

Mise en abyme en *Ander Lewens* van André P. Brink

Johan Anker
Cape Peninsula University of Technology (Wellington-kampus)

Abstract

Mise en abyme and André P. Brink's *Ander Lewens*

*This article discusses the use of the mise en abyme as a technique in the novel *Ander lewens* by André P. Brink. The theory about the mise en abyme is reviewed mainly according to the work by Lucien Dällenbach, *The Mirror in the text* (1989). Other articles about the modern novel are also part of this discussion.*

The integration of different aspects of the novel through the use of the mise en abyme and the duplication and reflection between the three shorter texts is the core of this interpretation of the novel. The emphasis is also on the metatextual theme in this novel and the relevant identification between character-narrators and the implicit author. The unity of this fragmented and reflective text is partly also as a result of leitmotifs like the mirror, the sexual, identity and a technique like the trompe-l'oeil. Some of the functions of the use of the mise en abyme that are evident during the discussion of this novel are the undermining of representation, the tension between reality and illusion, the absence of final meaning and the inherent intertextuality of all texts.

Opsomming

Mise en abyme en *Ander Lewens* van André P. Brink

Hierdie artikel ondersoek die voorkoms van die *mise en abyme* as tegniek in die roman *Ander Lewens* van André P. Brink. Die teorie rondom die *mise en abyme* word veral bespreek na aanleiding van die werk van Lucien Dällenbach, *The Mirror in theText* (1989), en ander teoretici oor die moderne roman.

Die integrasie van verskillende elemente in die roman deur middel van die *mise en abyme* en duplisering tussen die drie korter tekste waaruit die roman bestaan, vorm die kern van hierdie ontleding. Daar word ook spesifiek aandag gegee aan die metatekstuele implikasies in hierdie roman en die verband tussen karakters en die implisiete outeur om uiteindelik 'n tematiese laag te onderskei wat 'n eenheid vorm in die roman, terselfdertyd sluiting vermy en voortdurende herhaling van verhaal en teks impliseer. Die kernmotiewe van die spieël, die seksuele, identiteit en 'n tegniek soos die *trompe-l'oeil* word ook bespreek. Die voortdurende ondermyning van representasie, die spanning tussen realiteit en illusie, die afwesigheid van finale betekenis en die begrip dat alle tekste

voorafgegaan word deur ander tekste, is van die funksies wat vervul word deur die gebruik van die *mise en abyme*.

1. Inleiding

Resensente soos Louise Viljoen (2008), Joan Hambidge (2008) en Helize van Vuuren (2008) stel indringende vrae na die aard van die roman *Ander Lewens* deur André P. Brink (2008). Hulle verwys onder andere na die eksplisiete en implisiete intertekstuele aard daarvan, kommentaar op die kritici van sy romankuns, die herhaling van motiewe en karakters uit sy oeuwe, die verskillende dimensies waarop die drie tekste sinspeel, die uitbeelding van droom versus werklikheid, alternatiewe realiteite en die rol van vroulike seksualiteit teenoor die wit manlike verteller.

Van die antwoorde hierop lê in die gebruik van die *mise en abyme* in die drie korter tekste wat as triptiek, "’n roman in drie dele", aangebied word. Die doel van hierdie artikel is om eerstens die gebruik van die *mise en abyme* in hierdie roman te bespreek en slegs vlugtig na die res van Brink se oeuwe te verwys.

2. *Mise en abyme*

Die tegniek van die *mise en abyme* word uitvoerig bespreek deur Lucien Dällenbach in sy werk *The Mirror in the text* (1989, 1977). Dällenbach definieer die *mise en abyme* aanvanklik as: "any internal mirror that reflects the whole of the narrative by simple, repeated or 'specious' (or paradoxical) duplication" (1989:36), nadat hy aandag gegee het aan André Gide se verklaring van die term in 1893 met verwysing na die skilderkuns en heraldiek. Gide verwys na die gebruik van skilders om in die skildery 'n klein konvekse spieël te plaas wat die binnekant van die vertrek waarin die skildery voltooi word, reflekteer. Gide vergelyk dit met die gebruik in die heraldiek waar 'n tweede voorstelling van die oorspronklike skild "en abyme" daarin geplaas word (Dällenbach 1989:7). Die woorde *en abyme* beteken in hierdie geval dat 'n teken in die hart van die skild (abyme) geplaas word, in kombinasie met die ander tekens, maar sonder om daaraan te raak. Daaruit maak Dällenbach die afleiding dat *mise en abyme* in die letterkunde verwys na enige aspek binne-in die teks wat 'n ooreenkoms toon met die teks wat dit insluit – dit waarna letterkundiges ook verwys as die teks binne die teks of interne duplisering (1989:8). Die voorwaarde wat hy stel, is dat die teks self op hierdie refleksie moet wys: "the work itself must *point up* the reflection that is taking place, or, more precisely, the reflection must become the subject of the reflection" (1989:17). Hy stel dit deur die loop van sy werk ook baie duidelik dat daar genoeg bewyse is dat letterkundiges die term *spieëlbeeld*, of *spieël-metafoor*, vir hierdie tegniek gebruik (1989:25, 174).

Brian McHale (1987:124) verwys na Douglas Hofstadter se drie kriteria vir die *mise en abyme*: dit is 'n ingebede representasie ondergeskik aan die primêre diëgetiese wêreld; dit vertoon ooreenkomste met 'n aspek van hiêrdie primêre wêreld en derdens moet dit ook 'n belangrike en deurlopende aspek van die primêre wêreld behels, belangrik en deurlopend genoeg dat die leser oortuig is dat dit die primêre wêreld as geheel herproduseer of dupliseer.

Dällenbach beklemtoon ook die dupliserende aard van die *mise en abyme* in dié refleksie van 'n aspek van die narratief en die progressiewe assimilasië daarvan

met die res van die narratief (1989:44). Die leser moet deur een of ander teken gelei word tot hierdie interpretasie dat die spesifieke teksgedeelte 'n transposisie van die narratief verteenwoordig; "it just requires one warning signal that must be picked up" (1989:46).

Dällenbach onderskei drie tipes *mises en abyme* ten opsigte van voorstelling: die direkte eenmalige duplikasie van 'n ooreenkoms met die teks waarbinne dit voorkom; die oneindige herhaling van 'n ooreenkoms met die teks waarin dit voorkom wat ook weer 'n ooreenkoms bevat met die teks ... en die aporetiese duplikasie wat die hele teks insluit waarin dit voorkom (1989:35). Hierdie *mises en abyme* kan ook deurlopend na mekaar verwys en 'n eenheid binne die teks vorm.

Gabriele (2005:31) verwys na Richard Cardwell se definisie van die *mise en abyme* as "a series of apparently endlessly overlapping and closed networks of conceptual structural spaces which form a kind of labyrinth leading to a shifting, ever unattainable nucleus or centre".

Moshe Ron (1987) opper heelwat vrae oor die definisies van Dällenbach en Mieke Bal ten opsigte van die *mise en abyme*. Ron vertaal Mike Bal se definisie uit die Frans soos volg: "Placed *en abyme* is any sign having for referent a pertinent and continuous aspect of the text, of the narration or of the story which it signifies, by means of resemblance, once or several times" (Ron 1987:121). Ron stel verder in sy artikel oor die *mise en abyme* die volgende standpunte: dat die vereiste dat dit die hele werk moet reflekteer, oordrewe is (1987:425); dat die *mise en abyme* nie altyd eksplisiet aangedui hoef te word nie (1987:426); dat die *mise en abyme* nie altyd spesifiek as entiteit volkome isoleerbaar hoef te wees van die werk nie, maar dat dit tog op 'n laer diëgetiese vlak moet wees as die teks waarin dit voorkom (1987:429); dat die relatiewe grootte van die *mise en abyme* teenoor die werk waarin dit voorkom, moeilik bepaalbaar is (1987:430); en dat die interpretasie van die *mise en abyme* altyd afhanklik is van die kennis van die werk as geheel (1987:434).

Oor die funksie van die *mise en abyme* verwys Ron (1987:454) na Ricardou se uitlating: "great narratives are recognizable by the sign, that the fiction they propose is nothing but the dramatization of their own functioning" en beskryf vervolgens die *mise en abyme* se funksie as die ondermyning van die representasie binne die narratiewe teks. Ron eindig sy artikel met die volgende vereenvoudigde definisie van die *mise en abyme*: "Any diegetic segment which resembles the work where it occurs, is said to be placed *en abyme*" (1987:436).

Dit spreek vanself dat die belangrikheid van 'n *mise en abyme*, en die funksionaliteit daarvan, afhang van die vooropstelling daarvan deur die teks self. Hoe meer dit deur die leser herken, uitgebrei en met ander refleksiewe aspekte geïntegreer word, hoe groter word die relatiewe waarde daarvan vir die interpretasie van die werk as geheel (Dällenbach 1989:108).

Soos die resensente reeds aangedui het, is daar vele ooreenkomste tussen die drie korter tekste wat die roman uitmaak. Daar is onder andere karakters wat oorvleuel, drie manlike ek-vertellers, die art nouveau-spieël, ruimtes wat ooreenkoms, kunstenaars as karakters, affairs, ideale wat nie verwesenlik word nie, bergies, 'n ou man, die aanval in die restaurant, geweld, politieke verwysings, eksplisiete seks, die verwysing na stories, die gevoel van vervreemding, afstandelikheid by die vertellers, die verwysing na kunswerke en meesters op daardie gebied, intertekstuele verwysings, drome en hallusinasies, die ervaring van onvoltooidheid en tydloosheid. Die intratekstuele kruisverwysings skep ook 'n besondere eenheid tussen die drie tekste. Die vraag

in hierdie artikel is egter in watter mate van hierdie voorbeelde as *mise en abyme* gelees en geïnterpreteer kan word.

