

Van “housecoat” tot sekuriteitsuniform: die voorstelling van ’n aantal kledingstukke in Marlene van Niekerk se prosa

Marius Crous

Marius Crous, Departement Tale en Letterkunde, Nelson Mandela Universiteit

Opsomming

Klere speel ’n deurslaggewende rol in literêre tekste en in hierdie artikel word sekere kledingstukke wat in die romans van Marlene van Niekerk voorkom, bespreek: die “housecoat” in *Triomf*; die uniform en keps asook Milla se verleidingsrok en Jak se modieuse klere in *Agaat*; Joop se verslonste voorkoms in *Memorandum: ’n verhaal met skilderye*, en die kledingstukke in die verhale in *Die sneeusalper*. Ter aanvang word ook kortliks verwys na ander kledingstukke wat al klassieke status in die Afrikaanse letterkunde bereik het.

Aan die hand van onder meer Roland Barthes se *The language of fashion* (2006) word die onderskeie kledingstukke binne die konteks van die onderskeie tekste beskou, asook hoe dit ’n weerspieëling is van die heersende modes van die tydvak waarin die verhaal afspeel. Ander teoretici, soos Alison Bancroft, word ook betrek om aan te dui in watter mate die mode met behulp van die psigoanalise bestudeer kan word.

Klere weerspieël nie net die sosio-ekonomiese status van die onderskeie karakters nie, maar is ook duidelike identiteitsmerkers. Klere en kleure word met bepaalde genders geassosieer en die snit, materiaal en styl wissel voortdurend. Die modebedryf lewer ’n enorme bydrae tot die wêreld ekonomie en die advertering daarvan in byvoorbeeld modetydskrifte skep ’n bepaalde modetaal en -woordeskat wat gebruik word om voornemende kopers te beïnvloed.

Die onderskeie kledingstukke (en hul assosiasies met spesifieke karakters) toon aan die leser dat klere meer is as net die snit, materiaal of kleur daarvan. Uit die ontleding van die tekste blyk dit ook dat klere ten nouste gekoppel word aan identiteit en dat klere selfs simbolies kan wees van ’n omruil en uitruil van identiteite.

Trefwoorde: Barthes, Roland; klere; modesisteam; semiotiek; taal van die mode; Van Niekerk, Marlene

Abstract

From housecoat to security uniform: the depiction of several pieces of clothing in the prose of Marlene van Niekerk

Clothes play an essential role in everyday life both as a necessity and as a commodity desired by most people – a commodity advertised by the billion-dollar fashion industry to appeal to people’s desires and create a need or lack in their lives.

Discussing clothes in general, Gordon (2009) associates it with the projection of our inner self and as markers of our wealth and status. To some, clothes are also a social mask or a type of barrier between them and the outside world. Cardon (2016) views clothes as a barometer of upward mobility and considers to what extent clothing expresses our individual desires.

A key thinker on fashion and what he calls “the language of fashion” is the French semiotician Roland Barthes. He has written extensively on the topic and distinguishes between *dressing*, and *to dress* as key elements in what he describes as a vestimentary system encapsulating all aspects of the fashion world.

Fashion marks a particular character as being part of a particular culture or historical period, or creates a particular persona who adheres to the dictums of a particular peer group when it comes to the choice of clothes.

Bancroft (2012) looks at fashion from the viewpoint of psychoanalysis and in particular Lacan’s concept of the *sinthome*, the fourth element knotting the three knots (Real, Imaginary, Symbolic) of the psyche together. From a psychoanalytical perspective she looks at the “wearing, viewing and responding human subject”. The gaze at the clothes and the wearer within are two key aspects of the psychoanalytical perspective on fashion.

From an authorial point of view, writers have the power to dress their characters purposeful in order to elicit certain responses and activate connotations of a particular frock or outfit. Does the choice of outfit sustain a particular gendered identity? Is it a case of dressing according to the job to which the character aspires? In South African English literature one thinks of Can Themba’s “The suit” and the dress in Pauline Smith’s *The beadle* as two classic examples. The dress worn by the young virgin in the latter text not only features on the cover of most editions, but is a central symbol in the novel.

Using the insights of the different theorists I focus on a selection of clothing items in Marlene van Niekerk’s oeuvre: there is the housecoat worn by Mol in *Triomf*, the uniform and cap associated with Agaat; the baptismal gown and shroud decorated by Agaat; and the clothes Milla uses to seduce her husband Jak, who also has an obsession with his looks and clothes. Subsequently the focus is on the librarian in *Memorandum: a story with paintings*, a key figure in the life of the main character, but who is dressed like a typical hipster even though he is the main librarian of the Parow library. In the last instance I focus on clothing items in the four shorter texts in *Die sneeuslaper*. Only the first of these texts is available in English. Here we find a student in waistcoat and bow tie; a hobo in a tattered coat; someone delivering a eulogy in the clothes of the deceased; and in the final instance a security guard in uniform and the boy he keeps imprisoned in the narrator’s garage.

As my analysis shows, clothes are often an extension of a particular identity or act as a marker of a particular gendered position, as in the case of Mol. In Agaat's case clothes act as markers of a shift in position from surrogate child to that of maid and nanny. Agaat's skill with embroidery is also discussed when we consider Jakkie's baptismal gown and the shroud made for Milla's burial.

Milla, in her role as temptress, uses provocative and revealing outfits to have her way with the men admiring her and her husband in particular. When Milla becomes pregnant, her husband Jak turns into a major narcissist besotted with his own looks and clothes, in a sense to mask his wounded masculinity, whereas Joop the librarian is derided for not adhering to the clothing code associated with public officials. In his case, clothes act as agents of contempt and criticism against the system. In *Die sneuslaper* characters often swap clothes, indicating the doubling of roles and identities in the text at large. The conservative and reserved student swaps clothes with a hobo and the poor Willem delivers a eulogy at his dead lover's funeral while wearing the deceased's clothes. In the final story a security guard in security uniform comments on our contemporary violent society and the obsession with private security in order to protect ourselves against crime and violence.

Keywords: Barthes, Roland; clothes; fashion system; language of fashion; semiotics: Van Niekerk, Marlene

Are not couturiers the poets who, from year to year, from strophe to strophe, write the anthem of the feminine body? (Barthes 2006:146)

1. Inleiding

Klere speel 'n deurslaggewende rol in verskeie Afrikaanse literêre tekste, waarvan die bekendste seker Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) is. Elke aand (behalwe op die sewende aand) as die hoofkarakter Henry van Eeden by 'n funksie op Welgevonden opdaag, dra hy die verkeerde klere. Gegewe die Jungiaanse onderbou van die roman is dit simbolies van die individuasiëproses wat hy moet deurgaang om die eie self te vind.

Ander bekende kledingstukke in Afrikaans is die "pikswart, kniehoogte monnikkleed" wat die androgene karakter Jude in Eben Venter se *Ek stamel, ek sterwe* (1996) dra. Jude dra ook "heelwat ringe" en skoene met "'n landelike handgemaakte voorkoms" (Venter 1996:33). Die rok waarmee Freddie vir Beimen Botes in Hennie Aucamp se "Vir vier stemme" in *Volmink* (1981) verlei, het eweneens klassieke status verwerf, net soos die pak klere in Jeanne Goosen se "Aan die einde van die reënboog" in *Gelyke kans* (1995) of Koos Prinsloo se storie van die jas in *Weifeling* (1993).

By Ingrid Winterbach is daar 'n hele santekraam van interessante karakters met ewe interessante uitrustings: Molly Bloem wat met die "fake fur om die nek" in *Landskap met vroue en slang* (Lettie Viljoen 1996:65) na die lykshuis gaan of Bubbles Bothma in *Die benederyk* (Winterbach 2010) met haar Donald Duck T-hemp, agterstevoor keps, oefenbroek en silwer tekkies. Karel Schoeman se Versluis in *'n Ander land* (1984) merk dadelik op dat die jong pastoor se pak klere "stowwerig, maar ook effens verslete" is (Schoeman 1984:20) en dat Gelmers 'n afstootlike "geel geruite pak" met die "geur van sweet wat daaraan kleef"

(1984:107) dra. Trouens, by Schoeman speel die waarneming en taksering van klere deurlopend 'n belangrike rol en bied dit heelwat stof vir 'n volgende ondersoek.

In die Suid-Afrikaanse Engelse letterkunde is seker die bekendste tekste waarin klere 'n rol speel, Can Themba se kortverhaal "The suit" (die eerste keer gepubliseer in 1963 in die tydskrif *The Classic*) en die aannemingsrok wat vir die jonge Andrina in Pauline Smith se *The beadle* (1926) gemaak word.

Feitlik alle skrywers gee aandag aan kleredrag, aangesien kleredrag uitgesonder word as 'n belangrike identiteitsbepalende faktor.

In my bespreking gaan ek fokus op die voorstelling van klere in Marlene van Niekerk se romans. Die keuse van kleredrag wat met die onderskeie karakters geassosieer word, is deurslaggewend om aspekte van hul rolle in die onderskeie tekste te illustreer.

Klere is volgens Gordon (2009:s.bl.) ons sosiale mondering, die projeksie van ons innerlike self en die aanduiders van ons rykdom en status. Sy haal vir Virginia Woolf aan wat meen dat klere met meer geassosieer word as "merely to keep us warm; they change our view of the world and the world's view of us".

In haar ondersoek na die rol van klere en die modes in hedendaagse Amerikaanse fiksie gaan Cardon (2016:5) van die standpunt uit dat skrywers klere as 'n barometer gebruik om die Amerikaanse ideale van "upward mobility" en "the expression of individual desire" na te streef. Mode is volgens haar 'n stel betekenaars wat aangepas of gemanipuleer kan word. Skrywers kan ook hulle karakters se kleredrag manipuleer om hulle in verskillende sosiale kringe te laat beweeg.

Op sy beurt meen Hermanson (2010) dat skrywers oor die mag beskik om hul karakters doelbewus aan te trek in klere wat sekere konnotasies oproep: geslagsrolle (hoe inperkend of hoe verleidelik die rokke is), klaskwessies (watter tipe materiaal gedra word), aspirasies (trek die karakter aan om 'n bepaalde stelling te maak of na 'n beter posisie te aspireer?) en seksuele voorkeure (is die karakter 'n flambojante dandy of 'n fopdossier?).

Todorović, Toporišič en Pavko Čuden (2014) fokus ook op klere as 'n weerspieëling van ons innerlike wêreld. Ons kommunikeer met ander deur middel van ons klere en dit kan dikwels tot verwerping lei, veral as ons kleresmaak te veel teen die heersende norme indruis.

Een van die bekendste teoretici wat besin het oor die rol van modes, klere en spesifieke kleurkeuse as dit kom by uitrustings, is Roland Barthes. Die bekendste teks in hierdie verband is *The language of fashion* (2006), wat in 2004 in Frans verskyn het as deel van sy *Oeuvres complètes* en deur Andy Stafford vertaal is.

2. Roland Barthes en die taal van kledingstukke en kleding

Die Franse semiotikus Roland Barthes se ondersoek na wat hy die taal van mode ("the language of fashion") noem, bied aan die leser wat spesifiek geïnteresseerd is in die rol van klere en kleding in die letterkunde, insiggewende teoretiese vertrekpunte. Barthes beskou

mode as 'n tipe taal met 'n bepaalde grammatiese struktuur. Klere word deel van die modebedryf wanneer spesifieke woorde en beeldspraak gebruik word om hulle te beskryf. Die modejoernalis speel hierin 'n sentrale rol, want dit is sy of haar taak om die modes vir die kykers/kopers te interpreteer.

