

Sewe M-bleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n Metatekstuele lesing van *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*

Adéle Nel
Vaaldriehoekampus van die Noordwes-Universiteit

his book is about space, about language, and about death; it is about the act of seeing, the gaze. (Foucault 1973:ix)

Abstract

*The aim of this article is to identify a metatextual dialogue between Marlene van Niekerk's novel *Memorandum: a story with paintings* (2005) and the oeuvre of the artist Marlene Dumas. *Memorandum* is characterised by multitextuality, where the reader is drawn into a game of reference and deconstruction and deconstruction of reference, of recognition and alienation (Van Niekerk 2006). Although Dumas is not mentioned explicitly in the literary text, she may, based on Umberto Eco's so-called intertextual knowledge (where the reader or onlooker has the ability to recognise indirect references to other texts), be identified as being involved by means of a creative exploration of *Memorandum*. Thus the focus is on the conversation and the consequent merging of literary and visual texts. In particular, the catalogue essay for a retrospective exhibition in New York (2005) titled "*Marlene Dumas – Selected works*" can be seen as an important metatext. The introduction to the catalogue, a detailed essay by Marlene van Niekerk titled "*Seven M-blems for Marlene Dumas*", explores the essence of Dumas's work in an original and witty way. My conclusion about this essay is that the emblems with which Van Niekerk credits Dumas can also be applied to Van Niekerk and *Memorandum*. An exploration of these emblems may reveal the most important aspects of the novel and at the same time change and enrich the reading experience of the novel. Furthermore, it is Van Niekerk's interpretative articulation of Dumas's oeuvre which not only sheds light on Dumas's oeuvre, but also, if they are associated with each other, on Van Niekerk's own work. The multidimensionality of Van Niekerk's writing process and possible thought processes are consequently also involved.*

Opsomming

Die doel van hierdie artikel is om 'n metatekstuele dialoog tussen Marlene van Niekerk in die roman *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2005) en die beeldende kunstenaar Marlene Dumas se oeuvre te identifiseer. *Memorandum* word gekenmerk deur multitekstualiteit, sodat die leser noodwendig betrek word in 'n "spel van verwysing en dekonstruksie van verwysing, van herkenning en

vervreemding” (Van Niekerk 2006). Hoewel Dumas nêrens eksplisiet in die literêre teks genoem word nie, kan sy op grond van Umberto Eco se sogenaamde *intertekstuele kennis*, dit wil sê die leser of kyker se vermoë om indirekte verwysings na ander tekste te herken, by ’n kreatiewe verkenning van *Memorandum* betrek word. Sodoende word gefokus op die gesprek en gevolglike kruisbestuwing tussen literêre en visuele tekste. Dit is veral die katalogusopstel vir ’n retrospektiewe uitstalling in New York (2005), onder die titel: “Marlene Dumas – Selected works”, wat as belangrike metateks betrek word. Die katalogus het as inleiding ’n uitvoerige essay deur Marlene van Niekerk getiteld “Seven *M*-blems for Marlene Dumas”, waarin sy die essensie van Dumas se werk op pittige en oorspronklike wyse bespreek. My gevolgtrekking na aanleiding van hierdie essay is dat die embleme wat Van Niekerk aan Dumas toeken, ook op Van Niekerk en *Memorandum* van toepassing gemaak kan word. Indien hierdie embleme ontgin word, kan dit die belangrikste aspekte van die roman verreken, en terselfdertyd die lees van *Memorandum* verander en verryk. Dit is voorts Van Niekerk se interpretatiewe uitsprake oor Dumas se oeuve wat veral lig werp op nie alleen Dumas se oeuve nie, maar ook op Van Niekerk se eie skryfwerk indien hulle met mekaar in verband gebring word. Die veelkantigheid van Van Niekerk se skryfproses en moontlike denkprosesse word gevolglik ook betrek.

1. Inleiding

In ’n gesprek oor die ontstaan en die skryfproses van *Memorandum: ’n verhaal met skilderye* (voortaan *Memorandum*), wys Marlene Van Niekerk daarop dat Adriaan van Zyl in 2005 voorgestel het dat hulle saam ’n boek moet maak. Sy moes gevolglik ’n teks ontwikkel wat sy reeks bestaande hospitaalskilderye vergesel. Die resultaat is Van Niekerk en Van Zyl se boek, maar die formaat is geensins dié van ’n egte roman nie. “Die teks in *Memorandum* is nie ’n verduideliking van die skilderye nie, net soos die skilderye ook nie as ‘illustrasie’ van die teks gesien moet word nie. Tog is daar ’n energie in albei aanwesig wat hulle met mekaar laat resoneer” (Anoniem 2006). Hierdie kriptiese inligting bied alreeds ’n breë riglyn vir ’n voorlopige ondersoek, naamlik dat daar klem gelê word op die verhouding tussen die literêre teks en die skilderye, dus die wisselwerking tussen woordteks en beeldteks.

’n Tweede opvallende kenmerk van *Memorandum* is die onkonvensionele tekstuele struktuur. Die roman bevat verskillende aangehegte tekste (addenda) en talle teksies in die vorm van voetnote. In ’n onderhoud met Etienne Britz (2007:25), opper Van Niekerk die volgende belangrike mening wat veral relevant is vir hierdie betoog: “Daar is baie dinge waarna in Wiid se teks verwys word waarvoor ek wel doelbewus nie ’n voetnoot ingesit het nie. Die idee is dat elke leser nog honderde voetnote sou wou byvoeg.” (Marlene van Niekerk se verhaal is ’n vertelling deur Johannes Frederikus Wiid, wat op die vooraand van ’n geskeduleerde operasie sy “memorandum” skryf.)

Dié eiesoortige tekstuele struktuur, die veelvoud van ooglopende tekste, sowel as die subtekste wat subtiel ingewef is in die verhaal, stel ’n besondere uitdaging aan die leser en vra terselfdertyd vir ’n besondere leeskonvensie. Die leser word op dwingende wyse by die (inter)tekstuele spel van die teks betrek ten einde betekenis te (probeer) genereer.

Volgens Bal (2001:76) skryf Ernst van Alphen in sy essay “The complicity of the reader” oor betekenis in ’n teks en onderskei twee momente van betekenis-

produksie in 'n kunswerk (hetsy literêr of visueel). Die eerste moment betrek die skrywer, maar laasgenoemde is nie meer "oorspronklik" of meer "primêr" as die tweede (die leser) nie. Die teks, soos deur die skrywer geproduseer, reageer op en orden die versameling van moontlike betekenis ingeklee in die preteks, asook die versameling vooropgesette diskoerse wat die nuwe teks aanspoor, terwyl dit terselfdertyd 'n verskoning bied om iets verskillend of uiteenlopend daarmee te doen. Die tweede moment van betekenisproduksie vind plaas wanneer die leser 'n ordening en wysiging van die versameling betekenis artikuleer soos deur die teks aangebied, en van addisionele moontlikhede wat deur homself bygebring is. Op hierdie moment is die teks 'n geleentheid vir betekenis en nie die oorsaak daarvan nie. Van Alphen beklemtoon voorts die nosie van *refleksie*. Die skrywer werp refleksie op die preteks, en die leser werp refleksie op die teks wat sy preteks is. Beide subjekte word gelei deur die leeskonvensies van hulle tyd en onderskeie sosiale groepe. Die preteks waarna Van Alphen in sy argument verwys, kan waarskynlik óók in verband gebring word met Eco se begrip *intertekstuele kennis* (Eco 2005:198-9), en Genette (1997) se opvatting oor *transtekstualiteit*.

Eco (2005) munt die term *topos* en hiermee verwys hy na die intertekstuele verwagtings wat die leser van 'n bepaalde tekssoort mag hê. *Topos* dui op die leser (of kyker) se verwagtings wat gebaseer is op vorige genre-kennis van onder andere karakter, situasie, gebeure en die intrige. Eco skryf verder oor *intertekstuele kennis*: die leser of kyker se vermoë om indirekte verwysings na ander tekste te herken. Hiermee bedoel hy 'n wyer intertekstualiteit wat sake betrek van buite 'n spesifieke teks. Hy verwys ook na dié *intertekstuele kennis* as 'n "intertekstuele ensiklopedie" (2005:198), 'n term wat net so op *Memorandum* toegepas kan word en selfs op kernagtige wyse die aard van dié teks beskryf. Volgens Eco (2005:198-9) stel hierdie ensiklopediese kennis 'n hele aantal eise aan die leser, wat onder andere insluit kennis van ander tekste (dus intertekstuele kennis), sowel as 'n breë kennis van die wêreld en van omstandighede wat ekstern tot die teks ontstaan. Dit voorveronderstel 'n kultureel gesofistikeerde leser, wat hy as die *modelleser* bestempel. Die volgende kategorie waarna Eco (2005:199) verwys, benoem hy nie, maar definieer dit bloot as 'n werk wat gaan oor sy eie struktuur en die wyse waarop dit tot stand kom. Hy koppel die funksie van selfironisering hieraan, omdat die werk ironies staan ten opsigte van sy eie totstandkoming.¹

Genette (1997) skets op sy beurt 'n taksonomie van intertekstualiteit wat hy onder die sambreelterm *transtekstualiteit* teoretiseer. Hy definieer *transtekstualiteit* as "all that sets the text in relationship, whether obvious or concealed, with other texts" (Genette 1997: 1). Genette se eerste onderskeidende kategorie is *intertekstualiteit*; dit is die teenwoordigheid van 'n teks binne 'n ander teks. Hieronder onderskei hy drie subkategorieë, naamlik aanhaling, plagiaat en allusie (die mees implisiete). Die tweede onderskeidende kategorie is *paratekstualiteit*. Van Gorp (1991:294) som Genette se term op as "alle tekstuele gegevens die de 'eigenlijke' tekst aan de lezer als tekst presenteren en die voor hem als drempels, richtingwijzers, valstrikken e.d. fungeren". *Metatekstualiteit* is die derde kategorie en Genette omskryf dit as 'n vorm van kommentaar wat een teks aan 'n ander koppel sonder dat dit noodwendig aangehaal word. *Hipertekstualiteit* word as vierde kategorie soos volg deur Genette (1997:5) gedefinieer: "By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*), to an earlier text A (I shall, of course call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary." Hoewel sy taksonomie hoofsaaklik toegespits is op literêre tekste, kan dit ook toegepas word om die verhouding tussen literêre en visuele tekste, of tussen literêre en soniese tekste, te analiseer.