Die art nouveau-spieël, en ander speël-verwysings, wat 'n deurlopende motief in die roman is, speel veral in die tweede teks met gelyknamige titel 'n besondere rol. Daarmee gepaardgaande is die gelykstelling van die speël-metafoor met die *mise en abyme* en ook die feit dat die *mise en abyme* as tegniek veral in die tyd van die nouveau roman en die nuwe nouveau roman as kenmerkende eienskap voorgekom het (Dällenbach 1989:118) 'n verdere leidraad vir die leser. Die feit dat juis die verwysing na die art nouveau-spieël die een groot verandering is wat Brink aan *The blue door* aangebring het (Brink 2007:100) vir die romanweergawe daarvan in *Ander lewens* (Brink 2008:68), én dat *speël* as een van die kenmerkende woorde en begrippe van die postmodernisme beskou word (Viljoen 1988), dien as verdere motivering vir die ondersoek na die belangrikheid van hierdie deurlopende motief in die *misses en abyme* in die roman.

3. "Die blou deur" en die *mise en abyme*

Die eerste teks, "Die blou deur", begin met 'n agternaperspektief en 'n droom, asook 'n verwysing na Kafka se Gregor Samsa se onwerklike ervaring en transformasie. Onmiddellik daarna word die teenstelling tussen fiksie en werklikheid pertinent gestel: "Behalwe dat dit die keer nie fiksie was nie. Dit het werklik met my gebeur" (7) (alle bladsyverwysings is na Brink 2008). Die gebeure daarná bevat egter juis al die elemente van 'n onwerklikheid of droom en die einde van hierdie droom. Op p. 11 is 'n vooruitwysing van wat aan die einde van die eerste teks geimpliseer word: "Vir Lydia en die kinders sal ek nooit weer sien nie." Die verteller verwys vervolgens na 'n gevoel van "sterflikheid" (12, 16), vervreemding (15) en 'n "gevoel van iets wat afloop" (16). Ook die ruimte word as vreemd en kunsmatig waargeneem (17) totdat hy die blou deur van sy kothuis opmaak en 'n vreemde vrou en kinders hom begroet.

Hierdie eerste gedeelte bevat reeds enkele aanduidings van 'n metatekstuele teks: die teenstelling van fiksie met werklikheid, die kunstenaar as verteller, die afstandelike waarneming soos 'n outeur, die verwysing na 'n verhoogspel en die omgewing as kunsmatig geskepte ruimte. Volgens Dällenbach (1989:52) is die kunstenaar een van die legitieme karakters wat as verteenwoordiger vir die outeur optree in die metatekstuele *mise en abyme*. Die vermoede van 'n metatekstuele laag en die tema van werklikheid teenoor verbeelding (fiksie) word verder bevestig deur die feit dat die kothuis nou totaal anders lyk (20) en die "verwarde" situasie waarin die karakter-verteller hom bevind (23) wat selfs dalk "herdefinieer" moet word. Die verteller verwys ook na 'n "paar belangrike leidrade" wat hy dalk misgeloop het (27) en ervaar dat die tyd stilstaan (27). Die eerste verwysing na 'n speël volg hierop: in die donker speël in die hysbak lyk hy "... ontliggaam. Om die waarheid te sê, ek herken myself glad nie" (29), ook 'n vooruitwysing na die verteller-karakter se ervaring in die tweede teks (100). Die nommers van die knoppies in die hysbak verander na letters (31) en wanneer die verteller-karakter (David) terugkeer na die kothuis, is die vreemde karakters nog daar in dieselfde houdings asof "daar geen tyd verloop het nie" (33). David begin dink dat die vreemdheid nie by die ruimte lê nie, maar by homself (33).

Die volgende sonderlinge ervaring is die herhaling van 'n kleintyd storie, waarin karakters ook deurmekaar raak met hul ruimte (bedjies) (38) en die gesprek oor die onvoorspelbare aard van stories (37) met die slot wat na hul bestaan as sprokie verwys: "dan woon ons vir altyd en altyd gelukkig saam" (38). David se vermoede dat hý mislei word, dat dit alles slegs hallusinasie is of 'n droom (39), word al sterker en hy verwys terug na die droom waarmee die verhaal begin het:

“net so onwerklik”. Sarah beweer egter nou dat hy wél sy droom bereik het (41) en ook dat die lewe nie bedoel is om redelik (logies?) te wees nie (42).

’n Verdere duplikasie word reeds aangedui wanneer hy Sarah se woorde (en haar voorkoms as bruin vrou) vergelyk met sy affair met Embeth (42). Die intertekstuele verwysings na *Sophie’s World* en veral die metatekstuele *Sputnik Sweathheart* skep ’n verdere sleutel, waarna selfs direk verwys word as ’n “sleuteltoneel” (46). Daarin kyk die vrou vanaf die Groot Wiel na haarself in haar eie woonstel en Sarah merk op dat dit moeilik is om jou dit voor te stel: “Om so tussen verskillende dimensies rond te skuif, plekke te ruil met jouself” (46). Dit vorm reeds een van die mikro-*mises en abyme* in die roman. Ook seks word met die ervaring van verskillende dimensies van die werklikheid en identiteit verbind: “As mens liefde maak. Dink jy nie dis ook ’n manier om plekke met jouself te ruil nie? Die wêreld verander in ’n ander plek. Jy is nie meer wie jy was nie” (46). Wanneer David dan besluit om die volgende oggend sy ondersoek van Sarah se liggaam voort te sit, word dit ook gekoppel aan die soek na betekenis: “Ek moet vasstel wat dit beteken om te sê: ‘Sarah’” (48).

Die herinnering aan Embeth se eerste besoek en hul kortstondige affair skep onder andere verwysings na die aard van David se skilderkuns en dus ook implisiet die fiksie van die teks. Die skildery waarna verwys word (’n tipiese voorbeeld van *mise en abyme* in ’n teks), verwys na twee vroue, een wit en een bruin (soos Lydia en Sarah/Embeth). Embeth wil weet watter een eg is en watter een verbeel (51). David se ervaring in die hede, met Sarah se bruin skouer langs hom, laat die verlede verbyvloei soos ’n “ou film”. In die hede integreer hy doelbewus Embeth en Sarah, al besef hy hul liggame is “onverklaarbaar en vloeibaar verstrengel ... soos die vorme van drome” (57). Wanneer die verhaal van hom en Embeth sy toekoms nie meer voorspelbaar maak nie (soos die stories vroeër) word dit beëindig met Nelia se binnekoms. Hierdie herinnering word opgewek saam met die binnekoms deur die blou deur, nou reeds ’n verwysing na die fiksie, die begin van hierdie verhaal. Dit is onder andere ook juis hierdie vertelling deur hom wat Sarah “moontlik maak” (63). Hierdie soort uitspraak herinner aan Brink se verwysing na naamgewing in ’n teks wat ’n tekswerklikheid vestig en ook deur die loop van die teks met betekenis gevul moet word (Brink 1998: 40).

Dit is veral die beskrywing van die verteller se ondersoek van die kothuis, sy eie ateljee en Sarah se foto-ateljee (64-71) wat terugskouend as vollediger *mise en abyme* vir die roman as geheel gelees kan word.

Die verteller beskryf dit as ’n begin: “Om my is ’n hele wêreld wat wag om ontdek en ondersoek en geliasseer te word vir latere gebruik.” Hy verwag “onvoorstelbare nuwe deure” en “onbekende ruimtes” agter die deure, soos hy vroeër in die teks ervaar het. Hy begin as’t ware weer voor met die teks deur weer van buite af binne te kom (64). Hy het reeds in die verlede as skilder hom verbeel hoe “allerhande gesigte, figure mense en diere” uit die verf sal “opdoem”. So kan die ervaring en geure van die liggame van die vroeëre teks ook slegs verbeelding wees (64). Die vrou van die oggend is slegs ’n “beeld” (65), iemand met wie hy sou kon saamleef (65), met wie hy dalk reeds saamleef. Hy herken van sy eie skilderye in die gang en in die kamers volgens die styl (65) en foto’s, onder andere ’n sensuele een van Sarah – die erotiek daarvan verbind hy met die manlike perspektief op die vrou. In die tweede gang word dit ’n reeks foto’s van deure, wat nie net “na die onbekende lei nie, maar ook na die onkenbare” (67) soos die “geheime binneruimte” (die huis) waartoe Sarah hom binnegenooi het. Hiermee word onder andere die belangrikheid van die ooreenkoms tussen ruimte en identiteit in die roman aangedui.

Agter 'n donker houtdeur wag die fotografiese ateljee. Die hele reeks intieme vrouefoto's is in 'n spieël geneem "en dikwels is die spieël self in die komposisie geïnkorporeer" (dié tradisionele *mise en abyme*!). Die spesifieke spieël wat hom opval, is in 'n art nouveau-raam: "gevorm deur die omlýning van 'n slanke jong meisie met vloeiende hare en lang arms wat die glas, in die vorm van 'n hart, vashou" (68). Dié spieël speel ook 'n sentrale rol in die tweede teks (95 e.v.) en word aangedui in die laaste teks (250). 'n Oneindige reeks weerspieëlings word bereik deur spieëls so te rangskik "dat daar 'n eindelose dialoog tussen die weerkaatsings aan die gang gesit word", totdat die reeks foto's eindig met verwronge selfbeelde van die fotograaf self – sodat die produk die skepper (die teks die outeur) weerspieël.

