DIE SKEP EN VOORSTELLING VAN 'N POSTMODERNE KARAKTER-IDENTITEIT IN DIE PROSA

Sanko (R. C.) Lewis

B.A. Hons. (English)
Baccalaureus (Bedryfskommunikasie)

Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium
in Afrikaans en Nederlands aan die Noordwes-Universiteit.

Studieleier: Dr. S. F. Greyling
Medestudieleier: Prof. H. G. W. du Plessis

2006
Potchefstroomkampus

DANKBETUIGING:

Aan my God, die Groot Skrywer, wat my gefragmenteerde lewe met wonderwerke gegom hou – ek dank U en staan daagliks verstom voor u uitnemende Karakter.

Baie dankie aan mev. Greta von Abo wat tydens haar eie lyding twee weke voor haar sterfte nog aan my gedink het; en besluit het om haar registrasiegeld in my rekening oor te plaas sodat ek klaar kan studeer. Ek dra hierdie verhandeling op aan tannie Greta.

My studieleiers, dr. Franci Greyling en prof. Hans du Plessis – *baie dankie* vir u leiding en geduld.

Dankie aan prof. Heilna du Plooy vir wie ek tydig en ontydig kon raadpleeg oor literêr-teoretiese en ander dergelike sake.

'n Woord van dank aan prof. Attie de Lange vir u "besonderse" ondersteuning en motivering.

Dankie aan die sekretaresses van die Skool vir Tale, mevv. Emma du Preez, Marinda Moodie en Elsa van Tonder, wat elkeen op eiesoortige wyses my lewe vergemaklik het.

Waardering word uitgespreek teenoor mev. Sandra Kleyn vir die aanvanklike taalversorging en mnr. Cliff Smuts vir die finale taalversorging.

Dankie aan die Streaton-gesin vir hulle liefde, motivering en finansiële ondersteuning, veral aan die einde van die studie.

'n Spesiale dankwoord aan almal wat my ondersteun het: my broers wat my die geleentheid gegun het, dr. Garnet Ronander en gesin, die Klopper-gesin, die Meyer-gesin, die Sewendedag-Adventiste Kerk – Potchefstroom, my Taekwon-Do studente, Sean Santana van *Die Bult Kafee* wat in al my vegetariese behoeftes voorsien het en die kuiers op Dinsdagaande, en al my geliefde vriende.

Sjoe!, dit neem 'n hele ensemble om 'n verhandeling te skryf!

Sanko Lewis
Potchefstroom
November 2005

*Geldelike bystand van die Nasionale Stigting vir Navorsing (**NRF**) word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is die werk van die navorser en kan nie noodwendig aan die NRF toegeskryf word nie.*

OPSOMMING

DIE SKEP EN VOORSTELLING VAN 'N POSTMODERNE KARAKTERIDENTITEIT IN PROSA.

SLEUTELTERME: skryfkuns; karakter; karakterisering; karakterskepping; karaktervoorstelling; Postmodernisme; postmoderne identiteit

Die Postmodernisme is 'n komplekse konsep om te begryp, en alhoewel kunstenaars gereeld postmodernisties te werk gaan, is 'n kognitiewe benadering daartoe moeilik. Hierdie studie is daarom eiesoortig in sy doelwit om skryfkunstenaars te ondersteun om *postmoderne karakters* te vorm (skep en voorstel). Die studie lewer 'n bydrae tot die skryfkunsteorie binne die teenswoordige tydgees en gepaardgaande skryfstyle.

'n Tydgees is die gesamentlike universele onderbewuste van die wêreld binne 'n bepaalde epog en is herkenbaar binne die identiteit van die mense wat in daardie tydgees lewe, asook in die kunste van die tyd. Die Postmodernisme as kontemporêre tydgees veronderstel 'n postmodernistiese identiteit (of -identiteite) wat kreatief in die kunswerk (literêre teks – prosa) uitgebeeld kan word.

Deur 'n geïntegreerde drievoudige studie oor die Postmodernisme (en die postmoderne identiteit), die "karakter" soos behandel binne die literêre teorie en die "skep en voorstelling" van karakter soos behandel in die skryfkunsteorie, word 'n paradigma gepostuleer word om die skryfkunstenaar te ondersteun met die *skep en voorstelling van postmoderne karakters.*

Die paradigma hanteer postmoderne karakters binne drie oorvleuelende kategorieë wat karakters beskou as (1) *ikone* wat postmoderne mense voorstel, as (2) *literêre motiewe* wat postmoderne temas illustreer en, as (3) *houers* van postmoderne diskoerse.

Só 'n paradigma moet nie as 'n model of resep verstaan word nie, maar behoort eerder beskou te word as 'n naderingshoek tot postmoderne karakters en 'n wegspringblok van waar die skryfkunstenaar verder moet steun op sy of haar eie kreatiwiteit, talent en vakmanskap. Die paradigma hou dus beide die grenslose aard van die Postmodernisme en die dinamiek van die kreatiewe proses in gedagte.

ABSTRACT

THE CREATION AND REPRESENTATION OF A POSTMODERNIST CHARACTER IDENTITY IN PROSE

KEY CONCEPTS: creative writing; character; characterisation; character creation; character representation; Postmodernism; postmodernist identity

Postmodernism is a complex concept to grasp, and although artists frequently create postmodernist work, a cognitive approach to it is difficult. This study is therefore unique in its aim to support creative writers in the formation (creation and representation) of *postmodernist characters.* Thus, this study contributes to the theory of creative writing, within the current *zeitgeist* and associated writing styles.

A *zeitgeist* is the collective universal subconscious of the world within a specific epoch and is recognisable in the identity of the people that live during that *zeitgeist*, as well as in the art of the time. Postmodernism, as the contemporary *zeitgeist*, implies a postmodernist identity (or identities), which can creatively be represented in the artwork (literary text – prose).

Through an integrated threefold study of Postmodernism (and postmodernist identity), "character" as covered in literary theory and the "creation and representation" of character as covered in the theory of creative writing, a paradigm is postulated to support the creative writer in the *creation and representation of postmodernist characters.*

The paradigm manages postmodernist characters within three overlapping categories that approach characters as (1) *icons* that represent postmodernist people, as (2) *literary motives* that illustrate postmodernist themes and, as (3) *containers* of postmodernist discourses.

Such a paradigm is not to be considered a model or recipe, but is instead to be viewed as an angle of approaching postmodernist characters and as a launch pad from where the creative writer must further rely on his or her own creativity, talent and dexterity. The paradigm therefore keeps in mind both the limitlessness of Postmodernism and the dynamism of the creative process.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING

Hierdie hoofstuk oriënteer die leser met betrekking tot. die navorsingswaarde, die doelstellings en navorsingmetodologie van die studie, en bied 'n oorsig van die verdere hoofstukke.

1.1	ORIËNTERING	1
1.2	NAVORSINGSDOELSTELLINGS	3
1.3	SENTRALE TEORETIESE STELLING	4
1.4	NAVORSINGSMETODOLOGIE	4
1.5	HOOFSTUKINDELING	5
1.6	SAMEVATTING	6

HOOFSTUK 2: DIE POSTMODERNISME

In hierdie hoofstuk word die Postmodernisme in oënskou geneem. Die vergestalting van die Postmodernisme in die identiteit(e) van die mens en die manifestering daarvan in die letterkunde kry spesiale aandag.

2.1	ORIËNTERING	7
2.2	DIE OORSPRONG EN AARD VAN DIE POSTMODERNISME	8
2.2.1	Die Modernisme	8
2.2.2	Die Postmodernisme	9
2.3	'N DEFINISIE VAN DIE POSTMODERNISME	11
2.4	DIE POSTMODERNE IDENTITEIT	13
2.4.1	Verband tussen kultuur en identiteit	15
2.4.2	Oorsprong van postmoderne identiteit(e)	15
2.4.3	Postmoderne identiteit(e)	16
2.4.3.1	Meervoudigheid, gefragmenteerheid en vloeibaarheid	17
2.4.3.1.1	Meervoudigheid	17
2.4.3.1.2	Gefragmenteerheid	17
2.4.3.1.3	Vloeibaarheid	18
2.4.3.1.4	Gevolge van meervoudigheid, gefragmenteerdheid en vloeibaarheid	18
2.4.4	Globalisering en superkultuur	19
2.4.5	Media	20

2.4.5.1	Media as 'n bron vir identiteitsvorming	20
2.4.5.2	Hoe media gebruik word	21
2.4.5.3	Musiek	23
2.4.6	Visuele kultuur en geletterdheid	23
2.4.7	Modes en style	25
2.4.8	Postmoderne liggaam / liggaamsbeheptheid	29
2.4.8.1	Die hibriede liggaam	27
2.4.8.2	Hedonisme	28
2.4.8.3	Sport, fisiese aktiwiteite en gesondheid	29
2.4.8.4	Seks en seksuele oriëntasie	30
2.4.9	Gesins- en groepsidentiteit	30
2.4.10	Subkulture en kontrakulture	31
2.4.10.1	Subkulture	31
2.4.10.2	*Slackers*	32
2.4.10.3	Pessimisme en 'n Gotiese affiniteit	33
2.4.10.4	Hippies, Greenies en New Agers	33
2.4.10.5	Tegnologie en die Internet	33
2.4.10.6	Popkultuur en die MTV-generasie	34
2.4.10.7	Musiek-subkulture	34
2.4.10.7.1	Dansmusiek	34
2.4.10.7.2	Popmusiek	35
2.4.10.7.3	Rock-musiek	35
2.4.10.7.4	Metal	36
2.4.10.7.5	Hip-Hop en Kwaito	36
2.4.10.7.6	Punk	37
2.4.10.7.7	Reggae	37
2.4.10.8	X-Gamers	37
2.4.10.9	Aanhangerkulture	38
2.4.10.10	Kontrakulture	38
2.4.10.11	Virtuele identiteit en kuberkulture	40
2.4.10.12	Unieke rebel / Retro / Eklekties	41
2.4.11	Samevatting	41
2.5	POSTMODERNISME EN DIE LETTERKUNDE	42
2.5.1	Oriëntering	42
2.5.2	Strominge binne die postmoderne literatuurstudie	42
2.5.3	Postmoderne temas	44

