

# ***Passacaglia* van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. ’n Verhaal met skilderye* (2006)\***

***J.S. Bach’s Passacaglia and Walter Benjamin’s Das Passagen-Werk – literary montage as mosaic in Memorandum. A story with paintings (2006)***

**HELIZE VAN VUUREN**

Departement Tale en Letterkunde  
Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit  
Port Elizabeth  
E-pos: Helize.VanVuuren@nmmu.ac.za



Helize van Vuuren

**HELIZE VAN VUUREN** is buitengewone professor in die departement van Tale en Letterkunde aan die Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit in Port Elizabeth. Sy is outeur van *Tristia in perspektief* (1989) en mede-redakteur, saam met Willie Burger van *Sluiswagter by die dam van stemme: Beskouings oor die werk van Karel Schoeman* (2002).

**HELIZE VAN VUUREN** is distinguished professor in the department of Language and Literature at the Nelson Mandela Metropolitan University in Port Elizabeth. She is the author of *Tristia in perspektief* (1989) and co-editor with Willie Burger of *Sluiswagter by die dam van stemme: Beskouings oor die werk van Karel Schoeman* (2002).

## **ABSTRACT**

***J.S. Bach’s Passacaglia and Walter Benjamin’s Das Passagen-Werk – literary montage as mosaic in Memorandum. A story with paintings (2006)***

*The conclusion of Agaat (2004) suggests the cosmopolitan ideological stance in Memorandum through metafictional comments. Proceeding to Memorandum, it is read as constituting, inter alia, an in memoriam for the initiator and co-contributor to the book, the painter Adriaan van Zyl. He was roughly the same age as Walter Benjamin, in his late forties, when his promising artistic career ended abruptly with his death in September 2006 (shortly after the production of the book). Van Niekerk’s surface narrative of a terminally ill cancer patient, is accompanied by Van Zyl’s reproductions of his Tygerberg “Hospital Series 2004-2006”, with the last painting, “The waiting room”, left incomplete, due to his death. The short narrative text is also highly philosophical, suggesting concern with the whole of western culture and humanity’s future.*

\* Hierdie artikel is gedeeltelik (ten opsigte van die intertekstuele spel met *Passacaglia* van J.S. Bach) gegrond op stof wat ook opgeneem word in H.P. van Coller (red.). *Perspektief en Profiel*, Volume 11. Pretoria: Van Schaik (ter perse).

*In Memorandum Van Niekerk set a daunting task for herself (as formulated through the fictive beginning writer, Wiid, at the start of “Memorandum 3”): to translate Bach’s Passacaglia and fugue in D Minor (BWV 582) into prose and plausibly to write a smaller, Afrikaans version of Walter Benjamin’s Das Passagen-Werk (1983), a text in which the architecture of Parow (a Cape Town suburb) and reflections upon it, determine the structure of the narrative. Benjamin’s text is woven around a mosaic of quotations, with his own comments interspersed. This incomplete work overwhelms the reader with its volume and strange textual apparatus. Van Niekerk’s narrative has the same effect with its word lists, addenda, copious footnotes plus memoranda in different graphic formats. Incompleteness, discontinuity, a yearning forward to completion, is the absent presence. Yet both texts get caught up in the artists’ deaths (Benjamin’s and Van Zyl’s). Incompleteness is a permanent characteristic of both texts.*

*Benjamin (1892–1940) identified three consecutive steps for the production of good prose: firstly a musical level, on which it is composed, thereafter an architectonic one, on which it is built, and eventually a textile level, on which it is woven (1972:102). Benjamin’s oeuvre is an important intertext for Memorandum and identifying the separate levels of composition, structuring (or building) and weaving is a useful tool for understanding the narrative text.*

*The musical level on which it is composed, corresponds to the twenty variations constituting Bach’s Passacaglia (Mulbury 1972c). Van Niekerk’s narrative is “composed” around the nocturnal dialogue between the dying patients X and Y on the night of 5 October 2005, with Wiid listening in as another patient in the same ward (presumably an oncology ward). Each variation is centered around a certain hour of the night, starting at nine, and ending at around six o’clock in the morning. Following on the permutation logic in Bach’s iconic composition, Van Niekerk strives for a similar classic text with her narrative. For architectonic structure the author of Memorandum uses topoi from Benjamin’s convolutes (the flâneur, the poet-writer, the collector, eternal return, catacombs, dream city and dream house, the streets of the city, literary history, and mirrors, Benjamin 1983:81). The textile design, upon which it is woven, has to do with the weaving through of detailed references to fill each of the topoi. For the ideal house, city and building, she uses especially Joseph Rykwert’s Adam’s house in paradise, but also Idea of a town and The seduction of place; for the dehumanizing of modern medicinal practice, Ivan Ilich’s “Hospitality and pain” and Limits to medicine; Gaston Bachelard’s The poetics of space for the idea of bird nests as ideal homes; Friedrich Nietzsche’s Ecce homo for the nature of the ideal reader, and Benjamin’s Ursprung des deutschen Trauerspiel for ideas on the nature of tragedy and contemplation of death. To complicate matters, thematic content also deals with urban architectural designs, music and textiles (mosaics, nest weaving and Mexican quipo). In Van Niekerk’s text the consciousness of a multitude of micro- and macrospheres (Sloterdijk 2004) replaces Benjamin’s prophetic cultural consciousness of a dawning new technological era (1970:219-254). The narrative text is organised like a highly dense, non-hierarchical neural network.*

*In Memorandum (an infinitely shorter text than Das Passagen-Werk) the reader finds a similar montage technique of a mosaic of citations throughout. In his central section on Baudelaire Benjamin remarks: “The poet has made his dwelling in space itself, one could say – or in the abyss” (1999:352). Van Niekerk’s Memorandum ties onto this idea, via Heidegger – Wiid, as archetypal poet, experiences “Unheimlichkeit” intensely in the hospital, and even at home in his desolate flat.*

*The similarity between Bach and Benjamin’s greatest works, Passacaglia and Das Passagen-Werk, is not by accident. In both works walking, wandering or flâneurship plays a central role (“passe”=walk and “calle”=street, while “passage” in French refers to walkways between small shops, or arcades). Similarly there is a walking up and down passageways at the opening and in the cyclical ending of Memorandum. In Van Niekerk’s narrative the suggested presence of a multitude of spheres (Debray 1995; Sloterdijk 2004) replaces Benjamin’s prophetic cultural consciousness of*

*the dawnning of a new technological era (1970:219-254). Benjamin's Paris is juxtaposed with Van Niekerk's Parow, a large northern suburb of Cape Town, complete with prostitutes, street vendors and crowds, a large hospital and shops. There is also a feasible link between Bach's baroque music and Benjamin's study of baroque literature in Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928).*

**KEY WORDS:** Marlene van Niekerk, *Memorandum, Aagaat*, Afrikaans literature, South African literature, Bach's *Passacaglia*, Benjamin's *Das Passagen-Werk*, metatextuality, literary montage, mosaics

**TREFWOORDE:** Marlene van Niekerk, *Memorandum, Aagaat*, Afrikaanse letterkunde, Suid-Afrikaanse letterkunde, Bach se *Passacaglia*, Benjamin se *Das Passagen-Werk*, metatekstualiteit, literêre montage, mosaïekwerk

## OPSOMMING

Van Niekerk se *Memorandum*-narratief is 'n gedenkskrif vir die elegies-realistiese skilder, Adriaan van Zyl, wat in September 2006 sterf – soos Walter Benjamin in sy laat veertigs en insgelyks met sy kunstenaarsloopbaan onderbreek. Van Niekerk stel in *Memorandum* vir haarself 'n uitdagende taak (soos Wiid dit formuleer aan die begin van “Memorandum 3”): om Bach se *Passacaglia en fuga in C Mineur* (BWV 582) (± 1715) te “vertaal” in prosa en om 'n kleiner, Afrikaanse weergawe van Benjamin se *Das Passagen-Werk* (1983) te skryf. Die struktuur van Benjamin se teks word bepaal deur die argitektuur van die stad Parys, en besinning daaroor ingewoef rondom 'n enorme mosaïek van aanhalings. Soos Benjamin se onvoltooide werk oorweldig met sy volume en vreemde tekstuele apparatuur, so ook Van Niekerk se teks met sy woordelyste, addenda, voetnote plus drie memoranda in verskillende grafiese vorme. Onvoltooidheid, onafheid, uitreik na later en na voltooiing, is die afwesige aanwesigheid. Maar albei tekste word in die toekoms wat wag, onvermydelik gefnuik deur die dood van die kunstenaar (van Benjamin en van Adriaan van Zyl plus die fiktiewe skrywer, Wiid). Van Zyl se laaste skildery, “Die wagkamer” word onvoltooid in die Afrikaanse gesamentlike werk ingesluit. Die onvoltooidheid merk die Duitse sowel as Afrikaanse tekste met die dood.

## 1. 'N NAANLOOP TOT MEMORANDUM: METATEKSTUALITEIT IN AGAAT (2004) SE SLOT

Kort voor haar dood in *Aagaat* (2004) kry Milla weens die besondere samespel van skadu en lig vir die eerste maal behoorlik sig op wát presies Aagaat aan't bordure is (2004:605-606): “die see by Infanta”, “die land by Skeiding”, en die “weg van die vroue”. Ná Aagaat elf maande geborduur het, sien sy een middag, in 'n onbewaakte oomblik as Aagaat aan die slaap geval het op haar bed, ook iets van die makabere figure op haar wit-geborduurde kep uitgebeeld. Dit lyk na 'n karnaval van diere en musiekskrif: “die wolf en die rot en die vark, die fluit en die tamboeryn, die hele wrede musiek frommel sy met een slag op teen my enkels” (2004:387). Die borduurder van Aagaat aan die doodskleed bring telkens 'n “prentjie uit onder die naald” (2004:673). Die “wrede musiek” uitgebeeld op Aagaat se kep, kontrasteer met die harmonieuse musiek van landelike tonele op die doodskleed.