In sy eie ateljee vind die verteller ook 'n "ander wêreld". Hy vind daar skilderye wat hy reeds verkoop het, onder andere een wat hy net voor sy ontmoeting met Embeth geskilder het, dieselfde een wat ook in die derde teks beskryf word (251) en dáár aangedui word as "'n elementêre gegewe (wat) iets van oneindige kompleksiteit aanraak".

Die verteller keer egter weer terug na die foto-ateljee, die plek wat leidrade inhou vir sy soektog na die waarheid van die karakters en gebeure, met die implikasie dat die outeur alleen binne die leidrade van sy werk op te spoor is. Die foto's hang egter in ander posisies, heelparty is totaal vreemd, en met elke rondte let hy nuwe dinge op (70). Die implikasie hiervan is dat die karakters en gebeure in dié tekste met die lees en interpretasie daarvan telkens nuwe perspektiewe sal bring. Die foto's van Embeth en Lydia bevestig hul bestaan in die teks (en sý romanwerklikheid). Die gesigte wat uiteindelik oorbly, ken hy almal – hulle het almal 'n rol in sy lewe gespeel (71). Dit dui ook reeds die herhaling van karakters, hul konvensies en stereotipes, in die drie tekste aan.

Dié teksgedeelte (64-71) vertoon duidelik die elemente van die *mise en abyme*. Dit is 'n onderdeel van die intrige van "Die blou deur"; daar is die eenvoudige direkte weerspieëling van die karakters wat voorkom in die teks en die kunstenaar self; die weerspieëling op diëgetiese vlak van die verwarring tussen werklikheid en verbeelding wat die verteller ervaar. Daar is voorbeelde van oneindige weerspieëlings, maar ook van die ingebedde deel binne die teks wat terugverwys na elemente wat vroeër in die teks voorgekom het (retrospektiewe *mise en abyme*) én elemente wat later sal voorkom (prospektiewe *mise en abyme*). Dit dui ook reeds op die metatekstuele tema van die roman as geheel (vgl. Dällenbach 1989:60). Die metadiëgetiese kommentaar wat implisiet gelewer word, maak hierdie teksgedeelte juis 'n voorbeeld van die tekstuele *mise en abyme* waarin die struktuur van die teks gereflekteer word.

Deur die beskrywing en bespreking van kunswerke, die foto's en skilderye waarna verwys word, sê Dällenbach, word die *mise en abyme* juis versterk, want "reflection in order to 'take off', has to work in alliance with a reality similar to that which it is reflecting: a work of art" (1989:71). Op hierdie wyse word nie net die polisemiese verwysingsveld van die narratief verbreed nie, maar word die literêre driehoek van outeur, teks en leser aangedui (1989:74). So het ons byvoorbeeld die kunstenaar-fotograaf (Sarah) wat weerspieël word in haar werk, die foto's, en die interpreteerder-toeskouer, die leser David, wat op sy beurt ook weer die verteller is waardeur al hierdie elemente tot stand kom. Dit is soos Brink ten opsigte van *Don Quixote* beweer: die werklikheid en onwerklikheid word nie teenoor mekaar gestel nie, maar is beide die produk van die vertelling, die taal, wat die wêreld van die droom én realiteit moet beskryf (Brink 1998:31, 32).

Dit is duidelik dat hierdie *mise en abyme* (pp. 64-71) inherent deel vorm van die intrige van die eerste verhaal, "Die blou deur", maar ook die kern bevat van

ander elemente van die roman: die deur as metaforiese opening tot die self en die teks; die vervlegting van karakters; die verbintenis tussen ruimte, identiteit en teks; die vervloeiendheid van werklikheid/droom/illusie/fiksie; die metatekstuele en die seksuele. Hierdie elemente van die roman as geheel sal vervolgens bespreek word.

4. Deur op deur op deur

Die blou deur open die roman. Dit is die ruimte wat die verteller as sy eie beskou, sy eie persoonlike ruimte (14), waar hy vreemd voel as sy vrou dit binnedring (15) en waar die onwerklikheid van die gebeure vir hom 'n aanvang neem wanneer die vreemde vrou en kinders hom verwelkom (19). Hy soek bevestiging vir sy werklikheid in die blou deur wat hy ses jaar gelede geverf het (22) en die toenemende vervreemding laat hom twyfel aan sy eie bestaan (33). Agter die blou deur open op p. 64 'n nuwe wêreld wat hy moet herontdek en daaragter die breër betekenis van die moontlikheid van "onvoorstelbare nuwe deure" en "onbekende ruimtes" wat ook die ontmoeting van vreemdelinge wat vir hom voorlê, sou insluit. Die ooreenkoms met die kuns (en teks) waarin hy hom allerhande gesigte, mense en diere kon voorstel, word geopen (64). Die deure word egter hierna foto's - voorstellings van deure – (soos in 'n teks) met daaragter die onbekende en onkenbare soos Sarah hom in "haar geheime binneruimte" ingenooi het (67). Sy ruimte word hare deur middel van die teks en die droomwêreld wat daarbinne geskep word. Die kumulatiewe effek van "deure, deure" word ook 'n eerste reeks oneindige dupliseringe van onkenbare "raaisels".

Die blou deur word egter ook die skeiding tussen hom en Lydia, die afsluiting van die werklikheid van hulle saambestaan en ook die beëindiging van sy sekerheid (77) wat verdwyn soos sy woonstelgebou en sy woonstel (78-9). Sy enigste mate van sekerheid lê nou agter die blou deur, die teks wat hy moontlik gemaak het deur sy beskrywing daarvan. Die laaste sekerheid verdwyn as die blou deur by sy terugkeer "kadmiumgeel" is (81). Die eerste teks eindig dus met dieselfde openheid en onvoorspelbaarheid as die begin van die teks, wat begin met 'n droom en die oopmaak van 'n deur ... en so word die oneindige reeks deure van die *mise en abyme* weer geaktiveer tot volgende tekste en moontlikhede.

In die slotverhaal maak die geel deur ("sonneblomgeel"), wanneer die karakter instap in die plaashuis, weer sy verskyning, maar baie duidelik (ook) 'n oorgeverfde blou deur, wat nie net die verbindings met die eerste verhaal aktiveer nie, maar ook die oopstel van al die onkenbare moontlikhede wat daarbinne wag.

Dit is duidelik dat finale betekenis en afronding van die verhaal hier uitgestel word, dat die iteratiewe aard van die vertellings en die roman dui op verdere opeenvolgende tekste, verhale en stories: dat dit slegs fiksie is waarbinne en waardeur die een teks inspeel op die ander en nóg fiksie ontstaan.

5. Die vervlegting van karakters

In die foto-ateljee word die verteller gekonfronteer met veral die drie vroue in sy lewe: Lydia, wat hy nou nie meer kan vind nie; Embeth, wat slegs deel is van sy verlede; en Sarah as kunstenaar-fotograaf, wat moontlik deel is van sy nuwe droombestaan en deur haar bruinheid ook Embeth herhaal en sy skildery herroep.

Hierdie vervlegting van karakters, maar ook die herkenning van al die gesigte in die foto's, die feit dat hulle almal 'n rol in sy lewe gespeel het, wys ook progressief op die herhaling van karakters in die ander tekste en die ooreenkomste en soms (on)uitgesproke betrokkenheid in verhoudings tussen hulle. So word nie net die verteller-karakter ontbloot nie – “ontmasker, naakgestroop” – maar word hierdie herhaling ook 'n vooruitwysing na die ervaring van die ander verteller-karakters en die integrasie van die vrouekarakters.

Die mansvertellers in die drie tekste van die roman deel heelwat ooreenkomste: 'n wye kunstenaarsbelangstelling en -beroep: skilder, argitek en pianis. Volgens Dällenbach (1989:52) maak dit hulle uiters geskik as substituut-outeur-karakters, wat dus aansluit by die metatekstuele verwysingsveld. Hulle is al drie uiters geïnteresseerd in en selfs obsessief oor die naakte vroulike liggaam, vandaar die herhaalde seksuele beskrywings, eskapades, ontrouheid/affairs en die drie keer herhaalde waarskuwing van die vrouekarakters in dié verband. Al drie beleef 'n middeljarige-vertwyfeling oor hul identiteit en 'n teleurstelling oor die ideale wat nie bereik is nie, 'n herinnering aan ouers wat nie tot die boonste elite behoort het nie en uiters konserwatiewe pa's wat nie hul beroepskeuse en kunssinnigheid heeltemal begryp of goedgekeur het nie.

Die vertellers ken mekaar as karakters. Al drie die vertellers is uiters bewus van die onsekerheid van hul bestaan, ervaar twyfel oor die werklikheid al dan nie van dit wat hulle waarneem en vertel, en is bewus van die vervloeiendheid van werklikheid en droom. As persone wat uiters gesteld is op 'n eie persoonlike ruimte, ervaar hulle hulself dikwels in die paradoksale posisie van vreemdelinge in hul eie huise en omgewing, wat waarneem vanaf 'n afstandelikheid wat tipies is van die kunstenaar en outeur. Hulle is bewus van die toneel wat afspeel asof in 'n ou rolprent, 'n slegte toneelstuk, 'n droom of verhaal met hulself as spelers daarin. Al drie ervaar op 'n stadium dat hulle die Ander verteenwoordig. Al drie maak kennis met die ou man. Die drie karakter-vertellers is dus in meer as een opsig spieëlbeelde van mekaar en as kunstenaars ook van die outeur.

