

“Om leeg te word soos ‘n skulp”: verlies en verganklikheid in *Die boek van toeval en toeverlaat*

Thys Human
Universiteit van Johannesburg

Abstract

“Om leeg te word soos ‘n skulp”: *loss and mortality in The book of happenstance*

Experiences of loss and grief are central to the oeuvre of Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach. Winterbach's latest novel, The Book of Happenstance (2008), may be seen as a coincidental synthesis of the various experiences of loss mentioned in her previous novels: material loss; the temporary and permanent parting of loved ones; the death of significant others; more vaguely defined forms of loss, such as melancholy, yearning, psychological uneasiness and malaise; as well as a growing realisation of transience and mortality. In this article the various embodiments of loss and mortality in The Book of Happenstance are investigated. Attention is given not only to the role of loss and experiences of grief at the content level, but also to the way in which loss is portrayed in the structure, language use and style of this novel. At first glance, it seems as though Helena Verbloem, the main character and narrator in the novel, holds an opinion of grief similar to Freud's initial view regarding loss. According to this view, "normal" grief is seen as an active process, during which the libido is gradually detached from the lost object of love and, in time, invested in another object of love, in the hope that there will eventually be a conclusive and spontaneous end to the grief. Helena doesn't succeed in finding adequate comfort in substitutes for her lost objects of love. Her grief displays characteristics similar to Freud's later, revised view on "melancholic" grief – a view according to which grief does not end conclusively and spontaneously, but rather constitutes a prolonged process. In conclusion the question is asked whether Helena is able to offer a means of defence/resistance against her experiences of loss by means of her narrative.

Opsomming

“Om leeg te word soos ‘n skulp”: verlies en verganklikheid in *Die boek van toeval en toeverlaat*

Verlies en verdriet staan sentraal in die oeuvre van Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach. *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006), Winterbach se jongste roman, kan beskou word as 'n toevallige sintese van die verskillende verlieservarings waarvan daar in haar vorige prosatekste sprake is: materiële verlies; tydelike en permanente skeiding van geliefdes; die dood van dierbares of

betekenisvolle persone; vaer-omlynde vorme van verlies, soos melancholie, gemis, psigiese onbehae en malaise; asook 'n groeiende besef van verganklikheid en sterflikheid. In hierdie artikel word ondersoek ingestel na die verskillende vergestaltings van verlies en verganklikheid in *Die boek van toeval en toeverlaat*. Aandag word nie net gegee aan die rol wat verlieservarings en verdrietreaksies op verhaalvlak speel nie, maar ook aan die manier waarop verlies in die struktuur, taalgebruik en styl van dié roman neerslag vind. Dit wil voorkom asof Helena Verbloem, die hoofkarakter-verteller, 'n verdrietbeskouing soortgelyk aan Freud se aanvanklike opvatting rakende verlies huldig. Hiervolgens word "normale" verdriet beskou as 'n aktiewe proses waartydens die libido geleidelik van die verlore liefdesobjek losgemaak word en mettertyd in 'n ander liefdesobjek belê word, met die oog daarop dat daar uiteindelik 'n beslissende en spontane einde aan die verdriet sal kom. Helena slaag egter nie daarin om voldoende troos te vind aan die hand van substitute vir die liefdesobjekte wat sy verloor het nie. Haar verdriet vertoon eerder kenmerke wat met Freud se latere, gewysigde beskouing ten opsigte van "melancholiese" verdriet ooreenstem – 'n beskouing waarvolgens verdriet nie tot 'n beslissende, spontane einde kom nie, maar eerder 'n langdurige proses impliseer. Ten slotte word die vraag gevra of Helena wel by wyse van haar *vertelling* daarin slaag om 'n mate van verweer/verset teen haar verlieservarings te bied.

[D]ie geruis van die see en haar antwoord op sy vraag: "Hoekom dreun die see so?" – "Dis die gehuil van verlore siele, en luister ..." as sy die skulp teen sy oor druk: "dit is die gekerm van stout kinders in die hel" – daardie fyn gesuis, soos die see, uit die mooi skulp met die skurwe rante en die soutreuk.
– Colet van Velden in Etienne Leroux se *Die eerste lewe van Colet* (1955:8)

Grief past weeping. I am hollow, I am a shell. To each of us fate sends the right disease. Mine a disease that eats me out from inside.
– Elizabeth Curren in J.M. Coetzee se *Age of Iron* (1990:112)

1. Inleiding

Soos in Etienne Leroux se *Die eerste lewe van Colet* (1955) en J.M. Coetzee se *Age of Iron* (1990) word verganklikheid, verlies en die skoonheid van skulpe ook in Ingrid Winterbach se agtste roman, *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006), met mekaar in verband gebring. Tydens haar verblyf in Durban beleef en onthou die hoofkarakter, Helena Verbloem, verskeie traumatiese verlieservarings. Soos in *Age of Iron* word die verlies hier ook intens persoonlik ervaar – Helena is immers die eerste (en enigste geïdentifiseerde) ek-verteller in Viljoen/Winterbach se oeuvre sedert die ontredderde vrou in *Klaaglied vir Koos*. Helena se "steun en toeverlaat" (72)¹ is die onhebbelike pastoredogter, Sof(ia) Benadé, "n koel klant (...) al noem sy haarself 'n deluded doos". Wanneer sy en Sof soms saam oor die see sit en uitkyk, dink Helena altyd aan die bejaarde, sterwende Elizabeth Curren en haar onwaarskynlike metgesel, Vercueil. Terselfdertyd is sy daarvan bewus dat haar situasie nie in alle opsigte met dié van "mevrouw C" (154) ooreenstem nie:

... want Sof is nie Vercueil nie, en ek is nie so oud soos mevrou C en ook nie sterwend nie. As karakter word ek nie soos sy tot op die

uiterste beproef nie. My skulpe is gesteel, en vergeleke met die verliese waaraan sy in die loop van daardie roman blootgestel word, is dit eintlik niks. (154)

Tog gryp mevrou Curren Helena se verbeelding aan, omdat sy daarin slaag om al haar aardse begeertes, strewes en verbintenisse af te lê en leeg te word soos 'n skulp, wanneer "daar niks meer is wat haar vashou, wat haar aan haar lewe heg nie" (266). Helena beny vir Elizabeth Curren, want sy weet sy is self nog nie op daardie punt nie:

Ek is nog nie 'n skulp nie. Ek word nog bewoon deur 'n ego, soos deur 'n weekdier. Dit hég my – soos peesweefsel aan been heg – aan my kind, al is sy ver van hier; aan my minnaar, van wie ek afhanklik is vir die bevrediging van my liggaamlike en emosionele behoeftes; en aan my skulpe, waaraan ek my hart opgehang het en waarvan drie en twintig gesteel is. (155)

Die boek van toeval en toeverlaat is 'n elegiese roman waarin verlies, verganklikheid en die dood sentraal staan. Die verdriet wat die dood van 'n geliefde veroorsaak – die afsterwe van 'n ouer, broer, suster, vriend en/of vriendin – word soos in vorige Viljoen/Winterbach-romans onder die soeklig geplaas. Tog word *verlies* geensins as enkelvoudige gegewe in die roman verreken nie, maar as 'n dinamiese en veelduidige konsep.

Oorkoepelend gesien kan *Die boek van toeval en toeverlaat* as 'n (toevallige) sintese beskou word van die verskillende verlieservarings waarvan daar in ander Viljoen/Winterbach-romans sprake is, naamlik: materiële verlies; fisieke verwonding; die dood van 'n geliefde of betekenisvolle persoon; vaer-omlynde vorme van verlies soos gemis, melancholie en onbehaaglikheid; en 'n groeiende besef van verganklikheid en sterflikheid. Ten spyte van al dié verlies – of miskien juis vanweë dit – koester Helena, soos haar romanvoorgangers Karolina Ferreira, Lena Bergh, Esther Zorgenfliess, Reitz Steyn en Ben Maritz, 'n byna verbete drang om dinge te bewaar, te versamel en vas te pen. Om 'n tipe bolwerk teen die verganklikheid te skep.

Wat verlies betref kan die volgende spesifieke ooreenkomste tussen *Die boek van toeval en toeverlaat* en Viljoen/Winterbach se vorige werk aangetoon word: Soos die verteller in *Klaaglied vir Koos* is Helena Verbloem deur haar eerste man verlaat, aangesien sy, volgens hom, "haar hart uit selfbehoud gesluit [het] vir die nood van ander" (87), meer omgee het vir dinge as vir mense, en "'n beperkte emosionele register" (89) gehad het. Soos Hannah in *Belemmering*, 'n karakter met wie sy opvallende ooreenkomste vertoon², raak Helena mettertyd van talle belemmeringe en leemtes in haar eie lewe bewus: "... van alles wat haar inperk en kortwiek, alles wat haar terughou en strem, knelster en kniehalter, rem en versper" (141).

