



Die roman as meertalige lag: Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*

P H Foster

To cite this article: P H Foster (1993) Die roman as meertalige lag: Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*, Journal of Literary Studies, 9:3-4, 326-338, DOI: [10.1080/02564719308530052](https://doi.org/10.1080/02564719308530052)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02564719308530052>



Published online: 06 Jul 2007.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 8



View related articles [↗](#)

Die roman as meertalige lag: Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*

P H Foster

The genius of the minorities has discovered a world without gravity and greatness. Discovered its grotesqueness.

(Milan Kundera)

Opsomming

In sy studie oor die voorgeskiedenis van die romandiskoers beklemtoon Mikhail Bakhtin twee faktore: die vermenging van diskoerse en die voorkoms van die lag. In hierdie artikel word die Rabelaisiaanse karnaval en die verwante metafoor van die groteske liggaam kortliks bespreek en daarna word die diskoersvermenging en die lag nagegaan in Wilma Stockenström se roman *Abjater wat so lag*. Alhoewel die roman in die geheel 'n monoloog is, lewer die verskeidenheid diskoerse en genres in die teks en die aangehaalde konvensionele dialoog van karakters bewys van die heteroglossiese aard daarvan. Die besware van resensente teen die stilistiese verskille in die diskoers van die naamlose hoofkarakter kan beskou word as 'n voorbeeld van monologisering aan hul kant. Die neiging om interne monoloog tot spraak te herlei, verraaï 'n fonosentriese ingesteldheid wat spraak as deursigtige venster op betekenis beskou, net soos wat die hoofpersonasie se uitreik na die bevrydende lag van die man Abjater 'n aanduiding is van 'n strewe na 'n transendentale betekende. Naas die lag van Abjater en die donkie-agtige gesingery van die hoofkarakter is daar vele voorbeelde van karnavaleske elemente in die roman. Die denkbeeld van die karnaval as analitiese kategorie is egter eers nuttig wanneer dit verplaas word tot dié groter konsep van simboliese inversie en transgressie. Daar word tot die gevolgtrekking gekom dat elke poging in die roman om deur transgressie aan die tirannie van 'n monologiese bestel te ontkom, futiel is. Die intensioneel hibridiese aard van die tekstdiskoers het juis ten doel om hierdie insig te bevestig.

Summary

In his study on the prehistory of novelistic discourse Mikhail Bakhtin emphasizes two factors: polyglossia and laughter. My cursory discussion of the Rabelaisian carnival and the related metaphor of the grotesque body introduces an examination of the interchange of discourses and the presence of laughter in the novel *Abjater wat so lag*, by Wilma Stockenström. While the novel in its totality presents itself as a monologue, the diversity of discourses and genres in the text and the quoted conventional dialogue of characters prove its heteroglossic nature. The objections of reviewers to the stylistic differences in the discourse of the anonymous main character may be seen as an example of monologizing on their part. This tendency to convert interior monologue to speech reveals a phonocentric predisposition which regards speech as a transparent window on meaning. Similarly the principal character's yearning for the liberating laugh of the man Abjater is an indication of a striving after a transcendental signified. Besides the laughter of Abjater and the donkey-like singing of the main character the novel contains many examples of carnivalesque elements. The idea of the carnival as an analytic category can, however, be useful only if it is displaced into the broader concept of symbolic inversion and transgression. The conclusion is drawn that every attempt in the novel to escape from the tyranny of a monologic dispensation by means of transgression is futile. The intentionally hybrid nature of the text's discourse specifically confirms this insight.

1 Inleiding

In die wêreld van die karnaval, sê Bakhtin (1968: 10), word die bewuswees van die mens se onsterflikheid gekombineer met die insig dat sowel die gevestigde outoriteit as waarheid of betekenis relatief is.

In sy studie oor die voorgeskiedenis van die romangenre beklemtoon Bakhtin (1990: 41–83)¹ twee faktore: die vermenging van diskoerse en die voorkoms van die lag. Hy gaan dan die ontwikkeling van hierdie faktore na in die serio-komiese en satiriese genres van die Oudheid, wat die staats-goedgekeurde plegtigheid en verhevenheid van die tragedie en die epiek geparodieer en getravesteer het,² en in die Middeleeuse karnavaltradisie, wat die monologiese diskoerse van kerk en staat ondermyn het, tot in die Renaissance, toe dit beslag gekry het in die werk van onder meer Rabelais.³

In hierdie artikel wil ek die diskoersvermenging en die voorkoms van die lag in Wilma Stockenström se roman *Abijater wat so lag*, ondersoek deur in die besonder gebruik te maak van Bakhtin se interpretasie van die karnaval as die belangrikste van die komiese populêre kultuurvorme wat die heersende monologiese bestel ondermyn.

