Dit is ironies dat Van Niekerk (2016b) vrees om uitgekryt te word as ’n “doubtful white Afrikaans charlatan that should best shut up and just go away”, aangesien haar twee invloedrykste werke, *Triomf* en *Agaat*, juis Afrikaneridentiteit ondermyn en skerp kritiek gelewer het teen die praktyk om mense te marginaliseer en die stilswye op te lê op grond van hul velkleur. Die debatte rondom taal en kunsuiting is natuurlik eindeloos meer kompleks as wat ek hier kan uiteensit. Die punt is dat Van Niekerk ongemaklik daarmee voel dat haar reg op ’n opinie, selfs in die vorm van ’n gedig of essay, op grond van haar velkleur en taal, bevraagteken word. Op uiters simplistiese vlak is dit immers ’n herhaling van die wandade van die verlede. Haar reaksies strek van magtelose woede tot magtelose hartseer oor al die “onskuldiges” (die kinders in die “mud schools”, die studente wat ’n tersiêre onderrig benodig, die mense wat vermoor word vir ’n selfoon) wat in die (politiese) stryd om mag beseer word. Soos sy in ’n



onderhoud oor haar nuwe digbundels op RSG sê: dis die gras wat seerkry wanneer die olifante veg<sup>127</sup> (Beyers & Van Niekerk, 2017).

Dit is geen geheim dat Van Niekerk nie met Hlabane, Vice en andere se opinies oor die stand van taal- en rassepolitiek en die reg tot vryheid van spraak en kunsuitdrukking in Suid-Afrika saamstem nie, en ook van mening is dat heelwat van die gesprekke deur populistiese retoriek aangeblaas word. Dit is egter duidelik dat sy terdeë bewus is van die gekompliseerde situasie waarin Suid-Afrikaners van alle rasse en tale hulself bevind soos blyk uit haar reaksie op die taaldebate wat in 2016 by die Universiteit van Stellenbosch gevoer is (sien Van Niekerk, 2016b). Die netelige en veelkantige gesprek rondom taal, ras en kunsuitdrukking is nie direk vir my studie van belang nie. Wat wel relevant is, is Van Niekerk se artistieke response op wat sy ervaar as haar eie krisis as (wit) Suid-Afrikaanse en Afrikaanse skrywer.

Die interessante kreatiewe keuses wat Van Niekerk in hierdie twee nuwe digbundels maak, kan myns insiens gelees word as 'n tipe transnasionale antwoord op die skeefgetrekte gesprek onder die invloed van populistiese politiese korrektheid in Suid-Afrika (maar ook wêreldwyd) wat Van Niekerk as 'n outeurskrisis ervaar. In hierdie afdeling beredeneer ek hierdie stelling deur die bundels te lees as heterochroniese mineur transnasionale waarin Van Niekerk verwagtinge omverwerp rondom hoe 'n kunstenaar binne (post)koloniale landskappe ('moet') beweeg. In die eerste plek aktiveer Van Niekerk oor tyd- en ruimtegrense heen Afrikaans se verbintenis met Nederlands in 'n poging om "te protesteer teen [...] onderdrukking (en) aansluiting te soek by 'n ruimer literêre en intellektuele tradisie, veral die Europese" (Viljoen, 2014: 8). Tweedens neem Van Niekerk as gespreksgenote vir haar ekfrastiese poësie die werk van twee skilders wat desondanks die tye van onrus waarin hulle geleef het, gekies het om klein, onbelangrike en alledaagse objekte te skilder, dalk juis as kommentaar op onrustigheid en onsekerheid (Esterhuizen, 2018). Van Niekerk se gedigte eggo die wyse waarop die twee skilders groot literêre gebare vermy, en op intieme vakmanskap fokus (Esterhuizen, 2018). Die fokus op vakmanskap kan geïnterpreteer word as 'n omverwerping van die verwagting dat 'n kunstenaar eksplisiete politieke-betrokke kuns moet produseer in onstuimige tye. Dit beteken egter glad nie dat die poësie in die bundels nie sosiale kommentaar lewer nie. Die bundels kan immers gelees word in terme van die est-etiese (Vermeulen & Van den Akker, 2010:2): geanker in 'n diepliggende begrip van die relasionele verbintenis aan alles en almal op aarde, oor tyd- en ruimtegrense heen, wat tot uiting kom in die intimiteit wat uit sowel die gedigte as die skilderye spreek.

---

<sup>127</sup> Dié emosie wat Van Niekerk ervaar word poëties weergegee in die gedig naas die skildery *Parelhoen* (1917) in *In die stille agterkamer* (2017:55).

### 5.6.3. Heterochronisiteit en transnasionale in *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*:

Transnasionale is aan die begin van hierdie hoofstuk bespreek. In terme van hierdie twee digbundels is transnasionale op verskillende maniere teenwoordig. In die eerste plek is die gedigte hoofsaaklik op 'n Nederlandse ruimte afgestem. Die gedigte is ook in gesprek met twee Nederlandse digters. Verder is die gedigte van die begin af in beide Afrikaans en Nederlands in die bundels ingesluit wat beteken dat dit 'n laterale "minor" transnasionale beweging tussen Afrikaans en Nederlands verteenwoordig. Soos in *Die sneeuslaper* en *Kaar* word Afrikaans se reikwydte in hierdie twee digbundels uitgebrei deur die historiese en talige bande tussen Suid-Afrika en Nederland te beklemtoon. Myns insiens kan die spesifieke transnasionale beweging wat in dié bundels uitgevoer word, beskou word as kommentaar op die homogeniserende invloed wat Engels internasionaal op literatuur het.

Heterochronisiteit as konsep is deur die Amerikaanse kunshistorikus Keith Moxey (2009) voorgestel om te verwys na die bestaan van 'n verskeidenheid of verspreiding van temporele vorme wat nie noodwendig met mekaar verband hou nie. Die kunskritikus Nicolas Bourriaud beskryf heterochronisiteit as "a vision of human history as constituted by multiple temporalities" (aangehaal deur Moxey, 2009). Moxey ontwikkel sy postkolonialistiese idee van heterochronisiteit in reaksie op die feit dat tydsverloop gewoonlik verstaan word in terme van die "hoofstroom", wat meestal deur Westerse ingesteldhede bepaal word. "Modernity and its artistic partner modernism have always been tied to the star of temporal progress. The time of modernity was not only teleological but its home lay in the West", skryf Moxey (2009). Die gevolg is dat kuns uit nie-Westerse kontekste altyd as 'agter die tyd' of agterhaal beskou word.<sup>128</sup> Die veronderstelling is dat nie-Westerse kuns nooit tot die kanon kan behoort nie, omdat dit altyd as etnies (met ander woorde histories en geografies *agter*) beskou word<sup>129</sup>. Haar genealogiese en historiese band met die Weste en die Westerse maniere van dink, maar ook haar gelyktydige geplaasheid in Suid-Afrika, kompliseer die situasie verder. Uit die gedigte in *Kaar* en ook in hierdie twee nuwe digbundels is dit duidelik dat sy terdeë bewus is van haar tweeledige geposisioneertheid, beide persoonlik en in terme van haar kunsuitinge. Moxey stel 'n ander manier van dink ten opsigte van tyd voor wat geanker is in die gedagte dat die kontemporêre oomblik achronologies is: "The chaotic nature of (contemporary) time, the existence of many forms and the absence of a means of relating one to another, is equated with time's absence" (Moxey, 2009) (eie invoeging). Die gevolg is dat die huidige (of die kontemporêre) oomblik nie beskou kan word as 'n vasgestelde periode nie.

---

<sup>128</sup> Moxey se argument oor tyd in die moderne era toon ooreenkomste met Lionnet en Shih (2005) s'n rakende die ruimtelike aspekte van "minor" transnasionale.

<sup>129</sup> Moxey (2009) illustreer hierdie idee deur te verwys na die Suid-Afrikaner Gerard Sekoto wie post-impressionistiese kunswerke nie beskou is as 'waardig' om deel te vorm van die kanon van moderne Westerse kunswerke nie, omdat kuns uit Afrika en ander nie-Westerse lande beskou is as "agter die tyd" en etnies. Sekoto het die situasie egter tot sy voordeel gebruik: "Sekoto, and others like him, saw in the colonial desire to deny African artists access to a modernist pictorial rhetoric a means of essentializing the differences between colonizers and colonized. Their refusal to participate in this aspect of apartheid is demonstrated in their art".

Moxey verwys na Terry Smith wat die uiteenlopende en wydlopende aard van kontemporêre kuns beskou as bewys dat periodisering in vandag se tyd 'n onmoontlikheid is. Een van die redes hiervoor is die veronderstelling dat tyd tot so 'n mate versnel het, dat die verlede altyd en onvermydelik “op ons hakke” is (Moxey, 2009). Elke oomblik van die hede in ons tyd word ingewag deur die ‘nuwe’ en in die lig daarvan doen dit verouderd aan. Die gevolg hiervan is dat dit onmoontlik raak om tyd vas te vang op enige manier wat periodisering moontlik kan maak. Om aan tyd te dink as verby (soos Fukuyama reeds in 1989 in terme van die Geskiedenis gesê het), is aan die een kant bevrydend aangesien dit ons toelaat om aan kunswerke te dink as los van iets soos 'n hoofstroom of 'n “universele” tydsbegrip. Dit maak dit moontlik om kuns te beskou as iets wat niks met tyd of chronologie te make het nie. Aan die ander kant kan achronologie tyd van alle betekenis beroof, en veroorsaak dat dit onmoontlik is vir iets soos heterochronisiteit om te bestaan (Moxey, 2009). Tyd help ons immers om die trajekte waarteen verskillende kulture ontwikkel (het), te verstaan. Heterochronisiteit veronderstel dus nie dat tyd ‘verby’ is nie, en ook nie dat tyd nie bestaan nie. Dit is eerder gebaseer op die idee van meervoudige temporaliteite wat langs mekaar bestaan. Tyd is dus nie enkelvoudig liniêr nie, maar meervoudig en multilateraal. Volgens Moxey (2009) maak heterochronisiteit dit moontlik om respek te hê vir die besondere manier waarop verskillende kulture ontwikkel. As die nie-Westerse tydruimtelikhede wat onderdruk is as gevolg van moderniteit (en modernisme) se progressienarratief, nou opnuut aandag kry, kan dit nie gebeur in die lig van 'n vernietiging van die idee van tydsverloop nie, “but rather on an understanding that history and power are inextricably entwined” (Moxey, 2009). Veelvuldige moderniteite of kontemporariteite belig juis hoe tyd in verskillende kontekste teen verskillende snelhede verbygaan. Deur afstand te doen van die modernistiese idee van liniêre tyd, en om aan tyd as heterochronies te dink, maak dit moontlik “to look around the edges of the canonical accounts of the recent past, as well as of the present” (Moxey, 2009)<sup>130</sup>.

Belangrik in hierdie opsig is dat 'n heterochroniese beskouing van tyd sterk verband hou met relasionaliteit. Soos Moxey (2009) sê: “(t)he effort to distinguish between moments in time, as well as the desire to conflate them, still dramatizes the necessity to make meaning of their *relation* to one another” (eie beklemtoning). Die maniere waarop daar oor tyd en tydsverloop gedink word, word met ander woorde altyd en onvermydelik in verband gebring met mekaar. Daar moet byvoorbeeld nuut gedink word oor die interaksies tussen Westerse en nie-Westerse tydruimtes. Van der Merwe (2017:247) gebruik die invalshoek van relasionaliteit om heterochronisiteit aan metamodernisme te verbind. Sy verduidelik dat die relasionaliteitsgedagte van die verlede en die hede wat analoog is, wat dit onmoontlik maak om die geskiedenis in liniêre, kousale maniere te verstaan, aansluiting vind by metamodernisme se gedagte dat tyd “out of joint” is aangesien die geskiedenis verby die oomblik van “post-history” beweeg (het). Die gevolg is 'n tipe “historical disorientation” (Boxall, aangehaal deur

---

<sup>130</sup> Die argumente wat ek in Hoofstuk 2 voer rakende metamodernisme as 'n simboliese ruimte wat buite periodisering bestaan, sluit aan by wat Moxey hier voorstel.