Met Karolina Ferreira deel Helena talle ongelukkige verhoudings met mans "wat sy geken het, op een of ander manier begeer het, haar hart aan opgehang het, haar liggaam onverskillig aan uitgelewer het" (*Karolina Ferreira*, 21–2), maar wat sedertdien uit haar lewe verdwyn het – onder andere Herman Holst, Marthinus Maritz, Felix du Randt en Abel Sonnekus. Wanneer Helena na 'n besoek aan die Steinmeiers op Ladybrand tot die gevolgtrekking kom dat "[a]lles waaraan ons ons oormatig heg, (...) uiteindelik pyn" veroorsaak (207), klink dié selfverwoorde insig opvallend baie na Jess Jankowitz se waarskuwing aan Karolina dat pyn en lyding deur 'n verkleefdheid aan dinge veroorsaak word en dat dit die gierige ego is wat tot gevoelens van verlies en verdriet aanleiding gee.

Helena vertoon nie net 'n naamooreenkoms met Lena Bergh, die hoofkarakter in *Landskap met vroue en slang* (1996) nie, maar ook 'n besondere gehegtheid aan skulpe en 'n bemoeienis met die omringende landskap. In 'n poging om die gesteelde skulpe op te spoor, reis Helena en Sof van Durban na Ladybrand. Volgens Jansen (2008:67) laat die plek se naam "die gesoute Viljoen/Winterbach-leser onwillekeurig dink aan Sofie Brand op Donnyvale aan wie Lena en Mara in *Landskap* besoek bring en onder wie se leiding hulle 'n lykskouing bywoon". Soos die hoofkarakters in veral *Buller se plan* en *Niggie* raak Helena toenemend bewus van die vervlietende aard van die menslike bestaan, die kortstondigheid van persoonlike geluk en die onafwendbaarheid van die dood.

Die belang van verlies en verdriet in *Die boek van toeval en toeverlaat* blyk egter nie net uit die ooreenkomste wat dié roman met Viljoen/Winterbach se vorige werk vertoon nie, maar veral ook uit die intertekstuele verwysings daarin na Don DeLillo se *Cosmopolis* (2003) en *Underworld* (1997). J.M. Coetzee se *Age of Iron* (1990), James Joyce se *Ulysses* (1922) en *Finnegan's wake* (1939), Dante se *Divina Commedia* (1307), Henry James se *The Portrait of a Lady* (1881), Thomas Mann se *Der Tod in Venedig* (1912), Franz Kafka se *Das Schloss* (1926), Samuel Beckett se novelle-trilogie *Malloy* (1951), *Malone Dies* (1951) en *The Unnamable* (1953), Vladimir Nabokov se *Lolita* (1955) en die Nuwe Testamentiese gelykenisse van die ryk jongman (Mattheus 19:16-30, Markus 10:17-31 en Lukas 18:18-30) – almal literêre werke waarin verlies sentraal staan.

Winterbach se roman is gestruktureer rondom 'n aantal opposisies³ wat in 'n toestand van spanning eerder as konfrontasie met mekaar verkeer. Wat taalgebruik betref word daar voortdurend gewissel tussen die verhewe en die banale; tussen moderne geselstaal, argaïese "boektaal" en wetenskaplike jargon: Hugo Hattingh se swaarwigtige lesings oor die evolusie staan in kontras met Helena se liriese jeugherinneringe en Sof se anargistiese ontwapenings, terwyl Matroos se vrypostig-gekruide prosa opvallend verskil van die argaïstiese tussenwerpsels wat vanweë onderdrukte hartstog in Helena en Theo se taalgeheue ontwaak.

Die styl van die roman ossilleer telkens tussen die elegiese en die humoristiese; dit wat "grondig droef en verduiwels snaaks" (Human 2006:13) is. Binne die kosmiese konteks wat hier opgeroep word, fokus Winterbach dikwels op verrassend toevallige besonderhede: 'n intimiderende "drol" op die slaapkamer, onaptytwekkende gastehuisworsies, die kleur van 'n teddiebeerversamelaar se naellak, konstabel Modisane se markante Engelse uitspraak en vlesige bobene, die opgestopte tiere in die Steinmeiers se skemer sitkamer en die verdorwenhede wat in 'n pastorie (kan) skuil. Ook op tematiese vlak is daar sprake van binêre opposisies, naamlik: lewe en dood, aflegging en bewaring, toeval en lotsbestemming, troosteloosheid en vervulling, verhevenheid en banaliteit, die kosmiese en die intens persoonlike, evolusie en religieuse predestinasie. Hiervan is die sentrale spanning waarskynlik dié tussen verlies en verganklikheid: die gedagte dat alles wat bestaan, bestem is om (uiteeraard teen verskillende tempo's) tot niet te gaan enersyds en die menslike drang tot bewaring (veral in die vorm van opgaring, berging, versameling, optekening) andersyds (vgl. Human 2007:274).

Net soos die hoofkarakter, Helena Verbloem, is Theo Verwey en Theodora Wassenaar gretige versamelaars: Helena versamel skulpe, Theo bewaar woorde wat in onbruik verval het en Theodora maak teddiebere bymekaar. Voorts beskryf Helena byna elkeen wat by die museum werk, as die *kurator*⁴, die beskermer of bewaker, van iets: Sof Benadé is volgens haar die kurator van tale, Freddie Ferreira die kurator van soogdiere, Johannes Taljaard (Matroos) die kurator van uitstallings, Kleinjan Kotzé die kurator van amfibieë, Bobbie Bester die kurator

van voëls en Nathi Gule die kurator van klippe. Selfs die ondersoekbeampte, konstabel Modisane, se van is afgelei van *disa*, 'n woord wat in Suid-Sotho "dophou/oppas" en in Tswana "bewaak" beteken (*Multi-Language Dictionary and Phrases*, 147, 153, 283, 332). Hy is dus letterlik "die een wat oppas of bewaak/r".

Teen die groter kosmiese raamwerk wat Hugo in die teekamer vir Helena skets, lyk die krampagtige bewaring van dit wat ondermaans is – of dit nou 'n delikate periglypta is of 'n woord wat in die vergetelheid versink het – besonder futiel: tale, volke, spesies sterf immers uit; die mens se spore word uiteindelik van die aarde afgevee; boeke vergaan en word "deur die vismotte opgevreet" (*Klaaglied vir Koos*, 3); en selfs skulpe los op as hulle diep genoeg onder die watervlak afdaal. Wanneer Helena in die opbergingslokale van die museum rondsnuffel, val dit haar op dat stowwerige onbruikbaarheid oënskynlik die lot is van alles wat kunsmatig in stand gehou word: "Die spesimens, merk ek, is almal stowwerig, 'n bietjie aangevreet en verslete, asof hulle aanvanklike glansrykheid en glorie daarmee heen is (soos van die gebou self)" (108).

Helena sien iets obsessiefs en megalomanies in die krampagtige optekening en bewaring van dinge, aangesien dit, volgens haar, dui op 'n onvermoë om dié "dinge hulle natuurlike loop te laat neem"; 'n verloop wat "voortdurende verandering en verlies" (264) behels. Ten spyte hiervan het sy steeds die begeerte om te bewaar, te versamel en te dokumenteer.

Daar sou beweer kon word dat verskillende "verhale" van verlies in *Die boek van toeval en toeverlaat* met mekaar afgewissel word, naamlik: die verlies van 23 van Helena se kosbare skulpe en die pogings wat sy aanwend om dié skulpe terug te vind (en later plaasvervangers daarvoor in die hande te kry); die verlieservarings in Helena se persoonlike verlede wat by wyse van die diefstal van die skulpe en Freek van As se ontydige telefoonoproep skielik weer in die romanhede onder haar aandag gebring word; Theo se dood en sy lewenstaak om alle woorde wat in Afrikaans "verlore" gegaan het, op te teken; en 'n verlies aan ontologiese sekerhede by Helena wanneer sy gekonfronteer word met die insigte wat Hugo oor die evolusie aan haar oordra tydens hulle gesprekke in die museumteekamer. In elk van hierdie verhaallyne word die tematiese spanning tussen verlies en bewaring, tussen aflegging (afskeidname) en vaslegging, maar ook tussen toeval en lotsbestemming, geaktiveer. Vervolgens word aandag gegee aan die wyse waarop dié verhaallyne in *Die boek van toeval en toeverlaat* gekunstel word en mekaar wedersydse belig.

2. Die verdwyning van Helena se skulpe

In die laaste week van Mei⁵, ongeveer drie maande nadat Helena as Theo Verwey se assistent begin werk, word daar by haar tuinwoning ingebreek en 32 van die 37 skulpe wat sy saam met haar na Durban saamgebring het, gesteel. Hoewel sy die skulpe as haar héél kosbaarste besittings beskou, behels die verlies daarvan vir Helena oneindig meer as net 'n materiële verlies. Teenoor Sof bely sy dat die plek en datum waarop 'n skulp gevind is, haar nouliks interesseer en dat haar reaksie eerder subjektief en emosioneel is: "Ek reageer op die skulpe met my hart, met my niere, met my ingewande" (307).

