

Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 2: 'n Toepassing op *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Willemien Brümmer

Nina Botes (hoofskrywer), Neil Cochrane

2011-07-07



Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 2: 'n Toepassing op *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Willemien Brümmer

Nina Botes, Departement Letterkunde, Universiteit Antwerpen, en Neil Cochrane, Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap, Universiteit van Suid-Afrika (UNISA)

LitNet Akademies Jaargang 8 (2) – Augustus 2011

ISSN 1995-5928

[Abstract](#)

[Opsomming](#)

[Artikel](#)

[Klik hier om die artikel in PDF-formaat af te laai.](#)

Opsomming

Hierdie artikel vorm die tweede deel van 'n studie oor die kortverhaalsiklus in Afrikaans, met spesifieke verwysing na *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) van Willemien Brümmer. In die eerste deel van hierdie studie ("Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte") is aandag gegee aan die onderskeid tussen eenheidsbundels en kortverhaalsiklusse en is daar uitgebrei op die beskouings van Ingram (1971), Mann (1989), Dunn en Morris (1995), Lundén (1999) en Nagel (2004). In hierdie artikel word drie van die koherensiemerkers wat volgens Dunn en Morris (1995) as skakels tussen tekste in 'n kortverhaalsiklus kan funksioneer, naamlik die enkele protagonis, ruimte en tekstuele patrone, as vertrekpunt gebruik om te bepaal wat die effek van die spanning tussen die outonome kortverhale en die groter siklus in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* is. Die assosiatiewe verbande tussen die verhale skep "dynamic patterns of recurrence and development" (Ingram 1971:20) waardeur spesifieke temas ontwikkel. Sentraal is die ontwikkelingsproses van 'n enkele protagonis, 'n verhaalgewone wat meestal met die romanvorm geassosieer word. Deur tydsprong, ingeperkte vertelde tyd en eenlynigheid van handeling word 'n effek verkry wat soortgelyk is aan die kenmerkende organisasie van die kortverhaal in die hantering van 'n narratiewe struktuur en

inligtingsvolumes wat met die roman geassosieer word. Daar word aangevoer dat *Die dag toe ek my hare losgemaak het* dus nie bloot as 'n afgewaterde vorm van die roman of as 'n sterk eenheidsbundel beskou kan word nie, maar as 'n tekstuele gegewe wat tot 'n afsonderlike genre behoort. Gesamentlik poog hierdie twee artikels om 'n bydrae te lewer tot "n beskrywing van en terminologie vir die genre in Afrikaans" (Snyman 2011) deur eerstens 'n kritiese oorsig van internasionale beskouings oor die kortverhaalsiklus-genre te bied en tweedens 'n toepassing daarvan aan die hand van 'n Afrikaanse voorbeeld te onderneem.

Trefwoorde: kortverhaalsiklus, saamgestelde roman, outonomie, koherensie, generiese merkers, eenheidsbundels, koherensiemerkers, Willemien Brümmer, *Die dag toe ek my hare losgemaak het*

Abstract

Generic markers in the short story cycle: Part 2: An application to *Die dag toe ek my hare losgemaak het* by Willemien Brümmer

This article forms the second part of a two-part study of the short story cycle in Afrikaans with the main purpose being to investigate autonomy and coherence as generic markers in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* by Willemien Brümmer. In the previous article ("Generic markers in the short story cycle: Part 1: Theoretical foundations"), some issues pertaining to the short story cycle were discussed. First, it was shown that the Afrikaans term *eenheidsbundel* (*unified volume of short stories*) is an umbrella term for three types of linked short story volumes that can be distinguished based on the level of tension between autonomy and coherence, namely the short story cycle, unified volume of short stories and short story sequence.

Secondly, a number of theoretical issues pertaining to the short story cycle were discussed using Ingram (1971), Mann (1989), Dunn and Morris (1995), Kennedy (1995), Lundén (1999) and Nagel (2004). The different approaches (author-centred, reader-centred and text-centred) to the short story cycle were discussed. It was argued that a text-centred approach is the most functional for this textual form, as the most important characteristic of this genre is the tension between the autonomous shorter texts and the coherence of the volume. The generic possibilities of the short texts that create the larger whole were illuminated and it was shown that a combination of the views of Dunn and Morris (1995) and Mann (1989) offer a useful demarcation of the short texts comprising a cycle. Different descriptive terms for this genre were evaluated and it was found that the concept of a cycle offers a useful way of understanding the nature of autonomy and coherence in this genre. Based on the critical review, six conventions of the short story cycle were identified.

Thirdly, a number of coherence markers identified by Dunn and Morris (1995) were discussed, namely setting, a single protagonist, a collective protagonist, textual patterns and storytelling.

In this article the previous article is used as a theoretical basis to investigate the generic markers in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* by Willemien Brümmer.

This article focuses firstly on the autonomy of the short texts. Each of the texts in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* can be regarded as a short story when measured against theoretical views on the genre of the short story offered by Du Toit (1974), Aucamp (1978) and Botha (1992). The autonomy of the texts is also signalled by paratextual elements, including the blurb, reviews and interviews.

Secondly, the coherence of the greater whole is investigated using the coherence markers identified by Dunn and Morris (1995) as our point of departure, specifically the single protagonist, setting and textual patterns. It is argued that the single protagonist, Mia Ragel Albertyn, is the most noticeable unifying factor. While each of the short stories focuses on one element of the protagonist's development, the text as a whole focuses on the gradual development of the protagonist. As such, *Die dag toe ek my hare losgemaak het* displays a similarity to the *Bildungsroman*. Important elements in the protagonist's development include successive confrontations with hereditary depression from which both Mia and her father suffer, Mia's gradual sexual initiation, her maturation process regulated by her mother, and various relationships necessary for her development.

Other unifying elements include the setting (with the majority of the stories set in either Cape Town or on the family farm and with prominent landmarks referenced throughout), a continual third-person narrator focalising through Mia, and specific motif patterns. The motif of food functions in different ways in the narrative, every time connected to Mia's rite of passage at that moment in her development, ranging from sexual initiation to self-acceptance. In a number of stories the central action is also organised around a family meal, and the problematic relationships of the family are explored through this trope. The glass motif illustrates the vulnerability of Mia, her father and her grandmother caused by depression. These motifs signal the different phases of Mia's development, but at the same time also create dynamic links between stories as they are developed and expanded throughout the narrative. As a result the different themes are further explored through "dynamic patterns of recurrence and development" (Ingram 1971:20).

Thirdly, the effect of the tension between autonomy and coherence in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* is investigated according to the implications it has on the levels of structure and meaning. Although the maturation of a protagonist is usually associated with novels, *Die dag toe ek my hare losgemaak het* reveals that the short story cycle can also be a useful genre for this type of narrative, as it allows a focus on "only those people and incidents that are essential to character development" (Mann 1989:9). Because every short story represents one crisis moment in the development of the protagonist, subordinate characters like Nick, Phillip, Mario and Andries are utilised only where they contribute to the action, and can disappear with no explanation being necessary. Similarly, the events and relationships leading to Mia's becoming a mother – which had no impact on her development – are not narrated; only the development of her being a mother is

included. Thus, details that are important for causality in the genre of the novel, but unimportant in character development, can be left out when using the genre of the short story cycle.

Since each short story represents a crisis moment in the development of the protagonist, with no passages bridging the different moments of crisis, the handling of time in the short story cycle is different from that in the novel: in Gérard Genette's terms, the short story cycle utilises ellipses and summary to a much greater extent than the novel. Consequently the narrative speed is greater in the short story cycle than in the novel, as narrative time of the whole (the cycle) consists of only small narrative times of the short stories, with no narrative time (ellipses) between the stories. In addition, the crisis moments of each story, with no, or very short, alternating moments of equilibrium, create a greater level of tension than the traditional *Bildungsroman*. Thus the intensity of the short story is combined with the gradual development of the protagonist. As a result, the intensity of the short story is imitated in combination with information volumes usually associated with the novel.

The tension between autonomy and coherence also has implications for an interpretation of the narrative. Each short story cycle has certain interpretative possibilities when read in isolation. Themes include the relationship between mother and daughter, the relationship between father and daughter, depression, the family as a unit, loneliness and the search for meaningful relationships. However, when read as a coherent whole, the stories link with one another, expanding the interpretative possibilities of the different stories and transforming the meaning of certain aspects of each story, thereby creating "dynamic patterns of recurrence and development" (Ingram 1971:20). The global theme of *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, namely the ways in which one is shaped by different relationships, is not realised completely in any of the stories when they are read in isolation.

As a whole, this two-part study attempts to illuminate some of the issues relating to the short story cycle and to contribute to scholarship on this genre in Afrikaans.

Keywords: short story cycle, composite novel, autonomy, coherence, generic markers, unified volume of short stories, coherence markers, Willemien Brümmer, *Die dag toe ek my hare losgemaak het*

1. Inleiding

In die vorige deel van hierdie studie, "Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte", is aandag geskenk aan verskeie teoretiese kwessies oor die kortverhaalsiklus. Eerstens is daar gefokus op die onderskeid tussen eenheidsbundels en kortverhaalsiklusse. Daar is aangetoon dat die kortverhaalsiklus, anders as die eenheidsbundel, 'n spanning tussen die outonome korter tekste en die groter koherente geheel daarstel wat veroorsaak dat die betekenis van die geheel groter is as die som van die betekenis van die individuele tekste en dat die interpretasie van die enkelwerk dikwels gewysig word deur die plasing daarvan binne

bundelverband. Tweedens is verskeie generiese kwessies aangaande die kortverhaalsiklus verken aan die hand van 'n aantal teoretiese beskouings, insluitend dié van Ingram (1971), Mann (1989), Dunn en Morris (1995), Lundén (1999) en Nagel (2004). Laastens is uitgebrei op 'n aantal wyses waarop koherensie volgens Dunn en Morris (1995) in die kortverhaalsiklus tot stand kan kom, naamlik ruimte, 'n enkele protagonis, 'n saamgestelde protagonis, tekstuele patrone en vertelling.

In hierdie artikel, wat die tweede deel van die studie vorm, word 'n toepassing van hierdie teoretiese uiteensetting op *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) van Willemien Brümmer onderneem. Hierdie teks is prominent deel van 'n korpus belangwekkende tekste wat tot die genre van die kortverhaalsiklus behoort en wat die afgelope paar jaar verskyn het. Ander tekste wat in hierdie verband genoem kan word, is *Alle paaie lei deur Die Strand* (Corlia Fourie, 2008), *In die mond van die wolf* (Paul C. Venter, 2010), *Op reis met 'n hond* (Anna Kemp, 2010) en *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk, 2010).

Hierdie genre is egter nie nuut nie, en terugskouend kan 'n aantal ander Afrikaanse tekste as kortverhaalsiklusse beskou word. Enkele voorbeelde sluit in: Chris Barnard se *Duiwel-in-die-Bos* (1968), Fransi Phillips se *Sewe-en-sewentig stories oor 'n clown* (1985) en *Herfsverhale* (1992), Chris Pelser se *Soveel nagte plotseling* (1991), *Die donker melk van daeraad* (1994) van George Weideman, en Johann Botha se *Groot vyf* (1997).

Alderman (1985:135) noem dat tekste in hierdie genre, wat gekenmerk word deur 'n spanning tussen die outonomie van die korter tekste en die koherensie van die geheel, dikwels nie deur resensente, teoretici en bemerkers wêreldwyd as kortverhaalsiklusse herken word nie. Volgens Snyman (2011) is dit ook die geval met Afrikaanse tekste wat tot hierdie genre behoort en is dit 'n gevolg van 'n "gebrek aan 'n behoorlike beskrywing van en terminologie vir die genre in Afrikaans".

Dit is dan ook spesifiek die geval met *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, wat volgens die bandteks 'n "kortverhaalbundel" sou wees. Terselfdertyd bevestig hierdie bemarkingstekste ook die spanning tussen die outonomie van die korter tekste en die koherensie van die bundel:

Hierdie kortverhale beeld op treffende en insiggewende wyse Mia Ragel Albertyn se grootwordervarings uit – in Kaapstad en op die familieplaas buite Ladismith, van twaalfjarige kind tot 'n jong moeder. Voorop staan telkens die komplekse verhoudings binne die familie: met haar ma, haar pa, en, soos sy ouer word, met mans.

Die resensies van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* bevestig ook die aanwesigheid van beide outonomie (van die kortverhale) en koherensie (van die bundel as geheel), hoewel slegs Brink (2008:9) daarop wys dat hierdie teks tot 'n afsonderlike genre behoort. Van Niekerk (2008:22) verwys byvoorbeeld na "die aaneengekoppelde verhale". Van Niekerk (2009:239) beskou die enkele protagonis en chronologiese rangskikking as die belangrikste eenheidsmerkers:

Eerder as 'n losse groepering van tekste, is dié 'n deurgekomponeerde bundel waar elke verhaal dieselfde hoofkarakter het – Mia Ragel Albertyn – wat in verskillende lewensfases haar verskyning maak. Gevolglik kan die bundel byna as 'n soort “mini-roman” gelees word, veral omdat die verhale chronologies op mekaar volg, beginnende by Mia se twaalfde verjaardag. Tog bly dit 'n kortverhaalbundel en die verhale staan ook beslis op hul eie. Elke verhaal vorm 'n afsonderlike eenheid, maar die verhale bou ook op mekaar voort en elke verhaal verkry bykomende betekenis deur die verhale waardeur dit omring word.

Volgens Cochrane (2008:9) bied die “chronologiese struktuur [...] interessante moontlikhede aan die leser wat die bundel in sy geheel as 'n tipe miniatuur-*Bildungsroman* óf elke kortverhaal as 'n selfstandige eenheid kan lees”, maar hy wys ook daarop dat sekere motiewe “funksioneer as bindingselemente en snoer die individuele verhale as 'n eenheid saam”.

Uit die resensies van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* blyk dit dat resensente en bemarkers wel die belangrikste eienskap van die kortverhaalsiklus – die spanning tussen outonomie en koherensie – herken het, maar dit (weens die gebrekkige teoretisering oor hierdie genre in die Afrikaanse literatuurkritiek) nie as behorende tot 'n spesifieke vorm identifiseer het nie. Volgens Snyman (2011) is dit ook die geval met 'n aantal ander onlangse tekste (sien ook die vorige deel van hierdie studie, “Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte”). Hierdie artikel poog om saam met Deel 1 van die studie 'n bydrae tot die teorie oor die Afrikaanse kortverhaalsiklus te lewer.

2. Probleemstelling

Die oorhoofse doel van hierdie studie is om outonomie en koherensie as generiese merkers in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* te ondersoek volgens teoretiese beskouings van die kortverhaalsiklus of saamgestelde roman as genre.

