

balspel

die digter is altyd kolwer agter
jou rug naby jou wag die paaltjiewagter

en rondom in die veld die lang
vingers aan lang arms op 'n lang nek
'n swart bril onder die wit hoed diep afgetrek
in die onsigbare loens oë om jou uit te vang

voor jou die bouler slegter
langsaaan die skeidsregter

beskerm teen berisping hou dus jou bek

op straf van boete luide kommentators
in die losies worsmakers van jou worser
dié op die pawiljoen die worsste wors
iewers die droë navorser
wat jou te na vors

T.T. Cloete, *Heilige nuuskierigheid* (2007)

Dat ek deel is van die maneuvers
van hierdie spel maak my
wonderlik gelukkig.

Rumi, *Die sneeuslaper* (2009)

Spel is die hoogste vorm van navorsing
Albert Einstein

INOUGURELE REDE

“In alle erns speelspeel” – die spelende mens en literatuur

deur

PROF ADÉLE NEL

Professor in die Skool vir Tale
in die Fakulteit Geesteswetenskappe by die
Vaaldriehoekcampus, Noordwes-Universiteit

5 September 2014

Printed by: Xerox: Ivyline Technologies (Pty) Ltd

Noordwes-Universiteit

Vaaldriehoekkampus

September 2014

ISBN 978-1-86822-655-9

INHOUDSOPGAWE

		Bladsy
	Balspel	1
1.	Inleiding	2 - 4
2.	Die “lieflike geskiedenis” van spel	4 - 12
3.	“Die gedig is spel” –die spelende mens en poësie	12
3.1	Spel as poëtikale nosie.....	12 - 14
3.2	“Die poësie laat hom geld met delikate geweld” – spel, poësie en erotiek	15 - 16
3.3	“Kroek-die-Ewigheid speel” – spel as besweringsmoontlikheid	16 - 19
4.	“deur sy verbeelding ... volgespeel”: die spelende mens in <i>Die sneeusalper</i>	19 – 25
5.	“Wanneer ek speel, is ek ek. Homo ludens” – die spelende mens in <i>Klimtol</i>	25 – 28
6.	“Etenstyd!” – die spelende mens in <i>Wolf, Wolf</i>	28 - 30
7	Ten slotte	30 – 31
8	Bronnelys	32 – 35
9	Aantekeninge	36 - 38

“IN ALLE ERNS SPEELSPEEL” – DIE SPELENDE MENS EN LITERATUUR

1 Inleiding

Digters doen dit. Skilders doen dit. Kinders doen dit. Wetenskaplikes doen dit. Diere doen dit ook. Die Grieke het dit gedoen. Albert Einstein het dit gedoen. *Ludere ludum*: Speel die spel. *Homo ludens*, die spelende mens, en die verskillende fasette van spel het die verbeelding van skilders en skrywers deur die eeue aangegryp. T.T. Cloete se jongste digbundel, *Karnaval en Lent* (2014) getuig opnuut hiervan. Die titel hou verband met die Vlaamse kunstenaar Pieter Brueghel de Oude se skildery van 1569, *Die geveg tussen Karnaval en Lent*, wat ook gedeeltelik op die bundelomslag verskyn. Karnaval dui enersyds op die spelende mens tydens die karnaval met sy feestelikheid en oordrewe uitspattighede, terwyl lent andersyds verwys na die vas- en reinigingstyd met gepaardgaande besinning en rituele kentering. Die digter van die 21ste eeu bevestig dus ’n relasie met die skilder van die 16de eeu op grond van die spelende mens – maar ook op grond van die wisselspel tussen goed en kwaad.

Nicholas Bourriaud (2002:11) lewer in sy boek *Relational Aesthetics* die volgende uitspraak: “Artistieke aktiwiteit is ’n *spel*, waarvan die vorme, patrone en funksies ontwikkel en geleidelik ontstaan volgens periodes en sosiale kontekste; dit is nie ’n onveranderlike essensie nie. Dit is die kritikus se taak om in die *hede* hierdie aktiwiteit te bestudeer.” Tom Gouws (1988:340) maak op sy beurt die stelling: “Die mens se omgaan met en hantering van tekste kan en moet net geskied op grond van die spelbeginsel.” Bourriaud se uitspraak, saamgelees met Gouws se stelling, dien as vertrekpunt, maar ook as probleemstelling vir hierdie betoog: Hoe sien spel as artistieke aktiwiteit in die hede, en spesifiek in geselekteerde resente Afrikaanse literêre tekste daar uit? In aansluiting by hierdie vertrekpunt word verdere vrae ook op die voorgrond gestel:

- Wat impliseer die “spelbeginsel?”
- Hoe kan die spelbeginsel gekontekstualiseer word binne ’n literêre teks?
- Hoe manifesteer die spelende mens in die literatuur?
- Uiteindelik kan ook gevra word wat is die implikasies van die spelbeginsel vir die leser en uiteindelik ook vir die onderrig van letterkunde?

Die spelbeginsel en die mens se omgaan met tekste kan op verskillende wyses benader en ondersoek word. Die spelende mens het in die eerste instansie betrekking op die skrywer/digter se opvattinge ten opsigte van skrywerskap. Dit betrek gevolglik ook die fiksionele wêreld van die teks, sowel as die spelende mens in dié wêreld. Uiteindelik moet die literêre teks ook benader word as 'n voortdurende spel wat skrywer en teks, maar ook die leser in die literêre diskoers betrek. Ek gaan in hierdie betoog eers kortliks aandag gee aan enkele opvattinge en filosofiese redenasies oor die nosie van spel met betrekking tot die kunswerk/literêre teks, en terselfdertyd poog om 'n paar kenmerke van spel toe te lig. Daarna gaan ek my bepaal by die manifestasie van spel in enkele spesifieke literêre tekste, en insgelyks aandag skenk aan die kunsteoretiese opvattinge wat met spel verband hou van die betrokke skrywer/digter.

Die keuse van die tekste waarop ek fokus was nie lukraak nie. Die prosatekste het sigself as't ware opgedring vanweë die feit dat spel as tematiese gegewe onteenseglik aan bod kom, naamlik *Die sneeusalper* (2009), die bekroonde skryfster Marlene van Niekerk se jongste prosawerk, en twee resente romans, eweneens van veel bekroonde Afrikaanse skrywers: Etienne van Heerden se *Klimtol* (2013) en *Wolf, Wolf* (2013) van Eben Venter. In *Die sneeusalper* word die leser ingetrek in die magiese wêreld van die teks waarin die fyn spel tussen fiksie en waarheid voorop staan, en waarin die karakters allerlei speletjies speel, speletjies wat ook direk met die kreatiewe proses verband hou. *Wolf, Wolf* se titel verwys opsigtelik na die bekende kinderspeletjie "Wolf, Wolf hoe laat is dit?", 'n vooruitwysing na die riskante speletjies waaroor die roman onder andere handel. *Klimtol* is op sy beurt onbeskaamd 'n roman oor speel. Die hoofkarakter heet nie alleen Ludo Loeloeraai nie, maar hy is ook 'n yo-yo-speler van formaat, terwyl die klem deurentyd op die verskillende idees rondom spel geplaas word weens die feit dat die roman verdeel is in trieks eerder as hoofstukke. Van Heerden erken boonop aan die einde van die roman sy skatpligtigheid aan die kultuurhistorikus, Johan Huizinga se boek *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (1938) (Vertaal as *Homo Ludens. A study of the Play-Element of Culture*), 'n teks waarna ek self ook telkens verwys. In die verkenning van spel in die poësie fokus ek hoofsaaklik op die

digkuns van T.T. Cloete, omdat die verskillende fasette van spel in verskillende vorme, patrone en funksies inderdaad deurgaans in sy oeuvre aangetref word.

2 Die “lieflike geskiedenis” van spel

Vanweë die ambivalente en multiplekse karakter van spel, asook die veranderde ontologiese status van die verskynsel *spel*, is dit moeilik om die term in ’n enkele definisie vas te pen. Dit daag konseptualisasie uit, ook gedeeltelik vanweë die feit dat ons oënskynlik so vertrouwd daarmee is – dit is per slot van rekening die primêre aktiwiteit wat aan die mens se kinderjare gekoppel word. Kinderspel dien boonop ook as kognitiewe werktuig: die kind leer vaardighede en aanvaarde gedrag aan deur middel van taal en spel. Dit is die een manier waarop daar geleidelik sin van die wêreld gemaak word. Die merkwaardige verhaal van Anne Sullivan en Helen Keller is ’n sprekende voorbeeld. Sullivan het Keller uit die donker kapsule van doofheid, blindheid en stomheid laat ontsnap deur spel en taal. Sy het begin deur ’n pop in Keller se een hand te plaas en dan in die palm van die ander hand die letters *d-o-l-l* te skryf. Toe Keller *d-o-l-l* die eerste keer reg teruggespel het in Sullivan se hand, het sy gedink dis net ’n speletjie, maar die wonder het gedaag. Keller het begin begryp “daar is ’n woord vir elke ding, en elke konkrete ding en elke abstraksie (transendent) het ’n naam, en dat taal die grondslag van ons bestaan is [...]” (Cloete, 2013:44).

Waar spel as universele menslike aktiwiteit, as kultuurverskynsel, ter sprake kom, is die bekendste skrywe dié van die reeds genoemde Johan Huizenga. Die premis van Huizenga se seminale, maar ook kontroversiële werk, is dat hy kultuur sien as *sub speci ludi*. Spel is ouer as kultuur, want die begrip *kultuur*, hoe onvoldoende die beskrywing ook mag wees, veronderstel altyd menslike samelewing (Huizenga, 1952:29). Huizenga poog wel om die essensie van spel in ’n neutedop te verwoord en beskryf dit soos volg:

spel is een vrijwillige handeling of bezigheid, die binnen zekere vastgestelde grenzen van tijd en plaats wordt verricht naar vrijwillig aanvaarden doch volstrekt bindenden regel, met haar doel in zich zelf, begeleid door een gevoel van spanning en vreugde, en door een besef van ‘anders zijn’ dan het ‘gewone leven’ [...]. Spel schein

als een der meest fundamentele geestelijke elementen van het leven te mogen worden aangemerkt. (Huizenga, 1952:29.)

Kenmerkend van die spel is die magiese karakter daarvan. As gevolg van die potensie van spel om die mens in 'n ander wêreld te verplaas, ontstaan daar 'n magiese sfeer waarin die mens sy fantasieë kan uitleef en aan sy onderdrukte wense en begeertes uiting kan gee. Huizenga gebruik die term *magiese sirkel* as hy verwys na diegene wat hulle binne die gemeenskap van die spel bevind. Diegene wat *saam* speel sluit naamlik 'n bondgenootskap op grond van die spelbeginsel en bevind hulle saam binne die spesifieke grense van tyd en plek wat die spel konstitueer. Hulle is gevolglik onderhewig aan die "kodes", "taal" en reëls van die spel waaraan hulle tydelik en gewillig onderwerp is. Binne hierdie magiese sirkel en eiesoortige bondgenootskap word myns insiens ook relasionaliteit bevestig. Oor die begrip *relasionaliteit* is daar in die onlangse verlede heelwat geskryf, hoewel dit nie met spel en die spelende mens in verband gebring is nie (Glissant, 1990, Butler, 2006, Silverman, 2009, Nel, 2012a en 2012b, Cloete, 2013, Linde, 2014).¹ Dit val nie binne die reikwydte van hierdie betoog om volledig daarvoor uit te brei nie; ek volstaan dus by enkele opvattinge. Kaja Silverman skryf op boeiende wyse in *Flesh of my flesh* (2009) oor die wyses waarop relasionaliteit in die literatuur, beeldende kuns en film manifesteer. Die tese waarvandaan Silverman se teoretiese besinning van relasionaliteit uitgaan, is die feit dat sterflikheid die mees omvattende en deurslaggewende eienskap is wat die mens met *elke* ander wese op aarde deel. Eindigheid markeer die punt waar ons eindig en ander begin, sowel ruimtelik as temporeel, en die erkenning van hierdie begrensdeheid skenk aan ons 'n sin van plasing binne 'n groter geheel (Silverman 2009:4, Nel, 2012a:418). Silverman se betoog oor relasionaliteit sluit ook *analogie-denke*² in. Die kern hiervan is 'n pleidooi ten gunste van verbintenis of verwantskap (wat die geleentheid bied om tussen twee moontlikhede te ossilleer), eerder as om in terme van binêre opposisies te dink: in 'n analogie is beide terme op gelyke voet, ontologies sowel as semioties. Hierdie aspek sluit ook ten nouste aan by spel as menslike aktiwiteit, want speel is in sy sinsvorm dubbelsinnig. (Meer hieroor later.)

