

'n Herevaluering van Eben Venter se *Wolf, wolf* binne die konteks van sy oeuvre

A revaluation of Eben Venter's Wolf, wolf within the context of his oeuvre

PHIL VAN SCHALKWYK

Skool vir Tale

Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus)

E-pos: Phil.VanSchalkwyk@nwu.ac.za



Phil van Schalkwyk

PHIL VAN SCHALKWYK, PhD (2004, Noordwes-Universiteit, Suid-Afrika), is medeprofessor in die Skool vir Tale, Potchefstroom (NWU), waar hy Afrikaanse en Nederlandse letterkunde doseer. Sy vorige ervaring sluit in byna vyf jaar van onderrig aan die Adam Mickiewicz Universiteit, Poznań, Pole (2001–2006). As gasdosent is hy betrokke by die Universiteit Antwerpen, België (2009; 2011; 2013; 2016). Hy is veral aktief in die veld van vergelykende letterkunde en sy navorsing fokus op relasionaliteit en retoriese konstruksies in Afrikaanse, Suid-Afrikaanse en Nederlandse prosa en poësie. Hy het verskeie referate gelewer by kongresse in Suid-Afrika, Nederland, België, Pole en die VSA. Geakkrediteerde artikels van hom het verskyn in *Dutch Crossing*, *Critical Arts*, *Stilet*, *Literator*, *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* en *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Taalkunde*, en hy het hoofstukke bygedra tot boeke soos *Crossing Borders*, *Dissolving Boundaries* (2013), *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature* (2007) en *Shifting the Compass: Pluricontinental Connections in Dutch Colonial and Postcolonial Literature* (2013). Hy is voorsitter van die ALV (2016-) en mede-hoofredakteur van *Literator*. In 2014 het hy as navorser 'n NNS-gradering verwerf.

PHIL VAN SCHALKWYK, PhD (2004, North-West University, South Africa), is associate professor in the School of Languages, Potchefstroom (NWU), where he teaches Afrikaans and Dutch literature. His previous experience includes almost five years of teaching at the Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland (2001–2006). He has also been guest lecturer at Antwerp University, Belgium (2009; 2011; 2013; 2016). Mainly active in the field of Comparative Literature, his research focuses on relationality and rhetorical constructions in Afrikaans, South African and Dutch prose and poetry. He has delivered several papers at conferences in South Africa, the Netherlands, Belgium, Poland and the USA. His publications include articles in accredited journals (*Dutch Crossing*, *Critical Arts*, *Stilet*, *Literator*, *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, *South African Journal of Linguistics*) and book chapters, most notably in *Crossing Borders*, *Dissolving Boundaries* (2013), *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature* (2007) and *Shifting the Compass: Pluricontinental Connections in Dutch Colonial and Postcolonial Literature* (2013). He is chair of the ALV (2016-) and co-editor-in-chief of *Literator*. In 2014 he obtained an NRF rating as researcher.

ABSTRACT***A revaluation of Eben Venter's Wolf, wolf within the context of his oeuvre***

Generally well-received in Afrikaans and South African literary criticism and far from completely undervalued in terms of literary prizes, the work of Afrikaans author Eben Venter is, however, in need of reappraisal. Some important literary accolades still evade him, despite the generally accepted merits of his writing, most notably his bold engagement with South African reality (viewed also with an international lens) and his engaging exploration of style. His most recent novel Wolf, wolf (2013) received mostly positive reviews in South Africa and was awarded the first KykNet/Rapport Book Prize, but Venter himself was rather disappointed with the local reception as compared to the greater enthusiasm with which the English translation has been welcomed abroad on account of its close examination of highly relevant topics such as the relationship between autocratic father and (gay) son, the rise of social media and, in particular, pornography addiction. In this article I attempt a revaluation of Wolf, wolf within the context of Venter's oeuvre.

With reference to Julia Kristeva's (1980) essay "From one identity to an other" I show how the "symbolic" order (the laws of the father/language) and the instinctual "semiotic" aspect of language are strikingly brought together under the same roof in Wolf, wolf, with the result that the transcendental ego is shown to come to register its crisis (Kristeva 1980:141). The 32 year old Mattheüs mindlessly views gay pornography in his bedroom when he is not taking care of his father, the strict patriarch Benjamin Duiker who is dying of cancer yet insisting to maintain a "transcendental mastery over discourse" (Kristeva 1980:140) by making tape recordings addressed to his son. Mattheüs' compulsive, secretive porn-viewing, together with his concealed cohabitation with his boyfriend in the privacy of his room, constitute a subversion of the laws that hold sway in the father's house. Venter explores the reluctant, conflicted alignment of the son with the paternal order, and the effect which the loss thereof has on Mattheüs. The semiotic in Wolf, wolf coalesces in the motif of the well-known children's game, "Wolf, wolf". Jack, the boyfriend of Mattheüs, first introduces this ominous counting-out game, hinting at both life and death, into their stagnant relationship when he arrives at the gate of the mansion, disguised as a wolf and ready to move in, in spite of the heteronormative father's express prohibition. Unable to accept his son's gay identity, the ensuing transgression is the final straw and results in Benjamin excluding Mattheüs from his will – the culmination of the theme of in- and exclusion explored in Wolf, wolf. This theme is consolidated in an earlier passage in the novel describing a memory from Mattheüs' childhood: He once entered the masculine sanctity of his father's study unannounced, thereby interrupting the bawdy discussion going on between Benjamin and another car salesman, upon which he was met, for one pivotal moment, with his father's undisguised "gaze", totally excluding and "othering" him (Venter 2013:10-11).

Against this background, and building on Van den Berg's (2016) Lacoue-Labarthe inspired research on mimesis in Venter's dystopian Horrelpoot (2006), I explore the way Venter's work has evolved away from an attempted transcendental mastery of language associated with the symbolic – to a large extent still underpinning Horrelpoot (translated as Trencherman) with its strong mimetic relationship with the father text Heart of darkness (Joseph Conrad) – toward the confident, independent stance represented by Wolf, wolf. This activates another crucial dialectic identified by Kristeva (1980:138-139), i.e. the "rhetorician" and the "stylist", which sheds light on, amongst other things, the battle between father and son in Venter's work. Whereas the rhetorician mimics the tradition – as Venter to some extent does in his novels – in order to win the father's favour or to undermine him in a sly way, the stylist, Kristeva (1980:139)

maintains, “no longer needs to seduce the father by rhetorical affectations. As winner of the battle, he may ... assume a different discourse; neither imaginary discourse of the self, nor discourse of transcendental knowledge, but a permanent go-between from one to the other, a pulsation of sign and rhythm, of consciousness and instinctual drive [...] Stylists ... sound a dissonance within the thetic, paternal function of language”.

Part of the proliferation, instead of censorship, of discourse on sexuality, as described by Michel Foucault (1978) in part one of his *The history of sexuality*, Venter's *Wolf, wolf* manifests the need for a kind of literature which according to Susan Sontag (2005) in one of her late essays, “At the same time ... (the novelist and moral reasoning)”, is able to say: “[T]his is the important story”. Unflinching in its attention to that which has been selected (Sontag), and marked by both personal involvement and uncompromising exactitude in the artistic execution (as in post-realist painting), *Wolf, wolf* confronts the reader with the reality of pornography as (supposedly) taboo subject, resulting in powerful defamiliarisation, most notably given the way in which the animalistic gains prominence in this novel through the focus on the wolf. The wolf/wolflike, in Jungian terms associated with the shadow and the trickster, is representative in (western) mythology and narratives of that which is denied and excluded, the things (mostly of a sexual nature) we are warned against in a fairytale such as “Little Red Riding Hood”. Crous (2013), in his review of *Wolf, wolf*, claims that the wolf motif in this novel is unmotivated and poorly integrated, but that is exactly the point: the wolf (motif) threatens the order, also that of the novel, and suggests in a way that recalls and supersedes Foucault (1978), that sexuality, or certain expressions or aspects thereof, may ultimately resist regulation and containment, in practice but also discursively – specifically in this digital age.

Pornography, in conjunction with the wolf motif, thus relates to the more general theme of in- and exclusion explored in *Wolf, wolf*, specifically with respect to Benjamin and Mattheüs and the struggle between the symbolic and the semiotic. Although *Wolf, wolf* does present valuable insights on pornography and the addiction to it, the achievement of this novel does not reside in what it tells us in this regard, but rather in what it enacts discursively. The foregrounding of pornography is important in itself and serves to highlight the theme of in- and exclusion, opening it up for discussion: Since pornography can still awaken fierce impulses and reactions relating to in- and exclusion, and is indeed considered taboo in terms of language/discourse – yet (privately) enjoyed by many – the textual tension between the symbolic order and semiotic wedge is strongly emphasised.

KEY CONCEPTS: Afrikaans literature, literary prizes, literary evaluation, Eben Venter, *Wolf, wolf*, father and son, Julia Kristeva, symbolic order, semiotic, rhetorician, stylist, Michel Foucault, sexuality, homosexuality, gay, pornography, discourse, representation, exactitude, digital

TREFWOORDE: Afrikaanse letterkunde, literêre pryse, literêre evaluasie, Eben Venter, *Wolf, wolf*, vader en seun, Julia Kristeva, simboliese orde, semiotiese, retorikus, stilis, Michel Foucault, seksualiteit, homoseksualiteit, gay, pornografie, diskoers, representasie, presisie, digitaal

OPSOMMING

Gegewe die relatiewe onderwaardering in Suid-Afrika van Eben Venter se jongste roman *Wolf, wolf*, veral ten opsigte van literêre pryse – wat ook iets van die ontvangs van sy werk oor die algemeen illustreer – word in hierdie artikel gepoog om hierdie roman binne die konteks van Venter se oeuvre te herevalueer. Met verwysing na Julia Kristeva (1980) se essay “From one identity to an other” word aangetoon hoe die spanning tussen die “simboliese” orde van die vader (se taal) en die instinkmatige “semiotiese” aspek van taal in *Wolf, wolf* uitspeel deur die teleskopering van die verhouding tussen die streng, heteronormatiewe Benjamin Duiker en sy pornografie-verslaafde gay seun Mattheüs, wat hy van jongs af half in- en half uitsluit, en uiteindelik dan ook (ten dele) uit sy testament laat. Daar word voorts ondersoek ingestel na hoe ’n verdere dialektiese relasie wat Kristeva (1980) uitlig, naamlik tussen die nabootsende “retorikus” en die onafhanklike “stilis”, in die ontwikkeling van Venter se werk na vore kom, met *Wolf, wolf* as kulminasiepunt waarin die stilis seëvier. Die wolfmotief is in ’n resensie van Crous (2013) as ongemotiveerd beskryf, maar dís juis die punt: die wolf(motief) as vernaamste manifestasie van die semiotiese in hierdie roman bedreig die orde, ook dié van die roman, en suggereer op ’n manier wat Foucault (1978) oproep maar ook aan hom verbystreef, dat seksualiteit, of sekere uitdrukkings of aspekte daarvan, uiteindelik dalk nie gereguleer en beheer kan word nie, in praktyk en diskursief – spesifiek in hierdie digitale era. Pornografie as taboe-onderwerp, in samehang met die wolfmotief, markeer dus op ’n treffende manier die meer algemene tema van in- en uitsluiting wat in hierdie roman op die voorgrond gestel word.

1. INLEIDING

Eben Venter se sewende en jongste roman, *Wolf, wolf*, verskyn in 2013. In onderhoude oor hierdie werk maak Venter dit duidelik dat hy *Wolf, wolf* in meer as een opsig as hoogtepunt van sy oeuvre beskou (Myburg 2013:11; Smith 2014:24): dis vir hom die kulminasiepunt van bepaalde temas in sy werk, die boek waaraan hy die lekkerste geskryf het, sonder skroom, en verteenwoordig vir hom ook ’n deurbraak vanweë die suksesvolle bemerking en positiewe ontvangs van die Engelse vertaling in die buiteland. Dit het hom die eerste keer “na ’n skrywer [laat voel], nie noodwendig ’n Afrikaanse skrywer nie” (Myburg 2013:11). Teen hierdie agtergrond gee hy sy teleurstelling oor die uitslag van die Groot Romanwedstryd te kenne (Smith 2014:24).

Eben Venter word egter dikwels as “bekroonde” outeur beskryf. Wat betref die literêre pryse wat hy reeds ontvang het, bied Human (2016:977) in sy profiel oor Venter die volgende opsomming:

Ten spyte daarvan dat Eben Venter vanweë sy Australiese burgerskap soms nie vir literêre toekennings in Suid-Afrika in aanmerking kon kom nie, is vier van sy romans – te wete *Foxtrot van die vleiseters* (1993), *Ek stamel ek sterwe* (1996), *Begeerte* (2003) en *Santa Gamka* (2009) met die W.A. Hofmeyr-prys bekroon. Laasgenoemde roman het ook in 2010 die M-Net Literêre Prys vir prosa ingepalm, terwyl *Wolf, wolf* (2013) die eerste *kykNet/Rapport* Boekprys verower het.

Alhoewel Venter dus wel reeds beduidende erkenning ontvang het by wyse van literêre pryse, bly bepaalde toekennings hom steeds ontwyk,¹ ongeag die waagmoedige manier waarop hy nuwe/uitdagende temas verken, op volgehoue wyse deelneem aan die gesprek oor/met die

¹ Die belangrikste hiervan is die Hertzogprys.

tydgenootlike (Suid-Afrikaanse) werklikheid, vernuwend met stylelemente (ook reeds bestaandes, byvoorbeeld die bewussynstroomtegniek) omgaan, en die (Suid-)Afrikaanse kanon asook internasionale diskoerse (van literêre, filosofiese, artistieke, teoretiese en wetenskaplike aard) op vindingryke wyse by sy werk inkorporeer (vgl. Van den Berg 2016; Van Schalkwyk 2009 en 2013).

Leon de Kock (2013:69) wys in sy lowende resensie van *Wolf, wolf* daarop dat Venter se werk nie soseer “gay” is nie “as it is generative of current – and vastly altered – forms of ‘normality’”. Die “queer” inhoud van *Wolf, wolf* behoort volgens De Kock (2013:69) vandag as deel van die “new normal” ontvang te word,² maar hy beklemtoon die volgende: “The fact that a ‘queer’ world has become more ‘normal’ does not mean that the work of critical imagining is done. The wedge of questioning, of placing even the ‘new normal’ in quotation marks, must continue. In this novel it is done through a critical exploration of the human adequacy of obsessive (and digital, voyeuristic, avatar-like) sexuality as a response to autocratic heteronormativity” (De Kock 2013:70). In gesprek met Francois Smith (2014:24) beweer Venter dat, ofskoon *Wolf, wolf* plaaslik wel waardering geniet het, die buitelandse reaksie op die boek gunstiger was, “op hedendaagse kwessies soos pornoverslawing. Daardie klas goed was rof vir sommige plaaslike lesers” (Smith 2014:24).

