

J.W. du Plessis

D.H. Steenberg

Feministiese fasette in *Klipkus* van Marlise Joubert

Abstract

Modern feminists concern themselves particularly with tracing oppositional strategies versus the conventional depiction of gender in fiction. One of these strategies is the lesbian relationship. By substituting the heterosexual relationship with lesbian love, the traditional authority of the male in the matrimonial relationship will be subverted. *Klipkus* primarily has lesbianism as its theme, but it simultaneously deals with a most important feminist strategy. This article examines the feminist aspects of the theme, viz. the positive relationship between two females and the negative results of the heterosexual relationship. In this process the male image is shattered. This depiction is expressed in a feminine mode of writing.

Deur die eeue beklee die heteroseksuele verhouding 'n sentrale posisie in die fiksionele tekste van beide manlike en vroulike woordkunstenaars. Die liefde van die man is die primêre fokus van baie verhalende tekste en is dit vandag in hoë mate steeds – veral in die triviale lektuur, maar ook in die ernstiger letterkunde.

'n Soeke na alternatiewe vorme vir fiktiewe verhale waarin die vrou se ervaringswêreld die sentrale posisie inneem, het vroue-skryfsters gebring tot 'n weiering by die vroulike protagonis om te trou of heteroseksuele verhoudings aan te gaan omdat, so word geredeneer, alle fundamentele vorme van sosiale praktyke soos die verhouding van mans tot vroue of van vroue tot die gemeenskap, (in kort: die gesin, seksualiteit, huwelik en die verdeling van arbeid volgens geslag) hul wortels in die heteroseksuele paar het (Du Plessis,

1985:2). Feministe moedig skryfsters aan om *biseksueel* te skryf, maar met die fokus op die vrou omdat alleen die vrou biseksueel is, “man – it’s a secret to no one – being poised to keep glorious phallic monosexuality in view” (Cixous in Ryan, 1988:87).

Cixous (1980:248) inspireer vroue ook om te skryf, te praat, stem te gee ten einde hul verlore liggame te ontdek: “to move from repression to existence, from marginality to recognition.” In hierdie heelmakingsproses is dit essensieel om die behoefte aan ’n ander vrou te erken – “to deny the hatred foisted on women by men”.

Virginia Woolf (1979:49) pleit weer by die vrou om trou te bly aan haar eie waardesisteem en die literêre konvensies wat deur manlike skrywers neergelê is, te verwerp.

Een van die alternatiewe vorme waarin weggebreek word van die heteroseksuele paradigma as sentrale verhouding in die konvensionele roman, is lesbianisme.

Lesbianisme in die literatuur het nie slegs te doen met genitale seksuele ervarings tussen vroue nie, maar sluit ook gesamentlike ervarings in, die deel van ’n ryk, innerlike lewe, die saamstaan teen manlike tirannie en die onderlinge ondersteuning van mekaar in verskillende lewensituasies. *Lesbies* kan in sy literêre konteks gedefinieer word as ’n verhouding waarin twee vroue hul diepste emosies en gevoelens op mekaar rig. Seksuele kontak mag inherent aan hierdie verhouding wees, maar kan ook totaal afwesig wees. Die twee vroue bring die meeste van hul tyd by voorkeur by mekaar deur en deel die meeste aspekte van hul lewe met mekaar.

Klipkus is só ’n *lesbiese teks*. Alhoewel dié novelle in die eerste plek geskryf is “om die ‘vreemde liefde’ van vroue aan bod te bring”, soos dit op die stofomslag gestel word, is daar soveel feministiese aksente aanwesig dat ’n ontginning van die betekenispotensiaal vanuit ’n feministiese oogpunt boeiende gegewens opgelewer het. Nie alleen is die tema van selfverwesenliking van die vrou ’n sentrale tema in die feministiese lewensbeskouing nie, maar die novelle loods ook ’n aanslag op die tradisionele manlike mites en word bowendien wat vorm en styl betref, aangebied in ’n vroulike metafoor – ’n bewuste poging van die feministe om hul vroulikheid op konkrete wyse in taal en styl te vergestalt. Hierdie feministiese aspekte sal vervolgens aan die orde gestel word.

1 Die tema van lesbianisme as alternatief vir die selfverwesenliking van die vrou

Dit is nie die doel van dié artikel om die lesbiese tema in hierdie novelle te analiseer of die verskynsel uit die teks te verklaar nie – dit sou ons op die terrein van die psigologie bring – maar om die tema van lesbiese liefde as alternatief vir die heteroseksuele verhouding in die selfverwesenliking van die

vrou te ontgin. In haar artikel “Historical amnesia and the lesbian continuum” (1981:180) omskryf Jacquelyn Zita hierdie keuse van tema as “a form of resistance to patriarchy qualitatively different from other forms because, however obscurely, lesbian resistance does include the sexual component . . . (T)he lesbian option, as an erotic, emotional, social and political commitment to other women represents an option that cannot . . . be contained within the institution of heterosexuality”. Hierdie daad van weerstand teen die hegemonie van heteroseksualiteit het sy wortels in die moderne feminisme.

Vir die doeleindes van ’n feministiese analise van die roman, sal dit voorlopig nodig wees om te skei eerder as om saam te voeg; om die verskillende drade na te speur ten einde die weefstuk van die geheel te kan begryp. Eintlik *vra* die roman die navorser om hierdie skeiding te maak deur self spesifieke gedeeltes af te baken deur onder andere tipografie en perspektiefverskuiwing.

Die belangrikste deel van die werk word gevorm deur twee reekse briewe. Die eerste reeks briewe het Adri as jong tweedejaarstudent aan Brigitta geskryf. Adri was ’n student aan die universiteit waar Brigitta ook gewerk en deelyds gestudeer het. Adri het onder andere Grieks bestudeer. Dit sluit aan by die Griekse Oudheid en die digteres, Sappho met wie Adri sterk identifiseer. Hierdie gedeelte konsentreer grotendeels op die aard van die lesbiese verhouding met sy ekstases en depressies.

Adri skryf die tweede reeks briewe aan Brigitta vanuit Nederland waarheen sy (Adri) saam met Phaon vlug. Hierdie briewe beskryf ’n simboliese inlywing in die heteroseksuele wêreld waarin Adri uiteindelik ondergaan.

Die openingsgedeelte speel af ná Adri se dood en word deur ’n ouktoriële verteller aangebied.