In die eerste deel van die studie is die teoretiese uiteensetting onderneem. Eerstens is 'n onderskeid getref tussen eenheidsbundels en kortverhaalsiklusse. Tweedens is uiteenlopende teoretiese beskouings oor die kortverhaalsiklus krities bespreek en 'n bruikbare omskrywing van die kortverhaalsiklus vir die doeleindes van hierdie studie daargestel. Derdens is koherensiemerkers wat Dunn en Morris (1995) identifiseer, aan die hand van enkele voorbeelde uiteengesit.

In hierdie artikel word die teoretiese uiteensetting gebruik om die generiese merkers van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Brümmer te ondersoek. Eerstens sal kortliks gefokus word op die outonomie van die korter tekste. Tweedens sal Dunn en Morris (1995) se beskouing van die elemente wat koherensie tussen outonome tekste in die kortverhaalsiklus bewerkstellig, as vertrekpunt dien om te bepaal hoe koherensie tussen die afsonderlike kortverhale in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* tot stand kom. Die fokus sal op die enkele protagonis, tydshantering, ruimte

en motiewe val om te bepaal of hierdie elemente voldoende assosiatiewe verbande tussen die tekste lê vir “dynamic patterns of recurrence and development” (Ingram 1971:20). Derdens sal ondersoek ingestel word na die strukturele en tematiese gevolge van die spanning tussen die outonome kortverhale en die groter geheel, veral ten opsigte van die wyses waarop ’n effek verkry word wat verskil van onderskeidelik die roman en die minder koherente kortprosabundel.

3. Outonomie in *Die dag toe ek my hare losgemaak het*

Uit die resensies van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* wat hier bo genoem word, is dit duidelik dat die enkele protagonis en die chronologiese struktuur die herkenbaarste koherensiemerkers in hierdie kortverhaalsiklus is. Daarbenewens funksioneer ook die ruimte en herhalende motiewe – spesifiek glas en kos – as elemente wat die mate van eenheid van die siklus verhoog. Dit is ook opmerklik dat die bundel deurgaans gebruik maak van ’n derdepersoonsverteller wat deur Mia fokaliseer.

Daar is egter ook duidelike aspekte wat die outonomie van die afsonderlike tekste bevestig. Elke teks in hierdie bundel kan beskryf word as ’n “korter prosateks [...] wat wel ’n storie vertel”, wat volgens Du Toit (1974:251) die eenvoudigste beskrywing van ’n kortverhaal is. Al die tekste in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* bevat ook ’n keerpunt of verandering, ’n aspek wat Aucamp (1978:149–50) met voorbehoud as kenmerkend van die kortverhaal beskou. Elkeen van die tekste getuig boonop van ’n “artistieke organisasie” opvallend van die kortverhaal met

die sorgvuldige wyse waarop titel, aanvangsin en slotsin op mekaar afgestem is; die konsentrasie op een of dan weinig karakters; eenlynigheid van handeling; ekonomiese suggestierike konstituering van ruimte en tyd; die fusie van al hierdie elemente binne ’n bepaalde toonaard of stemming ter verkryging van één effek. (Botha 1992:236)

Die twaalf tekste in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* kan volgens hierdie maatstawwe as kortverhale beskou word, ’n term wat die outonomie van die afsonderlike teksgedeeltes bevestig, maar terselfdertyd ook ’n term wat in genreteorie hoogs problematies is omdat dit dikwels, net soos die term *eenheidsbundel*, gebruik word as evaluatiewe eerder as beskrywende term. (Vgl. Aucamp 1978:148–51 en De Vries 1998:24–5 vir ’n uiteensetting oor die kortverhaal se posisie in die hiërargie van kortteksgenres.)

Die outonomie van die twaalf korter tekste word verder bevestig deur die bandteks, wat dit as kortverhale klassifiseer, deur resensente (vgl. Brink 2008, Van Niekerk 2008, Van Niekerk 2009, Cochrane 2008 en Cilliers 2008) wat dit as kortverhale benoem, en deur die feit dat drie van die verhale, naamlik “Toe Toorvoet stil geword het”, “Het jou!” en “Ragel is ek gedoop” vroeër as afsonderlike verhale gepubliseer is.

In 'n onderhoud met Martie Swanepoel noem Brümmer dat hoewel *Die dag toe ek my hare losgemaak het* aaneengeskakel is, sy die bundel as kortverhale beskou:

In die laaste jaar van my meestersgraadkursus het ons saam besluit al die stories sou dieselfde hoofkarakter (Mia Ragel Albertyn) hê, en dat hulle min of meer chronologies op mekaar sou volg. Die verhale het dus nou 'n byna romanmatige struktuur, hoewel ek steeds verkies om daaraan te dink as kortverhale. (Brümmer in Swanepoel 2008:12)

Daar word op grond van hierdie beskouings aangeneem dat die outonomie van die verskillende tekste in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* nie betwisbaar is nie. Derhalwe verskuif die fokus in die onderstaande bespreking na die geïntegreerde wyses waarop koherensie tussen die verhale tot stand kom, veral deur die protagonis, tydshantering, ruimte en motiewe. Deurgaans sal aangestip word hoe hierdie elemente in verskillende verhale lei tot “dynamic patterns of recurrence and development” (Ingram 1971:20) en spesifieke skakels tot stand bring.

4. Koherensie in *Die dag toe ek my hare losgemaak het*

Soos reeds genoem, is die enkele protagonis, Mia Ragel Albertyn, die prominentste aanduiding dat die verhale in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* as 'n kortverhaalsiklus beskou kan word, veral omdat die verhaalverloop chronologies aangebied word.

In die openingsverhaal, “Skeikunde-eksperiment”, word Mia twaalf jaar oud en word die basiese gegewens van haar lewe uiteengesit. Haar pa is 'n chemikus met 'n neiging tot obsessiewe gedrag, soos die volgende aantoon: “Sy't opgehou nadat sy hom eendag met gebalde vuiste op en af in sy studeerkamer sien loop het, sy Nike-tekkies wat oor die plankvloer piep. ‘Ek moet, ek móét, het hy geprewel” (12).

Mia se ma was 'n aktrise wat iets van haarself moes prysgee vir haar familie: “Partykeer dink sy aan haar ma as iemand wat sonder binnegoed is nou dat sy nie meer optree nie” (12).

Mia is 'n sensitiewe, pieperige kind (“Dis seker van al die deur-glas-kyk dat sy self breekbaar is”, 11) met 'n sterk verbeelding.

Alhoewel die ruimte in hierdie verhaal nie 'n groot rol speel nie (Mia is immers nog 'n jong kind, en as sodanig is die huis en haar pa se werkskamer die mees prominente ruimtes), word daar tog verwys na die groter ruimte: hulle huis in Milnerstraat en haar pa se Benz.

Al kan Mia dit op hierdie ouderdom nog nie formuleer nie, is sy bang vir die erflas van sielkundige probleme waaraan haar pa ly. Sy glo dat sy daarvan kan ontsnap deur nie dieselfde take as haar pa te verrig nie, daarom dat sy ophou om haar wetenskap-huiswerk te doen: “Wanneer sy moes leer van uitsetting en inkrimping, het sy prentjies geteken van prinsesse wat woon in glaspaleise” (13).

Tog blyk dit reeds hieruit dat Mia sekere eienskappe met haar pa deel. Soos sy haarself as 'n prinses in 'n glaspaleis verbeel, dink sy aan haar pa as “'n brein wat in 'n glaspot aan die lewe gehou word” (11). Albei is dus ewe breekbaar en is vasgevang in 'n struktuur waaruit hulle skynbaar nie kan ontsnap nie. Mia se ma is die een wat die glas versorg en die familie funksioneel moet hou, en dit is daarom ook nie toevallig dat sy uit *The glass menagerie* aanhaal nie: “My glass collection takes up a lot of time. Glass is something you have to take good care of” (14).

Hierdie dubbele glasmotief waardeur beide Mia en haar pa as broos uitgebeeld word, maar wat hulle albei ook binne 'n breekbare struktuur plaas, vorm 'n belangrike motief wat later in die bundel ontwikkel word. Enersyds dui die glasstruktuur wat Mia en haar pa omring, op 'n leefplek wat hulle beskerm, maar andersyds dui die glas ook op 'n grens waardeur hulle nie kan breek om na ander mense uit te reik nie:

Party aande droom sy van die glaspot. Sy loop nader – tot só naby dat dit opwasem en sy met haar vinger 'n streep deur die mistigheid moet trek om tot binne te kan sien. Maar wanneer sy vir haar pa 'n boodskap op die glas probeer skryf, lees hy dit altyd verkeerd. (11)

Mia is bewus van die ongewenste aspekte van haar pa se persoonlikheid – veral sy obsessiewe gedrag. Derhalwe identifiseer sy veel eerder met haar ma, met wie sy 'n liefde vir die kunste en glasornamente deel. Wanneer Mia se verjaarsdag aanbreek en haar pa haar geskenk uithaal, sien sy dat dit breekbaar is en verwag sy dat dit die eenhoring van glas is wat sy en haar ma by 'n winkel gesien het. Groot is haar teleurstelling wanneer sy dit oopmaak en besef die geskenk behoort tot haar pa se wêreld en dat dit 'n wetenskapstel is. Haar pa probeer haar betrek by een van die eksperimente, maar dit is eers wanneer hy die kuns van transformasie gebruik om vir haar 'n glasdiertjie uit proefbuise te maak dat hy die familie tot 'n eenheid saamsnoer: die wetenskap, die kunste en die verbeelding word voorgestel in die skep van die diertjie en hiermee word die kern van die familie voorgestel.

Hier word die glasmotief 'n belangrike sleutel tot die res van die verhale, want ten spyte van Mia en haar pa se broosheid en hulle onvermoë om met mekaar te kommunikeer, kry Mia se pa dit reg om hulle te versoen – juis omdat hy die chemiese samestelling van glas en die moontlike wyses waarop dit getransformeer kan word, verstaan. In die slot van hierdie verhaal vra Mia se pa vir haar: “Mia, watter verbinding het nou hier ontstaan?” (21). Dit bied die sleutel tot die res van die verhale: telkens gaan dit om die interaksie tussen Mia en die mense rondom haar en die bedoelde of onbedoelde gevolge van dié verbintnisse.

Die tweede verhaal, “Het jou!”, gaan oor Mia se seksuele ontwaking. Mia is nou amper dertien. Anders as die eerste verhaal wat in hulle huis in Kaapstad afspeel, vorm die Albertyn-familieplaas naby Ladismith die agtergrond vir hierdie verhaal. Weer eens is daar sprake van 'n bekende omgewing waarin die jong protagonis haar bevind. Hierdie bekende ruimte is egter vir Mia 'n meer

bevrydende ruimte, waarbinne sy haar kreatiwiteit kan uitleef. Dit word duidelik wanneer die plaas met die stad gekontrasteer word:

In haar grootwordhuis in Tamboerskloof is wense moeiliker. Daar woon hulle in 'n deurmekaar dubbelverdieping met diefwering en alarms [...] Daar kyk mense jou snaaks aan as jy wil hê die dinge in jou kop moet waar word. (22)

In hierdie verhaal is Mia besig met 'n ander verbintenis as in "Skeikunde-eksperiment". As jong kind is sy skrikkerig maar tog opgewonde oor die seksuele: "Sy is bang, maar ook nie bang nie; dit voel warm in haar maag" (30). Wanneer sy, Hennerik en Betjie op Oujaarsaand donkerkamertjie in die verbode sitkamer speel, is dit duidelik dat Mia probeer om betekenisvolle interaksie met iemand te hê en terselfdertyd haar seksualiteit te ontdek, 'n aspek wat sentraal is tot haar ontwikkeling.

Mia se versugting om met oorgawe te leef en nie bloot in 'n glaspot te bestaan soos haar pa nie, word reeds in die eerste verhaal duidelik gestel:

Daarna, as Mia vir haar huiswerk moes konsentreer op die uitruiling van ione, het sy eerder geluister na die kinders wat balspeel in die straat voor hulle huis: kinders wat mekaar slaan en hulle knieë oopval op die teepad. Sy't jaloers na hulle pleisters gekyk by die skool.

Wanneer sy moes leer van uitsetting en inkrimping, het sy prentjies geteken van prinsesse wat woon in glaspaleise. (13)

In "Het jou!" is Mia nie meer die een wat deur die venster kyk hoe ander kinders speel nie, maar is sy self die een wat speel en ontdek.

Die speletjie het egter ramspoedige gevolge wanneer 'n waardevolle koppie in die verbode rooisitkamer breek:

Sy stamp vir Hennerik teen sy bors dat hy terugval teen die hoekkas met die goue teestel. 'n Koppie breek met 'n dowwe plofgeluid op die mat. (30)

Mia se ma, wat die een is wat na haar glasversameling-familie moet omsien (soos dit in die eerste verhaal duidelik gestel word), is die een wat hulle uitvang (dit is waarop die titel dui), maar ook die een wat vir Mia moet vang voor sy val en breek. Mia se ma hou haar dus terug, omdat sy nog nie gereed is vir hierdie inisiasie nie, en verseker dan ook dat die brose Mia nie seerkry nie.

Hier is dus 'n duidelike toespeling op die eerste verhaal en die rolle wat elke familielid binne die gesinseenheid vertolk. Alhoewel slegs een koppie op die ou einde breek, is dit verteenwoordigend

van die eerste krakie in 'n proses om die mure om haar af te breek – maar Mia noem ook jare later teenoor haar psigiater dat sy altyd geweet het dat sy ook sou breek (119).

Die tydsprogressie tussen die eerste twee verhale is nie baie groot nie. “Skeikunde-eksperiment” se vertelde tyd is 'n paar dae rondom Mia se twaalfde verjaarsdag, terwyl “Het jou!” se vertelde tyd net meer as twee weke beslaan: Mia, Hennerik en Betjie speel 'n paar dae saam, en dan speel hulle “'n week later, op Oujaarsaand” (28), donkerkamertjie, en ná nog 'n week verlaat Martha en haar kinders die plaas (31). Tussen die twee verhale lê onvertelde tyd van 'n paar maande, want in die tweede verhaal is dit “die Desembervakansie net voor sy standerd vyf toe gaan” (23).

Tog het daar 'n duidelike verandering by Mia ingetree: waar sy in die eerste verhaal nog baie onskuldig gefokus het op lig, glas en die winkel waar dit aanhou blink (14), begin sy tentatief die waaghalsige, sensuele kant van haar persoonlikheid ontdek in die donkerkamerspeletjie met Hennerik.