2.5.3.1 Ontologie eerder as epistemologie 44
2.5.3.2 Bevraagtekening van meesterverhale 45
2.5.3.3 Afbreek of oorskryding van grense 45
2.5.3.4 Desentrering en diskontinuïteit 46
2.5.3.5 Herwinning 46
2.5.4 Postmoderne verskynsels wat postmoderne temas verteenwoordig 46
2.5.4.1 Herskrywing 47
2.5.4.2 Intertekstualiteit en parodie 47
2.5.4.3 Outentisiteit en selfbewustheid 49
2.5.4.4 Fiksionalisering van die realiteit 49
2.5.4.5 Weerlegging van waarheidsaansprake 50
2.5.4.6 Onteleologiese vertelling 51
2.5.4.7 Omarming van die massakultuur 51
2.5.4.8 Enunsiasie van die leser 52
2.5.4.9 Disoriëntering 53
2.5.4.10 Retro en nostalgie 53
2.5.4.11 Karnavalisering 53
2.6 OORHOOFSE SAMEVATTING 54

HOOFSTUK 3: KARAKTER

In hierdie hoofstuk word die karakter bespreek. Daar word gekyk na verskillende karakterbeskouinge en die invloed van spesifieke tekstuele elemente op karakter, met deurlopende verwysing na die trefwydte van die Postmodernisme.

3.1 ORIËNTERING 55
3.2 INLEIDING TOT KARAKTERS 56
3.2.1 Inleidende definiëring 56
3.2.2 Karaktertipologie 57
3.3 VERSKILLENDE KARAKTERBESKOUINGE 58
3.3.1 Tradisionele beskouinge van karakter 58
3.3.1.1 Papiermense 58
3.3.1.1.1 Fosterteorie 58
3.3.1.1.2 Karakter as mens 59
3.3.1.2 Formalisties-strukturalistiese siening 60
3.3.1.3 Semiotieke beskouing 62

3.3.2 Postmoderne karakterbeskouinge.... 65
3.3.2.1 Inleiding.... 65
3.3.2.2 Karaktertekens.... 66
3.3.2.3 Postmoderne ikone.... 68
3.3.2.4 Postmoderne literêre motiewe.... 69
3.3.2.5 Postmoderne diskoerse.... 69
3.3.2.6 Samevatting.... 72
3.4 KARAKTER IN KONTEKS.... 73
3.4.1 Inleiding.... 73
3.4.2 Narratiewe prosesse.... 74
3.4.2.1 Die narratiewe kommunikasiemodel.... 74
3.4.2.2 Die narratiewe kommunikasiemodel en die skryfkuns.... 77
3.4.2.3 Die narratiewe vlakke en die Postmodernisme.... 77
3.4.3 Verteller.... 78
3.4.3.1 Verteller en fokalisator.... 79
3.4.3.2 Die verteller en die Postmodernisme.... 80
3.4.3.3 Moontlike invloede van die postmoderne verteller op karakter.. 84
3.4.4 Plot.... 85
3.4.4.1 Eenvoudige literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese omskrywing.... 85
3.4.4.2 Die postmoderne plot.... 86
3.4.4.3 Moontlike invloede van die postmoderne plot op karakter.... 89
3.4.5 Tyd.... 89
3.4.5.1 Eenvoudige literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese omskrywing.... 89
3.4.5.2 Postmoderne tyd.... 90
3.4.5.3 Moontlike invloede van postmoderne tyd op karakter.... 92
3.4.6 Ruimte.... 93
3.4.6.1 Eenvoudige literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese omskrywing.... 93
3.4.6.2 Postmoderne ruimte.... 94
3.4.6.3 Moontlike invloede van postmoderne ruimte op karakter.... 97
3.4.7 Samevatting.... 98
3.5 OORHOOFSE SAMEVATTING.... 99

HOOFSTUK 4: KARAKTERVORMING

In hierdie hoofstuk word die skep en voorstelling van karakters behandel, met spesifieke voorstelle vir die karaktervorming van postmoderne karakters.

4.1	ORIËNTERING	100
4.2	SKRYFPROSES	101
4.3	DIE SKEP VAN KARAKTERS	103
4.3.1	Karakterkeuse	103
4.3.1.1	Karakterkeuse volgens verhaal	103
4.3.1.2	Karakterkeuse volgens karaktertipologiese funksie in die verhaal	104
4.3.1.3	Karakterkeuse volgens dramatiese funksie	105
4.3.1.3.1	Dramatiese funksie	106
4.3.1.3.2	Onvergeetlike karakters	107
4.3.1.4	Karakterkeuse volgens leser	109
4.3.1.5	Karakterkeuse volgens stimuli	109
4.3.2	Karakterskepping	109
4.3.2.1	Inleiding	109
4.3.2.2	Karakteroorsprong	110
4.3.2.3	Karakterontwikkeling	111
4.3.2.3.1	Karakterbeplanning	111
4.3.2.3.2	Metodes van karakterontwikkeling	112
4.4	DIE VOORSTELLING VAN KARAKTERS (Karaktervoorstelling / Karakterisering)	115
4.4.1	Inleiding	115
4.4.2	Verteller	115
4.4.3	Wyses van voorstelling	117
4.4.4	Tegnieke van voorstelling	119
4.4.4.1	Vertelling	119
4.4.4.1.1	Opsomming	120
4.4.4.1.2	Voorkoms	120
4.4.4.1.3	Naamgewing	121
4.4.4.1.4	Wat karakters dink en voel	121
4.4.4.1.5	Ruimte	122
4.4.4.1.6	Verlede	122
4.4.4.1.7	Die skryfstyl	123

4.4.4.2 Beelding ... 124
4.4.4.2.1 Selfportrettering ... 124
4.4.4.2.2 Handeling ... 124
4.4.4.2.3 Spraak en bewussynstroomtegniek ... 126
4.4.4.2.4 Dialoog ... 127
4.4.4.2.5 Houding en uitlatings van andere ... 128
4.4.4.2.6 Houding van karakter ... 129
4.4.4.2.7 Vertelakt ... 129
4.4.5 Samevatting ... 130
4.5 DIE SKEP EN VOORSTELLING VAN 'N POSTMODERNE KARAKTER ... 130
4.5.1 Inleiding ... 130
4.5.2 Uitdagings met die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter in die teks ... 130
4.5.3 Voorstelle vir die skep van postmoderne karakters ... 132
4.5.4 Voorstelle vir die voorstelling van postmoderne karakters ... 134
4.5.4.1 Die *Ander* ... 135
4.5.4.2 Postmoderne subkulture ... 136
4.5.4.3 Postmoderne denke ... 136
4.5.4.4 Gefragmenteerde karakters ... 138
4.5.4.5 Imago's ... 139
4.5.4.6 Intertekstualiteit ... 140
4.5.4.7 Vlakke van karakterbewussyn ... 141
4.5.4.8 Transparante karakters ... 143
4.5.5 Samevatting ... 144
4.6 OORKOEPELENDE SAMEVATTING ... 135

HOOFSTUK 5: TEKSTANALISE

Hierdie hoofstuk betrek die voorafgaande teorie in 'n tekstanalise van 'n roman waarin postmoderne karakters figureer.

5.1 ORIËNTERING ... 146
5.1.1 Inleiding ... 146
5.1.2 Verhaalopsomming ... 146
5.1.3 Narratiewe in die roman ... 148
5.1.3.1 Vertelling deur die hoofkarakter ... 148

5.1.3.2 Vertelling deur medekarakters.. 149
5.2 TEKSANALISE.. 149
5.2.1 Postmoderne ikone.. 149
5.2.1.1 Postmoderne denke.. 150
5.2.1.2 Verwysing na populêre kultuur.. 152
5.2.1.3 Subkulture.. 153
5.2.1.4 Ander.. 154
5.2.1.5 Samevattende kommentaar.. 154
5.2.2 Postmoderne literêre motiewe.. 155
5.2.2.1 Weerspreking.. 156
5.2.2.2 Uitbuiting van voorstellingskodes.. 157
5.2.2.3 Vervaging van narratiewe vlakke.. 158
5.2.2.4 Samevattende kommentaar.. 160
5.2.3 Postmoderne diskoerse.. 161
5.2.3.1 Gesprekke omtrent die *elite* versus die *soom*.. 161
5.2.3.2 Religieuse diskoerse.. 163
5.2.3.3 Gesprekke omtrent 'n wêreld in chaos óf 'n apokaliptiese wêreld.. 165
5.2.3.4 Samevattende kommentaar.. 166
5.3 OORHOOFSE SAMEVATTING 167

HOOFSTUK 6: PRAKTIESE TOEPASSING

In hierdie hoofstuk word 'n kortverhaalbundel voorgehou waarin postmoderne karakters voorgestel en kortliks bespreek word.