Suid-Afrikaanse kritiese lesers het oor die algemeen egter wel positief geskryf oor beide die Afrikaanse en Engelse weergawes van *Wolf, wolf* (vgl. Amid 2014; Barris 2013; Cochrane 2013; De Vries 2013; Emmett 2013; Grant-Marshall 2014; Hope 2015; Rossouw 2013). Sake wat in hierdie verband uitgesonder is, sluit in: die uitbeelding van die verwickelde verhouding tussen die wetties-godsdiensige, kapitalistiese vader Benjamin Duiker en sy 32-jarige gay seun Mattheüs wat as opportunistiese dog liefdevolle versorger optree; die problematisering van oorgeërfde blanke voorreg; die skakeling met vorige werk van Eben Venter self (*Ek stamel ek sterwe*, 1996) en byvoorbeeld Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004) waarin siekte- en sterwensgeskiedenis (binne familieverband) verhaal word; die funksioneel moeisame opbou van die verhaal en daaropvolgend die vaart waarmee die onstuitbare proses van neergang en verlies vertel word; die stilistiese kwaliteit van die roman; en les bes, die verkenning van pornografie-verslawing. Wat laasgenoemde betref, verrig Venter hier pionierswerk in Afrikaans, net soos hy met *Ek stamel ek sterwe* (1996) een van die eerstes was wat Vigs romanmatig ondersoek het,³ weliswaar op retories verdoeselde wyse (vgl. Van Schalkwyk 2013).

Die resepsie van *Wolf, wolf* is myns insiens eksemplaries van die manier waarop Venter se werk oor die algemeen gelees word: die juiste sake word uitgelig, met insig en begrip, maar die vraag is of die analyses tot hul volle konsekwensies deurgevoer word en of die onderhawige werk met toereikende (teoretiese en artistiek-beskoulike) “instrumente” benader word. Daar word in die bestaande besprekings van hierdie roman grootliks aanduidend-beskrywend gewys op byvoorbeeld die verband met uitdrukkings soos “man is a wolf to man”, “om die wolf van die deur te hou”, “wolf in skaapsklere”, “to cry wolf” en die kinderspel “Wolf, wolf, hoe laat is dit?”; die skakeling hiervan met die temas bedreiging en verlies (persoonlik en binne

² “En sonder om dit te moet verduidelik, ontwig Venter standaard- of normatiewe sienings – onder meer dié van patriargie en genderrolle – deur die skep van ’n identiteit sonder essensie, à la queer-teorie” (Myburg 2013:11).

³ Hierin is hy voorafgegaan deur Koos Prinsloo, die eerste keer in kortverhaalformaat in *Die hemel help ons* (1987), asook deur Marzanne Leroux-van der Boon met *Klaprose teen die wind* (1992) en Barrie Hough met sy jeugroman *Vlerkdans* (1992). Venter voer hierdie verkenning egter tot nuwe hoogtes deur genoemde tematiek te integreer by ’n retories verwickelde romanopset en sodoende ’n plek daarvoor oop te skryf in die Afrikaanse literêre kanon (Van Schalkwyk 2013).

landskonteks) word wel uitgelig, en daar word positief gereageer op die feit dát pornografie-verslawing hier in Afrikaans verken word en die gevare daarvan (veral ten opsigte van die intieme verhoudingslewe, in hierdie geval tussen Mattheüs en Jack) aan die kaak gestel word. Hierdie sake word egter nie voldoende, indien enigsins, aan die groter skrywerlike “projek” van Venter en aan die diskoersmatige⁴ gekoppel nie.

Die relatiewe onderwaardering van *Wolf, wolf* het ook die distopiese *Horrelpoot* te beurt geval. Hieroor merk Myburg (2013:11) na aanleiding van sy gesprek met Venter op: “*Horrelpoot*, ’n roman wat ‘vir baie mense te vreeslik was’, maar wat ook die een Venter-boek is waarna dikwels verwys word en wat op universiteite voorgeskryf word, het nie literêre pryse ingepalm nie”. Dit blyk uit die distillaat van die bestaande kritiek wat Human (2016:989-992) se taksering van *Horrelpoot* rig, dat hierdie werk minder goed sou slaag juis vanweë die manier waarop die intertekstuele gesprek met Joseph Conrad se *Heart of darkness* onderneem word. Human (2016:991) wys op “frappante ooreenkomste” tussen die twee romans en voer aan dat die verdere versterking hiervan deur allerlei beeldende verwysings die gekose intertekstuele werkswyse “’n bietjie dik vir ’n daalder [maak]”.

In ’n betreklik negatiewe resensie oor *Wolf, wolf* vra Crous (2013) of die “groot probleem” van hierdie roman nie is “dat die vlag nie die lading dek nie”. Hy verwys hier na die wolfmotief wat volgens hom nie behoorlik gemotiveer en geïntegreer is nie.⁵ Die punt is egter juis dat die wolwespel in *Wolf, wolf* doelbewus as irrasionele, infantiele en “ongemotiveerde” element fungeer. Dit bedreig die orde, ook dié van die roman. Crous (2013) is onder meer ook van mening dat daar te veel gekonsentreer word op newekarakters en hul intriges ten koste van deegliker beligting van die verhouding tussen vader en seun en hy vind die bandopnames wat Benjamin maak te karig en voorspelbaar. ’n Deurlopende tema van die opnames is egter juis dat vader en seun moeilik kommunikeer, die belangrike dinge nie vir mekaar gesê kry nie.⁶ Die opnames is ’n ydele poging van Benjamin se kant om die gaping te oorbrug, tot sy seun deur te dring en, natuurlik, homself te regverdig. Crous (2013) wys self op die stremmende faktore wat ’n deurslaggewende rol in die twee se verhouding speel. Hierin is veral belangrik dat Mattheüs, soos Crous (2013) tereg opmerk, sy pa moet naboots: “Wanneer die seun optree soos wat die pa van hom verwag en die pa se rol naboots soos om byvoorbeeld ’n eie besigheid te begin, dra dit die ouman se goedkeuring weg. Wanneer die seun egter buite hierdie orde optree, gee die pa eerder sy geld aan ’n Christelike liefdadigheidsorganisasie”. Gepoogde imitasie het ’n belemmerende uitwerking. Hierdie inperkende effek het myns insiens dus ook ’n gepaste “tekstuele” manifestasie.

Gegewe die relatiewe onderwaardering van Eben Venter se jongste roman *Wolf, wolf*, veral ten opsigte van literêre pryse – wat ook iets van die ontvangs van sy werk oor die algemeen illustreer – word in hierdie artikel gepoog om hierdie roman binne die konteks van Venter se oeuvre te herevalueer.⁷ Die verhouding tussen vader en seun, ’n deurlopende tema in Venter

⁴ “Diskoers” word hier literatuurwetenskaplik gebruik, verwysend na die *manier* waarop taal binne ’n bepaalde *konteks* aangewend word.

⁵ In ’n naskrif by sy resensie noem Crous (2013) dat hy De Vries (2013) se oorwegend positiewe resensie ná die voltooiing van sy eie gelees het en dui aan dat selfs die uitgebreide bespreking van die wolfmotief wat laasgenoemde verskaf hom nie oortuig het om sy vraag daaroor te wysig nie.

⁶ Dit was ook die geval tussen Benjamin en sy vader (vgl. bv. Venter 2013:42; 81).

⁷ Dit gaan hier oor hooflyne in Venter se oeuvre, waarop ek dan ook wel sal ingaan. Ruimte ontbreek egter om sy werke afsonderlik en in hulle opeenvolging volledig te bespreek en aan te toon hoe die sake waarop ek in hierdie artikel fokus, presies in elke teks manifesteer. Ek verwys egter na ander studies, insluitend my eie, waarin vollediger op daardie tekste ingegaan word. Vir ’n

se werk (Human 2016), word in hierdie roman met hernieuwe aandag op die voorgrond gestel, waarby Benjamin heel duidelik die orde verteenwoordig, terwyl Mattheüs en sy minnaar Jack die ondermyning daarvan versinnebeeld. In samehang daarmee word die talige en diskoersmatige op besonder vaardige wyse (implisiet) in *Wolf, wolf* verken en aangewend. Hierdie scenario aktiveer myns insiens onder meer Julia Kristeva (1980) se voorstelling van die spanning en wisselwerking tussen die “simboliese” orde van die vader (se taal) en die instinkmatige “semiotiese” aspek van taal, asook tussen die nabootsende “retorikus” en onafhanklike “stilis”. Daarom kan ’n herevaluering van *Wolf, wolf* met vrug in gesprek met hierdie teoretiese diskoers onderneem word.

Indien die doel van ’n ondersoek die herevaluering van ’n roman is, hou dit in dat die meervoudige gekodeerdheid van die artistieke teks deeglik verreken behoort te word – ook die teks as artistieke geheel. Die leser moet hom dus deur die roman laat lei om die kompleksiteite daarvan te probeer vertolk. Wat by die lees van ’n artistieke teks uit die verf kom, is boonop selde netjies sluitend. Daarom benut ek byvoorbeeld verskillende literêr- en kunsteoretiese perspektiewe in plaas daarvan om die veelheid binne ’n enkele of eng kader te probeer inpas. My gebruik van teorie is ook eerder metafories as wat dit wil voorgee om direk representatief te wees van wat die teks sê en doen.⁸

2. TRANSENDENTALE MEESTERSKAP OOR TAAL

Kort nadat Human (2016) se profiel oor Venter die lig gesien het, verskyn Van den Berg (2016) se artikel oor *Horrelpoot* getiteld “Mimesis soos beredeneer deur Philippe Lacoue-Labarthe: *Horrelpoot* (2006) deur Eben Venter as herskrywing van Joseph Conrad se *Heart of darkness*”. Die intertekstuele spel met die oorteks word hier na waarde geskat maar ook met ’n kritiese ingesteldheid bejeën. Uitgaande van die onderskeid tussen Plato se siening van mimesis as passief en die Aristoteliaanse produktiewe/kreatiewe mimesis, wat aansluit by Van Schalkwyk (2009) se analise van *Horrelpoot* aan die hand van Paul Ricoeur se onderskeid tussen reproduktiewe en produktiewe referensie,⁹ word *Horrelpoot* deur Van den Berg (2016:206) gelees “as mimetiese herhaling van die klassieke teks [*Heart of darkness*]”. Van den Berg (2016:217) konkludeer in hierdie verband: “*Horrelpoot* ‘imiteer’ *Heart of darkness* ten einde betekenis te anker, maar speel noodgedwonge ook die mimetiese dinamika uit: enersyds vaslegging, fundering en ankering van betekenis en andersyds die verglyding daarvan”. Uitgaande van Lacoue-Labarthe se denke toon Van den Berg (2016:217) aan hoe mimesis in *Horrelpoot* “beide teksinhoudelik getematiseer en tegnies geïllustreer” word. In hierdie opsig bou *Horrelpoot* volgens Van den Berg (2016:208) veral voort op *Heart of darkness* se aanslag op die mimetiese dinamika van muthos en “die totaliteitsaanspraak wat *muthos* [die Westerse Subjek as kollektiewe instansie en Westerse logos] as sodanig versinnebeeld”. In navolging van Lacoue-Labarthe gaan Van den Berg (2016:197) wat betref *Heart of darkness* in op die “spanning tussen intensionele (retoriese) beheer en taal as kontekstuele diskoers anderkant

uitvoerige oorsigtelike bespreking van Venter se opeenvolgende werke kan Human (2016) met vrug geraadpleeg word.

⁸ Vergelyk in hierdie verband bv. die volgende metawetenskaplike studies: Brown (1976) en Colman (2009).

⁹ Anders as reproduktiewe referensie, wat bloot die werklikheid probeer weerspieël, is produktiewe referensie ’n kreatiewe proses waarby die verbeelding ingespan word: “Thus mimesis is not simply reduplication but creative reconstruction by means of the mediation of fiction” (Ricoeur 1991:134). Van Schalkwyk (2009) beweer dat produktiewe referensie in *Horrelpoot* die botoon voer.

die subjek se voorneme”. Dít geskied in Lacaniaanse terme deur die opstelling van Kurtz se stem teenoor dié van andere. Hierdie stemme ondermyn die totaliserende outeurstem ter bemagtiging van die tekstuele stem, “’n stem wat taal verwoord” (Van den Berg 2016:197). Wat *Horrelpoot* betref, kom Van den Berg (2016:210) egter tot die slotsom dat hierdie roman nié lees “as die oratorio van stemme wat Lacoue-Labarthe in *Heart of darkness* vind nie”, met die gevolg dat taal “selde ... deursypel” (Van den Berg 2016:210) om die outeurstem te ondergrawe.

Daar moet egter daarteen gewaak word om ’n kragtige teoretiese perspektief soos dié van Lacoue-Labarthe te gebruik op ’n manier wat neerkom op ’n verswelging van die literêre teks en van enige ander “stemme” wat dalk wel daarin hoorbaar mag wees. Indien dit dan so is dat *Horrelpoot* nie ’n “oratorio van stemme” vertoon presies soos deur Lacoue-Labarthe gekonsipieer nie, hoef die afleiding wat daaruit volg nie te wees dat in hierdie roman niks (of weinig) meer of anders as die ‘outeurstem’ opklink nie. Trouens, juis deur die dissonante aard van *Horrelpoot* as artistieke teks word dit ’n progressiewe talige uiting gerig op die “Adornian vision of the Other as the non-identical and non-assimilated” (Van Schalkwyk 2009:97). *Horrelpoot* is ’n vreeslose konfrontasie met nie net vrees en sy beliggamings nie, maar ook met selfvervreemding, waarvan Marlouw se horrelvoet simbool word. Gedagtig aan en vanuit die verbrokkeling van relasie in Suid-Afrika, klink uit hierdie roman ’n stem juis vír die relasionele op. In hierdie verband konkludeer Van Schalkwyk (2009:99):

In this sense *Horrelpoot* echoes Adorno’s thinking with regard to transcending society’s standardisation and conditioning. It responds to the calls made by intellectuals like Adorno and our own N.P. van Wyk Louw, for an art that is daring and ‘dangerous’. *Horrelpoot* could be read as an expression of the dialectical openness to experience that Adorno had advocated throughout his career: it strives towards responding authentically to the moment in history, and to this purpose important constitutive texts, most notably Conrad’s *Heart of Darkness*, are revisited.