1.1 Sappho se Lesbos as strategie tot die ontmitologisering van die vrou

Adri en Brigitta se wêreld is die poëtiese wêreld van Sappho en die Griekse Oudheid waarin die mite oorheers het. Dit neem reeds ’n aanvang in die titel self. Die klipkus, tipies van die eiland Lesbos, is die ontmoeting van twee elemente – albei vroulik – naamlik aarde en water (vgl. Cooper, 1978:59 & 188). Hierdeur word nie alleen die lesbiese tema geponeer nie, maar word Adri en Brigitta beide as vroulik daargestel. Deur terug te gryp na die Oudheid, word die problematiek van vrouwees in historiese reliëf geplaas, maar word ook die mite aangespreek. Die spel tussen skyn (mite) en werklikheid is ’n deurlopende motief in die novelle. Deur die skynwêreld van die mite gelyk te stel aan die reële werklikheid van die romanpersonasies, word die vrou ontmitologiseer, dit wil sê die toegedigte mites wat die vrou deur die eeue omring het, word vernietig. Tegelykertyd word die vrou as *godin* herstel. Brigitta se naam kan ontleen wees aan Brigid, die Keltiese godin van riviere en water. Sy woon byvoorbeeld op Vier-en-twintig riviere

en haar kwekery se naam is Soetloop. Die kwekery self dui op die waarskynlikheid van hierdie afleiding aangesien dié godin ook geassosieer word met die produkte wat die aarde voortbring. Adri stel Brigitta ook gelyk aan Aphrodite en die dogter van Zeus (28–29). Adri word weer die tiende van die muses (29) genoem.

Die ambivalensie van die titel word na die karakter deurgetrek. Adri stel haarself eksplisiet voor as Adriana Suan de Kock (29). 'n Analise van haar naam lei tot sekere gevolgtrekkings wat van belang is vir die tema. Adriana is 'n vervorming van Ariadne, die heldin uit die Griekse mite wat Theseus se lewe red en daarna deur hom verlaat word. Die mite word in Adri vlees en bloed, maar dit lewer ook kommentaar op die ontrouheid van die man. Suan slaan op *swan*, 'n mitologiese simbool van manlike seksualiteit. De Kock is uit die aard van die saak haar familienaam en sal later in die bespreking in verband met haar vader ter sprake kom. Adri is dus beide manlik en vroulik. Dit hou implikasies in vir beide die lesbianisme en die feminisme. Wat laasgenoemde betref, is dit 'n oogmerk van die feminisme om die term *vrou* te ledig van die tradisionele konnotasies en in die plek daarvan die *individu* te stel.

Adri se kampus-eiland is 'n wêreld vol son, blommegeur en stilte. Dis 'n gedroomde gedagte-wêreld, wat deur die taal werklik gemaak moet word: “ek het gedink dat jy miskien 'n onwerklikheid is, 'n sprong van my eie koorsige verbeelding, dat ek my verbeel ja, soos wat ek hierdie park verbeel” (29), skryf Adri aan Brigitta. Maar die mite moet juis werklikheid word en dit doen Adri deur 'n eie wêreld tot stand te bring – 'n wêreld waarin sy volkome haarself kan wees: “ek het my niks verbeel nie, hoegenaamd niks nie” (29). Adri se *nuwe* wêreld is die voor-geboortelike wêreld van die kind wat geslagloos in sy ruimte ronddryf. In hierdie ruimte figureer net sy en Brigitta; is hul volkome genoegsaam by mekaar. Alle ander mense word uitgesluit. Dit word taalmatig vergestalt deur die sinsbou, metafore, woordgebruik, ensovoorts, waaroor later meer uitgebrei word.

Die enigste steuring op hierdie idilliese oppervlak, is Brigitta se verhouding met Steve. Vanweë hierdie ongewenste verhouding, ontwikkel emosies soos jaloesie, aggressie en depressie by Adri wat weer eens as kommentaar op die heteroseksuele verhouding vertolk kan word. Sy gaan Brigitta selfs fisies te lyf en wanneer sy en Steve trou, beskou sy dit as verraad (72) en hou sy die *onontkombare* gevolge van die huwelik aan Brigitta voor waaruit haar (feministiese) afkeer van die man blyk:

onthou jy die appels en vye en olywe wat nou vir altyd verorber is deur die wurms van jou beminde? Verheug jou in sy wurms, my liefsteling! Hulle is hard en reguit en vreet jou van binne af op. Hulle vergiftig jou bloed met wit vuurspuwende swamme.

Hulle vreet soos kanker 'n gat dwarsdeur jou sodat alles uit jou uitloop. Jou bloed vloei weg, jou baarmoeder spoel los en die twee ontsteekte eierstokke val uit en al die gewasse van jou maag en die bottergeel besmette kliere van jou bors. Jy word kleiner en kleiner en swakker en minder terwyl die wurms vetter word, terwyl hulle tande skerper

word soos haai s'n. Die harige wurms van jou beminde wat snags jou bed bekrui, is grotesk soos swaar gorillas en jy, jy is totaal opgeslurp en gemeng met groen slym en speeksel in sy buik. Miskien sal die wurms jou oë spaar en dit nalaat vir die aasvoëls van hierdie wêreld. (73)

Origens vervloei die verhouding in volmaakte harmonie. Die eerste briewe, wat 'n swangerskap simuleer, handel hoofsaaklik oor die aard en ekstases van die lesbiese liefdesverhouding. Alhoewel daar soms 'n man op die periferie verskyn, is hul meestal *afwesig* (Alex is intervasity toe; Adri se broers het gaan toer) of word as minder belangrik geag:

ons het vir die hoeveelste keer ons verhouding verbreek. (34)

Of:

Saterdag gaan ek bokjool toe saam met 'n nuwe ou – Sarel van Heerden, of was dit nou Van Rensburg? (45)

Adri het geen behoefte aan manlike kompensasië nie, maar bring saam met Brigitta “'n totale self tot stand” (50). Hierdie selfgenoegsaamheid word simbolies gedemonstreer in die tiende en laaste brief waarin elk uit die ander gebore word. Hiermee word ook die mite vernietig dat die een vennoot in die lesbiese verhouding noodwendig die manlike geslagsrol vervul. Albei vroue bly vroulik en is vrugbaar. Die uitspoel uit mekaar, soos branders, sluit dié reeks briewe af. Die volgende reeks briewe, dié van Adri aan Brigitta vanuit Nederland, fokus op die heteroseksuele verhouding.

1.2 Bosch se “Tuin van luste” as strategie tot die ontluistering van die heteroseksuele verhouding.

Die tweede reeks briewe is strakker en behandel die heteroseksuele verhouding aan die hand van Hieronymus Bosch se bekende skildery, “Die tuin van luste”. Die oogmerk is dieselfde as in die eerste reeks briewe. Die skyn van die skildery van Bosch word omgekeer tot die werklikheid van die heteroseksuele liefdesverhouding. In die proses word die androgene liefde ontluister tot blote wellus.

Dit is nie nodig om 'n volledige ontleding van die simboliek van Bosch se skildery hier te gee nie. 'n Voortreflike ontleding daarvan uit kunsteoretiese oogpunt is gedoen deur Charles de Tolnay (1966:360–361). 'n Feministiese beskouing van dieselfde skildery is te vind in *The painted witch* (Mullins, 1985:72–73).