2 Die karnaval

Teenoor die ernstige meestal somber amptelike fees was die populêre karnaval 'n geleentheid om die tydelike bevryding van die geldende waarheid en van die gevestigde orde te vier; alle hiërargiese range, voorregte, norme en verbodsbepalings is opgehef. “Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal” (Bakhtin 1968: 10). Die karnaval is 'n wêreld van omkering van begrippe soos hoog en laag, dood en geboorte, dit is 'n wêreld van heteroglotte uitbundigheid, van die oorskryding van grense, van 'n profanering van die monolitiese denke, van 'n oordaad waarin alles gemeng, hibridies en gedegradeer is. Hierdie mengelmoes is gesetel in die karnavallag self. Die karnavallag is eerstens die feestelike lag van al die mense. Tweedens is dit gerig teen alles en almal – ook die karnavalgangers self. Derdens is die lag ambivalent: “it is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives” (Bakhtin 1968: 11–12).

Die tydelike opheffing van die hiërargiese ordening tydens die karnaval het ook tot 'n soort kommunikasie gelei wat nie onder gewone omstandighede gebruik is nie. Hierdie vrymoedige diskoers het met vloekwoorde en vervloekinge alle klasseverskille uitgeskakel, die karnavalgangers gelykgemaak en hulle bevry van alle norme van etiket en ordentlikheid. Maar dit is veral die dinamika van die meertaligheid van die heterogene karnavalgemeenskap, dit wil sê die gebruik van die lae omgangstale naas die hoë, ideologiese belangrike, kultuurtaal Latyn, wat die diskoers van die karnaval en die romantradisie wesenlik beïnvloed het en wat gelei het tot dit wat Bakhtin die polifoniese of heteroglossiese roman noem.

Grondliggend aan die kollektiewe aard van die karnavallag is die sogenaamde groteske realisme, wat die liggaam in al sy oorvloedigheid en onvoltooidheid gebruik om die kosmiese, sosiale, topografiese en linguistiese elemente van die wêreld te representeer. Die groteske liggaam is nie geïndividualiseer nie; dit is meervoudig, aards, onsuiwer, laag, oordadig, mismak en onvolledig; dit is 'n beeld waarin die vleeslike oorheers en waarin hoof, gees en rede van weinig belang is:

The grotesque body is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world. ...Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body – all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body. In all these events, the beginning and end of life are closely linked and interwoven. (Bakhtin 1984: 317)

Die beeld van die groteske realisme is altyd in 'n wordingsproses:

...it is a mobile and hybrid creature, disproportionate, exorbitant, outgrowing all limits, obscenely decentered and off-balance, a figural and symbolic resource for parodic exaggeration and inversion.

(Stallybrass & White 1986: 9)

Hierdie groteske realisme het drie funksies gehad: dit het 'n beeldideaal verskaf van en vir 'n gemeenskap as 'n heterogene en grenslose totaliteit; dit het 'n repertorium van feestelike en komiese elemente verskaf wat in opposisie was met die ernstige en onderdrukkende tale van die amptelike kulture; en dit het 'n geheel "materialistiese" metafisika verskaf waarin die groteske die be-liggaming was van die kosmos, die sosiale opset en die taal self (Stallybrass & White 1986: 10).

Enersyds is die karnaval dus 'n vreugdevolle bevestiging van die wordingsproses. Andersyds het dit die potensiaal om te demistifiseer en te subverteer: die klassehiërargie, politieke en religieuse manipulasie, dogmatisme, ens. Dit het dus 'n kreatiewe oneerbiedigheid t.o.v. alles wat monologies is. So gesien is dit 'n konsep van simboliese inversie en transgressie (Stallybrass & White 1968: 18).

In Wilma Stockenström se roman *Abjater wat so lag* (1991), 'n roman oor 'n vrou wat terminale siekes versorg, wat in 'n besondere verhouding met die man Abjater en met die dood staan, dien die diskoersvermenging en die lag juis hierdie funksies en word dit indikators van vele voorbeelde van inversie en transgressie in die teksgeheel.

3 Diskoersvermenging

The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator – this is one of the most characteristic features of prose. (Bakhtin, aangehaal in Lodge 1990: 23)⁴

Hierdie stelling is ongetwyfeld waar van Lettie Viljoen se roman *Belemmering* (1991).⁵ Hierteenoor is *Abjater wat so lag* skynbaar enkelstemmig.⁶ Maar volgens Bakhtin se konsep dialogisme is selfs die literêre monoloog of alleenspraak (soos in hierdie geval) dialogies – nie net het elke enkele taaluiting in 'n literêre monoloog 'n inherent dialogiese kwaliteit nie, maar ook is die monoloog self gerig tot 'n werklike of hipotetiese Ander. Ook die leser self word in die teks betrek as gespreksgenoot of op sy minste as luisteraar.

Die gevaar van 'n enkelstemmige teks is vir Bakhtin monotoonheid en die onderwerping aan 'n enkele, gelykvormige wêreldbeeld, aan die totaliserende oordeel of interpretasie van 'n outeurstem. Ten opsigte van die skynbare monotoonheid in die werk van Dostoevsky sê Bakhtin (1984: 182) dat dit wat 'n roman polifonies maak, nie slegs die blote aanwesigheid van verskillende stemme, style of dialekte is nie, maar die dialogiese hoek waarteen hierdie stylé gejuks taponeer is.