Van der Merwe, 2017). Volgens Gibbons (2015:33-34) word metamodernisme gekenmerk deur “(the) intermixing of temporal chronologies”, en verduidelik dat die metamodernistiese gebruik van “multiplicities of place and time” en “multiple temporal parameters” aanleiding gee tot die ontstaan van ’n heterochroniese topos. Van der Merwe (2017:349) neem die argument verder: “Metamodernist temporality entails a relational heterochronic understanding of past, present, and future”. Van der Merwe (2017:349) verwys na Silverman se beskouing dat hede, verlede en toekoms in terme van relasionaliteit ontologies gelyk is. Gevolglik word verlede, hede en toekoms gekenmerk deur ’n gevoel van onsekere moontlikheid (“possibility”): “there is no absolute boundary between here-now and there-then. There is nothing that is new; there is nothing that is not new” (Barad, aangehaal deur Van der Merwe, 2017:249).

Metamodernisme se optimistiese asof-ingesteldheid (of performatistiese ingesteldheid) maak dit verder moontlik om aan tyd te dink as atemporeel: metamodernisme maak asof tyd nie bestaan nie, selfs al is dit ’n onmoontlikheid om só te dink (Vermeulen & Van den Akker, 2010:12). Al is dit nie werklik moontlik om te dink dat die verlede en hede dieselfde ontologiese gewig dra en naas mekaar bestaan nie (die verlede word immers altyd deur iemand beskou as ‘die goeie ou dae’ óf as die tyd toe reusefoute gemaak is waaroor die kontemporêre mens hom/haar behoort te skaam), voer metamodernistiese kuns tyd op asof die verlede temporeel langs die hede verloop, en asof die toekoms ’n terugkeer (“a returning”) is van en na dit wat reeds verby is (Van der Merwe, 2017:249). Heterochronies word die hede dan beskou as altyd ’n onvoltooide en herhalende gebeurtenis (“an event”, soos Badiou en Attridge dit stel) waarin beide die verlede en toekoms onvermydelik teenwoordig is.

’n Heterochroniese ingesteldheid ten opsigte van temporaliteit is duidelik in Van Niekerk se nuutste twee digbundels te sien. Van Niekerk skep ’n relasioneel-performatistiese situasie waarin drie akteurs van uiteenlopende tydsgewigte as karakters optree: Coorte, Mankes en Van Niekerk self. Die leser word ’n toeskouer wat die interaksies tussen die karakters in die hier-en-nou beskou. Die afdrucke van die skilderye in die bundels maak ook ’n visuele ervaring van die interaksie moontlik. Ekfrastiese poësie word immers gekenmerk deur ’n intieme interaksie met ’n visuele kunswerk, gewoonlik ’n skildery, waartydens die kunswerk of die kunstenaar direk aangespreek word. Die poel van toeskouers word ook vergroot deur die gedigte in beide Afrikaans en Nederlands in te sluit. Die interaksie tussen al die betrokkenes word gesprekke met ’n/die ander, in hierdie geval oor (geografiese en) tydsgrense heen. Van Niekerk slaag meesterlik daarin om ’n oomblik wat in ’n spesifieke tyd vasgevang is, heterochronies te laat saampraat met ’n oomblik in die hede asof die twee langs mekaar bestaan. Só slaag die gedigte daarin om by die leser ’n metamodernistiese gevoel van nostalgie en verbintenis te laat ontstaan.

Die gedig (Van Niekerk, 2017a:47) naas die skildery, *Wyandottehaan met tinnen schotel* (1923), skep byvoorbeeld ’n direkte verbintenis tussen die ruimte en oomblik in 1923 toe Mankes ’n wit hoenderhaan

geskilder het, en ’n herinnering aan ’n eie hoenderhaan uit (die) Van Niekerk(-spreker) se kindertyd. Nadat sy die twee hoenderhane (die een in die skildery en die een uit haar geheue) duidelik beskryf het, tref ons die volgende reëls in die gedig aan:

[...] Ek sien hom aantree uit  
my kindertyd en kierts weer hier verskyn, [...]

In hierdie reël word tyd ineengestremel: ’n verlede wat die digter self nooit ervaar het nie (Mankes s’n), tree in die hede aan as ’n herinnering uit haar eie (meer onlangse) verlede. Ook in terme van die taalgebruik vervloei tyd. Waar die gedig begin in die verledetydsvorm, eindig dit in die teenswoordige: “net so ’n haan *had* ek”, word “ek *sien* hom aantree”. Op hierdie manier ontstaan in die gedig ’n gevoel van tydloosheid; ’n transendente oomblik wat beide vervloë is én wat in die hede sweef asof dit aan geen temporele bande gebind kan word nie.

Nog ’n gedig waarin heterochronisiteit en transnasionalisme duidelik ervaar word, is die een op bladsy 55, naas die skildery *Parelhoen* (1917). Die digter spreek die tarentaal (“poelpetaat”) direk aan en verduidelik aan hom dat sy skilder (Mankes) nie “wis [...] wat hy alles aan die doene was” nie. Tyd en ruimte vervloei wanneer die digter verduidelik hoe sy na die Suid-Afrikaner Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) se jazz-musiek luister terwyl sy na die skildery van die tarentaal uit 1917 kyk waar sy haarself in Amsterdam bevind. ’n Nederlandse skildery van ’n tarentaal laat haar skielik na Kaapstad en haar vaderland verlang. Sy sien Leeukop, ruik reën op bloekombome, hoor die klanke van “vingertikke op ’n gellingkan” en die “andersmaak van saksofone”. Sy beween die “olifantgeskal” van “daardie vaderland van my”, die “gelieg en raserny, ongestelp / sedert die bloed en magtelose hulpgeroep van slawe”, en verduidelik hoe slegs die “ballingklanke” van Kaapse jazz, wat altyd deur “landgenote” en “weggevlugtes” in Dublin, Frankfurt en Amsterdam herken sal word, “ons ooit kan lei oor striemende verskille”. Mankes se skildery van ’n tarentaal word ’n onwaarskynlike simbool van ’n metamodernistiese strewe na hoop (“die reuk van reën”) vir Suid-Afrika, ’n nostalgiese troos aan die dinge wat Suid-Afrikaners byeenbring in ’n tyd waarin verskille tot die uiterste gevoer en aangeblaas word. Die relasionele verbintenis wat met die tarentaal gevoel word, maak selfs die dood in ’n land wat nie haar vaderland is nie, ’n draaglike gedagte:

[...] Karnuffel daardie oliekan-  
met-polkadots-orkes, laat loop jou jazz  
hier in my gellingdrom, die geel van jou simbale  
oor my kis. Die kans is, ek word eendag  
hierdie kant begrawe met jou triole  
op my steen, ’n broeis-kreoolse aardetaal  
van windblou wildehoender-lelle  
en ’n klein, regop hanekam  
van troos (Van Niekerk, 2017a:55).

Afstand en tyd word oorbrug. Dit wat mense van mekaar skei (afstand, tyd, politiek, haat, ras, taal) vervaag in die digter se verbeelding wanneer sy 'n beskeie skildery van 'n tarentaal deur 'n relatief onbelangrike (manlike) Nederlandse skilder uit 'n vorige eeu bestudeer. Op hierdie manier doen Van Niekerk subtiel en op onverwagse maniere mee aan die eietydse Suid-Afrikaanse debat. Deur poësie te skryf wat ooreenkomste oor temporele en ruimtelike grense heen beklemtoon, breek Van Niekerk allerlei apartheide af.

Die titels snoer hierdie twee bundels en kunstenaars tot 'n eenheid saam, en breek alle grense van tyd en plek af tussen Mankes en Coorte. Van Niekerk identifiseer met die twee skilders as 'n eenheid, en performeer sodanige identifikasie in die vorm van ekfrastiese poësie. Sy amalgameer hulle naamlik en sien weerspieëlings van haar eie kunstenaarsidentiteit en -stryd in die personas van die skilders asook in hul werke. Beide skilders is naamlik beskeie digters van “die stille agterkamer” (Van Niekerk, 2017a:19), dieselfde onwelvoeglike plek waar Agaat en Lambert hulself bevind het en waar hulle ook op hul eie intieme maniere ‘kuns’ gemaak het. Beide skilders is ook ‘gesante van mispels’ (2017b:27) skilders wat hulle besighou met die pynlik noukeurige skilder van klein, onbenullige objekte, eerder as om belangrike historiese gebeurtenisse op doek te verewig. Hulle is skilders wat deur ander beskuldig kan word van 'n “tekort aan trou”, van wie gesê kan word dat hul “laf en onbetrokke” is, en dus nie hul veronderstelde verantwoordelikheid as burgers tot voordeel van hul vaderland uitbeeld nie (Van Niekerk, 2017b:27). Die kunstenaar is bloot die “*gesant van mispels*” wat self op die agtergrond verdwyn terwyl hy of sy beskeie onderwerpe relasioneel aan die woord stel: “die kleintjies laat die heelal praat [...]” (Van Niekerk, 2017b:23). Só hou sy die skilders voor as “meester(s) van besonderhede” wat met klein, gekonsentreerde werkies die digter in staat stel om haarself te “laaf [...] aan die ligval op twee klein Coorte-skulpe” (Van Niekerk, 2017b:55).

Wanneer 'n mens die gedig op bladsy 27 van *Gesant van die mispels* (2017b) lees, is dit asof Van Niekerk haar eie (kontemporêre) situasie sien in Coorte se omstandighede van die 17de eeu. Coorte se tye van fisiese onrus (oorlog) en politiese omwentelinge word op meta-vlak gelyk gestel aan Van Niekerk se eietydse politiese en ideologiese probleme. In Coorte se tyd is daar van hom as kunstenaar verwag om kuns te produseer wat sy trou aan sy landgenote bewys en wat die oorlogsituasie in “voorstelling(e) van stryd” uitbeeld. In Van Niekerk se tyd is daar ook verwagtinge dat sy as postnasionalistiese skrywer die dominante ideologieë van die tyd moet uitbeeld, en haarself baie duidelik nie oor sekere dinge moet uitspreek nie, soos te sien is uit die episode met die gedig “Mud School” waarna vroeër verwys is. Coorte wou nie 'n handlanger vir enigiets of -iemand wees nie, selfs al sou hy “goud en eer, 'n Friese perd beloof” word. Hy het eerder geswyg, na sy “eie planne in die marge” gestaar en vier “appelkose van illusie soet” uitgebeeld as “sommerhitte [...] spiralend in die vlees rondom die niksontsiende saad”. Hy het hom met ander woorde stoïsyns en getrou gewy aan sy gekose ambag en hom nie deur die strominge van die tyd laat meesleur nie. Maar, beklemtoon Van

Niekerk (Esterhuizen, 2018), “Coorte se *goth* ligvalle is egter alles behalwe ‘onskuldig’, so ook Mankes se gelate en alleswetende olieflesse. Sou die koel, toegewyde blik van die skilders ’n indirekte vorm van kommentaar wees op hulle tyd?”

In *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* neem Van Niekerk dieselfde kunstenaarsposisie in as dié twee skilders: sy bepaal haar met presisie, getrouheid en uitnemendheid by haar ambag (die skoenmaker hou haar, voorbeeldig, by haar lees), maar daardeur lewer sy juis kommentaar op die onstuimige, ideologie-besete tyd waarin sy leef. Sy besef wel dat deur dit te doen, sy die onmoontlike probeer vermag: om op onbetrokke manier betrokke te bly. Sy weet immers dat sy (persoonlik en as kunstenaar) onvermydelik betrokke is by die kwessies van haar tyd, soos spreek uit die meningstukke en briewe van haar wat op LitNet verskyn, asook die betrokke poësie wat in die sewende gedeelte van *Kaar* vervat is. In *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* leef sy egter ’n metamodernistiese asof-ingesteldheid uit en skep op performatistiese wyse twee rame, afgesluit van die werklikheid, waarbinne sy haar eie tyd gelykstel aan vervloë tye en so identifiseer met één moontlike reaksie wat ’n kunstenaar in/op onstuimige tye opvoer. Mankes, Coorte en Van Niekerk-as-digter self is weerspieëlinge van die sjamanistiese digte of ondeursigtige performatistiese karakters wat in Van Niekerk se oeuvre opduik en wat toenemend in die derde fase van haar werk teenwoordig is. Dit is ook interessant dat beide Coorte en Mankes sieklik was: Coorte kon naamlik “nie soos sy broers ’n loopbaan (kies) in die vloot of die VOC nie” (Van Niekerk, 2017b:58), en Mankes “het vanaf 1916 aan tuberkulose gely en is weens komplikasies op dertigjarige leeftyd oorlede” (Van Niekerk, 2017a:62). Sieklikheid is ’n eienskap wat met digte performatistiese karakters verbind word. Hulle is weerloos, kom te sterwe en laat ’n metafisiese teenwoordigheid agter in die vorm van hul kunswerke.