Daardeur bereik hierdie roman tog iets van die “*redescription* of reality” waaroor Ricoeur (1991:128) dit het.

In *Wolf, wolf* word hierdie tendens in Venter se werk verder gevoer, onder meer wêg van die “administrasie” van denke en gedrag waarvoor Adorno dit gehad het – in hierdie roman spesifiek wat betref die seksuele, soos verderaan sal blyk.

“Meerstemmigheid” kom op verskillende maniere in *Wolf, wolf* tot uitdrukking.¹⁰ Nie net word onderskeie karakters beurtelings gefokaliseer nie, maar kry die belangrikste (nuwe)karakters elkeen “’n eiesoortige ‘stylstem’” (Myburg 2013:11): Jack, onderwyser-kêrel van Mattheüs, maak (te) gereeld bondige en besonder uitgesproke (amper indiskrete) Facebook-inskrywings oor byvoorbeeld sy lewe as huisvader by ’n eksklusiewe seunskool, sy verhouding met Mattheüs en later selfs die wolwespel, dikwels vergesel van ’n “selfie”; Benjamin neem op ’n outydse bandopnemer enkele briewe aan sy seun op waarin hy openhartig probeer wees maar tog sy gekondisioneerdeheid, beperkinge en onhandigheid ten toon stel (hy verwys heel tipies van sy generasie na homself as “pa”); Sissie, die suster van Mattheüs wat op ’n plaas buite Laingsburg woon, word voorgestel as onopreg-paaiende en ontwykende stem aan die ander kant van die

¹⁰ My betoog hier word onderlê deur my lesing van die subversiewe uitwerking van die semiotiese op die simboliese in *Wolf, wolf*, daardie ondermyning dien juis die talige, omdat die semiotiese en die simboliese beide, wedersyds dekonstruktief, taal konstitueer (vgl. Schippers 2011).

telefoonlyn (sy eindig byvoorbeeld graag haar sinne met “jong”). Wat al hierdie stemme gemeen het, is onwillekeurige deursigtigheid en selfonthulling. Deur stemme op hierdie manier op die voorgrond te stel, word dan ook die stem in Lacaniaanse terme gesuggereer – die stem as psigiese element wat, soos die “gaze”, met die drange in verband staan – spesifiek dan dié van die wolf wat op die grense van die ordelike bestaan bly roep en wat ondanks sy vermomming, soos in “Rooikappie”, sy ware stemkleur nie so goed kan kamoefleer nie. Die wolf roep ook ondervraging op (soos in “Rooikappie” en die kinderspel “Wolf, wolf, hoe laat is dit?”) en daardeur die potensieel ontmaskerende rol van taal en teks (vgl. Degenaar 1988).

Die wolf aktiveer ook assosiasies met die huis as afgebakende ruimte wat beskut is maar binnegedring kan word, nie net in ’n verhaal soos “Rooikappie” nie, maar ook byvoorbeeld “Die drie varkies” en inderdaad Venter se *Wolf, wolf*: Die Duikerwoning is letterlik en figuurlik die ruimte waarom alles in hierdie roman draai. In haar boek *The politics of home* verskaf George (1999:9) ’n rigtinggewende beskrywing van die huis in terme van spesifiek in- en uitsluiting, waarmee saamhang sake soos (familie)verwantskap, liefde, mag, beheer, begeerte, bedreiging, (toe)vlug en prosesse van verandering:

What then, is home? [...] One distinguishing feature of places called home is that they are built on select inclusions. The inclusions are grounded in a learned (or taught) sense of a kinship that is extended to those who are perceived as sharing the same blood, race, class, gender, or religion. Membership is maintained by bonds of love, fear, power, desire and control. Homes are manifest on geographical, psychological and material levels. They are places that are recognized as such by those within and those without. They are places of violence and nurturing. A place that is flexible, that manifests itself in various forms and yet whose every reinvention seems to follow the basic pattern of inclusions/exclusions. Home is a place to escape to and a place to escape from. Its importance lies in the fact that it is not equally available to all. Home is a desired place that is fought for and established as the exclusive domain of a few. It is not a neutral place.

Die kompleksiteit van in- en uitsluiting met betrekking tot die huis word op ’n boeiende manier in *Wolf, wolf* verken. Mattheüs woon in die huis van sy vader en word dus ingesluit, maar dis ’n ironiese, prekêre insluiting. Jack smag op sy beurt daarna om toegang te verkry, en in hierdie verband word die tema in- en uitsluiting duidelik op die voorgrond gestel. Kort voor die groot ommekeer, as Jack buite wag terwyl Benjamin se testament voorgelees word, is sy gedagtes amper deerniswekkend besig met die geborgenheid van die Duikerwoning en staan hy stil by die tyd toe Mattheüs en Sissie nog klein was: “En niemand kon dit van hulle wegvat nie. Miskien nog die koeldrank en koekies, maar nie daardie onaantasbaarheid van hulle daar binnekant met ’n ma en ’n pa en die res van die wêreld anderkant en who cares. Miskien kan hy hier saam met Matt vir die eerste keer in sy lewe huis maak. Miskien kan hy en Matt hier ’n gesin wees, net hulle twee, maar nogtans, ’n gesin met ’n huis en ’n tuin” (Venter 2013:219). Die interessante is dat Jack beide die meer “konvensionele” en die aggressief-wolfagtige weg beproef in sy pogings om binne te dring.

2.1 Die simboliese en die semiotiese saam onder een dak

Kristeva (1980) wys in haar essay “From one identity to an other” daarop dat Westerse singewing, soos gekonsolideer in die denke van Husserl,¹¹ sig beroep op die transendentale ego, maar dat “poetic language” die beperkinge blootlê van “a civilization dominated by transcendental rationality. Consequently, it is a means of overriding this constraint” (Kristeva 1980:140). Sy maak in hierdie verband ’n onderskeid tussen die semiotiese en die simboliese.¹² Laasgenoemde skakel volgens Kristeva (1980) met die vader en sy (taal)wette (wat deel is van ’n gedugte, sluitende sisteem), terwyl die semiotiese slaan op (liggaamlike) ritmiek en die primitiewe aspekte en elemente van taal wat met die instinkmatige, die driflewte (Eros sowel as Thanatos) verband hou en dikwels in literêre tekste op die voorgrond tree, terwyl dit in ander soorte tekste, byvoorbeeld in wetenskaplike diskoers, onderdruk en uitgeskakel probeer word. Selfs in literêre tekste gebeur dit egter selde dat die semiotiese die simboliese orde volkome verdring; dit figureer eerder as ’n ondermynende teenwoordigheid midde-in die orde: dit is “definitely heterogeneous to meaning but always in sight of it or in either a negative or surplus relationship to it” (Kristeva 1980:133). Schippers (2011:28) weeg Kristeva se bydrae op teen dié van Jacques Lacan op wie se werk sy voortbou:

The semiotic can justifiably be claimed as Kristeva’s original contribution to contemporary critical thought; it should be stressed again that, for Kristeva, the semiotic is only intelligible in relation to the symbolic, a term adapted from Lacan’s work ... Whilst she remains faithful to Lacan’s linguistic interpretation of the symbolic, Kristeva also departs substantially from Lacanian ideas, proposing a re-evaluation of the semiotic-symbolic relationship. According to Kristeva, the symbolic, like the semiotic, indicates a dimension of language as well as a stage in the subject’s psycho-sexual development.

Die kritiek op Kristeva se denke sentreer dan ook volgens Schippers (2011:32) veral om die manier waarop die verhouding tussen die semiotiese en simboliese vertolk is, byvoorbeeld deur Diana Coole en Judith Butler. Butler se beswaar is volgens Schippers (2011:32) dat die semiotiese as ekstern tot die kulturele sfeer voorgestel word en ondergeskik sou wees aan die simboliese. Die hegemonesiese posisie van laasgenoemde maak dit immuun teen ondermyning. Schippers (2011:33) wys daarop dat Butler se beoordeling van die tweedeling semioties-simbolies gegrond is op ’n beskouing van Kristeva se denke grootliks vanuit die ontwikkelingspsigologie. Volgens Schippers (2011:33) behoort die semiotiese en die simboliese eerder as wedersyds konstituerend gesien te word, waarby albei kante die funksionering van die ander kant genereer en fasiliteer:

¹¹ Kristeva (1980) verwys hier self na Husserl. Schippers (2011:28) vestig die aandag op Husserl se rol in die ontwikkeling van Kristeva se denke: “Furthermore, the symbolic, according to Kristeva, is initiated with the thetic break, Husserl’s term that Kristeva applies to the subject’s psycholinguistic development”.

¹² “The symbolic (*le symbolique*), as opposed to the semiotic, is this inevitable attribute of meaning, sign, and the signified object for the consciousness of Husserl’s transcendental ego. Language as social practice necessarily presupposes these two dispositions, though combined in different ways to constitute *types of discourse*, types of signifying practices.” (Kristeva 1980:134). Oor die semiotiese sê Kristeva (1980:133) onder meer die volgende: “Plato’s *Timeus* speaks of a *chora* ..., receptacle ..., unnamable, improbable, hybrid, anterior to naming, to the One, to the father, and consequently, maternally connoted to such an extent that it merits ’not even the rank of syllable’”.

Hence, to suggest, as Butler does, that the symbolic configures the semiotic neglects the symbolic's dependence upon the semiotic, which manifests itself primarily through the inscription of drive energy into the symbolic ... Thus, without the semiotic there is no language, meaning or subject. A more fruitful way of utilising Kristeva's ideas has been proposed by Lechte and Margaroni; they suggest that the relationship between the semiotic and the symbolic is more accurately one of antagonism, which they describe as 'reciprocally deconstructive' ... where each element of the signifying process puts the other under erasure [...] Butler's developmental reading of the semiotic-symbolic relationship fails to consider the generative function of semiotic negativity, as well as the deconstructive nature of the semiotic-symbolic relationship. (Schippers 2011:33-34)

Die semiotiese woon dus onder een dak saam met die simboliese, soos Mattheüs in die huis van sy vader, waar hy in sy geslote kamer (sterk kontrasterend met die vader se studeerkamer)¹³ in 'n staat van prelinguistiese beswyming op bakenlose pornografie-reise gaan en later, in weerwil van die uitdruklike vaderlike verbod, toelaat dat sy minnaar by hom intrek.¹⁴

Kristeva (1980:141) wys daarop dat die semiotiese te make het met "the drives' register of a desiring body, both identifying with and rejecting a community (familial or folk)". Die effek van die semiotiese wig wat ingedryf word in die simboliese orde is "that any ego recognizes its crisis within it" (Kristeva 1980:141). Benjamin is volgens die siening van die patriargaal-religieuse sisteem waarbinne hy staan die "verteenvoorder" van God in sy huis, en dit skakel ook met die transendentale beheer oor taal wat hier van binne aangevreet word. Kristeva (1980:140) brei soos volg hieroor uit:

This means that if poetic economy has always borne witness to crises and impossibilities of transcendental symbolics, in our time it is coupled with crises of social institutions (state, family, religion), and, more profoundly, a turning point in the relationship of man to meaning. Transcendental mastery over discourse is possible, but repressive; such a position is necessary, but only as a limit open to constant challenge.

Soos in *Ek stamel ek sterwe*, waar Konstant se reaksies en besluite sterk verband hou met sy verset teen die vaderlike gesag en dit wat in die verlengde daarvan staan, is Mattheüs in *Wolf, wolf* deurentyd op sy vader gerig, hetsy nabootsend of in stryd met hom en dit waarvoor hy staan. Benjamin, die patriarg en suksesvolle Afrikanersakeman, wil die hef in die hand hou, selfs na sy dood deur sy testament – die grootste en finale "uitsluiting" van die seun as ondermynende teenwoordigheid onder sy dak.¹⁵ Hy probeer ook enduit 'n "[t]ranscendental

¹³ Mattheüs se kamer, soos deur Jack beleef, kontrasteer nie net met die studeerkamer spesifiek en die res van die huis in die algemeen nie, maar vertoon ook iets van die *chora*: "In Matt se kamer is hy op sy tuisste. Dis heeltemal anders as die res van die huis waar elke ding sy plek het, elke ding sus en so uitgesoek om die Kaaps-Hollandse buite- en binne-argitektuur te komplementeer. Agter Matt se toe deur, definitief bot toe, brand daar slegs die een lae lamp. Die gordyne is ook toegetrek. Eerlikwaar, as hy daaraan dink. Nee, hy kan nie eens sê watter kleur die mure in Matt se kamer is nie. En altyd met 'n frisson van seks wat daar hang" (Venter 2013:124).

¹⁴ Hierdie hardvoegte en inderdaad hipokritiese heteronormatiewe verbod weerklank met onthutsende herkenbaarheid: "'Maar een ding wat jy mooi moet verstaan, en Pa moet dit nou maar sê. Ek was nog altyd eerlik met jou, Mattheüs. Ek wil nie hê dat jy en Jack in hierdie huis inkom en saamslaap of watter onnoembare dade julle ook al aanvang nie. Dis julle besigheid. Maar nie in my huis nie. Dit sal ek nie toelaat nie. Dit druis teen my beginsels in. Ek glo vas dis nie die manier hoe die mens gemaak is om te lewe nie'" (Venter 2013:48).