Hoewel *Abjater wat so lag* skynbaar slegs 'n enkele narrator het, is daar 'n verskeidenheid ander diskoerse en genres daarin verweef – outobiografie, vertelling, bieb, Hallelujalied, gesprek, gebed, prent, Bybelteks. Dat die tipering van die primêre romandiskoers problematies kan wees, lei tot besware deur resensente teen die raak beskrywings, fyn poëtiese formulering, verwikkelde sinsbou en gesofistikeerde woordgebruik deur 'n karakter wat in werklikheid skaars “boe of ba” (1991: 56) kan sê.⁷ Sodanige besware kan moontlik uit die weg geruim word deur die geheel diskoers nie as die werklike be-woording van die hoofkarakter te sien nie, maar as 'n skriftelike representasie van die gedagtes van die hoofkarakter (want taal in die roman representeer nie net nie, maar dien self as objek van representasie), in so 'n mate dat die leser as 't ware regstreeks toegang verkry tot 'n deursigtige gees of 'n “transparent mind” soos Dorrit Cohn (1978) dit noem; of selfs soos Martin Amis glo by geleentheid gesê het: “thoughts before they are thoughts”; of soos die sieketrooster self daarna verwys: “My verstand agter my verstand” (Stockenström 1991: 61). Dat hierdie “geraffineerde denke” en selfs by tye “metakognisie” (soos Smuts 1991: 15 tereg sê) vir sekere lesers strydig is met die voorkoms en opvoeding van die vrou, verrai iets van die geneigdheid van 'n gemeenskap wat wil veralgemeen, marginaliseer, monologiseer.

Een van die wenke wat die teks in hierdie verband gee, is die aangehaalde konvensionele dialoog van ander karakters soos meneer Wiid (1991: 57), Kittie (p. 28) en Pierie (p. 79), en veral van die sentrale personasie self. Hierdie brokkies dialoog is goed gekamoeifleer – hulle word nie van die primêre diskoers onderskei deur die gebruik van aanhalingstekens, of soos James Joyce glo gesê het, “perverted commas”, nie. Die sinne van die hoofkarakter se spraak is byvoorbeeld oorwegend kort, die toon abrupt. Soms slaan hierdie dialoog oor in wat ek wil noem mentale dialoog, dit wil sê gedagtedialoog (of die herhaling daarvan) wat met 'n ander karakter gevoer word in sy of haar afwesigheid, byvoorbeeld met meneer Wiid ná sy dood. In sulke gevalle word óf die sinne self langer óf die diskoers meer woordryk, uitgebreid en genuanseerd, meer in die rigting van die sentrale diskoers self. Laasgenoemde behoort grotendeels tot dié soort outonome monoloog wat Cohn (1978: 247) “memory monologue” noem, waarvan die “Penelope”-afdeling in Joyce se *Ulysses* waarskynlik die bekendste eksponent is (Joyce 1984).

Om hierdie soort diskoers te wil beoordeel met die konvensionele maatstawwe vir algemene gespreksvoering, om betekenistoekening met spraak te verbind, beteken dat die leser die roman wil monologiseer. Hierdie neiging om interne monoloog tot spraak te herlei, byvoorbeeld deur daarna te verwys

as “gedagtepraat” en selfs deur die gebruik van die werkwoord “vertel”, verraaï iets van die fonosentriese ingesteldheid wat spraak as deursigtige venster op betekenis beskou, ’n “stage of transparency”, en wat dit bevoorreg bo skriftelikheid. Derrida (1976: 12) keer hierdie hiërargiese ordening om: géén taalgebruik, sê hy, kan aanspraak maak op die aanwesigheid (“presence”) wat die regstreekse toegang van spraak tot betekenis veronderstel nie.

Wanneer die interpreterende kontrole van die outeurstem dan verswak, wanneer die grense tussen gerapporteerde spraak (persoons- of karakterteks, of “voice zone”, of as u wil mimesis) en rapporterende spraak (outeursteks of diëgesis) vervaag tot wat Bakhtin die pikturale styl noem, dan word lesers-werksaamheid gestimuleer, passiwiteit teengewerk en bevraagtekening bevorder.

Dat die sogenaamde outeursteks skynbaar geheel afwesig is in *Abjater wat so lag*, maar dat die stem van die reële outeur, Stockenström, vir sommige kritici wel deurslaan, vestig juis die aandag op – in Bakhtin se woorde – die intensioneel hibridiese aard van die teks, die dubbeld-georiënteerde of parodiërende aard daarvan, of as u wil, op die moontlikheid dat dit ’n voorbeeld is van die mimesis van diëgesis (vgl. in hierdie verband Lodge 1990: 48). Maar soos Genette (1980: 164) tereg sê, die waarheid is dat mimesis in woorde slegs mimesis van woorde kan wees. Al wat ons buiten dit kan hê, is grade van diëgesis.