Die begrip *relasionaliteit* word vanuit 'n ander invalshoek deur Judith Butler (2006) beredeneer. Sy lê klem op die menslike liggaam in 'n openbare rol: Die mens as

sosiale konstruk kan nie selfstandig bestaan nie, en is reeds vanaf geboorte deel van 'n bepaalde diskursiewe praktyk. Sy beklemtoon egter ook, soos Silverman, dat verlies/verdriet en begeerte onteenseglik verband hou met relasionaliteit, en dat die teenwoordigheid óf afwesigheid van die ander 'n voorveronderstelling is vir ons bestaan as subjekte (Nel, 2012a:419). In *Die ander een is ek* bring T.T. Cloete (2013:11) relasionaliteit met transpersoonlike belewenisse en die alles samehangende werklikheid in verband, en som sy siening in die inleiding soos volg op:

Dit is waaroor hierdie boek handel: die transpersoonlike van die digkuns (en ander kunste). Ons is weliswaar aan, of eerder in ons liggame gebonde, maar tog ook nie. Ons is transliggaamlik en transpersoonlik. Daarvan hang die digkuns af. [...] En hierdie wisselwerking tussen individue onderling maak die enkel mens *onderdeel van 'n groter geheel*. [My kursivering.]

Samevattend gaan relasionaliteit, soos spel, dus oor verband en samehang en menslike verbondenheid of verwantskap wat menslike welsyn tot gevolg het. Ingebed in hierdie bevestiging van relasionaliteit, is egter óók die moontlikheid van uitsluiting, of waar dit met spel verband hou, die handeling om sigself van die speelwêreld te onttrek. Sodanige antagonistiese handeling ontnem gevolglik die spel van die illusie, *inlusio*, letterlik die inspeling, maar ook die betowering daarvan (Huizenga, 1952:12). Insgelyks hou die ontkenning of verwerping van relasionaliteit op die groter doek van menslike bestaan ook katastrofiese gevolge vir die betrokkenes in.

Die speler wat hom-/haarself binne die magiese sirkel van die spel bevind word tydelik in 'n ander wêreld verplaas – die spel vervreem met ander woorde die speler tydelik van die realiteit. “Het gaat om die andere wereld, die zo boeiend is door zijn vele mogelijkheden en de spanning die er telkens weer ontstaat door de onzekerheid, of de mogelijkheid werkelijkheid zal worden” (Kazemier, 1968:8). Die spel vind dan ook sy moontlikhede in die verkenning van die ander wêreld en die uitbuiting van die moontlikhede van die speelwêreld. Kazemier (1968:7) beklemtoon ook dat dit juis die naasmekaar bestaan van beide wêrelde is waarin die bekoring van die spel vir ons lê. Die mens met sy eksistensiële lewensangs en sy onvermydelike doodsangs, kan selfs binne die magiese sfeer van die spel die “unheimliche”, die ang van lewe en dood besweer.

Hierdie siening van die speelwêreld kan terselfdertyd ook in verband gebring word met die erns van spel as geestelike element, en gevolglik ook kollektiewe vorme van sosiale spel soos die ritueel, die karnaval of fees.³ Die rituele handeling plaas binne 'n spesifieke sosiale en/of kulturele konteks die klem op drama of opvoering wat 'n kosmiese gebeurde voorstel, dog nie enkel as representasie nie, maar ook as identifikasie. Die funksie van die rituele handeling is dus nie alleen nabootsing nie, maar ook *deel wees van*: volgens Griekse terme eerder *methexis* as suiwer *mimesis*. Eersgenoemde term verwys naamlik na die relasie gebaseer op deelname en bring op indirekte wyse weer eens relasionaliteit ter sprake.

Die erns van die spel as geestelike element sluit egter die speelse lewenshouding nie uit nie. Speelsheid as 'n spesifieke lewenshouding, wat insluit 'n spesifieke estetiese ingesteldheid, was vir die Grieke reeds van etiese belang. Vir Aristoteles was *eudaimonia*, as 'n doel op sigself, per slot van rekening die fundamentele telos van die menslike kondisie (Nagel, 2002:2). In 'n onlangse studie wat aan die Noordwes-Universiteit onderneem is, skryf Linde (2014) uitgebreid oor die sogenaamde eudaimoniese wending in literatuurstudies. Sy betrek ook Pawelski et al se resente versamelwerk met die veelseggende titel, *The Eudaimonic turn: Well-being in Literary Studies* (2013), waarin die fokus is op hoe komplekse intermenslike konneksies via positiewe én negatiewe prosesse kan bydra tot 'n persoon se welsyn. Hoewel Linde hoofsaaklik die relasionele tema van vriendskap vanuit 'n eudaimoniese beskouing bestudeer, sou die tema van spel óók betrek kon word.

Kenmerkend van die wêreld van die spel is voorts dat daar dikwels sprake is van identifikasie of 'n drang na identifikasie. Deur middel van vereenselwiging met 'n ander geïdealiseerde persoonlikheid verryk die mens hom as't ware met dié persoonlikheid en sy geïdealiseerde eienskappe. Selfs negatiewe emosies of drange kan deur middel van vereenselwiging in die spel uitgeleef word, sonder nadelige gevolge. Kazemier wys pertinent op die sterk drang tot identifikasie by die kind en skryf dit toe aan "gevoelens van innerlijke zwakte, fantasie- en bedreigingen van het eigen Ik-bestaan als drijfveren [...]" (Kazemier, 1968:11).

'n Volgende aspek wat nadere toeligting verdien is die verhouding tussen spel en die kunswerk. Hierdie verhouding word uitvoerig belig deur die Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer (1900-2002) in sy *magnum opus*, *Truth and Method* (1975) (*Wahrheit und Methode*). Hy skryf gesaghebbend oor filosofiese hermeneutiek en bring dit ook in verband met die konsep van spel ("Spiel"). Hy stel dit onomwonde as uitgangspunt: "as ons praat van spel met verwysing na die ervaring/belewing van kuns, beteken dit [...] die bestaanswyse ['mode of Being'] van die kunswerk self." (2004:102). Vir Gadamer is spel met ander woorde die basiese aanduiding van die ontologiese struktuur van kuns (ongegag die medium), en hy benadruk die wyse waarop spel *meer* is as 'n vorm van losstaande, apatiese en kortstondige oefening van subjektiwiteit – maar eerder 'n saak is met sy eie orde en struktuur waaraan 'n mens oorgegee word. Dit is dus standhoudend en waar soos blyk uit die volgende stelling:

Ek noem hierdie verandering, waarin menslike spel tot ware voltrekking as synde kuns kom, *transformasie na struktuur*. Dit is slegs deur middel van hierdie verandering dat spel idealiteit bereik, sodat dit geormerk en verstaan kan word as spel. Spel – selfs die onvoorsiene elemente van improvisasie – is in beginsel herhaalbaar en gevolglik permanent. Dit het die karakter van 'n werk, van 'n *ergon* en nie slegs van *energeia* nie. In hierdie sin verwys ek daarna as struktuur ("Gebilde"). (Gadamer, 2004:110.)

Toegepas op die literatuur as medium is spel as struktuur dus die kreatiewe proses wat uitmond in die voltooide literêre teks wat in gefikseerde vorm bly voortbestaan, 'n proses wat ook Etienne van Heerden (Slippers, 2013:10) beskryf: "Dis die ontdekking van daai ding wat spel is, maar dis harde werk. Dit het struktuur."

Gadamer (2004:104) gaan verder en wys daarop dat ingebed in die definisie van die woord *spel* is 'n heen-en-weer-beweging wat nie verbind kan word aan 'n spesifieke doelstelling wat dit tot 'n einde bring nie. Die essensie van spel is die *beweging* as sodanig; die feit dat dit sigself voordurend hernuwe. Gadamer (2004:109) beklemtoon dat dit belangrik is om artistieke spel te definieer as 'n *proses* wat "tussen-in" plaasvind: dit is nie eksklusief ingeskryf in die aktiwiteite of die status van slegs die spelers of die van die toeskouers (lesers) nie. Vanuit hierdie perspektief gesien is die bestaanswyse van die kunswerk (lees: literêre werk) onafhanklik van die bewussyn van die kunstenaar (skrywer) én die toeskouers (lesers), net soos wat spel onafhanklik is van die bewussyn van diegene wat speel, want "spel het sy eie

essensie” (2004:103). Die waarde van die kunswerk as spel is gevolglik geleë in die feit dat dit ’n ervaring word wat die persoon wat dit ervaar transformeer.

Gadamer se sieninge van spel as konsep beklemtoon myns insiens onder meer die erns waarmee die spelbeginsel in die kunswerk/literêre werk benader kan en moet word. Sy klem op die beweeglikheid van spel hou ook verdere spesifieke konsekwensies in vir die spelbeginsel, sowel as vir die literêre werk. Die lewenskragtigheid van die storie kan myns insiens waarskynlik selfs ten dele toegeskryf word aan dié beweeglikheid. Wat ook duidelik is, is dat Gadamer se opvatting die klem plaas op die idee van spel as prerasionele aktiwiteit, as ’n reaksie teen die rasionele denkpatroon in Westerse retorika. Die rasionele model sluit onder andere die sieninge van Immanuel Kant in soos uiteengesit in sy *Critique of Judgement* (oorspronklik gepubliseer in 1790), en beklemtoon onder andere die voorrang van die subjek en die wette van rede waaraan die artistieke proses onderhewig is.

Van Heerden (Slippers, 2013:10) se uitspraak dat speel “harde werk” is, asook die Griekse term *ergon*⁴ (wat met werk verband hou) waarna Gadamer verwys, aktiveer terselfdertyd ’n verdere term wat oënskynlik die konsep van *homo ludens* konfronteer, naamlik *homo faber*. “die mens as skepper” of “die werkende mens”. Die verhouding werk-spel het denkers van die vroegste tye besig gehou. Die Grieke met hul organiese wêreldbeskouing het byvoorbeeld die *etiese* komponent in spel beklemtoon, terwyl die moderne sienswyse, wat gekenmerk word deur besitlike individualisme, die aandag vestig op die *estetiese* aspek. Die industriële revolusie en die gepaardgaande verburgerliking van menslike bestaan het die fokus verder verskuif vanaf spel as erns (binne ’n etiese komponent) na die verhouding *spel versus werk*. (Nagel, 2002:2). Die term *ergon* is binne ’n moderne Westerse denkraamwerk opnuut deur Henri Bergson (1911) in gebruik geneem, en verder verfyn en uitgebou deur onder andere Hannah Arendt in *The Human Condition* (1958). Volgens Bergson se opvatting is die menslike wese as *homo faber* verbind aan ’n herskepping van sowel die morele self, as materiële dinge. Dit impliseer dat kuns ’n spesifieke doel het en dat die kunstenaar werk aan ’n doelwit, naamlik die skep van ’n kunsobjek of ervaring.