¹⁵ Mattheüs se skok oor die testament, dat hy in der waarheid byna onterf is, is tasbaar in die stortvloed verbysterde gedagtes wat volg op die onthulling (vgl. Venter 2013:223; 227; 231; 240).

mastery over discourse” handhaaf deur die maak van bandopnames waarby hy nie direk gekonfronteer word met die destabiliserende (“queering”) teenwoordigheid van sy gespreksgenoot¹⁶ en sy eie emosies nie (vgl. Venter 2013:80). Dit is inderdaad onder meer die manlike taalgebruik van Benjamin en sy sekure handtekening as produk van daardie manlikheid, wat Mattheüs van jongs af imponeer. Hy het byvoorbeeld sy pa se handtekening al, onsuksesvol, probeer naboots (Venter 2013:14). Dis daarom dat die aftakeling van hierdie singewende baken deur kanker hom diep raak. Ofskoon Benjamin intussen reeds blind geword het as gevolg van die siekte, is dit spesifiek die aantasting van dié se stem en taal wat Mattheüs met ontreddeering waarneem: “Net in die laaste tien dae of so het die stem, altyd gerond en gelade met aksentueringe en stembuigings so eie aan pa, plek-plek begin verskraal. ’n Woord val uitmekaar, sê byvoorbeeld die ‘r’ in doringsboom, en word stomper, ontdaan van uitdrukingskrag. O, hy wou sterwe toe hy dit die eerste slag agterkom. Sy pa, ag, hy wou hom teen hom vasdruk” (Venter 2013:13). Ná sy pa se dood, selfs nadat die wysiging van die testament bekend geword het, is die ingesteldheid op die vader en sy orde steeds daar:

En tog is dit die standvastigheid van daardie wêreld wat hom op ’n snaakse, byna afstootlike manier sekuriteit gegee het en wat hy nou so mis, noudat sy pa seker gemaak het dis van hom weggevat, seker wou maak dat dit ná sy dood nie meer staan as sy seun se fondament nie; Mattheüs kwalifiseer nie meer daarvoor nie, sou hy sê, hy kón, maar hy het sy keuse gemaak, nou staan hy op sy eentjie. En hy ween daaroor, nie openlik met sigbare tranes nie, maar diep binnekant, ’n druppende inwendige wond. (Venter 2013:241)

Mattheüs is geweeg en te lig bevind deur die vader-patriarg. In bestaande lesings van *Wolf, wolf* word wat betref die verhouding tussen Mattheüs en sy vader/erfenis tereg gefokus op die verlies van blanke voorreg (want Mattheüs verloor uiteindelik die huis en hy en Jack word haweloos gelaat), maar as ’n mens die saak bekyk teen die agtergrond van Kristeva (1980) se teoretiese redenasie, volg die vaststelling dat dit hier duidelik óók oor iets meer grondliggend en verreikend gaan: die dreigende vervaging van sin(gewing).

Naamgewing speel ’n belangrike rol in *Wolf, wolf*, en daardeur word nie net die wisselwerking en worsteling tussen die simboliese en die semiotiese opgevoer nie, maar die aandag op taal en betekening as sodanig gevestig. Die dinamika van naamgewing setel daarin dat name idealisties is,¹⁷ dat dit deterministies wil wees – orde wil bring en perke wil stel – maar dikwels in die lewenspraktyk nie waar gemaak (kan) word nie. Daar is in heelwat resensies by naamgewing stilgestaan. Rossouw (2013:6), byvoorbeeld, wys daarop dat “Benjamin” in Hebreeus beteken “seun van reg”. Dit roep die wettiese op en spesifiek, volgens Rossouw (2013), die ironie dat hierdie man wat alles reg en volgens die Wet gedoen het, tog gefaal het in die belangrikste gebod, naamlik dié van die liefde, soos Mattheüs trouens uiteindelik self ook beseft (vgl. Venter 2013:231). “Mattheüs” is Hebreeus vir “Geskenk van God”, wat, aldus Rossouw (2013), die leser attent maak op die feit dat Benjamin sy gay seun nie volkome kan aanvaar en liefhê nie, en die ironie dat hy in sy sterwensdae die geskenk van liefde juis van hierdie kind van hom ontvang, sonder om dit genoegsaam na waarde te skat. Dit ten spyte daarvan dat Mattheüs op ’n manier wat die gelowige vader se hart eintlik sou moes versag, ná vier jaar van leeglê en geldverkwisting in die buiteland soos die verlore seun teruggekeer het huis toe. Wat die naam “Jack” betref: Dit roep, gegewe die Hebreeuse betekenisassosiasies

¹⁶ “The semiotic activity ... introduces wandering or fuzziness into language” (Kristeva 1980:136).

¹⁷ Byvoorbeeld as die kind vernoem word na ’n suksesvolle persoon, of as die naam iets mooi, deugsam, edel, ens., beteken.

wat “Jakob” besit, byvoorbeeld volharding en worsteling op. Jack staan trouens tussen (die wêreld van) Mattheüs en (dié van) Benjamin – “tussen die grensgefikseerde vader en die grenslose seun” (Rossouw 2013:6). Volgens Rossouw (2013) volhard Jack lank in die hoop dat Mattheüs uiteindelik sal tuiskom binne die geborge ruimte van die familiewoning (wat aan Mattheüs bemaak sou word en wat Jack self nooit as kind geken het nie) en ’n hegte liefdesverhouding.

Dis dan ook Jack wat beweging in die stagnante en onderdrukkende situasie probeer bring deur by Mattheüs in te trek gepaardgaande met die introduksie van die wolffiguur as verteenwoordigend onder meer van die “bedreiging” wat manlike seksualiteit in sy primitiewe gedaante inhou (Degenaar 1988), asook die wolwespel,¹⁸ spesifiek die onheilspellende kinderspel “Wolf, wolf, hoe laat is dit?”. Hy daag by die Duikerwoning op vermom as wolf – ’n skynbaar verspote handeling – en oorreed Mattheüs om Benjamin se verbod te oortree deur hom daar toe te laat,¹⁹ en later, as Mattheüs die huis verloor het, verpes hulle twee saam die nuwe eenaars met ’n speletjie (toktokkie/ “ring and run”) waarby hulle voor die CVT-kamera in wolwegewaad verskyn terwyl hulle herhalend roep “Wolf, wolf, hoe laat is dit?”. Hierdie transgressiewe en inderdaad irrasioneel-ekstatiese²⁰ spel skakel eweneens met die semiotiese, spesifiek ook met die talige aspek daarvan:

Childrens’ counting-out rhymes, or what one calls the ‘obscene folklore of children,’ utilize the same rhythmic and semantic resources; they maintain the subject close to these jubilatory dramas that run athwart the repression that a univocal, increasingly pure signifier vainly attempts to impose upon the subject. By reconstituting them, and this on the very level of language, literature achieves its cathartic effects. (Kristeva 1980:143)

Die feit dat twee volwasse mans in die onderhawige roman die kinderspel “Wolf, wolf” speel, is ’n besonder treffende dramatisering van die manier waarop die simboliese deur die semiotiese aangevreet kan word. Dit werk ook vervreemding by die leser in die hand.

2.2 Van retorikus na stilis

Teen hierdie agtergrond en met spesifieke verwysing na die seun se voortdurende stryd teen die vader, is ’n verdere onderskeid wat Kristeva (1980) tref van belang by die lees van *Wolf, wolf*, naamlik tussen die *retorikus* en die *stilis*, wat hoofsaaklik op die outeursrol betrekking het maar uiteraard (ook) teksinterne manifestasies en verteenwoordigers het. Dit is verder belangrik om daarop te let dat Kristeva (1980) se gebruik van hierdie begrippe nie lynreg strook met die meer algemene hantering daarvan nie.²¹ Van Schalkwyk (2009; 2013) se

¹⁸ Vergelyk Nel (2015) se verhelderende analise van die spelelement in *Wolf, wolf*, veral die spel van manipulasie.

¹⁹ Een van die genietinge van *Wolf, wolf* is die manier waarop Jack (“Wolfie”) se aankoms by die Duikerwoning en die spel daar rondom voorgestel word (vgl. Venter 2013:158-160), waarby nabootsing duidelik vooropgestel en geproblematiseer word, byvoorbeeld: “Daar is iets aan die harigheid van die hondehare en die koddige immobiele staar van die donker gaatjiesoë wat nie heeltemal reg lyk nie. En waar’s die res van die hond-watsenaam se lyf? Hy weet wie’s dit voordat die hees, gemaakte stem oorkom” (Venter 2013:158).

²⁰ Die spel maak ’n “ongeduldige lus” (Venter 2013:255) by Mattheüs wakker. Dit gaan met “buitewestelike opgewondenheid” (Venter 2013:160) gepaard.

²¹ Dit geld ook wat betref haar hantering van die begrippe “simbolies” en “semioties” (Kristeva 1980).

ondersoek na die retorika in bepaalde werke van Venter gaan uit van die “klassieke” begripsbepaling, soos hanteer in Retorika Studies, maar dit het wel raakpunte met Kristeva (1980:138) se aanwending daarvan:

Here we must clearly distinguish two positions: that of the rhetorician and that of the writer in the strongest sense of the word; that is, as Céline puts it, one who has ‘style’. The rhetorician does not invent a language; fascinated by the symbolic function of paternal discourse, he *seduces* it in the Latin sense of the verb – he ‘leads it astray,’ inflicts it with a few anomalies generally taken from writers of the past, thus miming a father ... but not to the point of leaving cover.

Oor die stilis merk Kristeva (1980:139) die volgende op:

The stylist’s adventure is totally different; he no longer needs to seduce the father by rhetorical affectations. As winner of the battle, he may ... assume a different discourse; neither imaginary discourse of the self, nor discourse of transcendental knowledge, but a permanent go-between from one to the other, a pulsation of sign and rhythm, of consciousness and instinctual drive [...] Stylists ... sound a dissonance within the thetic, paternal function of language.

Die outeur as nabootsende “retorikus”, “performing literary tricks” (Kristeva 1980:139), is wel deurlopend aktief in die werk van Venter, soms meer as wenslik. Veral in *Horreelpoot* voer die “retorikus”, soos beskou deur Julia Kristeva (1980), dalk nog die botoon, in besonder ten opsigte van die mimetiese verhouding met die vaderteks *Heart of darkness*, maar tog, soos Van Schalkwyk (2009) aantoon, slaag Venter hier daarin om sy roman te laat groei tot moedige “dissonante” uiting (soos gedefinieer deur Theodor Adorno), wars van die verwagtinge van die kultuurindustrie en gerig op harde hedendaagse werklikhede waarvoor ander liever terugdeins – dis juis hierdeur dat katarsis in die hand gewerk word. In ’n vroeëre hoogtepunt *Ek stamel ek sterwe* (1996) is die “behoefte” retorikus dalk wel teenwoordig in die verhullingspel rondom Vigs en gay identiteit en die kniebuiging voor die plaasromantradisie, maar soos Van Schalkwyk (2013) aanvoer, setel die waarde van hierdie roman ten dele juis in die Trojaanse Perd-tegniek as gekose retoriese strategie; ook deur die aktivering van kontemporêre genderdiskoerse en die klandestiene aansluiting by ’n marginale dog vreesloos-subversiewe internasionale rigting in manlike artistieke uitinge à la Duchamp, bewerkstellig hierdie diasporiese roman, veral danksy die stilistiese kragtoer van die slot, ’n literêre daad van grensoorskryding en word ’n (be)vestiging van gay subjektiwiteit op resonante wyse in die vooruitsig gestel (vgl. Van Schalkwyk 2013). In *Santa Gamka* (2009) is die grondslag vir onboetvaardigheid (ten opsigte van gender en seksualiteit) en vir ontkoming aan beperkinge en vervolging – in weerwil van of neffens die “wettiese” – met doelbewuste gebare gelê (vgl. Van Schalkwyk 2011), en hierdie doodluiser aanpak word in *Wolf, wolf* verder gevoer.

Hierdie roman resoneer met *Ek stamel ek sterwe* in die sin dat tál hier die oorhand kry en aan die beperkinge van die fiksionele wêreld en die karakters verbystreef. Dis die stilis wat hier seëvier, terwyl ons die retorikus, beliggaam deur Mattheüs, nog aan die worstel sien, hom enduit sien rondtas in die duister gegewe sy vrugtelose pogings om die vaderlike guns te wen en iets van sy lewe in die formidabele skadu van laasgenoemde te maak (vgl. Venter 2013:13; 98; 99; 151): hy verloor uiteindelik dan ook die klein besigheid wat hy op die been gebring het met geld van sy pa wat hy lank, amper pateties, gehuiwer het om te vra.

Soos *Ek stamel ek sterwe* se retoriese meriete²² uiteindelik nie lê in wat dit aktivisties met betrekking tot Vigs-bestryding vermag nie maar eerder stilisties, onder meer ten opsigte van die inweef van Vigs in die Afrikaanse letterkundige kanon (vgl. Van Schalkwyk 2013), is *Wolf, wolf* se verdienste nie in die eerste instansie geleë in wat dit direk oor byvoorbeeld die verhouding tussen vader en seun en pornografie-verslawing meedeel nie, maar die vaardige diskursiewe spel wat hier rondom gespeel word. Hierdeur wen die perspektiewe op hierdie temas wat uiteindelik uit die verf kom juis aan diegang.

3. IN- EN UITSLUITING: TEMATIES EN TEKSTUEEL

In *Wolf, wolf* staan *weeg* (en daarmee saam die *weegskaal*)²³ en *in- en uitsluiting* vanuit die staanspoor sentraal. In die openingsin kom Mattheüs “ingestap met die skinkbord kos vir sy pa wat besig is om te sterwe” (Venter 2013:5). Die seun voer iets in die mou, naamlik om sy pa oorreed te kry om vir hom ’n vet tjek te gee sodat hy sy eie besigheid op die been kan bring, en daarom is “[e]lke woord van sy versoek ... gesif en geweeg, en vir middagetes is daar tamatie-en-lamsbredie, sy pa se gunsteling” (Venter 2013:5). Benjamin ry hierdie “verleidingspel” van die seun in die wiele deur hom voor te spring met die oorwig van ’n onverwagse teenversoek, naamlik om “[s]ommer nog vanmiddag” (Venter 2013:7) geskuif te word na sy studeerkamer²⁴ (sodat hy sy laaste dae daar kan deurbring): “Dis nie net oor die boeke dat Pa soontoe wil trek nie, dis oor die sfeer van die vertrek. ’n Sigaaragtige, manlike sfeer, ’n binnesfeer, jy is iewers as jy daar is” (Venter 2013:9). Die tema van nabootsing word ook dadelik gesuggereer as daar bygesê word dat die studeerkamer lyk soos die een in *High Society*, waar Frank Sinatra en Bing Crosby ’n Cole Porter-lied sing: “Bietjie afgekyk” (Venter 2013:9). Die studeerkamer met sy gewigtige manlike sfeer is “die vertrek in die huis wat hy [Mattheüs] die meeste vermy het as Pa daar was, waar hy die meeste gaan snuffel het as Pa nie daar was nie” (Venter 2013:11). Hy het hom by sulke geleenthede voorgestel “hoe hy dit gaan herinrig” (Venter 2013:11) as dit eendag syne word. Die studeerkamer word verteenwoordigend van Mattheüs se vader en die verwickelde, teësinnige gerigtheid op hom.²⁵

Een van die mees onthutsende passasies in die roman, waarin Venter as stilis triomfantelik na vore tree, volg waar ’n herinnering uit Mattheüs se kinderdae, wat juis op die studeerkamer betrekking het, opgeroep word en waarin die verband tussen taal en ego uitgelig en die tema in- en uitsluiting kragtig gevestig word:

Hy’t eendag sonder klop ingestap gekom by die halfoop dubbeldeur en Pa en oom Diek Smuts, ook karverkoper, het sulke lekker skunnige goed opgedis, hulle dasse was losgetrek, moue kwartpad opgerol oor behaarde voorarms (Pa s’n), baadjies uitgetrek en opgehang aan die rak met krulhake links as jy inkom by die dubbeldeur, die kop van die springbokram regs van die deur, gemonteer teen die roomwit muur.