Hoewel die tydsverloop in die verhaal kort is, suggereer dit 'n stelselmatige ontwikkelingsproses. Eers is sy huiwerig om die sprong te waag:

Meteens voel die spelery vir haar anders – asof hulle uit kristalglase drink wat haar ma net oor Kersfees en Nuwejaar uithaal. Sy's te bang om hulle verby die kombuis te neem – na die binnekamers waar die kleure donkerder en die sonlig minder word. Tog maak die gedagte om hulle dieper die huis in te neem haar opgewonde. (27)

Wanneer sy wel oor die drumpel tree, word dit metonimies voorgestel in die kinders se resies:

Die afstand tussen die kombuis met sy vrolike, geelgespikkelde vloer en die rooisitkamer aan die donker kant van die huis voel na vir altyd. Sy byt op haar onderlip, asem weer in en hardloop: “Ko's kyk wie's eerste daar!”. (28)

Daar het dus 'n verandering ingetree tussen die eerste twee verhale: Mia het groter geword, en haar belangstelling sluit nou seuns in. In die tweede verhaal het daar 'n verdere verandering ingetree in die sin dat Mia, wat aanvanklik te bang is om haar seksualiteit te verken, dit op die ou einde tog waag om saam met Hennerik donkerkamertjie te speel.

Dit is met die lees van die eerste twee verhale duidelik dat ons hier te make het met 'n struktuur wat herinner aan 'n ontwikkelingsroman. Waar Mia in die eerste verhaal haar sin kry sonder enige gevolge (haar pa gee in en maak vir haar 'n glasdiertjie as versoeningsgebaar, terwyl sy eintlik die een is wat haar pa se wêreld verwerp), leer sy nou dat haar keuses ook sekere gevolge het wat sy nie kon voorsien nie. Die feit dat Martha geblameer word vir Hennerik se optrede en die plaas moet verlaat, terwyl Mia eintlik die een is wat die speletjie aan die gang gesit het, laat 'n blywende indruk

op Mia: “Mia sal dit altyd onthou: hoe Martha en Betjie en Hennerik teen sonder in die Benz geklim het” (31).

Mia se “rites of passage” word tot ’n hoogtepunt gevoer in die derde verhaal, “Free-range whole bird”. Met die aanvang van die verhaal is Mia ’n sestienjarige (32), dus het daar omtrent drie jaar verloop tussen die tweede en die derde verhaal. Hoewel daar in latere verhale terugflitse na die verlede is, is hierdie ook die enigste verhaal in die bundel waarin daar ’n beduidende tydsprong gemaak word, want daar verloop twee jaar tussen die dag waarop Mia afkom op haar ouers se intieme oomblik en die dag waarop sy en haar ma haar laaste skooldag vier (36). Hierdie verhaal sentreer weer rondom Mia se seksuele ontwaking, maar nou gepaardgaande met haar groei tot volwasse vrou.

In die eerste deel van die verhaal word beskryf hoe Mia ongemaklik voel met haar eie liggaam. Sy wens “dat sy van haar lyf ontslae kan wees” (32) en dit manifesteer op fisiese vlak as ’n eetversteuring (33). Sy voel gewalg wanneer sy sien hoe haar ma byna op erotiese wyse ’n hoender bewerk:

Haar rug is na Mia gekeer terwyl albei hande oor die wit, knoppiesrige vel beweeg. By sy agterstewe pas sy meer drukking toe. Sy neem koljander uit die rakkie en herhaal die masseeraksie. Haar groen oë het ’n veraf uitdrukking. Haar glimlag sluit nie vir Mia in nie.

Toe sy die hoender met haar linkerhand stewig vasvat en haar regterhand diep by sy agterstewe insteek, kan Mia dit nie hou nie. “Ek’s nie meer honger nie,” blaf sy en mik vir die deur. (35)

Wanneer Mia later die aand masturbeer, fantaseer sy oor ’n seun wat saam met haar vioolles neem. Daar is opvallende ooreenkomste in die beskrywing van hierdie oomblik en die beskrywing van haar ma se voorbereiding van die hoender:

Haar hand word sy vingers wat soos palings oor haar knoppierige vel swem. Sy voel die skubbe en die sagte plekkies. Die vleisreuk van vroeër meng met dié van die stof onder haar bed en die rose wat by haar venster oprank. (36)

Hieruit blyk dit dat die kosmotief en kosvoorbereiding funksioneer as ’n simbool van vroulike sensualiteit en seksualiteit.

In die tweede deel van die verhaal – twee jaar later – is dit veral Mia se fisieke verandering wat opval: teenoor haar “wegkruiptepels wat haar wit skoolhemp net-net by haar borskas laat tuit [het]” toe sy sestien was (32), is haar borste nou voller, “asof die bandjies van haar blou Woolworths-bra swaarder dra as voorheen” (36). Mia is dus nou fisies volwasse. Mia se ma het bestanddele vir ’n

feesmaal gekoop om Mia se laaste dag as skoolkind te vier, en sy haal 'n hoender uit terwyl sy duidelik onthou van die keer toe Mia sestien was: “'n Oomblik vonkel haar oë ondeund – dié keer sonder om vir Mia uit te sluit” (37–8). Dit is egter in die sterk slot van die verhaal dat Mia se nuwe ontwikkeling voltrek word:

Sonder dat haar ma vir haar die resep hoef voor te sê, prakseer sy 'n mengsel van heuning, pesto en sojasous. Haar hande beweeg eers aarselend, dan al meer geoefen, sekuur. Soos palings swem hulle oor die beentjies, die snytjies en die sagte plekkies, al is dit haar eerste keer [...]

“Mooi,” sê sy. “Ek het gedink jy sou weet hoe.” (38)

Hierdie verhaal illustreer Mia se ontwikkeling van tiener tot vrou. Meer sentraal as haar seksuele ontwaking is egter die veranderende verhouding met haar ma, wie se goedkeuring Mia nodig het om haar nuwe identiteit ten volle te aanvaar. Hierdie verhaal kontrasteer dan ook met die vorige een, waarin Mia se ma haar donkerkamerspeletjies summier kortgeknip het. Die titel van die vorige verhaal, “Het jou!”, dra by tot die kontras: waar Mia vroeër gevange was en nog onder haar ma se vlerk moes skuil, is sy nou volwasse en moet sy transformeer na 'n “Free-range whole bird” en haar totale identiteit as onafhanklike, volwasse vrou verken.

Mia se ma, wat in die eerste verhaal beskryf word as “die deurskynende spook wat Mia se dae verdeel in ure, haar ure in minute” (12), is ook die een wat Mia se ontwikkeling opdeel in fases en meer of minder gesag uitoefen na gelang van elke ontwikkelingsstadium. Dit word duidelik wanneer “Het jou!” en “Free-range whole bird” saam gelees word.

Van Niekerk (2009:241) wys op die verband tussen kos en ontwikkeling: “Onder andere sinjaleer die verskillende maaltye in die bundel die verskillende fases van Mia se volwassewordingsproses – die vernaamste tema van die bundel.”

Volgens Cochrane (2008:9) word die “emosionele leefwêreld (van ontnugtering tot rou selferkenning) van karakters” weerspieël in die voorbereiding van kos.

Hierdie aspek van die kosmotief word veral treffend aangewend in die vierde verhaal in die bundel. In “Ons probeer harder” word die twintigjarige Mia se ervarings gekontrasteer met dié van haar ma. In die eerste deel van die verhaal is 'n terugflits na Mia toe sy in graad twee was en balletklasse, waarvoor sy geen aanleg had nie, geneem het. Sy het aangehou met die klasse, want sy het geglo sy “moet net harder probeer” om dit reg te kry (40) – 'n lewensbeskouing wat sy van haar ma geërf het.

Die volgende terugflits, weer na Mia se laerskooldae, handel oor haar ma se vrugtelose kookklasse. Hierdie terugflitse dui die toon aan vir die res van die verhaal, waarin Mia 'n rampspoedige braai vir

haar verjaarsdag hou, op die aandrang van Nick, 'n man wat sy onlangs ontmoet het. Uit die staanspoor is Mia die een wat opofferings in die verhouding moet maak: "Tot in daardie stadium was die ongeskrewe reël dat sy hom Vrydagaande ná sy repetisie by The Fringe sou kry, en dat sy saam met hom huis toe sou gaan – wanneer hý daarvoor gereed was" (48).

Dit is soortgelyk aan die verhouding tussen Mia se ouers:

Eers het haar ma net 'n byspeler geword, en toe 'n verhoogassistent. 'n Paar jaar later het haar eens belowende loopbaan tot stilstand gekom. Van toe af was Mia se pa die hoofspeler. Hy was die middelpunt van elke gesprek – die plofbare genie. (47)

Wanneer Nick aandrang op 'n braai vir Mia se verjaarsdag, stem sy onwillig in: "Nou goed, Nick, 'n braai sal dit wees" (49). Dit eggo Mia se ma se reaksie op haar pa se versoek om haar kookklasvaardighede te demonstreer: "Nou goed, my man, volgende Dinsdagaand" (42).

Dit is veral in die voorbereiding van die maaltyd dat Mia en haar ma se ervarings, jare uitmekaar, sinvol op mekaar inspeel. Mia kon as kind nie haar ma se konsternasie begryp nie: "Sy't die resep hardop geprewel. Vir die eerste keer het haar mooi, slim ma vir Mia geklink na 'n laerskoolkind wat sukkel om te lees" (42). Die feit dat Mia se ma 'n belowende loopbaan opgeoffer het om 'n derderangse tuisteskepper te word, laat hierdie selferkenningsproses meer ironies voorkom. Jare later bevind Mia haar in dieselfde bootjie: "Sy't haar ma se ou *Kook en geniet* uit die kombuiskas gehaal en geblaai na die aartappelslaai – al kom sy gewoonlik goed sonder 'n resepteboek klaar. Die woorde het voor haar geswem" (50).

Dit is betekenisvol dat Mia se ma die aanvaarding van haar lot en die opoffering van haar ideale aan Mia voorhou as 'n deugdelike eienskap wanneer Mia vra of jy jousef moet opoffer ter wille van die liefde: "Om lief te hê is harde werk. Baie harde werk" (47).

Wanneer "Ons probeer harder" saam met "Free-range whole bird" gelees word, word kos 'n motief wat die band tussen Mia en haar ma en Mia se ontwikkeling weerspieël. Die motief van die kosmaakproses in "Free-range whole bird" toon 'n verband met Mia se inisiasie wat in "Ons probeer harder" verder ontwikkel word, weer eens deur kosvoorbereiding as 'n betekenisdraende motief te ontgin. Dit word duidelik dat Mia moet leer om haarself te laat geld. Mia se ma laat die kos brand omdat haar familie haar nie waardeer nie en haar verjaarsdag vergeet:

Teen sonder het sy by die kombuis ingeloopt en haar ma met 'n toe pak rys voor die stoof sien staan. Die plate was aan, maar dit het gelyk asof sy nie weet wat om met die rys te doen nie. (48)

'n Soortgelyke proses herhaal hom wanneer Nick nie raaksien hoeveel moeite Mia doen nie en selfs met 'n ander meisie op Mia se verjaarsdagpartyjie flanker:

Sonder om water by te gooi, het sy die aartappels in die ysterpot gesit. Met die pot in haar hande het sy by die kombuisvenster uitgestaar, die hitte van die stoof wat na haar gesig opwalm. (51)

Wanneer Nick vra waar Mia aartappelslaai leer maak het, antwoord sy betekenisvol dat sy dit by haar ma geleer het. Dit is hier veral belangrik dat Mia juis kies om nié dieselfde opofferings as haar ma vir iemand anders te maak nie. Haar ma aanvaar byvoorbeeld gelate dat haar man en kind haar verjaarsdag vergeet, maar Mia kies om nie dieselfde foute te maak nie (49). Vir Mia is dié keuse alleenlik moontlik omdat sy haar distansieer van haar ma se onderdanige optrede en die negatiewe gevolge wat daarmee gepaard gaan, maar sy kan daardie keuse maak slegs omdat sy in haar ma se lewe die destruktiewe gevolge van soortgelyke keuses kan herken.

In “Free-range whole bird” betree Mia dus die wêreld van die volwasse vrou, ’n wêreld wat in “Ons probeer harder” verder gekompliseer word. Dit is die wêreld van haar ma, maar Mia kies, anders as haar ma, wel om selfgeldend op te tree. Wanneer Nick ’n ander meisie na Mia se verjaarsdagbraai bring, is dit juis die gedagte aan haar ma wat haar innerlike krag gee terwyl sy dans (53–4) en haar uiteindelik die selfvertroue bied om haarself te laat geld:

“Toe ek klaar gedans het, het ek tot by hulle geloop. Eers het hy die meisie stywer vasgehou, toe het hy haar weggestoot.” Sy haal diep asem, voel hoe die woede weer in haar opbou. “Ek het vir hulle gesê hulle moet trap. Weg. Fokkof.” (54)

Hierdeur word Mia bemagtig, terwyl haar keuses ook vir haar ma ’n triomf word, omdat dit ’n alternatief tot haar eie keuses daarstel (“haar ma se oë blink”, 55).

Hoewel Mia dus sekere eienskappe met haar ma deel, soos die hardkoppigheid om vol te hou met iets waarvoor sy geen aanleg het nie en die neiging om opofferings te maak ten koste van haarself, is hier sprake van voortsetting én transformasie. Mia weier om dieselfde foute as haar ma binne verhoudingsverband te maak en hierdeur word haar ma se ontnugtering Mia se bevryding. Daardeur verkry nie net Mia nie, maar ook haar ma, weer selfrespek. Brink (2008:9) noem in dié verband dat daar ’n dialektiek tussen die twee wêreldes geskep word, “’n verwickelde gesprek, met die gevolg dat daar ook telkens ’n proses van transformasie ontstaan”. In hierdie geval het Mia haarself getransformeer tot ’n selfgeldende vrou en verby die grense van tradisionele genderrolle en sosiale norme beweeg. Die “verbinding” wat hier ontstaan het (en wat toespeel op die eerste verhaal) is kompleks. Deur die parallele tussen Mia en haar ma te belig, word gesuggereer dat Mia potensieel dieselfde opofferings vir ’n lewensmaat sou maak as wat haar ma gemaak het. Hier is dus sprake van ’n voortsetting. Mia maak egter op die ou einde ander keuses as haar ma – en dit is vir beide Mia en haar ma ’n transformasie waardeur hulle “verbinding” versterk word.