Metatekstueel kan die borduurder ook gelees word as kommentaar op die skryfaksie van die roman wat langsaam onder die pen van die romansier tot stand gekom het. Om so met die naald “uit te beeld”, is een van Aagaat se nie-verbale uitdrukkingsvorme, naas die simboliese gebaretaal van die “heksesabbat”-danse. Die hoof sleutel tot die borduurder word egter eers in *Memorandum* (2006) gegee onder onverklaarde raaiselwoord nommer 22: “boere-kwie-poe” (2006:135). Dit verwys na 'n uitspraak van karakter Y dat “(b)orduurder (...) die boerekwiepoe van begeerte” is (2006:96). Dié foneties-gespelde woord, “kwiepoe”, is 'n verafrikaansing van die Mexikaanse

“quipo”. Dié oervorm van boodskappe oordra het geskied via ’n ingewikkelde sisteem van verskillende soorte touknope, gebruik deur ongeletterde mense vir kommunikasie oor duisende kilometers heen. Elke knoop het ’n ander betekenis, en dra ’n ander boodskap oor (Fini 1989).

“Borduurdery” as die “boerekwiepoe van begeerte” beteken dus letterlik borduurdery is ’n boere-boodskap van verlange. Agaat se volgehoue aktiwiteit op lap “sein” haar liefde-haat (mooi landskappe op doodskleed teenoor wrede diere op kep) na Milla. Die volgehoue obsessie van haar borduurdery bring skrywend tuis hoe diep hierdie behoefte is. Agaat se makabere nagtelike danse, gekodifiseerde gebaretaal onder-die-maan en haar borduurdery as nie-talige kommunikasiemiddele vestig ook die aandag op Milla se intense blomtuintekening en ander aspekte van h ar nie-verbale uitinge. Op ironiese wyse is dit Milla wat uiteindelik “woordeloos” is, en Agaat wat oorneem as skrywer (in die dagboeke) en spreker (by Milla se sterfbed).

So word taal en nie-verbale kommunikasie uitgewissel tussen Agaat en Milla, en terselfdertyd ook geopponeer. Belangrik vir ’n beter begrip hiervan is Walter Benjamin se beskrywing van voor-talige maniere van die “lees” van derms, sterre of danse. Siensers kon ook uit die vlug van voels die toekoms lees. Dié vorme van “lees” was nog vervul met ’n magiese dimensie en is deur spesiale “augurs” beoefen: ’n nering wat geleidelik verlore gegaan het, soos wat Noorse runes (wat later in *Memorandum* figureer) en hi rogliewe met hul geheime betekenis moes plek maak vir die onttowering van skrif (2001[1933]:722):

It seems fair to suppose that these were the stages by which the mimetic gift, formerly the foundation of occult practices, gained admittance to writing and language. In this way, language may be seen as the highest level of of mimetic behavior (...).

Benjamin se perspektief suggereer ’n grondpatroon vir Agaat se gedrag. Haar borduurdery kan “gelees” word as parallel met Milla se dagboekhouery.

Belangrik is Milla se weergawe van hoe Agaat haar borduur-aktiwiteit sien:

Jy rek dit en trek dit en bind dit tesame, het jy gesê, jy boor dit en prik dit, jy vang dit en glip dit (...) jy hou dit en bou dit, verdik en verdun dit (...) jy spook met die patrone (...) en kyk net wat word daar gemaak van die stof, ’n storie, ’n rympie, ’n prent (...) (2004:673)

Dié beskrywing van borduurdery bevat die skrywer se metatekstuele kommentaar op haar eie aktiwiteit: die vormgewing in woorde (deur alle stadia van manipulasie heen – in twaalf sterk werkwoorde aangedui) van ’n talige, estetiese kunswerk (soos ’n “storie, ’n rympie, ’n prent”). Milla se begripsogings van Agaat se kunstige naaldwerk suggereer die posisie van ’n leser van Van Niekerk se werk:

Sal sy nog een keer druppels ingooi dat ek kan probeer uitmaak wat sy alles daar uitgewerk het? Soveel klein besonderhede, dit lyk plek-plek na noteskrif. ’n Stuk bladmusiek? Wat sou dit wees? As Agaat kon komponeer? ’n Simfoniese toondig? Of programmusiek, soos Karnaval van die Diere? ’n Aria vir twee vrouestemme en plaasgeluide? (2004:674)

Die klem val op die hoë eise aan die waarnemer gestel by die ontsyfering of “lees” van Agaat se wit-op-wit borduurdery, net soos die appèl van die *Agaat*-teks aan die leser (oogdruppels is nodig “dat ek kan probeer uitmaak”). Die brug tussen borduurwerk en die talige kunswerk word selfs sterker gesuggereer deur die woorde “noteskrif” en “toondig” (met die parallelle medium van musiek as gekomponeerde vorme daartussen).

Milla verbeel haar sy hoor ’n lied (“waarvan die einde is soos die begin”) oor ’n boom (Iggdrasyl, die w reldboom word dit in *Memorandum*) wat Agaat waarskynlik sing terwyl sy ter voorbereiding van Milla se sterfte in h ar graf in die familiekerkhof lê:

Daar staan 'n boom in die aarde  
 En bloei so skoon –  
 O boom!  
 Ure lank het dit aangehou (...)  
 Toe lag die kind met die vrou,  
 die vrou sit op die bed,  
 die bed kom uit die veer,  
 die veer kom van die duif,  
 die duif broei uit die eier,  
 die eier lê in die nes,  
 die nes is op die tak,  
 die tak sit aan die boom,  
 die boom staan in die aarde,  
 en bloei so skoon –  
 o boom!

(2006:668-669)

Dié eenvoudige lied is soos die borduurwerk – 'n heelmaaklied, 'n lied van herstel van dinge wat uit balans is. Alles in dié lied oor natuurdinge en die mens is in ewewig en staan in direkte organiese verband met mekaar: die boom as tuiste, as geborgenheid, met 'n nes vir die broeiende duif, soos die verebed vir die vrou en die kind. Die boom is “geaard” met wortels na onder, en “bloeiend” met blomme na bo. Die skilderye van M.C. Esscher met hul selfrefensiële dimensies word só opgeroep. In dié konteks is dit veral die vroeëre geborgenheid van klein-Agaat en moeder-Milla wat gesuggereer word, voor die orde versteur is. Dié geborgenheid van die kinderdae versus uitgeworpenheid as die aard van menswees, figureer sentraal in *Memorandum* en *Die sneeuslaper*.

Die enigmatiese vreemdtalige strofe (“Blaes blaest...”) aan die slot van *Agaat* kom uit die Deense digter Nis Petersen (1897–1943) se gedig “Natteregn” (Nagreën), en is getoonset deur Jørgen Jersild as een van sy “Tre Romantiske Korsange” (<http://www.youtube.com/watch?v=R4VXCV-gMKk>).

Die spreker versoek die herfsreën om te val op bome en plante. Van dié tweede strofe, waarvan net die eerste ses reëls in Deens oorgehewel word na die Afrikaanse roman, is die essensie wel op treffende wyse te begryp. “(B)laes” (veral so kort ná die “ramshoring”), “blinde”, “baenk” “fanfarer”, “natten” – al hierdie woorde is ruweg ooreenstemmend met gelykluidende woorde in Afrikaans, wat wys op die Germaanse verwantskap tussen Deens en Afrikaans. Die spesifieke “Deensheid” van die somernag in die slotreëls word egter weggelaat (“i den danske sommernat”/“in die Deense somernag”).

Opvallend in die romanslot is ook die aangehaalde brokstukke Engelse versreëls uit Louis MacNeice se “Snow” (“(s)oundlessly collateral and incompatible...”). Dis egter die daaropvolgende reëls wat hier veral as toekomsrigtend vir Van Niekerk se nuwe werke dien: “World is crazier and more of it than we think,/Incorrigibly plural”. Vanaf dié punt aan die slot van *Agaat* (suggereer die implisiete oukteriorie perspektief), sal wég uit die volk- en materiaal-boesem beweeg word, na die groter “eindelose veelvoudige” wêreld.

Die modernistiese versfragmente van MacNeice (1907–1963) kontrasteer met Petersen se laat-Romantiese versbrok wat betref taalgebruik, styl, konteks en taalmedium. Ter sake is veral die weglaat van die spesifieke Deensheid van die nag, asook MacNeice se beklemtoning van die wydgeskakeerdheid van die wêreld. Die outeur suggereer hier klaarblyklik wat sy later in 'n artikel formuleer: “(s)elfbegogelende hertowering (...) vanuit 'n volksgebonde optiek” lyk nie meer na 'n opsie nie (Van Niekerk 2008:117).

Musiek as onderbou, met sterk musikale elemente (soos sang, dans, liedere, en verwysings na alle vlakke en soorte musiek), dié is daar vanaf die begin in die oevre. Daar is die treffende Bach-vers, “by toccata en fuga in d mineur” in *Sprokkelster*, populêre en Halleluja-liedere in *Triomfen* Milla se singery en klavierspel in *Agaat*, met as hoogtepunt die “transliterasie”-projek van Bach se *Passacaglia* in *Memorandum*. Maar steeds intensiewer kom die musikaliteit van taal (klanke, woorde) én toenemend ’n verskeidenheid tale waaruit geput word (sinchronies sowel as diachronies) na vore. Van die harde “g”-klank waaromheen die “sprokie van Agaat” (2006:710-717) as ’n soort Afrikaans-fonetiese *Leitmotiv* gebou is, beweeg die skrywer op die allerlaaste bladsy na ’n wyer wêreld van Deense (wat steeds ’n sterk gutturale taal soos Afrikaans is) en Engelse verse. Want die wêreld is onverbeterbaar geskakeerder en wyer as die beperkte Afrikaanse ruimte van Grootmoedersdrift, volgens Jakkie.