4 Die lag

“Comedy isn’t here simply to stay docilely in the drawer allotted to comedies, farces and entertainments, where ‘serious spirits’ would confine it”, sê Kundera (1977: 5). “Comedy is everywhere, in each one of us, it goes with us like our shadow, it is even in our misfortune, lying in wait for us like a precipice.”

Reeds in die elliptiese romantitel, wat in die teken van onvoltooidheid en van wording staan, kom twee sake aan bod wat ’n aanduiding is van die intertekstuele preokkupasies van die roman: naamlik die Bybelse Abjater-gegewe en die karnavaleske lag-gegewe.

Toe die hoëpriester Abjater, wie se naam “vader is oorvloed” beteken, uit politieke oorweginge oortree het deur Salomo se moontlike koningskap teen te staan ten gunste van Adonia, is hy van sy amp onthef, verban en later deur Salomo gedood. Die gelyknamige seun in die Stockenström-roman met die besonder gul en openhartige lag word in sy latere lewe van hierdie oorvloedigheid ontnem. Van die rede vir sy metamorfose vanaf simbool van lewensgulsigheid tot lewensweersin weet die hoofkarakter en die leser weinig. Hierdie vooruitstrewende boer word ná sy deelname aan die oorlog in Abessinië ’n niksbeduidende persoon, as ek die woordeboekdefinisie van die soortnaam *abjater* kan betrek, en ten slotte simbool van die oorvloed van niksbeduidende grensfigure in die roman, vroue én mans.

Teenoor die eertydse hartlike lag van die seun met die opvallende naam, is die nederige naamlose hoofkarakter se gesingery, wat soos die gebalk van ’n

donkie klink, ook 'n belangrike karnavaleske gegewe. Hierdeur word vele intertekste geaktiveer wat in die teken staan van transgressie en metamorfose, soos die Middeleeuse kerklike "Fees van die donkie" en Lucius Apuleius se verhaal "Die goue esel".⁸ Waar die hoofkarakter op skool verbied is om saam te sing, word dit haar wel in die kerk veroorloof en waag sy dit soms in meneer Wiid se huis. Hierdie soort transgressie bewerkstellig 'n gevoel van vryheid: "Ek het beginne voel ek kon sonder vrees en sonder agterdog reg rondom my kyk, nie net vorentoe en agtertoe nie" (1991: 31).

Naas die lag en die gesingery is daar vele ander karnavaleske elemente in die roman, dikwels voorbeelde van wat Bakhtin die gereduseerde lag noem, byvoorbeeld die vrou se karikatuuragtige voorkoms (sy is onaansienlik en grof, met 'n dik wit nek en skof en 'n breë agterstewe; haar vel lyk soos gedroogde varkvet en sy het – let wel – 'n koekneus); voorts haar toneelspel in die daaglikse lewe; haar ooretery; die episode waar sy op haar knieë met haar agterkant na Hans die vloer met beesmis smeer en hy haar daarna wil verlei; die groteske lyf van Bettie wat net swangerskap ken; die vele ander vervormde en vertraagde figure;⁹ die eeufeesvieringe met die dronk dansende Selina; die Sondagskoolpieknik en kampeerderij (en die seksuele losbandigheid) by die see; die tienie-aande en fortuinvertellery; Emily se klokke; die man wat in die kerkhof water afslaan; en die feit dat Abjater hom in die slot letterlik doodlag wanneer hy die donkie-gesang hoor. 'n Blote enumerasie van hierdie elemente verkry egter eers waarde wanneer dit gelees word teen die agtergrond van die konsep transgressie.

Met die twee hoofgroepe intertekste, naamlik dié van die Bybelse Abjater en dié van die lag, word die aandag gevestig op een van die belangrikste teenstellings in die roman: die gesag van die W/woord, die Bybel, die norm, die sisteem, en daarteenoor die korrekatief van die lag en die ondermynende potensiaal daarvan.

Die gesag van die woord bied enersyds vir die hoofkarakter geborgenheid, soos in die kerk, maar andersyds die besef dat "ontsnapping nie bestaan nie" (1991: 56). Sy aanvaar dus die Bybel en die kerk onvoorwaardelik, maar daarteenoor aanbid sy as 't ware ook die lag van die kerklose Abjater Erwee. Omdat die Bybelse Woord deur die predikant, die priester-bemiddelaar, verkondig word, hoef dit nie bevraagteken te word nie. Daarom is die regstreekse konfrontasie met die woord in die kortverhale en ander boeke wat sy moeisaam vir die gebrekkige Emily Theron moet voorlees, 'n besonder benouende ervaring, want dit verg samewerking, inspanning. Hierdie boeke is vir haar vol onverstaanbare, opdringerige woorde soos goggas (1991: 50). Ook die boek oor Pompeji wat die oud-onderwyser meneer Wiid aan haar wys, is vir haar ontoeganklik, al is daar foto's daarin – byvoorbeeld van "[v]reemde bouvalle. . . en goed soos gemesselde lyke en 'n hondekarkas van sement en muurskilderye van vrugte en 'n man met 'n bok se onderlyf, grillige goed. . . ." Selfs dié soort ikonisiteit kan sy nie aanvaar en verwerk nie: ". . . ek het nie daarvan gehou nie. Wat het die snaakse klipstrate en tempels te make gehad met my luister na die spoke se hewige lewe in die kerkhof?" (1991: 57). Haar selfgemaakte voorstellings van die lewe van die dooies, van die interessante samesyn van spoke (en dit in 'n behoudend-religieuse gemeen-