Hierdie emosionele reaksie hou in die eerste plek daarmee verband dat die skulpe, in vergelyking met die vervlietende aard van die mens se lewe op aarde, vir Helena iets oënskynlik meer standvastig en dierend verteenwoordig:

Skulpe sal voortbestaan lank nadat ons nie meer daar is om hulle te versamel nie. Wanneer die kontinente weer een groot kontinent

vorm, en die seë die aarde oorheers, en die mens lank nie meer bestaan nie, sal daar nog skulpe wees. (307–8)

Aanvanklik beskou Helena die skoonheid van skulpe as 'n verset téén verlies – 'n gedagte wat die uiteindelijke verdwyning van die skulpe des te meer skrypend en ironies maak. Dit is byvoorbeeld veelseggend dat Helena eers wanneer haar verhouding met haar eerste man begin verbroekel en 'n egskeiding onafwendbaar lyk, die groot konusse in rye op die tafeltjie aan haar kant van die huweliksbed uitpak, “[s]oos skaakstukke (...) 'n leër wat gereedgemaak het vir die geveg, al die swaar konusse, ry op ry” (87).

Tweedens herinner die skulpe Helena – wat nie 'n gelowige is nie, maar eerder “in die onverskilligheid van die heelal en in die nietigheid van die mens, in die toevalligheid van ons evolusionêre inkarnasie” (308) glo – wel aan die wondere van die skepping: “Deur na hulle te kyk, het ek my innerlik versterk gevoel. Hulle skoonheid het my vertrouwe in die skepping herstel” (80).

Sy beskryf haar skulpe as “hemelse boodskappers” (11) wat haar in staat stel om betekenis en sin in God se skepping te vind. Wanneer konstabel Modisane haar vra waarom sy so aan die skulpe geheg is, antwoord sy hom: “Because when I look at them, God's creation makes sense to me” (84), en voeg in haar gedagtes by:

Ek het nie 'n bewonderenswaardige lewe gelei nie, en daar kan ek nie veel aan verander nie. Ek was onverantwoordelik en onbesonne in die meeste van my verhoudings. Maar wat die skulpe betref, meneer, was en is ek die ene eerbiedige en godvrugtige aandag. Dit is my manier om die wondere van die skepping te erken. (12-13)

Derdens dien die gedagte dat skulpe “[r]itmies en gebalanseer” volgens “'n [s]koon, voorspelbare, wiskundige proses” (307) groei, as 'n teenhanger vir Helena se lewe, “wat nóg ritmies, nóg gebalanseer, nóg ekonomies is, maar gekenmerk word deur aansienlike chaos – ver verwyder van orde en reëlmaat, in die sfeer van waansin en berou” (12–13). Om hierdie rede word die skulpe, wat sy in netjiese rye op haar bedkassie en koffietafel uitgepak het, vir haar 'n manier waarop sy haar psigiese angs en onbehaaglikheid onder bedwang kan hou: “Meditasie op die skulpe is een manier om my te sentreer en my angsvlakke te verlaag. Hulle is vir my 'n bron van oneindige skoonheid en verwondering” (11-12).

Helena se onmiddellike reaksie op die diefstal van haar skulpe (en die vandalisering van haar eiendom) is skok en ongeloof: “Ek hoor my eie stem kerm: Ek kan dit nie gló nie! Die geluid kom diep uit my keel ...” (11). Wanneer dié aanvanklike skok bedaar en sy die “omvang” van haar verlies begin besef, is sy “beurtelings moorddadig kwaad en terneergedruk” (40). Aan die een kant ervaar sy woede, aan die ander kant byna fisieke pyn: “... ek is bitter ontsteld oor die verlies. Dit rus soos 'n gewig op my bors. My hart pyn daarvan” (27–8).

Hoewel Helena se verdrietreaksies soos 'n bevestiging van die fasemodel (voorgestel deur onder andere Kübler-Ross 1969, Bowlby en Parkes 1970 en Simos 1979:33) ten opsigte van verdriet mag lyk – 'n “netjiese” vordering vanaf skok en ongeloof, deur fases van woede, ontkenning, soekende gedrag en onderhandeling, tot by berusting – neem haar verdriet in die res van die roman aansienlik meer verwickelde, ossillerende en selfs regressiewe dimensies aan. Die gevolg hiervan is dat daar dus geen sprake van 'n ordelike verloop deur duidelik aantoonbare “fases” van verdriet is nie.

Aanvanklik wend Helena alle denkbare pogings aan om haar gesteelde skulpe terug te vind. In dié opsig bevind sy haar in 'n soortgelyke posisie as die hoofkarakters in *Klaaglied vir Koos, Erf* en veral *Niggie*, wat almal daarna hunker om hulle ervarings van verlies en verdriet ongedaan te maak. Wanneer Sof byvoorbeeld driftig voorstel dat die persoon wat die skulpe gesteel het, se hand summier in die openbaar afgekap behoort te word, antwoord Helena besadig: "Solank ek net die skulpe ongedeerd *terugkry*, (...) eis ek nie ingrypende vergeldingsmaatreëls nie" (14) (my kursivering – TH). Hierdie hunkering om haar verlieservaring ongedaan te maak en terug te keer tot 'n tyd voordat die verlies plaasgevind het, kan geïnterpreteer word as 'n onwilligheid – selfs onvermoë – om die realiteit van die verlies te erken (vgl. Freud se *Mourning and Melancholia*, 1917). Aangesien Helena se grootste begeerte die terugvind van haar 32 vermiste skulpe is, is dit verrassend dat wanneer nege van dié skulpe wel opgespoor word, sy nie werklik opgewonde is nie, maar eerder teleurgesteld en ontugter. Wanneer Helena hierdie skulpe op konstabel Modisane se versoek by die polisiestasie gaan afhaal, dink sy byvoorbeeld wrewelrig: "Op die oog af lyk hulle ongedeerd, maar vir my is hulle *onherstelbaar geskonde. Onteer*" (44 – 5) (my kursivering – TH).

Op dié wyse gee Helena te kenne dat geen verlieservaring heeltemal ongedaan gemaak kan word nie, selfs al word die voorwerp, saak of persoon wat verloor is, uiteindelik teruggevind. 'n Rede hiervoor is dat elke verlieservaring onwillekeurig deel word van 'n bedroefde persoon se (lewens)narratief. As konstabel Modisane een middag by Helena se tuinwoonstel opdaag en haar inlig dat die (nege) skulpe nooit by die lyk van Patrick Steinmeier in Ladybrand gevind is nie, maar in 'n gesteelde motor wat op die oewer van die Umgeni-rivier langs die M4 opgespoor is, dink Helena by haarself:

Patrick en Jaykie Steinmeier, selfs antie Rosie en Alverine, die hangende lyk, die baksteengeboutjie buite Ladybrand (waarvan ek vyf foto's het), is algar onlosmaaklik verbonde en verstrengel met die verlies van my skulpe. Dit het één gegewe geword. Raaiselagtig, weliswaar, maar één gegewe. Patrick Steinmeier se lang wenkbroue wat in 'n hoë boog droef afwaarts na sy slape loop (wat sy gesig 'n effens hartseer uitdrukking gee), die ontstellende foto's van die lyk op die baar in die lykshuis, Alverine wat soveel op Hazel van vroeër trek, Jaykie met sy slinkse, donker priesteroë, met sy aanvallige jongelingsblik, dit het alles deel geword van die gegewe van verlies; *dit alles vorm die matriks waarin die verlies van die skulpe ingebed is*. (105) (My kursivering – TH)

Ten spyte daarvan dat Helena self opmerk dat sy die beste van 'n slegte saak sal moet maak deur haar "by die verlies van die skulpe" te berus (89), klou sy eerder op psigiese vlak daaraan vas. In Freudiaanse terme (Freud 1917:245) slaag sy nie daarin om haar libido van die liefdesobjek los te maak en in 'n nuwe, plaasvervangende liefdesobjek te belê nie. Haar libido bly eerder op die liefdesobjek gefikseer. Na die inbraak is Helena telkens besig om óf op papier (soos wat die polisie haar versoek), óf in haar gedagtes lysies te maak van die skulpe wat sy verloor het (10, 21, 28–9, 79–80, 157). Die helderheid waarmee Helena haar skulpe voor die oog roep, dien as bewys daarvan dat sy haar nog nie by die verdwyning daarvan berus het nie, maar die skulpe eerder – al is dit net in haar gedagtes – teenwoordig probeer hou.

Uiteindelik lewer Helena en Sof se besoeke aan Patrick Steinmeier se gesin in Ladybrand, hulle besoek aan Jaykie Steinmeier se "informed (...) contacts" (195) en Helena se gesprekke met konstabel Modisane, geen antwoorde óf verdere

skulpe op nie. Helena se laaste hoop is om haar 23 skulpe in Ozzie se tweedehandse winkel in “die hoerebuurt” (214) van Durban op te spoor. Wanneer ook dié uitstappie vrugteloos is, wend Sof ’n laaste poging aan om Helena te oorreed om van haar skulpe afskeid te neem: “Ek wil nie in jou sake inmeng nie,” sê sy, “maar dink jy nie jy het nou omtrent soveel gedoen as wat jy moontlik kon om jou skulpe terug te kry nie? Moet jy hulle nie nou laat gaan nie?” (215–6).