6.1 INLEIDING 169
6.2 'N BUNDEL KORTVERHALE MET POSTMODERNE KARAKTERS.. 170
6.2.1 An audience with a queen.. 170
6.2.2 Jerry en die boom.. 172
6.2.3 Juicy_Jack the Ripper.. 176
6.2.4 'n Postmoderne avontuur.. 180
6.2.5 Santie.. 183
6.2.6 Sirene.. 186
6.2.7 Trap-in-die-water.. 189

6.2.8 Wegloop ... 195
6.3 AANTEKENINGE ... 198
6.3.1 An audience with a queen ... 198
6.3.2 Jerry en die boom ... 199
6.3.3 Juicy_Jack the Ripper ... 199
6.3.4 'n Postmoderne avontuur ... 200
6.3.5 Santie ... 200
6.3.6 Sirene ... 201
6.3.7 Trap-in-die-water ... 201
6.3.8 Wegloop ... 202
6.4 SAMEVATTING ... 202

HOOFSTUK 7: SLOT

In hierdie hoofstuk word die studie saamgevat, 'n paradigma gepostuleer en 'n slotrede gevoer.

7.1 OORSIGTELIKE SAMEVATTING ... 203
7.2 'N PARADIGMA ... 206
7.3 SLOT ... 206

FIGURE

Figuur 3.1 'n Uitgebreide model van die narratologiese prosesse (Geyling, 1999:161) – aangepas ... 75

Figuur 3.2 'n Voorstelling van die narratiewe vlakke met 'n paar lae ingebedde storievlakke ... 76

Figuur 4.1 Karaktervorming en skryffases ... 101

Figuur 7.1 Verskillende voorstellingsmoontlikhede vir postmoderne karakters ... 206

HOOFSTUK 1: INLEIDING

Hierdie hoofstuk oriënteer die leser met betrekking tot. die navorsingswaarde, die doelstellings en navorsingmetodologie van die studie, en bied 'n oorsig van die verdere hoofstukke.

1.1 ORIËNTERING

Die HAT omskryf "tydgees" as opvattings en denkbeelde wat in 'n bepaalde tyd heers. 'n Tydgees is die gesamentlike universele onderbewuste van die wêreld in 'n bepaalde epog. Met ander woorde, elke epog het unieke karakteristieke wat in die mense reflekteer wat in daardie tydsbestek leef. 'n Tydgees bepaal (óf beliggaam) dus tot 'n mate die groter of oorkoepelende identiteit van die mense wat in die betrokke epog leef.

Kuns, as 'n ekspressie of vergestalting van identiteit, reflekteer dus ook die tydgees waarin dit geskep is. Die woordkunswerk is geen uitsondering nie. "Hoewel gebonde aan oeroue menslike beperkinge verander literêre tekste saam met die veranderende wêreld" (Du Plooy, 1984:11). Beide die inhoud en die aanbieding van 'n teks is deels die produk van die tydgees waarin dit geskep is.

Die identiteit wat 'n tydgees in die werklike wêreld konstrueer, reflekteer onder andere as karakters in die wêreld van fiksie. Vir die skrywer bestaan die uitdaging om hierdie karakters só in die teks uit te beeld dat die tipe (karakter) die antitipe (mens in die werklikheid) suksesvol voorstel. In die Postmodernisme, as kontemporêre tydgees, is dit problematies weens die Postmodernisme se kenmerkende onbepaalbaarheid (Burger, 1995:42).

Na aanleiding van Hassan noem Burger (1995:42,43) nog vier ander kenmerke wat hy as destruktiewe kenmerke van die Postmodernisme definieer. Buiten vir die Postmodernisme se onbepaalbaarheid is dit ook gefragmenteer, selfloos ("decentred"), onvoorstelbaar en dekanoniserend (die ondergrawing van alle gesag en die dekonstruering van die diskoers van mag). Burger (1995:44,45) noem ook

konstruktiewe kenmerke van die Postmodernisme, naamlik: hibriditeit, karnavalisering, betrokkenheid (aksie en deelname), konstruktivisme en immanensie. (vergelyk 2.5.3.)

Dit kan verwag word dat hierdie kenmerke van die Postmodernisme in die kuns van die tyd neerslag sal vind. In die woordkunswerk vergestalt hierdie kenmerke in alle aspekte van die teks. Alhoewel karakters nie los staan van ander verhaalaspekte (byvoorbeeld plot, tyd en ruimte) nie, is karakter by uitstek die konkretisering van identiteit.

Net soos wat 'n karakter in 'n Victoriaanse roman normaalweg die Victoriaanse tydgees vergestalt, só is dit te verwagte dat die karakter tydens die Postmodernisme gewoonlik verteenwoordigend van die identiteit(e) binne die teenswoordige tydgees (die Postmodernisme) sal wees.

Om karakters binne die konteks van die Victoriaanse tyd te skep en voor te stel behoort die skrywer bewus te wees van die Victoriaanse epog as 'n invloed op die profiel van die karakters binne die teks. Dieselfde geld wanneer die skrywer karakters wil skep en voorstel wat mense binne die postmoderne konteks vergestalt. Die skrywer moet dus bekend wees met die tydgees en die bepalende kenmerke daarvan, soos herkenbaar in die mense van die tyd. Alhoewel skrywers gewoonlik 'n intuïtiewe aanvoeling vir die betrokke tydgees het, kan 'n studie in sosiologie die skrywer help om die mense van die tyd beter te verstaan.

Bygesê, karakters hoef nie net te lyk soos die mense van die tyd om die tydgees te vergestalt nie. Die skrywer se gebruik van sekere literêre konvensies met betrekking tot karakter kan ook die kenmerke van die tydgees vergestalt. Daarom is dit nodig vir die skrywer wat 'n postmoderne karakteridentiteit wil weergee, om ook vertroud te wees met die literêre konvensies in die Postmodernisme.

Baie navorsing is in verskeie vakdissiplines oor die Postmodernisme gedoen, die meeste daarvan binne die geesteswetenskappe (Bauman & Fokkema, 1987; Bertens, 1995; Hambidge, 1995; Eagleton, 1997; Cilliers, 1998). Gevolglik geniet die Postmodernisme in die literêre teorie ook aandag (McHale, 1989, 1992). Daar is ook in die letterkunde as studieveld aandag gegee aan postmoderne karakters (Bertens, 1987; Fokkema, 1991; Burger, 1991, 1995).

Die baie skryfkunshandleidings beskikbaar (byvoorbeeld: Steenberg & Du Plessis, 1992; Du Plessis, 1993; Sorenson, 1994; Egri, 1995; Hall, 1994; Novakovich, 1995, 1998) wy hoofstukke aan karakter, karakterskepping en karaktervoorstelling. In die skryfkuns as vakwetenskap is gekyk na: "Die keuse, skep en voorstelling van karakters in verhale vir 11-14-jariges" (Greyling, 1999) en "Die verband tussen die skep en voorstel van karakters in 'n woordkunswerk" (Du Plessis, 2000). Geen studies oor hoe die skrywer spesifiek 'n postmoderne karakter kan skep en voorstel, word gevind nie. Die skryfkunshandleidings geraadpleeg verwys nie eens na die postmoderne kondisie nie.

Na aanleiding van die voorafgaande bespreking dat 'n tydgees (in dié geval die Postmodernisme) 'n invloed op beide die inhoud (skep van karakters) sowel as die aanbieding (voorstelling van karakters) het, kan die gebrek aan skryfkuns-toepassingsmoontlikhede vir postmoderne karakters as 'n navorsingswaardige leemte beskou word.

Met verwysing na die bogenoemde kom die navorser voor vier vrae te staan:

- Wat ís en hoe lýk 'n postmoderne identiteit?
- Hoe sal 'n skrywer te werk gaan om 'n karakter te skep wat só 'n identiteit weerspieël?
- Hoe sal 'n skrywer só 'n postmoderne karakter voorstel?
- Kan die bevindinge sodanig gekonstrueer en beskryf word dat die skrywer dit as skryfkunstoepassingsmoontlikhede kan gebruik vir die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter?

1.2 NAVORSINGSDOELSTELLINGS

Die doel van hierdie studie is om bogenoemde leemte(s) te ondersoek. Dit is die algemene doelstelling om binne die raamwerk van die fokusarea *Taal en Literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks* van die *Skool vir Tale* aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit 'n bydrae te lewer. Binne die subprogram *Suid Afrika: Letterkunde, ruimte en indentiteit in plaaslike en globale konteks* sal daar spesifiek gelet word op die identiteit(e) wat geassosieer word met die Postmodernisme as kontemporêre tydgees. Die studie wil hierop uitbrei deur te kyk na die invloed van die

Postmodernisme op die skep van 'n woordkunswerk, met spesifieke verwysing na karaktervorming in die prosa. Die verband tussen die Postmodernisme en karakter wat ondersoek is vanuit 'n letterkundige observasie, soos in die geval van Aleid Fokkema (1991) en Hans Bertens (1987), sal herevalueer word vanuit die perspektief van die skryfkuns as vakdissipline.

Daar sal gelet word op die Postmodernisme en hoe die karakteridentiteit hierdie tydgees kan verkonkretiseer in die teks. Die bydrae fokus dan juis op karakter as skeppingselement in die skryfkuns en die hantering daarvan binne die postmoderne konteks.

Die spesifieke doelstelling is om te kyk hoe die skrywer postmoderne karakters kan skep en voorstel in die prosa. Die uiteindelike doel is om die bevindinge sodanig te formuleer dat dit ondersteunend gebruik kan word deur 'n skrywer, vir die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter. Sodoende word 'n bydrae tot die skryfkunsteorie gemaak.