’n Mens moet in ag neem dat Van Niekerk in hierdie twee bundels ’n persona van ’n kunstenaar skep wat slegs een faset van haar eie identiteit as Suid-Afrikaanse kunstenaar betrek, in hierdie geval dié soortgelyk aan die Daan-agtige een van *Die kortstondige raklewe van Anastasia W.* Die ander faset is die Sus-figuur wat teer op die aaklige en onstuimige realiteite van die huidige situasie in Suid-Afrika (en die wêreld) en wat optree as “argivaris van brutaliteite”, soos Kasper in “Die swanefluisteraar” dit stel. In *Kaar* het sy geossilleer tussen hierdie twee figure met gedigte waarin sy soms uitdruklik op poëtiese manier verslag gelewer het van en kritiek gelewer het teen die gewelddadige bestaan in Suid-Afrika, en soms ontvlugting en troos gevind het in liriese taal en amper-kinderlike taalspel. Om in hierdie bundel te fokus op die waarde van kuns as aktiwiteit en om “die intieme ongemak van die liriek” te kultiveer, verteenwoordig slegs een moontlike reaksie aan die hand waarvan die kunstenaar haar gewaarwordinge probeer verwoord.

Deur tydruimte heterochronies te hanteer, slaag Van Niekerk daarin om die verlede en die hede aan mekaar gelyk te stel. Die hede met al sy probleme word uitgebeeld as ’n ewig-onvoltooide en herhalende

gebeurtenis (“event”) waarin die verlede en die toekoms altyd teenwoordig is, beide as herinnering en as waarskuwing. So verteenwoordig *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* nostalgiese, transendente en idealistiese poëtiese ‘oomblikke’ wat die illusie opvoer dat dit buite tyd (en ruimte) beweeg en in staat is om die kunstenaar (en dalk die lesers?) in die hede te troos met behulp van ‘goeie’ en ‘mooi’ kuns.

In hierdie opsig word Vermeulen en Van den Akker (2010:2) se gedagte van metamodernistiese estetiese kuns geaktiveer. ’n Estetiese ingesteldheid ten opsigte van kuns word weerspieël in rekonstruksie, mite en metaksis: “a (often guarded) hopefulness and (at times feigned) sincerity that hint at another structure of feeling, intimating another discourse”. Gibbons (2015:31) se verduideliking van die gevoelstruktuur of diskoers van metamodernisme, herinner sterk aan implisiete gedagtes in Van Niekerk se nuutste twee digbundels:

it is opposed to the injustices of global capitalism, concerned by the increased digitalization and hyper-reality of society, conscious of the shifting social relationships in a globalizing world, and it hopes for a shared sustainable future, however untenable that may be [...] (art) thus becomes a vehicle through which to increase awareness of contemporary insecurities (eie invoegsel).

Die manier waarop Van Niekerk in hierdie twee bundels bewustheid van kontemporêre onsekerhede en kwessies belig, geskied nie deur groot betrokke (postnasionalistiese) gebare soos sommige ander kunstenaars nie. Sy skep bundels digkuns wat op intieme vlak gesprekke voer met beskeie skilderye om opnuut lig te werp op die belangrikheid van ambagtelikheid en relasionele verbintenis.

Die transnasionale en heterochroniese ingesteldheid wat in hierdie twee digbundels waargeneem kan word, is om twee redes performatisties. In die eerste plek gee dit die moedelose Suid-Afrikaanse skrywer die geleentheid om die idee van kunsmaak buite die gekompliseerde en beperkende sosio-politiese omstandighede in Suid-Afrika performatief uit te beeld. Deur kuns te maak wat inhoudelik min met die Suid-Afrikaanse werklikheid te make het, voer Van Niekerk kunstenaarskap op ’n transnasionale verhoog uit, selfs al is dit bloot ’n horisontale transnasionale opvoering. Sy vertolk dus die rol van ’n skrywer wat kuns kan maak ‘for the sake of art’ sonder dat haar kreatiwiteit en haar kunsuitinge deur postnasionale politiese verwagtinge aan bande gelê word. Hierdie is nie ’n rol wat sy in die huidige politiese atmosfeer in Suid-Afrika kan vertolk in nie. En in daardie opsig is dit dalk ook op hierdie stadium beter dat die tekste (nog) nie na Engels vertaal is nie? Dit is tweedens performatisties omdat dit die taal Afrikaans toelaat om transnasionaal ’n rol te speel waar dit losgemaak word van die histories-politiese besmetting waardeur dit in Suid-Afrika gekenmerk word. Afrikaans vertolk hierdie rol vanuit die metamodernistiese asof-ingesteldheid: Van Niekerk se poësie is geskryf asof dit moontlik is vir Afrikaans om op ’n internasionale literêre verhoog op te tree as taal wat nie onderskat en ondermyn word nie, alhoewel dit onmoontlik is om ’n taal van haar verlede los te maak. Hieruit spreek ’n



metamodernistiese melankoliese transnasionale hoop dat 'n gedig troos kan bied vir die komplekse verhouding wat sy met haar vaderland en haar moedertaal het. Hierdie komplekse verhouding maak dit trouens vir haar al hoe moeiliker om kuns te maak wat reg aan haar land, haar taal en haarself as kunstenaar laat geskied. In die laaste reëls van die laaste gedig in *Gesant van die mispels* beskryf Van Niekerk hierdie gevoel goed wanneer sy vir Adriaen Coorte aanspreek:

My lot tot nou toe is deur my velkleur ligter;  
 my werk, beswaard, was om in enkele gedigte  
 die Suide se kreoolse Diets met gedeelde  
 toutjies semantiek te knoop aan jou geverfdes.  
 Wat opgaan kom weer af, skyn dit, Wat pak  
 'n mens nog alles in die kis? 'n Motgevrete  
 bybel en oorgeërfde handpistool, 'n nagelate  
 sousboot van Delftse porselein, 'n rottang-  
 mandjie, verslete stukke messegoed? Mens  
 wil per uitgestelde spieëlretoer, ná oorweging  
 van drie eeue geweld oninlosbare apartheid-  
 skuld, selfontdoening van beskaamde hoop  
 op 'n regverdiger bestel, jou bric-a-brac verskeep  
 na die huis van 'n geliefde. Sal mens ontsuid,  
 gesout, in Mauritshuis voor vyf ryp appelkose  
 staan, die vrugte van 'n verre vaderland  
 gedenk, die Overbergse somers, die geurige  
 konfyt, die boeremeisies op hul brandewyn?  
 Sal mens in 'n pouse tussen oorsprong en  
 bestemming, met al twee kuste se strawaas  
 besmet, jou aan die ligval op twee klein  
 Coorte-skulpe laaf?

### 5.7. Samevatting van Hoofstuk 5

Die vyf tekste in die derde fase van Van Niekerk is oevre is in hierdie hoofstuk bespreek met behulp van transnasionisme en metamodernisme. Relasionaliteit is deurlopend betrek as onderliggende sturende element. Ek het begin deur die transnasionale bewegings van *Memorandum*, *Die sneeuslaper* en *Kaar* te bespreek met behulp van Louise Viljoen (2014; 2016; 2017) en Yves T'Sjoen (2018) se navorsing oor intertalige en kruiskulturele literêre verkeer, transnasionisme, “minor transnationalism”, en vertikale en laterale literêre bewegings.

Daarna het ek die vyf tekste wat deel vorm van die transnasionale fase een vir een bespreek deur verskillende metamodernistiese tendense wat daarin te sien is, uit te lig. Myns insiens bied 'n metamodernistiese benadering tot hierdie fase van Van Niekerk se oevre die navorser die geleentheid om die tekste toe te laat om hul sonderlingheid performatief op te voer sodat die tekste self ‘praat’. *Memorandum* is bespreek as 'n teks wat op verskillende vlakke performatisties optree. *Memorandum* is ook bespreek in terme van Berns se idee van narratiewe performatisme. Die kortverhale in *Die sneeuslaper* is daarna bespreek as goeie voorbeelde van metamodernistiese performatiewe beraming omdat elkeen van die verhale van verskillende beramingstegnieke gebruik maak om hul inhoud

performatief weer te gee. Metamodernistiese relasionaliteit in die vorm van posthumanisme, etiese kwessies en affek is in *Kaar* op die voorgrond gestel. Talige performatisme is betrek ook om aan te dui hoe die manier waarop Van Niekerk taal in *Kaar* gebruik grensoorskrydend, transnasionaal en transhistories is. Van Niekerk se nuutste twee digbundels is laastens bespreek in terme van heterochronisiteit en transnasionisme. Daar is aangevoer dat die twee bundels kommentaar lewer op die internasionale homogeniserende invloed van Engels.

Omdat die tekste in hierdie fase van haar oeuvre toenemend eienskappe van veelvlakkigheid, grensoorskryding, transnasionisme en heterochronisiteit vertoon, blyk dit dat die bestaande navorsing ook al hoe minder instrumentalisties met Van Niekerk se tekste omgaan. Haar komplekse en wydlopende tekste vertoon al hoe meer die eienskap van “letterkunde wat dink” wat beteken dat dit sonderling en weerstandig teen instrumentalisering is. Die gevolg is dat haar tekste vra vir navorsing wat beskrywend en postkrities te werk gaan, en minder instrumenteel. Viljoen se beskrywing van die transnasionale bewegings in Van Niekerk se tekste is myns insiens ’n goeie voorbeeld van ’n postkritiese benadering: dit beskryf ’n verskynsel in Van Niekerk se werk sonder om een of ander buite-tekstuele agenda te dryf of om die tekste met vooropgestelde idees te benader. In my proefskrif het ek probeer om te wys hoe ’n postkritiese benadering tot Van Niekerk se werk daar uitsien.

## Hoofstuk 6 – Gevolgtrekkings en samevatting

Twee navorsingsroetes is in hierdie proefskrif gevolg. In die eerste plek was my fokus op Marlene van Niekerk se oeuvre, en die verskuiwinge en klemleggings wat daarin voorkom. In die tweede plek het ek metamodernisme ondersoek as 'n nuwe(r) gevoelstruktuur wat ontstaan (het) as gevolg van postmodernisme se veronderstelde 'afloop', of die ontoereikendheid daarvan om die kontemporêre oomblik na behore te beskryf. Die besluit om Marlene van Niekerk se tekste met metamodernisme in verband te bring, was nie lukraak nie. Van der Merwe (2017:10) se omvattende navorsing toon dat relasionaliteit die onderliggende organiserende beginsel van metamodernisme is. In my meestersgraadverhandeling het ek relasionaliteit in Van Niekerk se *Die sneeuslaper* ondersoek. Ander navorsers soos Nel (2012; 2015) en Buxbaum (2014) lê ook klem op relasionaliteit in Van Niekerk se tekste (veral *Memorandum* en *Die sneeuslaper*). Om Van Niekerk se nuutste tekste dus te ondersoek met behulp van insigte verkry vanuit metamodernisme, maak sin. Metamodernisme is egter steeds 'n ontluikende studieterrein is, wat beteken dat my navorsing in Algemene Literatuurwetenskap ideaalgesproke 'n bydrae daartoe behoort te lewer.

Gelei deur Rita Felski se postkritiese leesstrategie, het ek by Van Niekerk se werk begin en die tekste toegelaat om as sonderlinge literêre gebeurtenisse hul eie estetiese en etiese kodes vir my op te voer. Die navorsing is dus in die eerste plek gelei deur Van Niekerk, haar oeuvre, en die verskuiwings wat ek daarin raakgesien het. Die bondige oevrestudie wat ek in Hoofstuk 2 onderneem het, was verhelderend in hierdie opsig. Dit het duidelik geword dat Van Niekerk se werk in drie fases ingedeel kan word (sien skema op bl. 19): die vroeë fase waartydens *Sprokkelster* (1997), *Groenstaar* (1983) en *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992) verskyn het; die Suid-Afrikaanse fase waaronder *Triomf* (1994), *Agaat* (2004) en *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010) ressorteer, en die transnasionale fase wat bestaan uit *Memorandum* (2006), *Die sneeuslaper* (2010), *Kaar* (2013), *In die stille agterkamer* (2017) en *Gesant van die mispels* (2017).