Vir die doel van hierdie artikel is dit veral Genette se onderskeidings van metatekstualiteit en hipertekstualiteit wat ter sake is, en wat as begrippe-apparaat aangewend word om die verhouding tussen Van Niekerk se woordteks en bepaalde beeldtekste te ondersoek. Die uitdaging van die onkonvensionele tekstuele struktuur waarna daar aan die begin van my betoog verwys is, laat dus ruimte om ook ander beeldtekste (benewens dié van Van Zyl) by die lees van die roman te betrek. Hoewel die beeldende kunstenaar Marlene Dumas nêrens eksplisiet in die literêre teks genoem word nie, kan sy op grond van Eco se sogenaamde *intertekstuele kennis* by 'n kreatiewe verkenning van *Memorandum* betrek word.

2. Marlene Van Niekerk en Marlene Dumas in gesprek

Waar daar sprake is van die "saampraat" van woordteks en beeldteks kan Marlene Dumas (wat bekend is vir haar skilderye met woordtekste daarby) aangehaal word:

I know that neither images nor words,
can escape the drunkenness and
longing caused by the turning
of the world.
Words and images drink the
same wine.
There is no purity to protect.

(Dumas 1998: 23)

Die Suid-Afrikaans-gebore kunstenaar Marlene Dumas het haarself as wêreld-bekende skilder gevestig. Hoewel sy waarskynlik nie onbekend is in Suid-Afrika nie, is haar werk eers in 2008 met 'n retrospektiewe uitstalling aan die breë Suid-Afrikaanse publiek bekend gestel. In literêre kringe het sy veral bekendheid verwerf deur die intertekstuele gesprek wat Antjie Krog in haar bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) in 'n aantal gedigte met Dumas se skilderye aanknoop.

Die doel van hierdie ondersoek is om op grond van Eco se teoretiese opvatting oor intertekstualiteit, sowel as Genette se taksonomie van metatekstualiteit, 'n moontlike gesprek tussen Marlene van Niekerk se woordteks in *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*, en Marlene Dumas se oeuvre te identifiseer. Sodoende word gefokus op die kruisbestuiving tussen literêre en visuele tekste. Deur die skilderye van Dumas by *Memorandum* en Van Niekerk se woordteks (by implikasie ook Van Zyl se beeldteks) te betrek, word 'n ander invalshoek op belangrike aspekte van die roman gebied, naamlik spesifieke opvattinge oor die kreatiewe proses. Hierdie invalshoek kan moontlik terselfdertyd die lees van *Memorandum* verander en verryk.

Die intertekstuele dialoog tussen Marlene van Niekerk en Marlene Dumas kan op grond van drie transtekstuele verbintenisse gemotiveer word. In die eerste plek maak Van Niekerk in 'n onderhoud² die volgende opmerking na aanleiding van die samewerking tussen haar woordteks en Van Zyl se skilderye: "Ek het ontsettend baie oor die skilderkuns geleer by Adriaan. Hy het my wonderlik gehelp by die skryf van 'n katalogusopstel vir 'n tentoonstelling van Marlene Dumas in 2005, in New York. Dit was vir my baie besonder dat ek hierdie twee kunstenaars by mekaar kon uitbring" (Anoniem 2006). Hierdie stelling erken by implikasie die kreatiewe wisselwerking tussen die woordkunstenaar (Van Niekerk) en die beeldende kunstenaar (Van Zyl), en ondersteun daarom my hipotese dat Dumas by die intertekstuele gesprek in *Memorandum* betrek kan word.

In die tweede plek kan die bovermelde katalogusopstel as belangrike metateks betrek word. Die tentoonstelling waarna Van Niekerk verwys, is 'n retrospektiewe uitstalling in die galery Zwirner & Wirth in New York (18 Februarie tot 23 April 2005) onder die titel: "Marlene Dumas – Selected works". Die gepaardgaande katalogus het as inleiding 'n uitvoerige essay deur Van Niekerk, "Seven *M*-blems for Marlene Dumas" (2005:5-23),³ waarin sy die essensie van Dumas se werk op pittige en oorspronklike wyse bespreek. My gevolgtrekking na aanleiding van hierdie essay is dat die embleme wat Van Niekerk aan Dumas toeken, ook op Van Niekerk en *Memorandum* van toepassing gemaak kan word, aangesien opvallende ooreenkomste sigself opdring. Indien hierdie embleme ontgin word, kan dit die belangrikste aspekte van die roman (en by implikasie sekere kenmerke van Van Niekerk se oeuvre) verreken. Hierdie aanname lê die basis vir my betoog en die wyse waarop ek my artikel benader. Van Niekerk se essay is gestruktureer rondom die sewe "*M*-bleme" wat sy aan Dumas se skilderye toedig. Vir die doel van my betoog volg ek haar struktuur, maar poog terselfdertyd om daarop voort te bou en 'n eie toepassing op die roman te bied. Die oorspronklike Engelse opskrifte volg telkens na my eie.

In die derde plek lewer Van Niekerk in die katalogus wat Dumas se eerste Suid-Afrikaanse retrospektiewe uitstalling, "Marlene Dumas: Intimate relations" (2008) vergesel, eweneens 'n bydrae. Dit geskied in die vorm van aantekeninge en 'n lang elegiese gedig getiteld "Mass for the painter" (2008:110 e.v.) na aanleiding van Dumas se skildery "The Painter". Van Niekerk (2008:111) skryf inleidend in dié essay:

Marlene Dumas's work intrigues the viewer because of the *complex nature of the resistance* it offers. [...] the ambiguity of the work's content also resists interpretation. [...] each painting is a unique, fused amalgam of expressive marks on the canvas, bursting with all kinds of autobiographical, socio-critical, psychological, ethical, biblical, cultural and folkloristic references. (My kursivering - AN)

Oor die representasie van die skilder-kind sê Van Niekerk (2008:111):

One might say that *The Painter* can be regarded not only as a particularly piquant form of self-portrait, but also as a representation of the *archetypal artist* as accessory, as accomplice, guiltless-guilty, inspired, vulnerable, a figure of doom, a player, a prophet. (My kursivering - AN)

Die komplekse aard van weerstand waarna Van Niekerk verwys, som die essensie waaroor *Memorandum* handel op, want hierdie teks kan inderdaad gelees word as teks van komplekse weerstand: 'n weerstand teen die dood, teen vergetelheid (vandaar die klem op herinnering en geheue), teen volslae eensaamheid (vandaar die klem op die rol van vriendskap en tweeskap), teen enkelvoudige interpretasie (vandaar die talle voetnote, verwysings en toespelings), teen stilte (vandaar die meerstemmigheid van die teks), en teen die onbewoonbaarheid van ruimtes (vandaar die klem op die bewoonbaarheid van die nes/huis). Dit wat Van Niekerk skryf oor die argetipiese kunstenaar kan insgelyks gelees word as 'n verwysing na die kunstenaar in die wydste sin van die woord, wat met ander woorde ook die woordkunstenaar/Van Niekerk self insluit.

3. Sewe *M*-bleme vir Marlene en *Memorandum*

Die WAT (1970) definieer *embleem* soos volg: "1. Voorwerp of voorstelling wat dien tot sinnebeeldige voorstelling van 'n bepaalde begrip of persoon; sinnebeeld, kenteken simbool. 2. Onderskeidingsteken, gew. met 'n bybehorende spreuk of leuse; draagteken, insinje."

Van Niekerk (2005:5) gee die volgende definisies van *embleem*:

1. A picture with a motto or set of verses intended as a moral lesson.
 2. An object or the figure of an object symbolizing and suggesting another object or an idea.
 3. A symbolic object used as a heraldic device.
 4. A device, symbol or figure used as an identifying mark.
- (Note: The *M*-blem is a kind of problem. It could cause a blemish.)

3.1 Eerste *M*-bleem: Me/Mnr-verwysing (of Metatekstualiteit) en "First *M*-blem: Miss Quoted"

'n Kenmerkende eienskap van Dumas se oeuvre is dat sy telkens ter aanvulling of toeligtig geskrewe aforismes, argumente of mymeringe by haar uitstallings betrek, en haar geskrewe tekste is selfs byeengebring onder die titel *Sweet Nothings* (1998). Van Niekerk (2005:5) wys egter op die moontlike probleem wat uit hierdie werkwyse spruit, naamlik dat die kyker die klein woordtekste kan misinterpreteer, of foutiewelik buite verband kan aanhaal, op soek na betekenis vir die visuele beelde. Die klem in dié *M*-bleem kan dus val óf op "Miss" as vroulike aanspreekvorm, óf op "Miss" as woordelement met die betekenis van "verkeerd", of op "quoted", waar die spel van verwysings en aanhalings, dus metatekstualiteit beklemtoon word.