In die volgende verhaal, “Kunstenaars”, vind daar weer ’n familie-ete plaas. Mia is nou al ’n nagraadse student (57), dus het daar ’n paar jaar verloop sedert die ramspoedige braai wat in die

vorige verhaal beskryf is. In “Kunstenaars” vertel Mia se pa van ’n kunswerk wat hy tydens ’n besoek aan Italië gekoop het. Dit is ’n houtskooltekening van ’n familie wat op die rand van ’n put staan, maar wat Mia nog nooit gesien het nie, omdat haar pa haar wou weerhou van die donker en depressiewe inhoud daarvan. Die tekening dien as ’n metafoor vir Mia se pa se depressie: “Ek wou myself herinner aan hoe dit was, daai tyd in L’Aquila. Maar ek wou nie hê jy moes daarvan weet nie. Ek wou so graag hê jou lewe moes maklik wees” (63). Cochrane (2008:9) noem dat die kunswerk in hierdie verhaal “dien as verdere vooruitskouing op Mia se latere ineenstorting”.

Dit is ook in hierdie verhaal dat die leser die eerste keer bewus word dat Mia se pa nie net obsessief is nie (soos hy in die eerste verhaal deur Mia se oë beskou word), maar dat hy ook aan depressie lei. In hierdie verhaal word die kosmotief aangewend om die geestestoestand van Mia se pa te beklemtoon:

Haar ma het gehoes en ’n gekookte aartappel met haar vurk fyngemaak. Oor die bleekwit het sy stukkies beet gerangskik.

Haar pa het oneindig weerloos gelyk [...] Hy’t stil geword – so lank dat Mia gesien het hoe haar ma haar hele aartappel-landskap met beet deurweek. (57)

Hierdie beskrywing word veral relevant wanneer dit in verband gebring word met die kosmotief in die latere verhaal “Die sneeukoningin”, waarin Mia ’n bevrore eend probeer opsny (107). Die voorbereiding van die eend “word op metaforiese vlak gelyk gestel aan haar rondkrap in haar eie bloed en derms en die erkenning van haar eie skadukant” (Cochrane 2008:9). Die visuele effek van wit aartappels en rooi beet in “Kunstenaars” herinner aan die beskrywing in “Die sneeukoningin”:

Sy sluk, kyk om haar na die kombuisteëls wat met roesbruin sop bespat is. Sy kyk af na haar kneukels, sien die rooi wat van haar vingers afdrup tot op haar spierwit romp.

Meteens is dit vir haar ’n amper onmoontlike mooi: rose wat in sneeu groei. (107)

In “Kunstenaars” word vermeld hoe Mia se pa “weer in dinge delf” (57), wat verband hou met die aanvaarding van sy depressie. Dit word voorgestel deur die tekening wat Mia se pa opskeur: “Die lem het in die montering ingesink [...] Ek kon nie vinnig genoeg sny nie; ek het die lem opsy gegooi en met my kaal hande begin skeur” (62). Die introspektiewe moment wat Mia se pa hier beleef, is soortgelyk aan die introspeksie waaraan sy haarself in “Die sneeukoningin” onderwerp: “Sy trek die klam lyf van die voël nader, mik na die opening, steek met die blink lem die donkerte in. Sy hou die mes met albei hande vas, steek weer. Die mes klief deur vleis en been” (107). Wanneer Mia se pa die heel tekening aan haar wys, word gesuggereer dat ’n mens depressie te bowe kan kom slegs as jy dit as ’n deel van jou lewe aanvaar. Die familie in die tekening ontkom ook aan die put:

Hy skud sy kop en rol die prent verder oop [...] Rondom die put is keistene, verdonker deur drie skaduwees. Bo in die hoek, 'n entjie weg van die rand van die put, sien sy 'n man, 'n vrou en 'n kind. Gefikseer staar hulle na die bodem, soos na 'n hellevaart waaraan hulle naelskraaps ontkom het. (63)

Anders as die drie voorafgaande verhale skakel hierdie verhaal nou met die eerste verhaal, waarin Mia en haar pa se ingewikkelde verhouding die eerste keer aan bod kom. Waar Mia in die eerste verhaal geweier het om wetenskap te doen omdat sy bang was dat sy soos haar pa sal word, is sy nou in die proses om vrede te maak met die persoonlikheidsaspekte wat hy aan haar oorgedra het: "Sy kyk hom vas in die oë. 'Ek is jou dogter, Pa.' En toe, sagter: 'Mag ek dit sien?'" (63). In die slot van die verhaal word die genot van familiesamesyn bevestig:

Mia sit roerloos, nes die meisie in haar blou pajamas agter die glasskuifdeur. Haar pa lig albei sy hande op, en ná 'n oomblik kom dit tot rus op haar en haar ma se skouers – asof hy dit al 'n duisend keer in sy gedagtes gedoen het. (64)

Die slot skakel duidelik met die begin van die verhaal wanneer Mia onthou hoe sy as kind saam met haar pa gaan stap het en deur die skuifdeur van 'n huis 'n meisie in blou pajamas gesien het en dit as die toppunt van geluk beskou het (56). Die serene oomblik van geluk skakel ook met die slot van die eerste verhaal waarin Mia se pa hulle wêreld versoen deur 'n diertjie van glas te maak en die familie-eenheid bevestig word:

Mia se ma kom by die deur in. Sy kom staan agter Mia se pa, kyk met stipte konsentrasie hoe hy die laaste glasbuis uit die polistireen haal. Haar gesig wat soms so verbleik lyk, is meteens vir Mia mooi.

[...]

Haar pa help die diertjie om wankelig op sy vier pootjies op die werkstafel te staan. (21)

Anders as in die eerste verhaal, waar Mia se pa 'n maklike manier kon vind om hulle verskillende wêreld saam te snoer, word dit in hierdie verhaal duidelik dat daar nie maklike oplossings is vir die probleme waarmee die familie worstel nie. Dit is deurgaans 'n proses van aanvaarding van die self en die familieleden. In "Kunstenaars" word die tema van ouer/kind-verhoudings wat in "Skeikunde-eksperiment" aan bod kom, verder ontwikkel, terwyl eersgenoemde op sy beurt ook skakel met die tema van depressie en selfaanvaarding wat veral in "Die sneekoningin" ondersoek word.

Soos "Kunstenaars" handel die volgende verhaal, "Ragel is ek gedoop", ook oor Mia en haar familie se stryd teen depressie. Dit is die enigste verhaal wat nie in Kaapstad of op die familieplaas afspeel nie, maar op Beaufort-Wes.

Mia gaan besoek haar ouma Ragel se huis om as joernalis 'n storie oor die vloed van 1941 te doen – sy is dus nou afgestudeer. Net soos Mia en haar pa word haar ouma Ragel beskryf in terme van breekbare materiaal, hierdie keer as 'n porseleinpop, “soos die een op die Albertyn-familieplaas wat gemaak is om soos ouma Ragel te lyk en wat elke jaar volgens die jongste Victoriaanse mode aangetrek is: Mademoiselle” (65). Die vergelyking tussen hulle strek ook wyer, want “daar was nóg iets, iets anderwêrelds wat hulle aan mekaar bind” (66). Mia kan egter nog nie erken dat dit die erflas van depressie is nie: “Seker dáárom dat sy partykeer half skaam is oor haar tweede naam. Die Ragel verswyg sy omdat sy bang is dit sal iets oor haar verklap – iets wat sy self nog nie verstaan nie” (66).

Wanneer Mia se pa vir haar die storie van ouma Ragel vertel, is daar ooglopende parallele met die vorige verhaal, veral in die patrone van haar pa se vertelling. In “Kunstenaars” word die volgende vermeld: “Hy praat met lang pouses tussen sy woorde, moesaam. Mia luister sonder om hom in die rede te val – 'n mens onderbreek nie sy stories nie” (58). In “Ragel is ek gedoop” is die storie net so pynlik om te vertel: “Hy’t stadig gepraat en sy aartappels het koud geword. Kort-kort het hy gestop en verdwaas, soos deur 'n digte laag mis, na Mia gekyk. Sy moes hom telkens terugtrek: ‘En toe, Pappa?’” (68).

Wanneer “Kunstenaars” en “Ragel is ek gedoop” saam gelees word, is die suggestie dat haar pa se eie verhaal vir hom net so moeilik is soos sy ma se verhaal: omdat albei verhale eintlik ook sý verhaal is, word die oorerflikheid van depressie bevestig.

Depressie is egter nie die enigste sielkundige kwessie in die familie nie; daar is ook sprake van dwelmafhanglikheid. Ouma Ragel is in “Ragel is ek gedoop” reeds afhanklik van alkohol: “Met 'n ringlose hand tas sy na die bottel jenever van die vorige aand. Die vloeistof is warm hande wat oor haar lyf streef” (69). Wanneer hierdie verhaal gelees word, verkry die vorige verhaal dus bykomende betekenis. Mia se pa drink die aand in “Kunstenaars” meer wyn as gewoonlik: “Mia sien die pienk punt van sy tong soos wat hy sy mond oopmaak om sy wynglas daarin om te keer. 'n Druppel dieprooi spat tot op haar mou” (59).

Daar is terugskouend beskou 'n onheilspellende progressie in “Kunstenaars”: “Hy staan op, loop na die bottel rooiwyn op die kas agter hom, skink sy glas tot bo toe vol” (62). Maar anders as sy ma, het Mia se pa nog nie die stryd teen depressie verloor nie: “My ma het dit goedgevind om die voordeur oop te maak sodat die water kon inkom” (69).

Nadat Mia haar ouma se huis besoek het, erken sy ook haar erflas van depressie en potensiële middelafhanklikheid:

Sy neem 'n dorstige sluk wyn sodat selfs haar kleintongetjie daarvan skeeftrek, keer dan die res van die glas ook in haar keel uit [...] Sy moet hard konsentreer om die wanhoop uit haar stem te hou: “Ragel is ek gedoop.” (71)

Dit is op hierdie punt in die bundel dat die leser kan sien hoe die tema van oorerflike depressie stelselmatig ontvou. Mia het in die eerste verhaal slegs haar pa se obsessiewe gedrag waargeneem en dit kinderlik as 'n gevolg van sy fokus op die wetenskap geïnterpreteer. Sy het geglo dat sy haar pa se las sal ontkom as sy net nie haar wetenskaphuiswerk doen nie (12). In “Free-range whole bird” sien Mia hoeveel opofferings haar ma moes maak in die verhouding met haar pa, want hy “was die middelpunt van elke gesprek – die plofbare genie” (47). Die leser besef dus in hierdie verhaal dat die situasie met Mia se pa die familiedinamiek kompliseer, maar is nog nie seker wat die rede daarvoor is nie.

In “Kunstenaars” word dit duidelik dat Mia se pa al sedert Mia se kinderdae, toe hy vir 'n ruk in Italië was, aan 'n geestesongesteldheid ly. Daar word gesuggereer dat Mia, wat net so broos soos haar pa is, ook daaraan ly. Dit is egter eers in “Ragel is ek gedoop”, waarin ouma Ragel se reaksie op die vloed beskryf word, dat die leser besef dat dit inderdaad 'n oorerflike depressie is. In hierdie verhaal, waarin die leser finaal besef dat Mia 'n depressielyer is, ondergaan Mia 'n proses van selfaanvaarding. Hierdie aanvaarding spreek ook uit die Bybelse motto: “Den drinkbeker dien Ik drinke, zult gij wel drinken, en met den doop gedoopt worden, daar Ik mede gedoopt worde” (Markus 10:39). Die lydensbeker van depressie en die pynlike erkenning daarvan bring Mia uiteindelik tot 'n hoër vlak van selfbegrip en -aanvaarding en bied aan haar 'n vorm van verweer téén die lot wat haar opgelê is.

Hierdie aanvaarding van haar erflas word tot 'n hoogtepunt gevoer in “Toe Toorvoet stil geword het”. Die ou familieplaas is die “termometer van die gemoed” en van die tragedies wat in die familie afspeel, soos die ruimtelike beskrywing suggereer:

Haar ma het haar vertel dit was 'n heks wat in haar woede die berg middeldeur wou slaan. Sy't nooit die berg heeltemal oopgesplyt nie, maar die vloek wat daarop sou rus, was dat hy verskillende gesigte sou hê (72).

Die idee van 'n familievloek word ook aangedui deur die aanhaling van lord Byron: “Some curse hangs over me and mine” (73).

Daar is ooglopende parallele tussen hierdie verhaal en die voorafgaande verhale. Soos Mia in “Het jou!” vir Hennerik al hoe dieper die huis wou inlei, het sy ook die begeerte om vir die getroude Phillip die familieplaas te wys. En net soos die teekoppie in “Het jou!” gebreek het, net so breek ouma Ragel se singende beker uit 1938, wat suggereer dat die gebeure in hierdie verhaal Mia emosioneel sal skaad.

Die getroude Phillip herinner sterk aan Nick uit “Ons probeer harder”, want hier is weer sprake van 'n man wat Mia uitbuit terwyl sy die een is wat al die opofferings maak (“Sy moet op haar tong byt”, 79). Ten spyte van haar vorige verhouding (met Nick) is Mia steeds optimisties oor verhoudings, selfs

met die getroude Phillip. Sy begeer om haarself emosioneel aan hom te ontbloot, sodat hy haar volkome kan leer ken:

Hulle ry verby die Portugese restaurant en die Total-garage by Ladismith, en sy haal vir die hoeveelste keer haar blik van die pad om seker te maak hy's nog daar. Sy kan haar opgewondenheid amper nie bedwing nie; wil hom alles van die dorp wys. Teen die einde van die naweek moet hy die plek ken soos vir háár. Soos wat hy weet van die skoenlappervormige litteken net bo die spleet van haar boude, of die manier waarop sy haar hande op en af flap wanneer sy loop. (75)

Mia se verwagtings realiseer egter nie. Phillip stel nie belang in Mia se familiegeskiedenis of emosionele landskap nie: "Hy draai sy rug op haar, stap doelgerig oor die krakende gangvloer na die hoofslaapkamer, verby die portrette van haar voorouers" (79). Mia gee nie moed op nie en probeer tot hom deurdring ("Sy bring haar mond nader om met haar lippe oor sy nat oë te vee"), maar dit word uiteindelik duidelik dat Phillip nie daarin belangstel om Mia se emosionele leefwêreld te leer ken nie:

Weer antwoord hy nie. Met verbasende krag draai hy haar om op haar maag. Sy gesig is ver van hare. Sy probeer haarself opstoot, maar hy druk haar terug.

[...] "Kýk na my, Phillip."

Hy hoor haar nie. Of hy maak asof hy haar nie hoor nie.