1.3 SENTRALE TEORETIESE STELLING

'n Tydgees beïnvloed die identiteit(e) binne sy bestek, en as konteks raak dit beide die inhoud en aanbieding van 'n kunswerk. In die Postmodernisme as kontemporêre tydgees bestaan daar 'n identiteit wat weerspieëlend is van die eienskappe van die Postmodernisme (Eagleton, 1997:69). Dit is moontlik vir die skrywer om hierdie identiteit(e) te kan skep en voorstel in die woordkunswerk (prosa). Om die skrywer hiermee te help kan 'n paradigma gepostuleer word.

1.4 NAVORSINGMETODOLOGIE

Hierdie studie word aangebied teen die wetenskaplike agtergrond van die skryfkunsteorie. Die navorsingsmetode is hermeneuties en interdissiplinêr. Daar sal van literatuurstudie uit verskillende vakdissiplines gebruik gemaak word. Studievelde soos kunsgeskiedenis, sosiologie en literêre teorie sal betrek word en in verband gebring word met skryfkuns as vakwetenskap.

Die skryfkunsteorie wat in hierdie studie verder ontwikkel word, kan aangevul en geverifieer word deur die analise van 'n postmodernistiese teks. Merkers sal in die postmoderne literêre teks (Koos Kombuis se roman Hotel Atlantis) gesoek word. Daar sal gekyk word op watter wyses die skrywer postmoderne karakters voorstel. Koos Kombuis (ook bekend as André Letoit) is 'n erkende skrywer van postmodernistiese tekste – na aanleiding van W.D. Burger (1991) se verhandeling, "Suidpunt-Jazz van André Letoit: Die lees van 'n postmodernistiese prosateks".

Ter illustrasie van die teorie wat gepostuleer is, sal praktiese toepassings gemaak word in eie manuskripte ('n bundel kortverhale), om te toon dat hierdie "metodes" gereproduseer kan word as unieke kreatiewe skryfmoontlikhede.

1.5 HOOFSTUKINDELING

Hierdie verhandeling bring drie konsepte bymekaar, naamlik die *Postmodernisme* (postmoderne identiteit), *karakter* (literêre teorie) en *karaktervorming* (skryfkunsteorie).

Na afloop van hierdie inleidende hoofstuk word die Postmodernisme in Hoofstuk 2 in oënskou geneem. Die oorsprong en aard van die Postmodernisme word uitgelig en die identiteit(e) binne hierdie tydgees word bespreek. Hoofstuk 2 behandel ook die Postmodernisme soos wat dit in die letterkunde manifesteer. Hiervoor word enkele belangrike postmoderne temas uitgelig wat op verskeie maniere in die letterkunde manifesteer.

In Hoofstuk 3 word die karakter as literêr-teoretiese begrip behandel. Verskillende karakterbeskouinge word uitgelig. Die karakter word verder bespreek binne die konteks van ander elemente wat in wisselwerking daarmee staan. Die Postmodernisme as oorkoepelende konteks word deurentyd betrek.

Die skryfkunsteorie kry besonderse aandag in Hoofstuk 4. Karaktervorming, as deel van 'n groter skryfproses, word behandel. Karakterskepping en karaktervoorstelling word hanteer en uiteindelik word wenke vir die skep en voorstelling van postmoderne karakters aangebied.

Hoofstuk 5 is 'n tekstanalise van die postmoderne roman Hotel Atlantis (Kombuis:2002). Die motief is om na 'n voorbeeld te kyk waar voorstellingstegnieke gebruik is om postmoderne karakters te konstrueer en sodoende die relevansie van die teorie uit die vorige hoofstukke te toets en te bekragtig.

Die ontwikkelde teorie word in Hoofstuk 6 prakties toegepas aan die hand van 'n bundel kortverhale wat postmoderne karakters illustreer.

Hoofstuk 7 is die slothoofstuk waarin die studie saamgevat word en tot sekere gevolgtrekkings gekom word.

1.6 SAMEVATTING

Hierdie studie wil 'n bydrae lewer tot die skryfkunsteorie, deurdat dit moontlike ondersteuning kan bied aan die skryfkunstenaar met die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakteridentiteit.

HOOFSTUK 2: DIE POSTMODERNISME

In hierdie hoofstuk word die Postmodernisme in oënskou geneem. Die vergestalting van die Postmodernisme in die identiteit(e) van die mens en die manifestering daarvan in die letterkunde kry spesiale aandag.

2.1 ORIËNTERING

Alhoewel die *Postmodernisme* (as sosio-maatskaplike kondisie, filosofiese onderwerp, kunsbeweging, ensovoorts) al vir 'n paar dekades in die kollig is, word dit steeds as 'n relatief onlangse beweging beskou (Strinati, 2004:204). Ondanks sosioloë en ander teoretici wat jare lank al probeer om hierdie verskynsel te verklaar en te definieer, bied min bronne 'n maklik verstaanbare en omvattende definisie (Strinati, 2004:204). Die Postmodernisme beteken verskillende goed vir verskillende mense (Bertens, 1995:10). Dit wil voorkom asof die Postmodernisme soveel gesigte het as wat daar individue is wat in hierdie diskoers betrokke raak. Die rede hiervoor mag wees omdat die Postmodernisme 'n "sienswyse" is, eerder as 'n "objektiewe fenomeen" (Van Heerden, 1997:21).

Die doel van hierdie hoofstuk is nie om 'n gedetailleerde historiese óf literêr-teoretiese uiteensetting van die Postmodernisme te gee nie. Die idee is eerder om 'n relevante oorsig te gee van dié kontemporêre tydgees (*zeitgeist*), die ontstaan en redes daarvoor, en die vergestalting daarvan in die identiteit(e) van die mens, en in die kunste – spesifiek die letterkunde. Die bedoeling is om die konteks te skets waarbinne daar na "karakter" as 'n moontlike manifestasie van die postmoderne identiteit gekyk gaan word. Die uiteindelike doel van hierdie verhandeling is om 'n karakter te skep en voor te stel wat 'n *postmoderniteit* (postmoderne identiteit) weerspieël, en daarom is 'n ruminering oor die Postmodernisme noodsaaklik.

Hierdie hoofstuk gaan eerstens kyk na die postmoderne kondisie as 'n tydgees; hoe dit ontstaan het en waarvoor dit staan. Ten tweede sal gepoog word om 'n definisie te konstrueer wat relevant is binne hierdie verhandeling. Derdens word gekyk na die Postmodernisme soos dit in die identiteit(e) van die kontemporêre mens openbaar.

Ten laaste sal gelet word op 'n paar invloede of manifestasies van die Postmodernisme in die kunste (spesifiek die letterkunde).

2.2 DIE OORSPRONG EN AARD VAN DIE POSTMODERNISME

2.2.1 Die Modernisme

Voordat daar na die Postmodernisme gekyk word, moet kortliks eers aandag gegee word aan die tydgees wat dit vooraf gegaan het, naamlik die Modernisme. Hutcheon (1990:27) meen dit is moeilik, en Lemert (2000:40) glo dit is feitlik onmoontlik, om die Postmodernisme te bestudeer tensy daar nie óók gekyk word na die Modernisme nie.

Die *Moderne Era* is die geskiedkundige tydperk sedert die Renaissance waartydens die Westerse Wêreld ontwaak het ná 'n lang slaap tydens die donker eeue. Die Renaissance is gekenmerk deur verkenning in verskeie velde: wetenskaplike kennis, nuwe dele van die wêreld, en 'n ontploffing in die kunste (Fleming, 1995:253). Die Moderne Era het 'n hoogtepunt bereik met die *Verligting* ("Enlightenment") in die laat 17e eeu. Die Verligting is gekenmerk deur 'n vertroue op die menslike rede om alle vrae te kan oplos. Die gevolg was revolusionêre vooruitgang op verskeie fronte. Fleming (1995:487) wys op ses revolusiestrominge in hierdie tydperk: industrieel, sosiaal, polities, tegnologies, wetenskaplik en kultureel.

Die Modernisme het ontstaan uit die ontwikkeling van die Moderne Era, spesifiek tydens die eerste helfte van die 20e eeu. "The two decades before World War I (1914-1918) were teeming with new ideas; new techniques; new artists, composers and writers. Their generation sowed the seeds of the new order that is known as modernism", aldus Fleming (1995:583).

Lemert (2000:67) definieer *Modernisme* as die ideologieë (kultuur en teorieë) van die Moderne Era. Hierdie ideologieë behels dat die menslike rede (deur middel van die wetenskap) alles kan verklaar. Op soek na absolute waarheid het die mens hom dit ten doel gestel om willekeurigheid uit te skakel en sodoende algehele orde te skep (Bauman, 1995:xi). Die Modernisme was van mening dat deur obsessiewe "...legislating, defining, structuring, segregation, classifying, recording and

universalizing..." hulle universele en absolute waarheid sou kon vasvang (Bauman, 1995:xiv).

Die postmoderne tydgees vergestalt die ontnugtering met die ideale van die Modernisme (Fleming, 1995:688):

"...the modernist quest was for purity, predictability, and the clarity of an ordered world. Modernism specifically broke with the past in order to concentrate on a bright new future. The high point of modernism coincided with the time of space exploration and the lunar landing. Museums were then presenting computer-programmed cybernetic light shows. It seemed as if all the glories of the modern technology had arrived. Human progress, modernists were convinced, would banish poverty, ignorance, and intolerance.

The postmodern period was to learn that in spite of computer technology, real life defies the precision of mathematical calculations. Modernist logic and optimism were no longer valid. Technology has led to the pollution of the earth's atmosphere and depletion of its natural resources. Space was rapidly becoming a junkyard. Socially, there was an ever-widening breach between rich and poor, an increasing rate of illiteracy and hunger as the population explosion continued, and a new wave of political terrorism. Since chaos seems to surround the human condition, both scientists and artists have had to learn to live with it."