As Helena oplaas besef dat sy haar verlies nié ongedaan kan maak nie, probeer sy daarvoor kompenseer deur plaasvervangers te vind vir die skulpe wat sy verloor het. Soos die bedroefde persoon in Freud se aanvanklike verdrietbeskouing, probeer Helena dus haar verdriet oorkom deur vertroosting te vind in plaasvervangers vir die verlore liefdesobjek (Freud 1917:246–7). Op ’n dag neem Sof vir Helena om nuwe skulpe by die rassitiese teddiebeer-versamelaar Theodora Wassenaar te gaan koop. Pas ná die besoek dink Helena by haarself:

Ek het pas vyftien nuwe skulpe aangekoop, ek is tegelyk opgewonde en beangs. Hierdie vyftien skulpe moet kompenseer vir my skulpe wat deur ’n bisarre misverstand en onnaspeurbare sameloop van omstandighede deur die een of ander booswig gesteel is. (319)

Teenoor Sof merk sy op dat sy oorstelp is van vreugde, maar wanneer sy by die huis kom en die nuwe skulpe in rye op die koffietafel in die sitkamer uitpak, word sy skielik deur ’n groot moegheid en gevoel van teleurstelling oorval:

Ek keer my weg van die skulpe, want hulle lyk ineens vir my na niks. Ek kon die hele besigheid net sowel gelaat het. Hulle lyk vir my na ’n flou afspiegeling van wat ek verloor het en ’n belaglike poging tot ’n regstelling van daardie verlies. (...) Hulle is plaasvervangers, en kan nooit die plek van die gesteelde skulpe inneem nie. (320–21)

Helena kom dus tot die besef dat niks die plek kan inneem van die skulpe wat sy verloor het nie. Niks kan vergoed vir die verlies wat sy gely het nie. Op hierdie wyse dui die roman op die tekortkominge van Freud se aanvanklike verdrietbeskouing, maar bevestig ook terselfdertyd sy latere aannames (soos verwoord in Freud 1923), naamlik dat verdriet ’n langdurige en selfs nimmereindigende proses is waartydens ’n melancholiese identifikasie met die verlore liefdesobjek in stand gehou word.

Aan die einde van die roman vind Helena ’n “[o]nbestendige berusting” (333) in die verdwyning van haar skulpe. Sy lê hulle onwillig ter ruste. In haar verbeelding stel sy hulle in die kis van die ontslape Bennie Fortuin – ’n bende vriend van Jaykie Steinmeier – voor:

Bennie Fortuin lê in sy kis, ’n skulp geplaas op elk van sy geslote ooglede, in elk van sy okselholtes, in sy gevoude hande, in elke lies, op sy geslag. Die swaar konusse by sy voete. Hierdie skulpe is ongesiens by die begrafnisondernemer ingeglip, en op die lyk geplaas voor die deksel van die kis toegemaak is. My skulpe vergesel hom op sy laaste reis na ontbinding en dissolusie. Saam met hom gaan hulle ten gronde en tot niet. Saam met hom keer hulle terug: stof tot stof. Verder as dit kan ek hulle nie in my verbeelding volg nie. (328)

Sy stel haar ook Bennie se bedroefde moeder voor. Deur na haar te verwys as “mevrouw Fortuin” (327), suggereer Helena ’n duidelike ooreenkoms met Fortuna, die Romeinse godin van toeval en die noodlot. Sy gaan selfs so ver as om te sê: “Ek sien die wispelturige hand van die noodlot hierin (die onbestendige, veranderlike lotsbeskikster van die wêreld)” (327). Wanneer Helena haar skulpe op Bennie Fortuin se lewelose liggaam en in sy doods-kis voorstel, is dit dus ’n aanduiding dat sy hulle uiteindelik in “die wispelturige hand van die noodlot” plaas (327) en haar in ’n mate by die verlies daarvan berus.

Al merk Helena aan die einde van die roman op: “My gemoed is rustiger as vantevore” (333), is sy haar pynlik daarvan bewus dat die gevoelens van verlies enige tyd weer heftig kan opvlam. Van ’n algehele en netjiese oplossing van verlies en verdriet is daar in dié roman dus geen sprake nie.

3. Onwillekeurige en “intrusiewe” herinneringe

Helena merk by geleentheid op dat sy jare lank ongeërg was oor die dood, maar dat sy ná die diefstal van haar skulpe “ineens weer daarmee behep” is (33) en gevolglik oor die dooies bly nadink. Haar minnaar, Frans de Waard, bring dié hardnekkige weiering om haar by die verlies van haar skulpe te berus in verband met ’n onvermoë om vorige verlieservarings te verwerk: “Jy wil jou eie demone nie in die gesig staar nie. Jy wil nie aanvaar dat waarvoor die skulpe staan, belangriker is as die skulpe self nie” (276). Hy is daarvan oortuig dat enige terapeut sy vermoede sal bevestig dat die verlies van Helena se skulpe “’n voorwendsel (’n jakkalsdraai, ’n verbloeming en bewimpeling), ’n poging van die geslepe psige [is] om (...) vroeër, pynliker verliese te verdoesel” (157). Hierdie woorde blyk profeties te wees wanneer Helena, veral vanweë die verdwyning van haar kosbare skulpe, begin terugdink aan al die geliefdes wat sy al aan die dood afgestaan het, maar ook aan haar persoonlike verlede en die tyd van haar “vroeër self” (193).

Helena dink veral aan haar suster Joets, wat dood is sonder dat “die belofte van haar jeug” (314) vervul is; aan haar jongste broertjie wat dood is “voordat hy ’n lewe gehad het” (222); aan haar pa met sy onartikuleerbare berou en melancholie; en aan haar ma se onverwerkte verdriet ten opsigte van die verlies van hár pa (Helena se oupa).

Dat dié verlieservarings ’n groot indruk op Helena maak, blyk onder meer daaruit dat sy talle herinneringe aan haar kinder- en jongmeisiedae, veral dié saam met Joets, in haar vertelling verwoord, én dat sy tydens haar verblyf in Durban ook weer begin skryf aan ’n roman wat in die veertigerjare afspeel en duidelik deur haar familiegeskiedenis (en veral die verdriet van haar ouers) geïnspireer word. Sy skryf onder meer oor ’n jong vrou wat (soos haar ma) in ’n sagte, geblomde rok⁶ op ’n rooi sementstoep uitstap en hoop dat haar voorgenome huwelik ’n wending in haar lewe teweeg sal bring:

Sy is verlief. Sy staan op trou. Sy is vol afwagting oor haar nuwe lewe wat sy tegemoetgaan. Sy wil die verdriet van die verlede agter haar laat. Sy het haar hart gesit op vervulling. Sy glo dat hierdie vervulling van die hart moontlik is. Daarmee wil sy die trane, die vertwyfeling en onsekerheid van die verlede goedmaak.
(31–2)

Ofskoon hierdie vrou haar verlede wil ontvlug en van vervulling droom, blyk dit uit ’n ander uittreksel wat Helena uit dieselfde roman aanhaal, dat die vervulling van dié begeertes haar ook nie op papier beskore is nie:

Vir hierdie vrou sal dit nooit moontlik wees om geluk te vind nie. Haar hart gaan waarskynlik eerder gebreek word deur (i) die songebrande man in 'n wit flanelbroek en wit hemp met opgerolde moue wat argeloos 'n sigaret rook en (ii) 'n man wat in Messina in die kopermyne afdaal⁷.

Voorts skryf Helena ook oor 'n man wat (soos haar pa⁸) in 'n boot met die kus van Afrika opreis, "omdat sy hart pas gebreek is deur 'n vrou, en omdat hy hierdie geskiedenis agter hom wil laat" (244).

Helena gebruik die verdriet van haar ouers as skrywersinspirasie. Daar sou dus beweer kon word dat dié verlieservarings en verdrietreaksies "verwerk" word in die mate waarin dit in 'n nuwe (artistieke) konteks opgeneem en dus "anders bewerk" word. Dit is egter opvallend dat nóg Helena as skrywer van die roman (maar ook duidelik bewus van haarself as "karakter" in haar vertelling (Van Vuuren 2008)), nóg die karakters in die roman daarin slaag om hul verdrietige verlede agter te laat en 'n onbelemmerde, nuwe begin te maak. Die tekstualisering van dié verlies en verdriet veroorsaak eerder dat Helena voortdurend daarmee besig bly en daaraan herinner word.

Teenoor die herinneringe aan haar ouers en suster wat Helena met die grootste helderheid en in die fynste besonderhede kan herroep, is daar ander dinge uit die verlede wat sy heeltemal vergeet of onderdruk het. Die geheimsinnige laatnagbeller Freek van As ('n aanduiding dat die verlede hier soos 'n feniks uit die as van vergetelheid verrys), wat hom as "selfaangestelde fasiliteerder" (131) van haar geheue aanmeld, dwing Helena om 27 jaar later weer te dink aan mense en insidente wat sy eerder sou wou vergeet. Helena beskryf hierdie oproepe as "intrusiewe herinnering[e]" (17) aan 'n tydperk van "roekeloosheid en dwaling", "onvoorbegagte en onverskillige optrede" en "misrekening en verwardheid" (134). Ten spyte daarvan dat sy telkens teenoor Freek opmerk dat sy nie graag aan dié deel van haar lewe herinner wil word nie, dat dit onherroeplik tot die verlede behoort, begin die halfvergete figure van onder andere Tobias Achterberg, Marthinus Maritz, Herman Holst, Felix du Randt en Abel Sonnekus toenemend by haar spook.