David onthou alles asof “deur 'n spioenasiekamera vasgelê”, neem die ruimte buite waar as vreemd (17), ervaar die verwarde woonstelblok as 'n hallusinasie (27), herken homself nie in die hysbakspieël nie (29), voel vreemd in sy eie kothuis (33) en dink aan die gebeure as droom en hallusinasie (39). Hy kyk na Sarah vanuit die visuele oogpunt van 'n skilder (45) en vind die vervlegting tussen Embeth en Sarah so onverklaarbaar soos 'n droom (57). Hy ondersoek sy eie huis as 'n onbekende wêreld (64), wonder of hy hom dit alles verbeel (64), en soek na leidrade oor Sarah om haar werklikheid te bevestig (69) terwyl hy juis sou sekerheid vind by Lydia (77), wat hy nie kan opspoor nie. Sy woonstel het saam met haar (en sy vorige lewe) spoorloos verdwyn (78). Hy kan net terugkeer na 'n kothuis waarvan die blou deur nou geel geverf is, sodat die opmaak daarvan die moontlikheid van 'n nuwe ervaring, bestaan en teks kan aandui: hy is slegs seker van die onsekerheid en selfs fiksie van sy bestaan.

Brink (1998:29) verwys in sy teoretiese werk spesifiek na twyfel as die voorwaarde vir die ervaring van realiteit, maar ook as die universele tema in alle prosa: “the problem of appearance and reality”.

Steve, in die tweede teks, “Spieël”, is 'n argitek wat hou van “skoon, ondubbelsinnige lyne” (85). Sy vrou, Carla, 'n fiksieredakteur, is die een wat hou van art nouveau, vandaar die spieël. As argitek binne die konteks van SEB het hy geleer om “al die regte clichés te gebruik” (93) – nog 'n sleutel dat die outeur bewus is van die clichés (en stereotipes) in die teks.

Die spieëlbeeld van sy nuwe identiteit as swart man skep die verwarring by hom, soortgelyk aan David se ervaring met die oopmaak van die blou deur. Sy persoonlike ruimte is binnegedring (101, 143), hy twyfel aan sy identiteit (“Dis ek, Dis nie ek nie” (103, 108, 119, 150, 160) en sien homself as vreemdeling (103, 142, 160, 179, 181). Sy wêreld het vreemd en kunsmatig geword (119, 144, 163). Hy twyfel oor die werklikheid van wat met hom gebeur en of dit nie net verbeelding en illusie is nie (104, 108, 115, 141, 143, 151, 173, 174, 194), voel asof hy deur ’n spieël loop (106) soos in ’n droom, en wonder oor die invloed van kleur op identiteit (108, 114, 134). Hy ken vir David, Lydia en Nella en weet van Embeth (dit bevestig dus die bestaan van Lydia en Embeth tekstueel), en dink ironies genoeg daaraan om David se hulp in te roep (108), want David is “immers ’n kunstenaar, gewoon aan verbeeldingsvlugte”! (109). Hy is verstom dat nie een van sy familie of vriende die verandering eers opmerk nie (112, 145, 156), alhoewel Silke sy velkleur bewonder, wat die onsekerheid oor wat besig is om te gebeur, vererger. Hy is ook bewus daarvan dat hy homself van ’n afstand dophou asof hy in ’n toneelstuk optree waarvan hy ook die regisseur is (113, 117, 153, 175). Selfs later, na hulle terugkeer van die restaurant af, is dit asof hy in ’n alternatiewe dimensie is van waar hy nooit weer by sy “vertroude wêreld sal uitkom nie” (193). Hy voel al hoe meer hy speel net ’n rol (113) en bestaan dalk net in persepsies (160). Ook hierdie uitbeelding sluit aan by Brink se vroeë uitspraak dat realiteit gebaseer is op persepsie, “but perception already presupposes interpretation and imaging, in other words, translation” (Brink 1998: 30).

Steve se vroeë verhouding met Lydia (wat vir David verborge is) kom op die lappe (soos David se verhouding met Embeth), asook die rede waarom sy nie kon kinders hê nie (131). Sy verlies aan haar vergelyk met David se verlies van Embeth (131). Soos met David is Lydia “intiem verbind” met wie hy eintlik is (133), en soos David kan hy haar ook nie opspoor nie (134). Hy begin soos ’n vreemdeling vir homself optree (139), en na die gewelddadige seks met Silke beskou hy homself as anders, as dié Ander (149). Ook hy soek leidrade (soos David), al is dit dan in slierte van drome (152), maar in die droom-herinnering is daar die ineenstrengeling van Silke, Lydia en Carla (153), soos by David die verwarring tussen Lydia, Sarah en Embeth. Hy verwys na Derek Hugo en Nina Rousseau, die karakters in die volgende (derde) verhaal, as bekendes.

Soos tyd vir David gaan stilstaan, raak tyd ook vir Steve verstrooi (167). Die gesprek in die restaurant oor Derek Hugo en Nina Rousseau word ’n voorspelling van die intrige in die derde teks. Met die terugkeer na hul woning ná die geweld in die restaurant is dit egter of alle sekerheid wegval. Die ruimte word ervaar as ’n Donker Gat wat hom vir ewig sal weghou van sy vertroude wêreld (193), alles voel soos ’n illusie (194), en hy herken nie meer sy of Carla se liggame nie (195). Sy woorde, dat hy die middag by Silke geslaap het, is ’n poging om ’n werklikheid te bevestig, maar die spieël, dit wat die verhaal, sy storie, sy persepsies, verandering van identiteit en sy ervarings veroorsaak, of selfs geskep het, breek (196). Terugkeer na die wêreld van vroeër is, soos in die geval van David en die blou deur, nie meer moontlik nie, maar die moontlikhede daarvan na die breek van die spieël is ook onbepaalbaar en onbekend. Dit is, soos in die geval van David en die blou deur, die begin van ’n nuwe teks en bestaan.

Derek in die derde teks, “Appassionata”, is die pianis wie se musiek onder andere sy aanknopingspunt met vroue is (201). Soos David se skilderkuns hom met Embeth verbind het en Steve en Lydia argitektuur gedeel het, is musiek ook Derek se aanknopingspunt met Nina en Carla. Alhoewel hy as verteller erken dat woorde nie sy medium is nie (201), is die musiekteorie tog die “nuwe alfabet” wat hy leer bemeester (206) en word hy later nie slegs leser en ontvanger nie, maar ook medeskepper en kyk hy vanuit die standpunt van die komponis self na die

musiek – soos 'n outeur na 'n teks (208). Christa se verlies voel hy, op soortgelyke wyse as David met Embeth en Steve met Lydia, as 'n keerpunt in sy lewe (209). Hy is die besitter van foto's van Sarah en skilderye van David (211) en hy lewer kommentaar oor hul kunswerk: die kamera wat nie kan lieg nie (212), die uitbeelding van weerloosheid en die begrip uit David se werke dat "die wêreld nooit is soos hy lyk nie: agter die oppervlak kruip daar altyd nog meer weg" (212). Nina se blou oë word ook direk met David se skilderye vergelyk. Sy (onvervulde) begeerte na Nina is oorheersend (222) en dit is sy wat die wêreld van stories en verbeeldingsvlugte beklemtoon (224). Hy verwys ook na Silke, maar daar is net die suggestie van 'n affair met Carla (229) wat weer die vroeë verhoudings van David en Steve eggo. Ook wat dié verhouding betref, sou 'n leser met hom moet saamstem: "Soveel vertolkings was moontlik" (234). Die herhaling van die aanval by Chez Alice word kortliks beskryf omdat hy, in teenstelling met Steve, "nie veel besonderhede" onthou nie (237) en die "deurmekaarspul" in sy herinnering net erger geword het (238), wat ook die verandering in besonderhede verklaar.

Ook hy (soos die ander mansvertellers) ervaar met die aankoms in Tulbagh hoe sy bekende wêreld "wegval" (244) en hoe die ruimte "al hoe kleiner om ons inkrimp" (244). Ook hy het, soos David, in Claremont Towers verdwaal (245) en hy neem die geelgeverfde agterdeur waar (wat vroeër blou was). Die huis skep by hom die indruk van 'n "harwar van kamers" (247), wat reeds onsekerheid skep. Daar is ook 'n gang met geraamde foto's en die "besondere" art nouveau-spieël (250). David se skildery van die begin word betrek (251) en ook sy huwelik met die bruin vrou, wat die inwoners van die blou deur se bestaan bevestig. Onder die boeke is ook "'n Brink" (252) om ook die beeld van die outeur in die teks direk betrek, en 'n afdruk van Magritte "waarin die sigbare en onsienbare mekaar uittart" (252) – as verdere metatekstuele *mise en abyme* in die klein.