Die tekste in die eerste fase het reeds Van Niekerk se liefde vir taalspel, haar literêre vakmanskap en haar ryk verbeelding uitgewys. Waar haar liefde vir Suid-Afrika in *Sprokkelster* duidelik is, openbaar die gedigte aan die einde van die tweede bundel, *Groenstaar*, 'n satiriese blik ten opsigte van die land wat toenemend sterk in die kortverhaalbundel *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* figureer. Hierdie kortverhaalbundel kan gesien word as 'n oorvleueling tussen die eerste en tweede fases aangesien die kenmerkende politiese en sosiale betrokkenheid wat in die tweede fase prominent is, reeds hierin te bespeur is. Die grootse twee romans in die tweede fase, *Triomf* en *Agaat*, is ten nouste gemoeid met sosio-politiese aspekte rondom 'n bestaan in Suid-Afrika. Die kontroversiële drama, *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*, is 'n skerp satiriese blik op Suid-Afrika en Suid-Afrikaners. Die drama

verteenwoordig myns insiens ’n tipe kulminasiepunt in terme van die Suid-Afrikaanse tematiek en gesitueerdheid wat in die tweede fase duidelik is.

Ek was spesifiek geïnteresseerd in die verskuiwing wat ek ná *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* bespeur het. Die verskuiwing is weg van ’n spesifiek Suid-Afrikaanse bemoeienis na ’n transnasionale ingesteldheid wat gepaard gaan met ’n “kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief” (Van Vuuren, 2014:510). Die verskuiwing beteken egter nie dat die tekste in die transnasionale fase geen sosiaal-politiese en maatskaplike betrokkenheid by Suid-Afrika vertoon nie. Die Suid-Afrikaanse problematiek word wel in ’n meer kosmopolitiese konteks geposisioneer. As gevolg van volgehoue transkontinentale kommunikasie wat ’n onmiddellikheid van kennisoordrag moontlik gemaak het, bestaan daar internasionaal ’n groter bewustheid van globale kwessies. Daar is groot kwessies wat almal op aarde raak, soos dreigende ekologiese katastrofes, en probleme op nasionale vlakke wat ’n internasionale kleur verkry omdat dit in verskillende lande aanwesig is, soos ongelykheid, geweld en politiese onstabiliteit. Reaksies op sulke probleme strek van angs en die beklemtoning van nasionale identiteite en grense, tot die oproep om die ooreenkomste tussen mense (en alles anders op aarde) raak te sien in ’n poging om saam aan oplossings te probeer werk. Die aarde kan tans met ’n oorvol woonstelblok vergelyk word waarin almal te veel van mekaar se besigheid weet en mekaar bewustelik en onbewustelik te na kom, pla en bespreek, met verreikende gevolge. Suid-Afrika se uitdagings staan dus nie noodwendig los van die groter globale problematiek nie, alhoewel dit nie betwis kan word dat ons wel ’n paar unieke netelige uitdagings in die gesig staar nie.

Van Niekerk se vyf nuutste tekste vertoon op verskillende maniere ’n bewustheid en sensitiwiteit vir hierdie gekompliseerde kontemporêre situasie. Sy is ook diep onder die indruk van die doel van kuns en die posisie van die kunstenaar in die huidige tydsgewrig. Van Niekerk stel in ’n onderhoud uit 2009 (rondom die tyd van die klemverskuiwing in haar oeuvre, dus) dat ’n skrywer in Suid-Afrika tans twee opsies het: om soos ’n verslaggewer oor die probleme van die land te rapporteer, dit te dokumenteer, en “’n rekord na te laat van hoe dinge is” waarin “verbeelding, vereenselwiging/moontlikheid/andersheid en die gedenking van verlies” ’n etiese dimensie verkry; of om op die estetiese aspekte van kunsuitinge te fokus deur “‘portrette’ daar te stel van die mens wat verruk en treurend staan” voor mooi dinge wat hy nie self gemaak het nie, en ook voor dinge wat hy wel self gemaak het, maar nie ten volle verstaan nie (Burger, 2009:156). Volgens Van Niekerk moet die Suid-Afrikaanse skrywer dus kies om te fokus op die estetiese of op die etiese dimensies van kuns. Die twee karakters, Sus en Daan, in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W*, is verteenwoordigend van die spanning wat tussen hierdie twee kunsbeskoulike uitgangpunte bestaan: Sus is ’n karakter wat koerantknipsels versamel van al die gruwelikhede in die land en kort-kort na die buiteland vlug omdat sy oorweldig raak deur die Suid-Afrikaanse werklikheid; en Daan is die geïnspireerde pseudo-sjamaan wat met woordspeletjies en die intieme ongemak van die liriek probeer om hom blind te hou vir die uitdagings van ’n bestaan in Suid-

Afrika. Dit is asof Van Niekerk hierdie twee oordrewe karakters geskep het in 'n poging om vir haarself duidelikheid te kry oor haar rol as Afrikaanse skrywer in Suid-Afrika.

Myns insiens ondersoek Van Niekerk in die tekste in die transnasionale fase beide hierdie opsies, maar op verskillende maniere. *Memorandum* is byvoorbeeld 'n teks waarin die klem geplaas word op die estetiese erfenis van die Westerse kunstradisie, wat beteken dat sy kies om die estetiese dimensie hier voorop te stel. Die feit dat die teks egter ook ten nouste gemoeid is met kwessies rakende relasionaliteit, sterflikheid en eensaamheid in 'n verbruikersgesentreerde samelewing, verleen ook 'n sterk etiese dimensie daaraan. In *Die sneeuslaper* word die wisselwerking tussen die twee uitgangspunte ten opsigte van die doel van kunsuiting opgevoer. Die teks in sy geheel is naamlik 'n opvoering van wat dit beteken om 'n kunstenaar te wees (of om een te word), wat 'n skrywer moet *wees* eerder as wat hy of sy moet *skryf*, en hoe 'n mens oor nasionale en persoonlik-subjektiewe grense heen verhoudings met ander mense kan hê. Waar die transnasionale in *Memorandum* rondom intertekstuele verwysings na die Westerse kunstradisie gesentreer het, is die transnasionale in *Die sneeuslaper* te sien in die feit dat die verhale meer in Nederland afspeel as in Suid-Afrika. *Die sneeuslaper* is 'n bevestiging en selfs 'n viering van die talige en historiese bande wat tussen Suid-Afrika en Nederland bestaan. Dit is ook vir Van Niekerk 'n persoonlike transnasionale kwessie aangesien sy self haar lewe verdeel tussen die ruimtes van Suid-Afrika en Nederland.

In die gedigte in die wydlopende en uitgebreide bundel, *Kaar*, word die retoriese spel wat met die etiese en die estetiese gespeel word, nog verder gedryf. Die bundel is gelyktydig 'n viering van en 'n eksperiment in wat goeie poësie is, en 'n bevestiging van die feit dat poësie nie net binnehuisversiering is nie, maar ook 'n wapen kan wees (2013:172). Post-antroposentrisme en posthumanisme as etiese uitgangspunte is ook sterk in hierdie bundel teenwoordig. Van Niekerk se nuutste twee digbundels, *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels*, vertoon klaarblyklik 'n voorkeur vir die estetiese dimensie met ekfrastiese gedigte wat in gesprek tree met die werke van twee Nederlandse skilders. Manke en Coorte se skilderye is 'n bevestiging van die waarde van ambagtelikheid en sekuurheid wanneer dit kom by die maak van kuns. Om op ambagtelikheid te fokus en erns te maak met die maak van kuns, is egter ook 'n manier om sosiale kommentaar te lewer. Hierdie twee bundels kan gelees word as 'n metatekstuele antwoord op die vraag of 'n wit, Afrikaanssprekende skrywer nog iets het om te sê in Suid-Afrika (of selfs mag sê). Deur klein, tegnies-uitnemende verse oor onbenullighede te skryf, lewer Van Niekerk wel kommentaar op die Suid-Afrikaanse situasie rakende vryheid van kreatiewe uitdrukking. Sy doen dit egter op 'n subtiele, intieme en tegnies uitnemende manier met behulp van die artistieke medium waarmee sy die vaardigste is, naamlik taal.

Die verskuiwing in Van Niekerk se werk, soos dit hierbo uiteengesit is, kan beskou word as 'n beweging in die rigting van metamodernisme. Metamodernisme word breedweg beskryf as 'n ossillering tussen

modernistiese en postmodernistiese uitgangspunte. Daar is tans verskillende opinies oor hoe metamodernisme presies daar uitsien, met Nederlandse en Amerikaanse ‘denkskole’ wat reeds ontstaan het. Vir die doel van my studie het ek hoofsaaklik gebruik gemaak van idees afkomstig van die Nederlanders, Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen, te same met die mederedakteur, Alison Gibbons, van hul boek *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism* wat aan die einde van 2017 verskyn het. Van der Merwe (2017) se proefskrif *Notes Toward a Metamodernist Aesthetic* waarin eweneens op die Nederlanders se idees gesteun word, was ook toonaangewend in terme van my studie. Waar die Amerikaanse navorsers metamodernisme konseptualiseer as ’n nuwe sosiaal-politiese en filosofiese paradigma, en ’n nuwe ‘oplossing’ vir die wêreld se probleme, benader die Nederlanders die konsep versigtiger en bespreek dit eerder as ’n estetiese verskynsel wat in kontemporêre kunswerke te sien is. Die Amerikaners se benadering is voorskriftelik; die Nederlanders s’n beskrywend en minder stellig. Die Nederlanders se benadering was dus vir my studie meer relevant en bruikbaar.

Omdat tyd-ruimtelike grensloosheid ’n belangrike kenmerk van metamodernisme is, is literêr-historiese periodisering problematies in die proses om metamodernisme te kontekstualiseer. Na die voorbeeld van Visagie (2016a) is dit nuttig om metamodernisme daarom te benader as één van die modernismes, saam met modernisme en postmodernisme, wat tans in die moderne era, of die moderniteit, onderskei kan word. Om hierdie argument te voer, het ek gebruik gemaak van Vaessens (2013) se idee van transhistoriese raamwerke wat dit moontlik maak vir literêre benaderings om los van tradisionele chronologiese periodecodes te funksioneer. Omdat metamodernisme ossilleer tussen modernistiese en postmodernistiese ingesteldhede, is dit moontlik vir metamodernisme om ’n nuwe simboliese ruimte te skep waarby literêre tekste toegelaat word om op te tree as sonderlinge kreatiewe uitinge. Die chronologiese ontstaantyd van ’n teks kan dus sowel relevant as irrelevant wees, omdat mens meestal wel die teks los van sy historiese ontstaantyd lees. Die teks kan steeds in sy alteriteit voor die leser kom staan want dit is inderdaad wat met klassieke tekste gebeur as dit selfs na honderde jare gelees word.