Na aanleiding van die tweedeling *langue* en *parole* skryf Barthes (2006:8) dat *langue* verwys na die sosiale instelling, onafhanklik van die individu, terwyl *parole* verwys na die geïndividualiseerde taalhandeling. Na analogie hiervan gebruik Barthes in die geval van Saussure se *langue* die woord *kleding* (“dress”) om dit te onderskei van die individuele handeling van klere aantrek (“getting dressed”). *Parole* is van toepassing op laasgenoemde en hiervoor gebruik hy *kleer* (“dressing”). Hy verfyn sy onderskeid verder soos volg:

Dressing means the personal mode with which the wearer adopts (albeit badly) the dress that is proposed to them by their social group. It can have a morphological, psychological or circumstantial meaning, but it is not sociological. *Dress* is the proper object of sociological and historical research. (Barthes 2006:9)

Die dra van bepaalde kledingstukke vorm volgens Barthes (2006:9) deel van die sogenaamde *vestimentary system* wat alle aspekte van die modebedryf in ag neem, byvoorbeeld vorm, kleur, stof, manier van aantrek, stereotiepe maniere van aantrek en hoe 'n bepaalde kledingstuk gedra moet word. Die historiese konteks waarin 'n bepaalde kledingstuk ontwerp en gedra word, speel ook 'n deurslaggewende rol wanneer 'n mens kyk na die voorstelling van klere in 'n bepaalde teks.

Teoretici wat oor klere en kleding skryf, is dit eens dat modes en die modebedryf 'n komponent is van kleding, veral omdat dit so wispelturig is. Barham (2013) beskryf dit soos volg: “No object ‘is’ fashion and you can’t literally wear it. Instead it’s like a pageant of clouds: no sooner is a fashion established than it begins to change.”

Modes koppel die individuele liggaam aan 'n bepaalde kultuur en historiese tydperk en skep 'n spesifieke persona wat gewoonlik weens groepsdruk “liewer dood as uit die mode” (by wyse van spreke) wil wees.

Wat betref die individuele kledingstuk, meen Barthes (2006:11) dat binne die semiotiese sisteem, dergelike kledingstuk óf as 'n indeksikale objek óf as 'n betekenisdraende objek beskou kan word. Die opvatting dat 'n spesifieke kledingstuk aan 'n spesifieke era gekoppel word, is indeksikaal en kan ook tekenend wees van 'n bepaalde identiteitsaanvaarding. Watter indekse gebruik 'n ondersoeker om vas te stel hoekom 'n bepaalde kledingstuk op een of ander tydperk so populêr was? Volgens Hollander (1993:xiv) is kenmerkend van veral die Westerse kleretradisie dat dit bydra tot die “making of a self-conscious individual image”.

Barthes verwys na die Britte se voorliefde vir die manlike sportuitrusting as synde indeksikaal van die begeerte na vryliker beweging van die liggaam. Beskou ons egter die tweestukpak uit tweed los van sy konteks, het dit ander konnotasies wat met ras en klas geassosieer word. In die geval van rouklere of begrafnisdrag wys hy daarop dat wit tradisioneel met die dood geassosieer is, maar dat die dood deesdae meestal met swart klere geassosieer word.

Midde-in sy besinning oor wat hy die *semiologie van klere* (“the semiology of clothing”) noem, merk Barthes (2006:24) op dat klere nog altyd aan ’n historiese tendens gekoppel was – ’n verskynsel wat Hollander (1993) in besonderhede aan die hand van belangrike kunswerke ondersoek. Barthes meen dat daar ook sprake is van ’n psigologiese tendens (“psychological trend”) wat meer betrekking het op die psige van die bepaalde individu wat die kledingstuk dra, aangesien ons veronderstel dat klere ’n sekere psigologiese diepte oor die draer openbaar. Barthes (2006:25) betree hier die terrein van die psigoanalise: klere is ’n kompromis tussen die vrees vir en die begeerte na naaktheid. Hy baseer sy opvattinge op Flügel se studie *The psychology of clothes* (1930) waarin aangevoer word dat ons enersyds klere dra om fatsoenlik te wees, maar andersyds aantrek om aandag te trek of vir beskerming.

Naas skoonheid en voorkoms, word klere volgens Cardon (2016:17) ook gekoppel aan die politieke en sosiale konteks waarin dit gedra word.

’n Vroeëre teks van Barthes, naamlik *Mythologies* (1957 in Frans; in 1973 in Engels vertaal), is ook hier ter sprake, en veral die slothoofstuk met die titel “Myth today” (1973:117–74). Ek gaan die hoofpunte kortliks hier uiteensit. Vir Barthes kom mite neer op ’n tipe taalhandeling, en spesiale voorwaardes geld vir die totstandkoming van ’n bepaalde mite. Mites is ’n kommunikasiestelsel en die essensie van ’n mite is nie gekoppel aan die objek van sy boodskap nie, maar aan die wyse waarop hierdie boodskap oorgedra word. Mites is ook semiologiese sisteme wat uit interpreteerbare tekens bestaan. Barthes (1973:124) verfyn dit egter en is van mening dat ’n mite uit twee semiologiese sisteme bestaan, naamlik ’n taal-objek (“language-object”) en ’n metataal (“metalanguage”). Ter illustrasie gebruik hy ’n foto van ’n jong swart soldaat in Franse uniform op die voorblad van *Paris Match*. Die soldaat, wat die Franse vlag salueer, is volgens hom die betekenis van die foto. Wat die foto egter ook vir hom beteken, is dat Frankryk ’n groot ryk is, dat daar geen diskriminasie bestaan op grond van ras nie en dat dit aan diegene wat Frankryk van kolonialisme beskuldig, die teendeel bewys. In hierdie geval is die betekenaar (die saluerende swart Franse soldaat) en die betekende die mengsel van Fransgesindheid en militarisme.

Hoe word mites volgens Barthes dus ontsyfer? Hy veronderstel drie verskillende benaderings (1973:138). Ten eerste word die letterlike betekening ontsyfer – die swart soldaat wat die vlag salueer is ’n voorbeeld van Franse imperialisme. Die soldaat is dus ’n simbool daarvan. ’n Tweede benadering sou wees dat die soldaat die alibi word vir die Franse se imperialistiese politiek. Die mite word ontsyfer en die verwringing van betekenis word ontbloot. Die Franse soldaat word die aanwesigheid (“presence”) van Franse militarisme en imperialisme en illustreer volgens die derde benadering in watter mate die inherente dinamika van die mite die dubbelsinnigheid daarvan blootlê. Aangesien mites oop is vir verskeie interpretasies noop dit Barthes (1973:140) om tot dié gevolgtrekking te kom: “Myth hides nothing and flaunts nothing: it distorts; myth is neither a lie nor a confession, it is an inflexion.” ’n Mite is dus ’n bepaalde stelwyse deurdat taal gebruik word om die een of ander ideologie of waardestelsel oor te dra en as die waarheid voor te hou, terwyl ons uit Barthes se benadering kan aflei dat dit oop is vir interpretasie.

Twee ander oorwegings wat ter sprake is wanneer daar oor klere geskryf word, is volgens Cardon (2016:9) die verskil tussen styl en smaak (“taste”). Laasgenoemde verwys na die vermoë om dit wat gepas en elegant is te kan herken. *Styl* verwys weer na die beliggaming van smaak in ’n mens se keuse van kleredrag en hoe jy in daardie klere vertoon en optree.

Naas die snit of styl van klere speel ook kleur 'n deurslaggewende rol, want soos Forno (2016) aantoon, verskil dit van seisoen tot seisoen binne die modebedryf. 'n Ongepaste of ongewenste kleurkeuse kan 'n hele seisoen laat misluk, veral as 'n mens in gedagte hou dat die koper aangetrokke voel tot kleure wat tekenend is van “the personality you want to portray”. Jung se uitspraak dat kleure die moedertaal (“mother tongue”) van die onderbewuste is, sluit hierby aan.

Wat betref die kleur swart is ons almal bekend met uitdrukkings soos Chanel se “little black number” of “orange is the new black”. Op die vraag hoekom swart so gewild is in die modebedryf, merk Krupnick (2013:s.bl.) op:

Head-to-toe black is the easiest, chicest, most fool proof way to get dressed ... and it's actually cool. Black leather jackets, black pants, black shirts and black shoes are never out of style, and you really can't run into a serious style faux pas while wearing any of them. Plus, it's the telling style signature of New York City.

Swart word onder meer geassosieer met misterie en onvoorspelbaarheid; dit is tradisioneel geassosieer met mag; is die kleur van rou, die dood en begrafnis; en as niekleur dien dit as agtergrond waarteen juwele vertoon kan word.

2.1 Die kledingskode

In sy strukturele ondersoek na die beskrywing van vrouekleding in Franse modetydskrifte illustreer Barthes (1990) die retoriek van die sogenaamde kledingskode (“vestimentary code”). Enige verwysing na 'n bepaalde kledingstuk vorm deel van 'n betekenisdraende eenheid (1990:59). Elk so 'n eenheid ontleed hy aan die hand van drie komponente, te wete die objek (O), dit wat die objek ondersteun (“support”) (S) en die variant (V). Ter illustrasie:

'n hoed met 'n hoë bol => hoed (O), hoë (V) en bol (S).

Beide die objek en die ondersteuner is altyd materiële objekte, terwyl Barthes (1990:67) die variant as niematerieel beskou. In konvensionele beskrywings van kleding is die orde gewoonlik OVS.

Soms kan 'n beskrywing meer as een ondersteuner hê:

'n langmoubloes met 'n serp onder die kraag.

Die twee ondersteuners hier is *serp* en *kraag*.

Barthes onderskei verder tussen wat hy semantiese eenhede en leksikale eenhede noem (1990:192). 'n Betekenaar soos 'n *dik woltrui* het volgens Barthes die betekende “'n herfsnaweek in die platteland”. Volgens hom is die verhouding arbitrêr, want die dra van 'n trui verwys nie noodwendig na die naweek nie. Binne die konteks van 'n modetydskrif en vergesel van 'n modefoto word hierdie konnotasies geaktiveer.

Barthes deel semantiese eenhede in as synde beweeglike (“mobile”) en herhalende eenhede. 'n Voorbeeld: in die uiting *swart rokkie om te dra vir 'n asemsnakkende binnetree van jou*

gunsteling-bistro word die taal retories met betekenis gelaai om groter drakrag daaraan te gee.

Hy onderskei verder tussen gebruiklike en oorspronklike eenhede. Dit herinner nogal aan sy bekende onderskeid tussen leesbare en skryfmatige tekste, aangesien die indruk geskep word dat sekere semantiese eenhede oor en oor gebruik word, sonder enige oorspronklike vernuwing.

Hierdie retoriese ontleding van klerebeskrywings ondersteun die opmerking wat Barthes (1990:15) as vertrekpunt neem: “Fashion behaves like language itself, for which the novelty of a turn of phrase or of a word always constitutes an emphasis destined to repair the wear in its system.”