2.2.2 Die Postmodernisme

Postmodernisme beteken verskillende dinge vir verskillende mense. Nietemin is die meeste teoretici wat by die postmoderne diskoers betrokke is, dit eens dat die Postmodernisme die een of ander reaksie op, óf vertrekpunt vanaf, die Modernisme is (Burger, 1995:3).

Eagleton (1997:vii) verduidelik:

"Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity, objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of scepticism about the objectivity of truth, history, and norms, the givenness of natures and the coherence of identities [...] Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between 'high' and 'popular' culture, as well as between art and everyday experience."

Eagleton begin sy verduideliking deur te noem dat die Postmodernisme 'n gedagtegang is. Featherstone (1988:198) noem dit 'n "state of mind" en Bauman noem dit 'n "cultural shift" (1995:43). Van Heerden (1997:21) is ook van mening dat daar na die Postmodernisme gekyk moet word as 'n "sienswyse" eerder as 'n "objektiewe fenomeen". Van Heerden (1997:17) argumenteer dat die Postmodernisme nie iets konkreets ("objektief") is wat in die wêreld bestaan nie. As 'n *sienswyse* ("manier van kyk en interpreteer") beskou Van Heerden (1997:17) die Postmodernisme as 'n "diskursiewe ruimte" of "klimaat" waaruit 'n teks beskou kan word.

Alhoewel die bogenoemde teoretici die Postmodernisme nie as iets konkreets of tasbaars beleef nie, beteken dit nie dat daar nie van 'n postmoderne wêreld gepraat kan word nie. Bertens (1997:7), in 'n oorsigtelike essay oor die Postmodernisme, noem dat daar wel teoretici is wat praat van 'n *postmoderne wêreld*, al is dit net op 'n abstrakte vlak. "At this most abstact level, postmodernism refers to the state of the world after modernity" (Bertens, 1997:8).

Om voort te bou op die aanhaling van Eagleton, behels 'n postmoderne sienswyse 'n bevraagtekening van modernistiese ideale. Die modernistiese bewering dat dit moontlik is om absolute antwoorde te kan voorsien, word deur die postmoderne gedagtegang betwyfel. Alle klassieke (modernistiese) idees omtrent die waarheid, objektiwiteit, identiteit, progressie, en so meer, word deur die Postmodernisme herbeskou. Die Postmodernisme is skepties oor enige sogenaamde objektiewe waarheid, geskiedenis en norme. Alle waarheidsaansprake word bevraagteken (Burger, 1995:20). Best en Kellner (1991:11) voeg by dat die Postmodernisme teen die Modernisme se waardes van ernstigheid, suiwerheid en individualiteit gekant is. Die Postmodernisme neig om onbesorg, speels en eklekties te wees.

Selfs die empiriese aard van die Modernisme word deur die Postmodernisme betwyfel. Volgens Lemert (2000:31) is een van die sentrale ideologieë van die Postmodernisme dat niks bewys kan word nie, alles is oop vir beredenering. 'n Goed gedefinieerde wêreld (of beskouing daarvan) het plek gemaak vir 'n gefragmenteerde, gedesentreerde, speelse, anargistiese, ironiese en onbepaalbare wêreld (Lemert, 2000:36). Alles wat in die Modernisme *seker* was, word in die Postmodernisme *onseker*.

Die Postmodernisme veronderstel 'n onvastigheid, onsekerheid of onbepaalbaarheid. Niks is in beton gegiet nie. Vanuit 'n postmoderne uitgangspunt neig alles om vloeibaar, meervoudig ("pluralistic"), hibridies en relatief te wees. Die strukturalistiese aard van die Modernisme, om alles te wil kategoriseer en binne grense te wil laat funksioneer, word deur die Postmodernisme afgekeur. Grense word doelbewus oorskry of selfs afgebreek, sodat vermenging (hibriditeit) plaasvind. 'n Voorbeeld hiervan is interdissiplinêre verskynsels. Die onderskeid "tussen verlede en hede, feit en fiksie of relevant en irrelevant" word nie meer getref nie (Burger, 1995:20).

Volgens McHale (1989:9, 10) (spesifiek in sy fokus op die fiksie) is die verskil in *klem* ("dominant") tussen die Modernisme en die Postmodernisme 'n verskuiwing vanaf 'n epistemologiese fokus na 'n ontologies fokus.

Die Modernisme vra epistemologiese vrae soos: Hoe moet ek die wêreld waarvan ek 'n deel is, interpreteer? Wat kan geken word? Wie weet iets? Hoe weet hulle dit? Hoe kan hulle seker wees daarvan? Wat is die grense van die kenbare? (McHale, 1989:9; Burger, 1995:59) en so meer. Die Modernisme fokus op kennis en hoe om dit te bekom.

Die Postmodernisme is nie soseer gekant teen 'n soeke na kennis en waarheid nie; die vraag is eerder: "Whose truth?" aldus Lemert (2000:193). Die Postmodernisme vra ontologiese vrae (McHale, 1989:10; Burger, 1995:59): Wat is 'n wêreld? Watter soorte wêrelde is daar; waaruit bestaan hulle en hoe verskil hulle? Wat gebeur as verskillende wêrelde bots of wanneer die grense tussen wêrelde opgehef word? Die Postmodernisme fokus op die (onsekere of relatiewe) *bestaan* (en hoe dit ontstaan) van dinge.

2.3 'N DEFINISIE VAN DIE POSTMODERNISME

Om 'n definisie van die Postmodernisme te konstrueer is *on*-postmodernisties. Die Postmodernisme is téén die idee dat dinge geëtiketteer word, in hokkies gedruk word of grense daarvoor bepaal word. (Om definisies te maak is juis só modernisties!) Om die Postmodernisme te wil definieer is in direkte konflik met die postmodernistiese ideologie wat streef om sonder grense en onbepaalbaar te wees.

In die openingsparagraaf van die eerste hoofstuk van sy boek Postmodernist Fiction, skryf McHale (1989:3): "Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory". Die meeste teoretici is dit eens dat die Postmodernisme moeilik (of selfs glad nie) definieerbaar is (Best & Kellner, 1991:2; Bertens, 1995:3,5; Geyh, Leebron & Levy, 1998:x; McHale, 1989:3; Waugh, 1992:9).

Die Postmodernisme se "ontwykende ondefinieerbaarheid", soos Van Heerden (1997:12) daarna verwys, beteken nie dat die bestaan van die Postmodernisme ontken kan word nie. Dit is herkenbaar – ten minste so ver as wat kenmerke of simptome daarvan herkenbaar is.

Dit is nodig dat ons 'n kort, bruikbare, beskrywing van, mening oor of naderingshoek (al dan nie 'n definisie in die modernistiese sin van die woord nie) tot die Postmodernisme sal ontwikkel. Só 'n omwoording is belangrik omdat daar in hierdie studie deurentyd van woorde soos "Postmodernisme", "postmoderne", "postmodernistiese", ensovoorts, gebruik gemaak gaan word.

Die term "Postmodernisme" gee op die oog af die idee dat dit *post* of ná die Modernisme is. McHale (1989:5) reageer hierop: "Postmodernism is not post modern, whatever that might mean, but post modern*ism*; it does not come *after the present* (a solecism), but after the *modernist movement*". Volgens McHale (1989:5) vloei die Postmodernisme uít die Modernisme, eerder as ná die Modernisme.

Hambidge (1995:9) definieer die Postmodernisme breedweg as "...'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en veritroniseer" (1995:41), asóók: "Dit kan gesien word as een van die beste definisies van postmodernisme: 'n teks wat 'n storie óórvertel; die bekende weer aanbied. Die reeds gesêde weer sê. Met 'n klemverskil: dat dit terselfdertyd 'n *kritiese* of *intellektuele* kommentaar ook word". Alhoewel Hambidge se definisie bruikbaar is, beperk dit die Postmodernisme tot 'n "kunsbeweging". In dié verhandeling word die Postmoderne nie slegs beskou as 'n kunsbeweging nie, maar ook breër, as die identiteit óf gees van die kontemporêre denkklimaat.

Soos reeds genoem, is dit amper onmoontlik (en sekerlik onvanpas) om te probeer om die Postmodernisme te definieer. Nietemin word die volgende beskrywing van die Postmodernisme voorgestel as 'n naderingshoek om oor hierdie fenomeen (en die

interaksie daarvan met ander kernbegrippe soos karakter) te praat. Daar word ten dele op Lemert (2000:65-68) se "Impossible Glossary" gesteun.

Die Postmodernisme is die tydgees, styl, mode, kunsbeweging, wêreldbeskouing, kultuur, identiteit(e), en teorieë wat ná of uít die Modernisme volg. Die Postmodernisme breek, rebelleer, oorskry en/of bespot die ideologieë, waardes en grense wat die Modernisme verteenwoordig.

Die postmoderne verwys na enigiets (byvoorbeeld kultuur, teorieë) wat met die Postmodernisme assosieer, dit bestudeer, dit "beoefen", dit illustreer, of wat die breek met die Modernisme ernstig opneem of verteenwoordig, byvoorbeeld: postmoderne diskoers (die teorieë en besprekinge oor die Postmodernisme) en postmoderne tekste (die tekste wat verteenwoordigend is van die Postmodernisme).

Postmodernisties(e) verwys na enigiets wat kenmerkend van die Postmodernisme is.

2.4 DIE POSTMODERNE IDENTITEIT

Uit die voorafgaande bespreking rondom die Postmodernisme is dit moontlik om hipoteties te besin oor die aard van die postmoderne mens en identiteit.