Metamodernisme skep ’n ruimte waarbinne postkritiese leesstrategieë suksesvol uitgevoer kan word. Rita Felski (2015) stel in haar *The Limits of Critique* die idee van postkritiese lees voor. Volgens haar is die dominante leesstrategie van ons tyd geskoei op agterdogtige benaderings soos die wat deur Freud, Marx en Nietzsche ontwikkel is. Alhoewel sulke benaderings belangrik en bruikbaar is, het daar ’n vermoedheid daarmee ingetree in die geesteswetenskappe. Poststrukuralistiese benaderings en die benaderings binne kultuurstudie, instrumentaliseer (Attridge, 2004:7) letterkunde omdat dit tekste met vooropgestelde idees benader. Tekste word só ‘aangewend’ vir buite-tekstuele doelwitte of agendas soos om byvoorbeeld aan te dui hoedat taal nie betekenis kan oordra nie, of hoe die uitbeelding van gender in tekste ’n bevestiging is van identiteitspolitiese idees. Tekste word nie toegelaat om self as sonderlinge kreatiewe uitinge te ‘praat’ en hul eie interne etiese kodes (Van Niekerk, 2013a:2) vir die

leser op te voer nie. Felski (2015:162) stel voor dat lesers en teoretici tekste moet benader as akteurs wat deel is van 'n akteurnetwerk, 'n idee afkomstig van Bruno Latour. Die akteurnetwerk bestaan uit verskillende akteurs wat betrokke is by die totstandkoming van betekenis aan die hand van 'n kreatiewe literêre uiting. Deur tekste so te benader, word dit bevry van beperkende agterdogtige hermeneutiese ingesteldhede wat dit wil verskraal tot een of twee voorafbepaalde idees. Dit maak dit ook moontlik om die ontstaan en uitruil van literêre inhoud los te maak van teks-, leser-, konteks-, of outeurbenaderings. Volgens die akteurnetwerkteorie is al hierdie akteurs betrokke, te same met ander akteurs soos uitgewers, dosente, studente, resensente, ens. Tekste kan slegs bestaan in sulke sosiale en relasionele kontekste omdat letterkunde inherent sosiaal ingestel is. Postkritiese lees, met behulp van die akteurnetwerkteorie, is volgens Felski 'n manier om letterkunde op wetenskaplike en genuanseerde manier bevestigend te benader. As letterkunde só benader word, is dit opnuut moontlik vir literêre tekste om mense te betower en mee te sleur, en om hulle selfs op so 'n intiem persoonlike vlak aan te raak dat dit hulle aanspoor tot verandering en betrokkenheid. Die etiese waarde van 'n literêre teks lê daarin opgesluit dat dit, as akteur met agentskap, in staat is om 'n leser met alteriteit te konfronteer, maar op so 'n manier dat die leser binne 'n 'veilige' omgewing geïnspireer voel om sy of haar werklikheidsbeskouing aan te pas. Vermeulen en Van den Akker (2010:2) verwys hierna as die estetiese ingesteldheid van metamodernistiese kuns.

Die vermoë wat letterkunde besit om te betower, mee te sleur en tot verandering aan te spoor, sluit aan by 'n aantal metamodernistiese uitgangspunte. Van der Merwe (2017) het 'n aantal aspekte geïdentifiseer wat metamodernisme kenmerk: 'n fokus op affek, 'n strewe na outentisiteit en opregtheid, 'n sterk etiese ingesteldheid, die herlewing van mites, optimisme gesetel in realisme, en 'n nuwe beskouing van subjektiwiteit. Die metamoderne subjek word opnuut as gesentreer uitgebeeld in reaksie op die gedesentreerde postmoderne subjek vir wie identiteit en samehang altyd uitwaaierend, relatief en ontbetroubaar is. Omdat die subjek hom- of haarself as onlosmaaklik en relasioneel verbind voel aan alles op aarde, ervaar hy of sy op affektiewe wyse 'n etiese verantwoordelikheid om nie slegs met die self besig te wees nie, maar om die illusie van sy of haar subjekskap op te hef ten gunste van 'n omarming van ooreenkoms en *communitas*. Die probleem is egter dat die relativisme van postmodernisme die kontemporêre individu onomkeerbaar bewus gemaak het van die gekonstrueerdheid van die werklikheid. Daarom kies die metamoderne subjek om strategies en naïef-ingelig met die werklikheid om te gaan; om met ander woorde te maak *asof* dit wel moontlik is om 'n beter toekoms in te sien en te laat plaasvind. Ten spyte van die globale uitdagings en die gekompliseerde intersubjektiewe interaksies tussen mense, diere en die omgewing, glo die metamoderne subjek dat hy of sy en die mensdom as geheel wel 'n verskil kan maak. Hierdie idealistiese strewes kom tot uitvoering in wat ek noem relasionele performatisme.

Relasionele performatisme is 'n metamodernistiese strategie waarvolgens kunsuiting bestudeer word as talig en liggaamlik performatief. Soos metamodernisme, word relasionele performatisme onderlê deur sterk relasionaliteitsimpulse aangesien die betrokkenes by 'n performatistiese uiting beskou word as deel van 'n akteurnetwerk, soos deur Latour en Felski voorgestel. Relasionele performatisme is selfbewus gekonstrueerd omdat dit gebaseer is op naïef-ingeligte hoopvolheid en die metamodernistiese asof-ingesteldheid wat hier bo verduidelik is. Almal wat by die performatistiese situasie betrokke is, is daarvan bewus dat dit gekonstrueerd is. Daarom word literêre beraming strategies gebruik om performatistiese uitinge as geritualiseer uit te beeld. Beliggaming en materialiteit is belangrik omdat performatistiese uitinge in terme van die ontologiese bestaan van die werklikheid 'n wegdraai is van die idee dat die werklikheid slegs talig gemedieer word. Tekstuele performatisme verstaan 'n literêre werk as 'n kreatiewe gebeurtenis (Badiou en Attridge se “event”) wat beteken dat die teks nie geïnstrumentaliseer kan word nie. Fiksionele performatistiese situasies word soms gekenmerk deur die teenwoordigheid van 'n ‘vreemde’ karakter wat deur die samelewing verwerp word, of wat daarin slaag om sy of haar beperkende raamwerk te transendeer en so die ander karakters (en moontlik die leser) te inspireer. So 'n karakter word dan geteïfiseer of ondergaan apoteose. Die doel van relasionele performatisme is om 'n gevoel van betowering en mistiek in die kunste op performatistiese wyse te laat herleef. In die proses word dit opnuut vir 'n teks moontlik om 'n leser op intieme vlak te raak en potensieel 'n etiese invloed op hom of haar uit te oefen.

Die verskuiwing wat in Van Niekerk se oeuvre geïdentifiseer is, en die insigte wat as gevolg van die daarstelling van relasionele performatisme bereik is, het dit vir my moontlik gemaak om die tekste in die transnasionale fase van Van Niekerk se oeuvre metamodernisties te ondersoek. Die transnasionale bewegings in Van Niekerk se nuutste vyf tekste hou verband met die metamodernistiese idees van heterochroniese, transhistoriese en ruimtelike grensloosheid. Dit gaan immers oor die talige, inhoudelike, tematiese en ruimtelike oorsteek van nasionale grense in die vorm van letterkunde. Van Niekerk voer in hierdie vyf tekste met behulp van transnasionale bewegings haar kunstenaarskap op 'n internasionale verhoog uit, sonder dat haar kreatiwiteit aan bande gelê word deur politiese postnasionale en postapartheid verwagtinge. Kuns wat in Afrikaans gemaak is, kry ook die geleentheid om in 'n ruimte buite Suid-Afrika te beweeg sonder dat dit verstrengel is met die talige, maatskaplike en sosiaal-politiese kwessies van die land. Van Niekerk gebruik Afrikaans in hierdie tekste asof dit moontlik is om dit los te maak van die verlede, al is dit onmoontlik. Dit is interessant om waar te neem dat Van Niekerk met *Die sneeuslaper*, *Kaar*, *In die stille agterkamer* en *Gesant van die mispels* pertinent 'n “minor” transnasionale beweging uitvoer tussen Afrikaans en Nederlands. Myns insiens is dit 'n manier om kommentaar te lewer op die homogeniserende invloede wat Engels internasionaal het.

As die eerste teks van die metamodernistiese derde fase van Van Niekerk se oeuvre, is *Memorandum* in sy geheel gelees in terme van relasionele performatisme. Die teks in sy geheel maak naamlik gebruik



van performatistiese beraming. Die memorandum wat Wiid skryf, funksioneer as een groot raam waaruit Wiid uiteindelik self ontsnap. Die skryf van die memorandum stel hom in staat om sy sterflikheid te omarm, en om sy dood met 'n nuwe relasionele lewensbeskouing tegemoet te gaan. Die teks voer verder 'n verskeidenheid van 'toneelstukke' voor die oë van die leser op, soos in afdeling 5.3 uitgewys. *Die sneeuslaper* voer die gebruik van narratiewe rame selfs verder. Die vier kortverhale bevat immers rame binne-in rame binne-in rame. In *Die sneeuslaper* word 'n ernstige performatiewe spel met die leser gespeel: dit beklemtoon relasionaliteit; en dit onderstreep die feit dat kreatiwiteit en kunsuitinge ontstaan uit spel en opvoering – dat dit bestaan in terme daarvan. Die sneeuslaper nooi die leser uit tot spel, soos ook die geval in *Memorandum* is. Die speletjie gaan egter oor ernstige sake en die leser moet hom- of haarself ten volle beskikbaar en oop stel om aan die spel deel te neem volgens die reëls wat deur die teks daargestel word. Omdat beide hierdie tekste vervreemdend te werk gaan, en hul sonderlingheid vir die leser opvoer, word die leser genoop om die teks te beskou as 'n 'ander' met agentskap, en wat die vermoë het om die leser op persoonlike vlak aan te raak en mee te sleur.

In *Kaar* is vervreemding spesifiek in terme van die taalgebruik 'n belangrike strategie. Die liggaamlikheid en materialiteit van taal word in *Kaar* beklemtoon om die retoriese performatiewe aard daarvan op te voer. Die gebruik van die verskillende variasies van Afrikaans sowel as haar Germaanse voorouers in die gedigte, plaas klem op die heterochroniese en transhistoriese aard van taal en taalontwikkeling. Afrikaans word dus in 'n groter konteks as bloot die Suid-Afrikaanse geïmposeer. Die performatiewe aard van taal word ook beklemtoon deur die kreatiewe en ambagtelike maniere waarop Van Niekerk poëtiese taal in die gedigte aanwend. Die woorde en frases in die gedigte roep mekaar en verskeie ander op spelerige wyse op, en die digter is besig met 'n tipe aardse geweldpleging deur woorde te breek, te herhaal en met mekaar te laat rym. Die poëtiese taal in *Kaar* funksioneer performatief omdat dit rebelleer teen strukture en kennis, en omdat dit sodoende iets nuuts tot stand bring. Relasionaliteit en 'n metamodernistiese etiese bewustheid van die mens se ontologiese posisie op aarde, is in *Kaar* sterk op die voorgrond. Die natuurgedigte in die bundel spreek van 'n sensitiwiteit vir die feit dat die mens nie belangriker is as enige van die ander dinge op aarde nie, beide lewend en nielewend. Post-antroposentrisme en posthumanisme spreek uit verskeie van die gedigte. Verder is daar ook 'n woede teenwoordig oor die maniere waarop mense hul magsug en drang na vooruitgang dryf ten koste van ander mense, diere en die aarde. Onsinnige geweld teen weerloses is op die voorgrond. Die verskeidenheid tipes gedigte wat in *Kaar* te sien is, spreek ook van 'n ossillerende ingesteldheid ten opsigte van die skryf van poësie. Daar is naamlik nie net een manier om in die huidige situasie (beide Suid-Afrikaans en internasionaal) as skrywer te reageer nie; daar is verskillende moontlikhede in die skrywer se arsenaal. Nie een is beter of meer effektief as die ander nie. Die “argivaris van brutaliteite” (die Sus-figuur) is nie beter as die liriese sjamaan (die Daan-figuur) nie; skeptisisme is nie beter as vertrouwe nie; agterdog is nie beter as bevestiging nie. Metamodernistiese ossillering tussen siniese wanhoop en strategiese hoop is inherent deel van Van Niekerk se werkswyse in *Kaar*.

Die transnasionale en heterochroniese ingesteldhede wat in *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer* na vore kom, getuig van 'n geglobaliseerde ingesteldheid. In hierdie tekste is daar klaarblyklik 'n voorkeur daarvoor om die estetiese aspekte van kuns te beklemtoon, aangesien Van Niekerk in gesprek tree met minder belangrike skilders wat noulettende en ambagtelike skilderye gemaak het oor onbenullige alledaagshede soos skulpe, vrugte en voëls. Sy breek egter so die tydruimtelike grense tussen Suid-Afrika en Nederland en tussen die hede en die verlede af om aan te toon dat die maak van kuns steeds belangrik is, maak nie saak waar of in watter tyd dit bedryf word nie. Kuns op 'n klein skaal kan steeds 'n doel hê, selfs al is dit net om troos en lafenis te bied van 'n oorstimulerende, oorweldigende Suid-Afrikaanse werklikheid. Deur haarself heterochronies met Manke en Coorte gelyk te stel, sê Van Niekerk ook iets oor hoe die verlede en hede saamvloei en dat daar eintlik niks nuuts is onder die son nie: kunstenaars wat in onstuimige tye leef, het steeds die keuse of hulle hul kuns wil aanwend vir politiese of strydende doelwitte, en of hulle kies om op hul ambag te fokus. So word die eie interne etiese kode wat 'n kunswerk skep, beklemtoon en instrumentalisering word teengestaan. Die kunswerk word 'n akteur wat 'n persoon “van digby” bekyk en wat hom of haar noop om dit “soos 'n ver familielid te groet” (2017a:11).