Taal word gebruik om die kledingsgerigte aspekte van die modebedryf te beskryf: enersyds gee dit vir ons ’n aanduiding van die snit en materiaal, maar andersyds dien dit ook as riglyn vir wanneer en hoe die bepaalde kledingstuk gedra moet word.

Wat betref die retoriese ontleding van die modebedryf gaan dit vir Barthes nie soseer oor die vroue wat die bepaalde kledingstukke dra nie, maar eerder oor die tekensisteem wat die modebedryf ten grondslag lê en in diens van mode met ’n hoofletter *M* staan.

In haar kritiek op Barthes se ondersoek na die taal van modes meen Butler (2005:s.bl.) dat Barthes verstrengel raak in sy pogings om sy projek uit te voer. Volgens haar het hy self eens opgemerk dat dit ’n semiologiese ramp was:

Even Barthes, engaging in an in-depth analysis of fashion as a semiotic system, struggles with the inherent contradictions of the form. This difficulty highlights the non-simplistic quality of the form, and refutes the previous dismissals of scholars against it. The one thing that is made clear is that fashion possesses the capacity to communicate, speak a specific language.

Broyard (1983:s.bl.) is eweneens krities teenoor Barthes:

This obsession with structure seems to arise out of a desire to say not simply all there is to say on a given subject, but to say too much. Just as the poet maudit, or cursed poet, goes too far in his rhetoric, so does the French social scientist. It is as if many of them are torn, like Barthes, by the desire to be a poet, to make rhetorical structures.

Barthes se ondersoek – of dit nou dor en struktureel is of verstrengel in sy eie dekonstruksie – is nuttig, aangesien dit lesers met ander invalshoeke na klere en veral die beskrywing van klere in tekste laat kyk.

3. Klere as *sinthome*

’n Unieke ondersoek na modes kom voor in Bancroft (2012), waarin sy veral modefoto’s aan die hand van die psigoanalise ontleed. Sy verwys na Flügel se *The psychology of clothes* (1930) – waarna Barthes ook verwys – en Bergler se *Fashion and the unconscious* (1953) as

baanbrekers op die gebied. Flügel gebruik volgens Bancroft (2012:8) hoofsaaklik die Freudiaanse konsep *narcisme* om die verhouding tussen vroue, gays en klere te beskryf. Volgens hom is daar by mans onderdrukking van manlike ekshibisionisme as dit by die mode kom. Myns insiens het die opkoms van veral die metroseksuele man daartoe gelei dat mans minder geïnhibeer is om oor klere te praat. Hulle word nou wat Luciano (2001:12) noem “body-conscious consumers of revealing fashions”.

In teenstelling tot Flügel fokus Bergler hoofsaaklik op die erotiese potensiaal van klere (Bancroft 2012:9) en hy kom tot die gevolgtrekking dat die modebedryf misogien van aard is. Dit is veral gay ontwerpers wat probeer om vroue modeslawe te maak en hulle sodoende bespotlik te maak in die oë van ander. Voorts is hy ook van mening dat selfs heteroseksuele mans klere gebruik as ’n middel tot ’n doel: om mans te beskerm teen die vroulike liggaam en sodoende Oedipale begeertes vir die moeder te onderdruk. Bancroft meen dat Bergler se opvattinge sy eie heteronormatiewe ingesteldheid en konserwatiewe blik op die modebedryf in die 1950’s bevestig.

Boultonwood en Jerrard (2000) sonder drie temas uit wat ter sprake kom wanneer daar vanuit ’n psigoanalitiese perspektief na die liggaam en kleredrag gekyk word: die onbewustelike kommunikasie van die self, die tweeledige prosesse van nabootsing/identifisering en differensiering, en die begrip *ambivalensie*. Wanneer ons die verhouding tussen die liggaam en die kledingstuk ontleed, moet ons volgens Boultonwood en Jerrard (2000:304) die hele Gestalt in ag neem:

The Gestalt is made up of shape, color, size, etc. of both body and clothing, of characteristics of clothing such as fashionability or elegance, and of the way the two work together. In creating a look the individual is creating a Gestalt, and by recombining the parts a new Gestalt may be created.

Gewoonlik word klere vanuit ’n psigoanalitiese perspektief bestempel as ’n middel tot “addressing psychic conflicts that are acted out on the body” (Boultonwood en Jerrard 2000:305). Die liggaam word deel van ’n sogenaamde *selfing*-proses en wanneer interne konflik in die subjek ervaar word, dien klere dikwels as ’n uitdrukking van daardie konflik of om dergelike konflik te oorkom:

In clothing the body, the individual attempts to create the ideal body: an ideal that both expresses the embodied self and aspires to the cultural ideal. Fashion operates at the level of the latter. (Boultonwood en Jerrard 2000:318)

As voorloper vir haar boek *Fashion and psychoanalysis* (2012) verduidelik Bancroft haar belangstelling in klere soos volg:

It seeks to reclaim fashion from the concerns of business; marketing campaigns, brands and profit margins are ignored in favor of a treatment of fashion that emphasizes creativity and people, and the fashion items themselves are treated with the aesthetic and critical courtesy that are routinely afforded to works of art. (Bancroft 2011:67)

Dit vorm die grondslag van haar vollengtestudie met sy subtitel “styling the self” asook die wyse waarop ’n bepaalde subjektiwiteit vergestalt word deur die individu se keuse van klere

en kleure. Die rol van die liggaam soos dit uitgebeeld word in foto's van klere, modelle en bekende ontwerpers se style word ondersoek.

Sy gebruik veral Lacan as vertrekpunt, en wel om die volgende redes: Lacan se driedelige model van die verdeelde subjek (Reële, Verbeelde en Simboliese) kan gebruik word om mode te bestudeer, aangesien mode “a corporeal experience” veronderstel wat beide visueel en linguisties funksioneer. Lacan dien as raamwerk vir die ontleding van die “wearing, viewing and responding human subject” (Bancroft 2012:2).

Sentraal in haar ondersoek is Lacan se *sinthome*-begrip, 'n begrip wat toegepas kan word wanneer oënskynlik onleesbare literêre taal ontleed moet word, soos in die geval van James Joyce. Die *sinthome* is die vierde nodus wat die driedelige Boromodeaanse knoop van die driedelige subjekmodel aaneenknoop. Lacan ondersoek die *sinthome* in sy seminaar XXIII, wat hy begin met die opmerking dat dit onder meer die ouer Latynse spelvorm is van die eietydse woord *simptoom* (Lacan 2014). Lacan koppel die einaam *Joyce* aan die woord *Joy* en meen dat Joyce se naam geassosieer word met *jouissance* – en dit is volgens hom die *simptoom*. Daar moet in gedagte gehou word dat die woord *simptoom* nie deur Lacan in die mediese sin van die woord gebruik word nie, maar “as the inverse of a discourse, namely, as something whose meaning was to be found in the Other” (Ferraro 2017:s.bl.).

Vir Lacan word die analitiese *simptoom* (hetsy neuroties, pervers, psigoties of as droombeeld) gerugsteun deur 'n linguistiese struktuur, deur betekenaars en die letters wat dien as die vergestaltung van die materiële element (Nusinovici 2017). Die *sinthome* is buite taal (McMillan 2006:s.bl.) en is nie 'n metafoor nie. Taal, wat die simboliese universeel is, vorm die skakel tussen die subjek en die objek en dus die *sinthome* en is die nodus of knooppunt “which ties together the subject's organisation of *jouissance*” en wat die subjek/objek-dualisme ondermyn.

Fuss (1992) maak ook van Lacan se insigte gebruik in haar ondersoek na die konstruksie van 'n heteroseksuele kyker-subjek in veral modefotografie. Volgens Fuss is daar sprake van 'n fotografiese kontrak wat as 'n kulturele meganisme dien “for producing and securing a female subject who desired to be desired by men”. Hierdie ideale vroulike subjek is volgens haar “the ideal, fully oedipalized, heterosexual woman”. Fuss (1992:714) verwys ook daarna dat daar sprake is van 'n verholde ideologiese projek met betrekking tot veral vroue wat na modefoto's kyk:

It provides a socially sanctioned structure in which women are encouraged to consume, in voyeuristic, if not vampiristic fashion, the images of other women, frequently represented in classically exhibitionist and sexually provocative poses.

Lacan se obsessie met fasette van die spieëlfase (“specularity”) en die vorming van die sogenaamde geseksualiseerde subjek dien as vertrekpunt vir Fuss (1992:718) se beskouing van die gefragmenteerde liggaam in modefoto's. Vroue se liggame word so uitgestal dat dit ooreenkomste toon met tonele uit pornografiese films. Die vroulike liggaam word gereduseer tot 'n kop bo die water, 'n torso, ens.

In aansluiting by Freud, Lacan en Kristeva meen Fuss (1992:737) dat dit nodig is om die komplekse verhouding tussen begeerte en identifikasie in die vorming van die subjek se identiteit te herbedink. Begeerte en identifikasie is wedersyds afhanklik, maar is ook tog

teenoorgestelde rigtings (“trajectories”) waar identifisering met die een geslag die grondslag vorm van begeerte vir die ander.

’n Eietydse ontwerper soos Vivienne Westwood gaan van die standpunt uit dat vroue klere kies wat vir hulle as die draers daarvan sexy is. Westwood steur haar nie aan die “constraints of male definition” nie:

The sexiness Westwood expounds is autonomous: if the wearer thinks it is sexy, then it is. Her approach comes close to a kind of sartorial psychosis that has particularly transgressive meanings for women. In her work the themes of autonomy and control, so central to male dandyism, re-emerge as, paradoxically, ordered around disorder. (Evans en Thornton 1991:61)

Aan die hand van hierdie teoretiese uiteensetting gaan ek vervolgens ’n keuse van kledingstukke uit Marlene van Niekerk se onlangse prosa ondersoek.

4. Kledingstukke in Marlene van Niekerk se prosa

In die eietydse Afrikaanse prosa is twee kledingstukke alom bekend, naamlik die “housecoat” van die karakter Mol in Marlene van Niekerk se *Triomf* en die gestyfde uniform en keps wat Agaat moet dra terwyl sy as bediende en kinderoppasser werk. Hier onder bespreek ek hierdie en enkele ander kledingstukke in Van Niekerk se prosa.

4.1 Mol se “housecoat”

Seker die bekendste kledingstuk in *Triomf* (1995) is Mol, die hoofkarakter, se “housecoat”. Mol die matriarg dra ’n housecoat en besit twee, naamlik ’n bloue en ’n pienke (Van Niekerk 1995:29). Die rede hoekom Mol dit dra, is volgens haar om te keer dat sy haar klere bemors (29). Een van die sogenaamde familiegeheime is dat Mol ook geen onderklere onder die housecoat dra nie (30). Mol trek dit ook nie snags uit nie en dra dit ook as slaaprok. Die housecoat se knope is af en Mol werk sommer een van Pop se hems knope aan (311).

Mol en haar housecoat figureer ook op die eindelose skildery wat Lambert teen die muur van sy den maak: “Eenkant aan die horing van Afrika hang sy ma se HOUSE COAT. Dit lyk nie soos ’n housecoat nie. Dit lyk soos ’n stuk afgeslagte mensvel. Dis hoekom hy daar geskryf het HOUSE COAT. Met in hakies agteraan (MOL, VEL)” (154).