Die skildery beeld die drie fases van die mens se lewensloop op aarde uit: op die eerste paneel word Eva aan Adam voorgestel in die paradys. In Joubert se roman word dit gereflekteer deur Adri en Phaon se aankoms in Nederland, hul vertrek na Utrecht (wat soos die Paradys deur vier riviere omring word), Phaon se onverwagse “ovasië van soene” (27) en Adri se verkenningstogte van haar nuwe omgewing. Die tweede paneel versimboliseer die sondeval van

die mens, waarvan die heteroseksuele verhouding en gepaardgaande wellus die direkte gevolg was. In *Klipkus* word dit gesuggereer deur Adri se vertrek na Parys waar sy aan drank en die heteroseksuele verhouding bekend gestel word wat later lei tot seksorgies in die Queen se klub en dwelmverslawing. Baie van die simbole wat in hierdie gedeelte geponeer word, kan direk na hierdie skildery teruggevoer word. Die derde paneel beeld die straf op die sonde uit. Die verlore siele gaan na die hel, of dal van Hades, wat 'n kontras is tussen vuur en ys en waar hul via die liggaam van die duiwel uitgeskei word. Die laaste brief aan Brigitta (93–95) verteenwoordig hierdie toestand: die rioolsisteme word verbeter; daar word telkens melding gemaak van die verstikkende hitte wat besweer moet word in 'n koue bad water of 'n ysblokkie in die wyn. Uiteindelik klim sy in die vliegtuig (die duiwel is 'n blou monster met die kop van 'n voël) waar haar lewelose liggaam “uitgeskei” word in die toilet.

In hierdie drie-fasige proses probeer Adri haarself vind. Kort na hul aankoms in Utrecht gaan sy alleen flik en stap sy alleen na die Stadhouderslaan om 'n bus te haal. Die feit dat sy veilig aangekom het, vertolk sy as 'n eerste aanpassing (27). Dit is egter skyn. Sy pas nie aan nie en kan haarself ook nie vind nie: “Wie de donder is ek dan? Hier?” (32). Die opnoem van al haar besittings direk hierna ten einde haar identiteit te bepaal, onderstreep dat sy enkel vroulik is. Haar krisis is dus nie 'n identiteitskrisis soos Diederik dit in *Die son struikel* (Van Niekerk, 1960) beleef nie, maar 'n soeke na haarself soos sy is. (Sy is immers lesbies en in die oë van die gemeenskap nie *normaal* nie.) Sy kan nie met maskers loop nie; sy móét haarself deurgroen: “Is dit nou alles ek? Die héle ek? Wie is ek en wát is ek?” (32)

Die heteroseksuele verhouding bied aan Adri geen uitkoms uit haar lewensproblematiek nie. Selfverwesenliking kan sy net by Brigitta vind. Haar raad aan Brigitta is terselfdertyd ook háár oplossing al wil sy dit nie nou al erken nie: “Selfmanifestasie en vervulling (is) die belangrikste vir jou, en beslis nie where eagles dare, óf the man with the golden gun nie” (46). Die afwysing van die man as oplossing (die arend is ook 'n manlike simbool) in die manifestasie van vrouwees, is suiwer feministies.

Hierdie vermoede word drie bladsye verder bevestig wanneer Adri konstateer: “The real trouble about women is that they must always go on trying to adapt themselves to men’s theories of women” (49). Hiermee raak Adri aan die hart van die feminisme. Een oplossing vir hierdie probleem by vroue is die lesbianisme: om “getrou (te) wees aan 'n sekere faset van (haar) samestelling”; om weg te breek “van die moraliserende patroon waarin . . . vrouwees gegiet is” (49). In haar poging om te konformeer tot die voorgeskrewe geslagsrolle, moet sy haarself verloën, die sosiale maskers dra, die skyn voorhou. Die doen sy in 'n speletjie met John op die trein wanneer hy vra wie en wat sy is en sy, soos Alice (vgl. die motto), haarself nie kan verklaar nie, maar anoniem bly. Dit sluit ook aan by die feministe se weiering om vrouwees te definieer.

Adri bly tob oor haar identiteit. As sy haarself nie in die heteroseksuele samelewing kan oriënteer nie, beproef sy die ander uiterste: groepseks (ook 'n radikaal feministiese oplossing) waarin niemand spesifiek aan iemand behoort nie. Maar hier word sy gereduseer tot 'n voorwerp; laat sy toe dat sy objek word – juis dit waarteen die feministe hewig rebelleer. “. . . ek is die vrugbare gat in die aarde!” roep sy ontsteld uit. En waar sy vroeër geen identiteit gehad het nie, ervaar sy nou 'n dubbele identiteit.

Die soeke na die Self word vir Adri 'n verwarrende ervaring. Hoe meer sy na die werklikheid delf, hoe erger verval sy in haar skynwêreld van drank- en dwelmmisbruik. Sy kan nie inpas in 'n wêreld waarin die dorp verdeel is in 'n melkfabriek en 'n voetbalveld nie (72). As sy dit aanvaar, verloën sy haar eie wese; as sy dit verwerp, verwerp die samelewing haar.

Die onafwendbare einde van die identiteitskrisis is die dood. In die aanvaarde androgene samelewing is daar nie plek vir die vrou as selfstandige wese nie; die lesbiese verhouding word eweneens afgekeur. Die enigste rus waarin die vrou se dualiteit finaal kan oplos, is die dood wat as grond, water, reën en soet verrottende blare (vrugbaarheid) aangedui word. Adri se neerlê in die grot is ook simbolies die einde van haar reis op soek na selfverwesenliking. Die rots is volgens Cooper (1978:31) “. . . the feminine principle, the womb of Mother Earth and her sheltering aspect”. Deur terug te keer na die baarmoeder van die aarde, vind Adri die rus wat sy in die normaal-aanvaarde samelewing nie kon vind nie.

1.3 Die openingsgedeelte as feministiese kommentaar op die tradisionele rolverdeling

Die eerste vyftien bladsye word beslaan deur 'n insetgedeelte met 'n ouktoriële verteller aan die woord en behandel die besoek van die uitgewer, Victor Vink, aan Brigitta na aanleiding van hul kort korrespondensie. Die perspektiefverskuiwing impliseer dat hier 'n geobjektiveerde blik op die tradisionele geslagsrolverdeling gewerp kan word soos Adri en Brigitta (en saam met hulle, alle vroue) dit beleef. Brigitta (haar naam roep ook die Hollywoodse seksgodin, Brigitte Bardot in herinnering) bevind haar in 'n oppervlakkige verhouding met Victor Vink. As uitgewer, is hy óór haar geplaas – hy moet immers beslis of die briewe gepubliseer word – maar die titel uitgewer roep ook konnotasies op van uitdeler teenoor ontvanger: die stereotipe man-vrouverdeling. (Die konnotasies wat aan sy naam en van geheg kan word, word later uitvoeriger bespreek.)