²² Bedoelende – kragtens die klassieke beskouing van die retorika.

²³ Dit slaan op die ewewig wat in Jungiaanse terme bereik moet word deur teenpole te balanseer, maar ook dreigende verlies, in die sin van: in die weegskaal staan.

²⁴ Ten opsigte van die spanning tussen die simboliese en die semiotiese is dit belangrik dat die vader van die slaapkamer na die studeerkamer verskuif wil word.

²⁵ “Hy wat ingestel is op Pa se alles verstaan die aksie: die versoek het ’n bevel geword. Ingegee met al die kragdadigheid, of sagter gestel, die gesag van ’n man wat gedurende sy lewe kon hiet en gebied en sy personeel, tot vyf-en-twintig eenslag as hy reg onthou, het geweet wie praat dan en in hierdie einste huis het gestaan verordeninge en opdragte, ‘omdat ek vir julle lief is’, om te sorg dat die twee kinders uit sy saad op die smal, reguit pad bly” (Venter 2013:8).

Pa het in die praat opgehou en sy seun aangekyk. Hy kon toe enigiets vir hom gesê het. Sy mond was oop met die woorde wat daarin hang. Minagting, enigiets fels. Dis nie uitgespreek nie, hy sal nooit weet wat dit was nie. Net: hy's nie die kring binnegelaat nie. Ag my magtig, hy's mos groot genoeg, Bennie, sê oom Diek toe. Oom Diek het die punt gemis. Dit het nie om *groot genoeg* gegaan nie. Sy pa wou hom binnelaat, wou dat hy sy tasbare sjarne ervaar, sy drif en deursettingsvermoë en beginselvastheid, alles wat sy manlike ego gekonstitueer het, maar soos by 'n dier het instink hom daarteen gewaarsku: jy't hier met 'n anderster soort skepsel te make. Dit was alles op sy tong, in sy blik: sy seun, uit hom, sy vlees en bloed. Hoe, liewe Here, het dit dan so gekom? (Venter 2013:10-11).

Veral die oomblik van betreding, as die vaderlike blik (“gaze”) amper Lacaniaans²⁶ op die seun val, word aangebied met 'n sterk vervreemdingseffek wat verkry word deur die uiterste presisie van waarneming en beskrywing, heel gepas gegewe die klem wat hier, en deurlopend in die roman, op die sintuiglike in die algemeen en kyk (die visuele) in die besonder val en wat onder meer verband hou met die swaai in die rigting van “representational accuracy” wat Toth (2010:4) toenemend in eietydse letterkundige werke waarneem en verder ook mag herinner aan bepaalde ontwikkelinge in die eietydse figuratiewe skilderkuns.

3.1 Post-realistiese presisie

Post-realistiese skilderkuns,²⁷ wat onder die noemer “Exactitude” tuisgebring kan word, streef in Ricoeur (1991) se terme nie (meer) reprodutiewe referensie na nie maar wel produktiewe referensie:

For too long the philosophical legacies of realism have struggled to define representational painting. ‘Exactitude’ enables us to focus on what remains in the aftermath of Realism, Photorealism, Superrealism. These were issues for Modernists, not Post-Modernists. Exactitude presents a particular intensity of vision in a contemporary framework that is finally liberated from a troubling relationship with objective reality. (Head 2009:19)

Anders as in bepaalde vorme van fotorealisme wat pretensies vertoon “towards an objective realism through distancing the artist from his or her subjective vision” (Head 2009:11), belê kunstenaars wat hul by “Exactitude” tuis voel soveel onverdeelde aandag, tyd en persoonlike geskiedenis in die kreatiewe proses “that these paintings take on a special human density” (Head 2009:16):

The paintings are made with remarkable care. To invest such care into the painting of an object, figure or landscape is indicative of a compulsion to pursue an ideal. The act of painting is invested with morality. It is a desire to substantiate the integrity of the artist

²⁶ Die blik hou verband met onder meer magsrelasies en identiteit. Deur die blik van ander word ons bewus van ons nie-ouonome status en hierdie besef speel 'n belangrike rol ten opsigte van selfregulering en die konstruksie van die selfbeeld.

²⁷ Ek betrek hierdie tipe skilderkuns by die bespreking van *Wolf, wolf* wetende dat daar verskille tussen verbale en visuele tekste bestaan. Die breë kuns- en kultuurgeskiedenis leer egter dat verskillende kunsvorme en -uitinge dikwels groter samehange binne 'n bepaalde era toon en vanuit gemeenskaplike dryfvere tot stand kom. Die diskoers oor skilderkuns wat onder die noemer “Exactitude” byeengebring word, brei die woordeskat wat aangewend kan word om verhelderend oor hierdie roman te skryf op konstruktiewe maniere uit. Ek wend hierdie diskoers oor “Exactitude” metafories aan. Daar word geen direkte verband met *Wolf, wolf* gesuggereer nie.

through a measured process of achieving an uncompromised level of resolution. Any less would be false. (Head 2009:16)

Hierdie kuns stel buitengewone hoë standaarde ten opsigte van skilderkunstige bemeestering, gerig op “commitment, passion and self-expression” (Head 2009:11). Dit is nie gewortel in ironiese sosiale kommentaar nie, maar in “the details of existence, and its meaning is all the more profound for being rooted in truthfulness. It is a contemporary art of invention, specificity and timelessness” (Head 2009:19).

Daar is ’n sterk verband te trek tussen hierdie ontwikkeling in die visuele kunste (in die rigting van “Exactitude”) en wat Susan Sontag (2005) in ’n laat essay getiteld “At the same time ... (the novelist and moral reasoning)” met betrekking tot gekonsentreerde aandag in die letterkunde sê. In die eerste instansie is van belang dat Sontag (2005:6) letterkunde beskryf as “[that which] incarnates and defends high standards”. Ons leef egter in ’n tyd waarin hoë artistieke standaarde met agterdog bejeën word: “The greatest offence now, in matters both of the arts and culture generally ..., is to seem to be upholding some better, more exigent standard ... which is attacked, both from the left and the right, as either naïve or (a new banner for the philistines) ‘elitist’” (Sontag 2005:10). Verder: Wat die letterkunde volgens Sontag (2005:14) sê en moet kán sê, is: “[T]his is the important story. It is to reduce the spread and simultaneity of everything to something linear, a path”. Daar moet dus besluite geneem word oor wat om in en uit te sluit, en hoeveel gewig aan die geselekteerde gegee word. Van deurslaggewende belang by hierdie noodsaaklike, ingeligte daad van seleksie is dus ook aandagtigheid: “To be a moral human being is to pay, be obliged to pay, certain kinds of attention” (Sontag 2005:14). Die besondere waarde van letterkundige werke lê vir Sontag (2005:11) in die stemme van andere, nie ons eie nie, wat vertel van gekonsentreerde aandag aan ’n stuk werklikheid. Dit is vir haar “one of the resources we have for helping us to make sense of our lives, and make choices, and propose and accept standards to ourselves” (Sontag 2005:11). Die gesaghebbende stemme van ander “make up that great body of work which educates the heart and the feelings and teaches us to be in the world, which embodies and defends the glories of language (that is, expands the basic instrument of consciousness): namely *literature*” (Sontag 2005:11). ’n Roman is die produk van *seleksie* én intense *belewing* van ’n werklikheid, nie *die* (hele) werklikheid nie.

Wolf, wolf is ’n roman wat groei uit en gestalte gee aan ’n eie siening van die werklikheid en put onder meer uit persoonlike belewenis, soos byvoorbeeld *Ek stamel ek sterwe* wat onderlê word deur eie ervaring van Venter onder meer met die verlies van ’n geliefde aan Vigs. Oor hierdie aspek van *Wolf, wolf* sê Venter in ’n onderhoud met Ritchie (2015b):

I always draw on my own life experiences and I keep journals. I write down things that I’ve witnessed or things that I’ve experienced myself – for example, my own experience with pornography. Over the years I’ve made notes about that. And so I use that in building a character, and then of course you fictionalise, you add and you subtract, and notes that I’ve made on myself, and maybe three other people are combined, and then it’s all worked into one character. And that’s how I work.

Dit is dalk juis hierdie inborende blik van die skrywer²⁸ wat hierdie roman in ons (post-) postmodernistiese tydsgewrig internasionaal laat byval vind, ook, en dis belangrik, binne die

²⁸ Hier sou moontlik ’n verband gelê kon word met wat Farber (1962) beskryf as tonnelende termietekuns wat sy pad aftas deur “walls of particularization”.

sfeer van die populêre kultuur. In hierdie verband spreek Evan Ritchie (2015a) waardering uit vir die boeiende manier waarop tydige sowel as universele temas hier ondersoek word, byvoorbeeld die konflik tussen generasies, tussen vader en seun, en die realiteite van die sosiale media en internetpornografie. Volgens hom is Mattheüs se verhaal “a slice-of-life tale punctuated by psychological and occasionally physical brutality. The desperation of his porn addiction is painted in graphic, textured detail. The rhythm of his compulsion is depicted with intense clarity borne out of many years of research”, en sluit af: “Visceral, and at times extremely difficult, *Wolf, Wolf* is a story of this age and asks us to examine the cultural baggage we each carry”.

Teen hierdie agtergrond kan gekyk word na die eerste uitgebreide beskrywing in *Wolf, wolf* van ’n pornokyksessie (Venter 2013:34-37) waartoe Mattheüs hom wend nadat hy sy vader nog ’n keer dienswillig versorg het, aangedryf deur “[d]ie pyn van ... [sy] drange ... tot anderkant alle rasonale denke”. In sy kamer, “[d]ie gordyne altyd pottoe en in die blourige skynsel van sy komputer, altyd aan” (Venter 2013:34), swerf hy soos sy gewoonte is in ’n toestand van outomatisme van die een webwerf na die volgende, sink weg in slaap en word weer wakker om onwillekeurig te hervat en “loop die hele ritueel op die skerm nog ’n keer ... deur totdat sy kop lig word, sy liggaam koud van uitpersende sweet, die vloeistof wat hy nog kan produseer dun en waterig en hy swewe maar steeds deur, deur, die beelde nie meer op die skerm nie maar ingebrand op sy retina, ingegee aan sy brein ...” (Venter 2013:36). In opeenvolgende passasies, verspreid deur die roman, word dan verder in hierdie pornografie-sessies gedelf.

3.2 Die belangrike verhaal: pornografie-verslawing

Om pornografie-verslawing uit die totale aanbod van hedendaagse werklikheidsaspekte te selekteer en daarmee te sê “*this is the important story*” (Sontag 2005:14), en dit dan ook nog met indringende aandagtigheid oop te skryf, is ’n potensieel ongemaklike saak. Nel (2015:198) koppel pornografie aan die abjekte en merk op: “deur die eksplisiete beskrywings van Mattheüs se pornografiese bedrywighede maak hy van die leser ’n voyeur wat gedwing word om te kyk na dit wat onbehaaglik is”.

Dit is algemene kennis dat miljoene mense wêreldwyd internetpornografie verbruik, maar tog bly pornografie een van die laaste groot taboes en is dit ’n tema wat nie by kiese gesprekvoering geduld word nie. Pornografie aktiveer dan ook onmiddellik die grens tussen die private en die publieke, openheid en geslotenheid, dit waaroor gepraat/geskryf en nie gepraat/geskryf (sou) word nie, en die verband met die sensuele, die erotiek, erotiese kuns asook die wet/Wet.²⁹ Die algemene opvatting oor pornografie is dat dit ’n euwel is: dat dit, deur die (veronderstelde) mens-negerende objektivering van die liggaam, minagting van die vrou en seksuele geweld bevorder en dat diegene wat hul brood daardeur verdien, uitgebuit en verneder word. Die vraag wat egter ontstaan, is of dit anders gesteld is in gay pornografie, waar vroue merendeels nie betrokke is nie. Trouens, die betreklik onderbeligte geskiedenis van die representasie van die manlike liggaam in die kuns- en kultuurgeskiedenis het naas bepaalde ooreenkomste met dié van die vroulike (vgl. Berger 1978:45-64), ’n unieke verloop

²⁹ ’n Regsdefinisie van pornografie is byvoorbeeld die volgende (van die Ohio Appèlhof, City of Youngstown vs. DeLoreto (VSA, 1969): “True art conveys a thought, a speculation, or a perception about the human condition. Pornography is the pictures of sex organs and their usage devoid of all other meaning – the personality having no place” (Legal Dictionary 2016).

(vgl. Aldrich 2006). Hierdeur word verdere vrae oor die verband tussen pornografie en welsyn (“eudaimonia”) opgeroep, en nadere ondersoek toon dat daar inderdaad al heelwat navorsing in hierdie verband uitgevoer is, spesifiek ook oor gay pornografie, met uiteenlopende bevindinge en perspektiewe as resultaat (vgl. Corneau & Van der Meulen 2014; Cohler 2004; Kendall & Funk 2003; Kendall 2004; Morris & Paasonen 2014; Mowlabocus, Harbottle & Witzel 2013; Rothmann 2013; Salmon & Diamond 2012). Die ondersoeksresultate oorspan ’n kontinuum vanaf (oorwegend) positief tot (oorwegend) negatief: vanaf konklusies dat pornografie bevrydend, informatief en bemagtigend is (persoonlik/eroties en “polities”) tot meer afwysende vastellings, naamlik dat dit bloot (op meganistiese wyse) op seksuele organe en prikkeling ingestel is, die mens ontken, die kyker van die werklikheid en die medemens (spesifiek ook die minnaar/minnares) vervreem (onder meer deurdat seks binne die kapitalistiese sisteem ’n kommoditeit word) en ’n volstrek vernietigende uitwerking het, individueel en sosiaal.