Volgens Rossmann (2012:163) suggereer dit dat Lambert sy ma in sy verbeelding afgeslag het. Hy beeld haar uit as ’n mol (dit speel in op haar naam) en Rossmann meen dat Mol hier ’n versinnebeelding word van ’n burleske tipe Maria-figuur

in terms of her (sexual) martyrdom, her submissiveness, long-suffering, humility and lowliness. In the Gospel of Luke the Virgin Mary declares herself the handmaid of the Lord (Luke 1:38). Mol in her ubiquitous housecoat is certainly the picture of the maid. Although the Church had always commended Mary's silence, modesty, and self-effacement.

Danese (2008) se boek handel oor foto's van vroue in hul huisdrarokke ("house dresses") en sy assosieer dié kledingstukke met die volgende:

These multiple aspects, combined with the persistence of the memory of the dressing gown in a garment used to do the household chores, place the housedress in a space on the threshold between the rural and urban dimension, between domesticity and sociality, between vacation and work, between nighttime and daytime. (Danese 2008:62)

Mol se housecoat is vir Lambert 'n weersinwekkende objek wat onder meer soos stink kombuisvadoeke ruik (32). Emmett (2013:17) interpreteer dit soos volg:

The scent of the housecoat implies stagnation and rotting. Like the dishrags in the kitchen, it is an object which should be used to clean, but which is itself filthy. Therefore, it is not only redundant in terms of its designated role, but actually subversive towards the act it is supposed to perform.

Die housecoat wat Mol kon tipeer as tuisteskepper en iemand wat in beheer is van haar huishouding, word gesatiriseer. Mol maak nie huis skoon nie; sy kook nie kos nie en vervul dus geen van die huishoudelike pligte wat met 'n tuisteskepper geassosieer word nie. Die vuil, verflenterde kledingstuk kan eerder as 'n indeksikale teken van Mol self bestempel word: sy word seksueel misbruik deur beide Treppie en Lambert – al sedert haar kinderjare – en word verneder deur Lambert wanneer hy haar byvoorbeeld dwing om in die aand die gras te sny. Dié kledingstuk is haar *sinthome*, want dit vorm die kruks van haar hele persona: haar identiteit en haar bestaan word daaraan gekoppel.

Maar in vergelyking met Mol sien die ander karakters ook nie veel beter uit as dit by klere kom nie. Lambert se broek is immers altyd te klein en ontbloot sy boude of wys sy ereksie. Naas die "boxer shorts" besit Lambert "'n ander een en drie T-shirts" en 'n "mock leather jacket" (59). Nie net is die baadjie van swak gehalte nie, maar hy het dit reeds op sy 21ste verjaardag gekry; dit is dus al oud en heel moontlik verslete. Lambert dra ook nie skoene nie, selfs al gaan die gesin uit Spur toe (80).

In hoofstuk ses van die roman is daar die bure wat 'n braai hou en swemdrag vir die geleentheid dra (95). 'n Mens kan nie uit die teks aflei of hulle werklik 'n swembad het nie, maar die man noem wel dat dit so warm is (en hy is ewe warm vir sy jong meisie) dat hy so aantrek. Die perspektief op die onderskeie karakters fokus net op hulle klere en reduceer hulle dus tot gefragmenteerde liggame, met veral die mans as seksueel geprikkel deur die aanwesigheid van die halfnaakte meisies in bikini's.

Deurgaans in die roman word daar verwys na die seksuele opwelling by die onderskeie mansfigure, waarvan die bekendste seker die toneel is waarin Lambert die trompoppies in die optog bekyk en een van die omstanders verwys na die "hillbilly se tril" (200) wat so deur die meisies geprikkel word. Die uitbeelding van Lambert as draer van die fallus koppel hom direk aan Mol: toe hy klein was, het sy sy "dinges" gesuig om hom te kalmeer, maar as volwassene gebruik hy nou sy fallus om sy seksuele drange by sy ma te bevredig.

4.2 *Agaat se uniform*

Ewe bekend is die uniform wat Milla vir Agaat laat dra in *Agaat* (Van Niekerk 2004). Na die geboorte van Jakkie besluit Milla dat Agaat voortaan in haar nuwe rol as kinderoppasser 'n uniform moet dra. Op die inkopielys wat Milla opstel, lees ons waaruit hierdie uniform sal bestaan: “7 Langmou-uniformrokke (swart – sou dit seker self kon maak maar het nie nou tyd nie), 7 Voorskote (hoë bef rugbande oorkruis vgl. Royal Hotel), 7 Wit keppe met rekke (probeer by Good Hope Kafee as Kriel & Kie nie het nie die meide dra dit daar vra Georgie se vrou); Haarnaalde (2 X 24 groot), asook skoolskoene en wit sokkies (54).” Agaat moet dus elke dag van die week hierdie swart-en-wit uniform dra.

Wanneer Agaat Milla hiervoor verwyd, sing sy die lysie soos 'n rymptjie vir haar: “Sewe voorskote, sewe keppe, een dosyn wit sokkies en 'n blompotjie vir huislikheid” (61).

Agaat moet 'n wit kep dra as deel van haar nuwe werkersuitrusting en mettertyd raak die geborduurde kep al hoe hoër, wat volgens Prinsloo (2006:87) suggereer dat sy “'n soort kroon of teken [dra] van 'n soort ‘adellikeid’ wat haar verhef bo die ander werkers”. Vir Fincham (2014:140) is die meesterstuk die borduurwerk wat Agaat op die kep gedoen het, want dit verander “the uniform of a servant into a canvas which combines the natural with the mythical”.

Jakkie merk teenoor Agaat op dat sy nie “haar voorskoot en kep” (631) is nie. Hy spot ook met haar “biskopkep” (631) en verkies dat sy dan eerder maar 'n doek dra. Elders noem hy ook dat sy soos die pous lyk (404) met haar keppe wat “hoër bo & spitsers & heeltemal volgeborduur” is.

Milla dwing vir Agaat om die uniform te dra en volgens Henn (2010:125) dien dit in die roman as “'n uiterlike simbool [...] van Agaat se status wat van kind tot bediende verlaag is”. Vergestalt Agaat nie hier, in navolging van Barthes, die mite van die bediende in die deftige huishouding wat 'n uniform dra om haar status wat hoër is as dié van die ander bediendes te beklemtoon nie?

4.3 *Milla se mooiste rok en Jak die Franse model*

Die seksuele politiek van Jak en Milla se stormagtige verhouding in *Agaat* kan deurgaans met bepaalde kledingstukke geassosieer word. Wanneer Milla vir Jak voor die ander boere verneder by die Nuwejaarspartytjie, dra sy haar “mooiste rok” (111), wat verder beskryf word as: “'n swarte met 'n lae hals en oop skouers, met moue wat oopgeval het as [sy haar] arms oplig”. Dit was dieselfde rok wat sy op haar verlowingsaand aangehad het. Milla het pas verneem dat sy swanger is en dit het aan haar 'n nuutgevonde selfversekerdheid gegee om die rok te dra. Jak het haar as “opgetert” (112) beskryf, maar wat hy nie besef nie, is die simboliese lading van hierdie kledingstuk. Milla het dit voor hulle huwelik gedra en nou dat sy swanger is, het sy Jak nie meer nodig nie (Buxbaum 2014:167).

Pretorius (2014:33) meen dat Milla se pogings om Jak te verstoot, eers deur op Agaat te fokus en later haar liefde na Jakkie te verplaas, hom in sy manlikheid laat twyfel; gevolglik tree hy baie aggressief op:

The implication of this is that Jak's masculinity is not only defined by the negative behaviour he enacts as compensation for his feelings of inadequacy. Instead, Milla's complicity shapes how he comes to understand this cruel behaviour as constituting his manhood.

Dit is egter nie net Milla wat haar “optert” nie, want vanuit haar fokalisering kry die leser ook ’n goeie beeld van Jak se manier van aantrek vir die partytjie. Vir Milla lyk hy soos iemand wat hoort in ’n Franse modeboek (113) met sy “aandpak [...] met die nuwe strikdas”, met sy kammerband en sy mansjetknopies (112–3). Vergelyk ook Jak se reaksie op Milla se vleitaal: “So, jy dink ek lyk goed? Hy het homself van hoek tot kant in die spieël in die voorportaal bekyk terwyl [Milla] hom reggetrek het.”

As tipiese narcis hou Jak daarvan om hom en sy voorkoms in die spieël te bewonder en soos Pretorius (2014) in haar ondersoek na die voorstelling van Jak se manlikheid aantoon, maak hy voortdurend staat op persoonlike simbole soos motors en klere om sy manlike identiteit te bevestig. Daar is by hom “a compulsive obsession with his physical appearance” (Pretorius 2014:32). Terwyl Milla geensins gesjarmeerd word deur Jak se voorkoms nie, slaag hy wel daarin om “die swerms vrouetjies en die varsgeskropte jong boertjies” (110) in vervoering te bring met sy “fyn Italiaanse skoene en die snit van sy broek”, asook “die argelose manier waarop hy sy hempsmoue een slag opgerol het oor sy bruin polse” (110).

Milla se ma som Jak se karakter soos volg op, wat hierdie aannames ondersteun:

Hulle vind sterk slim vrouens aantreklik, mans soos Jak, hulle kan nie sonder goedkeuring bestaan nie. Hulle leef van bevestiging en bewondering soos van lug. Hulle is soos kinders. So bang soos wat kinders is vir die donker, so bang is hulle dat mense nie van hulle gaan hou nie. (152)

’n Insiggewende gevolg van Milla se swangerskap is dat Jak begin het om al hoe meer aan sy voorkoms te spandeer (122). In ’n poging om hom seksueel te verlei, trek sy ’n “vollengte satynonderrok” (357) aan en tipeer haarself as iemand wat ’n “wulpse uitstraling” afgee. Jak se weerloosheid word beklemtoon wanneer sy met haar “glibberige swart satyngewaad” na sy vleuel van die huis loop en bo-op hom in sy bed gaan lê:

Hy het ongeduldig gemompel maar dit was duidelik dat jou toenadering ’n effek op hom gehad het. Jy het sy pyjamas oopgeknoop en sy bors gestreel, jy het jou hand by sy gulp ingestee. Jy het sy hand gevat en dit tussen jou bene gedruk dat hy jou klam skaamhare kon voel. (359)

Milla sit die verleidelike spel voort in die sitkamer en ’n bedremmelde Jak met oopgeknoppte slaapklere en met “die stand van sy opwinding sigbaar” volg haar.

Swart, fyn onderklere word volgens Brocca (2016) geassosieer met vroue wat oor ’n onversadigbare seksuele aptyt beskik en wat gewillige sterk, dominerende vampiere is. Die fetisjering van swart onderklere kan ook terug gevoer word na die Victoriaanse tyd toe die fatsoenlike middelklas hulself bedek het. Wit onderklere is hoofsaaklik deur die massabedryf geproduseer en mettertyd is wit onderklere met reinheid en vroulikheid geassosieer. Volgens Fields (in Brocca 2016:s.bl.) is die kleure swart en wit in die Westerse kultuur soos volg geïnterpreteer:

[B]lackness and black bodies have for centuries in Western culture been painted as deviant and linked to lascivious sexual behavior whereas whiteness and white bodies to sexual purity, bringing to question the dynamics between race and sexuality suggesting that for white women, especially in a time of collapsing Victorian morals, wearing black lingerie became a form, among many already existing at the time, of racial masquerade.