'n Modernistiese lewens-en-wêreldbeskouing behels 'n empiriese of rasionele sienswyse wat die mens (die menslike ontwikkeling en rede) as sentraal beskou. Die waarheid word ontdek deur die mens se beredeneringsvermoë (menslike rede en wetenskaplike logika) en word as *absoluut* beskou. Kennis in die Modernisme word as seker en objektief gesien.

Hierteenoor is die postmoderne siening van die lewe en wêreld onseker. Die waarheid en kennis is nie objektief en akkuraat nie, maar relatief, tentatief en onseker. Omdat kennis en waarheid subjektief is, is die individu verantwoordelik vir sy of haar eie interpretasie van die werklikheid. Kennis is daarom nie net 'n samestelling van wetenskaplike feite nie, maar sluit ook ander aspekte soos emosie en intuïsie in.

Die *vaste* identiteite van die Modernisme word in die Postmodernisme gefragmenteer. "The erosion of once secure collective identities has led to the

increasing fragmentation of personal identities", aldus Strinati (2004:219). Die Postmodernisme bied ook nie stabiele alternatiewe vir mense om mee te identifiseer nie. Die populêre kultuur en massamedia word die enigste verwysingsraamwerke waaruit 'n kollektiewe en persoonlike identiteit gekonstrueer kan word (Strinati, 2004:219). Die probleem is dat hierdie raamwerke (populêre kultuur en massamedia) ook onstabiel en tydelik van aard is – byvoorbeeld modegiere wat seisoenaal verander.

Dit is belangrik dat daar nie veralgemenings omtrent die postmoderne identiteit gemaak word nie. Soos vroeër genoem (2.2.2) is die Postmodernisme as tydgees in baie opsigte 'n manier van dink. Dit is daarom nie die lewens-en-wêreldbeskouing van *alle* mense wat na die Tweede Wêreldoorlog leef nie (kyk 2.4.2). Verder manifesteer die postmoderne denkwyse verskillend in verskillende postmoderne subjekte.

Óók blyk dit dat die generasies na die Tweede Wêreldoorlog op verskillende maniere hulle postmoderne uitkyk uitleef. Daar is uiteenlopende herkenbare generasies wat na die Tweede Wêreldoorlog ontstaan het. Die eerste generasie is die *Baby Boomers* wat in die vyftiger- en sestigerjare groot geword het. Hulle is opgevolg deur die Generasie X'ers wat in die sewentiger- en tagtigerjare groot geword het. Die Milleniums (óf Generasie Y) is die generasie wat in die dekades rondom die jaar 2000 grootword.

Die lewensuitkyk van die *Baby Boomers* en die Generasie X'ers verskil. Die Milleniums toon ook verdere unieke kenmerke. Ondanks die generasieverskille word hierdie drie generasies (*Baby Boomers*, X'ers en Milleniums) oorkoepelend bespreek as synde almal deel van die identiteite binne die Postmodernisme. Dit maak ook sin dat die *Baby Boomers*, wat die eerste postmoderne generasie is, meer modernistiese kenmerke toon as die twee generasies wat later ontwikkel het.

Buiten vir generasieverskille in die Postmodernisme is daar ook 'n verskeidenheid subkulture. Tradisioneel gesien vereis die bestaan van subkulture dat daar hoofstroomkulture bestaan. Dit is problematies, aangesien die Postmodernisme gekant is teen sulke afgebakende beskrywings, soos hoofstroomkultuur *versus* subkultuur. Terwyl dit moontlik is om sulke hoofstroomkulture te identifiseer, is dit onvanpas om daarvan te praat binne die Postmodernisme. Daar behoort eerder van *groter* of *gewilder* subkulture en *kleiner* of *minder gewilde* subkulture gepraat te word.

Nieteenstaande verkies navorsers om steeds digotome terme soos *hoofstroomkultuur* en *subkultuur* te gebruik.

2.4.1 Verband tussen kultuur en identiteit

Die Postmodernisme dui op 'n tipe kontemporêre kultuur (Eagleton, 1997:vii) (vergelyk 2.3). Die postmoderne kultuur word gekenmerk deur 'n pluraliteit waar universeel-bindende outoriteit afwesig is en hiërargie verplat (Bauman, 1995:31,34). Daar blyk 'n konstante verandering in die kultuur te wees, maar sonder enige duidelike ontwikkeling in 'n spesifieke rigting (Bauman, 1995:31).

Met die aanvang van hierdie afdeling moet sekere opmerkings omtrent die *Postmodernisme*, *kultuur*, en *identiteit* gemaak word:

Kultuur is 'n multidimensionele samestelling (González, 2001:115) waarbinne verskeie identiteite bestaan. Kultuur en identiteit is só vermeng dat dit amper vanselfsprekend is dat alle identiteite kultureel van aard is (Hannerz, 2001:63). Sekere teoretici is selfs van mening dat die term "kultuur" nie meer van toepassing is binne die Postmodernisme nie.

Wanneer daar in dié afdeling voortaan van die terme *kultuur* en *identiteit(e)* binne die konteks van die Postmodernisme gebruik gemaak word, is dit met die aanname dat hierdie terme grootliks sinoniem is. *Kultuur* sal meestal gebruik word as 'n versamelnaam vir 'n groep identiteite, terwyl *identiteit* oorwegend op die persoonlikheid en lewens-en-wêreldbeskouing van die subjek sal dui. Met *subjek* word die *postmoderne mens* bedoel.

2.4.2 Oorsprong van postmoderne identiteit(e)

Baie teoretici stem saam dat die wêreld ná die Tweede Wêreldoorlog aansienlik verander het (Besley, 2003:158). Hierdie gebeurtenis dien soms as 'n skeidslyn tussen die Modernisme en Postmodernisme. Só 'n kompartementering tussen 'n modernistiese kultuur voor die Tweede Wêreldoorlog en 'n postmodernistiese kultuur ná die Tweede Wêreldoorlog is onrealisties. Die verandering vanaf 'n modernistiese wêreld na 'n postmodernistiese een is nie 'n skoon breuk nie (Ott, 2003:58). Nietemin

is daar tog 'n herkenbare verandering in die wêreld (of die mensdom se beskouing daarvan). Hierdie verandering vergestalt in die identiteit(e) van die kontemporêre subjekte.

Presies tot watter mate die wêreld verander het, is moeilik om te bepaal omrede die Postmodernisme baie teenstrydig is. Die Postmodernisme is só 'n mengelmoes-fenomeen, dat wat ook al 'n mens oor een aspek daarvan sê, waarskynlik onvanpas is van 'n ander aspek (Eagleton, 1997:viii). Terwyl sekere aspekte van die Postmodernisme radikaal is, lyk dit of ander aspekte weer konserwatief is (Eagleton, 1997:132). Die gevolg is dat die Postmodernisme by tye selfs Modernisties voorkom.

Veralgemenings oor die postmoderne identiteit is dus nie gepas nie. Daar is altyd 'n uitsondering op die reël en in die Postmodernisme is elke subjek waarskynlik 'n uitsondering. Ondanks die diversiteit en kompleksiteit van postmoderne subjekte, veral onder die postmoderne jeug, is daar wel saambindende kenmerke (Zill & Robinson, 1995)[1].

Onder andere fokus dié verhandeling juis op die laasgenoemde, naamlik dat sekere saambindende kenmerke geïdentifiseer kan word. Hierdie kenmerke kan as moontlikhede voorgehou word waarmee die skrywer postmoderne karakters kan opbou.

2.4.3 Postmoderne identiteit(e)

In die volgende afdelings word die postmoderne kultuur en identiteit verder ondersoek. Die postmoderne identiteit blyk onstabiel te wees. Redes vir die onstabiliteit word gesoek binne die globalisering van die wêreld en die invloed van die massamedia. Die media se bydra tot 'n visuele kultuur en heersende modes en style word uitgelig. Die postmoderne identiteit is behep met die liggaam. Die oorsake vir hierdie liggaamsbeheptheid en die uitlewing daarvan word behandel. Verder word gekyk na die postmoderne identiteit binne strukture soos die familie, subkulture, asook die kuberruimte. Laasgenoemde sluit kuberkulture en virtuele identiteite in.

[1] Hierdie bron (digitale weergawe) het nie bladsynommers nie.

2.4.3.1 Meervoudigheid, gefragmenteerheid en vloeibaarheid

Die heersende identiteit van die subjek in die Modernisme word beskou as stabiel, outonoom, onafhanklik en altyd verantwoordelik vir sy of haar aksies (Besley, 2003:154). Hierdie identiteit is gesien as onveranderlik ("fixed") of as 'n kombinasie van onveranderlike rolle (Ott, 2003:57). Vir die postmoderne subjek is dit minder moontlik om vaste rolle te identifiseer (Ott, 2003:57).

Anders as die identiteit binne die Modernisme is die postmoderne identiteit moeilik om te bepaal. Eerstens lyk dit onvanpas om van identiteit te praat. Die meervoud "identiteite" lyk meer gepas. Tweedens wil dit voorkom of postmoderne identiteit(e) gefragmenteer is en derdens of hierdie identiteite deurmekaar vloei. Daar sal nou na hierdie drie kenmerke (meervoudigheid, gefragmenteerheid, en vloeibaarheid) van die postmoderne identiteit(e) en die implikasies wat dit vir die postmoderne subjek het, gekyk word.