In sy intreerede bespreek Visagie (2016) Ingrid Winterbach se *Vlakwater* in terme van metamodernisme. Hy noem dat *Vlakwater* moontlik beskou kan word as die eerste Afrikaanse metamodernistiese teks. Myns insiens is dit nie die regte manier om oor metamodernisme te dink nie. Metamodernisme is nie 'n 'era' wat 'aangebreek' het nie. Dit is 'n 'volwassewording' van denke oor literatuur en literatuurwetenskap. Dit is 'n manier om afstand te kry van reduksionistiese periodisering en kategorisering. Dit bied die navorser die geleentheid om 'n teks te benader as 'n sonderlinge literêre uiting wat sy interne tekstualiteit en eie etiese kode vir die leser opvoer. Metamodernisme staan begrensing teen: dit is relasioneel, transnasionaal, heterochronies en akkommoderend ingestel. Dit beteken egter nie 'anything goes' nie. Metamodernisme is bewus daarvan dat dit in die postmoderne era onmoontlik geraak het om grootse modernistiese nosies soos waarheid, skoonheid en idees rondom 'werklik goeie kuns' te vertrou. Tog het daardie idees nie geheel en al verlore gegaan nie. Dit het steeds waarde omdat dit hoop en vooruitgang veronderstel, hoe onwaarskynlik hierdie sake ook al in die moderne era mag lyk. Metamodernisme maak dus gebruik van postmoderne truuks om modernistiese idees relasioneel-performatief voor die oë van die postmoderne leser op te voer. Metamodernistiese kunsuitinge sal byvoorbeeld postmoderne konvensies van intertekstualiteit gebruik om 'n gevoel van gemeenskap te skep, soos Van Niekerk in *Memorandum* doen. Of dit sal postmoderne ironie approprieer met die doel om opregtheid te bewerkstellig, soos die geval is in die wydlopende gedigte in *Kaar*. Postmoderne melankolie kan ook op paradoksale manier gebruik word om 'n gevoel van hoop te vestig, soos in *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*. Sodoende word modernistiese ideale weer aanvaarbaar en selfs aanloklik gemaak.

Die kontemporêre skrywer en die ingeligte leser besef dat dit nie meer moontlik is om die waarheid in tekste te soek en na te jaag soos die moderniste gedoen het nie, maar hulle weier ook om soos die postmoderniste te aanvaar dat taal en tekste weinig waarde het omdat dit relatief is en altyd net uitwaaiër tot nog 'n stel vryswewende tekens. Die metamodernistiese skrywer skryf 'n teks met 'n postmoderne leser in gedagte, maar met modernistiese gravitas. Die postmoderne leser kry inderdaad postmoderne tegnieke in die teks, maar dit lei nie tot 'n relativering van die teks en sy inhoud nie. Omdat die metamoderne leser as deel van 'n akteurnetwerk bereid is om hom- en haarself oop te stel vir beïnvloeding, is dit moontlik dat die teks weereens waarde kan hê op die manier wat die groot modernistiese tekste waarde gehad het. Metamodernisme gaan dus oor 'n veranderende manier om tekste te skryf, maar ook 'n veranderende manier om tekste te lees en te bestudeer. Die skrywer maak gebruik van relasionele performatisme om geloofwaardige onwaarskynlike tekstuele situasies te konstrueer, en die leser maak van postkritiese lees gebruik om die teks toe te laat om sy eie 'denke' voor die leser se oë op te voer. Die leser word dus nie (postmodernisties) om die bos gelei nie, maar laat hom- of haarself bewustelik (metamodernisties) toe om om die bos gelei te word. Op hierdie manier kan die leser vir sigself “medelye, [...] vermaak en lering wen” (2010:31).

Metamodernistiese letterkunde wat performatisties dink, soos die tekste in die transnasionale fase van Van Niekerk se oeuvre, lei die leser uiteindelik tot 'n punt waar dit moontlik is om die werklikheid op nuwe, relasioneelbegronde maniere te beskou. Van Niekerk (2013a:36) stel dit goed: “[...] conceptually ambiguous and linguistically ‘strange’ works that resist instrumental interpretations would best stimulate vitality in reading communities, simply because they will provoke tougher and more inclusive conversations, and unpredictable interpretations”.

## Bronnelys

Abrahams, R.D. 1972. Folklore and Literature as Performance. *Journal of the Folklore Institute*, 9(2/3):75-94.

Abramson, S. 2014a. Metamodernism: The Basics. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics\\_b\\_5973184.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html). Date of access: 12 May 2017.

Abramson, S. 2014b. Metamodernism: The Basics II. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics-\\_b\\_5980326.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics-_b_5980326.html). Date of access: 12 May 2017.

Abramson, S. 2014c. Metamodernism: The Basics III. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics-\\_1\\_b\\_5998834.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics-_1_b_5998834.html). Date of access: 12 May 2017.

Abramson, S. 2015a. Ten Basic Principles of Metamodernism. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met\\_b\\_7143202.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html). Date of access: 10 Jan. 2017.

Abramson, S. 2015b. Five More Basic Principles of Metamodernism. [http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/five-more-basic-principle\\_b\\_7269446.html](http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/five-more-basic-principle_b_7269446.html). Date of access: 10 Jan. 2017.

Anon. 2006. Van Niekerk hou só hart van gode rein. *Die Burger*: 14, 20 Des.

Anon. 2014. Kopskote: Marlene van Niekerk. *Beeld*: 11, 3 Mrt.

Appadurai, A. 1996. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Appiah, K.A. 2017. *As If: Idealizations and Ideals*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Attridge, D. 2004. *The Singularity of Literature*. London: Routledge.

Attridge, D. 2017. Preface to the Routledge Classic Edition. (*In* Attridge, D. *The Singularity of Literature*. London: Routledge. p. xv-xxiii).

Attridge, D. 2018. *The Triumph of Afrikaans Fiction*. <http://www.publicbooks.org/the-triumph-of-afrikaans-fiction/> Date of access: 23 Feb. 2018.

- Attwell, D. 2005. *Rewriting modernity. Studies in Black literary history.* Pietermaritzburg: UKZN Press.
- Aucamp, H. 1993. Magiese realisme in 'n prosa-hoogtepunt. *Die Suid-Afrikaan*: 42, 31 Mrt.
- Aucamp, H. 2006. Beelde en woorde teen die stilte in. *Die Burger*:11, 13 Nov.
- Ball, J. 2010. Marlene van Niekerk and *Agaat* to Share Stage with Toni Morrison. <http://jonathanball.bookslive.co.za/blog/2010/03/23/marlene-van-niekerk-and-agaat-to-share-stage-with-toni-morrison/> Date of access: 4 Apr. 2018.
- Bell, E. 2008. *Theories of Performance.* Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Berns, U. 2009. The Concept of Performativity in Narratology. *European Journal of English Studies*, 13(1):93-108.
- Beyers, S. & Van Niekerk, M. 29 Nov. 2017. RSG Skatkis. Tweelui: Marlene van Niekerk-bekendstelling. [http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/20171129\\_RSG\\_SKATKIS\\_TWEELUIK\\_MARLENE\\_VAN\\_NIEKERK.mp3](http://www.rsg.co.za/images/upload/sound/klanke/20171129_RSG_SKATKIS_TWEELUIK_MARLENE_VAN_NIEKERK.mp3). Datum van gebruik: 1 Des. 2017. [Podsend].
- Bezuidenhout, Z. 2013. Resensie: *Kaar* (Marlene van Niekerk). <http://versindaba.co.za/2013/11/25/resensie-kaar-marlene-van-niekerk/>. Datum van gebruik: 27 Okt. 2017.
- Bhabha, H.K. 1991. 'Race', Time and the Revision of Modernity. *Oxford Literary Review*, 13(1):193-219.
- bol.com. 2018. *In de stille achterkamer*. <https://www.bol.com/nl/p/in-de-stille-achterkamer/9200000086440840/> Datum van gebruik: 2 mei 2018.
- Botes, N. & Cochrane, N. 2011. Genetiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte. *LitNet Akademies*, 8(2):112-151.
- Botha, E. 1987. *Prosakroniek.* Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, C. 2011. On The Way Home: Heidegger and Marlene van Niekerk's *Triomf. Phronimon*, 12(1):19-39.

Breytenbach, B. 2013. Marlene van Niekerk - The dancing in other words Spier Poetry Festival, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ThZXi3ZZEvY>. Date of access: 24 Oct. 2017.

Brink, A.P. 1983. Sy bring nuwe bakens vir die jonger poësie. *Rapport*:102, 11 Sept.

Britz, E. 2007. Sterwensgang. *Insig*:38, 1 Mrt.

Britz, 2013. Bekend en onbekend blom. *Die Burger*:12, 21 Aug.

Brophy, M. 2006. Shadowing Afrikaner Nationalism: Jungian Archetypes, Incest, and the Uncanny in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *JLS/TLW*, 22(1/2):96-112.

Brynard, K. 2004. Argeoloog vir die Afrikanersiel. *Insig*:55, 31 Jul.

Buikema, R. 2009. Crossing the Borders of Identity Politics: *Disgrace* by J.M. Coetzee and *Agaat* by Marlene van Niekerk. *European Journal of Woman's Studies*, 16(4):309-323.

Burger, W. 2000. Also sprach Treppie: Taal en verhaal as muurpapier in Marlene van Niekerk se *Triomf* (of "it's all in the mind"). *Literator*, 21(1):1-20.

Burger, W. 2002. Eendag was daar ... (Of was daar nie?) Stories: Onthulling, verdoeseling of moontlikheid? *Stilet*, 14(1):100-117.

Burger, W. 2006. 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.

Burger, W. 2009. "So-hede wat die tong uit die mond jaag agter benoeming aan, elke keer weer, tot in ewigheid". *JLS/TLW*, 25(3):152-156.

Burger, W. 2012. "Betrokke Kritiek" – Literatuurkritiek wat die wêreld verander? Literatuurkritiek ná Teorie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 52(1):52-67.

Burger, W. 2017. "Werkstaking by die kleigat": Willie Burger lewer kommentaar. <http://www.litnet.co.za/werkstaking-die-kleigat-willie-burger-lewer-kommentaar/>. Datum van gebruik: 2 Apr. 2017.

Buxbaum, L. 2012. 'En wat jy weet is wat jy nie weet nie': Strange, hypnotic Van Niekerk. <http://slipnet.co.za/view/reviews/en-wat-jy-weet-is-wat-jy-nie-weet-nie-strange-hypnotic-tales-from-marlene-van-niekerk/>. Date of access 12 Jan. 2018.

- Buxbaum, L. 2014. "To see another person's face ... to touch another person's hand": Bodies and Intimate Relations in the Fiction of Marlene van Niekerk. Johannesburg: WITS. (Thesis – PhD).
- Carvalho, A.M. 2009. The Novel as Cultural and Historical Archive: An Examination of Marlene van Niekerk's *Agaat* (2006). Port Elizabeth: NMMU. (Dissertation – MA).
- Childs, P. 2008. *Modernism*. 2nd ed. London: Routledge.
- Chitanu, C. 2010. The Performativity of Literature. *The AnaChronist*, 15(winter):73-92.
- Cloete, T.T. 1983. Groei in werk van digteres. *Die Volksblad*:4, 26 Nov.
- Cloete, T.T. 1992. Taalhandelinge en die literatuur. (In Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM. p. 525-530).
- Cloete, T.T. 2013. *Die ander een is ek*. Plettenbergbaai: Pooka.
- Cochrane, N. 2005. Resensie van *Agaat*. *Tydskrif vir letterkunde*, 42(2):215-217.
- Comaroff, J. & Comaroff, J.L. 2012. *Theory from the South: or, how Euro-America is evolving towards Africa*. Boulder: Paradigm.
- Cooper, B. 2017. "Beyond" Metamodernism: The Meta-Turn has Come Full Circle. <https://medium.com/the-abs-tract-organization/beyond-metamodernism-c595c6f35379> Date of access: 24 Apr. 2018.
- Cooper, B. 2018. The Metamodern Condition: A Report on "The Dutch School" of Metamodernism. <https://medium.com/the-abs-tract-organization/the-metamodern-condition-1e1d04a13c4> Date of access: 24 Apr. 2018.
- Crous, M. 2010. Vernuftige en poëtiese spel met feite, fiksie. *Beeld*:13, 22 Nov.
- Crous, M.L. 2013. Abjection in the novels of Marlene van Niekerk. Cape Town: UCT. (Thesis – PhD.)
- Crous, M. 2017. Sorg en versorging in Marlene van Niekerk se *Kaar*. *Stilet*, 29(1):62-79.
- Crowther, P. 2003. Introduction: Postmodernity, perspectivalism and supermodernism. (In Crowther, P., ed. *Philosophy After Postmodernism*. New York: Routledge. p. 1-3).