Die intieme spel in slaapklere ontaard egter in 'n rusie en Jak merk op dat hy nie haar "toolbox" is nie (360) en hom eerder self gaan bevredig as om aan seksuele verleiding toe te gee. Wat betref die kledingstukke in hierdie tafereel, merk Jak op:

Soos wie wil jy lyk met al die simpel gewade? Elizabeth Schwarzkopf in *Some like it hot?* Dit werk nie hoor. 'n Donnerse stukkie swart kant, na al die jare van my afbreek en beskimp. Ek gaan trek liever my eie draad, dankie! (361)

Milla se keuse van uitrusting teen die agtergrond van Duitse Lieder word deur haar man afgemaak as deel van 'n oordrewe dramatiese spel, waaraan hy hom onttrek en eerder plesier by homself gaan soek. Die verwysing na "al die simpel gewade" verwoord sy onwilligheid en onbetrokkenheid. 'n *Gewaad* is gewoonlik 'n deftige lang en wye kledingstuk wat dikwels versier is en byvoorbeeld in dramatiese produksies gedra word. Volgens die HAT kan dit ook 'n figuurlike betekenis hê en verwys na 'n bedekking van 'n voorwerp.

Some like it hot is 'n film uit die 1950's het die seksgodin Marilyn Monroe in die hoofrol, en die twee manlike hoofspelers, Jack Lemmon en Tony Curtis, moet hulself as vroue vermom om vir die Mafia te vlug. Jak se aantyging dat Milla in dié film tuishoort suggereer voorts dat Milla deur haar man as 'n tipe fopdosserfiguur bestempel word en sodoende ondermyn hy ook haar vroulikheid. Indirek kan dit ook as kritiek gelees word op Milla se baasspelerige houding as boer van haar eie plaas, waar sy soos 'n man in 'n rok optree.

Jak se weiering om aan haar toe te gee, staan in direkte kontras met die vorige voorval toe hy haar in die slaapkamer aangerand en as 'n "hoer" uitgekryt het (121). Buxbaum (2014:170) skryf in dié verband:

Milla allows herself to be debased in order to reclaim the power in their relationship. Milla can no longer be victimised by rape – not only because she is pregnant but also because she has diluted any power Jak might have had.

Dié toneel word voorafgegaan deur een waarin Milla verleidelik op die stoel gaan sit het, haar rok tot in haar lies opgetrek het en haar kousophouer begin losmaak het. Nadat sy haarself ontklee het, het sy "oopgesprei" op die bed gaan lê en gemaak asof sy aan sy viriliteit uitgelewer was.

Milla speel hier die rol van die ontkleedanseres wat weet dat sy die mag in haar hande het om die man, wat ingestel is op visuele stimulasie, seksueel aan haar onderdanig te maak. Die optrek van die rok om haar been en kousophouer te vertoon, is aksies wat gewoonlik met ontkleedansery geassosieer word.

Barthes (1975:9–10) se klassieke opmerking is hier relevant: Is daardie gedeelte van die liggaam wat ontbloot word sodra die kledingstuk opskuif of oopglip, nie die mees erotiese

gedeelte van die liggaam nie? Vir Barthes is daar nie sprake van erogene sones nie, maar is daardie flitsende oomblik as die vel ontbloot word, die verleidelikste en mees erotiese: “[I]t is this flash itself which seduces, or rather: the staging of an appearance-as-disappearance.”

Nog ’n voorval in die roman waartydens Jak uitgelewer word aan Milla en Agaat se oorheersing van sy lewe en wat sy onmag beklemtoon, vind plaas tydens Jakkie se medaljeparade op Ysterplaat (gedurende Januarie 1984). In teenstelling met Jak, wat die ideologiese propaganda van die Suid-Afrikaanse weermag gelate aanvaar, blyk dit uit Jakkie se briewe aan Agaat dat hy krities teenoor die hele dienspligstelsel staan. Aangesien die uitdeel van medaljes en ’n militêre parade tekenend is van staatsmag, voel Jak genoop om dit by te woon. Vir hom is dit “’n galageleentheid” en is hy en Milla “eregaste van die Lugmag” (516). Nog belangriker vir sy aansien is die feit dat hulle saam met die “hoëlui in die menasie” gaan eet. Selfs dit kan nie Milla se verveling verdoes nie, want sy is nie lus “om te kyk vir ’n spul vliegtuie nie” (516). Dit illustreer ook in watter mate wit mans die militarisering van die Suid-Afrikaanse samelewing aanvaar en selfs bewonder het, in teenstelling met hoe hulle oënskynlik vroue bejeën het, naamlik byna as “aansagsels” of “bykomstighede” wat saamgesleep word om dit mee te maak.

Vir dié geleentheid kies Milla “’n nuwe blou rok en ’n bypassende hoed met ’n eenkantopslaanrand en ’n nuwe handsak” (515–6) en “nuwe skoene waarvoor [sy] pleisters op [haar] hakke moes plak” (516), en sy was “gehandskoen” (518). Jak se bewondering vir die spoggeleentheid en sy trots oor sy seun se aandeel aan die militarisering van die samelewing word oorskadu deur sy skaamte oor “die bruin vrou agter in sy kar” en Milla wat met ’n groot blou hoed voor langs hom sit (518).

Die kleur blou val volgens Cirlot (1962:52) in die kategorie van koue, afstandelike kleure; kleure wat geassosieer word met passiwiteit, verswakking (“debilitation”) en ’n proses van verandering. Blou word voorts geassosieer met die lug en die nag, asook met toewyding, onskuld en selfs religieuse gevoelens (Cirlot 1962:54) – almal attribute wat nie in hierdie konteks met Milla geassosieer kan word nie.

Handskoene as modebykomstigheid dateer uit die vroegste tye en daar is selfs afbeeldings daarvan in die piramides gevind. Mahe (2013) meen dat dié modebykomstigheid een van die belangrikstes in die ontwikkeling van kleredrag is en dat dit nie net gedien het om die hande te beskerm nie, maar deel uitgemaak het van “numerous customs, practices, rituals and symbolisms”. Dit het ook ’n statussimbool geword, en veral die dra van wit handskoene word met die pous en ander geestelike leiers geassosieer. In die Britse tradisie gee die adelstand dikwels vir mekaar handskoene as geskenke en dit word steeds as ’n geskenk gegee as ’n nuwe koning of koningin gekroon word.

Tydens die buffet verneder Milla nie net vir Jak en Jakkie nie, maar ook een van die junior offisiere wanneer sy nie die kledingetiket eerbiedig deur net soos die ander vroue haar hoed, handskoene en handsak by die tafel te laat nie. Die onvanpastheid van haar klere blyk ook uit die volgende: “Aanmekeer het mans se skouers teen jou hoedrand gestamp en geskuur [...] Jou hakke het gebrand in jou skoene” (520).

Wanneer die ander vroue byvoorbeeld hulle hoede opsit teen die son, raai Jak haar af om dit te doen, want sy kan tog niks sien “onder die rand uit nie” (522).

Uiteindelik word sy 'n tipe karikatuur in die uitrusting wat sy vir dié geleentheid gekies het, want in 'n poging om Jak se aandag te trek na afloop van die gebeure, het sy teen die ogiesdraad gaan staan en die hoed opgesit, “om meer sigbaar te wees” (525) – tot groot vermaak van die ander mense, wat nie mooi geweet het hoe om teenoor haar op te tree nie. Jak is verder verneder deur die feit dat hy oor die luidsprekerstelsel moes laat afkondig dat hy vir haar wag by hek B, asook moes verduidelik hoekom Agaat in die “toilet net vir blankes” (526) was.

Milla se eenkleurige uitrustings wat sy tydens hierdie onderskeie insidente met Jak dra, staan in kontras met die tipe klere wat sy as jong ongetroude vrou gedra het. Toe was dit “'n geblomde jurk, moulose somerbloes, vollengte onderrok met kant omgewerk” (686), asook 'n rok wat haar borste vertoon het om Jak te verlei, sodat hy saam met haar op Grootmoedersdrif sou bly. Die historiese tendens waaraan klere gekoppel word en wat deel uitmaak van Barthes se sogenaamde semiologie van klere word hierdeur geïllustreer: die militêre uniforms as deel van die alledaagse bestaan word gekontrasteer met die vroue in deftige klere met hoede en handskoene, wat natuurlik ook as 'n tipe uniform beskou kan word.

Jak se persoonlike klere, soos sy onderbroeke, sakdoeke en sokkies, word ook onder die soeklig geplaas wanneer Saar en die ander bediendes die jong Agaat uit jaloesie spot. Saar terg haar met die volgende: “Jy moet vryf, klimmeid, jy moet vryf! Sy snot is dik en sy voete stink en sy slang spoeg lekker blertse” (593).

Veral die verwysing na die fallus (“sy slang”) en sy erotiese potensie word hier gebruik om met Agaat te spot. Indirek kan dit ook as verholde kommentaar op Jak gelees word, aangesien Grootmoedersdrif eintlik Milla se domein is. Iets van die gebrek aan ontsag vir Jak blyk ook uit die verwysing na sy stink voete. Die onderbroek is 'n kledingstuk wat tradisioneel redelik onsigbaar was, maar veral sedert die Calvin Klein-advertensies met onder meer Mark Wahlberg is die onderbroek bevry uit sy “sartorial prison and emerged into public view” (Harris 1993:131). Die onderbroek is ook nooit juis as 'n modeartikel bestempel nie, maar veral in die moderne konteks word dit geantropomorfiseer, veral in die verkoopskatalogusse. Die status van die onderbroek het nou volgens Harris (1993:135) verander van 'n “hygienic appurtenance to a fashion accessory, from a self-effacing article of intense shame to an outfit meant to be seen and admired by others”.

Die onderbroeke van die wit plaaseienaar word deur die bediendes gefetisjeer en aksentueer sy “fetishized accentuation of phallic power” (Williams 2000:38). Deurdat Agaat egter die onderbroeke was, ontnem sy die manlike subjek van sy falliese beheer en deur grappe daarvoor te maak, ontcrag sy hom.

4.4 Jakkie se dooprok

Henn (2010:81) meen dat die fases van 'n vrou se lewe in terme van rokke beskryf kan word: “[D]it begin by die dooprok, daarna die aanneemrok, die trourok en laastens die doodsrok.” In die geval van *Agaat* konsentreer ek veral op Jakkie se dooprok en die geborduurde doodskleed wat Agaat vir Milla maak.

Een van Agaat se gunstelingaktiwiteite is om te borduur, en gevolglik borduur sy vir Jakkie 'n dooprok:

Hier & daar 'n bietjie sukkelend maar dis iets heel besonders. Purperwinde & druiwetrossies om die some & die kraag alles wit op wit & die allerfynste wit knopies & strikkies & seintuurtjies van sagte geborselde symateriaal wat effens blink – goed genoeg vir 'n koningsknapie. Moes ure en ure se werk gekos het. Maar dis tog nou regtig ongehoord 'n klimmeid in die kerk & dis alles klaar afgespreek in elk geval & J. se niggie sal hom indra in hulle ou familiedooprok. (229)

Daarom word die dooprok netjies in “die sideboard in wit sneespapier toegedraai” (230). Agaat se vernet hierteen is om die wit pakkie in die eendedam te gooi (231) en wanneer sy weier om Milla te gehoorsaam, gooi sy dit “diep in die dam in” (231) sodat dit kan sink.