Wat baie duidelik is, is dat met verloop van tyd die klem op verskillende benaderings ten opsigte van die konsep *spel* geplaas is, en dat die ambivalente karakter van spel, of spel as paradoks⁵ gevolglik na vore kom. Spel is in sy sinsvorm dubbelsinnig. Die afwisselende verhouding tot die speelwêreld en die reële werklikheid konstitueer reeds 'n bestaansvorm wat “spel” genoem kan word.⁶ Tiperend van hierdie bestaansvorm is dat dit staatmaak op ambivalensie, op die beweging *tussen-in* van twee teenstrydighede of opposisies. Daar is dus sprake van 'n tussengebied, van liminaliteit. Hierdie dubbelsinnige wesensaard van spel manifesteer dikwels in die opposisie-pare wat die beoefening van die spel oproep en wat spanning genereer, maar terselfdertyd mekaar op markante wyse komplementeer: triomf én neerlaag, vreugde én verslaetheid/ hartseer, leeglê én daadkrag, lomp én rats, spel én erns, realiteit én fiksie, veiligheid én gevaar, selfs lewe én dood, om hier-en-nou te wees én ook êrens elders. Spel kan dus ook benader word as beide praktyk/ervaring én representasie. Denzin (soos aangehaal deur Zimna, 2010:37) poog om dié dubbelsinnige aard van spel op kriptiese wyse saam te vat in die volgende opsomming:

Daar is meer aan spel as die (h)erkenning van 'n paradoks van logiese tipes; spel transendeer kommunikatiewe én metakommunikatiewe kontradiksies. Dit is 'n histories gebaseerde, emosioneel gelade, fisies beliggaamde, relasioneel spesifieke vorm van sosiale interaksie wat bedreiging/gevaar, (melo)drama, ritueel, twyfel en onsekerheid inisieer.

Die term *ergon* wat in verband gebring word met die *kunswerk*, aktiveer egter óók 'n volgende saak: Kant (1952) se nosie van *parergon*. Kant gebruik die term *ergon* as hy verwys na die *kunswerk* en hy jukstaponeer dit met *parergon* (ornament, raam supplement of aanhangsel). In die konteks van die hiërargie ontstaan dan tradisionele opposisies: essensie (binne die raam) en surplus (buite die raam). In terme van werk en spel domineer werk die spel, en word spel die surplus. Derrida (1987:59) ondersoek egter die verhouding verder en verken die nosie van *parergon* binne die konteks van spel. Hy stel die vraag of dit enigsins moontlik is om te bepaal waar die *kunswerk* (as representasie) eindig en die *parergon* begin. Hy vergelyk voorts ook *parergon* met *passe-partout* – die kartonraam wat tradisioneel rondom 'n *kunswerk* monteer word. *Passe-partout* as raam kan egter terselfdertyd met die poëtika van grense in verband gebring word: as raam stel dit immers 'n grens of limiet wat uitsluit én binnelaat. Die belang van die raam as 'n limiet setel dan ook juis

in die ambiguïteit van die drempelsituasie. Grense word boonop ook die afgelope dekades toenemend gesien as 'n dinamiese fenomeen wat dien as oorgang, as punt van kontak, maar ook as versperring.

In aansluiting by die voorafgaande argumenteer Zimna (2010:77), in navolging van Bateson, oortuigend dat spel óók 'n raam⁷ is, maar dit is nie in besit van 'n spesifieke inhoud nie. Dit verander, transformeer egter dit wat omraam word, juis ómdat dit omraam, begrens, verdubbel⁸; dit etiketteer die inhoud as: *Dit is spel*. Parergon, *passe-partout* en spel deel dus 'n bepaalde verwantskap met die poëtika van grense: as die raam wat beide *langs* die werk is (*para+ergon*), maar terselfdertyd *deel* van die werk is. Die dubbelsinnige of ambivalente karakter van spel-*parergon* word gevolglik weer eens op die voorgrond gestel: stabiliteit én beweging/verandering, insluiting én uitsluiting, om teenwoordig én afwesig te wees, buite én binne word gekoppel deur middel van die nosie van spel. Die ruimte van die speelwêreld word so 'n sone van onderhandeling, 'n tussen-in ruimte.

Nader aan eie bodem verwys Etienne Van Heerden in 'n onderhoud met Annemarié van Niekerk (2013) dat hy in sy nuutste roman, *Klimtol*, op indringende wyse ondersoek instel na die ruimte van die speelwêreld. Hy verwys spesifiek na dié tussen-in ruimte as die sogenaamde derderuimte ("Thirdspace"), en bestempel dit as die ruimte tussen magie en realiteit. Hierdie derderuimte is dan ook die ruimte waar die literêre teks as nuutskepping tot stand kom.⁹

Die literêre teks as ruimte van die speelwêreld noop egter ook die leser om hierdie wêreld te betree en saam te speel. Roland Barthes (1981:52) is van mening dat die teks 'n partituur is wat van die leser daadwerklike medewerking vra. Hy bring dan ook speel en lees met mekaar in verband en verduidelik:

'Spelen' moet hier worden opgevat in heel de polysemie van het woord: de teks zelf *speelt* (zoals een deur of een instrument met 'speling'); en de lezer speelt twee keer: hij *speelt* de Tekst zoals je een spel speelt, hij zoekt een praktijk die hem re-produceert; maar om te vermijden dat die praktijk enkel neerkomt op een passiewe, interne *mimesis* (de Tekst is precies datgene wat aan een dergelijke reductie weerstand biedt) *speelt* hij de Tekst in de muzikale zin van het woord. [Kursivering RB.]

Die leser wat bereid is om die taalspel, die spel van die gedig of die roman saam te speel, wen aan betekenis en verkry 'n perspektief in die diepte – so word die spel dan 'n “spel van kennis” (“game of knowledge”).

3 “Die gedig is spel”¹⁰ – die spelende mens en poësie

3.1 Spel as poëtikale nosie

Die tiperende eienskappe van die spel kan almal herlei word na die poësie van T.T. Cloete. 'n Opvallende kenmerk van Cloete se poëtika (hetsy versintern of versekster) is die belangstelling wat die digter toon vir die ontstaanswyse van die poësie. Hierdie belangstelling is egter, volgens Cloete, eintlik 'n belangstelling in die bestaande gedig. Vir Cloete (1970:193) is die gedig 'n spel wat verband hou met die digterlike denke, waarna hy verwys as “die dromende denke”¹¹: “Die gedig gaan op menige vir die digter onvermoede weë en stel in homself geleë doel.” Die gedig-oor-die-gedig, die gedig-ter-wille-van-die-gedig kenskets die aard en doel van die poësie en is die natuurlike uitkoms van die spel van die dromende denke.

Spel in die poësie kan op verskillende wyses manifesteer: die digter kan speel met woorde, met idees, met vorms, met genres, met inhoude, ook met 'n kombinasie van hierdie moontlikhede. Hierby sou 'n mens ook nog kon voeg die spel met klank, met beelde, met opposisies of die lê van (onwaarskynlike) verbande, die spel om die alledaagse te gebruik om uitdrukking te gee aan dit wat allermins alledaags is en die verwysingspel. Trouens die hele digterlike procédé kan staan in die lig van die digterlike spel.

Die ironie is dat hierdie spel van die poësie sonder enige doelstelling, die spel-ter-wille-van-die-spel dikwels die sogenaamde duistere of moeilike gedig tot gevolg het. Vir die leser wat die “reëls” van die spel nie ken nie, of nie bereid is om saam te speel nie, is die literêre teks dikwels ontoeganklik. 'n Spel tussen digter en teks betrek dus ook leser en teks. Vandaar dan dat Gouws die uitspraak maak dat die mens se omgaan met en hantering van tekste net kan en moet geskied op grond van die spelbeginsel. Cloete (1984:19, my kursivering) spreek homself ook oor hierdie aspek versekster in geen onduidelike terme soos volg uit:

Die perlokusie van die gedigteks, dit wat hy bereik by die leser, hoef niks anders te wees nie as dat hy *die leser aan die spel sit*. Ek het meer aan die *spel van die dromende denke* as aan berge of state daarmee te versit, met geplooidde voorkop en gespierde sekerhede. Waar Boutens geskryf het “van het in den slaap gevonden rijm”, is daar ook die “*in het spel gevonden rijm*”.

In dieselfde trant, maar meer kripties, is Cloete (1970:193) se uitspraak ten opsigte van Leopold se digkuns, ’n uitspraak wat egter ook sy eie poëtikale konsepsie weerspieël: “word die skryf van ’n gedig ’n skouspel en geestelike spel; [...] ’n spel om sigself, ‘a game of knowledge’”.¹²

Dit is egter nie net die digter wat poëtikale uitsprake oor spel en skryf maak nie. Ook Marlene van Niekerk spreek haar ten opsigte van die prosa oor hierdie verhouding uit. Sy verwys in ’n onderhoud met Willie Burger (2004) na die taak van die skrywer en bring dit in verband met spel/speel en “mors” met taal:

Die belangrikste is die taal, of ek dit kan maak sing en breek en teen nuwe grense kan uitdryf, mens kan in geen ander taal as jou moedertaal so lekker mors en tekere gaan nie. En hier is ek darem in goeie geselskap as ek sê “mors”. Wilma Stockenström skryf, “volksdit volksdat volks vinger in die hol” in die satiriese gedigte en dan daarby die liriese “riet en ruigtetaal”. Al twee soorte is mors, en speel. Om te speel is om te mors, met tyd, met woorde. Heel aandagtig en geabsorbeer in die gemorsery moet jy wees, anders het die spel nie *integriteit* nie. [My kursivering.]

Samevattend van die voorafgaande kan Etienne van Heerden se uitspraak oor die verband tussen skryf en speel ook aangehaal word. In ’n onderhoud met Bibi Slippers (2013:10) spreek hy hom soos volg uit:

Wat my interesseer is die tussengebied, tussen werk en speel. Dis ’n spel, maar dis baie ernstig. Dit verg harde werk, dit verg oefening, dit verg verskriklike toewyding en konsentrasie. Dit verg ook die gewilligheid om iets anders te doen, buite die konvensionele. [...] Ek dink skryf is die vernaamste vorm van klimtolgoot vir my in hierdie stadium. Elke boek is asof jy opnuut ’n triek uitdink. Dit help nie jy steek vas by die ou trieks nie. Jy moet in elke boek opnuut die vermoë van die klimtol ontdek. En dan natuurlik die groot risiko wat gepaardgaan met spel. Baie van die dinge wat ek doen, is vir my in die buurt van ernstig speel, in die sin van eksperimenteel wees.

Die implikasie van al hierdie poëtikale uitsprake is die erns en die integriteit van speel wat getipeer tipeer kan word as “in alle erns speelspeel (“oordag” in *Driepas*),

en wat spruit uit die speelse karakter as lewenshouding. Die oorsprong van die speelse lewenshouding is by Cloete (soos ook by die Nederlandse Nijhoff) gedeeltelik teologies van aard. God speel met die mens en laat die mens ook toe om met Hom te speel. In “De eenzame” sê Nijhoff (1982:60): “Ik ben een stille man waar God mee speelt”. En in “job die tweede” identifiseer die spreker hom met Job en tree hy met God in geding:

u laat my speel
met u en deel
u wonders mee
maar u liefde het twee
kante kan afknou
of in liefde vashou
en moet my op my plek
sit as ek
my laat begaan
te na aan u u slaan
my as ek hardekwas
teenoor u was
hok my gaan u rateltaai
nog om u pinkie pynlik draai

Uit: *Allotroop* (1985)

In dié Cloete-tekste blyk die dubbelsinnige wesensaard van die teologies gefundeerde spel duidelik: liefde én geweld, samesyn én afstand, toegif én tug, vreugde én pyn. Dit is egter juis in hierdie dubbelsinnige sinsvorm van spel waarin die *erns* daarvan die duidelikste manifesteer.

Daar is veral twee fasette van spel wat hiermee verband hou en wat nadere toeligting verdien: die gelukvervulde mens in sy liefdespel (wat weer eens gelykgestel kan word aan die digterlike spel), en die besweringsmoontlikheid of bevrydende werking van die spel wat gerig is op tydelike opheffing van die mens se eksistensiële lewens- en doodsangs. Albei hierdie fasette illustreer die dubbelsinnige wesensaard van spel, asook die onderliggende erns daarvan ten spyte van die speelse lewenshouding. Belangriker is egter die feit dat wat eens woordeloos was, inderdaad poëtiese vorm aanneem en dienooreenkomstig lewe manifesteer.