Deur die loop van sy vertelling word heelwat leidrade gegee na die onheilspellende, die spoke, gewelddadige eindes en selfs moord (o.a. 254), alhoewel alles ironies genoeg as "onbegryplik vreedsaam" (257) beskryf word. Ook hy is, soos die ander vertellers, op 'n stadium nie meer seker of wat hy vertel verbeelding of werklikheid is nie: "Ek weet op 'n stadium nie meer heeltemal wat aan die gebeur is, wat ek versin, en wat nié gebeur nie" (259). Die slot van die verhaal word dus in 'n droomatmosfeer vertel en die onbeheerste seks met die geïmpliseerde ouma en haar "lang, los pikswart hare" (263) lei tot sy dood, verstrengel in haar vlegsels, tussen haar dye (264). Hierdie beskrywing dui op die terugkeer na die skoot van die vrou en die ewige sirkel van geboorte en dood, werklikheid en verbeelding, leser en teks, storie op storie, spieëlbeeld op spieëlbeeld - terug in die raam "gevorm deur 'n naakte meisie met lang los hare, haar slanke arms uitgestrek en gevou om die spieël ...". Op hierdie wyse word daar ook teruggekeer na die begin van die roman: "Daar was, om mee te begin, die droom ..." (9). Hier word die teks en roman, soos in die vorige twee verhale, 'n teks wat slegs na teks verwys, tot teks terugkeer en weer verdere tekste kan genereer – 'n tipiese funksie van die *mise en abyme* (vgl. Dällenbach 1989:151)

6. Ruimtelike elemente

Behalwe die blou deur en die oneindige reeks deure wat reeds bespreek is, is veral twee ander ruimtes van belang as uitbreiding en verwysing binne die sentrale motief in die roman: Claremont Towers en Chez Alice. Dié ruimtes vorm deel van die immerherhalende en intratekstuele verwysingspatroon in die roman.

Die herhaalde ervaring van hul ruimte as vreemd, tweedimensioneel, omgekeer en “anders” deur die karakters is reeds onder 5. bespreek.

Claremont Towers word op p. 25 beskryf as “enorm en solied”, die werklikheid vir David waar hy en Lydia in woonstel 1313 woon. Die innerlike verwarring wat reeds aangedui word met die verwysing na die Toring van Babel (ook as skildery/kunswerk), word gou versterk deur die hysbak wat hy nie ken nie, die trap wat hy nie kan kry nie (25) en die groot gapende gat in die kelder (26). Die sirkelende trap (27) en nommers wat verander binne-in hysbakke (28–9) tot dit selfs (of júis) net die alfabet is (31), dra by tot hierdie verwarring. Die labirint wat nêrens heen lei nie, weerspreek die logika wat volgens die verteller in ’n moderne gebou hoort (26), maar sluit aan by die interne metatekstuele logika van die roman. Hy ervaar die gevoel dat dit slegs ’n hallusinasie is (27) en begin twyfel aan die werklikheid van sy bestaan in die gebou (31), deel van die bisarre droom wat hy ervaar (77). Wanneer hy na die gebou terugkeer, is dit egter nie daar nie, weet niemand van die bestaan daarvan nie, is die plek waar hy gewoon het doodgewoon, soos in ’n nagmerrie, weg (78–9).

Die volgende verhaal bevestig egter die bestaan daarvan by monde van die skepper daarvan, die argitek, Steve. Dit was die hoogtepunt van sy loopbaan, al het ander spottend daarna as die Toring van Babel verwys (93). Wanneer hy na die gebou kyk, is dit sy “magnum opus”, Bybels, ’n “toevlugsoord”, die bevestiging van sy identiteit en waarde (120). Die “verwaarloosde ou man met die kaal kop” (124), wat David ook daar raakgeloop het (30), is egter nou ’n spook, “op soek na sy verlore woonplek” (soos David!). Hy bevestig ook dat David en Lydia daar woon, in ’n woonstel op die dertiende verdieping (125), maar ook hy vind Lydia nie tuis in woonstel 1313 nie (134). Op p. 161 verwys Steve egter na die gebou as ’n “steeds veranderende droomruimte” en aan Carla sê hy dat hy op sy manier “stories vertel” met sy geboue, waarop sy vra of dit nie net iets is wat hy binne-in hom “verbeel” nie. Hierdie verwysing herinner aan Brink se uitspraak oor die tradisionele begrip van referensialiteit wat wegval in die moderne veelvlakkige roman: “language can no longer refer to something ‘out there’, but, at most, only to language itself” (Brink 1998: 11).

Derek onthou Claremont Towers as ’n “monstrositeit” met ’n “verbeeldinglose naam”, waarin hy ook een keer verdwaal het (soos David).

Die beskrywing van hierdie gebou in al drie tekste bied dus wisselende beelde, perspektiewe: dié van die skepper, iemand wat daarin gewoon het en ’n buitestander. Hierdie metatekstuele suggestie van die driedelige outeur, teks en leser, ondersteun deur die verwysing daarna as ’n “storie” en ’n “droomruimte”, versterk die twyfel tussen die werklikheid of droomkwaliteit daarvan (as fiksie) by karakter en leser en sluit as mikro-*mise en abyme* by die oorkoepelende tema van die teks aan.

Chez Alice is die restaurant waar die rooftog plaasvind wat deur verskillende perspektiewe van Steve en Derek vertel word. Die ingang word onmiddellik met die art nouveau-spieël verbind deur die beskrywing van die styl as “iewers tussen futuristies en art nouveau” en die gevoel “asof mens deur ’n raam loop”, asook die verdere opmerking: “Asof mens in ’n ander dimensie, ’n ander wêreld in beweeg” (171). Die reeds gevestigde element van spanning tussen werklikheid en weerspieëelde werklikheid, waarheid en verbeelding, word op hierdie wyse weer geaktiveer en berei die leser ook voor op die karakters se ervaring van die aanval as iets uit ’n ander wêreld, ’n hallusinasie (174) en fiksie soos in ’n film (175).

Die herhaling van dieselfde gebeure by Chez Alice in die derde teks is ’n retrogressiewe *mise en abyme* op diëgetiese vlak (Dällenbach 1989). Derek se

ander perspektief sluit aan by die tema van verskuivende beelde en vlakke, die dramatiese ironie deur voorafkennis voorberei en ook die feitelike onbetroubaarheid van verskillende vertellers wat die aanspraak op 'n werklikheid weerspreek. Dit dien egter ook as bykomende skakel met die tweede teks en 'n verdere vervlegting van karakters en herhalende motiewe.

Ook in die uitbeelding van die ruimte word die spanning tussen realiteit en illusie dus versterk. Die labirint-ervaring in Claremont Towers dra verder by tot die vestiging van begrippe uit die postmoderne teorie in hierdie roman (vgl. Viljoen 1988).

7. Die spieël

Die eerste verwysing na 'n spieël is op p. 29 wanneer David met "duiselingwekkende vaart" in die hysbak boontoe skiet en in 'n donker spieël homself nie herken nie – 'n vooruitwysing na Steve se skokkende ervaring op p. 100. Die eerste beskrywing van die art nouveau-spieël is binne Sarah se foto-ateljee, waar die foto's in 'n spieël geneem is en die spieël self in die komposisie geïnkorporeer is (68). Die spesifieke art nouveau-spieël word uitgesonder as "veral een spieël (...) met groot effek gebruik". Hierdie uitsondering is veral belangrik omdat dit die een groot aanpassing in die roman is wat nie in *The blue door* (Brink 2007:100) voorkom nie. Dáár word slegs verwys na: "All of them obviously taken in a mirror, which is incorporated in the composition." Daarna volg ook die beskrywing van 'n "eindelose dialoog tussen die weerkaatsings" wat aan die gang gesit word (ook, soos Hambidge 2008 aangedui het, 'n dialoog met die skrywer se hele oeuvre) – nóg 'n uitbeelding van 'n eindelose reeks herhalings. Die reeks foto's betrek ook die beeld van die fotograaf (outeur) self, "verwring deur die spieëls" (68), 'n verdere vooruitwysing na die verteller-karakters se ervarings en ook die onbetroubaarheid van representasie in die teks.

Die tweede teks be-teken die spieël spesifiek met die titelposisie en die vooruitwysende openingswoorde op p. 85: "Ek het nooit voor vandag enigiets ongewoons omtrent die spieël agtergekom nie." Die spieël is Steve se vrou se keuse: art nouveau – sý is die pottebakker en fiksieredakteur (kunstenaar). Steve assosieer die spieël ook spesifiek met die seksuele, "lenige naakte meisie" wat hom aan "sensuele liefkosings laat dink" (87). Die verwysing na "spieëltjie-spieëltjie aan die wand" word retrospektief erg ironies wanneer Steve later met sy swartheid gekonfronteer word. Hy is aanvanklik baie tevrede met die beeld wat hy daarin sien (95), maar op p. 99 versteen hy voor die beeld en ontken wat hy sien: hy is swart (100). Hy ervaar dit dat hy naak staan, sy mees private ruimte binnegedring is (101), en veral as 'n verandering van identiteit (102, 150). Hy word 'n vreemdeling vir homself (103, 119, 142) en ervaar die spieëlbeeld as 'n werklikheid (104). Die gevoel van onwerklikheid hang egter ook daarmee saam: dis asof hy "deur 'n spieël loop" soos in 'n droom (106) en sy weerkaatsing in reglynige spieëls langs die trappe skep 'n ook 'n ruimtelike disoriëntasie (107). Hy beklemtoon die gevoel van "hersenskimme en verwarring en kammaspeltes" (108), maar erken ook dat die konfrontasie in die spieël hom laat twyfel oor die werklikheid, sy "eie, nuwe werklikheid" en die moontlikheid dat dit net 'n "charade" is (143). Na die seksuele omgang met Silke aanvaar hy die weerkaatsing in die spieël as eg (149) en kom hy tot die slotsom dat hy nou 'n ander, die Ander, is (149). In 'n droom bevestig Carla se oë "soos in 'n spieël" egter dat dit nie hy is nie (153).