Dié bewussyn aan die basis van *Memorandum* is die groeipunt vir die meerdimensionele verwickeldheid van Van Niekerk se later werke, soos ook *Die sneeuslaper* (2010) en *Kaar* (2013). Die slot van *Agaat* bied ’n kunsteoretiese bewuswording van ’n sterk toekomstige fokus-verskuiwing in Van Niekerk se werk na ’n kosmopolitiese, veel wyer en in beginsel alles-insluitende perspektief.

## 2. MEMORANDUM OORSIGTELIK

Waar *Agaat* (2002) eindig by die sterfbed van Milla ná ’n slopende siekte, handel die narratiewe teks van *Memorandum: ’n verhaal met skilderye* (met Adriaan van Zyl) (2006) oor die gemoedstoestand en laaste stukkie lewe van ’n insgelyks ongeneeslike siek pasiënt, ene Johannes Frederikus Wiid. Sy noemnaam, Janfrederik, verwys via die tuinvoëltye na die obsessiewe motief met “neste” van geborgenheid. Wiid sinspeel op “weet” (as draer van wysheid of kennis), maar seker ook op die volksnaam vir dagga, “wiet”, ’n bekende alternatiewe anti-kanker middel. “Wiid” kan egter ook wit, soos ’n leë wit bladsy, ’n *tabula rasa*, suggereer. Nog ’n assosiasie sou kon wees “wied”: om ’n tuin skoon te maak, onkruid uit te trek – met die suggestie van die uitwan van alle onnodighede en oorbodighede uit ’n lewe, kort voor die dood. Deur ’n *rite de passage* tussen lewe en dood verander Wiid uiteindelik van onwetende, onkundige pensioenaris in iemand wat sy lot in eie hande neem en verdere mediese behandeling weier. Hy gaan sy laaste lewensdae tegemoet met nuutgevonde wysheid, meegevoel vir minderbevoorregtes, moed en noulettendheid teenoor alles in die natuur en in die mense om hom heen. Hy het volgelooop van alles, waar hy vroeër leeg was. Dié oorgangsritueel ondergaan hy veral na afloop van een nag in Tygerberghospitaal, by die aanhoor van ’n uitgesponne, naglange, en dikwels enigmatiese dialoog tussen ’n digter-voëlkenner (“dromende poelpetaat”) en ’n argitek-filosof (“fraktaalkakker”), geabstraheer tot X en Y, albei ná ingrypende operasies gewikkel in ’n doodstryd. Die raaiselagtige van hierdie diskoers kom uit die enorme digtheid aan verwysings na die wêreld van die mitologie, sowel as die letterkunde, filosofie, argitektuur, geometrie en antropologie. Wiid het meesal stil en met volle aandag na die diskoers geluister. Agterna het hy alles wat hy kon onthou en wat vir hom duister was, so goed hy kon in ’n woordelys opgeteken. Dié nagtelike ervaring is die keerpunt waaruit sy nuwe self sig geleidelik ontplooi.

’n Mens sou Wiid se maandelange navorsingservaringe ook kan beskryf as ’n vorm van klassieke en vroeg-Christelike sorg vir die self, of *epimelestha sautou*, waaruit individuasie plaasvind: “The precept ‘to be concerned with oneself’ was, for the Greeks, (...) one of the main rules (...) for the art of life” (Foucault 1988:19). Hierdie tipe self-versorging was volgens Epicurus nooit te vroeg of nooit te laat om ’n mens mee besig te hou nie, aangesien dit omsien na die eie siel is. Om vir die self te sorg, is om na binne te keer, te lees, te kontempler, te mediteer, matig te

lewe, en in kontak met die natuur te kom, wat help om ook met die self in kontak te kom (Foucault 1988:21 & 29). So word 'n volledige prestasie van die lewe bereik, wat versoening met die dood meebring. Wiid metamorfoseer van yl, angstige alleenloper, steeds denkend aan die dood, tot iemand met 'n nuwe vriend en 'n wil om te lewe, en ontwikkel selfs, geïnspireer deur Bach se *Passacaglia*, tot skrywer.

Die foneties geskrewe woordelys, in sy beursie as navorsingsbron bewaar, van 39 vir hom onverstaanbare en onbekende woorde en uitdrukkings van daardie nag, vorm "Memorandum 1" (2006:132-137). Dit is chronologies die eerste deel van die boek, die fokus waarom alles draai, en ook die intertekstuele sleutel vir die leser tot begrip van die geheel. Wiid het die nag in die hospitaal op 5 Oktober 2005 net geluister. Vir maande ná sy ontslag boer hy in die Parow-biblioteek om die vir hom duister wêreld agter die woordelys te verhelder. Hy neem ook self beheer oor sy gesondheid deur 'n asketiese dieet en versigtige nadenke oor sy lewe. Die erg teruggetrokke en onbeholpe Wiid word ook stadigaan vriende met (en raak selfs verlief op?) die bibliotekaris, J.S. (Joop) Buytendag. Hy is 'n hippie-agtige slonskous, maar 'n geleerde leidsman deur sy biblioteek se opgegaarde wysheid, wat feitlik al Wiid se raaisels van die Oktoberdag vir hom help ontsluit. Hy laat die ouer man ook luister na musiek, van J.S. Bach se *Passacaglia en fuga in C mineur BWV 582* (1728) tot Keith Jarrett se Keulen-jazzkonsert (1975). Wiid stel in "Memorandum 2" twee tabelle op wat sy persoonlike toekoms van 12 April tot 13 Mei 2006 en daarná skematies voorstel. Die tabelle is 'n grafiese voorstelling van sy siektetoestand, mediese prosedures en moontlike prognose (met die dood as negatiewe uitkoms, en herstel as positiewe resultaat). Twee maande ná sy ontslag uit die hospitaal skryf hy ook 'n amptelike brief om te kla oor die slordige toestand van die Parow-biblioteek en sy boheemse bibliotekaris, Buytendag (met "wiet" of dagga-klankies). Só skakel die protagonis deur sy agternaam foneties en assosiatief met die bibliotekaris. Die een heet Wiid en die ander is omswewe van "wiet"-reuke. Dié doeblering- of tweeling-motief is 'n sentrale narratiewe tegniek in *Memorandum*, soos ook menere X en Y 'n soort tweeling is, en Wiid intens bewus is van sy oorlede tweelingbroertjie. ("All births are twin births; no one comes into the world unaccompanied or unattached", beweer Sloterdijk. Hy praat van "siel-begeleiders" in die genie, die tweeling, die beskermengel en die uiterlike siel, 2011:413 & 437). Die Castor-en-Pollux- of Dioskure-motief skakel met die Etruskiese en Spartaanse kulture, en die sterreteken van die Tweeling: "Sigbaar snags die Dioskure, ons spane aan hul tempelsuile opgehang" (2006:120). Met behulp van die sterre word die rivier van die dood met die "stille bootsman" oorgesteek (2006:120). In 'n onderhoud het Van Niekerk daarop gewys dat "die droom van tweelingskap (...) ook 'n droom van intieme bewoning (is), 'n simbiose in 'n snoesige plek, miskien een van die mees fundamentele fantasieë van die menslike bestaan" (Britz 2007).

Wiid se brief word in die roman aangeheg. Die hoofteks in die boek is egter "Memorandum 3" (2006:6-125), geskryf in die nag van 11 April 2006. Ten slotte sweer Wiid alle verdere mediese behandeling af. Die teks eindig met 'n liriese prosagedig wat 'n wandeling deur die stad se strate beskryf, en ook die ontferming oor 'n bergie wat hy in sy huis sal inneem. Die teks-met-voetnote-en-addenda, getik op 'n ou Remington-tikmasjien, sal aan Joop nagelaat word vir opname in sy biblioteek. Wiid voorsien nog 'n "laaste avondmaal" met kos en wyn en voorlesing van sy teks, waarby Joop sal lag en dan die haastig-geskrewe teks finaal sal redigeer. (Is dit die teks wat gedruk is met sy eindelose voetnote?)

Wiid kan ook gesien word as die oningeligte, naïewe leser. Hy wil sin maak van die uitgesponne dialoog tussen X en Y, en wil dit wat hy nie verstaan nie in hul woordgebruik en verwysings oor maande heen in 'n biblioteek navors. Dis eers as die proses voltooi is dat hy ekwilibrium en insig bereik, met 'n magistrale voltooiing van die teks in die "Passacaglia"-gedeelte. Só beskou, skryf Van Niekerk ook 'n metafiksionele teks oor die aard van lees, van skryf (poëtiese narratief en

generering van karakters), oor die aard van die kunswerk (intertekstueel, interdisciplinêr, in die voetspore van die groot voorgangers) en sy uiteindelijke interpretasie of kritiese singewing.