In *Memorandum* is dit meneer X en meneer Y se gesprekke gedurende die beslissende nag in die hospitaal wat Wiid, as toehoorder, aanspoor tot talle besoeke aan die biblioteek, waar hy inligting en toegang bekom tot 'n wêreld waarvan hy vantevore nie kennis gedra het nie. Sy begeleier en uiteindelijke vriend in hierdie verband is die bibliotekaris J.S. Buytendach. Meneer Wiid se frenetiese soeke na kennis, en sy fanatiese versameling van inligting het tot gevolg dat daar 'n buitengewone aantal tekste en fragmente van tekste eksplisiet, maar ook op subtiele wyse, by die verwysingsveld van die verhaal gevoeg word. *Memorandum* word dus by uitstek gekenmerk deur multitekstualiteit - die teks het benewens die skilderye talle voetnote (ongeveer 39), tabelle en addenda (onder andere 'n glossarium) - sodat ook die leser noodwendig betrek word in wat Van Niekerk noem 'n "spel van verwysing en dekonstruksie van verwysing, van herkenning en vervreemding" (Anoniem 2006). Die gevaar met hierdie werkwyse is dat die leser op 'n dwaalspoor kan beland, en dat foutiewe afleidings gemaak kan word. Van Niekerk erken egter by implikasie dat haar werkwyse ook aan haar die titel van "Miss Quoted" (bedoelende foutiewe verwysings) kan gee:

Die voetnote, soos ek dit verstaan, is hier, anders as by 'n akademiese artikel, nie onder die maatstaf van volledigheid nie, maar onder die maatstawwe wat die werk in sy geheel aan hulle oplê. En daardie maatstawwe het net soveel te make met weglating, verhulling, en boereverneukery as wat hulle te maak het met verwysings vir verdere leeswerk. (Britz 2007:25)

3.2 Tweede M-bleem: die Mimosa en “Second M-blem: The Magpie”

In Afrikaans word ‘n “magpie” ‘n ekster genoem: ‘n swart en wit voël met ‘n lang stert. Hierdie benaming dui ook in ‘n figuurlike sin op ‘n opgaarder, ‘n babbelkous, ‘n babbelaar of raasbek (Pharos woordeboek2005). Van Niekerk (2005:6) verwys eksplisiet na Dumas as ‘n opgaarder vanweë haar openlike verwysings na ander kunstenaars (Ryman, Reinhardt, Schnabel, Baelitz), na verskillende wêreldes (Afrika, oorlog, intimiteit, pornografie, kindertyd, tradisionele towery), en na literêre tradisies (die Bybel, folklore, die populêre idioom, populêre lirieke). Sy kontekstualiseer voorts soos volg: “The works also exemplify quite a representative sample from the vast register of expressive modes, methods and techniques that the artist has developed over the years.” Die opvallende veelvoud van ooglopende tekste en teksies, sowel as die talle subtiele subtekste in die roman waarvan vroeër in hierdie betoog melding gemaak is, definieer Van Niekerk gevolglik ook by uitstek as ‘n opgaarder.

In aansluiting by die voëlmotief as embleem vir Dumas is ‘n opvallende aspek van *Memorandum* die talle verwysings na voëls, voëlneste en voëlgeluide. Meneer Wiid woon in Mimosawoonstelle 17, Parow, en hy verwys eksplisiet na “Mimosa [...] my Nes” (125)⁴ en na homself as die “vergaarder [...] van dit wat my byna ontval het” (125). Daar is talle verwysings na neste wat terselfdertyd aansluit by die diskoers rondom die etiek van ruimte en argitektuur wat sentraal staan in die roman. Die belangrikste knooppunt hier is die uitgebreide verwysing (93-4) na en aanhaling uit die vierde hoofstuk, getiteld “Nests”, in Bachelard (1970) se *The poetics of space*. Mnr. Wiid verwys ook na homself as ‘n “Luistervink” (20), “‘n noodgedwonge, selfs onwillige toehoorder” (20) van die “twee vreemde vogels” (16) se gebabbel – ‘n gebabbel wat daartoe lei dat hy ‘n vergaarder van inligting word. Soos Dumas, versamel Wiid in die roman kennis (na aanleiding van die nagtelike gesprekke) uit die werk van ander skrywers en kunstenaars, verskillende wêreldes en literêre tradisies.

Benewens die feit dat meneer X ‘n ornitoloog van beroep is, word hy en meneer Y gedurende die loop van die nag as verskillende soorte voëls benoem, terwyl Johannes Frederikus Wiid homself identifiseer as ‘n papegaai, Jan Frederik. Volgens Cirlot (1983)⁵ is voëls in die algemeen simbole van denke, verbeelding en die vlugheid van geestelike prosesse en verhoudinge (1983:26-8). In antieke tye is die voël vry algemeen ook gesien as ‘n simbool van die menslike gees. Hierdie simboliese verwysings kan dan inderdaad op die drie ou siek voëls en hul geestelike prosesse in Van Niekerk se verhaal van toepassing gemaak word.

Dit is veral Marlene Dumas en Marijke van Warmerdam se uitstalling met die dood en die mite van Sint Lucia as temas, en getiteld “Con Vista al Celestiale (“With a View from Heaven”) in Siracusa, en “Hin und Weiter” in Wene, wat vergelykend by die kolkinge van Van Niekerk se verhaal ingetrek kan word. Die oorgrote meerderheid van die figure in die skilderye bevind hulle (soos die pasiënte van die verhaal) in ‘n horisontale posisie van óf slaap óf die dood. In twee skilderye is die menslike objek staande, naamlik *The ladder* en *The prophet* - laasgenoemde representeer ‘n figuur wat ‘n sterk verwantskap met ‘n engel toon - en by hierdie skilderye is daar in die katalogus (Fuchs 2005) kort handgeskrewe woordtekste deur Dumas oor *vanitas*, oor die dood en die oorgang na die dood, oor engele en die simboliek van voëls, en oor stillewes / stil lewes. Hierdie woordtekste kan gelees word as voetnote, as kommentaar op die skilderye, maar dit hou kontekstueel ook verband met, en kan van toepassing gemaak word op, *Memorandum*. ‘n Verdere metatekstuele verband is dié tussen

die mite van Lucia, en meneer Y, wie se oë uitgeguts word voordat daar sprake is van die finale oorgang na die ander kant.

3.3 Derde M-bleem: die Monitor (of die Munisipale amptenaar) en “Third M-blem: The Monitor”

Die begrip *monitor* word deur Van Niekerk (2005:7) soos volg verklaar:

One who warns, or instructs; overseer.

A student appointed to a teacher.

A receiver used to view the picture picked up by a television camera.

A device for observing a biological condition or function, like that of the heart.

A small modern warship with a shallow draft for coastal bombardment.

A raised central portion of a roof, having low windows or louvers for providing light and air.

Van Niekerk (2005:7) beklemtoon Dumas se lewenslange preokkupasie met en sensitiwiteit vir die vroulike figuur in populêre en kontemporêre beelde. Sy maak egter doelbewus nooit van lewende modelle gebruik nie, maar werk meestal vanaf foto's, poskaarte, knipsels en ander materiaal. Die resultaat van Dumas se appropriasie van reeds bestaande visuele materiaal dui terselfdertyd op die werkwysse van monitering. In die laaste aantal uitstillings toon Dumas egter toenemend 'n okkupasie met die dood: beelde van gesneuweldes en dooies as gevolg van die geweld van terrorisme en oorloë word gevolglik toenemend gerepresenteer. Van Niekerk wys voorts op Dumas se konstante monitering van die wêreld van die voorblad, die hoofopskrif, die fantasmagoriese universum van die advertensiewêreld, modes en vermaaklikheidssterre. Dié verbruikersgerigte wêreld met sy eindelose fotografiese en kinematografiese selfvertoon interesseer haar veral, omdat dit druk plaas op die integriteit en identiteit van elkeen wat daaraan blootgestel word.

In *Memorandum* is daar insgelyks 'n preokkupasie met siekte en die dood. Meneer Wiid *monitor* sy eie *siekte* en naderende *dood* in die opskryf van sy memorandum: dit sluit onder andere in die monitering van die oorsake, simptome en verloop van die siekte, sy hospitaalbesoeke en behandeling, sowel as Addendum 1, wat (letterlik) verslag doen van die elektiewe chirurgie wat hy ondergaan het. Dit bestaan uit 'n tabel met ses kolomme en sowat vyf-en-veertig rye. Dag, datum, tyd, plek, handeling, agent, uitkoms positief en uitkoms negatief word stiptelik gemonitor en in tabelvorm weergegee.

Selfs die verbruikersgerigte wêreld word in hierdie verband betrek as Y deklameer: “Die dood word deur vandag se dokters gesien as 'n vorm van verbruikersweerstand” (61). Wiid besluit ten slotte om sy laaste besoek aan die hospitaal en die operasie te kanselleer: “[E]en ding wat ek weet, is dat ek nie vanoggend teruggaan na daardie hospitaal toe nie. [...] Wat die alternatief is, dis die vraag. So 'n handeling van verbruikersweerstand, om meneer Y se Illich aan te haal, is net moontlik as mens 'n idee het van jou ander opsies” (121). Op hierdie punt is daar vir Wiid geen ontologiese sekuriteit nie, en in die onafwendbare naderkom van die dood verset hy hom dus teen die onpersoonlike afsondering van die hospitaal, waar die pasiënt bloot 'n verbruiker en die doodsproses 'n tegniese kwessie geword het. Dit is insiggewend dat hy hom beroep op die moontlikheid van 'n sinvolle en menswaardige einde wat ingebed is in sy groeiende vriendskap met Joop. Vandaar die laaste versugting: “Miskien sal hy na ete by my bly en my help” (124). (Vergelyk ook *M-bleem* 5.)