- Culler, J. 2000. Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative. *Poetics Today*, 21(3):503-519.
- Cussons, S. 1983. 'n Volbloed digteres aan die woord. *Die Vaderland*:12, 3 Okt.
- De Kock, L & Pieterse, A. 2012. A vast domain of death: decomposition and decay in Marlene van Niekerk's *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W.* *South African Theatre Journal*, 26(1):61-92.
- De Vries, D. 2011. "Vertalen is als een bedevaart": drie stappen vooruit, twee stappen achteruit. Vertaalpraktijk. <http://www.boekvertalers.nl/2011/02/23/vertalen-is-als-eenbedevaart-drie-stappen-vooruit-twee-stappen-achteruit/#more-6377> Datum van gebruik: 15 apr. 2017.
- De Vries, A. 2015a. Wie mag Kaaps in wie se Kaaps? 'n Ondersoek na die gebruik van Kaaps in Marlene van Niekerk se *Kaar*. *Stilet*, 27(2):1-16.
- De Vries, I. 2015b. Poolshoogte-diskoers by die US Woordfees 2015: Bestekopname van die bestekopnemers. <http://www.litnet.co.za/Article/poolshoogte-diskoersby-die-us-woordfees-2015-bestekopname-van-die-bestekopnemers>. Datum van gebruik: 17 Apr. 2015.
- De Vries, A.H. 2017. "Werkstaking by die kleigat": Braam de Vries lewer kommentaar. <http://www.litnet.co.za/werkstaking-die-kleigat-braam-de-vries-lewer-kommentaar/>. Datum van gebruik: 2 Apr. 2017.
- Dillon, S. 2005. Re-inscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies. <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/3241/ReinscribingDeQuinceyDillon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Date of access: 18 Feb. 2018.
- Di Nicola, L. 2018. Slow Thought: a manifesto. <https://aeon.co/essays/take-your-time-the-seven-pillars-of-a-slow-thought-manifesto> Date of access: 27 Apr. 2018.
- Donadio, R. 2007. Out of South Africa. <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html> Date of access: 17 Mar. 2018.
- Du Plessis, A.C. 2009. "Between the Walls of Jasper, in the Streets of Gold": The Deconstruction of Afrikaner Mythology in Marlene van Niekerk's *Triomf*. Pretoria: UNISA. (Dissertation – MA).
- Du Plessis, I. 2010. Die familiesage as volksverhaal: Afrikanernasionalisme en die politiek van reproduksie in Marlene van Nieker se *Agaat*. *LitNet Akademies*, 7(3):152-194.



- Du Plooy, H. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Durban: Butterworth
- Du Plooy, H. 1995. Die modernisme – Representasie of presentasie? (In Viljoen, H., red. *Metodologie en representasie*. Pretoria: Die RGN-uitgewers. p. 339-391).
- Du Plooy, H. 2007. Weerskante van die slot: semiosfere in Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). *Stilet*, 19(1):83-102.
- Du Plooy, H. 2014. Die beeld is duursamer as die begrip. *LitNet Akademies*, 11(2):526-552.
- Du Preez, A. 2006. Resensie. Memorandum: 'n verhaal in skilderye. *Tydskrif vir letterkunde*, 44(1):266-267.
- Duvenhage, P. 2013. Praktiese wysheid (fronesis) in 'n verdeelde samelewing. *LitNet Akademies*, 10(2):577-601.
- Duvenhage, P. 2016. Afrikaanse Filosofie: Perspektiewe en dialoë. Bloemfontein: SUN PRéSS.
- Eagleton, T. 2015. Hope without Optimism. New Haven: Yale University Press.
- Emmett, C. 2013. Devouring the Father: Family and Recuperation in *Triomf* and *The Native Commissioner*. Cape Town: UCT. (Mini-dissertation – MA).
- Encyclopædia Britannica. 2018. Künstlerroman: literary genre.  
<https://www.britannica.com/art/Kunstlerroman> Date of access: 5 Apr. 2018.
- Engelbrecht, A. M. 1996. Bevriending en bevreemding in *Sprokkelster* en *Groenstaar* van Marlene van Niekerk. Stellenbosch: US. (Verhandeling – MA).
- Eshelman, R. 2000-2001. Performatism, or the End of Postmodernism. *Antropoetics: the Journal of Generative Anthropology*, 11(2). <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/> Date of access: 14 Apr. 2017.
- Eshelman, R. 2002. Performatism, or What Comes After Postmodernism. New Architecture in Berlin. <http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles-sp-829273831/322-performatism-or-what-comes-after-postmodernism-new-architecture-in-berlin>. Date of access: 14 Apr. 2017.
- Eshelman, R. 2005-2006. After Postmodernism: Performatism in Literature. *Antropoetics: the Journal of Generative Anthropology*, 11(2). <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1102/perform05/>. Date of access: 14 Apr. 2017.

- Eshelman, R. 2008. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora: Davies Group.
- Eshelman, R. 2015. What is performatism? <http://www.performatism.de/What-is-Performatism>. Date of access: 14 Apr. 2017.
- Esterhuizen, L. 2014. Onderhoud met Marlene van Niekerk. <http://versindaba.co.za/2014/04/18/onderhoud-met-marlene-van-niekerk/> Datum van gebruik: 19 Jan. 2018.
- Esterhuizen, L. 2016. Onderhoud met Marlene van Niekerk. Die aarde as oester en ander skryfkundes. <http://versindaba.co.za/2016/06/16/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-die-aarde-as-oester-en-ander-skryfkundes/>. Datum van gebruik: 19 Jan. 2018.
- Esterhuizen, L. 2018. Onderhoud met Marlene van Niekerk (*In die stille agterkamer; Gesant van die mispels*). <http://versindaba.co.za/2018/01/15/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-in-die-stille-agterkamer-gesant-van-die-mispels/>. Datum van gebruik: 17 Jan. 2018.
- Felski, R. 2015. *The limits of critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fincham, G. 2014. 'Reterritorialising' the land: *Agaat* and cartography. *Tydskrif vir Letterkunde*, 51(2):130-143.
- Finkielkraut, A. 2010. *Een Intelligent Hart*. Uit het Frans vertaald door Frans de Haan. Amsterdam: Uitgeverij Contact.
- Foley, A. 2009. *The Imagination of Freedom*. Johannesburg: WITS University Press.
- Foster, P.H. 2002. Postmodernisme en poësie: 'n Uitnodiging tot kritiese dialoog. *Stilet*, 14(2):186-215).
- Fourie, R & Adendorf, M. 2015. An analysis of the bodily spatial power relations in *Agaat* by Marlene van Niekerk. *Tydskrif vir letterkunde*, 52(2):5-20.
- Gibbons, A. 2015. "Take that you intellectuals!" and "kaPOW!": Adam Thirwell and the Metamodernist Future of Style. *Studia Neophilologica*, 87(1):29-43.
- Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Massachusetts: Harvard.
- Goosen, D. 2015. *Oor gemeenskap en plek. Anderkant die onbehae*. Pretoria: FAK.

Grobler, H. 1988. Matriekhulp: “by toccata en fuga in d mineur” deur Marlene van Niekerk. *Tempo*:6, 4 Nov..

Habermas, J. & Ben-Habib, S. 1981. Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, 22:3-14.

Hall, S. 2004. Museums of Modern Art and the End of History. (In Tawadros, G., ed. *Changing States. Contemporary Art and Ideals in an Era of Globalisation*. London: Institute of International Visual Arts. p. 286-291).

Harris, W. 1996. *Literary Meaning: Reclaiming the Study of Literature*. London: Macmillan.

Hassan, W. 2006. Agency and Translational Literature: Ahdaf Soueif’s *The Map of Love*. *PMLA*, 121(3):753-768.

Henn, M. 2010. ’n Strukturele en verteltegniese ondersoek na die representasie van die vroulike subjek in Marlene van Niekerk se *Agaat*. Stellenbosch: US. (Verhandeling – MA).

Hlabane, D. 2013. ANC has not built one mud school. <https://mg.co.za/article/2013-05-31-anc-has-not-built-one-mud-school>. Date of access: 7 Feb. 2018.

Holtzhausen, J. 2013. Whose Story is it Anyway? The Ethics of Narration and the Narration of Ethics in *Summertime* and *Die sneuslaper*. Cape Town: UCT. (Mini dissertation – MA).

Hoogbaard, S. 1996. ’n Ondersoek na die armoede-diskoers en die uitings patriargie, bloedskande en apartheid in *Triomf* van Marlene van Niekerk. Kaapstad: UWK. (Mini-tesis – MA).

Huff, R. 2014. Transnationalism. <https://www.britannica.com/topic/transnationalism> Date of access: 20 Apr. 2018.

Hutcheon, L. 2002. *The politics of postmodernism*. 2de uitg. New York: Routledge.

Jackson, J. 2011. Going to the Dogs: Enduring Isolation in Marlene van Niekerk’s *Triomf*. *Studies in the Novel*, 43(3):343-362.

Kannemeyer, J.C. 1992. Grammatika van liefde, leed en tydelikheid. *Beeld*:7, 29 Okt..

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kiberd, D. 2009. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. London: Faber and Faber.

Lehrer, B. 30 Aug. 2017. Podcast of The Brain Lehrer Show: Many Ways of Seeing the World with The Ethicist. <https://www.wnyc.org/story/many-ways-seeing-world/> Date of access: 23 Feb. 2018.

Levingrad, E. 2010. "The Weight of My Skeleton is My Only Honesty": Language and the speaking body in Marlene van Niekerk's *Agaat*. Stellenbosch: US. (Dissertation – MA).

Linde, J.L. 2014. Eudaimoniese perspektiewe op vriendskap in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Linde, J.L. & Van Schalkwyk, P. 2016. "[O]p die groter doek van menslike inspanninge": 'n Eudaimoniese perspektief op die werke van Marlene van Niekerk met spesifieke fokus op *Die sneeuslaper*. *Stilet*: 28(2):25-46.

Lionnet, F, & Shih, S. 2005. *Minor transnationalism*. Durham: Duke University Press.

Loots, S. 2011. Die teks as museum of argief in onlangse Afrikaanse romans. *Stilet*, 23(2):75-101.

Media24. 2015. Marlene van Niekerk shortlisted for the Man Booker International Prize. <http://www.media24.com/marlene-van-niekerk-shortlisted-man-booker-international-prize/> Date of access: 4 Apr. 2018.

Merriam-Webster. 2018. "transnational". <https://www.merriam-webster.com/dictionary/transnational> Date of access: 17 Mar. 2018.

Miles, J. 2017. "Werkstaking by die kleigat": John Miles lewer kommentaar. <http://www.litnet.co.za/werkstaking-die-kleigat-john-miles-lewer-kommentaar/>. Datum van gebruik: 2 Apr. 2017.

Moraru, C. 2011. *Cosmodernism: American narrative, late globalization, and the new cultural imaginary*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Moraru, C. 2013. Introduction to Focus: Thirteen Ways of Passing Postmodernism. *American Book Review*, 34(4):3-4.

Mousley, A. 2011. Introduction. (In Mousley, A., ed. *Towards a New Literary Humanism*. New York: Palgrave Macmillan. p. 1-19).

Moxey, K. 2009. Is Modernity Multiple? <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities/moxey-essay.html>. Date of access: 4 Dec. 2017.