skap), bied dus vir haar 'n alternatiewe oorlewingsmoontlikheid, want van die "omgang met mense" het sy net "afstomping geken" (p. 11). Sy voel haar gevolglik tuis in die allesomvattendheid van Abjater se lag, "verborge en uitverkore. . . en onbevrees en vol moed" (p. 17), net so beskerm soos in die ligkolom stofdeeltjies in haar kamer, wat sy as iets bonatuurliks ervaar.

Maar dat die gesaghebbende woord ook kan faal, byvoorbeeld toe sy die dominee nader om morele en finansiële bystand tydens die versorging van haar tante, laat haar mettertyd tot die insig kom dat ook die priester van God 'n huigelaar is. Daarom kan sy hom in sy afwesigheid uitlag oor sy feilbaarheid en as dit nodig is self huigel en toneelspeel (1991: 64). Haar botsing met 'n strakke sisteem waarin woorde oorheers, lei tot toenemende isolasie, eksentrisiteit, selfgenoegsaamheid en 'n verwronge uitsig op die lewe deur ruite met die kleur van die giftige selonsrose.

Dit wat onvoorspelbaar is, wat grille en nukke en buie het (en waarvan die wind en die see soms metafore is), bedreig haar bestaan, en daarom is Abjater se latere skynbaar ongemotiveerde metamorfose totaal vreemd en onverstaanbaar. Wanneer sy dan die skyndooie Abjater moet versorg en daar ten slotte geen uitkoms uit 'n onbegryplik situasie is nie, is haar enigste uitweg om haar tot die woorde van die Engelse Hallelujalied "Nearer my God to Thee" te wend, 'n lied wat telkens in tye van vrees en ontsetting gesing word. Hierdie bewys van naïewe geloofsvertroue ontlok meteens 'n "oorwel-digende gelag" by die apatiese man: "En in sy oë sien ek dat hy kortstondig alles sien en vir ewig niks meer sien nie" (1991: 115).

Net soos Abjater Erwee se vrou, Rienie, nie die Seghers-agtige "skrikaan-jaende berge en skeure" (1991: 100) kon verstaan wat hy met 'n kleindogter se verfstelletjie geskilder het nie, net so kon die sentrale personase "eintlik nooit behoorlik" die grensloosheid van sy meertalige lag "verstaan nie". Dat sy dit "leer aanvaar" het "soos 'n geskenk" (p. 96), lei daartoe dat sy Abjater se lag na haar eie dood verplaas: "Ek wag op 'n gelag, ek weet hoe hy sal klink en ek sal my omhels voel. . ." (p. 126).

Waar sy eers van mening was dat die dood nie kan lag nie (1991: 96), kom sy dus tot die insig dat die ideaal van die lag in die dood self te vinde is. Hierdie telkense verplasing van die ideaal demonstreer die kinderlike geloof dat 'n finale betekenis of voltooiing wel haalbaar is, dat wel tot begrip of bewussyn of selfbewussyn gekom kan word, al is dit dan in die dood. Die paradoks van so 'n verwagting, sê Bakhtin, lê daarin dat die mens nie sy eie dood sal ken nie – die ek sterf net vir die ander; of omgekeerd: vir my sterf net die ander. In al die begraaftplase, sê Bakhtin, is daar net ander mense: "The absence of conscious death (death-for-oneself) is as objective a fact as the absence of conscious birth. Therein resides the specificity of consciousness" (Bakhtin, aangehaal in Todorov 1984: 98).

5 Transgressie

Die heersende wydverspreide aanvaarding van die denkbild van die kar-naval as 'n analitiese kategorie kan, volgens Stallybrass en White (1986: 18), slegs van waarde wees indien dit verplaas word tot die groter konsep van simboliese inversie en transgressie.

In die roman *Abjater wat so lag* is daar vele voorbeelde van 'n karnavaleske transgressie: nie net selftransgressie of oortreding van byvoorbeeld sosiale norme deur die sogenaamde laer groepe nie, maar ook oortreding deur die hoër groepe. So gesien, is daar twee soorte van die groteske in die roman: die groteske van die Ander van die definiërende groep of self, en die groteske as 'n grensverskynsel van hibridisasie en vermenging, waarin die self en die ander betrokke is in 'n inklusiewe, gevaarlike en onstabiele gebied (Stallybrass & White 1986: 193).