Toe hy klaar is, draai hy weg van haar en kyk na die muur. Vir die eerste keer sien Mia hoe diep die krake is: op een plek kan jy deur die muur sien tot in die studeerkamer. (80)

Uiteindelik verdryf Mia se voorvaders Phillip van die plaas af, en Mia sien vir die eerste maal hoe haar voorvaders vir Phillip moet lyk:

Vir die eerste keer in jare sien sy hoe dreigend die portret bo die eetkamertafel van haar oupagrootjie se pa lyk – berispel amper. Langs hom staan sy tweede vrou, haar dun, bleek lippe opmekaar gepers asof sy op die punt was om iets te sê, maar haar ingehou het toe die fotograaf begin kiek. (82)

Met die ooreenkomste tussen Mia en haar oumagrootjie Elizabeth word gesuggereer dat Mia dan ook vir Phillip net so "versteurd" (82) voorkom: "Wanneer daar kuiergaste na die huis kom, kyk hulle soms betekenisvol na dié skildery en dan na Mia" (79). Phillip dring dan ook daarop aan om die plaas te verlaat, maar Mia put weer krag uit haar familie – soos sy ook weens haar ma haarself kon

laat geld teenoor Nick in “Ons probeer harder” – en sy besluit om terug te keer na die plaas, om nie haar familie of haar erflas van depressie te ontken om iemand anders tevrede te stel nie:

Sy swaai die Golfie om en ry terug in die rigting van Ladismith en van Toorvoet.

“Is jy gek, Mia Albertyn?” vra Phillip deur geklemde kake.

Haar stem is rustig, asof sy met ’n kind praat: “Nee, ek het maar net onthou waar ek vandaan kom.”

Op lug ry sy, op lig. (84)

Hierdeur word dit duidelik dat Mia bevrydend kan leef slegs as sy haar erflas, wat nie positief of helend op sigself is nie, kan aanvaar – omdat dit ook ’n kernaspek van haar identiteit is. Daar word gesuggereer dat selfverwesenliking en bevryding slegs deur ontdekking van beide positiewe en negatiewe persoonlikheidseienskappe en kompromislose keuses kan plaasvind.

Bevryding is ook ’n sentrale aspek in die titelverhaal, wat sterk put uit sprokies soos Rooikappie en Raponsie. In hierdie verhaal ontvou die verhouding tussen Mia en die oorlogsfotograaf Mario, wat in ’n spel van verleiding vir Mia “jag”. Mia is egter nie ’n blote slagoffer soos die protagonis in die twee sprokies nie, soos Brink (2008:9) aantoon:

[Mia word deel van] die Rooikappieverhaal van die dier [...] wat haar naïwiteit bedreig – met die wonderlike kinkel dat wanneer die “skurk”, die oorlogsfotograaf (juis!) wat Mia as sy slagoffer teiken, haar vra om vir die fotosessie te ontklee, dit sy self is wat ten slotte, nadat hy haar klere laat uittrek het, in ’n laaste gebaar van medepligtigheid – en ’n huldeblyk aan Raponsie in haar toringsel – self haar hare losmaak. In ’n vroeë vorm van die verhaal was dit hy wat haar beveel het om dit te doen; in hierdie veel sterker weergawe is dit sy self wat die inisiatief, en daarmee die verantwoordelikheid, neem.

Mia is bewus daarvan dat die spel met Mario gevaarlik is; tog raak sy opgewonde by die gedagte aan interaksie met hom: “Twee weke later het die e-pos gekom wat haar koud én warm laat voel het – soos destyds op skool as die hoofseun jou matriekafskeid toe vra, maar jy weet hy dra ’n mes in sy broeksak” (88). Dit herinner aan die vorige verhoudings wat Mia met mans gehad het – die opwinding wat sy ervaar het in haar spel met Hennerik in “Het jou!” (“Sy is bang, maar ook nie bang nie; dit voel warm in haar maag”, 30); haar bewuste keuse om met Nick ’n verhouding aan te knoop (“As sy daaraan terugdink, was dit asof sy by ’n afgrond wóú afdonder”, 44) en die keuse om Phillip beter te leer ken (“Toe die sessie verby was, het sy tot by die projektor geloop en hom vir ’n onderhoud gevra, al was hy nie een van die groot name op die konferensie nie”, 73).

Sentraal in hierdie uitbeelding van Mia se verhoudings met mansfigure is haar drang om die “glaspaleis” of toringsel waarbinne sy bestaan, af te breek in ’n poging om ’n betekenisvolle verhouding met iemand te hê. Dit word reeds in die eerste verhaal gesuggereer wanneer sy gefrustreerd raak met haar broosheid en jaloers toekyk hoe die ander kinders met oorgawe lewe:

Daarna, as Mia vir haar huiswerk moes konsentreer op die uitruiling van ione, het sy eerder geluister na die kinders wat balspeel in die straat voor hul huis: kinders wat mekaar slaan en hul knieë oopval op die teerpad. Sy’t jaloers na hul pleisters gekyk by die skool.

Wanneer sy moes leer van uitsetting en inkrimping, het sy prentjies geteken van prinsesse wat woon in glaspaleise. (13)

Deur haar verhoudings probeer Mia haarself bevry en die skanse om haar afbreek om ten volle deel te neem aan die lewe, al beteken dit dat sy in die meeste gevalle seerkry. Elke verhouding is ’n tipe inisiasie waardeur nog ’n krakie in die glaspaleis verskyn, maar terselfdertyd bly die brose Mia nie onaangetas nie; sy is immers self breekbaar, soos in die eerste verhaal genoem word: “Dis seker van al die deur-glas-kyk dat sy self breekbaar is” (11).

Mia se inherente spanning wentel duidelik om die vrees om haarself bloot te stel en die smagting na ’n vervulde lewe:

“Ek het gewens my ma wou die skoorsteen toestop sodat die jakkals nie oor die dak kon klouter en in die skoorsteen afgly nie. Ek het gewens my pa wou ’n spesiale mus oor die dak se kop trek.” Sy huiwer. “Maar ek kon dit nie help om snags deur my kamervenster te loer nie.” (86)

Anders as in “Het jou!”, waar Mia se ma die donkerkamerspeletjie in die sitkamer kortknip voor die kinders te veel skade aanrig, is Mia nou volwasse en moet sy verantwoordelikheid vir haar keuses in ’n ander tipe verleidingspel aanvaar:

Haar skouers begin ruk, droë rukke sonder dat die trane kom.

“Hy’t die boek uit my hande geneem, die sitkamergordyne toegetrek en sy kamera gaan haal.”

[...]

“Ek het my hare losgemaak”. (95)

Hoewel elk van die verhale wat op Mia se seksuele inisiasie en interaksie met mans fokus (“Het jou!”, “Ons probeer harder”, “Toe Toorvoet stil geword het” en “Die dag toe ek my hare losgemaak het”), afsonderlike kortverhale is wat elk die enkele pynlike ervaring uitbeeld, word die psigologiese effek van hierdie herhaalde seerkrymomente in “Die sneekoningin” ondersoek. Op hierdie stadium van Mia se ontwikkeling is sy ontnugter met verhoudings. Andries, ’n nuwe minnaar in haar lewe, beplan om haar te vra om te trou, en sy is die een wat van ’n emosionele verbintenis wegstroom. Die rolle is nou omgekeer: Mia is nie meer die een wat al die opofferings in die verhouding maak nie; en Andries is die een wat, soos die jonger Mia in die vorige verhale, oor en oor probeer:

Vir die hoeveelste keer sien sy haarself in hom, soos wat sy wás: hoe meer jy weggestoot word, hoe harder probeer jy; hoe onsigbaarder word jy. Versigtig beweeg sy nader aan hom om hom te troos soos wat sy haarself sou wou getroos het. [...]

Sy dink aan haar vorige liefdesrampe: Nick, die akteur wat haar by haar eie verjaardagpartytjie verneuk het; Phillip wat terug is na sy vrou en tweelingseuns; Mario die oorlogfotograaf wat gedink het sy kamera is ’n geweer. Soos om oor en oor in dieselfde muur vas te hardloop – vinniger en vinniger, totdat sy só duiselig was dat sy glad nie kon voel nie. (100)

Die ooreenkomste tussen Mia en haar voorvaders word ook verder in hierdie verhaal bevestig: “Sy herken skaars die kil blou oë wat na haar terugkyk in die spieël. Haar gelaatstrekke lyk asof hulle in klip gegiet is: onbuigbaar, hard. Sy’s bang as sy probeer glimlag, sal daar krake verskyn” (106).

Hierdie beskrywing herinner sterk aan die skildery van oumagrootjie Elizabeth in die plaashuis in “Toe Toorvoet stil geword het”. Elizabeth was ’n vurige vrou en daar is ’n duidelike ooreenkoms tussen Mia en haar oumagrootjie:

Haar oë is brandend van ’n vreemde drif, haar wange koorsig. Wanneer daar kuiergaste na die huis kom, kyk hulle soms betekenisvol na dié skildery en dan na Mia. (79)

Maar wanneer Mia later na die skildery kyk, is die vurigheid weg, en Elizabeth lyk net so leweloos soos Mia nou in “Die sneekoningin” lyk:

Die skildery lyk skielik anders, asof dit net uit buitelyne bestaan. Die delikate pienk skadu’s onder Elizabeth se wangbene is weg. Haar mond is twee potloodstrepe sonder vlees. Haar oë is kleurloos: haar blou irisse en die wit daaromheen het verdwyn sodat net die oogkasse oorbly. (83)

Mia is ook bewus daarvan dat die vuur uit haar weg is. Daarom dat sy ’n gevoel van verlies ervaar wanneer sy en Andries oor die vuurtoring praat:

“Hoekom is sy in die vuurtoring?”

“Omdat sy so baie vuur in haar het, natuurlik.”

Meteens het sy tranerig gevoel. Sy’t op haar lip gebyt en vooruit gestap. (102)

Daar word dus gesuggereer dat Mia deur haar verhoudings met mans haarself uit ’n toring bevry het (’n motief wat ’n hoogtepunt bereik in die vorige verhaal waarin Mia haar hare losmaak), maar dat sy nie skotvry daarvan kon afkom nie. Wanneer sy die eend wat sy vir Andries en sy ouers moet maak, nie kan ontdooi nie, herinner dit sterk aan die ander verhale waarin die voorbereiding van maaltye ’n belangrike rol speel, veral “Free-range whole bird” en “Ons probeer harder”:

Paniekerig lees sy die fyngedrukte aanwysings op die plastiek wat om die eend gedraai is [...]

Met bewende hande skeur sy die plastiek af, tas na die opening waar sy haar hand moet insteek om die binnegoed uit te haal. Sy kan voel dis nog taamlik bevrore. Sy beur met albei hande aan die bleek stukke vlees wat na mekaar reik oor die holte, soos arms wat vat-vat na mekaar. Iets kraak, gee mee. (106)

Hier word die voorbereiding van voedsel weer eens ’n desperate poging om sin te maak van iets wat tot mislukking gedoem is. Net soos Mia nie ballet kon doen as kind nie, en net soos haar ma geen talent vir kookkuns het nie, net so kan sy nie die bevrore eend ontvries of in stukke breek om gouer te ontdooi nie. Waar sy in “Free-range whole bird” gedroom het dat sy in ’n vrieskas is waaruit haar ma haar moet bevry (32) (op daardie stadium ’n aanduiding dat Mia se ma haar beskerm teen pynlike inisiasie omdat sy nog nie daarvoor gereed is nie) is Mia nou weer in ’n steriele, “bevrore” staat waarin sy nie na ander mense kan uitreik nie – maar nou sonder die potensiaal om te verander:

Haar voetstappe is swaar toe sy die eend na die blinkskoon kombuis neem en hom in die mikrogolf sit. Toe sy die defrost-knoppie druk, gebeur daar egter niks: die groen lettertjies flits nie oor die skerm nie, die blad begin ook nie draai nie. Sy maak seker hy is aan by die kragprop, probeer dan weer.

Die masjien is steeds dood. (106)

Die bevrore eend word dan ook ’n metafoor vir Mia se gedelf in haarself, ’n introspektiewe verkenning:

Sy steek weer haar hand in en beur en pluk tot alles om haar vingerpunte nat en pap is. Dieper en dieper grawe sy, maar al wat sy tussen die bevrore wande kry, is roesbruin binnegoed onder haar naels. (107)

Hierdie aspek word ook bevestig in Cochrane (2008:9) se resensie:

In die verhaal [...] word die skoonmaak en letterlike slagting van 'n bevrore eend vir Mia 'n selfbevestigende daad deurdat dit op metaforiese vlak gelyk gestel word aan haar rondkrap in haar eie bloed en derms en die erkenning van haar eie skadukant.

Tog is die bloed, soos Brink (2008:9) ook aandui, “terselfdertyd 'n teken van vernietiging én van lewe”. Daarom dan ook dat die bloedvlek op haar romp vir haar so mooi is, en waarom sy Andries met bloed merk (107).

Soos reeds genoem, is hierdie proses van selferkenning soortgelyk aan die proses wat haar pa in “Kunstenaars” ondergaan.

In die volgende verhaal, “Skerwe”, wat twee maande later afspeel, word dit gou duidelik gemaak dat Mia en Andries se verhouding tot niet is. In die verhaal neem die spanning wat in die vorige verhale oor Mia se depressie opgebou is, 'n wending en word sy in die hospitaal opgeneem. Reeds van die eerste verhaal af is die depressie van die Albertyn-familie 'n gegewe, dus is dit nie vir die leser 'n verrassing nie. Terwyl Mia deur die hospitaal loop, onthou sy hoe haar porseleinpop Mathilde gebreek het. Mia wou as dogtertjie haar pop, wat sy nooit uit die glaskas laat kom het nie, bemagtig. Dit word 'n duidelike simbool van Mia se eie drang na bemagtiging en inisiasie:

Mia het gedink aan haar hand om Mathilde se pols jare gelede: hoe sy die porseleinpop uit die glaskas gehaal en klompitie-klomp die trappe af gelei het. “Jy moet sêlf loop,” het sy vir die pop gesê. “Jy moet die wye wêreld verken.” (109)

Terselfdertyd herinner die pop ook aan die beskrywing van Mia se ouma Ragel (65) en haar reaksie op die vloed:

Sy laat gly 'n kam deur haar hare en trek 'n syerige kamerjas oor haar wit nagrok aan. Sukkel-sukkel, met die mure wat wil omkantel, loop sy na die voorhuis. (69)

Hierdeur word die ooreenkoms tussen Mia en haar ouma versterk. Net soos Mia in die vorige verhale meer verbrokkel wanneer sy na iemand uitreik, is dit ook Mathilde se lot:

Klompitie-klomp het Mia haar oor die baksteentuinpaadjie gelei. Naby die swaar ysterhek het sy haar pa gesien. Sy't vir Mathilde gehelp om met 'n porseleinhand aan

haar pa se been te raak. “Kyk, Pa, Mathilde sê hallo.” Sy’t die pop opgelig na hom, haar porseleinhande om sy nek laat vou.

Hy’t die pop tussen sy T-hemp en woltrui sitgemaak. Om ekstra seker te maak, het hy die trui by sy jeans ingestee, haar met sy regterarm gestut.

[...]