Die teks het letterlik die vorm van ’n belydende brief met aanhangsels (selfs miskien ’n flirterende brief, as ’n mens in gedagte hou dat dit eerste aan Buytendagh – sy vriend, engelbewaarder of siel-begeleider – voorgelê word. Dit skakel met die Duitse digter, Jean Paul, se idee as sou alle boeke “briewe aan vriende” wees (in Sloterdijk 1999:5). In dié opsig, komplementêr tot die belydenisaspek daarvan, is dit ’n *mémoire*, oftewel ’n stuk fiktiewe outobiografie van die fiktiewe karakter, Wiid. Terselfdertyd is dit die outeur se beskrywing van die wordingsproses van ’n skrywer (aandagtig luister, soos na lesings, lees en navors en speurwerk, aantekeninge maak soos in die woordelys, na musiek luister, sorg vir die self, die eie wil ontwikkel, matigheid, askese, meegevoel en moed ontwikkel, en uiteindelik tot wysheid kom), wat langamerhand steeds beter gaan skryf, met as hoogtepunt die liriese “Passacaglia”-slotgedeelte. As ’n mens die teks lees as die vorming van die skrywer self, dus met outobiografiese inslag soos in Nietzsche se *Ecce homo*, met besondere aandag aan sy subtitel, *How one becomes what one is*, bring dit nóg ’n metafiksionele dimensie in die leesproses na vore. Die teks word geplaas saam met die laaste skilderyreeks van Adriaan van Zyl (1958–2006), van Tygerberghospitaal (soms in ’n drie- of tweeluik teenoor ’n donker en onstuimige see). Hy was ook die opdraggewer van die werk, en het op 49 aan kanker gesterf. Lees ’n mens die narratief in die brief as ’n roman, val die prosagedig aan die einde op, soos ook die voetnote en gebruik van andersoortige tipografie: voetnote in ’n kleiner font, woordelys, tabelle, skilderye. Die indruk wat hierdie tipografie skep, is dié van ’n amptelike dokument of “memorandum”, of selfs ’n tesis. ’n Geweldige hoë frekwensie van verwysings, aanhalings en voetnote, asook die woordelys en aanhangsels agterin, funksioneer as belemmering vir ’n te vinnig-vloeiende leesproses: “(D)ie kuns lê blykbaar in belemmering,” leer Wiid in sy moeisame skryfproses; dit is nie soos ’n “deurvloeipyp” nie, want “alles moet bemiddel word (...) deur deelname en deur spieëling en vertaling” (2006:97). By implikasie eis dié teks van die leser ook ’n “slow reading”, ’n stadige en moeisame lees, gepaard met navorsing en nadenke. Dit is trouens noodsaaklik vir ál Van Niekerk se later werk, vanaf *Memorandum* tot by *Kaar* (2013). Daarsonder kom die betekenis en reikwydte van die tekste onmoontlik tot hul reg. Totale verheldering bly egter uit, want nes die see ná die breek van ’n brander, moet “die taal ná die lees van ’n gedig weer ’n geheim wees, soos wat dit voordien was” (2006:120).

Die proses wat Wiid deurmaak, illustreer enersyds die proses van sorg vir die self wat elke mens moet uitvoer, wil hy of sy voorbereid wees op ’n mooi dood (*ars bene moriendi*). Andersyds illustreer dit die ontwikkeling van ’n beginnende skrywer (en terselfdertyd die begin van enige interpretasie van ’n verwikkelde kreatiewe teks, soos *Memorandum!*): sukkelend deur al die prosesse om aan die gang te kom, deur hakkellende woordelyste in fonetiese skrif (wat wel gedeeltelik hul eie sin maak net soos wat Walter Benjamin sin gemaak het uit sy seun Stefan se eerste verdraaide woorde, opgeteken in 1921 – 2011:113), op weg na die eerste onbeholpe, stadige en langdradige sinne in die aanhef van “Memorandum 3”.

Algaande kom die teks op dreef, soos wat Wiid se inspirasie begin vloei en die assosiatiewe woordspel op gang kom, tot dit uiteindelik uitmond in die liries-meevoerende en passievolle teks van die slotgedeelte. Die fiktiewe optrede van Wiid as ontwikkelende skrywer is dus redelik herkenbaar as ’n “ruse” (Sanders 2009:110) of kunsgreep van die outeur. En dit funksioneer as teenhanger vir die perseptuele realisme van Van Zyl se skilderye. (Sy kunsgrepe of “ruses” is dat hy komposisionele en kleuraanpassings maak op ’n ingrypende skaal, verby die persepsies van realisme). Maar dit vra wel ’n goeie leser om die kloutjie by die oor te bring. Dié leser omskryf Wiid/Van Niekerk aan die hand van Nietzsche in *Ecce homo* as ’n perfekte leser vir sy enigmatiese teks: “a monster of courage and curiosity (...) a born adventurer and explorer”, een wat betower



is deur “riddles” en bereid om saam met die skrywer sy of haar siel te laat lok na elke afgrond (2006:39). Die “afgrond” is wat Sybren Polet identifiseer as die raaiselagtige aspek van die kreatiewe proses, “de sprong in het onbekende” (Polet 1996:22). Ook die leser moet kreatiewe, assosiatiewe spronge waag via assosiasie en nadenke (1996:22). Soos wat die woordelyst van onbegrepe (of verkeerd begrepe) woorde aan die slot suggereer (wat Wiid met maandelange moeite ontsluit), is *Memorandum* op parallelle, metatekstuele vlak vir die leser ook ’n teks van raaisels, enigmas en kodes. Soos wat Wiid geleidelik deur navorsing en opleeswerk die raaisels opklaar, en almal buiten één ontsluit, vra ook *Memorandum* sodanige volhardende navorsing en opleeswerk, mits die leser ’n “ingewyde” wil word. Die een raaisel wat Wiid nie opgelos kry nie (nommer 22, die “boerekwiepoe”-geval), suggereer verder dat ’n volledige ontsluiting van sekere besonder verwickelde, fnuikende literêre tekste onmoontlik is. (Voorbeelde van weerstandige tekste sou kon wees James Joyce se *Finnegans wake* en Paul Celan se latere verse.)

En die leser wat enige van die weerstandige duisterhede wél oplos, sal sigself dan waarskynlik die pluimpie van synde Nietzsche se ideale monsterleser toevoeg. Maar die outeur was enige leser in so ’n gebaar al metatekstueel op geslepe wyse reeds een voor, deur Wiid se toe-eiening vir homself van dié etiket te onderstreep! (2006:39, voetnoot 12). Dat ’n ideale of ingeligte leser egter net voortkom uit maandelange navorsing, beklemtoon Wiid/Van Niekerk (haar protagonis is vier maande intensief besig), sodat die narratief in *Memorandum* ook gelees kan word as presiese handleiding van “hoe om deeglik te lees”. Die hele teks illustreer die leesproses van Wiid, die ideale leser, en sy agterna-verslag hieroor (die “plagiaat van dooie stemme”, 2006:73) onder die invloed van Allesverloren-port.

### 3. *MEMORANDUM: STRUKTUREEL*

Die teks is om die beurt swart-komies, barokagtig (met “rich ornamentation”, lawwe grappe, volksliedjies en sports), bloed-serieus (gestroop en stil).

Hoewel die eerste lesing ’n appèl maak aan die leser se emosies, is die tweede appèl aan die verstand – die uitpluis van die verwysings en raaisels. Die teks verg inderdaad ’n “monsterleser” vir die ontrafeling van die digte intertekstualiteit. Verhelderend vir patroonherkenning en interdisciplinêre verbande tussen kuns en wetenskap is daarom Hofstadter se *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid* waarin hy onder meer werk met Bongard se *Pattern recognition* uit 1970 (Hofstadter 1979:646). Hofstadter beklemtoon dat wat besonder kreatiewe idees tipeer, ’n gekombineerde sin van skoonheid, eenvoud en harmonie is (Hofstadter 1979:673). Sentraal in *Memorandum* is die idee van die goue seksie of goddelike proporsies (in Engels die “golden ratio”) – in geometrie, skulpe, musiek, soos in ’n sonneblom (2006:89, voetnoot 27), maar ook in klassieke literêre tekste en skilderye. Bykans elke voorbeeld waarna hier verwys word, is so ’n voorbeeld: Dürer se “Melancholia, 1”, Grünewald se Issenheim altaar-kruisigingstoneel of verse van Goethe (2006:47) en Lucebert (2006:87).

Die struktuur van *Memorandum* word gekenmerk deur die montage-tegniek van verskillende intertekste, maar ook van dissiplines en kunsvorme. So is daar ’n duidelike patroon in “Memorandum 3” herkenbaar in die 20 variasies van die nege uur durende dialoog van X en Y op die nag van 5 Oktober 2005, wat ooreenstem met die 20 variasies van J.S. Bach se tegniese uitdagendste meesterwerk, die *Passacaglia en fuga in C mineur BWV 582* vir orrel.<sup>1</sup> Vir kortbegrip

<sup>1</sup> Klankopname van *Passacaglia*: <http://www.youtube.com/watch?v=ntKrNjqIDBY>. Vir insig in die herhalende bas-tema met 20 variasies: <http://www.youtube.com/watch?v=1atQFLYbzuk>. David Mulbury (1972a, 1972b en veral 1972c) gee uitstekende tegniese analises van die komposisie.

van die aard van hierdie komposisie net enkele opmerkings. In die Barok-era was vrye instrumentale omruilbaarheid bekend (Mulbury 1972c:17). Elkeen van die 20 variasies in die *Passacaglia* moet ’n kenmerkende toonkleur besit, maar nie een moet te skerp van die vorige of die opvolgende verskil nie, want dit sal die kontinuïteit van die geheel versteur. Bach sou beslis die “vivid colors” van die Barok-orrel gebruik het “to enhance the architecture of the music he played, thereby reincarnating in tones the primary ideas” (Mulbury 1972c:18 & 19). Die uitdaging vir Bach (en enigeen dus wat hom sy kort komposisie wil nadoen deur te “vertaal” of dit te probeer oorsit in ’n ander medium) is die volgende:

to represent in tone the *architecture of the work*; to *portray the basic form* – always in recognition of Baroque style – in such a way that the listener can *comprehend the underlying structure* of this magnificent art work. (Mulbury 1972c:19)

Die argitektuur, die vorm en styl, asook die struktuur daarvan moet herkenbaar bly. Dit is die musikale uitdaging vir Van Niekerk met *Memorandum*.