Oormatige klem word ook op Brigitta se liggaam gelê: skouer, nek, borste reduseer haar tot blote seksobjek. Satiries is Vink se reaksie om sy bril op te sit om beter te kan sien – 'n duidelike toespeling op die man se *beperkte* blik op die vrou, naamlik as blote seksvoorwerp. Hiervan word ontslae geraak wanneer die vroulike liggaam in die vertelling tot hêle mens opgebou word: “haar hande verskuif”; “haar knie optrek”; “rek haar bene effens”; “wys-

vinger streep”, ensovoorts tot sy “sonder enige gevoel van selfbewustheid” (16) haar klere begin aantrek. In die taal, ontdek die vrou haar liggaam, soos Cixous dit genoem het.

’n Tweede aspek wat in hierdie openingsgedeelte beklemtoon word, en sterk feministies andoën, is Brigitta se onbehae in die verhouding met Vink. Dit is naamlik duidelik dat sy hierdie verhouding slegs toelaat omdat sy Adri se briewe gepubliseer wil kry en sy iets sal moet doen as dit gaan blyk dat hy nie meer belangstel om die briewe te publiseer nie. “Enigiets. Hy moet feitlik moreel verplig voel teenoor haar om die boek uit te gee” (15). En haar sterkste wapen, is juis haar swakheid: haar vroulike liggaam. Hierdie ironiese omruiling van toegedigte manlike en vroulike eienskappe, sal vervolgens onder die loep geneem word.

2 Die deurbreking van die tradisionele manlike mite

In die feministiese denksisteem word die man as oorsprong van alle vooroordeel jeens en onderdrukking van die vrou beskou. Dit is die man wat haar tot objek gereduseer het, in besonder tot seksuele objek van sy eie manlike begeertes. In die proses het die vrou se wese vervaag tot versorgster en voortbringster van kinders terwyl die man alle ander lewensterreine beset. Dit is dus nie vreemd dat in die feministiese literatuurkritiek vrylik gebruik gemaak word van begrippe soos virisentrisme – die vanselfsprekendheid waarmee tipies manlike kategorieë en norme geüniversaliseer word – en fallosentrisme – ’n psigo-analitiese begrip wat verwys na die vooropstelling van manlike seksualiteit vir die bepaling van vroulike seksualiteit, soos by Freud (Marais, 1988:31). Dit is juis hierdie *vanselfsprekendheid* by mans en manlike seksualiteit wat in *Klipkus* ontmasker, gerelativeer en versplinter word. Dit openbaar hom by uitstek in Adri se verhouding tot die mans in haar lewe, maar ook by Brigitta se betrokkenheid by haar minnaar, Steve en die uitgewer, Victor Vink.

Teenstrydig met wat die psigologie-boeke as die oorsaak van lesbianisme beskou, naamlik ’n dominante vader-figuur, figureer Adri se pa as ’n vae, afwesige vader-figuur. Hy word dus eerder feministies geteken as uit lesbiese oogpunt. Sy volle name is Albertus Willem de Kock wat reeds iets van sy *koninklike* status suggereer. (Albert was die bekende eggenoot van koningin Victoria oor wie se dood sy lewenslank getreur het, en Wilhelmus kan na Wilhelmus van Nassau verwys – die prins na wie die Nederlandse volkslied selfs vernoem is!) De Kock se oorsprong of moontlike betekenis is nie so eksplisiet nie, maar dit kan satiries verwys na die Engelse “cock” – haan of mannetjie. Dit is tegelykertyd ’n manlike simbool en word ook soms platvloers gebruik om die manlike geslagsorgaan te beskrywe. As man en vader is Albert de Kock egter geensins wat sy naam hom toedig nie; intendeel, hy is hoofsaaklik in geld en seks geïnteresseerd. Sy materiële ingesteldheid word onder andere gesuggereer uit Adri se raad aan Brigitta om

hóm te raadpleeg wanneer sy in finansiële verknorsing verkeer. Sy skryf ook: “. . . my geld is op en ek moes pa bel om nog te stuur” (45). Die gebruik van die modale hulpwerkwoord in hierdie sin, verbaliseer Adri se teensin, ofskoon sy geen ander keuse gehad het nie. Daar is ook toespelings op ’n verkragting deur hom van sy eie dogter (77). Sy vrou word Clara genoem – dit is ’n deftiger vorm van Klaartjie wat dikwels in die volksmond gebruik word as benoeming vir ’n bediende. Die pakkie wat haar ouers stuur, verkleiner die vader deurdat hy ná die moeder genoem word en die aanwending van die vreemde taal, Duits, simboliseer die vervreemding wat daar tussen ouers en dogter bestaan.

Adri se vader kom eers heelwat later weer aan bod en wel in ’n droom en twee fantasieë wat sy beleef onder die invloed van dwelms. Hierdie beelde wat uit die onbewuste opwel, teken ’n uiters negatiewe beeld van die vader. In die droom kom hy haar uit die koshuis haal om plaas toe te neem. Die uitsonderlikheid van hierdie optrede blyk uit haar ontsteltenis om hom te sien: “skielik is pa daar wat doen hy hier hoe weet hy ek is hier” (77) en bevestig die vroeëre vervreemding. Die reis plaas toe eindig in ’n verkragtingstoneel. In hierdie eerste fantasie beleef sy haar pa as ’n reuse-aap, ’n enorme gorilla wat haar jaag en vasdruk, wurg. Dan verander hy in Steve, Brigitta se man. Die gelykstelling van die twee mansfigure kan as feministiese kommentaar op die heteroseksuele huweliksverhouding vertolk word waar beide mans die vrou objektiveer. Die klimaks van haar negatiewe belewenis van haar pa, vind ons op die laaste bladsy van die novelle waarin die agtergrond van haar afsku aan mans geskets word: “Hier is ’n reuse-bosluis in die kamer. Pa kom in en probeer dit doodtrap, maar die bosluis is ek en ek groei al groter. Ek gryp vir Pa vas, ek sit teen sy vel en begin hom leeg suig. Ek vreet hom heeltemal op . . .” (94). Hierdie beeld van die man en gesinshoof vir wie die materiële en die seksuele die swaarste weeg, kom dikwels voor in die feministiese wêreldliteratuur. (Eybers se gedig “Hiërgie” en “Midas” handel byvoorbeeld hieroor.)

Adri se eerste verwysing na haar drie broers stel haar, grammatikaal, ondergeskik aan hulle: “suster van drie broers” (29). Haar uitsluiting uit hul manlike wêreld verwoord sy op dieselfde bladsy wanneer sy sê dat hul weggevaar het in songeel skuite. Deur haar agter te laat, stel sy die man se wyer wêreld teenoor die vrou s’n: “Mannen kunnen er op uit trekken . . .” (T Hart, 1982:89); die vrou se plek is tuis. Adri ironiseer hierdie manlike bestaanswyse verder deur nie noodsaaklike arbeid aan hul weggaan te koppel nie, maar seksuele plesier (“songeel skuite”; “saam met dorian”). Op bladsy 66 word dieselfde gedagte herhaal.