Die wyse waarop die dood in *Memorandum* gemonitor word, kan gelees word in die lig van die sosioloog Philip Mellor (1996) se essay "Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death". Hy bespreek die problematiek van die doodsbeweging in die moderne era onder die noemers *dood* en *ontologiese sekuriteit, refleksiwiteit* en *die privatisering van betekenis*. Die uitgangspunt van Mellor se redenasie is dat dood in die moderne samelewing nie 'n verbode onderwerp is nie, maar 'n *verborge* (geheime) een, omdat daar sprake is van die afsondering van die dood van die publieke ruimte.⁶

Die sentrale konsep in Mellor se argumentasie oor die problematiek van die doodspesies raak die essensie van die doodspesies in sowel Dumas se oeuvre as in *Memorandum* aan. Hy bespreek uitvoerig die verband tussen die dood en die problematiek van *ontologiese sekuriteit* - 'n term wat hy ontleen aan die teorie van Anthony Giddens: "It refers to persons having a sense of order and continuity in relation to the events in which they participate, and the experiences they have, in their day-to-day lives" (Mellor 1996:12). Die ervaring van ontologiese sekuriteit word emosioneel en kognitief geanker in die "praktiese bewussyn" van die betekenisvolheid van ons daaglikse aktiwiteite. Hierdie betekenisvolheid word egter deurentyd beskadu deur die bedreiging van chaos of ordeloosheid. In die aanskyn van die dood verval die (oënskynlike) sinvolheid van die menslike aktiwiteite. Dié eksistensiële konfrontasie met die dood, hetsy die eie of die dood van ander, het die potensiaal om in individue 'n vrees of afgryse ("dread") te ontketen, omdat dit die sinvolheid en die realiteit van sosiale raamwerke waarbinne dit funksioneer, bevraagteken, en gevolglik die ontologiese sekuriteit laat verbrokkel. In die onverbidelike aanskyn van X en Y se naderende dood word daar beskryf hoe meneer Wiid intens bewus word van die verglydende aard van sy eie lewe. Uiteindelik bevraagteken hy ook die sinvolheid van sy eie daaglikse aktiwiteite as direkteur van stadverfraaiing, -reiniging en -instandhouding, asook die waarde van sy persoonlike eksistensie:

O my siel, het ek gedink, as ek net 'n geluid kon uitkry in hierdie barre streke, iets kon skreeu, enigiets, oor die staaltemplete waarmee straatname op randstene gestensil word, oor die plaveiselmateriale vir voetgangers, oor die vermeerdering van verkeersirkels.

Uiteraard, het ek uitgekry, sentrale besigheidsentrum, en regulering, en toe het ek geswyg en my lewe en wat ek daarin gedoen het, het op my kom lê soos lood en ek het gewonder wat die waarde daarvan is as ek geen woorde kan vind om my naaste mee te troos nie. Ek het my lippe geopen en die kontoere van my mond afgetas. Dors, het ek gedink, ek het honger en het dors. En ek het my hand oopgemaak en dit was so swart en dig dat ek dit onder die dekens vir myself verberg het. (115-6)

Mellor is voorts die mening toegedaan dat alle menslike samelewings wesenlik ondernemings is in wêreldbouprojekte – die wêreld is dan die betekenisvolle strukture wat persone *bewoon* en wat aan hulle 'n besef gee van dit wat betekenisvol en eg is. Hierdie wêreldbou-onderneming is 'n volgehoue proses waarin 'n verhouding met die wêreld (lees ook ruimte) gevestig word, en wat aan mense 'n besef van identiteit, doel en plek gee. Die geloofwaardigheid van die onderneming van die wêreldbouprojek is egter onveilig in krisisse of marginale situasies, as faktore soos die dood die maatskaplik gekonstrueerde raamwerk van die realiteit bevraagteken. Op hierdie punt kan die samelewing se verweer teen *anomie* (die verskrikking van betekenisloosheid) in duie stort. Die gevolg is die ineenstorting van ontologiese sekuriteit. Die anomiese potensiaal van die dood raak gevolglik die binneste dieptes van menslike identiteite.

Die term *Dauerreflexion* (*permanente refleksie*) is volgens Mellor deur Helmut Schelsky (1965) gemunt, en verwys na die voortdurende eksaminering van betekenis en waardes wat die moderne bewussyn kenmerk. Volgens hierdie konteks is die dood ontstemmend veral omdat dit alle menslike sekerhede ondermyn: as die uiterste *afwesigheid* van betekenis bring die *teenwoordigheid* van die dood die eksistensiële isolasie van die individu in die moderne tydvak tuis. (Vergelyk ook punt 3.7.1.)

In die moderne samelewing het die idee van die privatisering van betekenis, en die gepaardgaande problematiek wat dit vir moderne individue skep om die dood te hanteer, onder andere tot gevolg dat die dood geleidelik verplaas is van die publieke ruimte (waar dit inbegrepe was in gemeenskaplike, religieuse gelowe en praktyke), na die afgeslotenheid van die hospitaal (waar dit 'n tegniese kwessie geword het vir professionele medici). Die intense alleenheid wat individue ervaar wanneer hulle die dood van naasbestaendes moet hanteer, intensiveer wanneer hulle self sterwend is. Die afwesigheid van dood in die publieke ruimtes maak die teenwoordigheid daarvan in die private ruimtes dus ook intenser en potensieel bedreigend. Vanweë die feit dat betekenis in hierdie verband so geprivatiseer is, is enige poging om betekenis rondom dood te konstrueer, inherent broos. In aansluiting by hierdie opvattinge ten opsigte van die teenwoordigheid van die dood in private ruimtes kan Wiid se ervaring van X en Y se sterwensprosesse gelees word. Hy vertel soos volg:

Hierna het meneer X en meneer Y nóg anders asemgehaal, swaarder en dieper, en nóg stadiger. Hoeseer het ek nie daardie nag geleer van die klank van mense-asem nie? Al die soorte van verdrukking en benouenis wat hulle gely het, was daarin hoorbaar, en ekstra waarneembaar as hulle hulle asem geforseer het om te praat. So, ingestel op enige geluid wat nog uit hulle sou kom, het ek gevoel asof ek afgedaal het in 'n skag. (115)

Tydens hierdie nagtelike hellevaart ervaar Wiid die tegniese en onbetrokke aktiwiteite van die hospitaalruimte intens sintuiglik en inderdaad potensieel bedreigend. Hy sluit sy vertelling met die volgende beskrywing af:

Ek het my die wassery verbeel, ondergronds, die berge lakens, die skroei-reuk van ontsmetting. Hoeveel keer was die laken waaronder ek gelê het al opgetrek tot oor die oë? My lippe was verdor en 'n diepe onrus het hom van my meester gemaak. (115).

Dit is opvallend dat Mellor se argumentasie op 'n sterk ruimtelike bewussyn dui, nie alleen die ruimte(s) van afsterwe nie, maar by implikasie ook die ruimtes waarin die sinmakende daaglikse aktiwiteite geskied. In aansluiting hierby is die sterk ruimtelike bewussyn in *Memorandum* ook opvallend. Britz (2007:17) merk tereg op dat die *Leitmotiv* in *Memorandum* die inrigting en (on)bewoonbaarheid van ruimte is. Naas die monitering van siekte en dood word verskillende aspekte van *ruimte* gevolglik *gemonitor*, soos onder andere blyk uit Wiid se waarneming: "En dit is waaroor X en Y die hele tyd aangegaan het, oor hoe om 'n plek – sitplek, lêplek, eetplek, woonplek, stad – met integriteit te vestig in die ruimte: Dit moet die lewe omarm en die dooies in ere hou" (79). By hul aankoms in die hospitaal het elkeen 'n bepaalde boek in die hand: meneer X lees Bachelard se *The Poetics of Space* (wat veral oor private ruimtes handel), en meneer Y lees Rykwert se *The Idea of a Town* (wat publieke ruimtes betrek). Meneer Wiid, die hoofkarakter, is op sy beurt direkteur: stadverfraaiing, -reiniging en -instandhouding van die Parow-munisipaliteit, en die ruimte wat Van Zyl se skilderye representeer is dié van Tygerberg-hospitaal. Vandaar dat die bibliotekaris soos volg na meneer Wiid verwys: "[D]it smaak my mos u is 'n

wiggelaar van ruimtes, wat 'n bewonderenswaardige tydsverdryf vir 'n stadsverfraaier!" (50).

Ruimte word voorts ook deur middel van die visuele gemonitor. Vanweë die feit dat die beeldmateriaal (Van Zyl se skilderye) sorgvuldig met die teks gekonsipieer is, val die klem op die visuele: die wyse waarop die oog en kyk 'n rol in die verhaal speel. Die gevolg is dat daar 'n besliste koppelvlak is tussen ruimte, die visuele en begrip. Hierdie stelling kan ook vanuit die woordteks gemotiveer word as Wiid skryf:

Ek kan al sien hoe hulle opkyk, meneer Y met sy hoë voorkop, meneer X met sy wolweneus. Van daar af sal hulle nie stil te kry wees nie. Ek sou die regte vrae kon vra, hoe byvoorbeeld lewerwiggelary verskil van dolosse gooi en hoe dit rondheid, verborgenheid en bewoonde kleinheid is wat veroorsaak dat mens 'n voël nes ontroerend vind, nie dat ek na my pa se dood enige neste ontdek het nie. Maar hulle sou my kon beduie na die *regte plekke* en ek sou beter kon *verstaan* wat ek daar *sien*. (92) (My kursivering – AN)

Op 'n metatekstuele vlak word ruimte in die roman gemonitor deur direkte en indirekte verwysings na gesaghebbende bronne oor ruimte. Van Niekerk en Van Zyl se tekste kan byvoorbeeld gelees word vanuit die perspektief van Foucault se essay *Of Other Spaces, Heterotopias*. Volgens Foucault (1986:22) is die huidige epog een van *ruimte*, in teenstelling met die negentiende-eeuse preokkupasie met tyd. Hy maak voorts die belangrike stelling: "In any case I believe that the anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time." Hy is ook van mening dat ruimte nie neutraal is nie en dat die mens nie in 'n vakuum leef nie, maar dat daar sprake is van 'n netwerk van verhoudings wat op mekaar aangewys is. Hierdie opvatting word min of meer ook deur meneer Wiid geartikuleer as hy bely: "Dis ek wat verstaan het ruimte is leeg. Daardie nag het ek vir die eerste keer gehoor dat ruimte 'n ding is met kwaliteite, 'n lewende, ja selfs heilige medium, en dat die behoorlike inrigting daarvan, volgens meneer X, 'n *barometer* is, ja, glo dit as u wil *van liefde*" (96; Van Niekerk se kursivering).