Sy sien die blonde haarstuk wat uitgesprei lê oor die tuinpaadjie. Die res van Mathilde se kop het in fyn stukkie gebreek – só erg dat jy nie kan sien wat ’n neus of ’n oog was nie. (111–2)

Omdat Mia op hierdie ouderdom nog nie haar emosies kon verwoord nie, word hierdie poppespel ’n teken dat Mia reeds op hierdie ouderdom gesmag het na betekenisvolle interaksie met mense en ook die “wye wêreld” wou verken. Mia se spel met haar pop word in haar volwasse lewe geëggo wanneer sy ook “breek” en ’n ineenstorting kry.

Mia en haar pa se verhouding word verder in hierdie verhaal geïmplementeër. Net soos met Mathilde, het Mia se pa haar op sy manier probeer beskerm sodat sy nie breek nie. Tydens een van die depressie-episodes wat Mia se pa tydens haar kinderjare beleef, kry hy byvoorbeeld die plan om eerder selfmoord te pleeg – dus om homself op te offer sodat Mia bevry word:

Hy’t stadiger gepraat, asof hy iets wou sê waarvoor hy baie lank reeds dink: “Ek het my berekeninge gemaak; ek wil jou bevry.”

[...]

Hy’t sy arm losgeskud, tot reg voor Mia geloop. Sy hand het gebewe toe hy oor haar hare vee. “Sonder my sal jou lewe soveel makliker wees.” (114)

Mia se pa, bewus van die depressie in sy familie wat soos die skakels van ’n ketting elke geslag verbind, is in hierdie irrasionele oomblik van mening dat hy die ketting van depressie kan verbreek as hy selfmoord pleeg en sodoende Mia die lot spaar. Dit skakel met Mia se kinderlike blik op depressie in die eerste verhaal, waarin sy glo dat die enigste manier om nie soos haar pa te word nie, is om op te hou om haar wetenskaphuiswerk te doen:

Die enigste huiswerk wat sy nooit doen nie, is wetenskap – die vak waaraan haar pa soms tot ná middernag werk; wat hom na konferensies reg rondom die aardbol laat vlieg.

Sy't opgehou nadat sy hom eendag met gebalde vuiste op en af in sy studeerkamer sien loop het, sy Nike-tekkies wat oor die plankvloer piep. "Ek moet, ek móét," het hy geprewel. (12)

Mia probeer dan ook in die terugflits na haar kinderjare in "Skerwe" van haar pa ontsnap:

Haar pa het van die kombuistafel opgestaan en met gebalde vuiste heen en weer gestap. Hy't aanmekaar gepraat soos die hoofspreker by 'n konferensie. Suutjies, sonder dat hy moet sien, het Mia haar stoel agtertoe geskuif oor die teëlvloer. Sy't haar asem opgehou, gemik na die kombuisdeur. (114)

Hierdie vroeë onbegrip van depressie het in "Skerwe" plek gemaak vir 'n aanvaarding van die onvermydelikheid van oorgeërfde depressie in beide Mia en haar pa. Mia weet byvoorbeeld dat dit 'n bom is "wat reeds by geboorte begin tik het" (113), terwyl haar pa nou sterk genoeg is om haar deur hierdie moeilike tyd te help – juis omdat hy deur dieselfde lyding moes gaan. Anders as in Mia se kinderjare, waar sy emosioneel sterker was, is haar pa nou haar steunpilaar. Die siklus van oorerflike depressie het hom voltrek.

Dit word treffend geïllustreer deur die besoek van Mia se pa aan haar in die kliniek wat kontrasteer met haar kinderjare:

Met hangskouers het hy na die bruin deurmatjie voor die kombuisdeur geloop. "Sal jy omgee as ek eers 'n bietjie ..." Hy't sy gesig na Mia gedraai en afgesak tot op die stekelrige mat. "Jou pa is moeg, my kind."

Hy't hom op die mat opgekrul, sy knieë opgetrek tot by sy ken.

"Sag slaap," het Mia gesê. (115)

In 'n soortgelyke toneel tref Mia se pa haar jare later aan:

"My Mia-dogter?" Sy stem is sag soos watte, teer.

[...]

Haar spiere het reeds soveel verslap dat dit moeilik is om te praat. "Ek's vaak, Pappa."

Hy sit die bord op die kassie langs haar bed neer, en toe versigtig, uiters versigtig, streef hy oor haar hare. (120)

Die tweede laaste verhaal in die bundel, “The persistence of memory”, is ook ’n teruggryp na die verlede. Hier word die kring van die gesin verder uitgebrei om ook Mia se tante se middelafhanklikheid te belig. Mia se neef, Chris, openbaar aan haar dat sy ma onder die invloed van alkohol was toe sy en Chris se broer, Riaan, verongeluk het (128). Daar word gesuggereer dat dit weens sy ma se agtelosigheid as gevolg van alkoholmisbruik was dat Riaan ’n agterstand gehad het (“Seker van al die val dat ’n mens goed twee keer vir hom moes sê”, 128). Uiteindelik vertel Chris vir Mia dat Riaan hom gemolesteer het:

Sy skouers begin ruk. “Dis waar hy ... dit gedoen het. Hy’t gedink die masjien sou maak dat niemand my hoor nie.” Sy stem is sag, skaars hoorbaar. “Ek het nie geskree nie. Ek het gedink dis wat boeties doen.” (129)

Uiteindelik word dit duidelik dat Chris en Mia ook as kinders seksueel geëksperimenteer het. Volgens Cilliers (2008:10) bied hierdie verhaal ’n verklaring vir Mia se inisiasieproses deur verskeie seksuele verhoudings:

Daar kan gespekuleer word waarom sy wat so skaam is, ingestel bly op seksuele verhoudings met mans. Sou alles dalk begin het toe haar neef, Chris, toe elf jaar oud, haar gemolesteer het toe sy ses was?

Hierdie interpretasie van die belang van hierdie verhaal binne bundelverband is egter ’n beperkende beskouing van Mia se emosionele leefwêreld. Mia was nie van kindsbeen af ’n slagoffer wat keer op keer misbruik is en waarvan die beginpunt molestering deur haar neef was nie. Soos in die ander verhale waarin Mia seksuele verkenningstogte onderneem, is sy aktief betrokke en neem sy ’n bewustelike besluit om daaraan deel te neem, soos uitgebeeld word in die slot van “Die dag toe ek my hare losgemaak het”. Ook in “The persistence of memory” is Mia medepligtig: “Bewend lig sy die muskietnet vir hom op” (130). Mia was dus as kind al bewus daarvan dat interaksie met iemand bevrydend kan wees en sy het dit ook aangemoedig. As volwassene weet sy dat nie een van die verhoudings haar vervul het nie:

Ek werk. As joernalis. En nee, ek is nie getroud soos jy nie. Ek het al baie boyfriends gehad – te veel. Maar eintlik is ek nog die hele tyd alleen, presies soos daai tyd. Ek is nog steeds double-jointed, en ek het nog presies dieselfde issues. Al wat verander het, is dat my vel dalk effe dikker is. Dalk ken ek meer woorde. (124)

Die laaste verhaal vorm weens die chronologiese, onverwisselbare volgorde van die teks ook die laaste deel van die siklus. Hierdie verhaal verteenwoordig ’n nuwe fase in Mia se lewe en twee veranderings staan voorop: Mia is nou die moeder van ’n seuntjie, Liam, en haar pa is ernstig siek. Mia se rol het dus verander van kind na ouer. Mia se pa vra vir haar: “Maar is dit nie wonderbaarlik hoe die res van ons die waansin op die nippertjie bly vryspring nie?” (133). Dit herinner aan die

houtschooltekening in “Kunstenaars” waarin die familie in die tekening staar na die bodem van die put “soos na ’n hellevaart waaraan hulle naelskraaps ontkom het” (63).

Soos Mia stelselmatig deur die loop van die bundel vrede maak met haar depressie, word dit duidelik dat dit wel nie “wonderbaarlik” is nie – eerder is dit ’n pynlike proses van selferkenning wat ’n mens in staat stel om dit te verwerk en daarmee saam te leef.

Cochrane (2008:9) som die helingsproses in hierdie verhaal as volg op:

Die groeiproses wat sy ondergaan, word in die slotverhaal [...] gedeeltelik voltrek, alhoewel dit duidelik gestel word dat emosionele heling nie iets is wat ooit volkome bereik kan word nie. Die beste wat die mens in sy feilbaarheid kan doen, is om sy bestaan te aanvaar vir wat dit is, sonder om kitsoplossings vir komplekse lewensproblematiek voor te hou.

Mia bly dan ook die “waansin op die nippertjie vryspring” deur haar depressie te bestuur deur ’n kombinasie van terapie, medikasie en lewenstyl (134). Haar redes eggo veral die verhaal “Ons probeer harder”:

Selfs toe sy van Liam se pa weg is, het sy dit reggekry om in beheer te bly. Nie dat dit maklik was nie. Toe sy uiteindelik erken dit werk nie – Liam was maar drie maande oud – het sy gevoel sy word uitmekaar geskeur. Jou kop en jou hart spat in smerige stukkie, maar om te swig sou neerkom op mislukking. (134)

Hierdie verbetering is kenmerkend van beide Mia en haar ma, soos in “Ons probeer harder” aangetoon is. Vir Van Niekerk (2009:240) is hierdie verhaal as sodanig tekenend van bemagtiging:

In die slotverhaal van die bundel word die tema van oorerwing uiteindelik in ’n positiewe lig geplaas met die aanhaling uit Goethe se *Faust*: “Wat jy van jou vadere geërf het: verdien dit self om dit te besit” (138). Waar dit op ’n stadium in die bundel lyk of Mia verder en verder spiraal in die onkeerbare oorsaak-en-gevolg van familie en gesinslede se persoonlikhede en probleme, en eie traumatiese kindertydervarings (vergelyk die voorlaaste verhaal, “The persistence of memory”), gee hierdie laaste verhaal aan haar die mag om lewegewende besluite oor haarself en haar eie kind te maak.

Die beskouing van depressie wat in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* aan bod kom, is egter nie so eenvoudig nie. Veel eerder as mag oor lewegewende besluite, is dit eerder Mia se interaksie met haar pa wat haar opnuut haar seun laat waardeer, alhoewel daar reeds aanduidings is dat hy ook “breekbaar” is, soos sy oupa en ma: “Eers toe sy hom oneindig dankbaar teen haar vasdruk, voel sy hoe klein sy handjies is” (142).

Liam voel ongemaklik by Mia, net soos Mia as kind ongemaklik by haar pa gevoel het:

Miesies Bardien maak hom met 'n sagte blou kombersie teen die holte van haar breë rug vas en Mia sien hoe sy handjie oor hare vat. Hy draai sy kop weg van sy ma, na die ander kinders wat op sagte kussings sit. (133)

Soos dit regdeur die bundel duidelik word, is depressie nie 'n statiese toestand nie. Mia se geestestoestand aan die einde van hierdie verhaal dui wel op groter stabiliteit as in die voorafgaande verhale, maar dit is nie 'n vaste, statiese eindpunt nie – dit is 'n daaglikse stryd wat op 'n stadium ook verloor kan word. Mia se redding is haar ma se krag en verbetering wat sy ook geërf het, en die feit dat sy haar depressie erken, hoewel dit ook enige dag die oorhand kan kry.

In bostaande bespreking is aangetoon hoe die verhale met mekaar skakel. Die enkele protagonis, Mia Ragel Albertyn, ondergaan 'n groeiproses waarvan seksuele inisiasie, haar verhouding met haar ouers en mans, depressie en selfaanvaarding deel vorm. Hierdie ontwikkelingsproses manifesteer slegs as die verhale as 'n chronologiese eenheid geles word; afsonderlik beskou, verteenwoordig elke kortverhaal slegs een aspek van hierdie ontwikkelingsproses.

Die gedeelde motiewe – spesifiek dié van kos en glas – is enersyds aanduidings van die verskillende fases van Mia se ontwikkeling, maar andersyds ook skakels tussen die verhale. Daardeur word die verskillende temas deur die gebruik van motiewe in elke verhaal herhaal, maar ook uitgebrei, met die gevolg dat daar “dynamic patterns of recurrence and development” (Ingram 1971:20) tot stand kom. Wanneer die bundel as eenheid geles word, vergestalt dit 'n tema wat nie in enige van die afsonderlike dele ten volle realiseer nie.

In die laaste deel van die ontleding sal daar gefokus word op die spanning tussen die outonome kortverhale en die koherente geheel op strukturele en tematiese vlak.

5. Die spanning tussen outonomie en koherensie in *Die dag toe ek my hare losgemaak het*

5.1 Strukturele aspekte

Die spanning tussen outonomie en koherensie in hierdie kortverhaalsiklus het sekere implikasies op beide struktuur- en betekenisvlak. Mia se volwassewording word uitgebeeld deur belangrike gebeure wat deel van haar psigologiese-ontwikkelingsproses vorm. Die innerlike ontwikkeling van die protagonis word gewoonlik geassosieer met die roman, en dan spesifiek genres soos die *Bildungsroman*, *Erziehungsroman* en *Künstlerroman*.

Scholtz (1992:441) som die tradisionele plotlyn van die ontwikkelingsroman as volg op:

Die tematiese kern van hierdie romansoort is die vormende invloed van bepaalde gebeurtenisse op die ontwikkeling van die individuele karakter. Die sentrale figuur is, struktureel gesien, die eenheidskeppende prinsipe in hierdie roman [...] [D]aar word aangetoon hoe hy deur sukses en mislukking gevorm word om die aanslae van die lewende te kan hanteer.

Implisiet in hierdie verklaring is dat daar afwisselende momente van krisis en ewewig is. Daar is 'n stelselmatige opbou na elke gebeurtenis of aksie wat 'n invloed op die karakter se ontwikkeling het, en die tydperk tussen verskillende gebeurtenisse word gevul met die eksposisie van kousale faktore. Mann (1989:9) noem dat die siklus funksioneel is om die ontwikkeling van 'n enkele protagonis uit te beeld omdat dit die ontwikkelingsproses kan uitbeeld sonder die kousale faktore wat meer dikwels in romankoherensie voorkom:

The cycle is especially well suited to describe the maturation process, since it allows the writer to focus on only those people and incidents that are essential to character development. Frequently with these cycles, subordinate characters surface for only a story or two and then disappear entirely with no explanation being necessary.

Aucamp (1984:12) noem met verwysing na 'n *Wêreld sonder grense* dat daar "'n byna eksentrieke weglaat van brugpassasies en -hoofstukke [is] [...] Dis of Beukes en Strachan hulle van die dwingelandy wou bevry van die 'slacker passages' in die roman, soos Elizabeth Bowen na 'panoramas' verwys."