3.2 “Die poësie laat hom geld met delikate geweld” – spel, poësie en erotiek

Huizenga (1952:44) wys daarop dat dit in die Germaanse tale voor die hand liggend is om spel en erotiek (soos ook spel en stryd) gelyk te stel. Hy noem ook die liefdesspel die suiwerste vorm van alle vorme van spel, omdat dit die kenmerke van die begrip *spel* die duidelikste vertoon. Die gedig “Zeus vandag” het byvoorbeeld spel, erotiek en taal as belangrikste tematiese gegewe.

Zeus vandag

Leda is getroud
Haar man
-nog ver van oud-
is net 'n naam en net 'n van.
Tot dusver was sy kuis.
Toe kom Zeus
die man met meer as een naam
want hy is skaam
en hy is skelm.
Soos 'n ou man vermom
het hy gekom,
haar beetgekry,
geperdeby,
haar bedwelm,
weggelopenstap,
truggekome soos 'n krap
'n bobbejaan, 'n spinnekop
kras en regop
die skuins ou Jacob
en onvroom.
Toe gaan sy fladderend frats en flater
weer met die ou oom.
Nege maande later
toe breek haar water.
Hoe in sy grys baard het die sater
die kater
van vreugde geskater.
Die poësie laat hom geld
met delikate geweld.

Uit: *Driepas* (1989)

Die titel van die gedig verplaas die mitologiese voorgeskiedenis in 'n erotiese kader. Dit waarsku die leser dat dit hier om 'n toepassing gaan; 'n mitologiese niveau wat verplaas word binne 'n kontemporêre, én wil 'n mens by voorbaat sê, 'n poëtikale niveau. Die mitologiese voorgeskiedenis wat die bronteks vir hierdie gedig is, is die verhaal van Leda wat deur Zeus in die vorm van 'n swaan verlei word.

Wat eerste opval by die lees van die gedig is die speelse, humoristiese karakter daarvan. 'n Seksuele spel wat hier verbeel(d) word, mond uit in taalspel. Die klankherhaling in versreël 21: fladderend, frats en flater", beklemtoon byvoorbeeld eensyds die spelelement in die gedig en andersyds die semantiese lading van die woorde wat klankmatig op mekaar betrek is. Die woord "flater" word as gevolg van die voorafgaande alliterasie, sowel as die eindrymposisie gereleveer; en hierdie "dom fout" van Leda word dan fonies, sowel as semanties benadruk as haar "water" "nege maande later" breek tydens geboorte. Die rymwoorde "sater" en "kater" beklemtoon die onsedelike sfeer en die oorgawe aan aardse genietinge.

Vermomming, identifikasie en verdoeseling is tipiese spelelemente wat hier ook op grond van enumerasie beklemtoon word. Die erotiese spel speel dus duidelik af ook op die gebied van die taal, die woorde, die digproses – 'n verbintenis wat bevestig word deur die slotreëls van die gedig met die eksplisiete poëtikale strekking:

Die poësie laat hom geld
met delikate geweld.

Die delikate geweld van die poësie word dus vergelyk met die delikate geweld van Leda en Zeus se erotiese spel. Die spel van die poësie is inderdaad volledig bevredigend, orgasties en dit laat van "vreugde skater", maar dit spruit dikwels ook uit die onheilige speletjie, word gebore uit die wellustige.

3.3 "Kroek-die-Ewigheid speel" – spel as besweringsmoontlikheid

Die dood, die angs vir die onafwendbaarheid van die dood, worsteling en poging tot afrekening met die dood en beswering van die doodsangs, is konstante temas in die wêreldliteratuur.¹³ Clausen (1986:173) beweer tereg: "The association of play with death is one of the oldest themes in literature". Ook T.T. Cloete is geen uitsondering nie – die mens se eksistensiële lewens- en doodsangs en die pyn as noodsaaklike

bestanddeel van die daaglikse bestaan, blyk uit talle gedigte in sy oeuure. Daar is verskillende konsepsies met betrekking tot die hantering van die dood in Cloete se digterskap te onderskei, maar met één gemene deler: ondanks die bittere erns van die gegewe is die spelvorm telkens herkenbaar, want dié spel op lewe en dood het vanweë die besweringsmoontlikheid 'n bevrydende uitwerking. Kazemier (1968:30) het dit dus heeltemal reg as hy beweer: “Daarmee kreeg de spelvorm zijn diepste zin, werd de angst om dood en leven opgeheven.” Cloete eindig byvoorbeeld die gedig “Ewigheid-en Kroeks” met die versugting om saam met sy kinders een dag tuis te bly “dat ons Kroek-die-Ewigheid speel”. Die digter poog egter ook om die Ewigheid uit te oorkom deur middel van die digterlike woord en die digterlike spel wat op verskeie wyses in sy oeuure manifesteer. In die eerste plek blyk dit uit die drang tot identifikasie – daar is 'n vereenselwiging met ander medekunstenaars en voorgangerdigters se ervaring en hantering van die doodsgewee, en op hierdie wyse word die eie pynlike ervaring geobjektiveer en gerekonstrueer.

Marlene van Niekerk verwoord ook die menslike tekort en die pyn van die daaglikse bestaan en bring dit met vereenselwiging in verband:

wat is die gehéimenis van die tekort in ons
wat met die spel van vereenselwiging
onophoudelik aangevul moet word?
en waarom is steeds ieder vereenselwiging onvoldoende
om die pyn van die tekort (o god) te stil?

Uit: *Groenstaar* (1983)

Cloete (2013:81-82) wys egter daarop dat dié spel van vereenselwiging ook 'n demonstrasie is van die versamelmens, van selftransendering en gedaanteverwisseling, want “alle gedigte, alle romans en dramas is speurverhale, op soek na die kernpersoon wat wegkruip agter ander ekke. [...] Die spelende mens is 'n chronies reïnkarnierende, transenderende mens, die kameleon wat van gestalte verander in sy spel met identiteit.”

In die tweede plek wend Cloete ook die intertekstuele spel aan om in en deur die poësie die doodservaring te verwerk. Hy gebruik tekste van mede- en voorgangerdigters as brontekste om daarteen die eie ervaring van die dood te nuanseer en in reliëf te plaas. Deur middel van verwysings, woordspelings, jukstaponering en sitering speel hy met effek terug op spesifieke doodsgedigte. Ek

volstaan met 'n enkele voorbeeld. Hy sluit die bundel *Allotroop* af met 'n enkelreëlige gedig. Die gedig trek die doodkode van die bundel op kriptiese wyse saam, want die wit in die gedig ondersteun die doodgedagte. Terselfdertyd word 'n poëtikale konsepsie gekommunikeer. Die enkele reël is 'n sitaat uit 'n bekende gedig van die Nederlandse digter Gerrit Achterberg, getiteld "Met dit gedicht".¹⁴

Cloete (1977:291) noem Achterberg die digter van net een bemoeienis: om die dood te besweer met die gedig, met die taal. Kusters (1987:33) beskryf Achterberg se voortdurende bemoeienis met die dood soos volg:

Dit oeuvre heeft ons voorgoed doen zien wat poëzie is: een allesbehalwe vrijblijvende occupatie met het onmogelijke, een moordende poging tot het winnen van leven uit de dood. Die poging heet het "weven" van een vers; iedere echte dichter doet dat op zijn eigen wijze, want de "wet" van het concrete afzonderlijke "web" wordt door niemand opgesteld.

Die stukrag agter Achterberg se oeuvre is die feit dat sy taak nooit voltooi was nie. As hy byvoorbeeld in "Majesteit" sê: "Ik moet haar weer opnieuw formeren," setel daarin ook die kode van onbereikbaarheid wat deurlopend in sy oeuvre na te speur is. Hy wil alle woorde en beelde omskep tot bruikbaarheid en daardeur pleit hy vir 'n formule om die dooie tot lewe te wek.

Cloete se slotgedig aktiveer hierdie kernkomponent van Achterberg se oeuvre, omdat die leser genoop word om die Nederlandse teks as bronteks te (her)lees, te kontekstualiseer en die "allotropie van gevormde literatuur" (Nel, 1992) te interpreteer. Cloete se gedig is egter ten opsigte van semantiese strekking 'n direkte weerspreking van die Achterberg-tekst:

met dit gedicht vervalt het vorige niet

Die semantiese steunpunt, "niet", het 'n meervoudige verwysingsfunksie: "niet" kan geles word as "nie", die bywoord van ontkenning. Dit hou ook verband met die uitdrukking: "te niet doen" (vernietig), "tot niet gaan" (te gronde gaan), "in die niet sink" (sy waarde verloor), "tot niet maak" (vernietig). Gevolglik suggereer die gedig complementariteit en diversiteit – of in die jargon van die bundel, allotropie, *dieselfde* toestand wat *anders* verwoord word. Met hierdie vernuftige toespeling konstateer Cloete die kern van die poëtikale opvatting betreffende die hele bundel, maar ook van sy oeuvre: die gedigte as "knoopskrif" knoop intertekstuele verhoudinge aan

met tekste in eie oeuvre, maar ook intertekstuele verhoudinge met tekste buite sy eie oeuvre. Die gedig is dus nié net 'n eie skepping met 'n eie betekenis en 'n insigself afgeronde geheel nie, maar voer 'n gesprek met dit wat voorafgegaan is (en by implikasie met dit wat nog mag kom). Die een gedig hef die ander nie op nie. Binne die mens, as sinsoekende wese, se verwysingsraamwerk bly die verskillende sienings van en perspektiewe op die dood dus eweneens geldig.

As die vorige gedig(te) nie verval nie, nie tot niet gaan of waarde verloor nie, dus stáánde bly, impliseer dit die besweringsmoontlikheid van die gedig, van die taal teen die onverbiddelike aanslag van die vergetelheid en die dood. Dít bevestig op paradoksale wyse die geloof in die taal, maar ook wantroue in taal, want die ikoniese voorstelling van die “niet”, die niks, hef dié besweringsmoontlikheid van die taal teen die dood op. Die oorwegend tipografiese wit in die gedig maak 'n visuele appèl op die leser en is waarskynlik 'n gelykenis van die saak waaroor dit handel: die oorheersende “niet”. Die bundel kom dus ten slotte uit by die “niet”, by die niks, by dit wat taal nié kan sê nie. Taal, poësie, spel kan dus nié die dood se aanslag afweer nie. Voor die groot niks van die dood is die taal en dus ook die digter as't ware sprakeloos. Anders gestel: die digter kan slegs maar in en deur die gedig Kroek-die-Ewigheid speel.

4 “deur sy verbeelding ... volgespeel”¹⁵: die spelende mens in *Die sneeusalper*

Marlene van Niekerk se jongste prosateks,¹⁶ *Die sneeusalper* (2009), verskyn as idiosinkratiese antwoord op 'n eksplisiete vraag van die Universiteit van Utrecht: “welk bestaanrecht mogen we de literatuur toekennen, wat is ‘de waarde ervan op het grote vlak van menselijke inspanningen?’” (Windey, 2010). *Die sneeusalper* is dus allereers 'n kunsteoretiese besinning; 'n besinning oor die aard van die skryfproses. Hierdie tematiese gegewe word reeds in die openingsparagraaf van die boek aan bod gestel:

Gaan dit oor die ware, oor die goeie of oor die skone? Betref dit kritiek of fantasie of geloof? Wat is die nut van die letterkunde, die waarde daarvan op die groot doek van menslike inspanninge? En miskien moet ek vra: Is 'n verhaal iets wat 'n mens kan troos? (9)¹⁷

Hambidge (2010) verwys gevolglik na *Die sneeusalper* as 'n "letterkundige skryfverslag", want die bundel bestaan uit vier langer kortverhale wat aangebied word as 'n intreerede ("Die swanefluisteraar"), 'n grafrede ("Die slagwerker"), 'n veldwerkverslag ("Die sneeusalper") en 'n lesing ("Die vriend").