In die Christelike tradisie word die wit dooprok gebruik as simbool “to remind others at the christening of how Christ died to wash away sin. It symbolizes not just purity, but a renewed innocence bought with an incredibly loving sacrifice” (Baby’s baptism 2015). Dit is eers in die Victoriaanse tyd dat die kledingstuk met fyn borduurwerk versier is, soos wat Agaat Jakkie se dooprok versier het. Agaat oortree die kulturele kode, naamlik dat die familiedooprok gedra word wanneer elke nuwe kind in die familie gedoop word. Alhoewel Milla die handewerk bewonder, kan dit selfs as oordadig beskou word met al die “knopies & strikkies”, en as onvanpas.

Wanneer die ouer kind Agaat self gedoop word, word sy in haar nuwe klere “ingeprop” en moet sy “wit kouse tot onder die knie en blink skoene” aantrek (584). Ter vervulling van die kerklike voorskrifte (geskoei op 1 Kor. 11:5) moet sy ook 'n kappie opsit, want sy kan nie met 'n onbedekte hoof die kerk betree nie. Die simboliek hier is nes in die geval van die uniform wat sy moet dra, tekenend van inperking en indwing in 'n sekere tradisie. Agaat word volgens die Christelike beginsels van die tyd grootgemaak en gevolglik moet sy by die rites inval en dienooreenkomstig aantrek.

4.5 Milla se trourok en doodskleed

Die dag voor hulle troue raak Jak gewelddadig teenoor Milla, met die gevolg dat sy “lang voile-moue en 'n opstaankraag van stywe kant” (49–50) aan die rok moet vaswerk om die kneusplekke te bedek. Die spogrok, wat uit die “allerfynste damasgoed” uit haar ma se trousseaukies gemaak is, is sodoende bederf en dit het volgens haar meer na “'n swierige nagrok” begin lyk (50). Hierdie omvorming van die rok lei egter daartoe dat Milla tot selfinsig kom en besef dat sy nie soos elke ander Afrikanervrou “haar weë in stilte en swye” (51) sou gaan nie.

Vir die sterwende Milla borduur Agaat 'n doodskleed, wat deur die ondernemer beskryf word as “'n ware kunswerk [...] elke steek op sy plek” (704). Voordat Milla in die kis gesit is, het Agaat self die jurk toegewerk. Barratt (s.j.) voer die geskiedenis van die doodskleed terug na die 14de eeu en merk op dat die keuse van materiaal mettertyd 'n statussimbool geword het. Om die kwynende wolbedryf in Engeland te help, is daar in 1678 besluit dat net wol hiervoor gebruik mag word. Om dus aan te dui dat hulle van 'n beter stand is, het mense byvoorbeeld linne of sy verkies en dit ryklik versier.

Die doodskleed is Agaat se groot meesterwerk op Glenshee-linne (606) en sardonies merk Milla op: “Die oog van die meester tot aan die rand van die graf.” Agaat sluit dus aan by die tradisie om die beste materiaal vir die doodskleed te gebruik en dit te versier met die

geskiedenis van Milla se lewe. Soortgelyk aan haar trourok word die lyksgewaad van die beste materiaal gemaak.

Volgens Venter (2009:177) dien die geborduurde doodskleed in *Agaat* as voorstelling van

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

Milla word bewus van die doodskleed wanneer Agaat dit self aanpas en Milla die onderskeie fasette van haar lewe uitgebeeld sien, byvoorbeeld "die see by Infanta, ... die land by Skeiding. In swartwerk en gaassteek en legwerk en kruissteek en vlegwerk" (605).

Voor haar dood het Milla haar probeer indink hoe dit sou wees wanneer Agaat vir haar die "geborduurde gewaad" (667) aantrek en sy met die "wit jurk by die swart gietysterhekkie" ingedra word na haar graf toe. Wanneer die werkers haar kom groet, kom Milla tot die slotsom dat sy "'n [v]rou in 'n rok in 'n vrou in 'n rok sal [...] wees" (674), veral aangesien Agaat haar in die doodkishouding op die kleed borduur het.

Vir Du Plessis (2010:184) is Agaat se borduurwerk 'n tipe taaluiting:

Op die doodskleed het Agaat haar in 'n ander taal uitgedruk – 'n taal wat gevorm is in die ruimte van vrouewerk en alledaagse kleinkuns. Sy het hierdie taal, wat, soos taal in die algemeen, ook maar sekere beperkinge het, haar eie gemaak. Die motief op Milla se laaste rok is Agaat se interpretasie van Milla se tradisie. Hierdie geskiedenis, het Milla opgemerk toe sy vir 'n kort wyle daarna kon kyk, was nie fraai soos 'n simfoniese toondig of programmusiek nie.

Du Plessis se opmerking oor die borduurwerk as taaluiting is 'n gepaste illustrasie van Barthes se besinning oor die taal van klere en die modebedryf. Die belangrikheid van hierdie taal word beklemtoon op die omslagontwerp van die Afrikaanse uitgawe van *Agaat*, waar 'n stuk borduurwerk afgebeeld word. Die simboliek van Milla se doodskleed suggereer die einde van 'n era, die einde van die wit Afrikanervrou met 'n bepaalde geskiedenis wat probeer het om 'n suksesvolle bestaan in Afrika te voer, maar op die ou einde alles moet afstaan aan die Ander; die aflegging van 'n paradyslike bestaan onder matriargale beheer

4.6. Die verslonste Joop Buytendagh

Die geordende stadsbeplanner J.F. Wiid tref in *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (Van Niekerk en Van Zyl 2006) die karakter Joop Buytendagh aan. Hy is die bibliotekaris van die Parow Biblioteek en in "Memorandum 3" word die eerste keer na hom verwys as "my vriendelike, hoewel die afgelope week ekstra verslonste bibliotekaris, die heer J.S. Buytendagh" (8).

“Addendum 3”, gerig aan die Superintendent van Openbare Biblioteke, bevat nie net Wiid se kritiek op die toestand van die Parow Biblioteek nie, maar gee ’n kritiese beskrywing van Buytendagh se voorkoms:

In die tweede plek was ek geskok oor die onversorgde persoon van die hoofbibliotekaris. Kaalvoet en geklee in ’n verbleikte T-hemp en laaghangende jeans, met ’n vertoingde baard, ongewaste hare in ’n poniestert, drie haaitande aan ’n riempie om sy nek, ’n vuurhoutjie tussen sy tande, ’n versameling silwer ringe om sy enkels, en nie alte fris wat sy persoonlike higiëne betref nie [...]. (139)

Op grond van hierdie beskrywing karakteriseer Van Vuuren (2014:511) die bibliotekaris as ’n “hippie-agtige slonskous”, maar noem hom ook “’n geleerde leidsman deur sy biblioteek se opgegaarde wysheid” en ’n “boheemse bibliotekaris”.

Met sy verbleikte T-hemp en laaghangende jeans verpersoonlik Joop die sogenaamde *hipster*-voorkoms. Hipsters verwerp die kulturele oningeligtheid van die hoofstroomverbruiker en dra dikwels “vintage and thrift store inspired fashions, tight-fitting jeans, old-school sneakers, and sometimes thick rimmed glasses” (Urban dictionary). Wat haarstyle betref, verkies hipsters “combinations of messy shag cuts and asymmetric side-swept bangs” (Urban dictionary).

Benewens sy kleredrag is ook die feit dat hy kaalvoet is, ’n taboe in die oë van Wiid, wat sy lewe lank as munisipale amptenaar ’n pak klere en toe skoene moes dra. Om kaalvoet te loop word gewoonlik geassosieer met ontspanning, met leeglêery, maar herinner mens ook aan diegene wat nie skoene kan bekostig nie. In ’n ernstige werkplek soos ’n biblioteek word dit dus nie geduld nie. Dit kan natuurlik ook geïnterpreteer word as Joop die hipster se verset teen die reëls en regulasies van die stelsel. Seker die ongewoonste bykomstigheid is die silwer ringe om die enkels – iets wat tradisioneel nie met mans geassosieer word nie. Op die webblad van *Gentleman’s Quarterly* skryf Woolf (2015:s. bl.) oor die dra van enkelringe by mans: “This one’s pretty simple. Just don’t do it. Seriously, we don’t care if your new girlfriend thinks it will look ‘so cute’ on the beach.”

Alhoewel Joop se hipstervoorkoms vir Wiid ontstem, speel Joop ’n betekenisvolle rol in Wiid se lewe, want hy is die een wat moet probeer sin maak uit die opgetekende woorde wat afgeluister is uit X en Y se gesprekke. Die goeie samewerking tussen die belese bibliotekaris en die nuuskierige afgetredene laat Saunders (2009:118) die verhouding tussen Wiid en Joop soos volg opsom:

After initially being an object of Wiid’s disapprobation it is Buytendagh – eventually Joop to him – who feeds and stimulates Wiid’s *Wißtrieb*, the drive to knowledge that impels him to reconstruct X and Y’s conversation and to undertake further research.

Sluimerend onder die oppervlak is natuurlik Wiid se aangetrokkenheid tot die bibliotekaris, maar hy kom nooit so ver om dit te erken nie. Dit herinner ook aan die verhouding tussen Jakob en Willem in *Die sneeuslaper*, waarna ek sal terugkeer.

Wiid se weersin in die verslonste voorkoms van die objek van sy begeerte kan ook vertolk word as ’n verdringing van sy eie begeerte om oningeperk deur die lewe te gaan. ’n Illustrasie

hiervan is sy besluit om nie die operasie te ondergaan nie en dat hy dit selfs oorweeg om Joop oor te nooi en vir hom te kook uit sy ma se “ou ringbandkookboekie” (122).

4.7 Kasper se strikdas

In *Die sneuslaper* (Van Niekerk 2009) word verskeie karakters ook met bepaalde klere geassosieer, waarvan die bekendste seker Kasper Olwagen, die skryfstudent in “Die swanefluisteraar”, is. Die verteller beskryf sy uitrusting soos volg:

Daar was iets ouwêrelds aan sy manier. Vir afsprake het hy ’n onderbaadjie gedra, ’n donkerrooi strikdas, sy vulpen in die binnesak van sy baadjie. Ek onthou hoe hy dit altyd uitgehaal het om ’n nota te maak in sy klein swart boekie, talmend, asof hy eers aan sy hart wou raak. (12)

Aan die begin van die 19de eeu is strikdasse vir die eerste keer gedra as vervanging van die krawat. Na bewering het Kroatiese soldate in die 17de eeu reeds strikdasse gedra om hulle hemde se twee pante bymekaar te hou. Alhoewel die strikdas ’n paar jaar gelede ’n herlewing gehad het as mode-item onder die jonger geslag, illustreer dit in Kasper se geval dat hy uit voeling is met die werklikheid en ’n bykomstigheid dra wat met ’n ouer, vroeër generasie geassosieer word. Sodoende word hy in sy outydse onderbaadjie en strikdas ’n karikatuur van ’n tipe skrywerspersona; iemand wat na ’n skrywer lyk, maar nie daarin slaag om sy boek klaar te skryf nie.