Op p. 160 word die beeld in die spieël egter ook 'n voorstelling van persepsies, dat 'n mens se identiteit slegs deur persepsies (verskillende spieëlbeelde in 'n teks en die teks as spieël) gevorm word. Per implikasie word die spesifieke spieël

ook betrek met die ingang tot Chez Alice en die herhaling dat dit voel asof 'n mens deur 'n raam loop (171, 106). Dit verleen 'n ander dimensie aan sake, skep 'n ander wêreld – die “ander alternatiewe dimensie, waar jy nooit weer by jou vertroude wêreld kan uitkom nie” (193). Wanneer die spieël dan breek, is die implikasie nie net die slot van die verhaal nie, of die ongeluk wat volgens oorlewering op 'n mens wag nie, maar ook die onmoontlikheid om die beeld daarin te herwin, of die ervaring daarvan te verander – slegs die voortgaan binne die dimensie waarin hy beweeg en die voortgang van 'n bestaan tussen werklikheid en verbeelding, 'n bestaan wat fiksie geword het.

Die spieël kom weer voor in die derde teks tussen die boeke, foto's en skilderye in die ou opstal as voortsetting van die *mise en abyme* uit die eerste teks, as bevestiging van die teks as spieëlbeeld, nie die mimesis van 'n ouer letterkunde nie, maar die art nouveau-beeld van verskillende vlakke, verskillende werklikhede, steeds herhalende motiewe en temas waarin die outeur slegs verwronge voorkom en die teks kan verdwyn, maar ook as beeld van lus en liefde, waarin die verteller van hierdie teks uiteindelik verdwyn.

8. Die metatekstuele

Die teksgedeelte van pp. 64-71, wat reeds aangedui is as die *mise en abyme* vir die roman, bevat verskeie leidrade om die metatekstuele tema as deel van die *mise en abyme* en die interpretasie van die roman te vestig. Daar is die kunstenaarskarakters: skilder en fotograaf, wat as substitute vir die outeur gelees kan word, die gesigte en figure wat uit die verf opgeroep kan word (64), die skilderye wat as sodanig die kunstenaarsuiting verteenwoordig, maar ook die kunstenaar se soektog na 'n raamwerk, al was dit dan ook net “oor die moontlikhede wat dit geskep het om uit te breek” (66). Daar is deur op deur wat na 'n onbekende lei (67), die foto's waarin die spieël as komposisie self geïnkorporeer is, die verwysing na die art nouveau-kunsvorm, die fotograaf as kunstenaar self as deel van die komposisie (68), die leidrade wat volgens hom in die werk van die kunstenaar verskuil lê (69), die verskillende perspektiewe wat op die kunswerke van toepassing is (70) en die betekenis van al die afbeeldings vir die waarnemer-karakter.

Wat die res van die roman betref, is reeds gewys op die mansvertellers en ander karakters as kunstenaarsfigure (skilder, argitek, pottebakker, fiksieredakteur, pianis, begeleier, sanger) en hul onderskeie belangstellings in die kunste.

Klem word ook geplaas op al drie hierdie ek-vertellers se afstandelike waarneming van gebeure (17, 72, 113, 117, 147) wat vertolk kan word as die afstand van die outeur teenoor die fiksie, onder andere ook goed geïllustreer met Derek se ervaring as begeleier, medeskepper en komponis van dieselfde werk (208) en sy voorliefde vir teorie (206).

Die vertolking van verskillende kunswerke belig die aard van die roman verder. Dällenbach sê in dié verband onder andere: “*mises en abyme* ... only attain their full power when they collaborate with painting, music, the novel, the tale ...” (1989:71). Behalwe die fotogalery, wat reeds bespreek is, is daar voorbeelde soos David se skildery van die twee vroue, die studie in kontrasterende kleure (50) waarvoor gevra word watter een “eg” en watter een “verbeel” is (51), wat geëggo word in die vervlegting van twee vrouefigure op p. 57 en wat ook deel vorm van die *mise en abyme* op p. 69. Derek verwys na David se skilderye as 'n kyk na teenstrydighede, ambivalent en bifokaal, “wat mens laat besef dat die wêreld nie is soos hy lyk nie” (212). Later in die derde teks beskryf Derek die spesifieke skildery as iets wat “deur so 'n eenvoudige, amper elementêre gegewe

iets van oneindige kompleksiteit aanraak” (251). In dieselfde teks word ook verwys na Magritte se werke (252) - waarna Rimmon-Kenan (1983:93) juis as *mise en abyme* verwys. Op hierdie wyse beklemtoon die roman deurentyd die kunstenaar se spanning tussen mimesis (uitbeelding van die werklikheid) en die voorstelling van ’n verbeelde, oneindige, veelvlakkige wêreld; die blootstelling aan die teenstelling tussen kuns/fiksie en werklikheid.

Die rol van die herhalende art nouveau-spieël in die uitbeelding van werklikheid en droom, fiksie/hallusinasie en illusie (en die eindelose herhaling daarvan) teenoor die sogenaamde werklikheid is reeds bespreek.

Van die begin van die roman af word ook besin oor die rol van stories. Die storie van die mannetjies (30) eggo die verteller se deurmekaar wêreld en ook sy terugkeer na dié huisie (80), maar verwys ook daarna dat stories nie “elke keer dieselfde (hoef) te wees nie” (37) - onder andere ’n vooruitwysing na die drie tekste - en die implikasie dat wat hulle beleef, ook net storie is (38).

Die tweede teks begin met die motto’s “This could be the lead for his story ...” en “An event become such as it is interpreted” (83). Steve verwys ook na sy argitektuur as: “Ek vertel maar op my manier stories met my geboue” (161); en in sy gesprek met Carla word na die intertekstualiteit van stories verwys, asook die moontlikheid dat selfs “ons konsep van oorspronklikheid (dalk) onoorspronklik” is. Nina is vol stoute stories en verbeeldingsvlugte, “met haar spoke en kinderstories en feëverhale” (224); oor elke ding kon sy ’n storie vertel, sodat Derek later verneem na die waarheid of verbeelding daarvan (223). Dit plaas ook haar weergawe van haar liefdes, haar ouma en verlore minnaars binne daardie konteks. Ook Derek se vertelling van die slot van die verhaal, en dus die roman, is onder verdenking: “ Ek weet nie meer heeltemal wat aan die gebeur is, wat ek versin, en wat nié gebeur nie” (259), veral aangesien hy begin het met: “Al is woorde nie my medium nie ...” (201).

Gepaardgaande met die verwysings na stories is daar ook die deurlopende intertekstuele verwysings na ander prosawerke en outeurs (onder andere *Sophie’sWorld*, Kafka, Murakami, Gordimer, die versameling boeke in Nina-hulle se plaashuis) en die metatekstuele verwysings na ander narratiewe genres, spesifiek die film en drama: herinneringe is soos “ ’n ou film” (54); die verteller tree op in ’n toneelstuk en is regisseur (113); alles berus eintlik op toneelspel (114, 117); dalk is hy as karakter net ’n konvensie (160); die aanval in die restaurant verloop “soos in ’n film. Maar ’n baie vrot film” (175). Weer eens bied Brink se eie teoretiese sienings lig op die funksie van hierdie verwysings na die drama. Wat in dié soort teks agterbly, sê hy, is nie die outeur nie, maar slegs die verhale wat hulself deur die taalhandeling vertel. En dit word veral die duidelikste geïllustreer wanneer die vertelling voorgehou word en vergelyk word met drama, die teater, want dit is binne die teater dat die illusie as illusie ontmasker word en ook slegs na sigself verwys – wanneer die taal slegs as taal ervaar word en nie die werklikheid nie (Brink 1998:39).

9. *Trompe-l’oeil*

Hambidge (2008) verwys na dié belangrike leidraad in die karakter-verteller se opmerking na aanleiding van die disoriëntasie wat hy ervaar as gevolg van die afwisselende spieëlbeelde teen die oorkantste muur van die trap: “Dis ’n veel ingewikkelder en meer gesofistikeerde speletjie as die outydse *trompe-l’oeil*” (107).

Trompe-l'oeil beteken direk oëverblindery (Hambidge 2008; Zamora 2006). Dit is 'n tegniek wat veral in die visuele kunste gebruik word waarin ook reflekserende tegnieke gebruik word om perspektiewe te manipuleer en die verwondering by die aanskouer daarvan te skep met die vraag: Is dit werklik? Dit ondermyn en bevraagteken gedurig realistiese voorstellings deur spesifiek na die werklikheid te verwys, dit voor te hou, en dan die voorstelling op een of ander wyse te ondermyn. Dit skep dus gedurig die vraag na die werklikheid of verbeelding, die vraag na mimesis of dubbele representasie (Zamora 2006). Die verwysing na hierdie tegniek is dus in direkte aansluiting by die tematiese verwysing na die twyfel tussen werklikheid en verbeelding, fiksie en realiteit, in die roman, en dus ook 'n ondersteuning van die tekstuele *mise en abyme*. Die derde teks verwys ook direk na Rene Magritte (252), een van die bekendste en grootste eksponente van hierdie kunsvorm.

Zamora (2006) bespreek ook die voorkoms van argitektoniese illusionisme in die Barok-styl waar ruimte uitgebeeld word as 'n geprojekteerde oneindigheid deur die voorstelling daarvan op verskillende vlakke. Die beskrywing van die "imposante" Claremont Towers, deur die argitek self, as die "verstommende gebou ... waarin dit lyk of vier uitgange uitmond in 'n ander soort ruimte, 'n nuwe en steeds veranderende droomruimte" (161) sluit oënskynlik by hierdie tegniek aan. Ook David se ervaring van die gebou as 'n doolhof met wisselende trappe, hysbakke en openinge (25-30) sluit intertekstueel aan by Borges se tekste (wat deur Zamora aangedui word as voorbeelde van *trompe-l'oeil*) waarin hierdie strukture in groot detail beskryf word, maar die omvang daarvan 'n oneindige uitbreiding impliseer wat in die realiteit onvoorstelbaar is: "his texts ... explore not so much what is real and what is not, but rather the multiple (and often deceptive) orders of the real" (Zamora 2006). Zamora (2006) beklemtoon ook die feit dat die voorkoms van die labirint en 'n veelvoud van speëls tipies is van hierdie kunsvorm.