As die andersheid van ruimte ter sprake kom, tree die konsepte van utopias en heterotopias na vore. Utopias word omskryf as "sites that have a general relation of direct or invented analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces" (Foucault 1986:24). Hy identifiseer vervolgens heterotopias as werklike plekke wat aangetref word in elke kultuur, elke beskawing en elke gemeenskap, "which are something like counter-sites. [...] Because these places are different from [...] the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias" (Foucault 1986:24).

Foucault (1986:24) is verder van mening dat daar wel ook sprake is van 'n "tussengebied", 'n ervaring tussen utopias en heterotopias. In hierdie verband verwys hy na die spieël wat die kyker na die ruimte van verskillende betekenisvlakke stuur. In die spieël sien ek myself daar waar ek in werklikheid nie is nie, in 'n onwerklike, virtuele ruimte wat agter die oppervlak open. Dit is 'n beeld wat Van Niekerk ook gebruik om die samespel van beeldteks en woordteks te verduidelik – dit gaan vir haar om deursigtige ruimtes:

Van Zyl se skilderyreeks betower en ontstem my deurdat hulle die "oog laat spring" in 'n spel van verwysing en dekonstruksie van verwysing, van herkenning en vervreemding. Eenmaal ingetrek deur die duidelike

perseptuele verwysing in die skilderye, word die kyker op 'n raaiselagtige "verspringende" roete van verskillende betekenisvlakke gestuur. Die reeks eindig met 'n wagkamer en die leser blaai terug na die eerste skildery waarin daar ook 'n wagkamer is.

Op dieselfde wyse wou ek met die multitekstualiteit, die voetnote en die addenda, die leser intrek in 'n omgewing waar dit wat as feite aangebied word, die hele tyd in die kolkings van die verhaal heropgeneem word. Ek wou dat die leser nie weet aan watter kant van die spieël hy is nie, 'n soort Alice in Wonderland waar dinge nie is waarna hulle lyk nie, en waar hy die hele tyd vorentoe en agtertoe in die teks (deur die spieël) moes spring. (Britz 2007:22)

Foucault onderskei voorts verskillende kategorieë heterotopias, soos onder andere heterotopias van krisis (oorgangsruijtes), van afwyking (soos hospitale en rusoorde) en van akkumulاسie (die biblioteek en die museum). Al drie hierdie kategorieë speel 'n beduidende rol in *Memorandum*.⁷

3.4 Vierde M-bleem: die Muse (Mnemosyne) en "Fourth M-blem: The Muse (Mnemosyne)"

In 'n vroeë uitspraak het Dumas verklaar dat sy 'n "verwysingskunstenaar" wil wees, en dat hierdie verwysings veral handel oor dit wat reeds benoem is – dus reeds geskilder is. Van Niekerk (2008:13) knoop Dumas se skilderkuns op grond hiervan aan Mnemosyne, die muse van die geheue, die moeder van die nege muses van die kunste en die suster van Kronos, die god van tyd. Sy motiveer haar uitgangspunt deur te verwys na Dumas se verbintenis met die geskiedenis van die skilderkuns, haar verhoudings en debatte met die ou meesters, haar herinnering aan en besinning oor die figuratiewe tradisies van die verlede, en haar skerpsinnige begrip van die verhouding van die skilderwerk met tyd. Sentraal is dus die rol wat geheue speel, hetsy persoonlik of kollektief.

Soos met die titel in die vooruitsig gestel is, word Van Niekerk se roman aangebied as 'n memorandum. Volgens die HAT (1994) is 'n memorandum "aantekeninge om 'n mens te help om dinge te onthou; 'n notisieboekie van klein formaat wat as almanak dien waarby onder elke datum 'n ruimte gereserveer is vir aantekeninge". *Geheue* duiop die vermoë om bewussynsverskynsels in te prent of vas te lê, te bewaar en te reproduseer, en die *gees* as setel van die vermoë om te onthou. In aansluiting by die titel kan daar vervolgens ook gelet word op die wyse waarop met die temporele omgegaan word, en die rol wat geheue in dié verband speel. Van Niekerk problematiseer die geheue-diskoers op verskillende vlakke. Reeds aan die begin van die roman kom Wiid tot die volgende insig: "Op 'n gegewe moment daardie nag het ek, ten spyte van die mislikheid waarvan ek steeds las gehad het, met groot helderheid besef dat ek nie net moes luister nie, maar dat ek die een talent wat ek gekry het, naamlik my *geheue*, moes inspan om die dinge wat hulle sê so goed ek kon te probeer *onthou*" (22). Hy bely voorts: "[...] het die telkens opdoemende *herinnering* aan daardie nag my laat voel asof ek 'n geliefde persoon is aan wie kosbare geheimenisse in bewaring gegee is" (25; my kursivering - AN).

Bal (1999:vii) se opvattinge oor geheue is veral relevant en van toepassing op *Memorandum*. Waar geheue ter sprake is, kom ook die begrip *kulturele geheue* ter sprake, en dit dui daarop dat geheue as 'n kulturele sowel as 'n individuele (psigologiese) of sosiale fenomeen verstaan word. Kulturele geheue is 'n aktiwiteit wat in die hede geskied, en waarin die verlede voortdurend gewysig en herskryf word, selfs as dit voortgaan om aan die toekoms 'n bepalende vorm te gee. Sy beklemtoon dat kulturele geheue die verlede met die hede en die

toekoms verbind en daarom 'n aktiewe proses is. Hierdie opvatting word by implikasie soos volg deur Wiid verwoord: "Sekerlik nie die soort sin wat ek in my lewe sou opskryf as dit nie vir daardie eerste vreemde nag was nie. En nou skryf ek met 'n Januskop, helfte gister, helfte môre" (66). Bal (1999: vii) betoog voorts dat die herinnerde teenwoordigheid van die verlede verskillende vorme kan aanneem en verskillende doelstellings kan voorhou wat wissel van 'n bewuste herinneringsvermoë tot 'n onnadenkende weerverskyning, van 'n nostalgiese verlange na dit wat verlore is, tot 'n polemiese gebruik maak van die verlede om die hede te hervorm.

Die geheue is egter nie 'n aktiewe proses slegs omdat dit verlede, hede en toekoms verbind nie, maar ook omdat dit in essensie 'n narratiewe handeling is. Bal (1999: viii) gebruik die term *narratiewe geheue*, en is van mening dat dit affektief gekleur is en omring is van 'n emosionele aura - vandaar die feit dat dit aanleiding gee tot die vertel van 'n storie. Narratiewe geheue⁸ bewerkstellig 'n interaksie tussen publieke en persoonlike herinneringe. Meneer Wiid se (selfbewuste) skrywe van sy memorandum dui enersyds op die bewuste herinneringsvermoë - 'n vermoë wat hy reeds in sy kinderdae bemeester het:

Ek het my besig gehou met die verbeel van gebare en gesigsuitdrukings, van kleure en reuke en smake wat my ontsê is weens my siekte, en met die memorisering van nietighede uit huishoudelike gesprekke, die versin van besonderhede waar my ore of my geheue my gefaal het. Saans [...] het ek altyd eers my beurt gekry om 'n storie te vertel, en ten einde hom so lank as moontlik in die kamer te hou, het ek ingegaan op die kleinste besonderhede. (31)

Andersyds gee die skryfproses aanleiding tot die onnadenkende weerverskyning en nostalgiese verlange na sy kinderdae, sy ouers en sy gestorwe broertjie, maar ook na die nag in die intensiewesorg: "Tevergeefs het ek my probeer speen van die herinnering aan die nag, maar dit het keer op keer, soggens vroeg as ek wakker geword het en saans voordat ek gaan slaap het, by my opgekom" (25).

3.5 Vyfde M-bleem: Miskien ... sal die skryf en "Fifth M-blem: The Meaning Maker"

Soos reeds genoem, het Dumas 'n preokkupasie met die representasie van die figuratiewe, met (meestal) geen determinasie van tyd en ruimte nie, sodat betekenisgenerering grootliks gekompliseer word. Van Niekerk (2005:17) voer haar argument rondom *betekenis* in die kunswerk na aanleiding van twee skilderye, getiteld *The secret* en *The painter* – beide met 'n nakende kind as onderwerp. Albei die skilderye is oorspronklik uitgestal onder die veelseggende titel "Not from here", en beide kommunikeer wat Van Niekerk 'n eindelose suggestie en 'n afwesige betekenis-in-afwagting noem:

Thus the latency in both form and content add up to a potency of meaning, an inflamed sort of signifying, that cannot be tamed or fathomed however long one stares at these two paintings. In fact one stares all the longer in order to keep on feeling this lack of fixed meaning. It is a strangely heartening experience. To realize that one cannot tame, fathom or find final meaning is like letting out a breath that has been held too long.