Dit is ook die geval met *Die dag toe ek my hare losgemaak het*: karakters soos Nick, Phillip, Mario en Andries kom voor in enkele verhale, en die feit dat elke gedeelte 'n kortverhaal is – met funksionele tydspronge tussen elke verhaal – laat toe dat die wyses waarop manlike karakters uit Mia se lewende verdwyn, nie vertel hoef te word nie. Die kortverhaalsiklus is meer as 'n gerieflike struktuur wat die skrywer toelaat om besonderhede (wat belangrik vir kousaliteit maar onbelangrik vir die ontwikkeling van die protagonis is) weg te laat: hierdie struktuur beïnvloed naamlik ook die leser se ervaring van die protagonis se ontwikkelingsproses.

Hierdie aspek kan beskryf word aan die hand van Genette se uiteensetting van tyds hantering in die roman. Keuris (1992:544) beskryf die twee versnellingsmeganismes wat Genette identifiseer as *samevatting* (groot tydsduur wat in 'n paar sinne gededek word) en *ellips* (weggelate tyd wat veroorsaak dat die verteltempo nog vinniger is as in die samevatting). Hoewel die ellips as versnellingsmeganisme ook in die ontwikkelingsroman aangetref word, is die tyd wat weggelaat word, gewoonlik minder as in die geval van 'n kortverhaalsiklus. Soortgelyk is daar meer samevattinge in die roman, omdat dit gewoonlik noodsaaklik is vir die romankoherensie. In *Die dag toe ek my hare losgemaak het* is die ellipse tussen die verhale groter as die totale vertelde tyd van al die verhale saam. Die vertelde tyd is dus in elke kortverhaal baie kort: in "Skeikunde-eksperiment" is die vertelde tyd 'n paar dae rondom Mia se twaalfde verjaarsdag; in "Het jou!" is dit twee weke en in

“Free-range whole bird” twee dae met ’n tydsprong van twee jaar tussenin. Dit word afgewissel met terugflitse waarin tyd stilstaan in byvoorbeeld “Ons probeer harder” waarin Mia haar balletklasse en haar ma se kooklesse in herinnering roep.

Die kombinasie tussen die kort vertelde tyd in elke verhaal en tydspronge tussen verhale in die kortverhaalsiklus stel ’n meer intense belewenis van Mia se ontwikkelingsproses voorop.

Boonop kan elke kortverhaal as ’n aparte krisismoment in Mia se groter ontwikkeling beskou word. Daar is min oomblikke van ewewig teenwoordig, aangesien die meerderheid ewewigsmomente slegs in die leser se verbeelde beskouing van die tye tussen verhale bestaan. Die leser se totale leeservaring word deur ’n staat van hoogspanning gekenmerk. Hierdeur word die intensiteit van die kortverhaal gekombineer met die romanmatige en stelselmatige ontwikkeling van die protagonis, met die gevolg dat die kortverhaalsiklus as geheel die effek van die kortverhaal naboots in kombinasie met die inligtingvolume van die roman. Die uiteindelijke effek is ’n verlengde belewenis van die intensiteit wat met die kortverhaal geassosieer word.

5.2 Tematiese aspekte

Die spanning tussen outonomie en koherensie in die kortverhaalsiklus het nie uitsluitlik strukturele implikasies nie; dit beïnvloed ook die betekenis van die narratief. Elke afsonderlike kortverhaal belig ’n enkele aspek van Mia se ontwikkelingsproses, byvoorbeeld die erkenning van Mia se volwassenheid deur haar ma in “Free-range whole bird” of die eerste liefdesteleurstelling in “Ons probeer harder”.

In elkeen van die verhale word ’n spesifieke tema ontgin. Wanneer hierdie verhale saam gelees word, funksioneer elke verhaal as krisismoment in Mia se totale ontwikkeling, sodat die temas van al die verhale gesamentlik funksioneer om ’n oorkoepelende betekenis daar te stel.

Elke verhaaltema vorm ’n onderdeel van die groter tema. Wanneer dié tema opgebreek word volgens die temas van die onderskeie verhale, word dit duidelik dat veral ses elemente die belangrikste hoekstene van die oorkoepelende tema vorm.

5.2.1 Die verhouding tussen ma en dogter

Die verhale wat sterk op hierdie tema fokus, kom veral in die eerste deel van die siklus voor. “Het jou!” fokus veral op die beskermende rol wat Mia se ma moet speel, terwyl die veranderende rolle tussen ma en dogter soos Mia grootword, uitgebeeld word in “Free-range whole bird”. In “Ons probeer harder” kan Mia se ma haar nie meer teen pynlike ervarings beskerm soos in “Het jou!” nie, maar dit word in hierdie verhaal duidelik dat Mia haar ma se “goeie” kenmerke aangeneem het, sonder om onkrities dieselfde foute as haar ma te begaan. Die verskillende aspekte van die moeder/dogter-verhouding wat in hierdie verhale aan bod kom, bied ’n groter beeld van die

verskillende rolle wat Mia en haar ma aanneem en die oorerflike eienskappe tussen ouers en kinders.

Die kosmotief funksioneer in elk van hierdie verhale as 'n aanduiding van Mia se ontwikkeling: waar sy in "Het jou!" kaassmeertoebroodjies eet, word haar volwasse status in "Free-range whole bird" erken deurdat sy 'n ete op haar eie voorberei. Die jukstaposisies in "Ons probeer harder" tussen die rampspoedige familiemaaltyd en Mia se ewe rampspoedige braai toon aan dat Mia haar ma se foute in 'n mate herhaal, maar op die ou einde neem sy as volwassene die besluit om nie dieselfde dienende rol as haar ma te speel nie.

5.2.2 Die verhouding tussen pa en dogter

Die verhouding tussen Mia en haar pa is meer kompleks as die ma-dogter-verhouding, omdat beide pa en dogter geraak word deur depressie en hulle verskillende reaksies op die siekte 'n impak op hulle verhouding het. Hierdie tema kom veral ter sprake in "Skeikunde-eksperiment", "Kunstenaars", "Skerwe" en "Om die waansin vry te spring".

In "Skeikunde-eksperiment" gaan dit veral oor eienskappe van ouers wat kinders nie wil besit nie. Mia weet daar is iets aan haar pa se identiteit wat sy wil vryspring, maar haar pa is tog 'n "towenaar" wat op die ou einde hulle wêreld versoen en 'n held in Mia se oë word.

In "Kunstenaars" aanvaar Mia die persoonlikheidsaspekte van haar pa wat sy as kind so problematies gevind het: "Ek is jou dogter, Pa [...] Mag ek dit sien?" (63). In die slot van die verhaal word dit duidelik dat geluk binne familieverband moontlik is slegs as al die gesinslede mekaar onvoorwaardelik aanvaar.

In "Skerwe" word 'n genuanseerde blik op die problematiese pa-dogter-verhouding gebied. Mia se pa kan vertroosting bied en met haar probleme identifiseer. Hierbenewens fokus die verhaal ook op die negatiewe impak van haar pa se depressie op die jonger Mia.

In "Om die waansin vry te spring" is dit die verhaal van haar pa wat Mia in staat stel om haar lewe weer in oënskou te neem en haar kind opnuut te waardeer. Die aanhaling uit *Faust* – "Wat jy van jou vadere geërf het: verdien dit self om dit te besit" (138) – skakel met die eerste verhaal, waarin Mia juis nie dit wou besit wat sy van haar vader geërf het nie. Hier is sprake van "dynamic patterns of recurrence and development" (Ingram 1971:20), waarin die herhaling van situasies aangewend word om Mia se ontwikkeling aan te stip.

5.2.3 Oorgeërfde depressie

Hierdie tema toon 'n noue verbintenis met die tweede tema. Benewens die verhale waarin Mia en haar pa se verhouding beskryf word, is dit ook in "Ragel is ek gedoop", "Toe Toorvoet stil geword

het”, “Die sneekoningin” en “The persistence of memory” dat die tema van oorgeërfde depressie en die stelselmatige aanvaarding daarvan uitgebeeld word. Die tema van hierdie verhale wentel veral om die idee dat Mia haar depressie kan bestuur slegs as sy dit in die gesig staar en dit nie probeer ontken of wegwens nie. Mia kan bevrydend leef slegs as sy haar skadukant ook erken. Al is dit vir haar ’n pynlike proses, is die “rondkrap in haar eie bloed en derms” (Cochrane 2008:9) nodig, omdat dit die enigste manier is waarop sy kan groei.

’n Interessante perspektief kom na vore wanneer Mia se ontwikkelingsgang met dié van haar pa gekontrasteer word. Mia beskou haar pa in die openingsverhaal as iemand wat beskut in sy glaspot bly en deur haar ma teen die aanslae van die lewe beskerm word. Mia, daarenteen, wil “self loop”, soos Mathilde, en die wye wêreld verken. Dit veroorsaak dat sy gereeld seerkry, maar hierdeur juis bemaagtig word om haar depressie sinvol te bestuur, soos uit die slotverhaal blyk. Haar pa neem baie langer om sy depressie te aanvaar en word weens depressie gehospitaliseer wanneer Mia as ’n volwassene vir hom ’n maaltyd voorberei. Daarteenoor word Mia reeds voor haar swangerskap gedwing om haar depressie te aanvaar. Die kontras tussen Mia en haar pa in dié opsig suggereer dat depressie alleenlik deur direkte konfrontasie oorwin kan word.

5.2.4 Die gesin as eenheid

Verskeie perspektiewe op die gesin word in hierdie kortverhaalsiklus gegee en daar is ’n konstante spanning tussen die gesin as ’n destruktiewe mag en die gesin as sublieme eenheid. Verhale wat hier veral belangrik is, is “Skeikunde-eksperiment”, “Kunstenaars”, “Ragel is ek gedoop”, “Skerwe” en “Om die waansin vry te spring”. Die oomblikke waarin die gesinslede na mekaar kan uitreik (soos in die slot van die eerste verhaal, waarin Mia se pa hulle gesinsband deur die eenhorinkie bevestig, of die slot van “Kunstenaars”, waarin Mia en haar pa mekaar aanvaar en hulle ooreenkomste herken), word moontlik gemaak slegs deur die voorafgaande krisismomente van selferkenning: Mia se pa moet byvoorbeeld een van sy depressiefases herleef en deur ’n proses van selferkenning gaan voordat hy en Mia na mekaar kan uitreik. Die spanninge wat daar in gesinsverband voorkom, soos in “Skerwe”, waarin Mia se pa haar met ’n bord gooi, vorm dan ook deel van die proses waardeur elke familielid moet groei om mekaar te verstaan en uiteindelik na mekaar uit te reik.

5.2.5 Eensaamheid en die soeke na vervullende verhoudings

Die verhale “Het jou!”, “Ons probeer harder”, “Toe Toorvoet stil geword het”, “Die dag toe ek my hare losgemaak het”, “Die sneekoningin” en “The persistence of memory” is hier van belang. In dié verhale is weer eens sprake van die dinamiese patroon van herhaling en ontwikkeling en word aangetoon hoe herhaaldelike pynlike ervarings Mia verhinder om funksionele verhoudings aan te knoop en in stand te hou. Mia se verhouding met mans verskil van die verhouding wat sy met haar ouers het, wat ten spyte van die problematiese aard daarvan steeds ’n mate van geborgenheid waarborg.

Die verhoudings wat Mia met mans het, is tekenend van 'n onvermoë om iemand ten volle te begryp. Andries in “Die sneekoningin” begryp byvoorbeeld nie Mia se komplekse psigologiese ervaring van verhoudings nie en draai verward weg van haar (107).

Van Niekerk (2008:22) merk tereg op dat Mia uiteindelik besef “hoe mense met mekaar saamleef: elkeen in sy eie kapsule, onbereikbaar”.

Isolasie, die onvermoë tot kommunikasie en die skanse tussen Mia en die wêreld kom as tematiese variasies ter sprake in “Skeikunde-eksperiment”, waar Mia en haar pa elk in 'n glasstruktuur bestaan en mekaar gevolglik nie kan verstaan nie. Binne familieverband is daar egter tog sprake van begrip vir en empatie met mekaar, wat verder ontwikkel deur Mia se selfaanvaardingsproses. In kontras hiermee bly enige poging tot sinvolle kommunikasie met iemand anders onmoontlik.

5.2.6 Oorkoepelende tema

Laastens is daar sprake van 'n oorkoepelende tema wat nie in enige van die afsonderlike verhale volledig manifesteer nie. Die fokus val hier veral op die wyses waarop Mia deur haar gesin gevorm is en hoe dit bepalend is vir die keuses wat sy moet uitoefen om met haar depressie saam te leef in verskillende situasies en met verskillende mense. Dit is 'n samevoeging van die elemente van al die verhale, sodat 'n totale betekenis van die ontwikkeling van die protagonis vergestalt word: die impak van depressie op haar lewe, die maniere waarop haar familie haar redding en haar lot is, die maniere waarop 'n mens tot selfaanvaarding kan kom, en die maniere waarop Mia deur verhoudings gevorm word.

In dié verband is die struktuur van die kortverhaalsiklus veral funksioneel om te illustreer hoe Mia se perspektiewe verander. Haar begrip van haar pa en haar eie depressie verander in so 'n mate (van die eerste tot laaste verhaal) dat sy 'n betekenisvolle verhouding kan hê, al is dit slegs met haar seun.

Mia se prioriteite verander: waar sy aan die begin selfgesentreerd is en fokus op die invloede van verskillende mense op haar ontwikkeling (Nick, Phillip, Mario en Andries), is Liam se pa nie belangrik genoeg om hom by die slotnarratief in te sluit nie. Liam is nou die een wat haar verdere ontwikkeling bepaal en Mia fokus uitsluitlik op haar moederskap – soos haar ma háár loopbaan moes opoffer om vir Mia 'n goeie moeder te wees. Die stiltes tussen die verhale is dus net so betekenisvol soos die verhale self. Mia kan inderdaad nie verslag oor 'n leeftyd doen nie, maar soos in hierdie kortverhaalsiklus aangedui word: “Jy begin seker by jou pa” (139).

6. Samevatting

Hierdie studie bestaan uit twee artikels.

Die eerste, “Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte”, bied ’n uiteensetting van ’n aantal kwessies met betrekking tot die kortverhaalsiklus. Daarin is eerstens aangetoon dat dit funksioneel is om te onderskei tussen die tipe tekste wat in Afrikaans as eenheidsbundels bekend staan en die genre van die kortverhaalsiklus wat toenemend in Afrikaans ontgin word. Tweedens is die belangrikste kenmerke van die kortverhaalsiklus uiteengesit aan die hand van Ingram (1971) se aanvoorstudie en beskouings van Mann (1989), Dunn en Morris (1995), Lundén (1999) en Nagel (2004). Die belangrikste eienskap van hierdie genre is die spanning tussen die korter, outonome teksgedeeltes waaruit die siklus bestaan en die groter, koherente geheel. Derdens is die vyf elemente wat Dunn en Morris (1995) identifiseer as moontlike koherensiemerkers in die kortverhaalsiklus, naamlik ruimte, ’n enkele protagonis, ’n kollektiewe protagonis, tekstuele patrone en vertelling, aan die hand van enkele voorbeelde uiteengesit.