Aan die hand van Freek se ontydige oproepe, en die (hewige) reaksie wat dit by Helena ontketen, word daar in *Die boek van toeval en toeverlaat* ondersoek ingestel na die aard en die werking van die geheue, na die prosesse van onthou en vergeet, en spesifiek na die rol wat herinneringe ten opsigte van verlies speel. Freek se gereelde oproepe maak Helena daarvan bewus dat haar geheue "selektief" (31) en inkonsekwent is; dat sekere ervarings in haar psige gesedimenteer geraak het "[s]oos (giftige) chemiese neerslag" waarvan sy "nooit (...) ontslae [kan raak] nie" (227), terwyl ander ervarings feitlik heeltemal daaruit verdwyn het. Byna asof dit heeltemal verlore gegaan het. Helena se teësinnige oprakeling van dié dikwels pynlike herinneringe dien as illustrasie dat die onderdrukking van traumatiese verlieservarings soms 'n meer effektiewe verdedigingsmeganisme is as die uitpraat en die oprakeling daarvan (soos beweer deur Slater 2003: 48–53). Helena word egter nie deur die opdringerige Freek van As toegelaat om die gordyne op haar onbesonne jeug toe te trek nie.

4. Die dood van 'n ryk man

Soos wat Helena die gedagtes aan haar skulpe en familielede ter ruste moet lê, moet sy ook afskeid neem van die man saam met wie sy aan 'n omvangryke woordprojek gewerk het. Bykans agt maande nadat Helena saam met hom begin

werk het, sterf Theo Verwey aan 'n massiewe hartaanval. Dit is ironies dat hy juis in Oktober (in die lente) sterf, aangesien lente gewoonlik 'n seisoen is wat met groei, ontwaking en nuwe lewe geassosieer word. Theo se dood word in die roman vooropgestel deurdat Helena, die eerstepersoonsverteller, reeds in die eerste paragraaf van die eerste hoofstuk pertinent daarna verwys: "In Maart aan die einde van die somer begin ek werk as Theo Verwey se assistent. In Oktober in die lente word hy dood aangetref in sy kantoor. Ek is die een wat om halfsewe die aand op hom afkom" (7). In die res van dié hoofstuk word die reaksie van Theo se vrou en sy kollegas – Johannes Taljaard (Matroos), Freddie Ferreira, Vera Garaszczuk – op sy dood beskryf. Veral Matroos is (anders as die suggestie wat sy bynaam mag skep) ontroosbaar: Sy oë is dae lank "rooi gehuil" (7). In die daaropvolgende 14 hoofstukke van die roman word die agt maande wat Theo se dood voorafgegaan het, retrospektief belig. Die gevolg hiervan is dat die grootste gedeelte van die roman uit 'n agternaperspektief vertel word (hoofstukke 1–15: 263 bladsye), terwyl slegs die laaste gedeelte chronologies ontplooi (hoofstukke 16–22: 63 bladsye). Die roman eindig nie met Theo se dood – die gebeurtenis waarna Helena aan die begin van haar vertelling vooruitwys – nie, maar met 'n beskrywing van Theo se gebeurlike begrafnis en Helena se aanpassing na sy dood. Daar word in *Die boek van toeval en toeverlaat* dus vir die grootste gedeelte afgewyk van die chronologiese vertelstruktuur⁹ wat die meeste ander Viljoen/Winterbach-romans kenmerk.

Die vooropstelling van Theo se dood het verskeie belangrike implikasies. In die eerste plek onderstreep dit die sentrale rol wat die dood – maar ook verlies in die algemeen – in die roman speel. Dié karakters wat nie self in die loop van die roman sterf nie, moet byna almal die dood van 'n geliefde "verwerk": die Steinmeiers treur byvoorbeeld oor die dood van Patrick Steinmeier; Helena ervaar verdriet oor haar gestorwe gesinslede (ma, pa en suster); en die museum personeel is almal (om verskillende redes) ontsteld oor Theo Verwey se ontydige dood. In die tweede plek is die leser vanuit die staanspoor daarvan bewus dat Theo gaan sterf, met die gevolg dat sy dood 'n bepaalde onafwendbaarheid verkry. Dié onvermydelikheid word verder beklemtoon deur die verband wat daar gesuggereer word tussen Theo se lewe en die lewensverhaal van die ryk man in die boek¹⁰ (Don DeLillo se *Cosmopolis*) waarvan Helena hom vertel. Dit is veral veelseggend dat die ryk man aan die einde van dié boek sterf. Voorts gaan daar ook nie 'n enkele gesprek tussen Helena en Theo verby "sonder 'n verwysing na die dood nie" (94). Die gedagte dat Theo die dood nie kan vryspring of ongedaan maak nie, het – soos in *Buller se plan* – duidelik allegoriese toespelings: vir almal breek die dood uiteindelik aan, dit is net die tyd en die omstandighede wat onbekend is (of, soos in die geval van dié roman, nie onmiddellik verrai word nie). In die derde plek verkry Theo se lewe (of ten minste die gedeelte daarvan wat in die roman belig word), sy optrede en handeling, asook sy gesprekke met Helena Verbloem, in die lig van sy onafwendbare en naderende dood, 'n meerduidige en veral ironiese betekenis.

Aangesien dit nie uit die staanspoor duidelik is dat Theo Verwey juis aan 'n hartaanval sterf nie, en daar tydens Matroos, Freddie en Helena se gesprek aan die begin van die roman talle verwysings na afpersing, onregmatighede en dreigemente voorkom, word die leser se nuuskierigheid oor die aard van en redes vir Theo se dood doelbewus deur die vooropstelling daarvan geprikkel. Wanneer Helena se skulpe boonop gesteel word en konstabel Modisane haar en Sof op die spoor van die Steinmeiers in Ladybrand bring, wil dit inderdaad voorkom asof die leser hier met 'n tipe speurverhaal (vgl. byvoorbeeld Burger 2008) gekonfronteer word. Hambidge (2006:1) wys egter daarop dat die roman 'n *faux*-speurverhaal is en dat die leser, net soos Helena Verbloem, uiteindelik nie daarin slaag om al die raaisels (en verliese) in die teks op te los nie.

'n Verdere implikasie wat die vooropstelling van Theo se dood het, is dat sy verbete drang om talle argaïese woorde en uitdrukkings in Afrikaans aan die vergetelheid te ontruk en sy versameling van duur objets d'art, in die lig van sy afsterwe, in 'n groot mate as futiele pogings ontmasker word.

5. 'n Lang lys woorde

Die tematiek van verlies speel nie net 'n rol in Helena se persoonlike lewe nie, maar raak ook haar werk as taalkundige. Sy ervaar byna daagliks dat woorde se betekenis verander, in onbruik verval of deur ander woorde vervang word.

Terwyl Helena 'n lys maak van die skulpe wat sy verloor het, die falanks minnaars aan wie sy haar hart opgehang het, en die Afrikaanse boeke wat sy in die stadsbiblioteek in bokse moes pak, wy Theo Verwey sy lewe daaraan om 'n uitgebreide lys van Afrikaanse woorde en woordverbindings wat in onbruik geraak het, aan die vergetelheid te ontruk. Helena beskryf die aard en doel van dié "[g]root, ambisieuse projek" (148) waarmee sy Theo assisteer, soos volg:

Hy [Theo] is in die finale fase van sy groot woordprojek. Die duisende woorde wat hy oor 'n tydperk van jare op kaart aangebring het, moet nog net finaal gekatalogiseer word voor hulle hulle uiteindelijke beslag in boekvorm vind. Die woorde is saamgestel uit uitgebreide vraelyste, persoonlike veldwerk, oorlegpleging met ander etimoloë en taalkundiges, noukeurige naslaanwerk en ander navorsing. Theo Verwey beoog met hierdie projek om alle woorde in Afrikaans wat in onbruik geraak het, alle uitdrukkings wat nie meer in omloop is nie, asook 'n opdatering van etimologiese oorspronge in een boek byeen te bring. (148)

Volgens Burger (2007:13) is dit veelseggend dat die lys woorde wat deur Theo versamel en opgestel word, juis woorde is wat in Afrikaans in *onbruik* geraak het. Burger beskou dié lys gevolglik as 'n manier waarop Theo probeer om aan dinge vas te hou en daaraan sin te gee; as "'n poging om te bewaar, om te verset teen verganklikheid". En dit is inderdaad een van die oogmerke wat Theo met sy woordprojek het, naamlik om daardie woorde wat uit die Afrikaanse taalgeheue verdwyn het, weer onder sprekers se aandag te bring. As 'n dokumentasie of optekening van dit wat verlore gegaan het ('n oorsig oor al die "[a]rgaïese vorms, verouderde woorde, woorde waarvan die oorspronklike betekenis afgeslyt is, woorde waarvan die betekenis met verloop van tyd verbrou, verknoei en verbroddel geraak het" (237)), is dié lys egter terselfdertyd ook 'n bevestiging van die verlies waarteen dit 'n verweer of verset probeer wees. Dit bly in die eerste plek immers 'n lys van verlies. Die eerste lys wat Helena byvoorbeeld, ná twee stewige whiskeys, van haar vermiste skulpe maak, lees soos volg:

Die drie *Nautilus pompilius*-skulpe **is weg** – twee kleintjies en 'n grote. Albei *Murex nigritus*-skulpe **is weg**. Die *Terebra maculata* en die *Terebra aerolata* **is weg**. Die drie *Harpa major*-skulpe **is weg**. Die *Conus marmoreus*, die *Conus geographus*, albei *Conus textile*-skulpe, die twee *Conus betulinus*-skulpe en die twee *Conus figulinus*-skulpe, **almal weg**. Die twee *Periglypta magnifica*-skulpe **is weg**. Die topskulp *Trochas maculata* **is weg**. Die bruid van die see, *Argonauta argo*, **is weg**. Die twee wit kauri's (*Ovula ovum*) en die tieroogkauri (*Cypria tigris*) **is weg**. Al die tonnas en die helmskulpe **is weg**. Die *Marginella mosaica* en die blou *Marginella rosea* **is weg**. (21) (My beklemtoning – TH)

Die herhaling van die sintaktiese struktuur *is weg* word 'n tipe inkantasië aan die hand waarvan Helena 'n verweer teen haar verlies probeer bied. Terselfdertyd onderstreep die herhaling daarvan ook die onontkenbaarheid van die verlies waarteen dit 'n verweer of verset probeer wees. Op dié wyse word die ambivalente rol wat lyste (maar uiteindelik ook argiewe en museums in die algemeen) as pogings om dit wat verlore gaan, op die een of ander wyse te bestendig of te verewig, in *Die boek van toeval en toeverlaat* – net soos die lys woorde wat Ben, Reitz en Willem tydens hul "taalspeletjies" in *Niggie* opstel – onder die lesers se aandag gebring. Aan die een kant verteenwoordig dit 'n poging om die verlies ongedaan te maak, of as 'n verweer daarteen te dien; aan die ander kant funksioneer dit terselfdertyd ook as bevestiging van dié verlies.

Uiteindelik is dit veelseggend dat Theo se woordprojek nie voltooi word nie: hy sterf voordat hulle die taak kan afhandel en Helena is onseker of sy kans sien om die projek te voltooi. Hoewel sy voortgaan met die "letters *I, J* en *K*" (331), merk sy byvoorbeeld op dat Theo se dood haar geesdrif vir die projek gedemp het en dat sy van plan is om haar weer elders te vestig.

By wyse van Theo (en Helena) se argivering en katalogisering van woorde, word daar in *Die boek van toeval en toeverlaat* nie net nagedink oor die verlies van "woorde" – dus van taal – nie, maar ook oor die rol wat taal met betrekking tot verlies en verdriet speel. Enersyds diendie roman as herinnering van die Lacaniaanse gedagte dat ons in 'n groot mate slegs oor taal (en ander simboliese konvensies) beskik om vorm en betekenis aan ons verlangens, begeertes, kwellinge, drome, teleurstellings, verliese en so meer te gee (Lacan 1968, 1977). Andersyds wys die roman ook op die onvermoë van die taal (en enige taal in die besonder) om dit wat buite taal lê, toereikend vas te vat of tot uitdrukking te bring. Soos enige ander spreker het 'n bedroefde persoon slegs deur middel van taal toegang tot die komplekse emosies, indrukke en gevoelens wat met 'n emosionele of psigiese ervaring (byvoorbeeld 'n verlieservaring) gepaard gaan. Dit waartoe taal nie toegang bied nie – dit wat dus buite taal lê – kan nie voldoende in taal weergegee word nie. Alle pogings om iets van *verlies* te weet, is om *verlies* te ver-taal; om dit in taal – in simbole – aan onself te probeer verduidelik. Gevolglik kan ons slegs 'n beeld van *verlies* vorm op grond van dit wat in taal, en in hierdie geval spesifiek in Afrikaans, daarvoor gesê kan word. En dié beeld is, soos Lacan (1977:5) oortuigend aantoon, altyd onbevredigend. In *Die boek van toeval en toeverlaat* betreur Helena Verbloem die ontoereikendheid van Afrikaans wanneer dit by gevoelens van verlies en verdriet kom. Sy wys byvoorbeeld daarop dat taal dikwels tekort skiet om die omvang en kompleksiteit van die verdrietreaksies wat deur 'n verlieservaring veroorsaak word, te verwoord. Nadat sy ontdek dat 32 van haar geliefde skulpe gesteel is, beskryf sy haar verdriet-reaksie op die verlies byvoorbeeld soos volg:

Ek kan dit nie gló nie! Die geluid kom diep uit my keel, *uit 'n plek waar woorde nie gewoonlik gevorm word nie*; ek voel hoe my keel vernou en die klein beentjies in my strottehoof pynlik teenmekaar aandruk. (11) (My kursivering – TH)

Met dié opmerking gee sy te kenne dat daar in sommige gevalle nie woorde is om bepaalde emosies en ervarings uit te druk nie. Voorts ontbreek daar, volgens haar, genoeg(same) woorde (sinonieme en adjektiewe) in Afrikaans om die uiteenlopende betekenisnuanses van begrippe soos byvoorbeeld (i) verdriet en (ii) droefheid uit te druk:

(i) Afrikaans het ongelukkig nie genoeg woorde vir verdriet nie. Leed, harteleed, smart, droefenis, dis nie voldoende nie. Dis nie voldoende om al die nuanserings van verdriet uit te druk nie.

Miskien is daar tale wat genoeg woorde daarvoor het. Daar moet sekerlik sulke tale wees. (207)

(ii) Maar dit is veral droef wat my interesseer. 'n Neerslagtige stemming. Van leed getuigend. Wat leed veroorsaak of daarmee gepaardgaan. Wat 'n sombere stemming wek. Bedroewend. Ook in verbinding met selfstandige naamwoorde ter aanduiding dat die genoemde kleur troebel, dof is en tot droefheid, treurigheid en neerslagtigheid stem. (Droefrooi.) En droefheid is die toestand of hoedanigheid van droewig, treurig, verdrietig wees; terneergedruktheid, neerslagtigheid; iets droewigs, treurigs; hartseer, teenoor blydskap. Is dit al? dink ek. So weinig woorde vir 'n emosie met soveel skakerings – die ganse kleurspektrum – van droefwit tot droefswart, van droefpurper tot droeforanje. (Droeforanje, droefblanje, droefblou.) (81)

Om verdriet (in Afrikaans) te *vertaal*, is dus altyd onsuksesvol en ontoereikend, aangesien dit 'n poging behels om dit wat buite die taal lê, in taal te probeer vasvat. Tog het 'n spreker, ironies genoeg, slegs taal tot sy/haar beskikking om selfs dié ontoereikendheid te verwoord of daaroor na te dink.

6. “Toeval en toeverlaat”

Terwyl sy haar skulpe probeer terugvind, vir Theo met sy woordprojek help en Freek van As se laatnagoproepe met 'n stygende mate van ongeduld aanhoor, vra Helena vir Hugo Hattingh in die museum-teekamer uit na die oorsprong van lewe en die ontstaan van die heelal. Die inligting wat Hugo as paleontoloog oor biologiese evolusie en die wordingsgeskiedenis van die heelal aan haar meedeel, vind sy waardevol, opwindend en interessant, juis omdat dit kontrasteer met al die gedagtes wat sy aan die dood, verlies en sterflikheid wy: “Ek voel geraak, ek is opgewonde. Hier is 'n nuwe raamwerk waarbinne ek die verskynsel van lewe kan plaas” (97).

Dit wil aanvanklik vir Helena voorkom asof haar persoonlike verdriet en kleinmenslike obsessies (wat kontingent en partikulier is) deur dié kosmiese raamwerk van miljoene jare se evolusionêre geskiedenis gerelativeer en selfs onbenullig verklaar word. (Wat help dit byvoorbeeld om jou te verknies en te treur oor die verlies van 'n skulp of van woorde uit die taalgeheue as jy elke oggend een tree nader aan die einde van jou lewe is; as jy weet dat daar van die mens, van skulpe, en selfs van die aarde, uiteindelik niks gaan oorbly nie?) Daarbenewens wil dit lyk asof dié nuwe raamwerk 'n “eng godsdienstige raamwerk” (Burger 2006:4), gebaseer op voortbestemming en lotsgebondenheid, vervang en aan Helena die troos bied wat haar nie in eersgenoemde konteks beskore is nie.