Pornografie vorm uiteraard deel van die breër eietydse konteks van mediatisering. Die digitale simulakra waarmee ons daagliks te doen kry, het ons verstaan van en interaksie met die “werklikheid” ingrypend verander. Wat sterk na vore tree in navorsing oor pornografie, asook in *Wolf, wolf*, is spesifiek dan die diskursiewe, en daarmee saam die temas werklikheid en mimesis. Nel (2015:198) wys in hierdie verband tereg op die volgende: “Mattheüs se inleef in die gesimuleerde wêreld van die internet kan gelees word as *mimicry*, die tydelike aanvaarding van ’n illusie in ’n (letterlik) geslote heelal in die skemerwêreld van sy slaapkamer”. Die sosiologiese navorsing oor gay pornografie wat Rothmann (2013) met ’n bykomende Suid-Afrikaanse fokus onderneem het, toon onder meer aan dat imitasie ’n belangrike rol by pornografieverbruik speel, in dié sin dat die persoon wat besig is om performatief aan sy eie seksuele identiteit gestalte te gee daarin modelle kan vind vir emulasie en uitlewing,³⁰ in die verbeelding en/of in werklikheid, maar dat dit ook tot onrealistiese verwagtinge kan aanleiding gee (byvoorbeeld wat betref liggaamlike ideale)³¹ en dat soms nooit ’n oorgang na die smee van gesonde seksuele verhoudings gemaak word nie. Camille Paglia (1994) se omstrede siening van pornografie is dat dit juis nié illusionêr van aard is nie, maar die kyker/leser konfronteer met die paganistiese grondslag van seks wat volgens haar deur die onbegrip en wanvoorstellings van die Joods-Christelike tradisie verdring is. ’n Vertoon van die naakte liggaam behoort kragtens haar beskouing as ’n viering en nie ’n vernedering nie bejeën te word, en sy konkludeer soos volg: “My interpretation of pornography is that it shows *reality* – the animal reality – of sexuality. And people who are disturbed by it are coming from the Judeo-Christian tradition that says that we must rise *above* our animal side” (Paglia 1994:16).³²

Dit is duidelik dat Venter sy “huiswerk” oor pornografie-(gebruik) deeglik gedoen het. Hy meld die volgende in ’n onderhoud met Ritchie (2015b):

I did a lot of research, especially from this one guy called Norman Doidge ... He wrote a book on the plasticity of the brain, and there is a section in that book on how a segment of the brain slowly changes when a person obsessively watches pornography. I tried to

³⁰ Impulse, gedagtes en handeling wat deur die individu as abnormaal ervaar mag word, kry binne daardie domein ’n meer aanvaarbare aansyn.

³¹ Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld die volgende in *Wolf, wolf*: “Mattheüs val agteroor op die bed, strek hom uit en verpoos by ’n mansbeeld wat hy nog kan herroep: die slakkepaadjie wat die haar al in die middel van die bors afwaarts tot by die naeltjie volg, ’n droom van ’n slakkepaadjie, ’n ideaal, hý (of Jack) sal nooit so lyk of so een hê nie” (Venter 2013:182).

³² Paglia bly hier in gebreke om rekening te hou met die feit dat pornografie steeds ’n representasie is.

bring that into the open by writing about it in the most detailed and visceral fashion that I could. Then, of course, because the brain has this plasticity, it can also change back. It's not fixed.

Aspekte van navorsingsbevindinge is duidelik ingewerk by die romanmatige diskoers, byvoorbeeld waar daar by die beskrywing van 'n pornografie-sessie van Mattheüs oorgegaan word vanaf 'n betreklik direkte kyk op sy handeling na 'n wetenskaplik-getinte besinning: "... sy brein wat plasties ná een en 'n half jaar van obsessiewe pornokyk aangepas is sodat hy daaglik sy dosis moet vat" (Venter 2013:36).

In kontras met die wetenskaplike diskoers oor seks wat by *Wolf, wolf* in die agtergrond lê, staan die tematisering van die haas grenslose manifestasies van seksualiteit in die digitale sfeer, nie net ten opsigte van internetpornografie nie maar ook tot 'n mate in die sosiale media. Kenmerkend van gesprekke op sosiale media is, afgesien van die rondborstigheid daarvan, dat dit dikwels dilettanties gevoed word deur verskillende soorte lektuur wat tydens internet-swerftogte teëgekome is. Die antwoorde wat vriende en kennisse van Jack verskaf op dié se ope vraag oor pornografie-verbruik is dan ook 'n vermenging van spontaan-voorwetenskaplike en meer "kundige" perspektiewe. Charnie, byvoorbeeld, wil weet of pornografie "ouens [is] wat hulle mambas uithaal" (Venter 2013:187), terwyl ander vriende op ingeligte wyse byvoorbeeld verwys na die illusionêre aard daarvan, weliswaar in meer alledaagse terme: "It's all in your head" en "[u]nreal" (Venter 2013:187). In hierdie gesprek kom ook ander, heel uiteenlopende, perspektiewe na vore, byvoorbeeld die genot daaraan verbonde, die inligtingsfunksie, die verterende behoefte aan altyd meer, en die moontlike fisiologiese uitwerking (byvoorbeeld erektilie disfunksie in 'n situasie van werklike seks). Een van die vriende (Steve) noem inderdaad dat daar "baie lektuur" (Venter 2013:187) hieroor bestaan. Hierdie blatante gespreksvoering oor pornografie kontrasteer opvallend met Mattheüs se geslotenheid daaroor.³³

Die gevorderde vlak van Mattheüs se verslawing word bevestig tydens 'n uiteindelijke uitbarsting van Jack³⁴ waarin dié 'n meesleurende betoog lewer oor en ter verheerliking van die "verhoogde vlak van sensasie" (Venter 2013:199) wat twee mense saam tydens die ekstasiëse liefdespel kan bereik: Tydens hierdie spel, met die dierlike as eindpunt, word die vervulling so lank as moontlik van mekaar weerhou, "aan en aan totdat elkeen volkome ontslae raak van alle gedagtes en enige aktiwiteit wat daar moontlik in die rede kan plaasvind, albei nou gehul in 'n nuwe reuk wat jou sweet dra en wat elkeen herken juis omdat jy dit nie ken nie, omdat jy dit nêrens anders ruik nie, en net dan, op daardie oomblik: die oorrompelende, alles insluitende sensasie van 'n suiwere dierlikheid" (Venter 2013:199). Jack verwyrt verderaan vir Mattheüs dat hy hom wat Jack is ontoereikend laat voel omdat hy hom vir 'n pornografiese illusie verruil het. Pornografie word hier by implikasie deur Jack voorgestel in terme van passiewe mimesis, wat Van den Berg (2016:201) na aanleiding van Plato se siening beskryf as "hersenskim en nie waarheid nie". Die dierlike grondslag van seks waarmee pornografie 'n mens volgens Paglia (1994) sou konfronteer, koppel Jack dus, op retories kragtige wyse, eerder aan ware seks en bied daarmee 'n opponerende siening. Mattheüs kry dit reg om midde-in hierdie plofbare situasie selfs in te dommel en "homself uit Jack se woorde [te vat] om die skaakmat-effek daarvan te verminder" (Venter 2013:199). Hy vervang dit wat Jack beskryf

³³ "Niemand anders het dit nog gesien nie en sal ook nie. Nie Jack nie, niemand nie" (Venter 2013:79).

³⁴ Jack het self 'n verslawingsgeskiedenis en is trouens nog in geldelike skuld daaroor. In sy geval gaan dit oor dwelmmiddels (Venter 2013:212).

het, presies dus in ooreenstemming met Jack se beskuldiging, vervolgens met 'n droombeeld, wat hy egter nie aan Jack oordra nie: "'n onlangse beeld uit 'n pornofilm van twee Latino's op 'n sofa, bruingebrand op Rio se strande en golwend van spier sonder om uit proporsie te wees, en die aanpak van die hele ding, glimlaggend en spelerig, dis wat hy nou onthou ... en die herinnering aan die beeld verskaf soveel plesier, die volkome vryheid waarmee daardie twee teenoor mekaar optree'" (Venter 2013:199-200). Interessant genoeg teleskopeer Mattheüs hier juis die relasionele en die eudaimoniese in die gekose pornografiese toneeltjie, terwyl dit presies hierdie sake is wat volgens Nel (2015) in *Wolf, wolf* ontbreek, veral ten opsigte van Mattheüs se pornografie-verbruik.

Wat myns insiens in hierdie onderonsie opgesluit lê, is dat ons met twee (skynbaar) botsende mistifikasies van seks te make kry: die voorstelling van "werklike" seks wat Jack aan sy minnaar voorhou, teenoor die pornografie-geïnspireerde visie van Mattheüs. Uiteindelik lyk dit egter of die saak ambivalent is en dat die twee posisies nie soveel van mekaar verskil nie. Beide behels 'n intens sensuele voorstelling, 'n ideaal, en beide verteenwoordig die absolute teenpool van die onderdrukking of die ontsegging van die begeerte. Die verskil is dat Jack praat, terwyl Mattheüs ontwykend reageer (Venter 2013:200) en sy visie vir homself hou.

3.3 Die vermeende onderdrukking van (praat oor) seks

Michel Foucault (1978) stel in die eerste volume van sy meerdelige *The history of sexuality* ondersoek in na onder meer die onderdrukking-hipotese, wat daarvan uitgaan dat seksualiteit in die Weste onderdruk en gesprek daarvoor gesmoor is/word. Hy verskil van hierdie gangbare opvatting en sy doel is om dit te problematiseer:

The question I would like to pose is not, Why are we repressed? but rather, Why do we say, with so much passion and so much resentment against our most recent past, against our present, and against ourselves, that we are repressed? By what spiral did we come to affirm that sex is negated? What led us to show, ostentatiously, that sex is something we hide, to say it is something we silence? (Foucault 1978:8-9)

Hy ontken nie die taboe-status van seks nie, en kwalifiseer sy standpunt in hierdie verband soos volg: "I do not maintain that the prohibition of sex is a ruse; but it is a ruse to make prohibition into the basic and constitutive element from which one would be able to write the history of what has been said concerning sex starting from the modern epoch" (Foucault 1978:12). In uitgebreide besonderhede toon Foucault (1978) aan dat daar eintlik toenemend oor seks gepraat is, aanvanklik binne die konteks van die kerklike bieb, wat die seksuele aan skaamte koppel en algaande uitgebrei het in die rigting van ander vorme van bekentenis, spesifiek die psigo-analise. Veral sedert die agtiende en negentiende eeu het seks ook die objek van wetenskaplike diskoersvoering geword: "[S]ex was taken charge of, tracked down as it were, by a discourse that aimed to allow it no obscurity, no respite" (Foucault 1978:20). In beide gevalle, by die konfessionele sowel as die wetenskaplike, skakel seks met die heimlike. Seks, wat vroeër vanselfsprekend en onnadenkend beoefen is, het doelbewus getematiseer geraak as gegewe wat ten diepste saamhang met wie 'n mens is en dus iets wesenlik omtrent jou kan onthul. Homoseksualiteit, byvoorbeeld, is nie meer gesien as 'n soort gedrag nie, maar as 'n identiteit.

Seksualiteit, mag en agentskap het volgens Foucault (1978) aan mekaar verbind geraak, en hier gaan dit nie oor mag as iets wat van buite af afgedwing en teengestaan kan word, soos baie mense nog dink nie, maar eerder daarvoor dat seks al meer gesien is as (vergestalting van)

mag, as instrumenteel ten opsigte van 'n suksesvolle lewe vir die individu en die samelewing.³⁵ Hierin was die opkoms van die bourgeoisie van deurslaggewende belang, maar nié op die manier wat 'n mens sou verwag nie, naamlik dat seks vir blote plesier en te veel ledige praatjies daaroor die gesonde werksetiek sou belemmer nie, maar eerder dat seks potensieel bemagtigend en dus bevorderlik vir die groei van die middelklas is, waarby die opvatting ingebou is dat seks binne die heteroseksuele huwelik met die oog op voortplanting opbouend en ander soorte seksuele uitlewing afkeurenswaardig is – maar dat laasgenoemde nietemin, of juis vanweë die skadelikheid daarvan, verder nagevors moet word omdat kennis bemagtigend is. Derhalwe is die maniere waarop oor seks diskussie gevoer word toenemend gereguleer, naamlik weg van spontane gesprek en eerder in die rigting van die wetenskaplike en die begrensde biesituasie sodat seksuele praktyke uiteindelik beheer kan word op maniere wat die samelewing versterk. Daar is dus nie minder oor seks gepraat nie – diskoers oor seks het in der waarheid op ongekende skaal gedy maar wel in meer gestruktureerde formaat. Mettertyd is die gesprek uitgebrei na 'n hele spektrum soorte diskoers, byvoorbeeld ook die letterkunde, maar selfs hier is dit meestal steeds in toom gehou – deur die konvensies van die konnaessionele.³⁶

Wat vir Foucault (1978) opvallend is, is dat dit vir ons belangrik skyn te wees om te dink dat ons seksualiteit onderdruk en gesprek daaroor gesensureer word, omdat so 'n beskouing juis nog méér gesprek oor seks stimuleer en sodoende ons kennis daaroor selfbemagtigend uitbrei. Wat spesifiek homoseksualiteit betref, betoog Foucault (1978:101) in hierdie verband:

There is no question that the appearance in nineteenth-century psychiatry, jurisprudence, and literature of a whole series of discourses on the species and subspecies of homosexuality, inversion, pederasty, and 'psychic hermaphroditism' made possible a strong advance of social controls into this area of 'perversity'; but it also made possible the formation of a 'reverse' discourse: homosexuality began to speak in its own behalf, to demand that its legitimacy or 'naturalness' be acknowledged, often in the same vocabulary, using the same categories by which it was medically disqualified.

Wolf, *wolf* vorm duidelik deel van hierdie openlike diskoersvoering oor dit waaroor ons eintlik nie sou praat nie juis deur die vooropstelling van pornografie as verskynsel wat 'n verdere vlak van (vermeende) swye binne die doofpot-domein van seks (sou) verteenwoordig. In 'n Australiese onderhoud oor *Wolf*, *wolf* stel Ritchie (2015b) aan Venter die vraag of hy dink daar moet meer oor pornografie gepraat word in die publieke sfeer. Hierop antwoord Venter: "Yeah, I think so. Why not? Everybody either watches, has watched or has stumbled across a porn site, but they don't – especially in South Africa where people are generally a little bit more conservative – people don't acknowledge it, you know? So why not talk about it? I feel that this is the first time that porn has been written about so openly, in such a fashion in a novel" (Ritchie 2015). Met hierdie roman plaas Venter gay seks en pornografie, as deel van sy "normaliserende" gerigtheid ten opsigte van hierdie sake, implisiet binne die groter domein van (die geskiedenis van en die gesprek oor) seksualiteit.³⁷

³⁵ Seks kan dus ook aangewend word om mag te verwerf of om iemand tot 'n val te (probeer) bring.

³⁶ "Rather than the uniform concern to hide sex, rather than a general prudishness of language, what distinguishes these last three centuries is the variety, the wide dispersion of devices that were invented for speaking about it, for having it be spoken about, for inducing it to speak of itself, for listening, recording, transcribing, and redistributing what is said about it" (Foucault 1978:34).