Die swanefluisteraar se kleredrag is ’n “smoeselige jas”, ’n “voos hemp en broek” sonder onderklere en met “geen sokkies onder sy stewels nie” (23). Die vuil en verslete klere is eie aan sy sosiale status as uitgeworpene. Hy dra ook net die noodsaaklikste klere en besit nie bykomstighede soos onderklere of sokkies nie.

Mettertyd, na sy intieme interaksie met die swanefluisteraar, tree daar ’n radikale verandering by Kasper in, en wanneer hy deur die strate van Amsterdam dwaal, “loop hy rond in die verslete jas, in die stewels van die swanefluisteraar” (38). Kasper swerf dus nou letterlik in iemand anders se klere en skoene deur die strate, wat die aflegging van sy vroeëre vreemde bestaan suggereer. As swerwer klee Kasper hom in die daklose se klere, wat as ’n vorm van nabootsing en identifikasie beskryf kan word.

4.8 Jakob, Willem en die slagwerker

In “Die slagwerker” in *Die sneuslaper* lewer Jakob Kippelstein die grafrede vir sy vriend Willem Oldemarkt en word sy kleredrag soos volg beskryf: “[...] soos hierdie jas waarin ek voor u staan, en hierdie hoed en hierdie ou bruin hemp. Hulle het almal aan Willem behoort” (49).

Die genoemde hemp is ’n “ou bruin ferweelhemp” (63) en die moue is te lank vir die verteller. Verderaan word ook verwys na die “ou flannelbroek” (90). Die dra van die geliefde afgestorwene se klere dien hier as ’n merker van intimiteit en laat die afgestorwene voortleef in die daaglikse bestaan van die agtergeblewe geliefde. Die klere van ferweel is gekies omdat dit dienlik en prakties is en lank kan hou, terwyl bruin ’n aardse kleur is (Cirlot 1962:53), maar as warm, natuurlike kleur word dit met die winter en herfs geassosieer. Linde

(2014:121) is van mening dat die dra van die oorledene se klere suggereer dat Jakob sodoende Willem se alter ego word.

Die slagwerker, wat die objek van Jakob se voyeuristiese waarneming word, dra “’n blou oorpak, sy veiligheidskoeisel, ’n konstruksiewerkerhelm” (62). Wanneer die jong man op sy tromme speel, trek hy dikwels sy hemp uit, om “swetend en rokend” (58) te kan musiek maak. Jakob objektiveer hier die jong man se manlikheid, aangesien die oorpak en die helm assosiasies oproep van die manlike liggaam in beweging; die manlike liggaam as vergestaltung van energie, brute krag en viriliteit – in teenstelling met Willem en Jakob in hulle verslete klere en met hulle dagtake wat nie fisieke inspanning verg nie. As lid van die werkerstand verpersoonlik die jong man wat Connell (1987:109) “physical toughness and men’s association with machinery” noem.

Wanneer Willem die eerste keer die jong Asiatiese meisie opmerk, sit sy nakend agter die tromme (63), terwyl die slagwerker ook “nakend, aangeleun teen die bedstyl” vir haar lê en kyk. Jakob se chaotiese woonruimte staan in skille kontras met die jong slagwerker se blyplek, wat besonder netjies is met “geen klere oor die stoel” nie (90). Die keuse van ’n eksotiese Ander uit die Ooste as beminde vir die jong man aktiveer ook etlike stereotipes uit die wêreld van romantiese ontvlugtingskuns.

Ons leer ook mettertyd die rede vir Willem se fassinatie met die jongeling:

Willem het aan die begin van die somer verlief geraak op sy oorkantse buurman en plotseling gaan die fraaie kêreltjie toe met vakansie. En dit was die einde van die afloerders. En toe versin hy as kompensatie ’n verhaal. (94)

Willem projekteer dus sy eie erotiese fantasieë op die begeerde jong man en skryf homself in die rol van die jong Asiatiese meisie in wat seksueel deur die jong man bevredig word. Hy wil die jong man se bestaan binnedring en postkoitaal nakend die falliese tromstok sit en slaan. Die jong man word onderwerp aan die begerende blik van die waarnemer en die soeke na betekenis in die Ander. Die enigste wyse waarop Willem sy gesublimeerde erotiese simptome kan beheer, is om dit te ver-taal en die Ander te stroop van sy klere en sodoende in ’n begeerde objek te verander.

4.9 Die swanefluisteraar

In die titelverhaal in *Die sneeulaper* is Helena Oldemarkt (die suster van Willem) besig met ’n ondersoek na onbehuiste Nederlanders en kom sy die sneeulaper teë:

Sy regterskoen aan sy voet, die ander dwars voor hom as bedelbak. Verder ’n verbleikte spykerbroek, ’n blou gholfpet en ’n splinternuwe wit jek met op die rug ’n advertensie van Die Goue Tulp, somervakansieaanbieding vir ’n lange weekendverblyf in ’n luukse suite [...] (105)

Later merk Helena op dat die skoene “die merk Mercurius” dra (107), wat ’n skakeling maak met die Grieke se boodskapper van die gode. Aangesien hy ’n advertensiejek dra, word die indruk geskep dat iemand daarvan ontslae geraak het en dit toe aan die sneeulaper gegee het. Die swanefluisteraar se ensemble is saamgemaak uit ouer, verslete, onverwante kledingstukke

en daar is selfs iets Amerikaans aan sy voorkoms, veral die dra van die sportiewe tekkies en die gholfpet.

Die intratekstuele verwickeldheid van die verhale in die bundel kom ter sprake wanneer die sneeuslaper in een van die transkripsies verwys na die “student uit die derde wêreld” wat met sy “onderbaadjie en vlinderdas” (123) deur die stad dwaal – ’n verwysing na Kasper Olwagen. Viljoen (2016:256) beskryf die teenwoordigheid van die sneeuslaper in die bundel soos volg: “Die sneeuslaper as breedsprakige Amsterdamse hobo in die derde van die vier verhale beklee ’n sentrale rol in die bundel omdat hy met figure uit al drie die ander verhale kontak het.”

Dit sluit ook aan by wat Viljoen (2016:257) die talle “dubbele bodems” in die teks noem. Volgens haar word “[f]eitlik elke stellinginname of weerloosstelling van die self deur ’n bepaalde karakter [...] deur een van die ander karakters weerlê, geïroniseer, bespot en beskimp”. Gegewe die konteks van hierdie ondersoek sluit dit ook die kleredrag in: Kasper se formele uitrusting word deur die sneeuslaper bespot; Jakob se jas is van beter gehalte as die hobo se voddige ene. Byna soos Beckettagtige figure ruil die karakters klere om en sodoende verkry die klere ’n ander betekenis in dieselfde konteks – ook metonimies ’n omruil en uitruil van identiteite.

4.10 Schreuder en die lyfwag

“Die vriend” (die slotteks van *Die sneeuslaper*) vertel die verhaal van Peter Schreuder die fotograaf, en wanneer die verteller hom as student opsoek in Miniseriestraat, maak hy die deur oop en beskryf sy hom as in ’n “verslete kamerjas, die moue opgestroop oor sy bloubearde voorarms” (163–4). Schreuder skenk nie veel aandag aan sy voorkoms nie, soos blyk uit sy keuse van kledingstuk. Heel moontlik was hy nog in sy slaapklere onder die jas, wat verklaar hoekom die verteller hom ’n “walgvogel” en ’n “gotiese grilbal” (164) noem. Hy is ontspanne tuis, maar as ’n mens sy karige bestaan in ag neem, dra hy die kamerjas dalk teen die koue.

Wanneer hy jare later, nadat hy bekend geword het as fotograaf, by die verteller se huis opdaag, word hy vergesel van “’n swart man in ’n sekuriteitsuniform” (173). Marshall Ngcuka dra voorts “’n loodvaste baadjie en stewels, met ’n rewolwer in sy heupkoker” (173).

Lyfwagte dra ’n sekuriteitsuniform om sigbaar te wees vir moontlike aanvallers, terwyl die keuse van swart klere dui op gesag en die draer stroop van enige emosionele assosiasies wat hom weerloos kan laat lyk. Die sigbare rewolwer moet ook vrees inboesem en gesag afdwing by diegene wat met die lyfwag in aanraking kom. Die keuse van die naam Marshall vir dié karakter sluit aan by die gesaghebbende indruk wat hy probeer skep – ten spyte daarvan dat hy hom in die verhaal in ’n prekêre situasie saam met sy slagoffer in iemand se motorhuis bevind.

Een van die beloftes wat aan Mandla, die seun wat deur Ngcuka geskiet is, gemaak word, is dat sodra hy herstel het, hy voorsien sal word van “’n stel nuwe klere en skoene” (174) om te vergoed vir die pyn en lyding wat hy moes verduur. As arm kind uit die township het Mandla probeer om die fotograaf se selfoon te steel (173), maar is in die proses deur ’n opslagkoeël in die kuit getref. Hy het hom egter teëgesit deur die fotograaf te byt.

Die belofte van nuwe klere en betaling (R30 'n uur vir ses uur per dag) het die seun laat instem om Schreuder toe te laat om “portrette” en “close-ups van [sy] persoonlike rower” (174) te neem. Vir die seun is die klere 'n vergoedingskommoditeit waarmee sy samewerking en stilswye gekoop word. Die belofte van klere verseker dat hy as model sal optree en hom sodoende deur die kameralens van die fotograaf laat uitbuit. Dit verklaar die verdoemende kritiek op die foto's met uitsprake oor die rassitiese stereotipering in die werke, asook die gefotografeerde uitbuiting van die subalterne (176).

5. Slotopmerkings

Die verskillende kledingstukke (en hul assosiasies met spesifieke karakters) toon vir die leser dat klere meer is as net die snit, materiaal of kleur daarvan. Uit die ontleding van die tekste blyk dit ook dat klere ten nouste gekoppel word aan identiteit en dat klere selfs simbolies kan wees van 'n omruil en uitruil van identiteite. Marlene van Niekerk se keuse van bepaalde kledingstukke vir haar verskillende karakters illustreer Hermanson (2010) se opmerking dat skrywers klere kies wat sekere konnotasies oproep.

Vir Mol is haar kledingstuk 'n merker van haar onderdanige posisie binne die Benadehuishouding. Sy word nie net gereduseer tot bediende nie, maar ook tot uitgebuite objek van die drie mans se seksuele begeertes. Soos aangedui, is dié kledingstuk, vanuit 'n Lacaniaanse invalshoek, haar *sinthome*, want dit vorm die kruks van haar hele persona: haar identiteit en haar bestaan word daaraan gekoppel.

In die geval van Agaat is die uniform die simbool van identiteitsverwarring: aanvanklik word Agaat soos 'n dogter in die huis behandel, maar wanneer Jakkie gebore word, moet sy die klere dra wat haar posisie wysig na dié van oppasser en bediende. Jansen (2015:10) merk nie verniet op dat in *Agaat* “die kompleksiteit van die diensverhouding” indrukwekkend ontgin word nie.

Milla besef dat die enigste manier om tot haar narcistiese man deur te dring is om hom in die oë van ander mans te verneder, wetende dat hy die objek van ander vroue se erotiese begeerte is. Kleredrag eie aan die argetipiese verleidster (soos swart onderklere en 'n lae hals) word hiervoor ingespan. Hierteenoor het Jak ook 'n obsessie met sy eie voorkoms en kyk voortdurend in die spieël om die vals voorstelling van homself waarin hy glo, te bevestig. Styl en smaak speel 'n belangrike rol in Milla en Jak se kleurkeuses en daar is definitief by hulle sprake van “the personality you want to portray”.