Die slotgedeelte van “Memorandum 3”, die liriese prosagedig oor die wandelaar (Baudelaire/Benjamin se “flâneur”) in die stad se strate, is ’n soort transliterasie in woorde, van die oorgang na C majeur aan die slot van die Bach-komposisie. Wiid versoen hom met die komende oorgang oor die grens na sy onafwendbare dood, in ’n laaste liriese lofsang op die lewe. Verhul as prosa, is daar duidelike ritmiese verse ingebed aan die begin en slot van dié eindvooruitsig – hier in versvorm weergegee om die ritme daarvan te beklemtoon:

En élke óggend wát my nóg gegeé is,  
sál ek stádig deúr my stád se stráte stáp  
en soós ek stáp op álles lét wat leéf,  
en álles raái wat dálk in héinings néste het,  
óf in bóme sít en plánne maák  
om só ’n dínɡ van voór af té begín (...)

In die montage-tegniek van verwysings verweef in die teks tot hibriede vorm is die groot voorganger digter-filosoof, Walter Benjamin, met sy *Das Passagen-Werk*. Aan dié onvoltooide *magnum opus* het hy van 1927 tot 1939 in die Paryse Nasionale Biblioteek gewerk (en ook weer tussen Januarie en Mei 1940, na drie maande eind 1939 in ’n vreemdelinge-interneringskamp). In Junie 1940 moes hy in alleryl vlug, toe die Nazi’s Parys binneval). Die materiaal in die ensiklopediese werk het hy geranskik volgens alfabetiese “konvoluties” (van A tot Z, maar hy kon in die dertien jaar net vorder tot by R, voor hy in 1940 met die Gestapo se inval in Parys suidwaarts moes vlug. Voor sy vlug het hy, met behulp van bibliotekaris Georges Bataille, sy manuskrip in die biblioteek weggesteek, waar dit eers veertig jaar later gevind is). Verreweg die uitgebreidste afdeling in die teks is die konvolut “J” (158 bladsye, 1999:228-386) wat fokus op Baudelaire (1821–1867), die Paryse flâneur,<sup>2</sup> veral bekend vir sy digbundel, *Les fleurs du mal*).

’n Eerste publikasie van “On some motifs in Baudelaire” verskyn eind 1939 in Adorno se *Zeitschrift für Sozialforschung* terwyl Benjamin in die interneringskamp is (Eiland 2014:651).

<sup>2</sup> “In the “Painter of modern life” (written 1859–1860), Baudelaire described the newspaper illustrator Constantin Guys as the “perfect flâneur,” one who moved through the crowd like a fish through water (...). “Rejoicing in his anonymity, the flâneur was ‘an I’ with an insatiable appetite for the ‘non-I’” (Shaya 2004:48). In sy boek oor Baudelaire identifiseer Benjamin die flâneur as die moderne stedelike toeskouer, oorgegee aan bedwelming deur die skare: “The poet enjoys the incomparable privilege of being himself and someone else as he sees fit. Like a roving soul in search of a body, he enters another person whenever he wishes” (1976:55).

Verder figureer in die res van *Das Passagen-Werk* ook die katakombes, ewige wederkeer, literêre en stedelike figure soos die flâneur en die versamelaar, die droomhuis en droomstad, speëls, skilderkuns, literatuurgeskiedenis en reproduksietegniek (ál dié motiewe is terug te vind in *Memorandum*). Bekend vir sy chroniese perfeksionisme, is sy werk oor die oorsprong van die Duitse treurspel die enigste boek wat hy tydens sy lewe voltooi het.

Benjamin het in 1932 Siëna besoek, die mosaïekvloer van die katedraal gesien met die tien sibilles uit alle wêrelddele, asook ’n swart sibille uit Libië. Hy was so getref deur die sibilles dat hy poskaart-afdrukke gekoop en bewaar het (ná sy dood in sy biblioteek gevind). Hy noem ’n frase van die sibille in Vergilius se *Aeneïd* (“*Facilis descensus Averno; pauci revertunt*”, of in Afrikaans, “maklik is die afdaal in die onderwêreld, maar moeilik die opstyg na die boonste lug”, wat verwys na die suksesvolle vind van ’n profetiese stem). Dit gebeur in sy eerste ontwerp (1935, Benjamin 1983:54) vir *Das Passagen-Werk*, “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, en dien as ’n motto by “Baudelaire en die strate van Parys”, met toespeeling op die ondergrondse katakombes en riële as die ryk van die dode (oftewel Averno, die groot meer wat toegang verleen tot Hades).

In *Memorandum* vind die leser ook ’n mosaïektegniek van aanhalings, en die leidraad na die montage van mosaïeksteentjies of “tesserae” in die groter narratiewe beeld, opgebou uit aanhalings van her- en derwaarts, word gekoppel aan die mosaïekuitbeeldings in die Keulen-katedraal (wat ’n parallel vind in Benjamin se Siëna-katedraal). Ook Van Niekerk verwys na sibilles of vroulike orakels/profete (die tussengangers tussen primitiewe kulture en die vroeg-Christelike) en na die katakombes of riële onder die stad. Haar teks bied verder ’n siening van die “ewige wederkeer”, soos in Nietzsche (*Ecce Homo*) en later in Benjamin, van gebeure uit die geskiedenis.

Die tikmasjien as verouderde skryfapparaat, met sy ritmiese en onomatopeïese “tak-tak”-klanke, kom in Benjamin ter sprake, maar daar as nuwerwetse masjien (1972:105), wat een van die Duitse filosoof-skrywer se beroemdste essays oproep: “The work of art in the age of technical reproduction” (by postume publikasie herdoop tot “mechanical reproduction”):

“The typewriter will alienate the hand of the man of letters from the pen (...)”, as tegnologiese “nuwe wonder” wat ouer maniere van skryf uitgediend gaan maak en die aard van die samelewing gaan verander. Ook hier is dus ’n ironiese raakpunt in Wiid se anachronistiese gebruik van die Remington, al is dit byna ’n eeu later. In Van Niekerk se teks vervang die bewussyn van ’n menigte van mikro- en makrosfere Benjamin se profetiese kulturele bewussyn (1970:219-254) van ’n nuwe tegnologiese era (Debray 1995; Sloterdijk 2004).

Al is *Memorandum* ’n veel korter teks, gebruik dit as herkenbare grondpatroon ook die montage-aanhalings-tegniek soos Benjamin. Wiid bring (soos Benjamin) ook baie tyd met navorsing in die biblioteek deur, ná sy ontslag uit die hospitaal (soos Benjamin weer ná sy terugkeer uit die kamp). Dit gee sin aan sy lewe, soos wat Benjamin se hele lewe gewentel het om sy navorsing in die biblioteek. Selfs na gedwonge opsluiting en met lewensgevaar wat dreig, het Benjamin sy biblioteekkaartjie gaan vernuwe. Albei skrywers, die fiktiewe en die Duitse, se keuse val op as vreemd. Dit beklemtoon egter hul keuse vir ’n lewe in die gees, met boeke, as hul hoogste goed. Ter sake is seker Benjamin se opmerking: “The poet has made his dwelling (...) in the abyss” (1999:352).

Vir dié montage-van-aanhalings tegniek in *Memorandum* suggereer Wiid mosaïekwerk as ’n metafoer. Dit gebeur deur ’n gedetailleerde beskrywing van die Keulse domkerk se mosaïekvloer (die leidraad na dié interpretasie is die woord “opifex” of kunstenaar). Soos wat die teks haas onoorstigtelik is, vanuit watter hoek ’n mens dit ook beskou, so het die katedraal se vloer ook “geen gesigspunt (...) van waar die hele vloerontwerp oorskou kon word nie (...) elke besoeker was ’n uitvoerder van die werk” (2006:98; my beklemtoning). Vervang “besoeker” met “leser”, en “vloerontwerp” met “struktuur van die teks”, en die lig begin daag. Elke verwerkte aanhaling is soos

'n "tessera" of mosaïeksteentjie in die groter ontwerp van die teks. Die teks self is soos 'n "Keulse domkerk". Dit het 'n sakrale aura en funksie as oorgangsritueel vir 'n goeie dood. Die narratief daarin kan gelees word soos die "vloermosaïek" (met telkens 'n ander aspek in die fokus). Die outeur word duidelik geïdentifiseer as "opifex" (2006:99) of maker van die werk, en ook "haruspex" of siener, waarmee dié woord skakel via rym en die Latynse oorsprong (2006:117 & 136).

Benjamin se idee van 'n montage-tegniek met 'n mosaïek van aanhaling-fragmente as onderdele van 'n groter geheel, het onderliggend daaraan 'n sterrebeeld- of netwerk-model, eerder as een van lineêre vloei:

The fragments that make up the text appear on the page in linear sequence, but they generate their meanings through relations of dialogue and cross-reference across the entire book, illuminating each other in a complex and dynamic totality (...) What we find in Benjamin is not fragmentation for its own sake, not the reduction of the cultural heritage to a mass of rubble, but, rather, a breaking-down of history into fragments which it is for the reader to reassemble into a qualitatively new whole – a new constellation to illuminate the future (...). Benjamin's constellar model of history, (is) based (...) on interrelation rather than linear flow (...). (Rollason 2002:264)

Dieselfde insig geld vir die montage-tegniek gebruik in *Memorandum*: die fragmente belig mekaar en vorm onderlinge patrone van relasie, soos op die internet of in die brein se neuronale netwerk. Dis die leser se werk om 'n nuwe konstellasië saam te stel uit die chaos van fragmente. Ter sake in dié verhaal van verlies, is ook Benjamin se begrip van die geskiedenis deur die "engel van die geskiedenis" (vir hom intiem geassosieer met Paul Klee se skildery, *Angelus Novus*). 'n Stormwind uit die paradys waai die engel rugwaarts die toekoms in, terwyl agter hom die rommelhoop veroorsaak deur die chaos van historiese gebeure al hoe hoër styg: "Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm" ["Dit wat ons vooruitgang noem, is *hierdie* storm"] (Benjamin 2007:133; my vertaling). Die engel simboliseer vir hom alles waarvan hy moes afskeid neem, die dinge wat hy verloor het (Benjamin 1999:715).