³⁷ Wat Mattheüs se hiper-seksualiteit betref, val die appel nie ver van die boom nie. Sy heteroseksuele vader Benjamin was, ten spyte van sy selfgeroemde beginselvastheid en gelowigheid, 'n rokkejaer van formaat wat sy vrou in later jare al slegter behandel het, maar sy gedrag is uiteraard,

Wolf, wolf is ’n voortsetting van wat Foucault (1978:34) beskryf as die noukeurige, stelselmatige transposisie van die seksuele, in al sy geledinge, na diskoers. Uiteindelik het hierdie proses die verste uithoeke van die seksuele bereik. Pornografie blyk een van die laastes te wees. Wat *Wolf, wolf* egter demonstreer, is dat ofskoon die diskursiewe omsetting van die seksuele eksponensieel toegeneem het, die regulering van daardie diskoers in die digitale era haas onmoontlik word. Daarvan getuig Mattheüs se verslawing. Ook: Jack se indiskrete vraag oor pornografie-verbruik op Facebook, wat vir diegene wat hom ken sonder twyfel op Mattheüs betrekking het, dui op hierdie diskursiewe “bandeloosheid”. Een hooflyn van Foucault (1978) se betoog, naamlik dat gesprek oor seks toenemend gereguleer geraak het, hou blykbaar vandag nie meer heeltemal stand nie, oftewel nie in alle sferes nie. *Wolf, wolf* laat die leser trouens met die gewaarwording dat dit nie net vanweë die digitale revolusie moeilik geword het om (diskoers oor) seks te beheer nie, maar dat seksualiteit, of sekere aspekte daarvan, in wese nie sommer aan bande gelê kan word nie. Juis die idee dat seks geadministreer kan word, blyk dus illusionêr te wees; die projek van die afgelope eeue om beheer daarvoor te bewerkstellig, met die veilige seks-kampanje van die Vigsera as kulminasiepunt (Van Schalkwyk 2013:238), is klaarblyklik gedoem tot mislukking. Dis presies dan deur die teleskopering van die dierlike “realiteit” van pornografie dat hierdie vasstelling gemaak kan word. Die skakeling in hierdie roman tussen Mattheüs se pornografiese doenighede en die semiotiese, hou hiermee verband. Die absolute beheer wat deur die simboliese orde ook oor seksuele uitlewing én diskoers uitgeoefen probeer word, word in *Wolf, wolf* by wyse van semiotiese grensoorskrydings as onhaalbaar voorgelê.³⁸

3.4 Die “wolf”: beeld van ondermyning én uitsluiting

Deur die leser in *Wolf, wolf*, soos geblyk het, met die realiteit van pornografie te konfronteer, word vreemdmaking bewerkstellig, veral gegewe die manier waarop die dierlike in hierdie roman sentraal gestel word deur die fokus op die wolf(agtige). Die wolf is dan ook beeld van dit wat volstrek ontken en uitgesluit (probeer) word, waarteen byvoorbeeld in ’n sprokie soos “Rooikappie” gewaarsku word. Pornografie, in samehang met die wolffmotief, markeer dus op ’n treffende manier die meer algemene tema van in- en uitsluiting wat in hierdie roman op die voorgrond gestel word, veral dan met betrekking tot Benjamin en Mattheüs en die stryd tussen die simboliese en die semiotiese.³⁹ Ofskoon *Wolf, wolf* waardevolle insigte oor pornografie bevat, lê die krag van hierdie werk nie soseer by wát oor pornografie gesê/getoon

heteronormatief beskou, meer “aanvaarbaar” as Mattheüs se “onnoembare [homoseksuele] dade” (Venter 2013:48). Oor sy “laaste en mooiste” (Venter 2013:40) sekretaresse, Jaydee Minnaar, het Benjamin maklik gaande geraak: “Kyk, daar was nie ’n deel van haar bene met hulle sykouse wat hy nie stilletjies bekyk het nie. Sy het dit natuurlik agtergekom. Meneer Duiker dit en dat, ene lippe en naels. En dan vat sy kamtig haar lae hals so ’n bietjie toe. Dis die meisie wat aan hom bewys het mooi beteken nie dom nie. Diek en hy, hulle twee, kon mekaar aan die brand praat oor haar” (Venter 2013:41). Hiermee word die tema van praat oor seks ook uitgelig.

³⁸ Dit word egter steeds binne die wedersyds-konstituerende spel van die simboliese en semiotiese in táál voltrek, soos beskryf deur Kristeva.

³⁹ Die tema van in- en uitsluiting kom ook na vore in byvoorbeeld die uitsluiting wat Mattheüs ervaar ten opsigte van Benjamin en Samantha, wat deelyds met die versorging help, en haar moeder, Antie Mary (Venter 2013:16). Op sy beurt smag Jack na insluiting in ’n familieverband met Mattheüs (Venter 2013:219), en by die begrafnis van Benjamin het hy ’n onverwagse “chora”-belevens in die kerk (Venter 2013:212).

word nie. Die blote vooropstelling van die pornografiese is van groter belang en skakel direk met die in- en uitsluitingstematiek deur juis dit uit te lig vir diskussie: Aangesien pornografie by uitstek iets is wat 1) nog heftige in- en uitsluitingsimpulse by mense/lesers kan wakker maak en 2) ook ten opsigte van taal/diskoers taboe sou wees maar tog deur baie mense privaat geniet (en selfs publiek bepraat) word, word die tekstuele spanning tussen die “simboliese” en die “semiotiese” op die voorgrond gestel. Mattheüs se heimlike pornografie-kyk staan in ’n spanningsverhouding met die domein van die vader en taal (oftewel die taal van die vader).

Die wolf is ’n alomteenwoordige maar vermalediede en uitgeworpe figuur in die (Westerse) mitologie en verhaalskat (vgl. Cirlot 1971:375), en fungeer dikwels ook in daardie hoedanigheid as metafoer (“man is a wolf...”, ensovoorts).⁴⁰ Alhoewel die wolf ook positiewe assosiasies mag dra, byvoorbeeld moedersorg, markeer dit gewoonlik die negatiewe (die bose), en ongewenste aspekte omtrent die self word van ouds af graag op hom geprojekteer. Die wolfmotief in *Wolf, wolf* aktiveer dus ook die sondebokmotief en die “wet” wat reeds byvoorbeeld in Venter se *Santa Gamka* verken en deur Van Schalkwyk (2011) ondersoek is met verwysing na die filosofiese denke van Giorgio Agamben.

Binne die konteks van die dieptepsigologie word die wolf geassosieer met die (argetipe van die) skadu wat die mens agtervolg, en sy boerplek is die (Kollektiewe) Onbewuste. Jung (1990:20-21) wys in hierdie verband op die volgende:⁴¹

The shadow is a living part of the personality and therefore wants to live with it in some form. It cannot be argued out of existence or rationalized into harmlessness. This problem is exceedingly difficult, because it not only challenges the whole man, but reminds him at the same time of his helplessness and ineffectuality. Strong natures – or should one rather call them weak? – do not like to be reminded of this, but prefer to think of themselves as heroes who are beyond good and evil.

Ten einde psigiese heelheid en ewewig te bereik, moet die skadu egter geïntegreer (ingesluit) word.⁴² Hiermee hang saam dat die wolf ook dikwels die rol van triekster speel. Die doel van die triekster is om te destabiliseer maar ook te waarsku. Hieroor merk Hopcke (1999:122) die volgende op: “Jung notices that the shadow may have much in common with the psychology of the Trickster in the way its existence continually upsets the balance of ego-dominated consciousness, giving the lie to our conscious intentions, playing painful pranks on our lofty self-importance, and thereby providing the impetus for transformation and change”. Die triekster is ’n dinamiese figuur, “greeted with delight and anxiety, powerful when on our side,

⁴⁰ Wat betref Venter se *Wolf, wolf* merk Amid (2014) in hierdie verband op: “The following Latin saying holds particular sway as organising axiom: ‘Homo homini lupus est’, meaning ‘man is a wolf to (his fellow) man, sometimes translated as ‘man is man’s wolf’, interpreted as a way of saying that men prey on one another.”

⁴¹ Ofskoon die artistieke teks nie noodwendig netjies sluit nie en die leser dan ook nie sluiting hoef en behoort af te dwing nie, moet die letterkundige leser wel let op die sluiting van sy teoretiese raamwerke. Wat betref die verband tussen die Lacaniaanse raamwerk, waarop Kristeva voortbou, en dié van Jung, is daar wel voldoende versoenbaarheid. Hieroor merk Samuels (2003:33) bv. die volgende op: “A case can be made for regarding Lacan’s theory as compatible with that of Jung. Lacan’s Symbolic and Imaginary orders may be aligned with Jung’s archetypal theory (collective unconscious) and personal unconscious respectively. The Symbolic order patterns the contents of the Imaginary in the same way that archetypal structures predispose humans towards certain sorts of experience.”

⁴² Volgens die psigoanalitiese opvatting van Jung moet teenpole (byvoorbeeld orde en chaos, lig en donker, goed en boos, gees en vlees, animus en anima) versoen word om individuasie te bereik.

baffling when not, an untrustworthy but altogether necessary part of our humanity” (Hopcke 1999:122). Hierdie woorde van Hopcke resoneer met die beskrywing van Mattheüs se gewaarwording tydens “Wolfie” se koms:

Mattheüs kyk na die dubbelverdieping langsaan [die bemoeisieke buurvrou, tant Sannie, se huis], hy is lam van wil-lag en wil-huil en ’n buitewestelike opgewondenheid dat dit die begin van ’n nuwe era is; uiteindelik word die verbod verbreek op hom en Jack saam ingebed onder vadersdak waarvoor hy terselfdertyd wegstrik soos dit aankom, naderkom ... (Venter 2013:160)

Die wolfmotief hou in *Wolf, wolf* nie net verband met die uitdaging van die ego-gedomineerde patriarg Benjamin Duiker nie,⁴³ maar daarmee word ook die spel van die twee groot drange, Eros en Thanatos, gesuggereer. Alhoewel Mattheüs met sy seksobsessie en pornografie-verslawing sterker met Eros geassosieer word en Jack, wat die skadu-/wolwespel introduceer, “simbolies” meer aan die kant van Thanatos staan, soos dan ook bevestig word deurdat hý die een is wat sterf, besit beide in hulself ook iets van die ander kant. Mattheüs se erotiese handelinge dwing in die rigting van (self)vernietiging, terwyl die onheilspellende speletjies wat Jack voorstel, soos hier onder sal blyk, ’n oorgang in die verhaal bewerkstellig en beweging bring. Trouens, die speletjie “Wolf, wolf, hoe laat is dit?” hou lewe en dood as twee kante van dieselfde munt aan deelnemers aan die spel voor: hierdie spel word immers gekenmerk deur lewensbevestigende opgewondenheid asook (gemaakte) (doods)vrees, want weldra loop die tyd uit en draai die wolf om om sy prooi te kies. Hierdie tweekantigheid word ook getoon as Jack hierdie spel (of iets geskoei daarop) met Sissie se kinders op die gras speel terwyl die testament binne voorgelees word. Die wete dat dit net verbeelding is, ’n speletjie wat ’n mens vir die duur daarvan ernstig opneem en waarin mens “glo”, word ook gesuggereer: “Die speletjie het omgeslaan: hý gaan hulle nou vang, hulle voel dit sommer aan, hulle vrees hom, hy weet nie hoe eg nie” (Venter 2013:221).

Die wolfmotief skakel voorts met die manier waarop Mattheüs uitoorlê en sy (by tye voortvarende en soms weer weifelende) planne in die wiele gery word, deur sy pa self en sy Kongolese werknemer, Emile. Die raakpunt met die kinderspeletjie “Wolf, wolf, hoe laat is dit?” is hier ook duidelik: die tyd loop weldra uit vir elkeen wat ongebalanseerd en ongeïntegreerd leef, en in hierdie roman blyk dit dat niemand daardie staat van heelheid verwerf het nie en daarom enige tyd ’n konfrontasie met die wolf te wagte kan wees. Benjamin, volstrek onbeweeglik, weier enduit om die dinge wat hy van huis uit leer opponeer het, uiteindelik tog te integreer en daarom neem hy sy gebrek aan heelheid en balans saam met hom graf toe. Jack aanvaar met sy wolwepak, as katalisator en bemiddelaar, die rol van argetipiese triekster, aanvanklik in sy eentjie en tot groot ergernis van Mattheüs (wat nog weifelend in die ban van die vaderlike orde is), maar uiteindelik word Mattheüs oorgehaal/verlei tot deelname, wat (die moontlikheid van) psigiese integrasie suggereer. Die doel van die speel van toktokkie, geklee as wolwe, by die familiewoning wat intussen deur die nuwe (swart) eienaars bewoon word, is moontlik om die inwoners en die leser daaraan te herinner dat geen nuwe orde of mite standhou nie en grense nie ondeurdringbaar en ewig is nie: Eenkeer toets Mattheüs en Jack die ou toegangskode van die hek en dit gly sowaar oop – hulle gaan speel vervolgens “Wolf, wolf” binne op die grasperk (Venter 2013:257). Die betreklikheid van ordes is iets wat die Afrikaanse Jungiaanse outeur Etienne Leroux, in wie se spore Venter eerbiedig/eiewys volg,

⁴³ Dit skakel boonop met die spanning tussen die simboliese orde en die semiotiese wig.

deurlopend in sy werk beklemtoon het. Dat Jack uiteindelik deur die nuwe vader van die huis, meneer Mkhonza, doodgeskiet word, wil moontlik die idee vestig dat dit hier in die eerste plek om die kollektiewe patrone gaan waarvan die individu deel vorm.⁴⁴ Diegene wat deur 'n triekster getreiter of om die bos gelei is, het immers daarmee ook die kans verwerf om te groei, en dit is veral ook die leser wat uit die karakters se wedervaringe lering trek.

Inderdaad, Mattheüs se gebrek aan voeling met die werklikheid (onder meer weens sy onbeteuelde selfverwenning) maak hom vatbaar vir kullery, en daarom “verdien” hy die lesse wat hy geleer word. Indirek is Jack as die triekster genaamd “Wolfie” (Venter 2013:160) mede-verantwoordelik daarvoor dat Mattheüs die huis verloor, want dis hy wat laasgenoemde verlei het om hom daar te laat intrek – 'n soort “queering” van die paradysverhaal dus, en in hierdie verband volg *Wolf*, *wolf* dan ook in die spoor van Venter se vorige werk (byvoorbeeld *Foxtrot van die vleiseters*) met iets van 'n Leroux-agtige “val van die vleispaleis” (vgl. Pothas 1986) daarby ingebou. Die ou patriarg het die twee se transgressie tóg te wete gekom en vervolgens sy seun uit die testament (lees: paradys) gelaat.