Hierdie intertekstuele en metatekstuele verwysing dra dus by tot die oorheersende metatekstuele tema wat ook in die *mise en abyme* aangedui is.

Daar is verdere ruimtelike beskrywings wat die tweedimensionele, maar dubbelsinnige, aard van die *trompe-l'oeil* direk weerspieël. Reeds op pp. 17-8 beskryf David die ruimte as: "... vandag vreemd. Nie soos soliede geboue nie, maar eerder soos die tweedimensionele hout- of kartonskerms van 'n verhoogspel; asof daar niks agter die fasades is nie"; en hy verwys verder na "opgedolliede fasades", "nagemaakte Kaaps-Hollandse gewels of verspotte kamma-Toskaanse skoorstene".

Ook Steve deel hierdie ervaring wanneer hy deur die groot venster uitkyk oor die see: "Dit lyk asof die toneel sonder enige substansie is: geen water, geen strand, geen ruigtes van bome nie, geen huise nie, alles gereduseer tot kleur, pure kleur, en tot lyne en vlakke, vorme, 'n onbeheerste en onbeheerbare ontwerp" (163). Met die klem op "ontwerp" is die suggestie van die skep van 'n produk, ook die teks, duidelik. Dit is ook een van die geliefkoosde tegnieke van die *trompe-l'oeil* om illusionêre beelde deur 'n venster voor te stel (Zamora 2006).

Brink se beklemtoning van die rol van taal in die teks eggo in 'n mate hierdie beskrywings wanneer hy sê die leser moet dié eenvoudige ontdekking maak: "the discovery that there are no people or houses or trees or dogs between the pages, but only words, words, words" (Brink 1998:5).

Hierdie twee beskrywings kan dus ook, op mikrovlak, as verdere tekstuele *mises en abyme* beskou word vir die roman as geheel, as deel van "n veel ingewikkelder ... speletjie as die outydse *trompe-l'oeil*".

10. Die seksuele

Die resensente (Viljoen 2008, Hambidge 2008, Van Vuuren 2008) verwys na Brink se stereotipiese uitbeelding van die vroulike liggaam en die seksuele in *Ander Lewens*. Coetzee skryf reeds vroeër daarvoor as die “doelbewuste konstruering van die vrou” in Brink se oeuwe (2002:85), en Crous verwys in ’n artikel na Brink se kenmerkende karakterisering van vroue as “nimfagtige hoere” (2006:167). Ook Brittan (2005) en Kossew (2005) verwys na hierdie stereotipiese uitbeelding van die vrou, die eksplisiete seksuele tonele in sy werk en selfs die vervreemdende effek wat dit op lesers kan hê. Die kerngedeelte as *mise en abyme* in die roman *Ander Lewens* beskryf die raam van die art nouveau-spieël in terme van dieselfde stereotipe: “slanke jong meisie en met vloeiende hare en lang arms” (68) en sluit dit dus in as deel van die kernuiting in die roman. Carla, wat die spieël in die tweede teks uitgekies het, “hou van kurwes” (85). Steve beskou dieselfde spieël met onverskuilde bewondering vir die sensualiteit daarvan: “lenige naakte meisie met lang hare ... haar arms wat met die kurwes van swaanvlerke afbuig in langgerekte hande met delikate vingers wat mens teen wil en dank aan sensuele liefkosings laat dink” (87), en later as “die grasievolle arms en hande van die naakte meisie met die lang golwende hare” (99). In die derde teks verwys Nina (eweneens stereotipies met “haar lang blonde hare ... soos ’n rivier waarin ek sou kon verdrink”, p. 226) na die spieël as “ook maar die een of ander storie, die een of ander vergete lus of liefde” (250).

Die afleiding kan hieruit gemaak word dat Brink dit spesifiek so doen om ook al die ander sensuele vrouens en seksuele aktiwiteite as stereotipes uit te beeld vanuit die manskarakters en -vertellers se perspektief, die tipiese “male gaze”, volgens Crous (2006:167), en die oordrewe voyeuristiese perspektief. Die mansvertellers maak hulle almal skuldig aan die tipiese erotiese mansperspektief wat die vrouens een na die ander ’n objek van begeerte maak (Brittan 2005:60), en ook die gedetailleerde beskrywings van die seksuele aktiwiteite wat as voyeurisme van die kant van die verteller en selfs die leser gelees kan word (Kossew 2005:141). Die vroue word ook deur hierdie soortgelyke beskrywings as eenvormige karakters uitgebeeld – soos die mansvertellers – wat verdere duplisering tot gevolg het. Die ironie is dat hierdie perspektief juis aan die einde van die roman tot die dood lei: verstrengel in die vlegsel van een van die langhaarskoonhede (al is dit dan ’n spook, of al is dit juis ’n spook!), sodat ook die ondermyning van hierdie siening en perspektief, wat deur die roman oorheers, geïmpliseer word.

Van die begin af word die vroulike en seksuele verbind met die kuns en sluit dit dus aan by die basiese metatekstuele gegewe en tekstuele *mise en abyme*. Brink het self vroeër (1985:36) verwys na kuns, religie en seks as die drie “volledige” ervarings van die mens, en in ’n bespreking van Calvino se werk (1998:327) verwys na die konvensie wat die manlike begeerte na seks met die vertel van ’n storie gelykstel. David kyk na die naakte vroueliggam langs hom met “suiwer visuele vreugde” en met die behoefte om haar so te skilder (45); die foto van Sarah moet van ’n man wees, want net ’n man “kon so nadruklik gefokus het op die erotiek van daardie tepel (66). Sarah se eie foto’s in die galery is ook intiem met verskeie naakfoto’s en die beklemtoning van sekere liggaamsdele (68).

Vir Steve is daar ’n direkte skakel tussen Carla se “seksualiteit en haar keramiek” (96), soos hy ook die vingers van die beeldhouer Giacometti beskryf “soos ’n blinde man wat Braille lees, of ’n minnaar die liggaam van sy geliefde” (96). Selfs wanneer hy betrokke is by die gewelddadige seks met Silke, hou hy dit ook soos ’n kunstenaar van ’n afstand dop (147) en word ook dit later as ’n moontlike

hallusinasie beskryf (151). Op p. 153 is die verwarrende droom van sy gelyktydige liggaamlike betrokkenheid by Silke, Lydia en Carla deel van 'n spieëlbeeld wat lei tot nog 'n afstandelike beskouing en die twyfel oor sy identiteit. Die twyfel aan sy ware identiteit lei ook tot 'n afstand tussen hom en Carla (169) – asof die seks met Silke en die ander vrouens deel was van die bevestiging van 'n identiteit en sy vryheid. Brink (1985:42) verwys juis na seks as 'n “bevrydende ervaring” en een van die elementêre ervarings van die mens wat deur die kunstenaar uitgebeeld moet word. Ook Coetzee bespreek Brink se vroulike stereotipes as medium waardeur die man sy vryheid kan bereik (2002:88). Na die seks met Silke is Steve egter vasgevang in sy swartheid en andersheid (149) en aan die einde van hierdie teks bied die vooruitsig van seks met Carla juis nie meer 'n uitkoms nie (195), sodat ook hierdie siening ondermyn word.

Derek brei uit oor die verbintenis tussen komponiste en seksuele eskapades, oor sy eie grootword met die musiek as “aanknopingspunt met die vroulike geslag” (104) en uiteindelik die verhouding tussen musiek en liefde, maar ook die dood (209), nog 'n vooruitwysing na die einde van die roman. Nina lei die ongelukkige verhouding tussen kuns (musiek) en liefde in met die geskiedenis van tragiese sterfgevalle wat ook bevestig word deur haar waarskuwing: “Dis lewe en dood” (220). Ook hierdie uitspraak herinner aan die uitspraak van Brink (1985:40) dat seks tegelyk aan lewe en dood raak.

Soos die ander mansvertellers word Derek “verteer deur begeerte” (222) totdat die begeerte hom aan die einde verteer. Die vrou bly vir hierdie mansvertellers (en ook per implikasie die outeur) die teken en teken van manlike begeerte (Coetzee 2002:89; Crous 2006:168). Brink verwys na De Lauretis se uitspraak: die “intimate connection of narrative with love” in sy bespreking van Calvino se *If on a winter's night a traveller* (1998:310) en sê ook onder andere in daardie bespreking: “it is desire that drives both narrative and sex” (1998:327). Hy herhaal later in 'n onderhoud met Louise Viljoen (2005:175) dat hy heel moontlik baie daarvoor skryf omdat begeerte so 'n fassinerende konsep is in terme van seksualiteit, “maar ook in die voortbring van literatuur, in die hele kreatiewe impuls”. In hierdie spel met begeerte verdwyn die verteller egter, eindig die teks, want ook die teks oor die teks is al stereotipe, sê Coetzee (2002:90). Die implikasie is duidelik die ondermyning van die fallogosentriese manlike verteller in hierdie roman.