Die teks beskryf veral twee nagte se waak, eers by die sterfte van X en Y en dan by die kontemplering van Wiid se dood, en by implikasie die dood van die skilder, die ander "opifex" of maker, Adriaan van Zyl. Die eerste waak is in die hospitaal, die tweede in Wiid se Mimosa-woonstel, met 'n uitsig op die kroonde voor die venster. Seker die uitdagendste en fnuikendste "nagwaak"-roman is Joyce se *Finnegans wake* (1939). In Joyce se teks staan "mimosa" vir "multimimetica" (1999 [1939]:267). Dit impliseer die meervoudige nabootsing van gekompliseerde realiteite. So is dit ook in Van Niekerk se narratief (en later in *Kaar*). *Memorandum* kan gelees word as 'n diskoers oor ruimte, plekke, tuistes en 'n holte vir die voet (Bachelard 1956:51, 61, 65, 85 en 90-105). Neste en hospitale word in *Memorandum* voorgestel as twee uiterstes van geborgenheid teenoor onherbergsaamheid ('n Heideggeriaanse *eggo* uit *Sein und Zeit* as "Dasein in seiner Unheimlichkeit" ["Being in the world as the 'not-at-home'", Lyon 2005:20], en ook terug te vinde in sy beroemde voordrag "Bauen Wohnen Denken" (1951). Verder kan dit gelees word as 'n betoog waarin ontmensliking deur die mediese wetenskap, soos in hospitale bedryf (Ivan Illich, "Hospitality and pain", 1987), die hooffokus is. Ander diskoerse handel oor die filosofie, oor argitektuur en oor kode-ontsyfering van geheime tale en skrifte, soos die rune-skrif van die Noorse mitologie met die god Odin, en die laaste twee mense, Lif en Lifthrasil, uit die Poëtiese Edda.

Die Noorse mitologie oor Ragnarök (die vernietiging van die bekende wêreld deur 'n vloed, met twee mense wat oorleef om die nuwe wêreld te bevolk, tesame met die mite van Odin en die geheime rune-skrif wat hy in Yggdrasil oor nege nagte, onderstebo hangend, opgevang het) speel ook 'n sentrale rol in die teks as paganistiese doeblering van die Christelike geloof. Die ontstaan

van die runes word in die Germaanse mitologie aan Odin toegeskryf (Braitto 2003/2004:18). Odin se rune-lied vorm deel van die ou Edda-liedere:

Ek weet dat ek hang  
aan die winderige boom  
nege lange nagte  
deur 'n spies verwond  
aan Odin gewy  
myself eksself  
aan die tak van die boom  
waarvan 'n mens nie mag sien  
uit watter wortel hy spruit.

Hul bied my  
nie brood of soetwyn  
toe buig ek my neer  
op rune besinnend  
lerend al sugtend:  
val oplaas op die aarde weer.

(*Hávamál*: eerste twee strofes van agt; my vertaling)

Dat die ouktoeriële verteller die Noorse mitologie van Odin en die rune-skrif, met die protagonis as ten slotte 'n druide of ingewyde by die geheime wysede van X en Y, beskryf, het veel weg van 'n plaasvervangende, neo-paganistiese instelling.

Dit is uit deurlopende verwysings in *Memorandum* duidelik dat Van Niekerk by die Nore, Etruskers, Grieke, Romeine en vroeg-Christelike denke, mitologieë en versorgingsmetodes van pasiënte aansluiting vind. Opvallend is veral die deureenweef van die Noorse mitologie, met sentraal daarin Odin, die eerste mense Lif en Lifthrasil (2006:15), in 'n soort alternatiewe Genesis-verhaal, en Yggdrasil, die wêreldboom (2006:23), wat weerklank vind in sy tweeling, die kroonden, voor Wiid se Parow woonstelvenster.

In *Memorandum* word opeenvolgende brein-”mappings” op mekaar geprojekteer, “one world burrowing on another” (Joyce *Finnegans Wake* 1939:275). Dit geskied op verskillende vlakke van abstraksie. Hofstadter noem hierdie soort kreatiwiteit konseptuele “mapping” (1979:668). Naas die struktuur van die mosaïekvloer as grondplan van die teks, met die begeleidende musiek van Bach se orrelkomposisie, is daar ook duidelik 'n struktuur in die vorm van 'n nie-hiërargiese netwerk, soos met die skakels en steeds diepergaande skakels van die internet (sien inskripsie 36 onder “Ruskin” in die woordelys, 2006:137, waar die leser aangemoedig word om te “Google”!).

Een van die frappantste feite wat voortkom uit die slot van *Das Passagen-Werk* is die nawoord deur Lisa Fittko, wat Benjamin se laaste tog oor die voetheuwels van die Pireneë beskryf. In Port Bou neem Benjamin op 27 September 1940 'n oordosis morfiën, om te ontsnap aan die Gestapo, met sy meesterwerk onvoltooid. Ook in September, maar byna driekwart eeu later, sterf Adriaan van Zyl op die kruin van sy loopbaan aan kanker, met sy laaste werk, “Die waggkamer”, onvoltooid. *Memorandum*. 'n *Verhaal met skilderye* verskyn in 2006, kort voordat die skilder sterf. Van Niekerk se teks kan as *memento mori* vir Van Zyl gelees word. Die titel, *Memorandum*, is 'n soort portmanteau-woord waarin saamgebal is nie net *mémoire* en *memento mori* nie, maar uiteindelik ook *in memoriam*. Die slotsillabe (“-dum”) suggereer foneties ondergang (“doem”).

In “Einbahnstraße” (One-way street”) geskryf in 1928, formuleer Benjamin 'n waarskuwing oor die drie verskillende opeenvolgende trappe, by die werk aan 'n goeie prosastuk:

Arbeit an einer guten Prosa hat drei Stufen: eine musikalische, auf der sie komponiert, eine architektonische, auf der sie gebaut, endlich eine textile, auf der sie gewoben wird.

[Werk aan 'n goeie stuk prosa het drie trappe: 'n musikale, waarop dit gekomponeer word, 'n argitektoniese, waarop dit gebou word, en uiteindelik 'n tekstiele, waarop dit geweef word] (1972:102; my vertaling).

Vir beter begrip van die fnuikende, komplekse teks wat *Memorandum* is, bied die analise daarvan volgens die Benjaminiaanse drie trappe, 'n handige apparaat om nader aan die struktuur onderliggend daarvan te kom. Die **musikale eerste trap waarop gekomponeer word**, is die twintig variasies waaruit Bach se *Passacaglia* bestaan (Mulbury 1972c). Bach se komposisie duur ongeveer 13 minute 39 sekondes om uit te voer (Helmut Walcha-opname 23 September 1962, in die St. Laurenskerk, Alkmaar). Die narratiewe teks moet dus noodgedwonge ook ingeperk wees, met snelle afwisseling van elke “episode” of “variasie”. Van Niekerk struktureer haar verhaal se grondpatroon rondom twintig variasies van die nagtelike gesprek op 5 Oktober 2005 tussen X en Y, met Wiid as Z, die toehoorder, en die hospitaalgeluide as 'n derde klankelement in die klein hospitaaldrama. Dat die verhaal van dié ervarings later tydens die Paastyd opgeskryf word, op 11 April 2006, is ook betekenisvol, aangesien Bach se kerkwêreld op die liturgiese kalender gebaseer is. Elke variasie sentreer rondom 'n sekere uur van die nag, beginnende vanaf die aand negeuur (2006:10) en eindigend om 6.40 vm op 6 Oktober 2005 (2006:121) – in totaal dus net meer as nege uur, 'n sentrale getal in die teks (Odin hang nege dae onderstebo in die boom, Christus hang nege uur aan die kruis, daar is nege stasies op die lydingsweg, Wiid en sy tweelingbroer was nege maande lank in die baarmoeder, Wiid het nege maande oor om te lewe, en so meer.) Daar is 'n opvallende spel met numerologie in *Memorandum*, te make met die perfekte proporsie van die estetiese – dinge in die natuur soos sonneblomme, maar ook Bach se fugas wat met permutasieloggika presies uitgewerk kan word volgens die Goue seksie (2006:89). Dít is die klassieke estetiese kunswerk wat Van Niekerk met *Memorandum* nastreef, met Bach se komposisie as voorbeeld.

Die **argitektoniese trap, waarop gebou word** in *Memorandum* gebruik topoi uit Benjamin se “konvoluties” (die flâneur, die digter-skrywer, die versamelaar, ewige wederkeer, katakombes, droomstad en droomhuis, die strate van Parow, literatuurgeskiedenis, spieëls en so meer, Benjamin 1999:30). Die **tekstiele, waarop geweef word**, het te make met die verwewing van gedetailleerde verwysings om elk van die topoi in te vul (vir die ideale woning, stad en gebou, veral Joseph Rykwert se *Adam's house in paradise*, maar ook *Idea of a town*, en *The seduction of place*; Ivan Illich se “Hospitality and pain” en *Limits to medicine*, vir die dehumanisering van moderne medisyne, teen alle geborgenheid of gasvryheid in; *The poetics of space* van Gaston Bachelard veral vir die idee van neste as ideale blyplekke; en Friedrich Nietzsche se *Ecce homo*, vir die aard van die ideale leser (as wie Wiid homself identifiseer, 2006:39, voetnoot 12, en Benjamin se *Ursprung des deutschen Trauerspiel* vir idees oor die aard van tragedie, kontemplasie en rou). Om sake te kompliseer, handel tematiese inhoude ook onder meer oor stedelike argitektoniese ontwerpe, musiek en tekstiele vorme (mosaïeke, wewery van neste, en Mexikaanse touknoopwerk). In Van Niekerk se narratief vervang die bewussyn van 'n menigte mikro- en makrosfere (Sloterdijk 2004<sup>3</sup>) Benjamin se profetiese kulturele bewussyn van 'n nuwe tegnologiese era wat daag (1970:219-254). Die sterkste indruk wat *Memorandum* as teks maak, is dat dit soos 'n nie-hiërargiese neurale netwerk georganiseer is, wat teen verskillende tempos ossilleer – kruis en dwars, en onderling weereens eindeloos verskillend gekonnekteer (Gonzalez e.a. 2014:1).