2.4.3.1.1 Meervoudigheid

Die postmoderne identiteit is pluraal (Lewis, 1995:67; Ott, 2003:61). Die postmoderne subjek gebruik verskillende modusse van identiteit om hom of haarself uit te leef (Ott, 2003:74,75). Dit is daarom meer van pas om van die meervoud – identiteite – te praat, eerder as identiteit (González, 2001:110). Die subjek kan, na gelang van behoefte, verskillende identiteite aan- en uittrek soos 'n kledingstuk (Bauman, 2001:148).

2.4.3.1.2 Gefragmenteerheid

'n Ander siening is dat die postmoderne identiteit eerder gefragmenteer is (McGuigan, 1999:83). Die identiteit toon teenstrydige kenmerke (Zill & Robinson, 1995). 'n Rede hiervoor mag wees dat die postmoderne subjek sy of haar identiteit opbou deur verskillende fragmente van die massa-kultuur saam te flans. Ott (2003:68,69) wys hierna as "scrapping identity".

Die verskillende fragmente of modusse van só 'n lappieskombers-identiteit, alhoewel soms teenstrydig, is nie onderling uitsluitend nie (Ott, 2003:75). Teenstrydige

modusse kan daarom nie in binêre opposisies teenoor mekaar geplaas word nie. Verder kan daar nie waarde geheg word aan sekere modusse om sodoende 'n tipe hiërargie in die identiteit te skep nie (Ott, 2003:75). Dit sal verkeerd wees om een modus uit te lig as méér postmodernisties as 'n ander een (Ott, 2004:75).

2.4.3.1.3 Vloeibaarheid

Buiten dat hierdie identiteit as gefragmenteer omskryf word, sluit terme soos *sag* en *vloeibaar* ook hierby aan (Kinnane, 1998)[2].

Die kontemporêre identiteit reflekteer die heterogene gedagte van die kontemporêre kultuur wat onseker en onstabiel is (Lewis, 1995:67). Die postmoderne identiteit(e) is daarom buigbaar om te kan funksioneer binne die heersende omstandighede. "Their most coveted virtue is *flexibility*" sê Bauman (2001:231) en verduidelik: "all structures are to be light and mobile so that they can be rearranged at short notice, one-way streets are to be avoided, no commitment should be so strongly binding that it cramps free movement".

2.4.3.1.4 Gevolge van veelvoudigheid, gefragmenteerheid en vloeibaarheid

Die kwessie rondom die postmoderne identiteit(e) plaas die postmoderne subjek voor 'n probleem, naamlik watter identiteitsmodusse om te kies. Bauman (2001:147) verduidelik: "In other words, the quandary tormenting men and women at the turn of the century is not so much how to obtain the identities of their choice and how to have them recognized by people around – but *which* identity to choose and how to keep alert and vigilant so that *another* choice can be made in case the previously chosen identity is withdrawn from the market or stripped of its seductive powers".

Hierdie onvastheid of veelvoudigheid van die postmoderne identiteit het tot gevolg dat daar 'n identiteitskrisis in die Postmodernisme heers (Bauman, 2001:148). Identiteit is veronderstel om as verwysingspunte te dien wat stabiel bly in 'n veranderde wêreld (Hall, 2000:22), maar dit is selde die geval in die Postmodernisme. By die postmoderne subjek is gevoelens van "sameness" en

---

[2] Hierdie bron (digitale weergawe) het nie bladsynommers nie.

"continuity" seldsaam (Bauman, 2001:148). Daar is 'n heersende aanwesigheid van onsekerheid (Zill & Robinson, 1995).

Aan die ander kant kan die postmoderne subjek hierdie vloeibaarheid bevrydend vind. Die postmoderne subjek is bevry van die verveligheid van "sameness" en die voorspelbaarheid van "continuity" (Kinnane, 1998).

Bauman (2001:152) stel voor dat daar eerder van identifikasie as van identiteit gepraat word: "Perhaps instead of talking about identities, inherited or acquired, it would be more in keeping with the realities of the globalizing world to speak of *identification*, a never-ending, always incomplete, unfinished and open-ended activity in which we all, by necessity or by choice, are engaged". Met ander woorde, met wie identifiseer die subjek?

2.4.4 Globalisering en die superkultuur

Globalisering en Postmodernisme is onlosmaaklik vervlegde verskynsels (Besley, 2003:163). Globalisering wys op die prosesse en gevolge van mense, groepe en instansies wat op 'n verskeidenheid maniere, oor nasionale en selfs kontinentale grense heen, verbind raak (Hannerz, 2001:57). Hierdie globale interaksie sorg vir grootskaalse kulturele kruisbestuiwing.

"There are more ethnic diasporas than ever before, dispersed kinship groups, multinational business corporations and transnational occupational communities, as well as movements, youth cultures, and other expressive lifestyles with a self-consciously border-crossing orientation; not to speak of media, from the *International Herald Tribune* to CNN and whatever is on the Internet. Each one of them is engaged in its own particular way in the management of some part of the contemporary culture", aldus Hannerz (2001:62).

Daar word verwys na 'n *kulturele mosaïek* wat globalisering tot gevolg het (Hannerz, 2001:63). Teoretici praat soms van *gehibridiseerde wêreldkinders* (Besley, 2003:153) om die nuwe identiteit(e) van die postmoderne subjekte te beskryf.

Deur globalisering ontstaan daar 'n globale kultuur. Lull (2001:132) noem dit 'n *superkultuur*. Die hoofbron hiervoor is die media. Navorsing doen aan die hand dat verhoogde blootstelling (spesifiek deur die visuele medium) aan ander

bevolkingsgroepe bydra tot 'n gevoel van gemeenskap (Messaris, 2001:188), en bevestig die *wêrelddorp* ("global village") gedagte. Die interaksie tussen kulture het *kulturele sinergie* (Hannerz, 2001:60) tot gevolg.

"Postmodern youth cultures, youth perceptions, expectations, and experiences in many countries have become linked and sometimes homogenized across countries due to the impact of globalization, marketing, consumerism, the mass media, and information technology", meen Besley (2003:172,173). Die gevolg is 'n *globale identiteit*.

Lull (2001:132) is van mening dat die superkultuur-gedagte heelwaarskynlik 'n subjektiewe konsep is: "The superculture is the cultural matrix that individuals create for themselves in a world where acces to 'distant' cultural resources has expanded enormously".

Óf daar werklik 'n globale kultuur bestaan en óf die postmoderne subjek net gló in een, maak nie saak nie. Die punt is dat die identiteit van die postmoderne subjek beïnvloed word deur nie net sy of haar eie onmiddellike kultuur nie, maar óók deur die kulturele verskeidenheid regoor die wêreld. Hierdie kulture kan oor sosiale sektore, geografiese streke en groepe heen gedeel word.

Dit moet bygesê word dat die invloed van globalisering nie noodwendig so 'n groot blootstelling bied as wat baie teoretici meen nie. Globalisering beteken in baie gevalle niks anders as 'n *Amerika*-nisering nie (Hall, 2000:27,28).

2.4.5 Media

2.4.5.1 Media as 'n bron vir identiteitsvorming

"It's just hard not to listen to TV. It's spent so much more time raising us than you have" sê Bart, die tekenprentkarakter van *The Simpsons*, vir sy pa Homer (Ott, 2003:64).

Een van die grootste bronne waaruit identiteit opgebou word, is die massamedia. Die media word gesien as die hoofmedium wat kultuur produseer en versprei (Bauman, 1995:31). "Thus the most consequential impact of the centrality of media in cultural

reproduction appears to consist in the general tendency to construct the world as an assembly of images which are neither causally determined nor leave a lasting trace once they vanish, of happenings, of mutually unconnected and self-enclosed episodes, events grounded solely in the elusive and protean motivation of the actors; and the massive invalidation of memory..." skryf Bauman (1995:32). Die media bied 'n wêreld van onverbandhoudende klusters beelde wat kortstondig flits en gewoonlik onherroeplik is. Die wêreld wat die media voorstel, is gefragmenteer en onstabiel.

2.4.5.2 Hoe media gebruik word

Die verband tussen die *werklikheid* en die wêreld wat deur die media voorgestel word, is van só aard dat dinge in die werklikheid plaasvind juis omdat dit in die media sal werk. "In most strategic sites of the 'real world' events happen because of their potential fitness to be televised (politicians and terrorists alike play for television, hoping to elevate private actions into public events, biography, into history)", merk Bauman (1995:33) op.

Besley (2003:171) noem dat spesifiek die kontemporêre jeug beelde en idees vanuit die media gebruik om hulle kultuur en identiteit mee te konstrueer. Die bemarkingswêreld ("market place"), eerder as tradisionele bronne soos gesin, kerk en skool, is al hoe meer die bron vir identiteit (Besley, 2003:167). Hierdie tradisionele bronne wat lokaal van aard is, is besig om plek te maak vir die bemarkingswêreld wat voordurend meer geglobaliseer raak.

Die omvang en spoed waarmee kulturele idees oor die wêreld versprei, dra dan ook by tot die diversiteit wat daar in kontemporêre (jeug)kultuur gevind word (Besley, 2003:170). Volgens Ott (2003:58) dra die media, en spesifiek televisie, op twee maniere by tot die vorming van identiteit. Die eerste manier is deur duidelike identiteitsmodelle aan die televisieverbruiker te bied, nie soseer modelle oor *wie* om te wees nie, maar eerder *hoe* om te wees (Ott, 2003:58). Die tweede manier is om die verbruiker toe te rus met die simboliese bronne van die kontemporêre kultuur – "the actual cultural bricks" – waarmee die subjek sy of haar identiteit kan (re)konstrueer (Ott, 2003:58).

Dit is veral die vermaaklikheidsterre (filmsterre, musieksterre, sportsterre, ensovoorts) wat deur die media uitgebeeld word, na wie gekyk word vir rolmodelle.