- Myburg, J. 2006. Woed, raas teen die ‘landelike nostalgie’. *Beeld*: 17, 17 Nov.
- Nagel, T. 2018. As If! <http://www.nybooks.com/articles/2018/04/05/as-if-kwame-anthony-appiah/>  
Date of access: 25 Feb. 2018.
- Nel, A. 2012. “By sý oë uit, by jóúne in”: relasionaliteit, visie en die dood in *Die sneeuslaper* (2010) van Marlene van Niekerk. *Stilet*, 24(2):53-74.
- Nel, A. 2015. Spel en die spelende mens in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk), *Klimtol* (Etienne van Heerden) en *Wolf, Wolf* (Eben Venter). *LitNet Akademies*, 12(1):180-205.
- Nealon, C. 2011. Affect, Performativity, and actual existing poetry. *Textual Praticce*, 25(2):263-280.
- Nixon, R. 2004. The White-Trash Bin of History. <https://www.nytimes.com/2004/03/07/books/the-white-trash-bin-of-history.html> Date of access: 4 Apr. 2018.
- Olivier, G. 2011. Die “einde” van die romantiese kunstenaar? Gedagtes by die interpretasie van Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004). *Stilet*, 23(2):167-186).
- Oppelt, R.N. 2013. C. Louis Leipoldt and the Making of a South African Modernism. Stellenbosch: US (Proefskrif – PhD.)
- O’Shaughnessy, E.V. 2012. ‘History Lives in These Streets’. Reading place and urban disorder in three post-apartheid Johannesburg novels. Cape Town: UCT. (Thesis – PhD).
- Patterson, C. 2017. In these troubled times we need good poets more than ever. [https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/oct/17/troubled-times-good-poets-poetry?CMP=share\\_btn\\_link](https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/oct/17/troubled-times-good-poets-poetry?CMP=share_btn_link). Date of access: 18 Oct. 2017.
- Pavel, T.G. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pawelski, J.O. & Moores, D.J., eds. 2013. *The eudaimonic turn: well-being in literary studies*. Maryland: Fairleigh Dickinson.
- Pretorius, A. 2014. “Why were we crucified into car mechanics?”: Masculine identity in Marlene van Niekerk’s *Agaat*. *Tydskrif vir letterkunde*, 51(1):29-43.
- Prinsloo, L. & Visagie, A. 2007. Die representasie van die bruin werker as die ander in Marlene van Niekerk se postkoloniale plaasroman *Agaat* (2004). *Stilet*, 19(2):43-62.

Provoost, F. 2009. “Ik wil niet meer. En ik kan niet meer”. Zuid-Afrikaanse gastschrijver Marlene van Niekerk heeft genoeg van de realistische roman en vlucht voorlopig in lyrische gedichten.

<http://www.mareonline.nl/artikel/0910/01/0809/achtergrond/>. Datum van gebruik: 3 mei 2016.

Robinson, A. 2014. An A to Z of Theory. Alain Badiou: The Event.

<https://ceasefiremagazine.co.uk/alain-badiou-event/>. Date of access: 4 Mar. 2018.

Robinson, M. 2017. What Are We Doing Here? <http://www.nybooks.com/articles/2017/11/09/what-are-we-doing-here/> Date of access: 21 Oct. 2017.

Rossmann, J. 2012. ‘There’s another story here’: Skewing the Frame in Marlene van Niekerk’s *Agaat*. *English Academy Review*, 29(2):34-45.

Rossmann, J & Stobie, C. 2012. “chew me until i bind”: Sacrifice and Cultural Renewal in Marlene van Niekerk’s *Agaat*. *JLS/TLW*, 28(3):17-31.

Rossmann, J. 2014. Orion, Ram’s-horn and Labyrinth: Quest and Creativity in Marlene van Niekerk’s *Triomf, Agaat* and *Memorandum*. Pietermaritzburg: UKZN. (Thesis – PhD).

Rossouw, J. 2006. Groots en aangrypende requiem. *Rapport*:4, 3 Des.

Roux, A.P. 2009. *Artis bene moriendi*, voorskrifte & tekeninge vir ’n goeie dood - *Memorandum: ’n verhaal met skilderye*. Potchefstroom: NWU. (Dissertation – MA).

Said, E. 1985. *Orientalism*. 3rd ed.. London: Penguin Classics.

Said, E. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.

Shafak, E. 2010. TEDGlobal 2010: The politics of fiction.

[https://www.ted.com/talks/elif\\_shafak\\_the\\_politics\\_of\\_fiction#t-1141704](https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction#t-1141704) Date of access: 24 May 2018.

Silverman, K. 2009. *Flesh of my Flesh*. Stanford: Stanford Press.

Snyman, H. 2013. LitNet Akademies-resensie-essay: *Kaar ’n klein ensiklopedie van woord en digkuns*. <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-kaar-n-klein-ensiklopedie-van-woord-en-digkuns/>. Datum van gebruik: 7 Aug. 2016.

Steyn, J. 2016. Interview with Marlene van Niekerk. *The White Review*.

<http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-marlene-van-niekerk/>. Date of access: 16 Feb. 2017.

St John, G. 2008. *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. New York: Berghan Books.

Terblanche, E. 2015. Marlene van Niekerk (1954-) <http://www.litnet.co.za/marlene-van-niekerk-1954/>  
Datum van gebruik: 12 Mrt. 2015.

Thamm, M. 2015. Franschhoek Literary Festival: Disturbing the peace.

<https://www.dailymaverick.co.za/opinionista/2015-05-20-franschhoek-literary-festival-disturbing-the-peace/#.WnmO5XyYNQI>. Date of access: 6 Feb. 2018.

Timmer, N. 2010. *Do you feel it too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the turn of the Millennium*. New York: Rodopi.

Toth, J. & Brooks, N. 2007. Introduction: a wake and renewed? (*In* Brooks, N. & Toth, J., eds. *The mourning after: attending the wake of postmodernism*. Amsterdam: Rodopi. p. 1-13).

Toth, J. 2010. *The passing of postmodernism: a spectroanalysis of the contemporary*. Albany: State University of New York Press.

T'Sjoen, Y. 2018. Vertical and lateral literary movements in a writer's career. Breyten Breytenbach's *Windcatcher* in the USA and the Low Countries. <https://www.litnet.co.za/vertical-lateral-literary-movements-writers-career-breyten-breytenbachs-windcatcher-usa-low-countries/>. Date of access: 2 Feb. 2018.

Vaessens, T. & Van Dijk, Y. 2011. Introduction: European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage. (*In* Vaessens, T. & Van Dijk, Y., eds. *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativism*. Amsterdam: Amsterdam University Press. p. 8-23).

Vaessens, T. 2013. *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt.

Van Coller, H.P. 2008. Helgaard Steyn-prys (2008) aan Marlene van Niekerk vir *Agaat*: Commendatio. *Stilet*, 21(1):131-133.

Van den Akker, R., Gibbons, A. & Vermeulen, T. 2017. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield.

- Van der Merwe, C. 2012. Om te skryf oor die onbeskryflike: Verlies en mistieke verlange in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. *Literator*, 33(2):1-9.
- Van der Merwe, J. 2017. Notes towards a metamodernist aesthetic. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif – PhD.)
- Van Heste, J. 2012. *De Wijsheid van de Roman*. Eindhoven: Uitgeverij Damon.
- Van Houwelingen, C. 2012. *White Women Writing the (Post)Colony: Creolité, Home and Estrangement in Novels by Rhys, Duras and Van Niekerk*. Stellenbosch: US. (Dissertation – MA).
- Van Niekerk, M. 1977. *Sprokkelster*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 1983. *Groenstaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M & Van Zyl, A. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2010. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2013. *Kaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2013a. The literary text in turbulent times: an instrument of social cohesion or an eruption of critical bliss. Notes on JM Coetzee's *Life and Times of Michael K*. *Acta Academia*, 45(4):1-39.
- Van Niekerk, M. 2013b. Motshekgas's name is mud. <https://mg.co.za/article/2013-05-17-00-motshekgas-name-is-mud>. Date of access: 7 Feb. 2018.
- Van Niekerk, M. 2016a. Onderhoud met Marlene van Niekerk. Die aarde as oester en ander skryfkundes. <http://versindaba.co.za/2016/06/16/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-die-aarde-as-oester-en-ander-skryfkundes/>. Datum van gebruik: 20 Aug. 2017.
- Van Niekerk, M. 2016b. Marlene van Niekerk on the Stellenbosch University language debate. <http://www.litnet.co.za/marlene-van-niekerk-stellenbosch-university-language-debate/>. Date of access: 6 Feb. 2018.
- Van Niekerk, M. 2017a. *In die stille agterkamer: Gedigte by skilderye van Jan Mankes 1889-1920*. Kaapstad: Human & Rousseau.



- Van Niekerk, M 2017b. *Gesant van die mispels: Gedigte by skilderye van Adriaen Coorte ca. 1659-1707*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2017c. "Come on sistah, let's get a life". *Stilet*, 29(1):226-229.
- Van Niekerk, A. & Koopman, N. 2017. Van den Heever se "Werkstaking by die kleigat": Regtig nodig in *Die Afrikaanse kortverhaalboek?* <http://www.litnet.co.za/van-den-heever-se-werkstaking-die-kleigat-regtig-nodig-die-afrikaanse-kortverhaalboek/>. Datum van gebruik: 2 Apr. 2017.
- Van Schalkwyk, P. 2003. *Horisonne: mites oor die moontlike in kontemporêre verhalende tekste van Suid-Afrika en die Nederlandse taalgebied*. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – PhD).
- Van Vuuren, H. 2014. *Passacaglia* van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 54(3):505-523.
- Van Vuuren, H. 2016. Marlene van Niekerk (1954-) (*In* Van Coller, H.P., red. *Perspektief & Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: Van Schaik. p. 919-953).
- Van Vuuren, H. 2017. *Die derde spoel* deur S.J. Naudé: 'n resensie. <https://www.litnet.co.za/die-derde-spoel-deur-sj-naude-n-boekresensie/>. Datum van gebruik: 4 Jul. 2017.
- Venter, L.S. 1994. Geen doekies gedraai om *Triomf* se karakters. *Rapport*: 17, 24 Jul.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2010. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1-14.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2014. What is metamodernism? <https://www.youtube.com/watch?v=dH6zJULTVgQ>. Date of access: 15 Apr. 2015.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2015a. Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism. *Studia Neophilologica*, 87:55-67.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2015b. Misunderstandings and clarifications. <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>. Date of access: 12 Sept. 2016.
- Versveld, M. 1966. *Wat is kontemporêr? Vier opstelle oor ons tyd*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Viljoen, H.M. 2005. 'n Groot Afrikaanse roman. *Literator*, 26(3):174-178.

Viljoen, L. 2011. Van Niekerk verbyster weereens. <http://slipnet.co.za/view/reviews/van-niekerk-verbyster-weereens/> Datum van gebruik: 24 Feb. 2018.

Viljoen, L. 2014. Die rol van Nederlands in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers. *Internationale Neerlandistiek*, 52(1):3-26.

Viljoen, L. 2015. Poolshoogte-afsluiting: Nuwe ontwikkelinge in die Afrikaanse literatuurstudie. <http://www.litnet.co.za/poolshoogte-afsluiting-nuwe-ontwikkelinge-in-die-afrikaanse-literatuurstudie/>. Datum van gebruik: 18 Feb. 2018.

Viljoen, L. 2016. Intertalige en kruiskulturele verkeer tussen Afrikaans en Nederlands in Marlene van Niekerk se verhaalbundel *Die sneeuslaper*. *LitNet Akademies*, 13(1):250-271.

Viljoen, L. 2017. "n Postkoloniale Umweltkas": die vraag na 'n transnasionale poëtika in Afrikaans aan die hand van Marlene van Niekerk se *Kaar*. *LitNet Akademies*, 14(3):133-165.

Visagie, A. 2010. Globalisering, modernisme en postmodernisme: *In stede van die liefde* (2005) van Etienne van Heerden. *Tydskrif vir letterkunde*, 47(2):95-112.

Visagie, A. 2016a. Moderniteit en die Afrikaanse letterkunde. Professorale intreerede, Stellenbosch, RSA, 16 Mei.

<http://www.sun.ac.za/english/Inaugurallectures/Inaugural%20lectures/InauguralLectureProfAndriesVisagie.pdf>. Datum van gebruik: 25 Mei 2017.

Visagie, A. 2016b. LitNet Akademies-resensie-essay: *Vlakwater* deur Ingrid Winterbach.

<http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-vlakwater-deur-ingrid-winterbach/> Datum van gebruik: 25 Mei 2017.

Woodward, W. 2001. Dog Stars and Dog Souls: The Lives of Dogs in *Triomf* by Marlene van Niekerk and *Disgrace* by J.M. Coetzee. *JLS/TLW*, 17(3/4):90-119.