<sup>3</sup> Die *Sphären*-trilogie handel oor “ruimtes van naasbestaan”, essensieel vir begrip van die mens – mikro- en makrosfere, van die sfeer van die baarmoeder na godsdiens, ideologie en wetenskap.

Die idee van die “belemmering” wat die skrywer moet inbou in sy werk, eerder as dat dit soos ’n deurvoerpyp of geleibuis moet wees, is ook letterlik terug te vind in Benjamin:

Benjamin demande au lecteur un degré perturbant de concentration et d’effort, il obstrue de pierres d’achopement le chemin d’une lecture trop rapide, et promet finalement aussi, en compensation, des stimulants pour la pensée.

(Benjamin eis van die leser ’n onstellende graad van konsentrasie en aandag, hy belemmer die weg van ’n te vinnige lesing met struikelblokke, en belowe ten slotte as kompensasie, ook die stimulering van die denke.) (2011:55; my vertaling)

Dat Bach en Benjamin se *Passacaglia* en *Das Passagen-Werk* gedeetelik-homofoniese titels het, is nie toevallig nie. In albei titels speel treë in die straat (’n passacaglia was oorspronklik ’n straatdans met musikale begeleiding of flâneurskap ’n sentrale rol (“passe” = stap en “calle” = straat, en “passage” is Frans vir wandelgange tussen winkeltjies, of arkades). In die gelyknamige “Passacaglia”-gedeelte loop Wiid ook aanvanklik sestien keer op en af in sy “woonstelgangetjie” (vergelykbaar met ’n nou arkade-gang) terwyl hy na Bach se orrelkomposisie luister. Ten slotte maak hy ’n nagwandeling (soos Benjamin se *flâneur* deur Parys) deur die strate van Parow. Vir sowel Bach as Benjamin was ritme (vir die een in musiek, vir die ander in taal, in die ritme van die prosa, en in die ritme van die voetslag van die wandelaar) uiters belangrik – soos ook in *Memorandum* se openings- en slottoneel.

Via die Benjamin-interteks word Parys as grootstad by implikasie teenoor Parow gestel. Die argitektoniese verontmensliking in monstergeboue soos die Tygerberg-hospitaal roep sodoende ook die Haussmanifikasie<sup>4</sup> van Parys op, waarby veel van die fyner skoonheid van die ouer Parys verlore gegaan het.

Benjamin se studie van die barokletterkunde in *Die oorsprong van die Duitse treurspel* is ook van belang. Van Niekerk skryf ’n werk van rou, op soek na troos, vir haar vriend, die sterwende skilder Van Zyl, terwyl Benjamin in sy werk oor die Duitse treurspel fokus op melankolie, en in sy beskrywing van die Duitse treurspele, op “Melancholia I” van Dürer (1994:149). In dié skildery van Dürer is dit kontemplasie wat sentraal figureer in die afgeskilderde figuur, met kontemplasie en filosofiese nadenke wat ook in die Afrikaanse teks aan bod kom. Melankolies is Wiid ook. Sels as hy in ’n put van dieptes en beweginglose ellende (soos Sebald se protagonis in *Die Ringe des Saturn*, 2001) is “het dit my getref hoe sinloos die sug na kennis is vir ’n man wat besig is om dood te gaan (...) drie dae het ek so gelê” (2006:49). Sy katatoniese toestand ontstaan uit gedagtes aan sy verdoemende toekoms. ’n Oproep van Buytendagh red hom na drie dae daaruit, met ’n aanbieding van nog leesstof en die soet druif (of “mead of poetry” van die Noorse god Odin), uit Upington wat hy moet gaan proe (2006:49).

Wiid konstateer aan die begin van sy nagtelike komposisie dat hy besluit het “om myself ’n moeilike taak te stel, soos wat ek altyd maak as ek verlore voel. Wat my bring by *Memorandum* 3, wat ek nou hier sit en skryf” (2006:9). Dit is ook die laaste nag voor hy weer in die hospitaal opgeneem sou word, waaruit hy waarskynlik nie weer lewend te voorskyn sou kom nie (so vrees hy aanvanklik as hy begin skryf aan wat eintlik sy laaste “testament” sou wees, sy “storie”). Hy neem die “sprong in die duister” (2006:10). Hy begin skryf (tik). Die teks lees aanvanklik haperend

<sup>4</sup> Tussen 1853 en 1870 het Haussmann Parys vernuwe in ’n groot openbare program wat onder meer die maak van groot nuwe “boulevards” ingehou het, en waarby baie van die vroeg-negentiende eeuse arkades en hul winkeltjies in die slag gebly het. Werk aan sy projekte het tot in 1927 voortgeduur en dit het die hele straatplan en voorkoms van Parys se sentrum verander ([http://en.wikipedia.org/wiki/Haussmann's\\_renovation\\_of\\_Paris](http://en.wikipedia.org/wiki/Haussmann's_renovation_of_Paris)).

(met karakters wat nie veel meer as pratende figurante is nie, en boonop naamloos, slegs aangedui deur die letters X en Y, met verwysings na hul versleggende mediese toestande). Algaande lees die teks vlotter en pakkender, met 'n liriese hoogtepunt aan die einde. Uiteindelik besluit hy daarteen om terug te gaan hospitaal toe, en besluit om die laaste res van sy lewe vry van verdere mediese ingrepe te leef.

Die kwaliteit van die slot-passasie en die steeds opbouende aantal besonder wye verwysings noop die leser egter om toenemend van die hand van die oukatoriële instansie daaragter bewus te raak. Die leser word steeds meer bewus van Wiid as *procédé*.

Bach se barokmusiek en Benjamin se studie van die barokletterkunde in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* kan ook met mekaar in verband gebring word. Die treurspele waaroor Benjamin skryf is barok-drama, en dié dramas is emblematies-allegories. As treurspele gaan dit oor klaagsange en menslike ellende, skryf George Steiner in 'n inleiding:

(...) the ceremonies and memorabilia of grief. Lament and ceremonial demand audience. Literally and in spirit, the *Trauerspiel* is a 'play of sorrow', a 'playing at and displaying of human wretchedness'. *Spiel* compounds (...) the two meanings: game and stage-performance (1977:15-16).

So is dit ook in Van Niekerk se teks: 'n teks van rou, maar ook 'n drama wat sigself afspeel die nag in die hospitaal, met dialoog, 'n gehoor, en byklanke. En met tussendeur humor in die teks (wat dikwels vreemd aandoen in die donker konteks van siekte en sterfte), maar met 'n latere lesing en teen die agtergrond van die genre-konvensie van die treurspel, duidelik behoort tot die hantering van rou en lamentering oor die menslike kondisie.

Steiner het ook waardering vir die manier waarop Benjamin die melankoliese aura tipies van die treurspel-skrywers van die barokwêreld skakel met 'n analise van Dürer se "Melancholia, 1" (1977:19) omdat hul vasgevang was in 'n vorteks van wrede treurnis en allegorie, met die dreiging van die hel heel digby, kan hul slegs begryp word deur te fokus op hul embleme (soos "Melaenchoia, 1") en die betekenis daarvan (Steiner in Benjamin 1977:19). Ter sake vir 'n begrip van *Memorandum* is op soortgelyke wyse die rol in die Afrikaanse teks uit 2006 as in die baroktreurspel, die fokus op "Melaenchoia, 1", asook op Grünewald se Issenheim-altaar (deel van 'n subgenre van hospitaalskilderye wat as "God's medicine" bestempel word, Hayum 1989, waarby Van Zyl se hospitaalreeks ook aansluit) met die wreed-gefolterde gekruisigde Christus en sy sigbare pyn. Die altaardoek sou kon dien as meditasie-fokus vir die insgelyks lydende mens in die aangesig van siekte en ans vir wat wag in die dood.

#### 4. TEN SLOTTE

*Memorandum* is beurtelings filosofies-kontemplatief, kultuur-ideologies, humoristies, poëties, literatuurhistories en medies. Bowenal is dit 'n besinning op die mens en sy verganklikheid. Die boek bied troos as "quipo"-sisteem, as memoire, in memoriam en kontemplasie oor menslike doem. Dit is 'n inter-generiese<sup>5</sup> boek wat literêre konvensies uitdaag en konvensies laat verbrokkel. Hierdie konvensie-verbrokkeling in puinskerwe is volgens Adorno (1937/2003:15), later oorgeneem deur Edward Said (2006:7), tipies van sommige groot kunstenaars se laat werk. Daar is sprake van dramatiese dialoog in *Memorandum* soos in die teater, soos by 'n baroktreurspel à la Benjamin. Dit gebeur tydens die nag van 5 Oktober 2005, met die dialoog van X en Y. Verder eindig Wiid se

<sup>5</sup> Die geskrewe gedeelte is om die beurt of tegelykertyd brief-met-aanhangsels, drama, novelle, vertroostingstekes, *in memoriam*, klaaglied, outobiografies/biografies, sowel as ekfrastiese teks.



brief op 12 April 2006 met die poëtiese manie (Sokrates se beskrywing in Plato se *Phaedrus*) van “die godin van hierdie skrywe”. Uiteindelik is die teks ook ’n groot ode aan die menslike kultuur.