Transgressie impliseer die oorskryding van grense. Die sentrale personase in die roman bevind haar juis in verskillende grensgebiede: as sogenaamde witmeisie uit die tyd van die armlankdom bevind sy haar op die grens tussen die sogenaamde Kleurlingbediendes en die wit huiseienaars; as dodebegeleier bevind sy haar op die grens tussen lewe en dood en is sy 'n soort Mercurius- of Hermes-figuur. Haar besondere posisie in 'n logosentriese, fallosentriese gemeenskap verleen mettertyd aan haar 'n status wat haar die selfvertroue gee om byvoorbeeld meneer Wiid se hele huishouding en – soos sy gedink het – sy lewe te beheer. As gevolg van die botsende kwaliteite van hierdie soort grensbestaan bevind sy haar in 'n prekerse situasie.

Een van die eerste voorbeelde van transgressie in die roman is die gegiggel van die skooldogters Sondae na kerk: “Seker van die lang stilsit in die kerk, die week se toppunt van stil en onderdanig wees” (1991: 5). Dié gesmoorde gegiggel was die gevolg van “verslaentheid” (p. 33): “Ons het nie durf skater nie, ons het baie stil die hele sous uitgelag” (p. 6). Teenoor hierdie gegiggel het die hoofkarakter en haar vriendin Kittie in later jare onvoorspelbaar soms na mekaar gekyk en uitgebars van die lag, “en stilgesit, en weer 'n ietsie gesels, en stilgeby en afskeid geneem van mekaar” (p. 79).

Soms is die pogings tot transgressie niks meer as wensdenkery nie, byvoorbeeld om die biblioteek aan die brand te steek. Teenoor hierdie private soort transgressie is daar ook dié wat in die openbaar plaasvind, soos Selina se petaljes. Maar die meeste van die voorbeelde van transgressie is pogings tot die verkryging van gesag, baasskap, besitterskap. Waar die vrou voorheen erken het dat die mooi, maar gebrekklike, Emily Theron haar “baas” was (1991: 50), verleen haar toenemende emansipasie aan haar 'n sekere magsposisie in die gemeenskap. Sy onderwerp Selina deur haar kortaf bevele en onderdruk selfs die verstandelik vertraagde Ben, onder meer deur hom te patroniseer. Sy word grondbesitter en geniet dit om “beny te word” (p. 77).

Die respek wat sy vir meneer Wiid het omdat hy haar op sy beurt respekteer, lei tot 'n dialogiese verhouding waarin hy haar besit en sy vir hom: “Sy soort besit was dié van instelling, maar myne was dié van insien en aanpas by omstandighede, myne was die van eie maak” (1991: 77). Maar so 'n dialogiese, hibridiese situasie kan gevaarlik wees, beweer Stallybrass en White: nie net erken die narrator dat sy “bitter graag” haar “houvas stewiger wou gemaak” het nie (p. 23), wat 'n voorbeeld van monologisering is, maar ook lei haar goedgelowigheid daartoe dat sy die situasie (net soos die boeke) verkeerd lees en nie beseft dat meneer Wiid 'n verhouding met Selina het nie. Oor meneer Wiid se sogenaamd skandalige testament het die dorp lank geskinder, want hy het daarmee “alles omvergegooi, alle konvensies oortree,

soos party dit gestel het, en van homself so 'n uitsonderlike geval gemaak dat hy hom nie verheve bo kritiek bevind het nie. . . maar daarbuite. . . Hulle kon dit nie ingedeel kry nie" (p. 75).

Vir die groteske liggaam is die dood deel van die wordingsproses. Vir die individu is dit die groot monologis: "Hy's baas" (1991: 114). Die veelvuldige herhaling deur die vrou van die uitdrukking "dink ekke" beklemtoon nie net die feit dat dit in die roman gaan om kennis eerder as om gesprek nie, maar gee ook iets te kenne van die behoefte aan metamorfose, transformasie, transgressie van die self, ontstyging aan 'n enkele "ek": "ek het gewens ek kon die bos instap en as ek anderkant uitkom, is ek heeltemal anders. . ." sê hierdie vrou (1991: 56) wat in die slot nie meer kan onderskei tussen die "prentjie van die kamer en die prentjie teen (haar) ooglede" nie (p. 125). Om transformasie te begeer, impliseer 'n verlange om jouself anders te skryf ("to author another version of yourself", sê Holquist 1990: 99) en dit is 'n metafoor van die poging om aan die outoriteit van die dood te ontkom. Maar elke poging om aan die tirannie van 'n monologiese bestel te ontkom deur transgressie, om die heteroglossia van die wêreld en die syn te begryp, is futiel. Want elke poging om te wil besit, is paradoksaal genoeg self weer 'n voorbeeld van monologisering – ook hierdie bespreking.¹⁰

6 Ten slotte

Dat ook die diskoersgeheel van hierdie konvensionele monoloog self iets van 'n transgressie besit, blyk, soos reeds gesê, uit die hibridiese aard daarvan. Waar in die postmodernistiese roman die outeur homself dikwels ten tonele voer (byvoorbeeld as skrywer-verteller of as karakter), is die outeur in hierdie roman skynbaar afwesig, dood. Maar juis hierdie skynbare afwesigheid impliseer teenwoordigheid – onder meer 'n andersoortige outeursteenwoordigheid.