Tog kan Adri steeds dink dat haar broers na haar sal terugkom. Dit vind nie plaas nie; intendeel, wanneer hul weer in die verhaal opduik, is dit om haar te waarsku dat sy met vuur speel, en later is hul twee boosaardige swaarddraers wat in ’n dwelmhallusinasie haar borste afsny en opeet nadat sy in ’n man verander het. Alleen as man kan die vrou op gelykwaardigheid

aanspraak maak, vandaar dat haar vroulikheid, haar borste, verwyder moet word. Die vrou se misnoë oor hierdie miskenning van haar eie aard, illustreer Adri deur haar broers *op te eet*.

'n Belangrike persoonlikheid in Adri se lewe is Phaon, volgens oorlewering die minnaar van Sappho met wie Adri identifiseer. In *Klipkus* is hy 'n blonde Hollander wat luidens Brigitta se brief aan Vink (40) deur sy werk na Suid-Afrika gestuur is en 'n tyd lank by Brigitta ingewoon het waar Adri hom ontmoet het. As regstreekse ontlening aan die Griekse Oudheid is hy by uitstek draer van die mites rondom manlikheid; mites wat deur die feministiese perspektief versplinter word. Anders as Adri se vader en broers, figuur Phaon slegs in die briewe wat vanuit Nederland geskryf word. Volgens Adri móés sy saam met Phaon weggaan om “die afgrysklikheid van pyn af te weer en omdat ek geweet het van alles . . .” (48) duidend op Brigitta se belangstelling in Steve. In Nederland word Phaon die mitologiese Hermes wat as gids optree vir die siele na Hades en tegelyk god van die doderyk is en die doderyk (onderwêreld; *netherworld*) self aandui. Nederland is dus die onderwêreld, maar omdat dit ook die heteroseksuele wêreld is, word die heteroseksuele aan die dood gelyk gestel. Hierdie begeleiding van Phaon word tot 'n hoogtepunt gevoer in die seksorgies by die Klub. As manlike gidsfiguur, word Phaon in al sy negatiewe eienskappe ontmasker: ongeduldig, aggressief, haastig, skynheilig, onderduims, swak, seksbehep.

Op die lughawe hou hy irriterend ongeduldig sy horlosie dop. Op Schiphol loop hy haastig vooruit, maar word vrolik en opgewonde as hy sy vaderland betree. “Tuis” gekom, oorweldig hy haar met soene – haar inwyding tot die heteroseksuele wêreld soos reeds genoem. Saam woon hul in Dillenburgstraat, Utrecht. (Dille is ironies 'n kruie wat vroeër hekse moes weghou, maar dit kan ook op idille dui.) Phaon se betrokkenheid by vroue word gesatiriseer deur verwysing na Simona wat die selibaat voorstaan, en sy tante Jorina (die mitiese Corinna) wat 'n bordeel bestuur. Hy verrig ook *vroulike* take soos groente koop en gaarmaak, terwyl Adri self 'n afkeer van kosmaak openbaar. Tydens die ete ontwikkel Phaon hoofpyn en onttrek hom aan die geselskap. Adri se stiltes hierop kan eintlik as kommentaar beskou word. Juis deur niks te sê nie, illustreer sy haar minagting.

Ook Phaon se soektog na sy serp (liggaamlike swakheid) en beurs (materialistiese instelling) “asof dit die alfa en omega van sy bestaan is” (46), sy woede as hy dit nie vind nie en Adri se vind daarvan bo-op die yskas, rekapituleer die feministiese perspektief op die man.

Adri se saamwoon met Phaon bring geluk vir geeneen van hulle nie, maar lei tot ondraaglike spanning. Die wortels hiervan kan teruggevoer word na die onbegrip van die man vir die wese van die vrou: “Phaon kom terug, op soek na my ander ek, die ek wat ek nie is nie. Wat hy dink ek is. En ek reik uit na hom . . . soos wat ek dink ek is en hy skrik. Hy verloor sy balans en roep om hulp van bo . . .” (48). Hierdie onbegrip vir die ware vroulike wese is 'n deurlopende motief in die novelle; hier dui dit spesifiek op die man se

voorstelling van vroulikheid. Haar depressie wat op hierdie episode met Phaon volg, word die motoriese moment na 'n heteroseksuele verhouding met verskeie mans. Aanvanklik onder die invloed van drank, maar later deur dwelmmisbruik, gee sy haar oor aan sinlike genot; laat sy toe dat sy objek word. Wanneer sy nugter is, relativeer sy egter die man in hierdie verhouding:

Waarom is die man vandag van minder belang in hierdie verhouding? Noodsaaklik, ja. Maar steeds 'n verlengstuk van sy eie manlike behoeftes, dink ek. Sonder sy potensie word hy byna sinloos, struikel hy geslagloos tussen mense rond, soos 'n vis spartel hy op droë grond. Hy bly gebind aan die vrou en met elke daad wil hy daarheen terugglip, wil hy homself weer voel groei en gebore word. Sy orgasme is dus die geboorteproses wat hy wil herhaal, en herhaal. (56)

Die manlike mite erken egter nie hierdie “ontoereikendheid” nie. Phaon word boos as Adri haar in haar eie vroulike wêreld onttrek en onderskep selfs Brigitta se briewe waardeur hy sy manlike besitlikheid demonstreer. By die Queen se klub mag hy dalk die botoon voer, maar “. . . ek weet kaal is jy Hermes met 'n smal delikate penis” (70). In die Griekse mitologie word Hermes juis as 'n kop met 'n enorme fallus voorgestel – simbool van sy vrugbaarheid. Hier word die man subtiel ontmitologiseer in die taal van die vrou: smal . . . delikaat . . . Ander voorbeelde van die man se aanhanklikheid en afhanklikheid van die vrou, is Phaon se aggressie by die fontein (simbolies die bron vanwaar die man sy viriliteit vandaan kry) en die vergelyking van die man met 'n vis. Sekere resente feministe glo dat die vrou se krag juis in haar vroulike seksualiteit en vermoë tot voortplanting lê en impliseer dat juis dít haar mag oor die man verleen (Marais, 1988:34). In die mites moet die fallus ook in die aarde (vrou) sterf om via haar vrugbaarheid nuwe krag te verkry. Wanneer Adri dus haar verhouding met Phaon vergelyk met die manlike beeld van die vis wat na haar lyf smag (80), bevestig sy háár superioriteit oor hom.

'n Laaste feministiese beeld is die wapen waarmee Adri op die vliegtuig selfmoord pleeg. In die ou mites is die fallus dikwels met wapens vergelyk (Webb, 1978:40). Daar is ook geglo dat die mens gestraf word deur dieselfde voorwerpe as waarmee gesondig is. Deur Adri se selfmoord met die pistool, word die heteroseksuele verhouding aan die vernietiging van die wese van die vrou verbind.

Ook die ander manlike figure in Adri se leefwêreld word negatief geteken. Die heer Brederoo is opgeblase (30); die violis Kromme, voer sinlose gesprekke (42); John is vervelig; Igor en Piet van Oss is twee “lulle” (die Nederlandse woord vir idiote) en stapelgek; Dawes kan net praat oor sy drie swart slavinne wat hy tot *vryheid* gelei het; Graham het 'n haakneus en Thomas lyk soos 'n skilpad.