Oppervlakkig beskou is *Memorandum* ’n oënskynlik eenvoudige verhaal van ’n siekte en sy afloop, ’n liefde en sy verwagte vervulling, en ten slotte ’n voorsiene “laaste avondmaal” van spaghetti, wyn en groenwyne (2006:122). Op metafiksionele vlak is die teks egter duidelik geteken met die skrywerlike uitdaging om in Afrikaans enigsins ’n gelykwaardige vorm te vind vir ’n klassieke meesterwerk. Dit is ook ’n pleidooi vir menslikheid en gasvryheid in die tegnologie-oorwoekerde mediese wêreld, en ’n meer menslik-georiënteerde huis- en stedebo. Maar terselfdertyd is dit ook ’n filosofiese teks, wat bekommernis uitspreek oor die toekoms van Westerse kultuur en van die mensdom, asook ’n trooslied vir ons aller verganklikheid.

## BIBLIOGRAFIE

- Bach, J.S. 1728. *Passacaglia en fuga in C mineur BWV 582*. Orrelis Helmut Walcha. St Laurenskerk, Alkmaar. Opname: 23 September 1962. Kasset. Archiv Produktion 3347011. 1963.
- Bachelard, G. 1969 (1958). *The poetics of space*. Boston: Beacon press.
- Baudelaire, C. 1982 (1857). *Les fleurs du mal*. Transl. R. Howard. Jaffrey, New Hampshire: David R Godine.
- Benjamin, W. 1972. *Gesammelte Schriften* 1972, volume IV.I. Herausg. Rexroth.T. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. 1973. *Illuminations*. Ed. Hanna Arendt. Transl. Harry Zohn. London: Fontana.
- Benjamin, W. 1976. *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. Transl. H.Zohn. London: Verso.
- Benjamin, W. 1983. *Das Passagen-Werk*. Volume 1 & 2. Herausg. Tiedemann, R. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1994 (1963). *The origin of German tragic drama [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*. London: Verso.
- Benjamin, W. 1999. *The Arcades Project*. Transl. Eiland, H. & McLaughlin, K. Cambridge, Massachusetts & London, England: The Belknap Press.
- Benjamin, W. 2001. *Walter Benjamin. Selected Writings*. Volume 2 1927-1934. Transl R. Livingstone and others. Ed. M. Jennings, H Eiland & G.Smith. Cambridge, Massachusetts & London, England: The Nelknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. 2002. *Selected writings* Volume 1 1913-1926. Eds Bullock, M & Jenninfa, M.W. Cambridge, Massachusetts & London, England: The Nelknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. 2007. *Walter Benjamin erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Ausgewählt A Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 2008. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings in media*. Edited by Jennings, M.W., Doherty, B. & Levin, Y.T. Cambdridge, Massachussets: Belknap Press.
- Benjamin, W. 2011. *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*. Traduit Ivernel, P. Frankfurt: Klincksieck/Suhrkamp.
- Benjamin, W. 2012 (1950). *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Nachwort T. Adorno. Frankfurt: Suhrkamp.
- Brait, C. 2004. *Runen & Runenschriften. Historie und Mythologie der geheimnisvollen Zeichen*. Innsbruck: Verlag für Akademische Texten.
- Britz, Etienne. 2007. Marlene van Niekerk *Memorandum*. ’n Verhaal van skilderye: ’n handleiding vir *Insig* se boekklub. <http://boekinsig.book.co.za/handleidings/index.asp> (12 mei 2013 nageslaan).
- Debray, R. 1995. The three ages of looking. *Critical inquiry*. Spring Vol 21 (3):529-555.
- Eiland, H. & Jennings, M.W. 2014. *Walter Benjamin. A critical life*. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press.
- Fini, M. 1989. Mo Fini presents Quipu: The Inca accountancy. [http://www.youtube.com/watch?v=z\\_lx9CgpX7c&feature=c4-overview&playnext=1&list=TLtqJAY2irwDI](http://www.youtube.com/watch?v=z_lx9CgpX7c&feature=c4-overview&playnext=1&list=TLtqJAY2irwDI) (geraadpleeg op 8 Augustus 2013).
- Foucault, M. 1988. *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*. Massachusetts: University of Massachusetts.

- Hávámál. *The words of Odin the high one. From the Elder or Poetic Edda (Saemund's Edda)*. <http://www.pitt.edu/~dash/havamal.html>
- Hayum, A. 1989. *The Issenheim Altarpiece: God's medicine and the painter's vision (Princeton essays on the arts, 18)*. Princeton: Princeton University Press.
- Heidegger, M. 1951. *Bauen Wohnen Denken*. In: *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt: Klostermann.
- Heidegger, M. 2000. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt: Klostermann.
- Hofstadter, D.R. 1979. *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*. New York: Basic Books.
- Gonzalez O.J.A, Van Aerde K.I, Mansvelder H.D., Van Pelt J, Van Ooyen, A. 2014. Inter-Network Interactions: Impact of Connections between Oscillatory Neuronal Networks on Oscillation Frequency and Pattern. *Plos one*. 9(7):1-16 (e100899).
- Illich, I. 1976. *Limits to medicine. Medical nemesis: the expropriation of health*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Illich, I. 1976. 1987. Hospitality and pain. ([http://ournature.org/~novembre/illich/1987\\_hospitality\\_and\\_pain.PDF](http://ournature.org/~novembre/illich/1987_hospitality_and_pain.PDF))
- Illich, I. 1976. 2005. *The rivers north of the future. The testament of Ivan Illich as told to David Cayley*. Toronto: House of Anansi Press.
- Jarrett, K. 1975. *The Köln Concert*. München: ECM records.
- Joyce, J. 1976 (1939). *Finnegans Wake*. London: Penguin Books.
- Lyon, J.K. 2006. *Paul Celan and Martin Heidegger. An unresolved conversation, 1951–1970*. Baltimore: The Johns Hopkins University press.
- Mania (mythology). [http://en.wikipedia.org/wiki/Mania\\_\(mythology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mania_(mythology)) [5 Mei 2013 nageslaan]
- MacNeice, L. 1964. *Selected poems*. Selected and introduced by W.H. Auden. London & Boston: Faber & Faber.
- Mulbury, David. 1972a. "Passacaglia" in C minor: Notes regarding its background, essence, and performance – deel I. *Bach* vol 3(2):14-27.
- Mulbury, David. 1972b. "Passacaglia" in C minor: Notes regarding its background, essence, and performance – deel II. *Bach* vol 3(3):12-20.
- Mulbury, David. 1972c. "Passacaglia" in C minor: Notes regarding its background, essence, and performance – deel III. Vol 3(4): 17-24.
- Nietzsche, F. 1979. *Ecce homo, How one becomes what one is*. Transl. R.J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin Books.
- Oivier, G. 2011. Die einde van die romantiese kunstenaar? Gedagtes by die interpretasie van Marlene van Niekerk se "Agaat" (2004). *Stilet* 33(2):167-186.
- Plato. 1972. *Phaedrus*. Transl. & ed. Hackforth, R. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petersen, N. The Romantiese Korsange. <http://www.youtube.com/watch?v=R4VXCV-gMKk>
- Polet, Sybren. 1996 (1993). *De creatieve factor. Kleine kritiek der creative (on)rede*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Renders, Luc. 2009. De onmogelijkheid van troost: *Memorandum* van Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl. *Voortgang* 27:85-102.
- Rollason, C. 2002. The passageways of Paris: Walter Benjamin's *Arcades Project* and contemporary cultural debate in the West. In: *Modern Criticism*, ed. C. Rollason & R. Mittapalli, New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, pp. 262-296.
- Rollason, C. & Mittapalli, R.(eds). 2002. *Modern Criticism*, ed. C. Rollason and R. Mittapalli, New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.
- Roux, Alwyn Petrus. 2009. Artis bene moriendi, voorskrifte & tekeninge vir 'n goeie dood - Memorandum: 'n verhaal met skilderye. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Noordwes-Universiteit.
- Rykwert, J. 1989. *On Adam's House in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural history*. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press.
- Rykwert, J. 1995. *The idea of a town. The anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world*. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press.
- Rykwert, J. 2000. *The seduction of place. The city in the twenty-first century*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Sanders, M. 2006. Mimesis, Memory, *Memorandum*. *Tydskrif vir literatuurwetenskap* 24(3):106-123.
- Said, E. 2006. *On late style. Music and literature against the grain*. New York: Vintage Books.

- Sebald, W.G. 1995. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag.
- Shaya, Gregory. 2004. The flâneur, the badaud, and the making of mass public in France, circa 1860-1910. *The American Historical Review*, 109(1):41-77.
- Sloterdijk, P. 1999. Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus – die Elmauer Rede. *Zeit online*. [http://www.zeit.de/1999/38/199938.sloterdijk3\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/38/199938.sloterdijk3_.xml) [5 Mei 2013 nageslaan]
- Sloterdijk, P. 1999 (2000). Regeln für den Menschenpark [*Regels voor het mensenpark: kroniek van een debat*. Vertaler Paul Beers. Amsterdam: Uitgeverij Boom].
- Sloterdijk, P. 2004. *Sphären*. Volumes 1-3. Frankfurt: Suhrkamp.
- Sloterdijk, P. 2011. *Spheres*. (1970:219-254). Volume 1: *Bubbles. Microspherology*. Transl W.Hoban. Los Angeles: Semiotext(e).
- Van der Mescht, H.H. 2009. Verwysings na musiek in die roman *Agaat* van Marlene van Niekerk. MA (Kreatiewe skryfkuns). Universiteit van Pretoria. <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-10202009-180500/unrestricted/dissertation.pdf>
- Sloterdijk, P. 2011. Karakterisering en die gebruik van verwysings na psalms, gesange en hallelujaliedere in die roman *Agaat* van Marlene van Niekerk. *Literator* 32 (3):37-50.
- Van Niekerk, M. 1977. *Sprokkelster*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.
- Van Niekerk, M. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, M. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*, met Adriaan van Zyl. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2007 “Gesprek tussen Etienne Britz en Marlene van Niekerk oor *Memorandum*.” In: Britz, “Marlene van Niekerk,” pp. 20-26.
- Van Niekerk, M. 2009. *Die sneeuslaper: Verhale*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 2013. *Kaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.