In die afdeling "Naskrif 06:40" in *Memorandum* (121-5) is daar ook sprake van 'n eindelose suggestie en betekenis-in-afwagting, asook die latente moontlikheid om van die gebeure sin te maak. Hierdie moontlikheid manifesteer op formele

taalvlak in die uitheffingstegniek van herhaling (13 keer), en in die sintaktiese vooropstelling van die bywoordelike bepaling “miskien” (volgens die HAT “op so ‘n wyse dat dit kan of mag wees, onseker is”):

Miskien sal die skryf van ‘n naskrif my help om uit te vind wat my te doen staan.

Na alles hierbo is ek nie meer bang vir wat openbaar kan word nie. Mens moet skryf ten einde uit te vind wat geskryf moet word. Miskien ook leef ten einde nie bang te wees vir die lewe nie.

[...]

Miskien sal dit help om op te skryf wat sal gebeur as ek bly. (122)

[...]

Miskien kan ek hom die stuk gee om te beoordeel, dalk eers die dele uitsny wat te veel oor my en hom gaan? (123)

[...]

Miskien sal hy na ete by my bly en my help. (124)

Wiid se poging om sin te maak van sy eie bestaan en die finaliteit van sy naderende dood moet dus gelees word in die lig van die problematiek van die ontologiese sekuriteit en anomie (vergelyk punt 3.3): as teenvoeter is daar die moontlikheid van betekenisgenerasie deur middel van die skryfdaad, die uitreik na die medemens en vriendskap. Van Niekerk se tekseksterne opvatting oor die sinmaakproses, soos blyk uit ‘n gesprek met Victor (2006), kan ook ter toeligting aangehaal word: “Die lewe is ‘n ontroosbare verbystering van verliese [...]. Maar as jy nie probeer troos nie, as jy jou nie in die rigting inspan nie, wat is dan die *sin van jou bestaan?* Alle skrywery, alle skilderwerk, alle komponeerderly is maar sekere maniere van troos, ‘n vorm van bestendinging in hierdie slopende vloed van tyd waarin ‘n menselewe gelewe word.” (My kursivering - AN)

3.6 Sesde M-bleem: die Man in die middel (of die kwessie van Meerstemmigheid) en “Sixth M-blem: The Mediator”

Van Niekerk (2005:18) definieer *mediator* soos volg:

To mediate:

To be in the middle.

To effect by action as an intermediary.

To act as intermediary agent in bringing, affecting or communicating.

To transmit as intermediate mechanism or agency.

To interpose between parties in order to reconcile them.

Oor Dumas as bemiddelaar skryf Van Niekerk (2008:18): die erkenning van ‘n “tussen-in-wees” en ‘n aandrag op ambiguiteit duik telkens op, nie slegs as Dumas haar eie werk karakteriseer nie, maar ook in haar bevraagtekening van rigiede, opposisionele denke op die terrein van politiek, gender, identiteitskwessies en praktiese etiek. Dit gaan egter om ‘n *oënskynlike* besluiteloosheid, en dit is eerder ‘n voortdurende inspanning om die punt van ‘n eenvoudige of eensydige besluit te vermy. Dumas se werk is ‘n vorm van ironiese propaganda vir die deug van die onbesliste/twyfelagtige, ‘n stryd om die verbale en beeldende betekenis in ‘n staat van dramatiese verskyning te hou: “I am the third person, observing the bad marriage between art and life, watching the pose and the slip, seeing the end in the beginning” (Dumas soos aangehaal deur Van Niekerk 2005:18).

Volgens Van Niekerk (2005:19) kan die sterkste werke op die uitstalling (maar myns insiens ook in Dumas se oeuvre) gelees word as liminale modulaties van

die temas van vrees, dood en verdriet. Dit kan selfs verbeeld word as 'n toestand op die drumpel van pyniging na dood, van dood na ontbinding. Hierdie uitspraak kan óók naatloos op *Memorandum* van toepassing gemaak word. Soos reeds genoem, word X en Y na hulle operatiewe ingrepe vasgekluiser aan hulle hospitaalbeddens. By albei is daar 'n aflegging van eie identiteit en dit vergestalt gevolglik 'n oorgawe aan die naderende Ander / die dood. Meneer X verloor sy beweeglikheid en meneer Y sy waarnemingsvermoë. Gedurende die nagtelike ure bevind albei hulle dus *in transitu*, in 'n oorgangsruimte na die Anderkant. In hierdie kritieke oorgangsfase konstitueer X en Y wel lewe deur middel van taal. Leemte, verlies, afwesigheid en dood - die "tergende geheimsinnigheid" - word juis 'n dwingende teenwoordigheid, 'n lewende werklikheid deur taal, deur die meerstemmigheid van die teks, hetsy deur gesprek, debat of suiwer liriese klanke (liedjies). Hulle word egter in die loop van die nag steeds swakker en uiteindelik verdwyn hulle (die suggestie is ten slotte dat albei sterf) – op hierdie wyse sluit hulle aan by Van Zyl se stillewes. Meneer Wiid, die man in die middel, word op sy beurt luistervink wat die denkprosesse vaslê en later skriftelik in sy memorandum dokumenteer. Op ironiese wyse word meneer Wiid, die oorlewende, ook tot stilte gereduseer. Hy vertel: "Die nag sou te kort wees vir drie stemme. *Ek was die stilte in die middel*. Met watter aankondiging sou ek daar tussenin moes kom? Hoe sou ek byhou?" (77; my kursivering - AN). 'n Mens sou waarskynlik ook die stelling kon maak dat meneer Wiid 'n protipe van die skrywer word – hy maak immers sin van hulle halwe sinne en "idees aangeraak en laat val" (77) "soos papiertjies van die vingertoppe na mekaar toe geblaas" (77), en skryf later op.

Waar daar sprake is van liminale modulaties of oorgangsruimtes word Van Zyl se skilderye 'n dwingende gegewe op visuele vlak. Van Zyl representeer by uitstek die *drempelfase* of *liminale staat* op drieërlei ruimtelike wyses, naamlik die afbeeldings van die wagkamer, die bed en die see. Die eerste sowel as die laaste skildery in *Memorandum* is dié van die formele hospitaalinterieur, naamlik die wagkamer as tussenin-ruimte. Die bed as persoonlike ruimte binne die geïnstitutionaliseerde ruimte van die hospitaal word ook by herhaling vanuit verskillende hoeke geskilder. Daarby is die bed by uitstek dié plek van ingang en uitgang, geboorte en sterwe (die sterfbed en die siekbed). Naas die formele hospitaalinterieur word die see as weerkerende motief voorts op die voorgrond gestel. Die see bevat land én water en is gevolglik 'n liminale ruimte. Die see is terselfdertyd ook die kernmetafoor vir verganklikheid én nuwe lewe. Van Zyl se visuele tekste beklemtoon hierdie ruimtes as afgeslote plekke (heterotopias), en dien sodoende as 'n tydelike beraming van 'n groter werklikheid. Terselfdertyd is daar by implikasie 'n verwysing na die groter toneel, én 'n jukstaponeering van byvoorbeeld die grootheid van die see en die ingeperktheid van die hospitaalinterieur.

3.7 Sewende M-bleem: die Materiële liggaam (en Memento Mori) en "Seventh M-blem: Materialist (and the Matter of Death)"

Volgens Van Niekerk (2008:20) is die materiële in die kuns van Dumas van beslissende belang: die verhouding tussen haar eie liggaam en die oppervlak waarop sy haar (verf-) merke maak.

Painting is about the trace of the human touch. It is about the skin of a surface.

Paintings exist as the traces of their makers and by the grace of these traces. You can't TAKE a painting, you MAKE a painting. (Dumas soos aangehaal deur Van Niekerk 2008:21)

Die klem lê dus eerstens op die tegniese wyse waarop met die materiële omgegaan word. Tweedens verwys Van Niekerk (2008:20) ook na die tematiese in Dumas se skilderkuns, en spesifiek die artistieke preokkupasie wat Dumas die laaste aantal jare met afgestorwe mense het. Sy verwys daarna as die drama van "dooie" stoflikheid in menslike vorm wat die verhoog vul:

The typical Dumas theatricality of bringing the viewer into startling proximity with the human face on a scale most disquietingly larger than life is also pertinent in her *ars mori*. We are forced by these unanswering faces to look inward. The paintings unleash fantasies of our own dead countenance awaiting the living around the next corner. [...] it is intended to represent the alien and unsunderable force of Death, the most definite Other of life.

Dit is insiggewend dat Van Niekerk ook in *Memorandum* die verhoog en die dood/doodsproses met mekaar in verband bring. Wiid vertel byvoorbeeld: "Hulle was albei kritiek, maar dit was asof die nood akteurs gemaak het van hulle. Asof hulle met 'n laaste koestering van hulle woorde die ooptrek van die gordyn wou vertraag" (22). Die spitsvondige dialoog tussen X en Y, vol gedagtespronge en gelade betekenis, word ook vergelyk met 'n toneelstuk, en Wiid kom dan tot die insig daar toneelgespeel is "om die lyding verduurbaar te maak", en dat die "loutere ligsinnigheid 'n verweer kan wees teen die ergste" (34).