Een ander figuur wat ons aandag vereis omdat hy 'n tipiese manifestasie van die feministiese manpersepsie is, is die uitgewer Victor Vink.

Vink (en sy vriend Robin) tree na vore uit die korrespondensie van Brigitta

met hierdie uitgewer om Adri se briewe nadoods gepubliseer te kry. Vink en Robin word ook in die inleidende vertelling deur die oë van 'n eksterne fokalisator aan die leser voorgestel.

Die skeiding van hierdie gedeeltes deur tipografie, perspektiefwysiging en die a-chronologiese volgorde, is berekend daarop gemik om die man, Vink, te ontmasker; om die manlike mite as versinsel af te maak.

Sy naam dui op 'n voëlsoort wat daarvoor bekend is dat hy meer as een wyfie aanhou en dat hy, buiten gedurende die broeityd, net soos die wyfie lyk. Soos sy gelyknamige voëlsoort, hou Vink in sy briewe die skyn voor van ware manlikheid – let onder andere op sy taalaanwending – maar wanneer hy Brigitta ontmoet, val sy maskers af en is sy manlikheid bloot op die seksuele gerig. Sy naam is Victor – oorwinnaar – maar aan die einde word dit geïroniseer omdat hy in sy laaste brief nie meer sonder Brigitta se liggaam kan lewe nie – 'n omgekeerde Genesis-kode dus: na die vrou sal jou begeerte wees en sy sal oor jou heers!

Vink se briewe aan Brigitta bly met die uitsondering van die laaste brief, deurgaans amptelik soos gesuggereer deur die adresvorm bo-aan. Hy is wel bereid om die *Geagte* te laat vaar vir *Beste* – na aanleiding van Brigitta se voorbeeld. 'n Analise van die inhoud en styl van sy briewe, openbaar duidelike feministiese representasies. In sy eerste brief beweer hy dat hy Adri se korrespondensie interessant gevind het; tog lê hy dit aan sy vriend, 'n keurder, voor (agterna sal blyk dat dit ongehoord was) waaruit afgelei kan word dat hy tog nie werklik die briewe begryp het nie. Hy hou egter die skyn voor van rasonele mens, maar sy sug na sensasie skemer ook deur.

In sy tweede brief aan Brigitta blink hy uit in manlike machoïsme: hy noem sy sakebesoek aan Europa; hy probeer Adri se bestaan as versinsel afmaak; sy onkunde skryf hy toe aan sy aversie van die sensasie-joernalistiek; sy werkverdeling is anti-feministies en sy besoek aan Utrecht probeer hy rationeel verklaar. Brigitta se motief probeer hy aan vroulike jaloesie en lis toeskryf; sy “keurder” is druk besig (hy hou vakansie) en hy beloof om 'n vrou te probeer kry om die manuskrip te keur (hy oorweeg dit nie eers nie). Sou Brigitta inwillig om saam met hom te gaan eet, sal die firma daarvoor betaal!

In sy laaste korrespondensie voor sy persoonlike kennismaking met Brigitta, is sy brief steeds deurspek van manlike clichés om sy verhewe status en rasonele benadering te illustreer. “Misverstande”; “met die oog op moontlike publikasie”; “verstaanbare rede”; “meriete”; “reklamedoeleindes”; “feite uit die werklikheid”, ensovoorts is 'n paar van die clichés uit sy virisentriese leefwêreld.

Uit Brigitta se briewe aan hom kan afgelei word dat sy op 'n totaal ander denkvlak beweeg. Sy is nie minder verstandswese as hy nie – sy werk en studeer immers in die Wetenskap – maar deur Vink as tipe te vergestalt, word uitvoering gegee aan die feministiese doelstelling om erns te maak met dit wat

onbelangrik lyk vir die man en triviale wat vir hom belangrik is (Woolf, 1979:49).

Wanneer Vink en Brigitta mekaar ontmoet (sy is heeltemal betyds), verander die belangrike uitgewer soos die spreekwoordelike voël van vere. Die beeld wat Brigitta van hom in haar gedagtes gevorm het, kontrasteer sterk met dit wat sy nou waarneem, sodat sy teleurgesteld dink: “. . . wat anders het sy verwag – Adonis op ’n wit perd?” (11) Daarenteen dink hy Brigitta is mooier as wat hy haar voorgestel het.

En haar skoonheid trek hom seksueel aan. Die eerste wat hy merk, is haar denimbreek en T-hempie met die bok-motief waarvan die horings prominent óm die borste krul – “very feminine indeed” (13). Hy veins belangstelling in die kwekery wat sy vrou-alleen in stand hou en stel net in haar liggaam belang. Die aand word hy nie teleurgestel nie.

Maar wat Vink as sy krag beskou, is juis uit feministiese oogpunt sy swaakheid. Brigitta belowe haarself dat sy enigiets sal doen om Adri se briewe gepubliseer te kry (15) en sy rig haar juis op sy Achilles-heel: sy manlike geslagsdrif. Sy besluit om hom “leeg” te maak, sat en slap en leweloos sodat hy kan ophou om haar te steur wanneer sy haar werklikheid wil transformeer. Vink word ook geteken as senuagtig, oorgewig, slordig, bang vir water (die vroulike simbool!) en dat hy nie kan swem nie. Twee keer moet hy aan Brigitta erken dat hy nie begryp waarvan sy praat nie en in sy laaste brief is hy hopeloos aan haar verslaaf: “. . . ek kan nie wag dat jy moet kom kuier . . . Ek wag en wag . . . Ek is so bang dat jy nie gaan kom nie . . . Kom gou, asseblief!” (92/3) Dit is egter steeds ’n seksuele verslaafdheid: “Jy’t my weer jonk gemaak met jou stem en jou hande en jou ure lyf” (92).

Sy vriend en keurder, Robin, is ook slegs op die vrou-as-seksobjek ingestel. Die voëlsoort waaraan sy naam ontleen is, vreet klein insekte en paddas (simbool van slegte vroue). Sy banale taal en frustrasie met “vroumense wat nog nooit reggesien is deur ’n ordentlike man nie” (90), verrai sy innerlike gesteldheid. In dieselfde kategorie val M (man?) wat eintlik Emmanuel heet, maar ten spyte van sy goddelike naam, ’n swendelaar is. Sy vroulike teenhanger is die sterretjie van die pornografiese film “Emmanuelle”. Steve (McQueen?) verteenwoordig die geykte heteroseksuele verhouding: romanse, besitlikheid, jaloesie, huwelik, egskeiding. Gemeet aan hierdie personasies, verdien alleen die lesbiese verhouding enige meriete.