Agaat span haar vernuf as borduurster in om die dooprok en lykkleed, twee kledingstukke wat sterk by tradisie aansluit, te versier. Haar versetdaad slaag nie, omdat Milla nie vir Jakkie die dooprok aantrek nie. Haar triomf kom egter wanneer sy Milla se lewensloop op haar lykkleed uitborduur en vir Milla in die kleed toewerk en begrawe. 'n Tradisionele kledingstuk met sy inskripsies van 'n narratief van wit bevoorregting word toegewerk en begrawe.

In aansluiting by Barthes verkry die *housecoat* en die uniform van die twee karakters byna mitologiese status binne die konteks van Van Niekerk se oeuvre. Op die eerste, letterlike vlak veronderstel dit dat die twee vroue as onderdanige en diensvaardige vroue uitgebeeld word wat huishoudelike take verrig. Wanneer die leser egter die teks lees, word ander betekenis

aan die kledingstukke gekoppel en simboliseer dit ander kwessies, soos vroueverdrukking en die vernedering van die Ander.

Kleredrag dien ook as 'n maskering van verdronge begeerte, maar is ook klasgebonde binne die breër sosiale konteks van die teks. Die Ander as begeerde objek word weersinwekkend voorgestel om die subjek in staat te stel om sy begeerte te sublimer, soos in die geval van Joop die bibliotekaris of Willem en die slagwerker. In Joop se geval kan sy kleresmaak ook vertolk word as 'n verwerping van die heersende norme en die uniforme tipe klere wat van staatsamptenare vereis word.

Van die meer tradisionele kleredrag, soos funksionele jasse en dienlike ferweelbroeke tot 'n sekuriteitsuniform, kom in *Die sneeuslaper* voor. Soos die hobo's in Samuel Beckett se *Waiting for Godot* stewels uitruil, so ruil die onderskeie karakters in *Die sneeuslaper* ook klere uit as vergestaltung van identiteitswisseling en rolverdubbeling.

Die uniform met die rewolwer in "Die vriend" simboliseer dat anders as in die Nederlandse ruimtes in die verhale, die Suid-Afrikaanse samelewing gekenmerk word deur geweld, met die gevolg dat privaatsekuriteit ter beskerming aan die orde van die dag is. Cardon se opmerking word sodoende geëggo, naamlik dat kleredrag dikwels die politieke en sosiale situasie waarin die teks afspeel, weerspieël. Henry van Eeden se uniform waarin hy sy beminde aan die einde van *Sewe dae by die Silbersteins* tegemoet gaan, moet die subjek nou pantser teen die aanslae van die gevreesde onbekende.

Bibliografie

Primêre bronne

Van Niekerk, M. 1995. *Triomf*. Kaapstad: Queillierie.

—. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 2009. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Niekerk, M. en A. van Zyl. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Sekondêre bronne

Aucamp, H. 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.

Baby's baptism: The significance of the Christening gown. 2015. *The Fashionable Housewife*, 8 Februarie. <http://www.thefashionablehousewife.com/02/2015/babys-baptism-the-significance-of-the-christening-gown> (11 Oktober 2017 geraadpleeg).

Bancroft, A. 2011. Inspiring desire: Lacan, couture, and the avant-garde. *Fashion Theory*, 15(1):67–82.

- . 2012. *Fashion and psychoanalysis*. Londen en New York: IB Tauris.
- Barnham, S. 2013. Through the looking glass: fashion in literature. *Overland*, 27 September. <https://overland.org.au/2013/09/through-the-looking-glass-fashion-in-literature/> (11 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Barratt, C. s.j. Shroud. <http://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/shroud> (14 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Barthes, R. 1973 [1957]. *Mythologies*. Vertaal deur A. Lavers. Londen: Paladin Grafton.
- . 1975. *The pleasure of the text*. New York: Hill & Wang.
- . 1990. *The fashion system*. Berkeley: University of California Press.
- . 2006 [2004]. *The language of fashion*. Vertaal deur A. Stafford. Londen: Bloomsbury.
- Bergler, E. 1953. *Fashion and the unconscious*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Brocca, C. 2016. The significance of black lingerie. <https://www.underneathmysilk.com/single-post/2016/04/19/The-significance-of-black-lingerie> (16 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Broyard, A. 1983. Clothing as language. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1983/07/02/books/books-of-the-times-clothing-as-language.html> (12 Julie 2017 geraadpleeg).
- Boulton, A. en R. Jerrard. 2000. Ambivalence, and its relation to fashion and the body. *Fashion Theory*, 4(3):301–21.
- Butler, T. 2005. Fashion photography as semiotics: Barthes and the limitations of classification. <https://news.mongabay.com/2005/04/fashion-photography-as-semiotics-barthes-and-the-limitations-of-classification> (14 April 2017 geraadpleeg).
- 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. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van die Witwatersrand.
- Cardon, L.S. 2016. *Fashion and fiction: Self-transformation in twentieth-century American literature*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Cirlot, J.E. 1962. *Dictionary of symbols*. Vertaal deur J. Sage. Londen en Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Connell, R.W. 1987. *Gender & power*. Londen: Polity Press.
- Danese, E. 2008. *The house dress: A story of eroticism and fashion*. Bloomington: Indiana University Press.

- Du Plessis, I. 2010. Die familiesage as volksverhaal: Afrikanernasionalisme en die politiek van reproduksie in Marlene van Niekerk se *Agaat*. *LitNet Akademies*, 7(3):152–94. http://www.oulitnet.co.za/akademies_geestes/pdf/LA_7_3_du_plessis.pdf.
- Emmett, C. 2013. *Devouring the father: Family and recuperation in Triomf and The native commissioner*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van Kaapstad.
- Evans, C. en M. Thornton. 1991. Fashion, representation, femininity. *Feminist Review*, 38:48–66.
- Ferraro, D. 2017. <https://melbournelacanian.wordpress.com/2017/02/20/on-the-logical-use-of-the-sinthome-or-joyce-with-freud> (8 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Fincham, G. 2014. “Reterritorialising” the land: *Agaat* and cartography. *Tydskrif vir Letterkunde*, 51(2):130–43.
- Flügel, J.C. 1930. *The psychology of clothes*. Londen: Hogarth Press.
- Forno, S. 2016. Why fashion designers are obsessed with color. <https://www.shutterstock.com/blog/fashion-designers-color> (1 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Fuss, D. 1992. Fashion and the homospectatorial look. *Critical Inquiry*, 18(4):713–37.
- Goosen, J. 1995. *Gelyke kans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Gordon, H. 2009. Off the page: fashion in literature. *The Guardian*, 19 September. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/sep/19/fashion-in-literature> (11 September 2017 geraadpleeg).
- Harris, D. 1993. The current crisis in men’s lingerie. Notes on the belated commercialization of a noncommercial product. *Salmagundi*, 100:130–9.
- Henn, M. 2010. ’n Strukturele en verteltegniese ondersoek na die representasie van die vroulike subjek in Marlene van Niekerk se *Agaat*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Hermanson, T. 2010. Fashion in literature. *Thread for thought*, 31 Augustus. <http://www.threadforthought.net/fashion-literature> (11 September 2017 geraadpleeg).
- Hipster. s.j. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=hipster> (11 September 2017 geraadpleeg).
- Hollander. A. 1993. *Seeing through clothes*. Berkeley: University of California Press.
- . 2016 [1994]. *Sex & suits. The evolution of modern dress*. Londen: Bloomsbury.
- Jansen, E. 2015. *Soos familie: stedelike huiswerkers in Suid-Afrikaanse tekste*. Pretoria: Protea Boekhuis.

- Krupnick, E. 2013. 14 Reasons black is the only color worth wearing. *The Huffington Post*. http://www.huffingtonpost.co.za/entry/wear-black-photos_n_4417736 (15 September 2017 geraadpleeg).
- Lacan, J. 2014 [1975]. Seminar XXIII. *Le Sinthome*. Onder redakteurskap van J.-A. Miller. www.lacanonline.com/index/wp-content/uploads/2014/11/Seminar-XXIII-The-Sinthome-Jacques-Lacan-Thurston-translation.pdf (5 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Leroux, E. 1962. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Linde, J.L. 2014. Eudaimoniese perspektiewe op vriendskap in *Die SneeuSlaper* van Marlene van Niekerk. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Noordwes-Universiteit.
- Luciano, L. 2001. *Looking good: male body image in modern America*. New York: Hill and Wang.
- Mahe, Y. 2013. History of gloves and their significance. <http://www.fashionintime.org/history-gloves-significance> (15 Oktober 2017 geraadpleeg).
- McMillan, C. 2006. What is the sinthome? (and where is it?). <http://sewersociety.blogspot.co.za/2006/05/what-is-sinthome-and-where-is-it.html> (8 Oktober 2017 geraadpleeg).
- Nusinovici, V. 2017. Symptom/Sinthome. International dictionary of psychoanalysis. . Encyclopedia.com. 8 Oktober. <http://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/symptomsinthome> (15 September 2017 geraadpleeg).
- 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, K. 1993. *Weifeling*. Groenkloof: Hond
- Prinsloo, L. 2006. Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004) as 'n postkoloniale plaasroman. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Rossmann, J. 2012. Martha(martyr)dom: Compassion, sacrifice and the abject mother in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Current Writing*, 24(2):159–68.
- Saunders, M. 2009. Mimesis, memory, *Memorandum*. *Journal of Literary Studies / Tydskrif vir Literatuurwetenskap(JLS/TLW)*, 25(3):106–23.
- Schoeman, K. 1984. *'n Ander land*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Smith, P. 1988 [1926]. *The beadle*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Themba, C. 1963. "The suit". *The Classic*, 1(1):6–16.
- Todorović, T., T. Toporišič en A. Pavko Čuden. 2014. Clothes and costumes as form of nonverbal communication. *Tekstilec*, 57(4):321–33.
-

Urban dictionary. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Website&defid=63448> (11 September 2017 geraadpleeg).

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):505–23.

Venter, E. 2006. *Ek stamel, ek sterwe*. Kaapstad: Queillierie.

Venter, H.E. 2009. Die verhouding tussen verhaal en metafoor in *Agaat* van Marlene van Niekerk. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Noordwes-Universiteit.

Viljoen, L[ettie]. 1996. *Landskap met vroue en slang*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, L[ouise]. 2016. Intertalige en kruiskulturele verkeer tussen Afrikaans en Nederlands in Marlene van Niekerk se verhaalbundel *Die sneeusalper*. *LitNet Akademies*, 13(1):250–71. http://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2016/05/LitNet_Akademies_13-1_Viljoen_250-271.pdf.

Williams, B. 2000. Playgrounds of desire: Almodovar, fetishism and the male ideal ego. *Journal of Film and Video*, 52(2):28–40.

Winterbach, I. 2010. *Die benederyk*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Woolf, J. 2015. The do's and don'ts of wearing man jewelry this spring. <https://www.gq.com/story/jewelry-man-how-to-wear-watches-bracelets-spring> (15 Oktober 2017 geraadpleeg).