Soos haar vertelling vorder, voel Helena haar egter toenemend verskeur tussen die omvangryke kosmiese geskiedenis aan die een kant en die beskeie (selfs onbenullige) taferle van haar persoonlike geskiedenis aan die ander kant:

Die klein detail van my daaglikse lewe verdring gou die groter geheelbeeld. Ek kry dit nie reg om my oog op die vyftien duisend miljoen jaar van die bestaan van die heelal te hou nie. Die chaotiese aansprake van my innerlike lewe verdring dit baie vinnig. (My skulpe. My verhouding met Frans de Waard, die man wat ek agtergelaat het. *Ander verliese*. Die talle, onnaspeurbare klein

psigiese verskuiwings van die een oomblik na die volgende.) (98)
(My kursivering – TH)

Uit haar gesprekke met Hugo Hattingh word dit vir Helena mettertyd duidelik dat nie net die kleinmenslike belewenisse nie, maar ook die omvangryke evolusionêre geskiedenis die gevolg van 'n lang reeks toevallighede is: “[O]ns intelligensie en sintuiglike bewussyn het ontwikkel soos dit het as gevolg van 'n uitgebreide reeks toevallighede” (118), en “Alles wat hier is, is die gevolg van toeval, van tallose voorafgaande gebeurtenisse” (149). In die ontsagwekkende en omvangryke oorsig wat Hugo Hattingh op die oorsprong van lewe en die ontstaan van die heelal aan Helena gee, gaan dit dus nie soseer oor oerpatrone en vasgelegde kragte nie, maar oor die klein veranderinge en verskuiwings. Hugo wys vir Helena byvoorbeeld daarop dat Darwin, wat allerweë as die vader van die evolusieleer beskou word, in sy laaste boek oor wurms geskryf het. Hy het hom dus nie besig gehou met 'n hoë en grootse besinning oor lewe en evolusie nie, maar met wurms as “metafoor vir die belangrike rol wat klein veranderings en aanpassings oor 'n baie lang tydperk” gespeel het (97). Vir hom was dit dus belangrik om daarop te wys dat die “geringste verskil – hoe onbenullig ook al – (...) die loop van die geskiedenis [kan] verander” (149). Ook hier is die fokus dus op die subjektiewe, die spesifieke, die partikuliere.

Op soortgelyke wyse vind Helena nie vertroosting teen verlies en vergetelheid deur op “kosmiese skaal 'n groter geheue” (Burger 2006:4) of korrekatief op haar persoonlike ervarings te verkry nie. In die aangesig van die dood, van verlies, spits sy haar eerder toe op die kleinmenslike, en dus verganklike en toevallige, momente. Na Theo se dood wil Helena verkieslik poësie lees: “[D]ie feite van evolusie skuif ek voorlopig opsy – my blik wil inwaarts beweeg, ek wil fokus op klein, liriese, ménslike momente” (271). En by die tee na afloop van Theo se begrafnis wil sy ander dinge by Hugo weet as gewoonlik:

... vandag wil ek by die geleentheid van die dooie se uitvaart iets anders by hom weet. Iets meer mensliks, meer intiems. In die teenwoordigheid van die dood wil ek nie die ongrypbare geheimenis van tyd en ruimte probeer deurgrond nie – ek wil my toespits op die persoonlike, ek wil my in die spesifieke, die subjektiewe, die kleinmenslike moment werp sodat ek dof is vir die enorme ruising van verbygaande tyd en verganklikheid in my ore. (296)

In haar nood vind Helena dus 'n (brose) toeverlaat in Sof, Frans de Waard, haar dogter en haar broer wat skielik weer (soos die verlore seun in die gelykenis) toevallig sy opwagting in haar lewe maak. Sy rig haar ook tot haar moeder, haar vader, en Joets, haar oorlede suster:

Ek het groot droefheid na my ouers en na Joets, wat ek nooit weer sal sien nie. Ons was 'n eenmalige en kortstondige, en bowenal toevallige konfigurasie. Uit die donkerte en die niks het ons te voorskyn gekom, en daarheen keer ons terug. Ons sal nooit weer op dié manier beliggaam word nie, in die oneindigheid van die tyd het dit maar één keer presies so gebeur. En so is dit met my kind ook. Kind, jou wat ek so liefhet. Jou vorm wat vir my dierbaarder as enigiets op aarde is, en was, en sal wees. Van nou tot in ewigheid. En daarmee daag ek die groot stilte uit. Ek buig my kop vorentoe. Ek sit my hand op my hart, op my midderif, asof ek fataal deurbaar is. My keel is diggetrek van emosie. Ek kan nie praat nie. (193–4)

Hierdie toeverlaat lê dus, anders as in *Niggie*, nie soseer in kennis – die rasonale – nie, maar eerder in die irrasionele, die toeval. Nie in iets wat volledig in taal uitgesê kan word nie, maar juis, soos wat dit in die laaste sinne van die aanhaling hier bo blyk, in 'n belewenis wat in 'n groot mate buite taal lê.

7. Samevatting

Ten spyte daarvan dat Helena in dié roman tot die besef kom dat niks ooit aan ons “behoort nie” (207); dat ons die lewe met leë hande binnekom én verlaat; dat alles in 'n oogwink verbygaan én dat alles “waaraan ons ons oormatig heg” (207) uiteindelik pyn veroorsaak, is sy aanvanklik nie soos Elizabeth Curren in J.M. Coetzee se *Age of Iron* in staat om “leeg” te word soos 'n skulp en te laat gaan, of soos die dansende derwisje in DeLillo se *Cosmopolis* “uit hulle liggame [te] tol na die einde van alle besittings” (247) nie. Op psigiese vlak klou sy eerder vas aan haar gesteelde skulpe, haar etimologiese projek saam met Theo Verwey (teenoor wie sy heimlik aangetrokke voel), die herinneringe aan haar gestorwe gesinslede en haar eie kinderherinneringe. Sy word, in haar eie woorde, nog bewoon deur 'n ego wat haar aan haar minnaar en kind, haar vriendin Sof Benadé en haar skulpe heg. Dit is juis hierdie gierige ego wat tot verdere en voortgesette ervarings van pyn en verdriet aanleiding gee.

Tog word Helena deur 'n toevallige sameloop van omstandighede deur bepaalde verlieservarings gekonfronteer: 23 van haar vermiste skulpe word byvoorbeeld nooit weer teruggevind nie; haar kollega, Theo, sterf aan 'n massiewe hartaanval; terwyl Freek van As se ontydige oproepe haar dwing om sekere verhoudings in die verlede in heroënskou te neem en haar uiteindelik daarby te berus. In hierdie opsig kan *Die boek van toeval en toeverlaat*, net soos die verhaal van die ryk jong man van wie Helena vir Theo vertel, as 'n narratief van aflegging en afskeid beskou word.

By wyse van die achronologiese aanbieding van gebeure word Theo se dood – maar ook dood en verlies in die algemeen – in die eerste hoofstuk van die roman vooropgestel. In die daaropvolgende hoofstukke, wat retrospektief ontplooi, word die onafwendbaarheid van Theo se dood telkens onder die leser se aandag gehou. Tog eindig Helena se vertelling, interessant genoeg, nie met die gebeurtenis (Theo se afsterwe) waarna sy in die eerste hoofstuk vooruitgewys het nie. Sy belig ook sy gebeurlike begrafnis en haar eie, moeisame aanpassing ná sy dood. Op dié wyse slaag sy daarin om, al is dit net op simboliese vlak, by die dood “verby te skryf”. In haar beskrywing van Theo se begrafnis word die dood as 't ware deur 'n byna karnavaleske viering van die lewe besweer – 'n toneel wat nie net aan die skryfwerk van Etienne Leroux herinner nie, maar ook sy satiriese vindingrykheid ewenaar.

Deurdadig Helena Theo se dood in 'n groot mate by wyse van die ordening van haar vertelling besweer, uiteindelik [on]bestendige berusting in die verdwyning van haar skulpe vind, weer vreugde en plesier uit haar verhouding met Frans de Waard put, en boonop uitsien na 'n herontmoeting met haar langverlore broer, sou beweer kon word dat *Die boek van toeval en toeverlaat* dalk die mees geslaagde “verweerskrif” teen verlies en die dood in die oeuvre van Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach is. Dit is allermins, soos Van Niekerk (2009) beweer, 'n roman wat op “'n dissonant van mistroostige sinloosheid” eindig, met die gevolg dat “die leser sigself beroof voel van elke vorm van genoegdoening”. Veral interessant is die suggestie dat Helena uiteindelik nié haar toeverlaat in die kosmiese raamwerk van biologiese evolusie vind nie – die videoband wat sy by Vera Garaszczuk leen, bevestig haar ergste vermoedens – maar eerder in 'n doelbewuste terugkeer tot die geborgenheid van die “eenmalige en kortstondige,

en bowenal toevallige konfigurasie” (194) van haar gesin (wat hier vir Sof en Frans insluit). Die feit dat Helena in die laaste twee paragrawe van die roman pertinent en by herhaling na haar oorlede ma en suster, asook na haar geliefde dogter en broer, verwys, onderstreep hierdie gedagte. Helena verwerp dus die “groot narratief”, die sogenaamde “meesternarratief” in ’n kosmiese of teologiese sin, ten gunste van ’n hoogs persoonlike narratief waarin finale sluiting uiteindelik ook uitbly.