In *Die sneeusalper* speel Van Niekerk ernstig in die sin van "eksperimenteel wees", soos wat Van Heerden in die eerder vermelde aanhaling daarna verwys, en sy noop die leser om inderdaad met die teks om te gaan op grond van die spelbeginsel. Van Niekerk *speel* die wêreld van die skrywer en leser en dié van die teks, om dit te laat "konvergeer en skei, mekaar te eggo en teen te stel, te bekragtig en te ondermyn" (Friedman, 2002:220, Nel, 2012a:417),¹⁸ en op hierdie wyse beklemtoon sy terselfdertyd die dubbelsinnige aard van die spel. Sy omraam telkens haar verhaal met die nosie van spel en gee inhoud daaraan, verander en transformeer dit, sodat die leser aan die einde van elke verhaal tot die verbluffende insig kom dat sy die inhoud etiketteer as: *Dit is spel*. In hierdie proses wend sy verskillende strategieë aan.

Die leser word deurentyd om die bos gelei deur die fyn spel tussen fiksie en waarheid, verbeelding en werklikheid. Van Niekerk, professor in kreatiewe skryfkuns, spreek as karakter selfs haar leser/toehoorders direk aan met dié konfrontasie:

U vra op watter punt sou 'n mens begin dink dat so 'n storie hoegenaamd die waarheid kon wees? Dat Kasper niks versin het nie? Dat die hele swaanbefluisteringsgedoe alles woord vir woord so gebeur het. (35)

Ook die skrywerkarakter, Willem Oldemarkt, spreek hom soos volg uit: "Kippelstein, rot op, het hy geroep, was daar ooit 'n verhaal uit my pen wat nie op die werklikheid gestoel het nie?" (72)

In *Die sneeusalper* word vier afsonderlike verhale vertel, maar omdat hulle op vindingryke en komplekse wyse op mekaar *inspeel*, word hulle terselfdertyd ten nouste met mekaar verweef of aan mekaar gekoppel. In 'n onderhoud met Frank Provoost (2009) verduidelik Van Niekerk haar artistieke werkwyse, oftewel haar artistieke spel. Die kunswerk moet aan die einde sy eie stert insluk – daarom dat die vier verhale so dig geweef is dat dit die leser onseker laat oor waar die begin- en eindpunt van die verhale presies is.¹⁹ Sy verwys na hierdie spel as 'n soort "strange

loop”, ’n Möbiusband: “Het zijn eigenlijk Escher-trucs: de lezer gaat zich afvragen: waar ben ik in het verhaal en is het nu waar of niet.” Hier is met ander woorde sprake van ’n fassinerende spel met multistabiele persepsie, sowel as van ewigdurende tydsbelewing wat ook beskou word as die kenmerkendste eienskap van die Nederlandse kunstenaar M.C. Escher.

Hermesen (2009) wys in haar resensie daarop dat Van Niekerk ook ’n spel met fokus, perspektief en tyd speel. Sy speel met die tydgebonde werklikheid en tydlose verbeelding soos beliggaam in die horlosiemaker, Jacob Kippelstein, en die skrywer Willem Oldemarkt: “Kronos en Kairos is ons, twee gesigte van die tyd.” (61). Volgens die Griekse filosofie staan die eerste vir die meetbare en kwantitatiewe kloktyd, en die tweede vir die kwalitatiewe, innerlike tyd. Maar getrou aan die dubbelsinnige aard van die spel kan die een nie sonder die ander bestaan nie. Kippelstein beskryf boonop hulle verhouding ook in terme van speel: “As voltooi het ek myself nog nooit beskou nie, eerder as teenspeler. [...] Ek was die onverstoorbare einder waarteen hy kon skaduboks.” (70).

Van Niekerk laat telkens die gebeure afspeel deur middel van die perspektief deur ’n raam. In die woorde van die fiktiewe skrywer Olwagen: “[...] natuurlik kan ek dit anders formuleer, maar dis om jou ontwil, want behalwe deur die *vensters van fiksie* wat ek vir jou open, het jy geen sig op wat sodanige uitspattighede in die *werklike lewe* inhou nie. [...] Deur die vensters van die fiksie, ’n blik op die verskole dimensies van die lewe?” (64). [My kursivering.] Daar kom dan ook in die verhale verskillende en afwisselende perspektiewe aan bod – dieselfde insident word soms vanuit ’n ander invalshoek of perspektief verwoord. Hierdie spel met perspektief getuig by implikasie van ’n voortdurende eksaminering van ’n perseptuele bewustheid, maar ook ’n voortdurende verruiming van ’n bewustheid van die omringende wêreld. Die perspektiwiese knoop (“loop”) dwing terselfdertyd ook die leser om met ander oë na die werklikheid te kyk, én die verskillende visies op die waarheid in oënskou te neem. Daarby resoneer die kyk-deur-die-raam op die waarneembare werklikheid wat terselfdertyd ook “vensters van fiksie” is, Derrida se vraagstelling of dit moontlik is om te bepaal waar die kunswerk eindig en die *parergon* begin.

'n Verdere manifestasie van spel wat opvallend is, is Van Niekerk se unieke taalgebruik, die liriese poëtiese kwaliteit daarvan, sowel as die tema van verwoording. Haar taalspel blyk ook uit die gebruik van ou uitdrukings, deftige woorde en talle Neerlandismes. Visagie (2009) skryf dié taalspel toe aan die feit dat sy op hierdie wyse onder andere die verbeeldingloosheid van alledaagse taalgebruik teenwerk. Verbeeldingryke speletjies kry dus ook in verbeeldingryke taal beslag.

Die fiktiewe wêreld van die verhale word voorts gekenmerk deur die verskillende speletjies wat ook die karakters speel. As die hawelose sneeuslaper sy vreemde verhaal vertel het, skryf mevrou Oldemarkt dit in haar memo soos volg op:

Hy het te na aan my gesit en baie sag gepraat, met sy hande alles uitgespeel wat hy vertel het, asof hy my dirigeer. In die park se lamplig het sy oë geglim, maar daar was niemand behalwe ons in die roostuin nie. [...] Was ek enkele ure opgesuig in iemand anders se verbeelding? Oopgebreek en oorgelewer? Op die drumpel was ek voor 'n parallelle wêreld. (136)

In hierdie aanhaling blyk die manipulasiespel van die hawelose verteller duidelik, maar ook die kenmerk van spel om die spelers tydelik van die realiteit te vervreem. In dieselfde memo verwys die hawelose sneeuslaper ook na sy “verdwyntruuk, die haas deur die bal van die keil die ewigheid in.” (137). Hierdie verwysing sinspeel gevolglik op die skrywer se magspel om sy/haar karakters in enige verhaallyn te plaas of te laat verdwyn.

Daar word in die verskillende verhale talle identiteitspeletjies gespeel, wat gepaard gaan met identiteitverwisseling, maskers, rolspel en identiteitsverlies. Die mees enigmatiese karakter in *Die sneeuslaper* is die hawelose-maatskaplike gevalswanefluisteraar-sneeuslaper wat gek, gevaarlike en kwaadwillige identiteitspeletjies speel wat die ondergang van ander karakters tot gevolg het. Hy erken onomwonde: “*Ek het lankal 'n ander vermomming. Nou dra ek 'n bril sonder glase en speel die gewese akteur en kyk my nie so aan nie, mevrou, ook u het 'n afgrond in u agterplaas.*” (125).²⁰ Hy bevestig dat hy oor 'n identiteitsdokument en 'n “persoonsnommer” beskik (114), maar terselfdertyd ontwyk hy bewys van sy ware identiteit as hy sy “volle voorname” (115) gee:

My volle voorname? My agternaam? Gedoop? Ag, moet my nie laat lag nie, in my ravot my name soos die varke van Gadara. Arturo Rosenblut, Gaspard de la Nuit, Lothario Senzatetto, Kardinaal Stefaneschi, Woyzek as u wil, of

Casimir von Slippenbach, ek is aan my eie ongelykheid op elke punt gelyk, die hondeman van Sinope [...]. (115)

Die verskillende aliasse dui nie alleen op sy identiteitspeletjies nie, maar beklemtoon terselfdertyd die antagonistiese spelelement soos blyk uit die term *ravot*. Volgens die HAT (2005:914) beteken *ravot* “wild stoei, wild speel; luidrugtig plesier maak”. Terselfdertyd speel Marlene van Niekerk by monde van haar karakter ’n intertekstuele speletjie met die leser, want elke naam verwys na ’n spesifieke persoon of saak, en betrek die Bybel, skilderkuns, wetenskap, musiek, literatuur, geskiedenis en filosofie. Die verteller verontskuldig sy gedrag teenoor mevrou Oldemarkt deur homself en sy optrede te beskryf: “*Vir hul fantasieë van selfonthegting speel ek, die gesiglose die spieël. [...] Wat anders kon ek doen as my ten einde laaste wreek?*” (123-124).

Die hawelose se speletjies van wraak het uiteindelik die ondergang van die student Kasper Olwagen in die eerste verhaal, en die fotograaf Peter Schreuder in die vierde verhaal, tot gevolg. Kasper verdwyn en Peter onttrek hom van die wêreld en verloor sonder oënskynlike rede sy vermoë om te praat. En tog is daar verdere onvoorsiene gevolge: Kasper erken aan sy professor dat hy tydens sy verblyf in Amsterdam die swerwer sy vriend gemaak het. In sy soektog na dié verlore vriend word hy self ook ’n swerwer en kom so tot die besef van relasionaliteit, van die ontologiese gelykheid van mense: “*Ek het agtergekom dat ek een is van ’n stoet, ’n stille prosessie van soekers en vermistes in die stad, almal van ons aan die pols gebind aan dieselfde eindelose swart lint,*” (39). Die fiktiewe Van Niekerk keer haar ten slotte opnuut na haar verdwene student se nagelate werk en volg selfs sy spore:

Twee keer per jaar gaan ek na die Sederberge, na daardie maalgat, na daardie staning verdriet, en dan lees ek my nuutste vertalings daar hardop voor, in die hoop dat die water en die rietkwaste dit sal verder fluister, miskien na hom toe sal deurfluister, as hy nog daar êrens is. (42)

In die slotverhaal versorg sy met deernis en toewyding die swygende fotograaf as vriend. Daar is dus sprake van ’n nuwe verbondenheid, van ’n hernude bevestiging van relasionaliteit – én sou ’n mens kon byvoeg, ook troos wat die verhale ten slotte speelspeel bring.

Om vrywillig saam te speel binne die magiese sirkel van die welmenende spel lê egter óók vriendskap ten grondslag. Hierdie aspek van die spelbeginsel word ten beste geïllustreer in die episode in “Die slagwerker” waar Willem vir Jacob gedurende hulle laaste besoek (pas voor Willem se dood) dwing om met hom *saam te speel*, en homself oor te gee aan ’n gekke geraasmaak, wat nie alleen ’n vitale viering van die lewe word nie, maar ook ’n viering van vriendskap: “Tot die middag in die Westerstraat, toe het ek verstaan hy wil speel, net een keer speel met my, mevrou, as dit die woord is, speel. Dit wou hy my nog bybring.” (84). En: “Wel, mevrou, goed of sleg, ek het van hom my vriend gemaak, en hom gehou, dertig jaar lank [...]” (84). Die spel word vreugdevol en luidrugtig deur die twee ou mans gespeel, en Van Niekerk speel met uitgelate taal saam:

Wel, liever gek as god. Uiteindelik ’n gehamer op die deur, telefoon aan die lui. Watse pokketeringherrie skop julle hier, watse sifkutkoleregekryskry! Willem het die voordeur oopgemaak en ek het die telefoon opgeneem. Wat gotverdomme aan die hand was, wou hulle weet. Die opstanding! het Willem in die deur geroep. Die laaste basuin! het ek in die gehoorbuis gefluister. Saam het ons by die venster op die binnehof uitgeleun, ek met die matklopper op ’n pan en Willem met nonsensrym en kastanet. (87-88)

En verder: “Skaterend het ons neergesak op die rusbank, skerwe spieël om ons voete. Ons het hande geskud, vier hande, oorkruis, soos kinders, mevrou, soos kinders wat aljander speel.” (88). Anders as die hawelose se eensydige abjekte speletjies as gewraakte blik op die werklikheid, breek Willem die spieël bokant die kaggel wat die realiteit reflekteer, sodat hulle saam die magiese sfeer van die speelwêreld kan betree. Getrou aan die potensie van spel kan hulle gevolglik hul fantasieë uitleef én die ang van lewe en naderende dood besweer.