3 Taaimatige vergestaltung van feminisme in *Klipkus*

Die feminisme, veral die Franse feministe soos Cixous en Julia Kristeva, veronderstel ’n verhouding tussen teken en liggaam. Die liggaam word gelees as die vasgestelde verwysing van enige uiting van die vroulike liggaam as altyd en alreeds ’n teken. Daarom is dit moontlik om inskripsies van *le féminin* in tekste te lees; ’n tekstuele vroulikheid bloot te lê. Joubert se *Klipkus* is in die

laaste instansie so 'n *écriture féminine* met sy eie kodes, betekenisvolle stiltes, subtiele onderbrekings en suiwer klanke.

Omdat vroue praat en skryf vanuit 'n androsentriese taal, is dit vir feministe belangrik om hul taaluiting te ontkoppel van die konsepte wat deur daardie taal afdwing word. Die hele aanbieding van die feministiese diskoers is gerig op destruksie van die manlik-georiënteerde taaluiting en die konstruksie van 'n vroulike inskripsie in taal. Hierdie strewe na die *suiwer vroulike* openbaar hom in aanbiedingswyse, vorm, woord- en beeldgebruik, selfs tipografie. Wat op die spel is, is 'n leesstrategie wat weier om enige betekenis aan *vrou* te heg.

Die keuse van die briefvorm vir hierdie novelle is byna 'n soort literêre noodwendigheid. In die twee reekse briewe gebruik die vrou "ek"; word sy tegelykertyd outeur én romanpersonasie. In die feminisme is dit 'n doelbewuste stylmiddel om nie agter die masker van 'n eksterne fokalisator skuil te gaan nie, maar om as vrou aan die woord te wees. Ook die man sê duidelik "ek" in sy idioom en skryfstyl, terwyl die ouktoriële verteller in die openingsgedeelte die gebeure perspektiveer, die *waarheid* bevestig en, soos reeds aangedui, die kontras skep tussen die "hy" in hierdie gedeelte en die "ek" in dieselfde persoon se briewe.

Die styl van die verskillende briewe dra betekenisvolle nuanses. Die eerste reeks briewe is louter poësie, intense emosie aangebied op die wyse van die *monologue intérieur* sonder die ordeskeppende inisiale en met 'n assistematiese interpunksie. Alle gedagtes, denkbeelde en woorde stroom as 't ware ordeloos vanaf die bron van vroulikheid. Dié oënskynlike ordeloosheid van 'n volmaakte voorgeboortelike bestaanswyse word gesuggereer deur 'n ordelose soek na klanke om vorm te skep, om uitdrukking te kan gee. Aanvanklik is Adri "deurweek met gedagtes" (28), toeskouer by 'n film "wat stadig draai sonder klankbaan: om rooi monde te sien oop- en toegaan, om alle gebare van kommunikasie te sien afspeel soos die gebare van dowes" (28). In hierdie volmaakte toestand van net syn, van geslagloos wees, is kommunikasie oorbodig. Maar die emotiewe wil verklank word; dit wat in die vrou roer, moet hóórbaar gemaak word: sy wil "die emosies . . . uitgil van 'n verpletterende en uitbundige ekstase . . ." (35). Maar hierdie gevoelens moet deur suiwer klank gedra word: "ek moet eers elke woord omblaai, elke woord en klank agtervolg wat soos vreemde planete deur my heelal kerf" (35). Wanneer hierdie proses van sifting voltooi is, kan die ekstase van syn soos 'n oerding uit haar mond breek: "aaaaaaaaaaaaaa Brigitta!" (68).

Maar vroulikheid word ook oorgedra deur stilte. Adri se verlange na stilte is opvallend in die eerste reeks briewe. Sy kla oor "te veel sirenes van monde wat gil en die onhoorbare klanke waarna ek luister vernietig" (45). In die stilte lê die vormlose opgesluit; die ongedefinieerde, die onbegrensde van vrouwees: "jou briewe (is) die vormlose skrif waarin jy na my roep" (54). Hierdie vormgee aan die *self* deur middel van briewe is dieselfde as die vergestaltung van die liggaam in klank: "hoe sê ek hierdie ongevraagde

gebeurtenis van my liggaam; van my héle ek” (34). Wanneer die verhouding met Brigitta dreig om skipbreuk te ly, word die taal soos die liggaam versteur byvoorbeeld in Adri se droom (76 en 77).

Die tweede reeks briewe, wat oor die heteroseksuele handel, is meteens strakker, genommer en konvensioneel wat hoofletters en interpunksie betref. Dit is tradisioneel soos die stof wat dit behandel. Maar ook hier is ’n fyn spel met die taal sigbaar. Waar daar in die eerste reeks briewe orde deur middel van taal geskep word, verbrokkel die taal tot stomheid in die tweede reeks briewe.

Aanvanklik kan Adri haar in taal uitdruk; “gou weer vir (haar) ’n brief stuur” (30) waarin sy kan práát oor al haar belewenisse in die vreemde. Maar algaande tas haar vreemdelingskap in Nederland haar spraak aan: “. . . ek wens ek kon met jou praat, régtig praat sodat hierdie vormlose duisternis weg kan skuif” (31). Wanneer sy probeer vorm gee aan haar gedagtes op papier, word dit ’n “skribbel vir jou, om te oorleef . . . omdat ek móét” (31). By die partytjie praat Adri ook nie direk met Simona nie, en in die volgende brief is sy alleen terwyl die tonnels van die huis vol swart wind is – ’n substituut vir taal. Haar woorde is ook ’n “eiland” (41).

Soos Adri se isolering toeneem, verstom haar taaluiting. Sy praat “feitlik geen woord” (42) met Phaon nie en Simona se ontboeseming moet sy in poësie herkonstrueer om dit verstaanbaar te maak. Die volgende oggend praat sy weer eens “geen woord” (42) met Phaon nie en haar brief aan Brigitta is “skraal soos die dun wind” (44).

Brigitta se briewe aan háár ervaar Adri egter as “room van jou lyf, elke letter, elke vraagteken” want “kontak is so broodnodig en daarsonder besit ek geen identiteit nie”. Sy herinner haar ook hoe baie hul met mekaar gepraat het die dag toe hul ontmoet het. Hierdie besondere kommunikasie tussen vroue hang saam met Brigitta se uitspraak waar sy aan Vink verduidelik dat begrip tussen vroue vollediger is en woorde dikwels oorbodig: “So ’n verhouding is soos die heelal . . . waarbinne die benoeming daarvan onnodig, miskien selfs onmoontlik is. Beleving, ontginning, wel” (18). Omdat Adri hierdie beleving nie in die heteroseksuele verhouding kan vind nie, onttrek sy haar ook taalmatig; verkies sy haar stilte voor die tikmasjien, al is dit op ’n manier monologies (48). Maar die vormgewing wil ook nie meer vlot nie: “My brief is fragmentaries. Ek was pas weer uit – om weg te kom van my eie woorde af” (49). Klanke moet nou van buite die liggaam kom – soos die klanke van die Dom se klokke.