In die dialogisme is die roman die groot boek van die lewe, omdat dit die groteske liggaam van die wêreld in sy onvoltooidheid en wording vier:¹¹

Dialogism figures a close relation between bodies and novels because they both militate against monodism, the illusion of closed-off bodies or isolated psyches in bourgeois individualism, and the concept of a pristine, closed-off, static identity and truth wherever it may be found.

(Holquist 1990: 90)

Binne hierdie teorie is die individu, die ek, aangewese op die *Ander*: dit is net die *Ander* se kategorieë wat my sal toelaat om 'n objek vir my eie persepsie te wees. "I see my self as I conceive others might see it. In order to forge a self, I must do it from *outside*" (Holquist 1990: 28). Hierdie soort nabuite-tree om waar te neem en te beskryf (eksotopie volgens Bakhtin; vergelyk Todorov 1984: 99 e.v. en De Man 1983: 102 e.v.), is deel van die artistieke taak van die outeur; "In other words," sê Holquist (1990: 28), "*I author myself*." Sodoende "skryf" die hoofkarakter haarself binne 'n veel groter meertalige en méér-talige roman; sodoende verkry sy die metamorfose wat sy so begeer, sodoende word die gemetamorfoseerde donkie tog weer die

skrywer Lucius Apuleius, en sodoende word die roman *Abjater wat so lag* deel van 'n veel groter geheel:

I imagine this whole to be something like an immense novel, multi-generic, multi-styled, mercilessly critical, soberly mocking, reflecting in all its fullness the heteroglossia and multiple voices to a given culture, people and epoch.

(Bakhtin 1984: 60)

Aantekeninge

1. Die opstel oor die voorgeskiedenis van die romandiskoers verskyn ook in Lodge 1988: 124–156 (vertaal deur Emerson & Holquist). 'n Deel van die opstel is ook vertaal deur Shukman en gepubliseer onder die titel “The Word in the Novel” (Bakhtin 1980: 213–220. In: Shaffer 1980).
2. Die parodiërend-travesterende literatuur het die permanente korrektyf van die lag ingevoer, van 'n kritiek op die eensydige erns van die verheve direkte woord, “the corrective of reality that is always richer, more fundamental and most importantly *too contradictory and heteroglot* to be fit into a high and straightforward genre” (Bakhtin 1990: 55).
3. Elke enkele handeling in die wêreldgeskiedenis is en word vergesel deur 'n koor van gelag, sê Bakhtin (1984: 474), maar nie elke tydperk in die geskiedenis het 'n Rabelais as koorleier nie: “Though he led the popular chorus of only one time, the Renaissance, he so fully and clearly revealed the *peculiar and difficult* language of the laughing people that his word sheds its light on the folk culture of humor belonging to other ages.” Geen dogma, geen outoritarianisme, geen bekrompe ernstigheid kan saam met Rabelais se beelde bestaan nie. Hierdie beelde staan teenoor alles wat voltooid en gepolys is, teenoor alle opgeblasenheid, teenoor elke kitsklaar oplossing in die sfeer van die denke en wêrelduitkyk (Bakhtin 1984: 3).
4. In sy opstel “Discourse in the novel” (*The Dialogic Imagination*) formuleer Bakhtin as volg:
These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization – this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel.
(1990: 263)
5. Vergelyk die artikel van Viljoen in hierdie uitgawe van *JLS/TLW*. Deur die plasing van my artikel ná dié van Viljoen word daar aangesluit by haar teoretiese uiteensetting en word die Bakhtiniaanse dialoog literêr gesproke voortgesit.
6. Die roman is geresenseer deur onder meer Alberts, Grové, Jansen, Lindenberg, Olivier, Rabie, Roos, Smuts, Van Zyl en Weideman (almal 1991).
7. In hierdie verband is – in mindere of meerdere mate – kritiek gelewer deur onder meer Lindenberg, Olivier en Van Zyl (almal 1991).
8. Vergelyk ook Brueghel se tekening van die donkie in die klaskamer (in Münz 1961). (Sien afdruk op p. 338)
9. Steytler (1992) bespreek kortliks die rol van die sogenaamde idioot in die (resente) Afrikaanse letterkunde en verwys ook na die hoofkarakter in *Abjater wat so lag*.
10. Nie net is hierdie artikel 'n verdere voorbeeld van monologisering nie, maar die gebruik van die Bakhtiniaanse karnaval-denkebeeld daarin en die entoesiastiese toeëiening van dié beeld deur verskillende navorsers weerspieël vir Stallybrass en

White op 'n diskursiewe vlak iets van die proses van Westerse middelklas-identiteitsvorming:

The bourgeoisie... is perpetually rediscovering the carnivalesque as a radical source of transcendence. Indeed the act of rediscovery itself, in which the middle classes excitedly discover their own pleasures and desires under the sign of the Other, in the realm of the Other, is constitutive of the very formation of middleclass identity.