3.7.1 Lewe en dood: aanwesigheid en afwesigheid

Vir die roman geld Aucamp (2006) se tese as uitgangspunt as hy sê dat "afwesigheid 'n durende teenwoordigheid is in Van Zyl se werk", terwyl "dood 'n lewende, werklikheid" by Van Niekerk word. Sowel Van Niekerk as Van Zyl se werk handel oor die kritieke drempelfase en oorgangsruimte van siekte na dood, van aanwesigheid na afwesigheid. Naas die representasie van liminaliteit representeer Van Zyl *afwesigheid*. Sy kunswerke skyn 'n hiperrealistiese weergawe (selfs 'n fotoweergawe) van die werklikheid te wees. Hierdie oënskynlike hiperrealisme mimeer egter, want die kunstenaar transformeer inderwaarheid die werklikheid, omdat die ervaring wat hy kommunikeer, twyfel werp op die menslike subjek se plek in die wêreld, en of die subjek inderdaad 'n plek in die wêreld hét. Vir die kyker word dit 'n magiese belevens, 'n momentele blik op die onsienlike, of (soos Aucamp argumenteer) Van Zyl hou ons bewus van die Beduidende Ander. Die kunswerke verraaï wel enkele tekens van menslike teenwoordigheid: 'n laken wat weggetrek is, 'n kreukel in die deken, 'n bedliggie wat brand, maar dit beklemtoon juis so die totale uitsluiting van enige menslike gestalte. Ook die *mis-a-scène*, die plasing van die interieur binne die raam, is 'n bydraende faktor. Daar is geen volledige simmetrie nie – slegs byvoorbeeld gedeeltes van die instrumentkas en fragmente van die interieur word getoon. Deur die aanwesigheid van lewelose dinge in hulle "ding"-likheid kommunikeer hy juis *afwesigheid*. Die betekenis wat in lewelose dinge gevind word, word ook deur Wiid bevestig as hy vra: "Is dit waarvan die digters praat as hulle sê dat betekenis in dinge huis? In nagte, kaste, koffers, bome? In die tweekoppigheid van gode?" (66).

Afwesigheid as 'n durende teenwoordigheid, en dood as 'n lewende werklikheid in die roman, laat die vraag ontstaan hoe dié disparate sake vanuit die subjekposisie ervaar en onder woorde gebring word. Smith (2006:79) se opvatting oor die problematiek om tekort (“lack”) en afwesigheid te representeer, of betekenisvol te artikuleer, is relevant en bied lig op die problematiek van aanwesigheid en afwesigheid, stilte en diskoers in die roman. Sy beklemtoon die fundamentele kontradiksie soos volg: “[I]n order to represent lack, there has to be a presence. Lack is impossible to comprehend, as in the act of comprehending it, it becomes what it is not: a presence (at least in the symbolic, in language).” Die kritieke areas van menslike belewing is volgens Smith (2006:64) oomblikke van intimiteit, geboorte, pyn, verlies en dood. Dit is areas van akute ervaring en van “andersheid” (“otherness”) wat diskoers ontwyk en in die dieptes van stilte verberg word. Die vraag ontstaan gevolglik hóé die mens hierdie stiltes onder woorde kan bring (“How can we speak these silences?”). Hierdie problematiek word by implikasie ook deur Wiid geartikuleer as hy gekonfronteer word met X en Y se gesprekke én hulle stiltes in die intensiewesorgeenheid, volgens hom dus “besig met 'n laaste voorraadopname en sisteemkontrole” (22): “Die vraag het wel by my opgekom wat die gepaste woorde sou wees as mens opsluit iets op jou sterfbed wil sê. Die dood spreek tog vanself?” (38), en “Die einde spreek vanself, het ek vir die tweede keer daardie nag gedink, hoe minder woorde daaraan bestee word, hoe beter” (87).

Vir Smith (2006:65) is die oomblik van skeiding en verlies (soos by die dood van 'n geliefde) 'n liminale oomblik in die menslike ervaring wat alle beskrywing te bowe gaan; daar is wel sprake van 'n voor en daarna, maar die oomblik van oorgang, die tussenin-fase, is anderkant menslike diskoers. Hierdie liminale staat (wat sowel onbeskryflik as onbevatlik is) is binne ons kultuur oomblikke waarin dinge oënskynlik momenteel onbepaalbaar skyn te wees in terme van die aanwesig/afwesig-binariteit, en hierdie oomblikke stel 'n uitdaging aan die legitimiteit van die vereiste om vir die een of vir die ander te kies. Die struktuur van die Simboliese Orde self word dus ook uitgedaag. Gevolglik is die begrippe *aanwesig/afwesig* eerder wedersyds verklarend as binêr opposisioneel.

In aansluiting by Smith se opvatting is Van Alphen (1992:95) se argument oor die problematiek van die representasie van die sterwensproses ook verhelderend. Hy redeneer dat dit maklik is om die dood objektief te representeer: as die dood van iemand anders, as 'n dooie liggaam, of as die vrees vir die eie naderende dood. In al hierdie gevalle is die dood óf buite óf voor die subjek. Die objek van representasie is egter nie die subjek se ervaring van die dood (of die doodsproses) self nie. Dit is onmoontlik om dié belewing/ervaring van die dood te representeer, want om dood te wees, of in die proses van sterwe, kanselleer die moontlikheid uit om deel te hê aan die handeling van representasie. Die mens kan dus nie die dood in die eerste persoon en in die teenwoordige tyd vertel of beskryf nie.⁹

3.7.2 Stillewes en stil lewes van die dood

Die representasie van lewe en dood, aanwesigheid en afwesigheid, stilte en gesprek dwing ook 'n volgende belangrike aspek na vore, naamlik die wyse waarop die beeldteks hierdie aspekte “vertel” of beskryf. Van Zyl se skilderye sluit aan by die konvensies van die stillewe as genre, en sy styl kan as “fotorealisties” beskryf word. Die bekende kunshistorikus Norman Bryson (1990) skryf in sy boek *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* uitvoerig oor die konvensies en die ontwikkeling van die stillewe as genre. Hy wys inleidend daarop dat hierdie genre waarskynlik die verste verwyder is van die narratologie, en dit dus om dié rede moeilik is om daarmee 'n kritiese diskoers te

voer. Hy maak voorts die volgende belangrike uitspraak, wat ook van belang is by die lees van Van Zyl se skilderye:

[...] painting is an art made not only of pigments on a surface, but of signs in semantic space. The meaning of a picture is never inscribed on its surface as brush-strokes are; meaning arises in the collaboration between signs (visual or verbal) and interpreters. And 'reading' here, is not something 'extra', an optional supplement to an image that is already complete and self-sufficient. It is as fundamental an element as the paint, and there is no viewer who looks at a painting who is not already engaged in interpreting it, even (especially) the viewer who looks for 'pure form'. (Bryson 1990:10)

Bryson (199:38) beklemtoon onder andere dat daar verskillende kategorieë stillewes onderskei kan word. Die eerste vorm het reeds in die antieke wêreld ontstaan. Onder die lawa van Vesuvius het naamlik 'n kategorie skilderye behoue gebly wat ooreenkomste toon met wat later bekend sou staan as die "stillewe" of *xenia*. Hierdie werke se vernaamste eienskap was dat hulle *still-stehende Sache*, "things standing still", *nature reposée*, "things at rest", weergee. Behalwe die bekende repertoire van die latere genre is die onderwerp van sommige skilderye argitektoniese konstruksies of die interieur van villas. Bryson (1990:39) wys voorts op die interessante aspek van hierdie stillewes, naamlik die sistematiese *oorgange* van realiteit (die werklike geboue, of die begrensing van die vertrek) na simulاسie (die geverfde weergawe van die vertrek). Die implikasie van Bryson se ontleding van hierdie stillewes is dat dié visuele tekste in der waarheid funksioneer as oorgangsruimtes of drempels tussen die realiteit en die geïnterpreteerde ruimte.

Die *xenia* van die oudheid deel 'n opvallende en definiërende kenmerk met die latere vorme van die stillewe, naamlik die uitsluiting van die menslike gestalte. Die stillewe-tema in die skilder-kuns dwing verder ook die kwessie van *ars mori* (in die Franse tradisie: die *nature morte*), of van die stil lewe van die dood, na die voorgrond. Bal (1991:380) verduidelik dat dit in stillewes by uitstek om die dood gaan: om dooie objekte, om lewelose uitstallings, om sterflikheid. In die stillewe word alle tekens (spore) van menslike lewe uitgewis, en dit is slegs in die ingrypende aard van hul weglating dat dié tekens (spore) teruggelees kan word in hierdie mees tekenende van alle skilder-kunstige metodes. Dumas wys op haar beurt daarop dat die term *stillewe* eers teen die einde van die sewentiende eeu in die inventaris van Nederlandse kunswerke voorkom (Fuchs 2005:75). Byna al hierdie stillewes sluit in mindere of meerdere mate 'n aspek van *vanitas* (letterlik "leegheid") in; dit is 'n weeklag oor die verganklikheid van alle dinge. Indien Van Zyl se skilderye vanuit die teoretiese begronding van die stillewe as genre gelees word, is dit duidelik dat hy ten nouste by die tradisie van die stil lewe van die dood aansluit.¹⁰

Samevattend blyk dit ook dat Dumas en Van Niekerk, sowel as Van Zyl, kommunikeer dat die materiële, hetsy die kunswerk of die liggaam, en *memento mori* onlosmaaklik deel is van die daaglikse, menslike bestaan. Foucault (1973:172) kan terselfdertyd opsommend aangehaal word: "Death left its old tragic heaven and became the lyrical core of man: his invisible truth, his visible secret." As verweer teen dié onafwendbaarheid en die anomiese potensiaal van die dood wend die kunstenaar/skrywer hom/haar dus tot die kreatiewe proses.