Die wolf as triekster het dus sy slagoffers, maar word dikwels in verhale aan die einde self ook afgeransel of doodgemaak – hy word die slagoffer van sy eie dade – en dis presies wat Jack ook te beurt val. Nel (2015:199) wys op die verband wat die wolwespel in *Wolf*, *wolf* met noodlot (*alea*) toon, “want daar is geen beheer oor die uitkoms van die riskante spel nie”. Wat myns insiens hier ook in gedagte gehou moet word, is dat die uiteinde tog tot 'n mate bekend en seker is omdat die wete by sowel die trieksterverhaal as die spel “Wolf, wolf” ingebou is dat iemand gevang gaan word – dit is die konstante gegewe, die “patroon”, maar deel daarvan is ook die besef dat dit alles net speel-speel is. Hierdie saak skakel metatekstueel met die wete by die leser dat die onderhawige roman “net” spel is, 'n simboliese konstruksie wat iets vir ons opvoer.

Die einde van *Wolf*, *wolf* is op funksionele wyse vas én oop: Jack word doodgeskiet, maar ons sien ook hoe Mattheüs in die ure ná die kaping van sy besigheid deur Emile en dié se trawante onbepaald handel (Venter 2013:269-271). In die laaste (kort) hoofstuk wil dit lyk of Mattheüs tog koers begin kry: Nog vry van die wete dat Jack dood is en drinkend aan “'n dubbele espresso om sy dronkenskap te temper” (Venter 2013:274), bedink Mattheüs 'n “posisie” (Venter 2013:274) ten opsigte van sy seksualiteit wat 'n lewe vir hom en Jack saam moontlik sal maak, 'n posisie wat hulle, vanuit Foucault (1978) se denke beskou, sal bemagtig. Hy sal hom tussen sy eie onontkenbare begeerte en Jack se eis van liefde posisioneer, neem hy hom voor: “Iewers tussen die twee pole sal hy dobber” (Venter 2013:274). Sentraal in hierdie voorneme is die praat oor seks, wat wel 'n voorwaartse stap is gegewe sy onwilligheid tot dusver om hieroor te kommunikeer. Deel hiervan is egter ook, waarskynlik sonder dat Mattheüs dit besef, die koppeling van seks aan mag, want dit is sý voorgename/voorgestelde regulering van sy seksualiteit waarvoor dit vir hom gaan: “Hy gaan dit die eerste ding maak met Jack: hy gaan met al twee sy hande om daai lieflike kaalkop van hom vat en dit aan hom verduidelik en dan gaan hy hom los en uit die uitdrukking wat in sy oë agterbly, sal hy aflei of Jack met die sogenaamde posisie wat hy nog self moet aanleer, sal kan saamleef” (Venter 2013:274). Die afwagting is hier nie op 'n moontlike teenvoorstel en dialoog gerig nie, maar op instemming, die aanvaarding van en blote inval by sý wankelrige orde. Die moontlike

⁴⁴ Voorin Leroux se 1959-roman *Die mugu* konstateer die anargis Juliana Doepels, “Die orde is mugu”, en voeg by: “Die orde dra in homself die kiem van sy eie ondergang. Dis kenmerkend dat alle bestaande ordes tydelik is. Die hoof van elke alternatiewe regeringsvorm, elke opvolgende diktator, elke moontlike staatsvorm is mugu. Elke regsorganisasie skep 'n mugu” (Leroux 1974).

implikasie hiervan is dat, indien Jack hom nie hierin kan vind nie, hy uit Mattheüs se lewe gesluit gaan word. Die slotwoorde lui: “Veel meer as dit het hy nie aan te bied nie, nie vir Jack nie, vir niemand nie” (Venter 2013:274). Mattheüs is ten slotte self onseker daaroor of sy seksualiteit sig gaan laat reguleer. Die leser word gelaat met die vermoede dat dit nié gaan slaag nie. Deurdat die roman hiermee eindig, word die deurlopende ondermyning in *Wolf, wolf* van die idee dat seksualiteit in al sy verskeidenheid deur en vanuit die simboliese orde gereguleer kan word, duidelik onderstreep.

4. GEVOLGTREKKING

Gegewe die relatiewe onderwaardering in Suid-Afrika van Eben Venter se jongste roman *Wolf, wolf*, veral ten opsigte van literêre pryse – wat ook iets van die ontvangs van sy werk oor die algemeen illustreer – is in hierdie artikel ’n poging tot ’n herevaluering van hierdie roman binne die konteks van Venter se oeuvre aangewend. Met verwysing na Julia Kristeva (1980) se essay “From one identity to an other” is daar aangetoon hoe die spanning tussen die “simboliese” orde van die vader (se taal) en die instinkmatige “semiotiese” aspek van taal in *Wolf, wolf* uitspeel in die verhouding tussen die streng, heteronormatiewe Benjamin Duiker en sy pornografie-verslaafde gay seun Mattheüs, wat hy van jongs af half in- en half uitsluit, en uiteindelik dan ook (ten dele) uit sy testament laat. Daar is voorts ondersoek ingestel na hoe ’n verdere dialektiese relasie wat Kristeva (1980) uitlig, naamlik tussen die nabootsende “retorikus” en die onafhanklike “stilis”, in die ontwikkeling van Venter se werk na vore kom, met *Wolf, wolf* as kulminasiepunt waarin die stilis seëvier. Die wolfmotief is in ’n resensie van Crous (2013) as ongemotiveerd beskryf, maar dis juis die punt: die wolf(motief) as vernaamste manifestasie van die semiotiese in hierdie roman bedreig die orde, ook dié van die roman, en suggereer op ’n manier wat Foucault (1978) oproep maar ook aan hom verbystreef, dat seksualiteit, of sekere uitdrukkings of aspekte daarvan, uiteindelik dalk nie gereguleer en beheer kan word nie, in praktyk én diskursief – spesifiek in hierdie digitale era. Pornografie as taboe-onderwerp, in samehang met die wolfmotief, markeer dus op ’n treffende manier die meer algemene tema van in- en uitsluiting wat in hierdie roman op die voorgrond gestel word.

As die werk van ’n retorikus wat stilis geword het, beweeg *Wolf, wolf* buite die domein van kuns wat (wil) behaag, deurdat dit ’n reeds bestaande faset van Venter se werk, teenwoordig selfs in ’n roman soos *Horrelpoot* wat nog heelwat uit die vaderteks oorhewel, tot hoofaar laat ontwikkel, naamlik vreesloos-selfstandige diskoersvoering.

BIBLIOGRAFIE

- Aldrich, Robert. (ed.). 2006. *Gay Life and Culture: A World History*. London: Thames & Hudson.
- Amid, Jonathan. 2014. *Wolf, wolf* by Eben Venter. <http://www.litnet.co.za/2014-wolf-wolf-by-eben-venter/> [28 Desember 2016].
- Barris, Ken. 2013. Father and son’s language of love. *Cape Times*, 3 May, p. 32.
- Berger, John. 1978. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
- Brown, Richard H. 1976. Social theory as metaphor: On the logic of discovery for the sciences of conduct. *Theory and Society*, 3(2):169-197.
- Cirlot, J.E. 1990. *A Dictionary of Symbols*. Abingdon: Routledge.
- Cochrane, Neil. 2013. *Wolf, wolf*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 50(2):188-189.
- Cohler, B.J. 2004. Memoir and performance: Social change and self life-writing among men who are gay pornography producers and actors. *Journal of Homosexuality*, 47(3/4):7-43.
- Colman, Warren. 2009. Theory as metaphor: Clinical knowledge and its communication. *Journal of Analytical Psychology*, 54:199-215.

- Corneau, S. & Van der Meulen, E. 2014. Some like it mellow: On gay men complicating pornography discourses. *Journal of Homosexuality*, 61(4):491-510.
- Crous, Marius. 2013. Te veel én te min in dié roman. *LitNet*, <http://www.litnet.co.za/te-veel-n-te-min-in-di-roman/> [28 Desember 2016].
- Degenaar, Johan. 1988. Rooikappie se geheim. *De Kat*, 3(8):108-110.
- De Kock, Leon. 2013. A new menu for life. *Financial Mail*, 19-24 April, pp. 69-71.
- De Vries, Izak. 2013. LitNet Akademies-resensie-essay. *LitNet Akademies*, <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-izak-de-vries-oor-wolf-wolf/> [27 Desember 2016].
- Emmett, Christine. 2013. When the safety net of race is removed. *Sunday Independent*, 3 November, p. 18.
- Farber, Manny. 1962. White elephant art and termite art. <http://www.coldbacon.com/writing/mannyfarber-termiteart.html> [29 Desember 2016].
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Pantheon Books.
- George, R.S. 1999. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Grant-Marshall, Sue. 2014. Dying father dominates novel. *Business Day*, 29 July, p. 7.
- Head, Clive. 2009. Foreword. In: Taylor, J.R. (red.). *Exactitude: Hyperrealist Art Today*. London: Thames & Hudson, pp. 8-19.
- Hopcke, R.H. 1999. *A Guided Tour of the Collected Works of C.G. Jung*. Boston: Shambhala.
- Hope, Christopher. 2015. *Wolf, wolf* by Eben Venter – a stark tale of modern South Africa. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/21/wolf-wolf-eben-venter-review-christopher-hope> [28 Desember 2016].
- Hough, Barrie. 1992. *Vlerkdans*. Kaapstad: Tafelberg.
- Human, Thys. 2016. Eben Venter (1954–). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. Deel 3. Tweede uitgawe*. Pretoria: J.L. van Schaik, pp. 976-1003.
- Jung, C.G. 1990. *The Archetypes of the Collective Unconscious*. Translated by R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- Kendall, C.N. 2004. Educating gay male youth: Since when is pornography a path towards self-respect? *Journal of Homosexuality*, 47(3/4):83-128.
- Kendall, C.N. & Funk, R.E. 2003. Gale male pornography's "actors": When "fantasy" isn't. *Journal of Trauma Practice*, 2(3/4):93-114.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Legal Dictionary. 2016. Pornography. <http://legaldictionary.net/pornography/> [15 Desember 2016].
- Leroux, Etienne. 1974 [1959]. *Die mugu*. Kaapstad: HAUM.
- Leroux-van der Boon, Marzanne. 1992. *Klaprose teen die wind*. Kaapstad: Tafelberg.
- Morris, P. & Paasonen, S. 2014. Risk and utopia: A dialogue on pornography. *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*. 20(3):215-239.
- Mowlabocus, S., Harbottle, J. & Witzel, C. 2013. Porn laid bare: Gay men, pornography and bareback sex. *Sexualities*, 16(5/6):523-547.
- Myburg, Johan. 2013. Wolfagtige hoogtepunt. *Beeld*, 11 Mei, p. 11.
- Nel, Adèle. 2015. Spel en die spelende mens in *Die sneuslaper* (Marlene van Niekerk), *Klimtol* (Etienne van Heerden) en *Wolf, wolf* (Eben Venter). *LitNet Akademies*, 12(1):180-205.
- Paglia, Camille. 1994. An interview with Camille Paglia. *America*, 171(15):10-18.
- Pothas, C.L. 1986. *Die val van die vleispaleis: Destruksie in die romans van Etienne Leroux met besondere verwysing na Onse Hymie*. Potchefstroom: Wetenskaplike Bydraes van die PU vir CHO.
- Prinsloo, Koos. 1987. *Die hemel help ons*. Bramley: Taurus.
- Ricoeur, Paul. 1991. The function of fiction in shaping reality. In: Valdés, M.J. (ed.). *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 117-136.
- Ritchie, Evan. 2015a. Review: *Wolf, wolf*. <http://popculture-y.com/2015/02/review-wolf-wolf/> [29 Desember 2016].
- Ritchie, Evan. 2015b. Eben Venter's novel *Wolf, wolf*: We talk porn addiction and masculinity. <http://popculture-y.com/2015/02/eben-venters-wolf-wolf/> [29 Desember 2016].

- Rossouw, Johann. 2013. Wie die liefde nie het nie. *Rapport*, 19 Mei, p. 6.
- Rothmann, Jacques. 2013. "Doing" and "using" sexual orientation: The role of gay male pornographic film in the identity construction of gay men. *South African Review of Sociology*, 44(3):22-41.
- Salmon, C. & Diamond, A. 2012. Evolutionary perspectives on the content analysis of heterosexual and homosexual pornography. *Journal of Social, Evolutionary & Cultural Psychology*, 6(2):193-202.
- Samuels, Andrew. 2003. *Jung and the Post-Jungians*. London: Routledge.
- Schippers, Birgit. 2011. *Julia Kristeva and Feminist Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, Francois. 2014. "Die dice val reg". *Rapport*, 20 April, p. 24.
- Sontag, Susan. 2005. At the same time... (the novelist and moral reasoning). *English Studies in Africa*, 48(1):5-17.
- Toth, Josh. 2010. *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*. Albany: State University of New York Press.
- Van den Berg, Cilliers. 2016. Mimesis soos beredeneer deur Philippe Lacoue-Labarthe: *Horrelpoot* (2006) deur Eben Venter as herskrywing van Joseph Conrad se *Heart of darkness*. *LitNet Akademies*, 13(2):191-226.
- Van Niekerk, Marlene. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Schalkwyk, Phil. 2009. "Against extremity": Eben Venter's *Horrelpoot* (2006) and the quest for tolerance. *Critical Arts*, 23(1):84-104.
- Van Schalkwyk, Phil. 2011. *Homo sacer*: Uitsondering en relasie in Eben Venter se *Santa Gamka*. *Stilet*, XXIII(2):203-217.
- Van Schalkwyk, Phil. 2013. The aid of rhetoric and the rhetoric of AIDS: Eben Venter's *Ek stamel ek sterwe*. In: Viljoen, H. (ed.). *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*. Amsterdam: Rodopi, pp. 229-250.
- Venter, Eben. 1993. *Foxtrot van die vleisetters*. Kaapstad: Tafelberg.
- Venter, Eben. 1996. *Ek stamel ek sterwe*. Kaapstad: Queillerie.
- Venter, Eben. 2006. *Horrelpoot*. Kaapstad: Tafelberg.
- Venter, Eben. 2009. *Santa Gamka*. Kaapstad: Tafelberg.
- Venter, Eben. 2013. *Wolf, wolf*. Kaapstad: Tafelberg.