(Stallybrass & White 1986: 201)

(Vergelyk ook Massyn 1991: 141 en voorts die gedagtewisseling tussen Hirschkop 1985 & Morson 1985).

11. In dié verband skryf Bakhtin in sy opstel "Forms of time and of the chronotope in the novel" as volg oor die Rabelais-chronotoop:

And here we have the first attempt of any consequence to structure the entire picture of the world around the human conceived as a body. ...But it is not the individual body, trapped in an irreversible life sequence, that becomes a character – rather it is the impersonal body, the body of the human race as a whole, being born, living, dying the most varied deaths, being born again, an impersonal body that is manifested in its structure, and in all the processes of its life.

(1990: 171–173)

Verwysings

- Alberts, Zaza
1991 Insight into Different Worlds. *Sunday Times*, 28 April, p. 24.
- Bakhtin, M.M.
1984 *Rabelais and his World*, vertaal deur Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
[1981]1990 *The Dialogic Imagination: Four Essays*, geredigeer deur M. Holquist, vertaal deur C. Emerson & M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail
1980 The Word in the Novel, vertaal deur A. Shukman. In: Shaffer, E. *S Comparative Criticism. A Yearbook* 2: 213–220.
1988 From the Prehistory of Novelistic Discourse. In: Lodge, David *Modern Criticism and Theory*, pp. 124–156.
- Cohn, Dorrit
1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- De Man, Paul
1983 Dialogue and Dialogism. *Poetics Today* 4(1): 99–107.
- Derrida, Jacques
[1967]1976 *Of Grammatology*, vertaal deur G. C. Spivak. Baltimore & Londen: The Johns Hopkins University Press.
- Genette, Gérard
1980 *Narrative Discourse*, vertaal deur J E Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Grové, A.P.
1991 Sterfbegeleidster raak geteken. *Beeld* 8 April, p. 8.
- Hirschkop, Ken
1985 Critical Response I: A Response to the Forum on Mikhail Bakhtin. *Critical Inquiry* XI: 672–678.

- Holquist, Michael
1990 *Dialogism: Bakhtin and his World*. Londen & New York: Routledge.
- Jansen, Ena
1991 Ontroering op grens tussen lewe en dood. *Rapport* 14 April, p. 15.
- Joyce, James
1984 *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition* (vol. 3). New York & Londen: Garland.
- Kundera, Milan
1977 Comedy is Everywhere. *Index on Censorship* 6: 3–7.
- Lindenberg, Ernst
1991 Die oujongnoot wat so praat. *Vrye Weekblad* 22 Maart, p. 20.
- Lodge, David
1990 *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. Londen & New York: Routledge.
- Lodge, David (red.)
1988 *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londen & New York: Longman.
- Massyn, Peter John
1991 Dialogism and Carnival: Reflections on Bakhtin, Language and the Body. *JLS/TLW*, Junie 7(2): 132–145.
- Morson, Gary Saul
1985 Dialogue, Monologue, and the Social: A Reply to Ken Hirschkop. *Critical Inquiry* XI: 679–686.
- Münz, Ludwig
1961 *Brueghel: The Drawings*. Londen: Phaidon.
- Olivier, Gerrit
1991 Vroedvrou sowel as bruid van die dood. *Insig* Maart, p. 40.
- Rabie, Jan
1991 Bitter Tale of Death. *The Cape Times*. 23 Maart, p. 4.
- Roos, Henriette
1992 Die oorvloedige man en die vroulike teenkultuur. *Die Suid-Afrikaan* April/Mei, p. 73–74.
- Shaffer, E.S. (red.)
1980 *Comparative Criticism: A Yearbook*. Cambridge.
- Shukman, Ann
1980 Between Marxism and Formalism: The Stylistics of Mikhail Bakhtin. In: Shaffer, E.S. *Comparative Criticism: A Yearbook* II: 221–234.
- Smuts, Ria
1991 Om met die dood te trou. *South African Literary Review* 1: 14–16.
- Stallybrass, Peter & White, Allon
1986 *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Steytler, Klaas
1992 Die idiote besoek die boere. *Die Burger* 18 Februarie, p. 6.
- Stockenström, Wilma
1991 *Abjater wat so lag*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.

Todorov, Tzvetan
1984

Mikhail Bakhtin: The Dialogic Principle, vertaal deur W. Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Van Zyl, Ia
1991

Abjater se ironie ontwyk. *Republikein* 17 Mei, p. 7–11.

Viljoen, Lettie
1991

Belemmering. Bramley: Taurus.

Weideman, George
1991

Die dood as minnaar. *De Kat* Mei, p. 99.



126: Cat. No. 129. THE ASS IN THE SCHOOL. Dated 1536. Berlin, Kupferstichkabinett