Die verdere implikasie van die beklemtoning van die seksuele en die uitbeelding van die manlike en vroulike in die drie tekste van die roman is dat dit ook aansluit by die metatekstuele siening van manlike outeurs en vroulike lesers, soos Brink aandui in sy bespreking van Calvino se *If on a winter's night a traveller* (Brink 1998). Soos in daardie roman word ook in *Ander Lewens* die manlike begeerte na 'n begin en 'n einde onbevredig gelaat (Brink 1998:315). Brink haal ook vir De Lauretis aan wat sê: “reading like writing is a function of desire ... the archetype of this fiction is the male sexual act” (1998:310). In die res van sy bespreking van Calvino se roman verwys Brink onder andere na die fallogosentriese man en dekonstruktiewe vrou (1998:319). Die feit dat elke liggaam 'n aanhaling is uit 'n teks (1998:323), verwys na die sekstoneel waarin dit direk gestel word dat die vroulike liggaam gelees word soos 'n teks (1998:322) en dat dit begeerte is wat beide die narratief en seks voortbring (1998:327).

Brink het ook heelwat vroeër hierdie ooreenkoms tussen die verhouding van leser en teks en 'n liefdesverhouding geformuleer. Vir hom is die goeie literêre teks sodanig dat dit die leser uitnoui tot 'n totale betrokkenheid, soos in 'n liefdesverhouding: “not a simple one-night stand but the immersion of the self in the other”. Die manlike leser is die minnaar van die vroulike teks (Brittan

2005:56)! In hierdie roman vervul die manlike ek-vertellers, wat reeds ook met die outeur verbind is, ook die rol van 'n surrogaat-leser deur die eksplisiete beskrywings van liggaam en seks waardeur onder andere 'n spieëlbeeld van mekaar ontstaan (en die vrouens), maar ook die verleiding deur die teks geïmpliseer word (Brittan 2005:60). Brink word verder aangehaal (Brittan 2005:76) as sou hy die volle verhouding tussen manlike lesers en vroulike teks sien as 'n dinamiese progressie omdat juis die "andersheid" van die teks – die eksplisiete aard daarvan – aanstoot gee vir die lesers en verdere direkte kommunikasie en "omgang" tussen lesers en teks veroorsaak.

Die herhaalde onvervulde begeertes van die manlike vertellers in hierdie roman word geresoneer in die herhaalde onsekerheid, oop eindes, terugkeer na die verbeelde bestaan (fiksie/teks) of die beëindiging daarvan, die herhaalde seksuele avonture met vroue, wat ook kunstenaars is en dus die verbeelde aksies en tekste deel, wat herhaal word in spieëlbeeld na spieëlbeeld en voorgestel is in die aanvanklike *mise en abyme*. Dit versterk verder die teks se veelvlakkige voorstelling van werklikheid, verbeelding, droom, fiksie, hallusinasie en die metatekstuele. Die oopmaak, of die verf, van 'n blou deur kan 'n onbekende en onvoorspelbare wêreld van nuwe dimensies en ander lewens ontsluit. Ook seks word reeds in die begin van hierdie roman beskryf as 'n aksie wat 'n verandering in dimensie teweeg bring: "As mens liefde maak. Dink jy nie dis ook 'n manier om plekke met jouself te ruil nie? Die wêreld verander in 'n ander plek. Jy is nie meer wie jy was nie" (46).

11. Slot

Al drie Dällenbach se tipes *mises en abyme* kom in die roman voor: 'n eenmalige direkte duplisering, 'n reeks van oneindige duplisering en die aanduiding van die werk as geheel (1989:35), asook tekens dat dit as sodanig gelees moet word. Die voorgaande ontleding wys juis op herhalende vooropstelling daarvan. Die een verhaal genereer as 't ware die volgende, word intratekstueel daarmee verbind, en die veelvuldige herhaling van verskeie aspekte waarmee die drie verhale mekaar aanvul, skep 'n besonder sterk eenheid in die roman ten spyte van die gedurige ondermyning van sekerheid, die twyfel tussen realiteit en droom, feit en fiksie.

Daar is duidelik sekere aanduidings van 'n oneindige reeks refleksies: die reeks deure wat oopmaak, die spieëls wat 'n oneindige dialoog voer, verteller-karakters wat mekaar herhaal, verhale wat oop eindig, retrospeksie en retroprospeksie; en selfs aan die einde word 'n oneindige herhaling van lewe en dood geïmpliseer.

Die *mises en abyme* in hierdie roman vervul 'n verskeidenheid funksies. Hierdie artikel wys spesifiek op die metatekstuele vlak wat geskep word, vooruitwysings na die intrige en struktuur van die roman, die beklemtoning van die vervloeibaarheid van werklikheid en illusie, die belangrikheid van tekste, stories en intertekstualiteit. Die daarstelling van sterk deurlopende motiewe soos begeerte en die seksuele, die kuns, afstandelike vertellers, illusie en droom, die labirint en die spieël is ook aangedui.

Tematies dui die refleksies en duplisering op verskillende vlakke op die veelvlakkige werklikheid en illusie in die roman, die roman as artefak, die destabilisering van feit en fiksie, binne die roman en lewe. Die begeerte na 'n begin en einde word deurlopend ondermyn en uitgestel, daar is geen sentrum van waaruit vertel word nie, Ouroboros sluk homself in, die teks herhaal slegs ander tekste: "the more the novel reflects itself the less it will be able to mirror anything other than itself" (Dällenbach 1989:128). Soos Brink dit stel in sy T.T.

Cloete-erelesing van 1999: die literatuur moet wegkom van die binariteit van die twintigste eeu, die “prosesse van dekonstruksie het nuwe vergesigte geopen vir ons eiening van die wêreld-as-teks; of dan van die wêreld as eindelose collage van tekste, ’n nimmereindigende proses van tekstualisering” (Brink 2000:68).

In hierdie drielige roman met tegnieke soos die *mise en abyme* en die *trompe-l’oeil* word die postmoderne siening van verhale wat nog verhale aktiveer sodat die een verhaal variasies van die volgende tot gevolg het (Brink 1998:3) gerealiseer in ’n veelvlakkige diskoers. In hierdie volgehoue iteratiewe struktuur is daar ’n afwesigheid van finale betekenis, ’n gedurige afwagting dat vroeëre betekenis herhaal of aangepas kan word en die voortdurende ondermyning van representasie of enige voorstelling van die realiteit (Brink 1998:12-13). Dié werkswyse en die gedurige gebruik van vroeëre Brink-stereotipes en -temas skep ook ’n diskoers met sy hele oeuwe, sodat hierdie roman ook ’n terugskouing word, ’n interteks wat terugkeer na ander tekste en verhale om die interafhanklikheid van tekste en verhale voort te sit. Dit is die tipiese Sjeherazade-strategie: die skrywer se aanhou praat en vertel om te oorleef. Dit is ook ’n erkenning van die enkele teks wat geen gesag kan hê nie omdat dit hoogstens interteks is (Brink 1988:389). Terselfdertyd is hierdie roman nie net ’n besinning oor Brink se narratiewe oeuwe nie, maar ook ’n bevestiging van sy teoretiese uitsprake oor die roman.

Bibliografie

Brink, André P. 1985. Oor die religieuse en die seksuele (1963). In *Literatuur indie Strydperk*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1988. Die postmodernistiese roman: ’n skakel met die 18de eeu? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4):378-93.

—. 1998. *The Novel. Language and Narration from Cervantes to Calvino*. Kaapstad: University of Cape Town Press.

—. 2000. Die Duisend en Tweede Dag. *Stilet*, 12(1):63-76.

—. 2005. André P. Brink in gesprek met Louise Viljoen. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):160-77.

—. 2007. *The blue door*. Londen: Harvill Secker.

—. 2008. *Ander lewens. ’n Roman in drie dele*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.

Brittan, Alice. 2005. Reading sex and violence in André Brink’s *Rumours of Rain* and *A Dry White Season*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):55-77.

Coetzee, A. 2002. Seksualiteit in die werk van André P. Brink. *Stilet*, 14(2):82-91.

Crous, M. 2006. On André Brink’s *The Right of Desire*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(2):161-73.

Dällenbach, L. 1989. *The mirror in the text*. Oxford: Polity Press.

De Nooy, J. 1991. The Double Scission: Dällenbach, Dolezel, and Derrida on Doubles. *Style*, 91(25:1):19-28.

- Gabriele, J.P. 2005. Narrative Prisms and Prisons: Mirror Effects and Mise-en-Abyeme in Don Quijote. *Symposium*, Spring 2005:31-42.
- Hambidge, J. 2008. Brink verken innerlike landskap. *Die Burger*, 26 Mei 2008.
- Kossew, Sue. 2005. Giving Voice: Narrating silence, history and memory in André Brink's *The Other side of Silence* and *Before I Forget*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):134-46.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen.
- Ron, Moshe. 1987. The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of Mise en Abyeme. *Poetics Today*, 8(2):417-38.
- Van Vuuren, H. 2008. *Ander lewens* nie vir die literêre fynproewer. LitNet. 12/08/2008. <http://www.oulitnet.co.za>.
- Viljoen, H. 1988. Spieël, kamer van speëls: oor Postmodernisme en representasie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4):417-26.
- Viljoen, L. 2008. *Ander lewens*: 'n Spel met die onwaarskynlike en nierealistiese. LitNet 10/06/08. <http://www.oulitnet.co.za>.
- Worthington, M. 2001. Done with Mirrors: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse. *Twentieth Century Literature*, 47(1):114-36.
- Zamora, L.P. 2006. Trompe l'oeil Tricks: Borges' Baroque Illusionism. <http://www.uh.edu/~englmi/BorgesBaroqueIllusionism>. (Datum geraadpleeg: 2008/10/02)