Die vraag ontstaan: wat bereik Van Niekerk as skrywer met die speletjies wat sy in *Die sneeuslaper* aan bod stel? Soos wat Van Niekerk egter geen klinkklare antwoorde verskaf op die vraagstelling wat *Die sneeuslaper* as “letterkundige skryfverslag” onderlê nie, is die antwoord op hierdie vraag ook nie enkelvoudig nie. Tog kom daar twee sake duidelik na vore: die verhale bevestig op eiesoortige wyse relasionaliteit: “*die troos dat mens nie alleen is nie, maar dat jy behoort tot die onverbreeklikste broederskap op aarde [...]*” (35). En: relasionaliteit, vriendskap en menslike verbondenheid word direk of indirek deur die spelende mens tot stand

gebring. Moontlik lê die waarde van die letterkunde “op die groot doek van menslike inspanninge” juis dáárin.

Miskien lê die antwoord op my vraag in die volgende aanhaling van T.T. Cloete (2013:9, my kursivering) soos verwoord in die inleiding van *Die ander een is ek*:

Dit gaan om die geheim dat ons, die mens, wat in die eerste plek liggaam is, dinge kan maak soos woorde, en met woorde maak ons weer gedigte, en met die maak van gedigte neem ons besit van ander mense, maar ook van klippe, selfs van sterre en raak ons bevry van ons beperkinge, nie net deur die skryf van gedigte, maar ook deur die lees daarvan. [...] Agter al hierdie dinge [...] lê ’n onontsyferbare geheim: die heelal *waarin alles met alles saamhang*. Gedigte wys hierdie samehang uit, stuksgewys, brok vir brok, nooit heeltemal en nooit volledig nie.

In hierdie aanhaling sou die woord “gedig” deurgaans vervang kon word met “verhale”.

5 “Wanneer ek speel, is ek ek. Homo ludens”²¹ – die spelende mens in *Klimtol*

Etienne van Heerden se roman, *Klimtol*, vertel die verhaal van Ludo Loeloeraai, ’n klimtolkampioen wat gedurende die 1960’s met sy rooi baadjie en sy coca-cola klimtol van dorp na dorp in die Karoo gery het. Hy het sy klimtolvaardighede, sy trieks in skoolsale, kerksale en landbousale voor elke denkbare gehoor opgevoer. Ludo is sy speelnaam, afgelei van *homo ludens*, terwyl Loeloeraai sinspeel op C.J. Langenhoven se ruimtereisiger. Daar is dan ook voortdurend verwysings na vlieënde pierings in die verhaal wat op metaforiese wyse saamspeel. Met die aanvang van die verhaal is Ludo ’n ou man, reeds grys, en slyt hy sy dae “eensaam en babelas” in ’n vissershuisie in Paternoster. Sy lewensverhaal word terugskouend vertel – soos die beweging van die klimtol vorentoe en een wat teruggaan, en op hierdie wyse skep Van Heerden volgehoue spanning in die roman.

Ludo word geteken as die personifikasie van die spelende mens, en selfs die magiese sirkel van die spel word beskryf:

En terwyl rap dawer en die kroegdrinkers almal plek maak en eenkant staan en ’n groot sirkel vorm, begin Dipping Doris en Ludo Loeloeraai een van die

grootste en wonderbaarlikste vertonings wat die lieflike geskiedenis van die yo-yo ooit aan die Weskus gesien het.²²

Maar vir Ludo is die klimtol óók werk; hy is dus ook *homo faber*, die werkende mens, die mens as skepper. Die “waarde” van Ludo se spel is egter daarin geleë dat dit hom transformeer wanneer hy die speelwêreld, die sogenaamde derde ruimte binnegaan, en hy die ekstase van die kreatiwiteit ervaar wat terugskouend soos volg verwoord word:

Waar was die lig en die applous en die opraap van sy lyf die verhoog op en die eerste uitskiet van die toortol, die spin en die ingewikkelde hinkstappie en die swaai van die bolyf en die kombinasie van tou en swaibal en hande so viets en vaartbelyn, waar was die rats en die vaart en die melodie en die sweet teen sy blaai af, daardie eerste opwindende minuut voordat hy die sone binnegaan en droomspeel en triek soos 'n gehipnotiseerde so ingedagte en in 'n volkome koma. (131)

As verset teen Afrikaner konserwatisme en die smorende roetine van 'n kapitalistiese bestel, bied die spel vryheid van gees – 'n prerasionele aktiwiteit as reaksie teen die rasionele denkpatroon in Westerse retorika waar werk 'n noodwendigheid en 'n morele plig ter wille van volk en vaderland is.²³ Die “waarde” van spel in die roman setel ook daarin om deur die spel te probeer sin maak van die lewe; spel dus as verset teen die “stiksienighede” (241) van die dag. Die ironie is egter dat Ludo in die proses self ook getriek word:

Ludo Loeloeraai, verkneg aan die koeldrankmaatskappy. Wat hom en ander rooibaadjies soos hy in diens geneem het om die handelsmerk met speel te verkoop. Hulle is verkneg tot spel. Dit was die triek van die Amerikaners: vermom werk as speel. (266)

Ten nouste verweef met Ludo se verhaal is die van Snaartjie Windvogel wat op 'n dag op bykans mitiese wyse op die strand van Paternoster haar verskyning maak. Snaartjie is 'n karakter wat ook in Van Heerden se roman *In stede van die liefde* 'n beduidende rol gespeel het. As jong kind in Matjiesfontein het sy viool gespeel en dus die wonder van die oorgawe en ekstase van die estetiese spel ervaar. Aan die einde van die roman word haar magiese speelwêreld letterlik en figuurlik vernietig as die Nigeriërs uit die Kaap met die “gediertelorie” (307) haar ontvoer en haar viool in flenters breek. Sy beland so in 'n bordeel en word gedwing om 'n lewe te maak uit “turning trieks” (die platvloerse uitdrukking wat gebruik word vir 'n prostituut wat seks verkoop). In Paternoster word sy as randfiguur ook 'n jintoe²⁴ wat abjekte seksuele

speletjies met die plaaslike inwoners speel om te oorleef. Soos Ludo verkneg is aan spel ter wille van oorlewing, is Snaartjie ook verkneg om in 'n genadelose bestel te oorleef:

Hoe het haar pa die draadspanner altyd gesê? “Ek is verkneg.” Dit was sy woorde. Nou dink Snaartjie: Ek, Snaartjie Windvogel, ek is verkneg. Verkneg aan piele. (271)

Vir Huizenga (1952:13) setel die uitsonderlikheid en afsonderlikheid van spel op treffendste wyse in die geheim. In *Klimtol* dra Ludo sowel as Snaartjie elk swaar aan 'n geheim. Daar is boonop in die roman die subtile aanwending van die patroon van die speurverhaal, want daar is ook die geheim van die kreefinspekteur se lyk wat deur die see uitgespoel word 'n jaar na Snaartjie se aankoms op die dorp. Van Heerden speel so met sy leser 'n fyn spel van geheime en ontrafeling, verhulling en onthulling, en in die proses lok hy die leser speelspeel die verhaal in en behou hy spanning.

Ludo se geheim, sy skuldias, word reeds reg aan die begin van die roman aan die leser openbaar gemaak: 'n ongeluk waarin hy 'n naamlose kind dood ry ná 'n vertoning in die Karoo en van die toneel wegjaag. “Dit het alles verander. Daardie oomblik. [...] Dit sou later terugkeer, aanhoudend, met die ritme van 'n klimtol.” (42). Die paradoks van die spel manifesteer gevolglik in die bevrydende handeling van speel enersyds, en andersyds in die feit dat hy aan bande gelê word deur die persoonlike skuldias en die logika van *ergon*, van werk.

Die verbluffendste triek wat Van Heerden met die leser speel is die afloop van die roman en die onthulling van Snaartjie se geheim waarmee sy al die jare smokkel. Snaartjie word “onthul” as 'n “she-boy”, en vanweë dié feit deur haar pa aan die lang manne uit die Kaap as seksslaaf verkoop. Snaartjie se laaste triek is egter as sy, as die sondebok vir kollektiewe skuld, daarin slaag om van die gemeenskap se genadelose jag op haar te ontsnap om terug te keer Matjiesfontein toe. Ook Ludo speel 'n laaste truuk van bevryding as hy ten slotte die see in stap die magiese wêreld van die vliepierung in:

Die deurtjies suis oop en hy bly stap want afstand bestaan nie meer nie en hy weet hy kan vlie en hy kan speel, dit is 'n konsert en jy moet jou laaste triek vooraf metodies beplan. Jy moet die regte tyd afwag want als is

tydsberekening en ratsheid en die palm moet op sy slimste wees en dan moet jy hom gooi asof niks anders bestaan nie.

Net dán, en nooit anders nie, is jou gooi die naam *triëk* werd. (336)

Louise Viljoen (2013) maak in haar resensie die relevante stelling dat Van Heerden se romans dikwels die raakpunte ondersoek tussen die verhale van mense wat deur ras, ouderdom en sosiale klas gedwing word om apart te lewe. Vandaar die neiging om te fokus op verskillende verhaallyne wat mekaar soms kruis. Dit is egter juis op dié kruispunt waar (soms onwaarskynlike) tussenmenslike relasie myns insiens bevestig word, want die analogie wat ons as eindige wesens *verbind*, bly juis ons beperktheid ten spyte van ons verskille. In die roman is daar 'n duidelike persoonlike verbintenis tussen Ludo en Snaartjie. Hierdie oënskynlike onpaar verteenwoordig as karakters verskillende aspekte van spel en die spelende mens soos reeds aangedui. Albei bevind hul boonop as buitestandere op die randgebied van die samelewing in 'n spesifieke tydruimtelike gebondenheid. As gemarginaliseerdes ervaar albei in mindere of meerdere mate afgesonderdheid en 'n afwesigheid van betekenisvolle relasie met ander. Gemis en verlies kenmerk albei se lewensverhale, sodat beide die afwesigheid van geluk ervaar, terwyl die skade en verlies van die verlede nie herstel kan word nie. En tog is daar, in die woorde van Cloete (2013:44), sprake van: “[G]ewone geneentheid, gewone medemenslikheid, gewone vriendskap” wat reeds 'n transendent is. Op hierdie wyse word relasionaliteit in die roman bevestig. Uiteindelik eindig die roman op paradoksale wyse met vertroosting en welsyn as albei “moeg gespeel” Paternoster verlaat en op eiesoortige wyse persoonlike bevryding bewerkstelling.

6 “Etenstyd!” – die spelende mens in *Wolf, Wolf*

Die titel van Eben Venter se roman dwing die kinderspeletjie “Wolf, Wolf hoe laat is dit?” op die voorgrond – 'n uitdaagspeletjie met spannende, riskante, maar ook manipulerende ondertone. Hierdie speletjie dien as *leitmotif* vir die roman en beklemtoon sleutelaspekte daarvan. Anders as in *Die sneeuslaper* en *Klimtol* waar die afwisselende verhouding tot die speelwêreld en die werklikheid positief én negatief manifesteer, en die intrinsieke waarde en intensiteit van spel beklemtoon word, is die klem in Venter se roman op die gevaarlike en die (self)vernietigende gevolge van spel. En tog beklemtoon Venter deur die spanning van die negatief die

paradoksale aard van spel, want onderliggend setel juis die teenoorgestelde komponent as alternatiewe moontlikheid.

Wolf, Wolf vertel die verhaal van vader en seun, Benjamin en Mattheüs Duiker; Benjamin is sterwend aan kanker en word deur sy seun versorg. Die roman vertel ook die verhaal van die minnaars, Mattheüs en Jack. Dié verhouding is van meet af in troebel waters, want Mattheüs is verslaaf aan keiharde internet-pornografie, en Benjamin belet dat Jack in sy huis mag oorslaap terwyl hy nog lewe (en by implikasie ook na sy afsterwe.) Die verhaal is verder ook verweef rondom Mattheüs se plan om sy eie besigheid met finansiële steun van sy pa op die been te bring.