Wanneer klank verstom, wend Adri haar tot beelde. Sy stuur twee foto’s, ’n gips gargouille en poskaart van Bosch want “die wind (huil) soos ’n maer honger man” (51). In ’n volgende brief stuur sy woorde soos ’n vars krop van ’n granaat en ’n tulp se blaar en *Asperula*-saad . . . Sy verlang na stilte sodat die bewussyn van verwarring daarin kan wegsyfer. Brief sewe word nie meer

geskryf nie, maar word weens haar toenemende swartgalligheid getik (. . . “my tikkerasie aan jou” (63)).

Eers in haar bedwelmdede en benewelde skyntoestand kan Adri skree en roep: “o hoor my Phaon luister na my glo my dat ek geen plesier ervaar in die vroue wat my omring nie” (70). Hierdie woorde imiteer haar vroeëre liriese uitinge, maar dis skyn; ’n leuen. Na die partytjie verval sy weer in stilte en aan Brigitta se brief kan sy slegs “knibbel” (73).

By Jorina se huis wil Adri nie praat nie en in die hotel saam met Phaon begin sy “stotter” (76) toe sy met Brigitta wou praat: ’n taalverstoring wat oorgaan in ’n sinnelose geskree. Eers as sy die dood as ’n finale oplossing aanvaar, “fluister” sy haar liefde vir Brigitta in daardie enigste woorde wat haar in die dood moet inlei; word sy “stil soos ’n moeras, ontroerend stil soos die diep voorgeboortelike slaap van ’n kind” (95).

Teenstellend tot Adri se spraak of stiltes, “babbel” en “kweel” (42) Simona en maak wat sy sê weinig sin uit. Jorina praat in “banale taal” (57), “babbel en klets”; “dreun voort”; “. . . is ’n woordgolf” (73) waarin Adri ten gronde gaan. Ook die manspersonasies vertoon ’n opvallende gebrek aan taalbegrip. Alhoewel Vink ’n linguïste-kongres bygewoon het, begryp hy Brigitta nie (21). Robin moet gewapen met ’n Riesling probeer om Adri se wêreld te betree, “want dit is tog in ’n soort taal wat (hy) nie ken nie” (90). Die vermoë om die vrou te *dekodeer*, lê dus nie by die man nie; sy *taal* is doodnugter, saaklik, selfs banaal soos gemanifesteer in sy (Vink se) woordgebruik en getikte weergawe van hul korrespondensie.

’n Deel van die dekodeering van hierdie verhaal is afhanklik van buite-tekstuele kennis van “psigologie, . . . ou griekse digters, filosowe, . . . sekularisasie, solidariteit, godsdiens, ensovoorts” (34). Daar is reeds na die mitologiese onderbou verwys; lesbianisme kan psigologies verklaar word; simboliek is religieus van aard, ensovoorts. ’n Wye kennis lei tot groter begrip – ook van die wese van die vrou. Die a-chronologiese aanbiedingswyse van die novelle is deel van hierdie dwang tot ontsyfering en eis om weg te kom van die oppervlakkige, geykte beskouing van vrouwees en om die vrou met erns te bejeën.

Vroulikheid word voorts in die teks gedra deur woordkeuses wat rondheid, skoonheid en/of begeerlikheid asook vloeibaarheid suggereer en hang saam met die ondefinieerbaarheid van vroulikheid. Die teks is ’n konglomeraat van naamwoorde soos wolke, granaat, maan, sterre, papawer, lemoen, sirkel, pêrels, skulpe, appels, vye, olywe, dou, ensovoorts terwyl woorde rondom die man grootheid en grofheid impliseer: motor, beeste, knoppe, growwe bas, knoppiesdoring, boom, sweet, om net ’n paar te noem. Werkwoorde wat vloeibaarheid en beweging impliseer is volop: groei, stort, spoed, opdrink, doodbloei, ingekrul, bruis, oplos, asemhaal, kruip, beur, stroom, lek, sluip, stap, sink, daal, tamboer, spat, wipspring, ensovoorts. Hierby dien ook gelet te word op hoeveel keer die vrou aan die beweeg, *in transitio* (25) is: per fiets,

bus, boot, motor, vliegtuig, trein, roltrap of te voet. Die woordgebruik word ondersteun deur herhaling, liriese gedeeltes en die oorslaan na vreemde tale soos Grieks, Duits, Engels of Latyn asof daar geen taalgrense bestaan nie.

Aansluitend hierby is die veelvuldige gebruik van beeldspraak, kleuradjektiewe en die aanwending van vroulike simbole, veral water. Sinspelings en toespelings op water is te talryk om op te noem: trane, reën, liggaamsvog, sap, see, misweer, fontein, die baarmoeder. Ander vroulike simbole is wolke, aarde, granaat, nagtegaal, heuning, spieël, vaas, ensovoorts. Die simboliek in hierdie novelle kan 'n boeiende studie op sy eie word; die hele idee daaragter is om vroulikheid in taal te konkretiseer. Die vroulike liggaam self word taalmatig in die teks ge(de)konstrueer. *Vrou* is nie net borste, skouers en heupe – “hallmarks of feminine grace” (Webb, 1978:65) – waarin Phaon en Vink by uitstek geïnteresseerd is nie, maar ook vingertoppe, kuite, enkels, mond, oë, wange, ore, arms, hart, spiere, hare, ledemate, arms, vingers, voete, bene, ore, borste, baarmoeder, vagina . . . Al hierdie woorde kom in die teks voor en versimboliseer die “héle ek” (34).

Samevattend kan gesê word dat naas die eksplisiet lesbiese tema, *Klipkus* genoeg feministiese bestanddele bevat om as 'n feministiese kunsgeheel bestempel te word. Ander aspekte waarna nog net verwys is, is die simboliek en die mitiese onderbou van hierdie verwickelde werk. As eerstelingroman van Joubert, verdien dit groter lof as wat dit tot dusver te beurt geval het.

Bibliografie

- Cixous, Hélène. 1980. *The laugh of the medusa*. In: Marks, E. en Courtivron, I. (reds.) *New French feminisms*. Brighton: Harvester.
- Cooper, J.C. 1978. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames & Hudson Ltd.
- De Tolnay, C. 1966. *Hieronymus Bosch*. New York: Reynal and Company.
- Du Plessis, Rachel. 1985. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century woman writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Joubert, Marlise. 1978. *Klipkus*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, René. 1988. Vrouwees.: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa. *Literator*, 9(3):29–43, November.
- Mullins, E. 1985. *The painted witch*. London: Secker & Warburg.
- Ryan, P. 1988. Subversive strategies: fictional alternatives by woman writers. *Tydskrif vir literatuurwetenskap*, 49(1):86–103, Maart.
- T'Hart, M. 1982. *De vrouw bestaat niet*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Van Niekerk, D. 1960. *Die son struikel*. Johannesburg: APB.
- Webb, P. 1978. *The erotic arts*. London: Secker & Warburg.
- Woolf, Virginia. 1979. *Women and fiction*. In: Barrett, M. (red.) *Virginia Woolf: women and writing*. London: The Women's Press.
- Zita, Jacquelyn. 1981. Historical amnesia and the lesbian continuum. *Signs* 7:172–187.

Potchefstroomse Universiteit vir CHO