In hierdie tweede deel van die studie is die wisselwerking tussen die afsonderlike kortverhale en die geheel in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) ondersoek volgens Dunn en Morris (1995) se beskouing van die wyses waarop koherensie tussen kortverhale tot stand kom. Daar is gefokus op die ontwikkeling van die enkele protagonis, ruimte, tydshantering, die herhalende motiewe glas en kos en die verhoudings tussen Mia en die ander karakters in die siklus. Die assosiatiewe verbande wat tussen die verhale gelê word deur herhalende karakters, ruimtes en patrone skep “dynamic patterns of recurrence and development” (Ingram 1971:20) waardeur die temas ouer/kind-verhoudings, seksuele ontwikkeling, eensaamheid en depressie funksioneel ontwikkel.

Die verskillende aspekte van Mia se ontwikkelingsproses wat in die afsonderlike kortverhale ontvou, skep saam ’n geheelbeeld van Mia se ontwikkeling van twaalfjarige kind tot volwasse moeder. Hoewel hierdie ontwikkelingsproses van die protagonis meestal met die romanvorm geassosieer word, is aangetoon dat ook die kortverhaalsiklus-genre hiervoor geskik is.

In *Die dag toe ek my hare losgemaak het* word ’n effek geskep wat in dié opsig drasties verskil van die roman en die minder koherente kortverhaalbundel. Soos aangetoon, kan die kortverhaalsiklus – deur die gebruik van tydspronge, ingeperkte vertelde tyd en eenlynigheid van handeling – ’n effek verkry wat soortgelyk is aan die opvallende artistieke organisasie van die kortverhaal. Terselfdertyd kan die siklus ook die groter inligtingsvolumes wat met die roman geassosieer word, akkommodeer – soos ’n vertelde tyd van omtrent twintig jaar in die geval van *Die dag toe ek my hare losgemaak het*.

Die implikasie van hierdie besondere effek is dat *Die dag toe ek my hare losgemaak het* nie bloot as ’n afgewaterde vorm van die roman of as ’n sterk eenheidsbundel beskou kan word nie, maar as ’n teks behorende tot ’n afsonderlike genre.

Bibliografie

Adendorff, T.E. 1986. South African short story cycles: A study of Herman Charles Bosman's *Mafeking Road*, Pauline Smith's *Little Karoo*, Ahmed Essop's *The Hajji and other stories* and Bessie Head's *The collector of treasures*, with special reference to region and community. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Durban: Universiteit van Natal.

Alderman, T.C. 1985. The enigma of *The ebony tower*: A genre study. *Modern Fiction Studies*, 31 (1):135–48.

Anker, W.P.P. 2008. Nomades, oorlogsmasjiene, Freud en The Doors: 'n Skisoanalise van Alexander Strachan se "Visioen" (1984) met verwysing na *Apocalypse Now*. *LitNet Akademies*, 5(3):94–109.
http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=58937&cat_id=201

Anon. 1971. *Gesprekke met skrywers 1*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1978. *Kort voor lank: Opstelle oor kortprosa*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1984. 'n Dinamiese debuut. *Die Vaderland*, 11 Oktober, bl. 12.

—. 2005. Is poësie die enigste bedreigde genre in Afrikaans? *Die Burger*, 26 September, bl. 15.

Bendixen, A. en J. Nagel (reds.). 2010. *A companion to the American short story*. Malden: Blackwell.

Birkenstein, J. 2010. "Should I stay or should I go?" American restlessness and the short-story cycle. In Bendixen en Nagel (reds.) 2010.

Botha, E. 1992. Kortverhaal. In Cloete (red.) 1992.

Brada-Williams, N. 2004. Reading Jhumpa Lahiri's "Interpreter of maladies" as a short story cycle. *Melus*, 29(3/4):451–64.

Bridgman, R. 1961. Melanctha. *American Literature*, 33(3):350–9.

Brink, A.P. 2008. Nuwe, opwindende stem in SA letterkunde. *Die Burger*, 4 Augustus, bl. 9.

Brown, J. (red.). 2000. *American women short story writers: A collection of critical essays*. New York: Garland Publishing.

Brümmer, W. 2008. *Die dag toe ek my hare losgemaak het*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Bruwer, A.S. 2003. Henk van Woerden se “Kaapse trilogie” as vorm van bekentenisliteratuur. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

Cilliers, S. 2008. Deurleefde debuut. *Volksblad*, 22 September, bl. 10.

—. 2010. Venter se bundel fyn beplan. *Volksblad*, 29 Maart, bl. 6.

Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cochrane, N. 2008. Sterk debuut deur belowende skrywer. *Beeld*, 6 Oktober, bl. 9.

Crous, M. 2010. Mens hoop skrywer is reeds besig met 'n volgende teks. *Beeld*, 13 Desember, bl. 19.

Davis, R.G. 2001. Negotiating place / recreating home: Short story cycles by Naipaul, Mistry and Vassanji. In Viola en Durix (reds.) 2001.

De Jong-Goossens, R. 2010. De sneeuwslaper. *Zuid-Afrika*, Februarie, bl. 32.

De Vries, A. 1989. *Kortom 2: 'n Inleiding tot Die Afrikaanse kortverhaalboek*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

—. 1998. *Kort vertel: Aspekte van die Afrikaanse kortverhaal*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.

Donahue, P. 2003. The postmodern short story: forms and issues. In Iftekharrudin, Boyden, Rorberger en Claudet (reds.) 2001.

Dunn, M.M. 1987. Altered patterns and new endings: Reflections of change in Stein's *Three lives* and H.D.'s *Palimpsest*. *Frontiers*, 9(2):54–9.

Dunn, M. en A. Morris. 1995. *The composite novel: The short story cycle in transition*. New York: Twayne.

Du Plooy, H. 1992. Motief. In Cloete (red.) 1992.

Du Toit, P.A. 1974. 'n Ondersoek na Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal met besondere verwysing na enkele nuwer Afrikaanse verhale. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Grahamstad: Rhodes Universiteit.

Ferguson, S. 2003. Sequences, anti-sequences, cycles, and composite novels: The short story in genre criticism. *Journal of the Short Story in English*, 41. <http://jsse.revues.org/index312.html> (21 September 2010 geraadpleeg).

Fitz, L.T. 1973. Gertrude Stein and Picasso: The language of surfaces. *American Literature*, 45 (2):228–37.

Franke, A. 1999. *Keys to controversies: Stereotypes in modern American novels*. New York: St Martin's Press.

Gabrielli, V. (red.). 1966. Friendship's garland: Essays presented to Mario Praz on his seventieth birthday. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.

Gardner, H. 1966. The titles of Donne's poems. In Gabrielli (red.) 1966.

Harper, S. 2008. Strandpad lei van meisie tot volwasse vrou. *Beeld*, 12 Mei, bl. 6.

Heldrich, P. 1997. Connecting surfaces: Gertrude Stein's *Three lives*, cubism, and the metonymy of the short story cycle. *Studies in Short Fiction*, 34:427–39.

Human, T. 2007. Uiteenlopende bundel trakteer leser met om- en afdraaipaaie. *Beeld*, 14 Mei, bl. 13.

—. 2010. Welluidendheid van wegglyende woorde. *Rapport*, 6 November. <http://www.rapport.co.za/Boeke/Nuus/Welluidendheid-van-wegglyende-woorde-20101104> (6 November geraadpleeg).

Hugo, D. en N. Jaekel Strauss. 2010. Daniel Hugo gesels met Nicole Jaekel Strauss oor haar bundel kortverhale, *Maal*. *RSG Leeskring*, 7 September.

Ibáñez, J.R., J.F. Fernández en C.M. Bretones (reds.). 2007. *Contemporary debates on the short story*. Bern: Peter Lang.

Iftekharrudin, F., J. Boyden, M. Rohrberger en J. Claudet (reds.). 2003. *The postmodern short story: forms and issues*. Westport: Praeger.

Ingram, F.L. 1971. *Representative short story cycles of the twentieth century: Studies in a literary genre*. Den Haag: Mouton.

Junquera, C.F. 2007. Fluid boundaries in Judith Ortiz Cofer's *Silent dancing*. In Ibáñez, Fernández en Bretones (reds.) 2007.

Kelley, M. 2000. Gender and genre: the case of the novel-in-stories. In Brown (red.) 2000.

Kennedy, J.G. (red.). 1995. *Modern American short story sequences: Composite fictions and fictive communities*. Cambridge: Cambridge University Press.

Keuris, M. 1992. Tyd in die literatuur. In Cloete (red.) 1992.

Kleppe, S.L. 2004. Faulkner, Welty, and the short story composite. In Winther, Lothe en Skei (reds.) 2004.

Lohafer, S. en J.E. Clarey (reds.). 1989. *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Lundén, R. 1999. *The united stories of America: Studies in the short story composite*. Amsterdam en Atlanta: Rodopi.

Luscher, R.M. 1989. The short story sequence: An open book. In Lohafer en Clarey (reds.) 1989.

—. 1995. John Updike's *Olinger Stories*: New light among the shadows. In Kennedy (red.) 1995.

Lynch, G. 2001. *The one and the many: English-Canadian short story cycles*. Toronto: University of Toronto Press.

Mann, S.G. 1989. *The short story cycle: A genre companion and reference guide*. Westport: Greenwood Press.

Marais, R. 1986. Genietlike eksperimentele werk. *Die Vaderland*, 7 April, bl. 16.

Marais, S. 1992. Ivan Vladislavi?'s re-vision of the South African story cycle. *Current Writing*, 4:29–43.

—. 1995. Getting lost in Cape Town: Spatial and temporal dislocation in the South African short fiction cycle. *English in Africa*, 22(2):29–43.

—. 1996. Contemporary South African short fiction cycles: Subjectivity and location. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Durban: Universiteit van Natal.

—. 2001. Discontinuity-in-relationship: Apartheid in the South African short fiction cycle. In Yousaf (red.) 2001.

—. 2005. "Queer small town people": Regional communities and the modern short story cycle. *Current Writing*, 17(2):14–36.

Mulvihill, J. 1998. For public consumption: The origin of titling the short poem. *The Journal of English and Germanic Philology*, 97(2):190–204.

Nagel, J. 2004. *The contemporary American short-story cycle: The ethnic resonance of genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

O'Toole, L.M. en A. Shuckman (reds.). 1978. *Russian poetics in translation 5*. Oxford: Oxon Publishing.

Pakendorf, G. 2007. Stories wys op verlange na iets buitengewoons. *Rapport*, 4 November, bl. 7.

Reid, I. 1977. *The short story*. Londen: Methuen.

Scheepers, R. 2010. Venter se Oувeld plek waar verhale geil groei. *Die Burger*, 10 Mei, bl. 9.

Scholtz, M.G. 1992. Roman. In Cloete (red.) 1992.

Smuts, J.P. en H. Aucamp. 1971. Hennie Aucamp in gesprek met J.P. Smuts. In Anon. 1971.

Smuts, J.P. 1984. 'n Sterk nuwe stem. *Die Burger*, 13 September, bl. 13.

—. 2003. Twee Kersverhale van Henriette Grové. *Tydskrif vir Letterkunde*, 40(1):97–108.

Smuts, R. 1982. Die kortverhaalbundel as eenheid. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Snyman, M. 2011. Roman kort 'n eenduidige naam. *Rapport*, 6 Maart.
<http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2011/03/04/R2/6/boek06.html> (10 Maart 2011 geraadpleeg).

Spies, L. 1992. Siklus in die poësie. In Cloete (red.) 1992.

Swanepoel, M. 2008. Stories in haar bloed. *Beeld*, 9 Augustus, bl. 12.

- Tomashevsky, B. 1978. Literary genres. In O'Toole en Shuckman (reds.) 1978.
- Van Coller, H.P. 1984. Prosadebuut toon talent. *Die Volksblad*, 8 September, bl. 6.
- . 1992. Siklus in die prosa. In Cloete (red.) 1992.
- Van den Berg, C. 2010. Verhale om aan te smul. *Volksblad*, 9 Oktober, bl. 7.
- Van Niekerk, A. 2008. Belowende beendere, maar waar is die murg? *Rapport*, 21 September, bl. 22.
- Van Niekerk, J. 2009. Resensie van *Die dag toe ek my hare losgemaak het*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 46(1):239–41.
- Van Vuuren, H. 2010. Bundel oor vervreemding tegnies knap. *Die Burger*, 13 Desember, bl. 15.
- Van Zyl, W. 1992. Regionale literatuur. In Cloete (red.) 1992.
- Venter, L.S. 1995. Boeiende *Vatmaar* 'n belangrike gebeurtenis in Afrikaanse prosa. *Beeld*, 4 Desember, bl. 8.
- Viola, A. en J.P. Durix (reds.). 2001. *Telling stories: Postcolonial short fiction in English*. Amsterdam: Rodopi.
- Viljoen, L. 2010a. *Op reis met 'n hond* 'n besonder belowende debuut. *LitNet*.
http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=96349
(25 Januarie 2011 geraadpleeg).
- 2010b. Kortverhale in *Maal* presies en meesleurend. *Die Burger*, 27 September, bl. 9.
- Visagie, A. 2010. Bruisende literêre talent aan woord. *Die Burger*, 22 November, bl. 9.
- Whalan, M. 2007. *Race, manhood, and modernism in America: the short story cycles of Sherwood Anderson and Jean Toomer*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Winther, P., J. Lothe en H.H. Skei (reds.). 2004. *The art of brevity: excursions in short fiction theory and analysis*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Yousaf, N. (red.). 2001. *Apartheid narratives*. Amsterdam: Rodopi.

Klik [hier](#) om ook “Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte” te lees.

LitNet Akademies (ISSN 1995-5928) is geakkrediteer by die SA Departement Onderwys en vorm deel van die Suid-Afrikaanse lys goedgekeurde vaktydskrifte (South African list of Approved Journals). Hierdie artikel is portuurbeoordeel vir LitNet Akademies en kwalifiseer vir subsidie deur die SA Departement Onderwys.



Reageer

Jou e-posadres sal nie gepubliseer word nie. Kommentaar is onderhewig aan moderering.

Reageer

Jou naam*

Jou e-posadres*

PLAAS

Stel my in kennis indien nuwe kommentaar bygevoeg word.