Die spelelement wat deur die titel in die vooruitsig gestel is kry op absurde wyse letterlik beslag as Jack een aand met 'n wolwemasker by die Duiker-woning opdaag, en Mattheüs manipuleer om in te trek. Dit is die begin van Mattheüs se ondergang, want sy blinde vader, bewus van die geheime “kat-en-muis-speletjie” onder sy dak, laat hom uit sy testament. Mattheüs en sy minnaar word gevolglik haweloos gelaat as die huis na sy dood opgeveil word. Mattheüs en Jack speel later by meer as een geleentheid op infantiele wyse “Wolf, Wolf” met die nuwe intrekkers terwyl hul wolfkoppe dra. Onderliggend aan die letterlike speletjies en van deurslaggewende belang in die narratief, is egter die manipulasiespel tussen karakters om hul sin te kry. Die tradisionele “wolf in skaapklere” word deur onderduimsheid en slinksheid gekenmerk: met ander woorde, dit is ook 'n psigologiese speletjie wat met die slagoffer gespeel word. Hierdie spel word deurgaans beklemtoon: die patriargale vader se voorwaardelike liefde wat te doel het om Mattheüs te manipuleer, en hom ten slotte te onterf; die psigologiese spel tussen sterwende en versorger binne die dominerende patriargale domein; Mattheüs se Kongolese werknemer wat op sluwe wyse bedrog pleeg sodat Mattheüs sy besigheid verloor; selfs Jack se manipulerende gedrag vir eie gewin.

Venter het reeds in sy veelbesproke en kontroversiële roman, *Horrelpoot*, getoon dat hy vreesloos die “donker hart” van 'n Suid-Afrikaanse bestel oopskryf. In *Wolf, Wolf* wend hy hom tot die ambivalente karakter van spel en die spelende mens: die “onskuldige” kinderspel word metafoor om ewe vreesloos die kompleksiteit van die Suid-Afrikaanse samelewing “in alle erns speelspeel” aan te spreek. Die roman illustreer onder andere dat dit vir die gevestigde ordes “etenstyd!” is: dit sluit in die

vooropgestelde opvattinge van 'n patriargale, heteronormatiewe samelewing, maar ook die vooropgestelde grense van geskiedenis, tradisie en kultuur, in 'n poging om tot terme te kom met die wyse waarop die blanke Afrikaner genoep word om in 'n hedendaagse Suid-Afrika te oorleef.

Daar word in die verhaal klem gelê op die relasies tussen karakterpare: vader en seun, minnaar en minnaar, werkgewer en werknemer, buurman en buurvrou. Hierdie verhoudinge is egter disfunksioneel met onheilspellende ondertone. Daar is geen sprake van “gewone geneentheid, gewone medemenslikheid, gewone vriendskap” nie. Die antagonistiese element van die psigologiese speletjies, die verwerping of ontkenning van relasionaliteit het inderdaad katastrofiese gevolge vir sommige karakters: Jack word doodgeskiet as hy die laaste keer “Wolf, Wolf” voor die Duikerwoning speel (272-273)²⁵, en Mattheüs se ondergang is volledig as hy ten slotte nie alleen alle materiële besittings kwyt is nie, maar ook niks (lees: onvoorwaardelike liefde)²⁶ vir sy medemens te bied het nie. Venter se roman word uiteindelik 'n spel op lewe en dood, maar die bevrydende uitwerking ontbreek, want die spel eindig op 'n noot van ontnugtering en uitsigloosheid en van die dood. Cloete (2013:41) beklemtoon dat die liefde die eerste (self)transendent is, maar ook die mees universele (self)transendent. “Om in liefde te gee of die liefde as sodanig te gee, is 'n oordrag van die self aan 'n ander self.” Nóg Benjamin, nóg Mattheüs is uiteindelik in staat tot hierdie onvoorwaardelike liefde, dit wil sê tot die oordrag van die self aan 'n ander self. In hierdie onvermoë tot relasionaliteit setel die tragiek van die roman.

7 Ten slotte

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat spel as poëtikale nosie 'n beduidende rol speel in die poësie, sowel as in die skryf van verhale. Indien daar op vergelykende wyse na die betrokke drie prosatekste gekyk word, is dit duidelik dat spel en die spelende mens, ten spyte van ooglopende verskille, 'n definitiewe gemene deler is. Die vraag ontstaan ten slotte: Waarom is daar oënskynlik 'n (hernude) belangstelling in spel en die spelende mens? Soos Van Niekerk in *Die sneeuslaper* geen klinkklare antwoord bied op die vraag na die waarde en nut van die letterkunde nie, kan ek ook geen besliste antwoord gee nie. Tog wil dit vir my voorkom of die bevestiging van relasionaliteit soos dit in die *saam* speel manifesteer, of ten beste die soeke na medemenslike verbintenis en die gepaardgaande eudamoniese wending, 'n

afwysende reaksie kan wees op die relativisme en die agterdog teen meestersverhale van die postmodernisme. Veral as óók in gedagte gehou word dat “taal ons verbintenis is met die hele mensdom, die hele aarde en die kosmos” (Cloete, 2013:46).

Speel word in die tekste wat bespreek is binne ’n algemeen menslike konteks egter ook aangewend om die sosio-politieke aktualiteite en die eiesoortige problematiek, selfs die “onvoorstelbare brutaliteit” (Van Niekerk, 2009:31) van ’n eietydse Suid-Afrika aan te spreek. Willie Burger (2012:60) se siening van “literatuur as denke” is hier van toepassing en ek sluit daarby aan. Hy sien die literêre teks nie as ’n “refleksie” van die werklikheid nie, maar as “reflektering” oor die werklikheid. Kritiek wat gemoeid is met vrae oor die dood en die sin van die lewe kan gevolglik bestempel word as “betrokke kritiek”. Wat dit dus van die leser verwag is dat dit die leser dwing tot besluite (Burger, 2012:64). Dit dwing met ander woorde leserbetrokkenheid af. Binne die konteks van spel in die literêre teks moet die leser bereid wees om, soos die skrywer, die derderuimte, die tussengebied van die speelwêreld te betree. Die leser word dus genooi, maar ook genoop om saam te speel, en vanweë die erns van die *speel*, saam te *dink*. Dit gaan dus om die spel van die dromende denke. Ek wil op hierdie punt weer eens terug verwys na die lang aanhaling van Etienne van Heerden waarin hy die verband tussen skryf en speel uiteensit. Wat waar is vir die skrywer, is egter ook waar vir die leser.

Die spesifieke leser binne die konteks van hierdie betoog is eerstens die dosent van die letterkunde, maar tweedens ook die student. Dit is die dosent se verantwoordelikheid, maar ook voorreg, om die student na dié derderuimte te begelei om “in alle erns speelspeel” die taalspel, die spel van die gedig of van die roman saam te speel. In hierdie samespel setel dan die betekenis van die literêre teks, sodat dit inderdaad ’n “spel van kennis” (“game of knowledge”) word.

BRONNELYS

Achterberg, G. 1967. Voorbij de laatste stad: een bloemlezing uit zijn gehele oeuvre samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko. Den Haag: Bert Bakker.

Arendt, H. 1958. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Atwood, M. 2002. *Negotiating with the dead: a writer on writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, R. 1981. Van werk naar tekst. *Raster*, 17:45-54.

Bergson, H. 1911. *Creative Evolution*. New York: Henry Holt and Company.

Bourriaud, N. 2002. *Relational Aesthetics*. Franc: Les Presse Du Réel.

Burger, W. 2004. Triomftog. *De Kat*, 18:16-18, Winter.

Burger, W. 2012. "Betrokke Kritiek" – Literatuurkritiek wat die wêreld verander? Literatuurkritiek ná Teorie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 52(1):52-67.

Butler, J. 2006. *Precarious life*. London: Verso.

Clausen, C. 1986. Games for death and two maidens. (*In* Guinness, G. & Hurley, A., eds. *Auctor ludens*. Philadelphia: John Benjamins. p. 171-182).

Cloete, T.T. 1970. J.H. Leopold oor die dromende denke. (*In* Cloete, T.T. *Kaneel: opstelle oor die letterkunde*. Kaapstad: Nasionale boekhandel. p.167-196).

Cloete, T.T., red. 1977. *Uit die skat van die Nederlandse Liriek: van Leopold tot Achterberg*. Pretoria: Van Schaik.

Cloete, T.T. 1984. Die dromende denke van die digter. (*In* SAVAL-kongresreferate IV. Pretoria: SAVAL. p.1-20).

Cloete, T.T. 1985. *Allotroop*. Kaapstad: Tafelberg.

Cloete, T.T. 1989. *Driepas*. Kaapstad: Tafelberg.

Cloete, T.T. 2007. *Heilige nuuskierigheid*. Kaapstad: Tafelberg.

Cloete, T.T. 2013. *Die ander een is ek*. Plettenbergbaai: Pooka.

Cloete, T.T. 2014. *Karnaval en Lent*. Kaapstad: Tafelberg.

Derrida, J. 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.

Dorleijn, G.J. 1991. J.H. Leopolds vruchteloos bezit. (*In* Kusters, E., red. 'In een beziel verband': Nederlandse dichters op zoek na zin. Baarn: Gooi & Sticht. p. 43-59).

Friedman, S.S. 2002. Spatialization: A strategy for reading narrative. (*In* Richardson, B., ed. Narrative dynamics: essays on time, plot, closure, and frames. Columbus: The Ohio State University Press. p. 217-228).

Frow, J. 2002. The Literary Frame. . (*In* Richardson, B., ed. Narrative dynamics: essays on time, plot, closure, and frames. Columbus: The Ohio State University Press. p. 333-338).

Gadamer, H. 2004. Truth and Method. London: Continuum.

Glissant, É. 1997. Poetics of Relation. Michigan: The University of Michigan Press.

Gouws, T. 1988. Die transskriptuele lees: hiaat, haplografie en transskripsie in die poësie van Breytenbach, Krog en Cloete – 'n logolinguale lesing. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – DLitt).

Hambidge, J. 2010. *Die sneeuslaper: Is daar lewe na Agaat?*
<http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd> Datum van gebruik: 1 Jan. 2011.

HAT: verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 2005. 5de uitg. Kaapstad: Pearson.

Hermesen, J. 2009. Lezen zonder begin of einde. *De Volkskrant*, 18 Des.
http://www.volkskrant.nl/wca_item/boeken_detail/453/33046/De-sneeuwslaper.html
Datum van gebruik: 5 Jul. 2014.

Huizenga, J. 1952. Homo Ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur. Haarlem: H.D. Tjeenk.

Kant, I. 1952. Critique of Judgement. Oxford: Clarendon Press.

Kazemier, G. 1968. Nijhoff de speelse. (*In* Kazemier, G. Het spel in de Literatuur. 's-Gravenhage: N.V. Servire. p.6-31).

Kusters, W. 1987. Raad van Alfabet. Amsterdam: Meulenhoff.

Linde, J.L. 2014. Eudaimoniese perspektiewe op vriendskap in *Die Sneeuwslaper* van Marlene van Niekerk. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Latham, A. 2008. Edward Soja. (*In* Hubbard, P., Kitchin, R. & Valentine, G., eds. Key Thinkers on Space and Place. Los Angeles: Sage Publications. p.271-276).

Nagel, M. 2002. Masking the Abject: a genealogy of play. New York: Lexington Books.