In *Die boek van toeval en toeverlaat* is dit juis Helena se “tuiskoms” in die toevallige konfigurasie van haar gesin en die gedagte dat alles en almal wat bestaan, verganklik is en uiteindelik tot niet gaan, waarin daar ’n element van troos, van toevlug en miskien selfs ook van toeverlaat bestaan. In hierdie lewe heg ons ons aan mense en dinge, wat op die duur ongelukkigheid en pyn veroorsaak, aangesien ons dié voorwerpe en mense kan (en uiteindelik wél) verloor. Wanneer sodanige verlies plaasvind, veroorsaak dit intense verdriet, juis omdat daar emosionele beleggings in dié verhoudings gemaak is. Aan die ander kant is hierdie verhoudings kosbaar juis omdat dit broos, verganklik, en bowenal toevallig is. Die begrippe *toeval* en *toeverlaat* in die romantitel hoef dus nie as ’n binêre opposisie beskou te word nie, maar kan ook as ’n komplementêre paar geïnterpreteer word. In dié roman lê die toeverlaat juis in ’n groot mate in die toeval – en meer spesifiek in die kosbaarheid van ons *toevallige* biologiese inkarnasie, ons gesinsbande en ons interpersoonlike verhoudings.

Bibliografie

Anthony, E.J. en C. Koupernik (reds.). 1970. *The Child and His Family*. New York: Wiley.

Bowlby, J. en C.M. Parkes. 1970. Separation and loss within the family. In Anthony en Koupernik (reds.) 1970.

Burger, Willie. 2006. Roman met veel om oor na te dink. *Rapport (Perspektief)*, 5 November, p. 4.

—. 2007. Lyste wat jou laat onthou. *Beeld (By)*, 6 Januarie, p. 13.

—. 2008. ’n Speurder wat verbloem eerder as onthul: Gedagtes oor plot na aanleiding van Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* 20(1), Maart 2008, pp. 119–41.

Coetzee, J.M. 1990. *Age of Iron*. New York: Penguin Books.

DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. New York: Scribner.

Freud, Sigmund. 1917. *Mourning and Melancholia*. In Strachey (red.) (1917).

—. 1923. *The Ego and the Id*. In Strachey (red.) 1923.

Hambidge, Joan. 2007. Soos ’n hotnotsgot op ’n jazz-plaat – oftewel, Wat maak Ta’ Ingrid daar ... *Litnet*. http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=6075&cause_id=1270. (15 Mei 2007 geraadpleeg)

Human, Thys. 2006. Grondig droef en verduiwels snaaks. *Beeld*, 20 November: 13.

- . 2007. *Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach*. Ongepubliseerde proefskrif. Johannesburg: Universiteit van Johannesburg.
- Jansen, Ena. 2008. "Op die grens van skaarste en oorvloed." Faith Mbatha en ander huisbediendes in stadsromans van Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach. *Stilet* 20(1), Maart 2008, pp. 57–81.
- Johl, Ronël. 2008. Oor eindes en beginne: Tyd en ruimte in *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* 20(1), Maart 2008, pp. 142–62.
- Kübler-Ross, Elizabeth. 1969. *On Death and Dying*. New York: Macmillan Co.
- Lacan, Jacques. 1968. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*. Londen: Routledge/Tavistock.
- Leroux, Etienne. 1955. *Die eerste lewe van Colet*. Kaapstad: Uitgewerij Culemborg.
- Postma, F. *Beknopte Woordeboek: Latyns – Afrikaans*. Kaapstad/Pretoria: HAUM.
- Simos, Bertha G. 1979. *A Time to Grieve: Loss as a Universal Human Experience*. New York: Family Service Association of America.
- Slater, Lauren. 2003. Repress Yourself. *New York Times*, Februarie 23, pp. 48–53.
- South African Multi-Language Dictionary and Phrase Book*. 1991. Cape Town: The Reader's Digest Association South Africa (Pty) Limited.
- Strachey, J. (ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 14. Londen: Hogarth Press, pp. 275–300.
- Van Niekerk, Annemarié. 2009. Als het harnas van een kwetsbaar wezen. *Trouw*, 24 Januari. http://www.trouw.nl/cultuur/boeken/article2011964.ece/Als_het_harnas_van_eeen_kwetsbaar_wezen. (27 Januarie 2009 geraadpleeg)
- Van Vuuren, Helize. 2008. "Alles vloei en niks hou stand": 'n Verkenning van *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* 20(1), Maart 2008, pp. 163–76.
- Viljoen, Lettie. 1984. *Klaaglied vir Koos*. Emmarentia: Taurus.
- . 1990. *Belemmering*. Emmarentia: Taurus.
- . 1993. *Karolina Ferreira*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1996. *Landskap met vroue en slang*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Winterbach, Ingrid. 1999. *Buller se plan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2002. *Niggie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2006. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Eindnotas

¹n Bladsynommer sonder outeursnaam en publikasiedatum verwys telkens na: Winterbach (2006).

² Beide kom van elders om in die stad te werk en loseer in tuinwoonstelle, albei spandeer hulle dae by die stadsmuseum, en al twee het 'n verhouding met 'n man van wie hulle (soms) vir lang tye geskei is.

³ Volgens Van Vuuren (2008) “struktureer Winterbach die filosofiese onderlaag van dié roman op eenheid-in-teenoorgesteldes”.

⁴ *Kurator* is afgelei van die Latynse *curare* wat beteken “om te sorg; om te bewaar” (Postma 1967:78).

⁵ Daar is talle voorbeelde van spesifieke tydsaanduidings soos dié in die roman, byvoorbeeld: “In Maart aan die einde van die somer ...” (7); “In Oktober in die lente ...” (7); “In die laaste week van Mei, byna drie maande nadat ek in Maart as Theo se assistent begin het ...” (10); “Dit is die begin van Junie” (34); “So kom ons aan die einde van Junie ...” (89); “... een middag in die middel van Augustus ...” (180); “Die twee weke aan die einde van Augustus ...” (214); “In September is dit lente” (224); “In die tweede week van September ...” (241); “In die derde week van September ...” (242); “September het vier en 'n half weke” (256); “Oktober is die mooiste maand” (263). Enersyds dien dié tydsaanduidings as leidrade vir die leser om die chronologiese verloop van gebeure te agterhaal; andersyds hou dit ook met die gedagte van verlies verband. Sonder 'n konsep van *tyd* (en die verbygaan daarvan), sou die konsep van *verlies*, *verganklikheid* en *kortstondigheid* immers nie moontlik gewees het nie. Die belangrike rol wat tyd en ruimte in die roman speel, word indringend deur Johl (2008:142–62) bespreek.

⁶ Helena onthou 'n spesifieke vakansie waartydens haar ma op 'n bankie gesit en oor die see uitgekyk het: “Sy het 'n rok van 'n ligte, geblomde materiaal gedra” (124).

⁷ Helena se ma het haar vader (Helena se oupa) op 'n vroeë ouderdom verloor. Hy het sy vrou en vier kinders verlaat om in die myne in Messina te gaan werk en het eers 23 later sy verskyning gemaak (interessant dat hy net soveel jare weg was as die getal skulpe wat nie teruggevind word nie!). Hoewel hy wou kontak maak met sy kinders, het drie hom reeds “afgeleer, afgesterf” (211). Dit was slegs Helena se ma wat hom weer in haar lewe toegelaat het, maar die verhouding was vir haar 'n inspanning. Hy is sewe jaar later oorlede.

⁸ Helena se pa het as jong man sy oujongnooisusters gegroet en met 'n boot teen die kus van Afrika opgereis: “Daardie wêreld het my vader agtergelaat toe hy op die boot geklim het, langs die kus van Afrika opgevaar het, saans met vreemde vroue gedans het, aan wal gestap het om 'n kauri te koop, 'n waaier, 'n geborduurde tafeldoek” (126).

⁹ In *Belemmering* word 'n gedeelte van die Hannah-narratief (te wete die besoek aan oom Dirkie en tant Drien) uit 'n agternaperspektief vertel. Die aanvangsparagraaf van die novelle *Klaaglied vir Koos* skep die indruk dat die res van die verteller se “relaas” retrospektief ontplooi. Tog blyk dit later nie die geval te wees nie.

¹⁰ Dié verhaal gaan oor 'n baie ryk man wat die behoefte het om allerlei materiële dinge aan te koop. Hy beweeg van een punt na 'n ander in die stad in 'n

limousine. In die limousine voer hy verskillende gesprekke met sy adviseurs; beleef hy allerhande oponthoude en versperrings – waaronder die begrafnisstoet van 'n bekende Soefistiese rap-sanger wat hy op staande voet gade slaan – en eet hy selfs een of twee keer saam met sy vrou. Tydens die begrafnis van die rap-sanger fantaseer die ryk man oor die rol wat die onderskeie vroue in sy lewe by sy graf sal speel. In die loop van die dag verhandel die man al hoe groter somme geld, teen al sy finansiële adviseurs se raad in. Hy verloor alles. Sy vrou se geld ook, wat hy in 'n bedrieglik eenvoudige digitale of kubertransaksie steel. Aan die einde van die verhaal is die man dood.