4. Slot

Uit hierdie ondersoek na die moontlike gesprek tussen Dumas en Van Niekerk blyk dit dat daar wel op metanarratiewe vlak sprake is van 'n transtekstuele dialoog. Dit is voorts Van Niekerk se interpretatiewe uitsprake oor Dumas se oewre wat veral lig werp op nie alleen Dumas se oewre nie, maar ook op Van Niekerk se eie skryfwerk indien die twee met mekaar in verband gebring word. Die veelkantigheid van Van Niekerk se skryfproses en denkprosesse, sowel as dit wat Van Alphen (Bal 2001: 76) die "preteks" of "vooropgesette diskoerse" noem, word gevolglik ook betrek. Waar die wyse waarop bepaalde kunswerke/tekste tot stand kom ter sprake is, kan dit óók gelees word as 'n heenwyser na die skrywer/kunstenaar se poëtika. Dit sluit by implikasie nie alleen die wyse waarop die teks hom aan die skrywer opdring in nie, maar ook die wyse waarop die skrywer die teks opskryf, sowel as die motivering vir die skryfambag soos wat dit (hetsy by implikasie of eksplisiet) deur die skrywer verklap word. 'n Laaste gevolgtrekking is dat die gesprek tussen Van Niekerk en Dumas nie net lig werp op die kruisbestuwing tussen literêre en visuele tekste nie, maar ook die implisiete, tekseksterne, poëtikale opvattinge van Van Niekerk betrek.

Bibliografie

- Anoniem. 2006. Van Niekerk hou só die hart van gode rein. *Die Burger*, 20 Desember.
- Aucamp, H. 2006. Beelde en woorde teen die stilte in. *Die Burger*, 13 November.
- Bachelard, G. 1994. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Bal, M. 1991. *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition*. Amsterdam: Academic Archive.
- . 1999. Introduction. In Bal, Crewe en Spitzer (reds.). 1999.
- . 2001. *Looking in. The Art of Viewing*. Londen en New York: Routledge.
- Bal, M., J. Crewe L. en Spitzer (reds.). 1999. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover & Londen: University Press of New England.
- Bell, K., G. Lulay en A. Whitney (reds.). 2005. *Marlene Dumas: Selected Works*. New York: Zwirner & Wirth.
- Britz, E. 2007. Handleiding vir *Insig* se boekklub.
<http://boekeinsig.book.co.za/handleidings/index.asp> (20 Januarie 2008 geraadpleeg).
- Bryson, N. 1990. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge en Massachusetts: Harvard University Press.
- Cirlot, J.E. 1983. *A Dictionary of Symbols*. Londen: Routledge en Kegan.
- Clark, D. (red.). 1996. *The Sociology of Death: Theory, Culture, Practice*. Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review.
- Derrida, J. 1993. *Aporias*. Stanford: Stanford University Press.

- Dumas, M. 1998. *Sweet Nothings*. Amsterdam: Uitgeverij De Balie.
- Dumas, M. en E. Bedford (reds.). 2008. *Marlene Dumas: Intimate Relations*. Johannesburg: Jacana Media.
- Du Plessis, M. 2005. *Pharos woordeboek*. Kaapstad: NB-Uitgewers.
- Eco, U. 2005. Innovation & repetition: between modern & postmodern aesthetics. *Daedalus*, 134:191-207.
- Foucault, M. 1973. *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. (Vertaling A.M. Sheridan.) Londen: Tavistock Publications.
- . 1986. Of other Spaces. Heterotopias. *Diacritics*, 16(1):22-7.
- Fuchs, R. 2005. *M+M: Marlene Dumas, Marijke van Warmerdam*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Genette, G. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (Vertaling Newman, C. en C. Dabinsky.) Lincoln & Londen: University of Nebraska Press.
- HAT, 1994. *Kyk Odendal 1994*.
- Hauptfleisch, D.C. 1970. *Woordeboek van die Afrikaanse taal. Deel 1*. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Krog, A. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Mellor, P. 1996. Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death. In Clark (red.) 1996.
- Odendal, F.F. 1994. HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg: Perskor.
- Pharos woordeboek, 2005. *Kyk Du Plessis 2005*.
- Smethurst, P. 2000. The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction. Amsterdam en Atlanta: Rodopi.
- Smith, K. 2006. Unruly bodies: death, discourse and the limits of representation. *Critical Quarterly*, 48(3), 2006:61-80.
- Spies, L. 2006. Die volheid van die oomblik. *Die Burger*, 30 September.
- Van Alphen, E. 1992. *Francis Bacon and the Loss of Self*. Londen: Reaktion Books.
- . 2005. *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago & Londen: The University of Chicago Press.
- Van Gorp, H. 1986. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.
- Van Niekerk, M. 2005. Seven M-blems for Marlene Dumas. In Bell, Lulay en Whitney (reds.) 2005.
- . 2008. Mass for The Painter. In Dumas en Bedford (reds.) 2008.

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

Victor, M. 2006. Die simbiose van kuns: Madri Victor gesels met Marlene van Niekerk. LitNet.http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=6511&cause_id=1270 (14 Januarie 2009 geraadpleeg).

WAT, 1970. *Kyk Hauptfleisch 1970*.

Eindnotas

¹ Ook hierdie kategorie betrek *Memorandum*, want nie alleen skryf meneer Wiid op selfbewuste wyse sy memorandum nie, maar ook die verskillende addenda bevestig dié selfbewuste skrywe.

² Van Niekerk se onderhoud kan volgens Genette se terminologie as 'n parateks bestempel word. Genette (1997: 344) verfyn ook hier sy terminologie en onderskei as onderafdeling die sogenaamde epiteks:

[...] distinguishing the epitext from all the rest of the paratext – is in theory purely spatial. The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space. The location of the epitext is therefore anywhere outside the book.

³ In 'n voetnoot aan die einde van die essay bedank Van Niekerk ook spesifiek vir Adriaan van Zyl vir waardevolle verwysings en advies oor kunshistoriese en teoretiese aspekte.

⁴ 'n Bladsynommer sonder outeursnaam en publikasiedatum verwys telkens na Van Niekerk en Van Zyl 2006.

⁵ Cirlot (1983: 26) skryf onder andere soos volg oor die simboliek van die voël: "The bird, according to Jung, is a beneficent animal representing spirits or angels, supernatural aid, thoughts and flights of fancy."

⁶ Vergelyk ook die afsondering van die dood van die publieke ruimte in *Agaat*.

⁷ Vergelyk Smethurst (2000: 42) se omskrywing in hierdie verband:

Foucault seems to deal quite separately in his major works with the spaces of institutions, the control and surveillance within institutionalised spaces (such as prisons), the space of the body, and epistemological space. Foucault always seems to deal with the dynamics of particular isolated sites, as though these are unconnected with the space around them.

Dit is opvallend dat die aspekte wat Smethurst hier opsom, ook op die ruimtes in *Memorandum* van toepassing is.

⁸ Van Alphen (2005: 168-71) skryf uitgebreid oor verskillende soorte geheues na aanleiding van die trauma van die Holocaust op oorlewendes. Hy verwys eerstens na die Franse psigiater Pierre Janet se onderskeid tussen gewoonte-geheue, narratiewe geheue en traumatiese geheue. Gewoonte-geheue is die outomatiese integrasie van nuwe inligting sonder om ernstig aandag daaraan te skenk – 'n vermoë wat mense en diere gemeen het. Narratiewe geheue is eie aan die mens

en bestaan uit mentale strukture – die mens wend dit aan om sin te maak van ervarings. Huidige en bekende ervarings word outomaties geassimileer en geïntegreer in bestaande mentale strukture. Traumatiese geheue is 'n paradoksale begrip, want dit verwys na onintegreerbare ervarings. Trauma kan gesien word as 'n mislukte ervaring, en hierdie mislukking maak dit onmoontlik om te onthou. Hy verwys ook na hierdie soort geheue as "herverordering", want die subjek kan nie afstand van die gebeurtenis kry nie.

Charlotte Delbo, 'n Franse skryfster wat Auschwitz oorleef het, onderskei op haar beurt tussen algemene geheue ("common memory") en diep-geheue ("deep memory"). Eersgenoemde geheue stel die subjek in staat om 'n chronologiese afstand van gebeure te gee en dit te integreer, terwyl laasgenoemde 'n onvermoë tot afstand toon sodat die (traumatiese) ervaring steeds ervaar word asof dit in die hede geskied. Ten opsigte van trauma onderskei sy ook tussen eksterne geheue (die gebeure kan as narratief geartikuleer word) en gevoelsgeheue, of "sense memory" (emosionele, ongemedieerde herinneringe wat onartikuleerbaar is).

⁹ Vergelyk ook Derrida (1993:25) se opvatting oor die onartikuleerbaarheid van eksistensiële vrae rondom die dood:

The question of the meaning of death and of the word "death", the question "What is death in general?" or "What is the experience of death?" and the question of knowing *if* death "is" – and *what* death "is" – all remain radically absent *as questions*.

¹⁰ Spies (2006:9), sowel as Aucamp (2006:11), maak die leser attent op die verwantskap tussen Van Zyl en die sewentiende-eeuse Hollandse meesters. Deur die presisie waarmee Van Zyl elke detail in 'n skildery belig, word hy geesgenoot van dié skilders wat ook elke besonderheid in 'n landskap of interieur weergegee het. Dit is veral Vermeer wat in hierdie verband uitgesonder kan word. Sowel Bryson (1990) as Bal (2001:65) tipeer Vermeer se skilderye as stillewes, ten spyte van die feit dat daar telkens wel menslike gestaltes voorkom. Spies (2006:9) se beskouing is dieselfde. Sy haal byvoorbeeld Paul Auster aan as hy die wesensaard van Vermeer se kuns beskryf; 'n beskrywing wat volgens haar ook 'n karakterisering is van Van Zyl se werk: "[The] utter stillness of those solitudes, an almost heartbreaking evocation of the everyday and its domestic variables"; en verder: "[...] all are emblems of absence, of the unseen, of other minds, wills, times places, of past and future, of birth and perhaps of death [...] And yet it is the fullness and self-sufficiency of the present moment that Vermeer insists upon with such conviction that its capacity to orient and contain is invested with metaphysical value."