- Nel, A. 1992. Die allotropie van “gevormde literatuur” in die poësie van T.T. Cloete – ’n ondersoek na die idiolektiese “omzetting” van Nederlandse tekste. Pretoria: UP (Proefskrif – DLitt).
- Nel, A. 2012a. Om ’n deeglike “aanmaning van sterflikheid” te kry: katabasis, relasionaliteit en retrovisie in *Die benederyk* van Ingrid Winterbach. *Litnet Akademies*, 9(2):413-441.
- Nel, A. 2012b. “By sý oë uit, by jóúne in” (99): relasionaliteit, visie en die dood in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk). *Stilet*, 24(2):53-74.
- Nijhoff, M. 1982. Verzameld werk. Amsterdam: Bert Bakker.
- Provoost, F. 2009. “Ik wil niet meer. En ek kan niet meer”. *Mare. Leids universitair weekblad*, 3 Sept. <http://www.mareonline.nl/artikel/0910/01/0809/achtergrond.html>
Datum van gebruik: 5 Jul. 2014.
- Slippers, B. 2013. Die lieflike geskiedenis van die yo-yo-boek. *My Tyd, Rapport*, 13 Oktober.
- Soja, E.W. 1996. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined-places*. Oxford: Blackwell.
- Silverman, K. 2009. *Flesh of My Flesh*. Stanford: Stanford University Press.
- Van Heerden, E. 2013. *Klimtol*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, A. 2013. Landskap van onthou, droom en verbeel. <http://www.rapport.co.za/Boeke/Nuus/Landskap-van-onthou-droom-en-verbeel-20131004.html>. Datum van gebruik: 12 Mei 2014.
- Van Niekerk, M. 1983. *Groenstaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2009. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Venter, E. 2013. *Wolf, Wolf*. Kaapstad: Tafelberg.
- Viljoen, L. 2013. *Klimtol* speel én besin. <http://www.litnet.co.za/Article/klimtol-speel-n-besin.html> Datum van gebruik: 12 Mei 2014.
- Visagie, A. 2009. Die sneeuslaper deur Marlene van Niekerk. <http://blogs.dieburger.com/boekredaksie25/die-sneeuslaper-deur-marlene-van-niekerk>. Datum van gebruik: 18 Jul. 2014.
- Windey, C. 2010. *Leeuwerikspiegel*. <http://www.dereactor.org/home/detail/leeuwerikspiegel.html> Datum van gebruik: 5 Aug. 2014.
- Wolff, 2010. Selfkennis en verstandigheid in ’n tyd van politiek raserny. (*In* Versfeld, M. Oor gode en afgode. Pretoria: Protea Boekhuis. p.7-40).

Zimna, K. 2010. Play in the Theory and Practice of Art. Loughborough: Loughborough University. (Thesis – PhD).

AANTEKENINGE

¹ Navorsing oor relasionaliteit is uitvoerig beredeneer en weergegee in die volgende artikels: “Om ’n deeglike ‘aanmaning van sterflikheid’ te kry: katabasis, relasionaliteit en retrovisie in *Die benederyk* van Ingrid Winterbach” (Nel, 2012a), en “‘By sý oë uit, by jóune in’ (99): relasionaliteit, visie en die dood in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk)”, (Nel, 2012b).

² Wolff (2010:31) definieer na aanleiding van Marthinus Versveld se toe-eiening van die begrip *analogie* – “dat daar ’n eendersheid tussen twee sake, ’n aardse en ’n geestelike saak, bestaan sonder dat die verskil tussen hulle opgehef word, met die gevolg dat die verskil dien om die ooreenkoms te belig.”

³ Die kollektiewe spel wat die ritueel kenmerk blyk reeds uit die titel van Cloete se jongste digbundel *Karnaval en Lent* – ’n spel wat weer eens in taal beslag kry:
die gedig wil die geveg tussen karnaval en lent
in ’n onbesliste gewapende stilstand op die ou end
in taal besweer

Huizenga (1952:90) wys tereg daarop dat om ’n geveg spel te noem ’n segswyse is wat soos oud is soos die woorde *stryd* en *spel* self.

⁴ Die Griekse term *ergon* kan op verskillende maniere vertaal word insluitend, produk, proses van produksie, ’n daad, aksie, taak, funksie. Plato en Aristoteles gebruik die term om die unieke, essensiële, gepaste of enigste doelwit/oogmerk, funksie van mense en dinge te beskryf. In terme van kuns kan *ergon* geïnterpreteer word as die tradisionele identifikasie van ’n kunstenaar as maker, die hoogste vorm van *homo faber*, die maker van artistieke representasie van dinge (objekte, situasies, mense idees) (Zimna, 2010:72).

⁵ Die paradoks is ’n uitspraak wat op die eerste oogopslag ’n teenstrydigheid bevat. Indien ’n mens egter noukeuriger ondersoek instel, ontdek ’n mens ’n dieperliggende waarheid wat die teenoorgestelde komponente van die stelling met mekaar versoen.

⁶ Vergelyk ook Kazemier (1968:9) se siening: “Het behoort tot de menselijke mogelijkheden om meer dan één relatie met de wêreld aan te gaan. Een van deze relaties lijkt *een dubbele verhouding als zodanig* te zijn en een wêreld te ontmoeten, die in haar *zijnsvorm dubbelzinnig* is.

⁷ Zimna (2010:37) verduidelik soos volg: “Bateson approaches play as a frame for action. Within this frame, as he writes, ‘persons find themselves playing.’ According to him the shift from noun to verb, reveals flexible and mobile character of play and locates it primarily as a social process.”

⁸ Frow (2002:333) skryf verhelderend oor hierdie aspekte van die raam:

Every aesthetic object or process has a frame or frames peculiar to it. Since the frame is not simply a material fact, it can be multiple – the frame of a painting, for example, may be reinforced by the broader frame of the museum – and we could think of the “edge” of the work as a series of concentric waves in which the aesthetic space is enclosed.

⁹ Edward Soja (1996) se argumentasie ten opsigte van ruimte kan bykomend ’n bruikbare raamwerk bied. Hy gebruik die term “thirdspace” of *derderuimte* in sy boek met dieselfde titel, en skryf uitgebreid daaroor. Sy uitgangspunt is veral ’n kritiek op die binêre begrippe rondom die denkbeeld van ruimtelikheid wat gesetel is in die sentrum van die geografiese diskoers. Soja plaas die *derderuimte* egter nie laaste nie, maar tussen die eerste en die tweede. Gevolglik is die belangrikste implikasie van die *derderuimte* dat binêre opposisies opgehef word – dus in plaas van óf ... óf, is daar sprake van én ... én. Hieruit kan afgelei word dat derderuimte dus ’n andersoortige wyse van *dink* is. Soja se teoretisering oor die sogenaamde derderuimte is egter nie sonder gebreke of leemtes nie. (Vergelyk Latham, 2004:272-273.) Die belangrikste kritiek wat allerweë teenoor hom uitgespreek word, is dat die omskrywing van die derderuimte te vaag en allesinsluitend is, en dat sy teorie kan baat by verdere ontwikkeling. Derderuimte as die ruimte van die speelwêreld en dienooreenkomstig ook wêreld vir die ontstaan van die kreatiewe teks verleen myns insiens wel groter substansie (of “geloofwaardigheid”) aan dié begrip.

¹⁰ “Die gedig is spel, selfs lyfspel ingegrif in taal.” (Cloete, 2013:130).

¹¹ Cloete verwys na die “dromende denke” na aanleiding van die Nederlandse digter J.H. Leopold se “droomend denken” in sy gedig “De molen”. Cloete sit Leopold se poëtikale opvattinge uiteen in sy beskouwlike opstel “J. H. Leopold oor die dromende denke” (Cloete, 1970).

¹² Die sin van die spel setel dus in die spel self, net solank die spel gespeel word. Of soos Dorlijn (1991:46) dit formuleer: “De weefselraden van de tekst verwijzen niet meer naar iets buiten de tekst, naar de werkelijkheid of een betekenis in de werkelijkheid, maar alleen nog naar elkaar.”

¹³ Margaret Atwood verduidelik byvoorbeeld ook haar poëtikale opvatting in *Negotiating with the dead* (2002) dat om te skryf te make het met vrees én fassinasie met mortaliteit – met ’n begeerte om die gevaarlike reis na die doderyk te onderneem en die donker te betree om iets of iemand terug te bring na die lig (Atwood, 2002:156).

¹⁴ Met dit gedicht vervalt het vorige.
Ik blijf mijn eigen onderhorige.

Totdat in ‘t einde blijken zal,
wie meester is, en wie vazal.

Tussen mijn leven en mijzelwe
is enkel nog een graf te delven.

Maar buiten deze laatste dingen
is enkel nog een lied te zingen,
- is enkel nog den dood t’ontwringen

het lied dat van haar lichaam is,
het lied waarvan haar lichaam is
de onbevleete ontvangenis

en dat den dood niet toebehoort
binnen dit woord.

Uit: *Voorbij de laatste stad*

¹⁵ Van Niekerk, 2009:94.

¹⁶ In 2013 verskyn haar jongste digbundel *Kaar*.

¹⁷ ’n Bladsynommer sonder outeursnaam en publikasiedatum verwys in hierdie afdeling telkens na Van Niekerk, 2009.

¹⁸ Friedman beredeneer ’n konseptualisering van *verruimteliking* (“spatialization”) van die teks en ’n gepaardgaande relasionele lees. ’n Volledige ruimtelike lesing van ’n narratiewe teks behels volgens Friedman (2002:219) ’n interpretasie van die interaksie tussen die horisontale en vertikale narratiewe koördinate, en betrek die skrywer, leser en die teks. ’n Relasionele lees veronderstel ’n interaktiewe verwantskap tussen die oppervlakte en die palimpsestiese dieptes van ’n gegewe teks. Friedman (2002: 220) verduidelik soos volg:

The “plot” of intersection, “narrated” by the reader, is a “story” based on a reading of the of the different forms that intersection takes through time, that is, how the horizontal and vertical narratives converge and separate, echo and oppose, reinforce and undermine each other.

¹⁹ Van Niekerk verwoord hierdie werkwyse ook teksintern by monde van die skrywerkarakter Willem Oldemarkt:

Aan ’n blote verhaal is daar geen plesier nie, het hy beweer, dis die glipraam van die aanbod wat tel, en die verskole tersydes. Handeling en gebeure moet herhaal wees, of omgekeerd of geminiaturiseerd, of verlangsaam, of versnel binne-in die

omlysting van die verhaal. Die skrywer moet afgebeeld wees in die vertellerkarakter in die verhaal, wat weer 'n verhaal vertel van iemand wat 'n verhaal vertel, ensovoorts. Of andersom. Die ontwerp van die kader is die waagstuk. Wie vertel wat vir wie, wanneer, waar, waarom, en veral hoe, dis die punt, 'n roman is daarom altyd ten minste twee romans, lief 'n verhaal in 'n verhaal, die inwerkingstelling van 'n onafsienbare regressie, met die einde ingesluk deur die begin. Niemand moet hulle vir een oomblik waan op vaste grond nie, dit moet werk soos 'n Klein-bottel in die wiskunde. (125)

²⁰ Lang gekursiveerde gedeeltes uit *Die sneeuslaper* is telkens die van Van Niekerk.

²¹ Van Heerden (2013:35):

Wanneer ek speel, is ek ek. Homo ludens, die spelende dier, die geliefde van die groen mannetjies, ek en die skuurgeluid van tou teen klimtol en die ratsheid van hak en kuitspier en pols en palm.

²² 'n Bladsynommer sonder outeursnaam en publikasiedatum verwys in hierdie afdeling telkens na Van Heerden, 2013.

²³ Die botsende opvattinge van die vader en seun ten opsigte van spel versus werk blyk uit die volgende gesprek:

“Dis mooi en als, maar watter doel dien dit?” het sy pa oor sy klimtolspelery gesê.

“Pa, speel is vir speel en dis anders as werk by Arbeidsake of Justisie of Waterwese. Daar werk jy vir die geld.”

“Vir ander goed ook. Om vir jou vrou en kinders te sorg. Om by te dra tot jou mense. Om by te dra tot die Republiek.”

[...]

“En spelery lei tot onverantwoordelikheid. (151)

²⁴ “Jintoe” is Kaapse Afrikaans vir 'n goedkoop prostituut.

²⁵ 'n Bladsynommer sonder outeursnaam en publikasiedatum verwys in hierdie afdeling telkens na Venter (2013).

²⁶ Vergelyk die laaste bladsy van die roman:

As dit net begeerte is, sal hy tog nie net by Jack kan bly nie, dis te veel gevra van 'n man en heeltemal te veel selfbeheersing gevra van homself. En as dit net liefde is, wat word dan van sy godgegewe begeerte? lewers tussen die twee pole sal hy dobber. [...]

Veel meer as dit het hy nie aan te bied nie, nie vir Jack nie, vir niemand nie. (274)