Die sterre verteenwoordig idilliese beelde oor hoe om te lyk en op te tree (Hinerman, 2001:209). "But stars can also be admired for being completely outrageous. Audiences thus look to stars to gauge the ideal, the typical, and the unconventional, and count on stars to illustrate the perfect, the mundane, and the extraordinary", aldus Hinerman (2001:209).

Ott (2003:66) gebruik die karakters *Homer*, *Bart* en *Liza* uit die tekenprentreeks *The Simpsons* ter illustrasie van hoe verskillende subjekte die media anders gebruik om hulle identiteit mee saam te stel.

Homer, 'n *Baby Boomer*, is 'n passiewe mediagebruiker wat daardeur gemanipuleer word, terwyl Bart, 'n Generasie X'er, die media selektief gebruik. "Bart skates around the edges of the media landscape, stealing image fragments along the way from which to stage a coherent, if mutable, identity, without ever fully being immersed in the landscape. Homer, by contrast, is the landscape; he is anything and everything churned out by the culture industries...In essence, Homer models an anti-identity; his being critiques the modernist idea of a unified, coherent subject" (Ott, 2003:66).

In kontras met Homer is Liza 'n aktiewe mediagebruiker. Sy gebruik die media om verskillende aspekte van haar identiteit soos feminisme, vegetarisme, en omgewingsbewaring ("environmentalism"), uit te leef (Ott, 2003:67). Alhoewel Liza se rolle amper 'n modernistiese gestruktureerdheid verteenwoordig, is die temas gefokus op die gemarginaliseerde ("marginalised") van die Modernisme (byvoorbeeld die vrou) en is dit daarom tematies postmodernisties.

Hierdie drie voorbeelde van mediaverbruikers illustreer drie maniere hoe media gebruik kan word om 'n identiteit op te bou. Weereens is dit duidelik dat veralgemenings omtrent die postmoderne identiteit nie van pas is nie. Postmoderne subjekte gebruik die media verskillend om hulle identiteit(e) te konstrueer.

2.4.5.3 Musiek

Musiek, as massamedia-vorm, kan ook gebruik word as bron waaruit identiteit opgebou kan word. Connor (1990:186) wys op twee faktore omtrent rock en populêre musiek: "...firstly, its capacity to articulate alternative or plural cultural identities, of groups belonging to the margins of national or dominant cultures; and secondly (often, though not invariably, related to this) the celebration of the principles of parody, pastiche, stylistic multiplicity and generic mobility".

Die vermoë van musiek om verskillende identiteite te *artikuleer*, soos Connor daarna verwys, gee aan die postmoderne identiteit 'n manier van ekspressie. "The most successful music takes what is going on inside of us, turns it into words, sets it to rhythm and melody and speaks our mind for us. It becomes our voice when we cannot speak, it communicates our emotions when we don't know how. We express what we want to say by letting the artist say it for us. Music becomes the language that we speak with", aldus Frost (2004:19) in 'n tydskryfartikel getitel: *Music is our language.*

Kontemporêre musiek bied meer as net 'n *taal* waarmee die subjek hom of haar kan uitdruk. Dit bied 'n hele kultuur om aan te behoort en ook voorverpakte identiteite.

"It doesn't take a genius to figure out that many of the current styles of music come with a whole world of their own as part of the package. Whether it be Kwaito, Ska, Metal, Dance, R&B, House, Rock, Punk or even Reggae (Maan) you get more than just music, you get a pre-packaged wardrobe, certain exclusive places to hang out, enough slang to fill a dictionary and – this is the clincher – a group of people who see eye to eye with you, who are able to feel your pain (or your ecstasy – all depends) and who will accept you as you are (as long as you are similar to them). They offer family, acceptance and the common language of music as part of the deal", aldus Frost (2004:20).

2.4.6 Visuele kultuur en geletterdheid

Die totale omvang van die audio-visuele media op die kontemporêre kultuur is moeilik om te bepaal. Wat seker is, is dat die wêreld al hoe meer 'n visuele kultuur geword het. Zill en Robinson (1995)[3] wys op 'n studie wat in 1992 onder Amerikaanse jong volwassenes (18-24) gedoen is. Die studie toon dat slegs 53%

[3] Hierdie bron (digitale weergawe) het nie bladsynommers nie.

binne 'n bestek van twaalf maande 'n roman, drama of gedig gelees het. Aan die ander kant het 82% gaan fliek kyk. Die studie toon nie aan hoeveel films gemiddeld per jaar gekyk is nie, maar die aanname is dat dit baie meer is as die hoeveelheid literatuur wat gelees is.

In 'n artikel oor die verskil tussen *Baby Boomers* en *Generation X'ers*, sê Gozzi (1995)[4] dat X'ers baie minder lees. Terwyl sekere *Baby Boomers* 'n lewe sonder televisie kan onthou, het X'ers grootgeword met televisie as 'n vanselfsprekende deel van hulle lewens. Gozzi (1995) noem ook dat X'ers aansienlik swakker spel.

Messaris (2001:180) wys op die studie van Neuman wat toon dat daar 'n negatiewe korrelasie bestaan tussen die hoeveelheid wat kinders televisie kyk en sekere aspekte van hulle skoolprestasie. Tog waarsku Messaris dat daar nie te veel hierin gelees moet word nie. "Because measures of school performance tend overwhelmingly to be verbal, the data reported by Neuman could indeed be a sign that television depresses verbal skills by displacing some amount of leisure-time reading", argumenteer Messaris (2001:180). Aan die ander kant is dit billik om te glo dat ander vermoëns, soos ruimtelike intelligensie, toeneem (Messaris, 2001:181). In 'n Israelse studie waar graad-vyf leerlinge geleer is hoe om films te maak, het hulle ruimtelike intelligensie oor 'n tydperk van een semester dramaties toegeneem (Messaris, 2001:181).

Buiten vir die positiewe invloed van die visuele media om ruimtelike intelligensie te verbeter, kan dit, volgens Messaris (2001:182), dalk ook ander kognitiewe aspekte, soos analogiese denke, verbeter. Die gevolgtrekking is dat, alhoewel die visuele-kultuur moontlik swakker lees- en skryf-vaardighede het, hulle visueel meer geletterd is.

Die relevansie van die genoemde studies vir hierdie afdeling lê daarin om te toon dat daar 'n verskuiwing is in die manier waarop die postmoderne subjek inligting prosesseer en weergee, teenoor die inligtingverwerking van die subjek in die Modernisme. Die postmoderne subjek is duidelik meer visueel.

Die visuele lewensbeskouing van die postmoderne subjek reflekteer ook in sy taalgebruik. Gozzi (1995) noem dat Generation X'ers graag woorde gebruik wat 'n

---

[4] Hierdie bron (digitale weergawe) het nie bladsynommers nie.

visuele platform skep. Die uitdrukking "soos in" ("like" in Engels) skep 'n beeld. Byvoorbeeld, wanneer die Generasie X'er 'n gebeurtenis aan iemand anders oorvertel, kan dit só klink: "Sy's *soos in* 'Wat's jou storie?' Ek's *soos in* 'Ek't nie 'n storie nie, jy's die een met die issue.' en sy's *soos in* 'What ever!'." Elke keer wat die uitdrukking "soos in" gebruik word, nooi dit die luisteraar om 'n visuele beeld te skep.

2.4.7 Modes en style

Soos musiek, is mode 'n *taal* (Connor, 1990:190) wat die marginale (subjekte van die postmoderne subkulture) vir ekspressie gebruik (*Ibid.*, 192).

Baie bronne gebruik die terme *styl* ("style") en *mode* ("fashion") as sinonieme. Die term *mode* word voortaan gebruik as die style wat deur die massakultuur voorgestel word en wat gedurig (byvoorbeeld seisoenaal) verander. "Style is clearly influenced by fashion, the cult of celebrity – be it pop stars, TV or movie stars, royalty or sports stars – advertising, music video games, and the plethora of multi-media sites", verduidelik Besley (2003:168). *Styl* word hiér gebruik as die subjek se persoonlike konstruk en verwerking van die heersende modes. Die styl is dus deel van die individu se identiteit(e) (Besley, 2003:168).

Alhoewel styl en mode op kleredrag fokus, word dit aangeneem dat hierdie terme meer as net kleredrag insluit.

Die modes in die Modernisme het gefokus op eenvoud en funksionaliteit. Oorbodige ornamentasie is vermy. "The predictable form of postmodern departure from this would of course be a return to ornament, decoration and stylistic eclecticism, and it is indeed possible to see this in the abundant multiplicity of styles and accelerated rhythm of fashion from the prosperous years of the 1960s onwards", aldus Connor (1990:190,191).

Wanneer Connor (1990:191) die postmoderne modes bespreek, wys hy op Elizabeth Wilson, 'n mode-historikus, wat praat van "fragmented sensibility", "obsession with surface, novelty and style for style's sake" en "a postmodernist aesthetic of fragments".

Die postmoderne mode is hibried –'n tipe "pick 'n mix"-estetika (Connor, 1990:193). Volgens Connor (1990:191) is *bricolage* die modus vir die postmoderne styl, wat hy soos volg omskryf: "...the improvised juxtaposition of incompatible or heterogeneous fragments, often for ironic or parodic effect, as opposed to the principle of unity or 'match'".

"Youth will often blend different cultural styles through an active, creative, hybridizing process that produces a new product from preformed materials, but generally does not invent new cultural and aesthetic resources per se", meen Besley (2003:172).

Mode, as 'n vorm van ekspressie (Connor, 1990:190), word om verskeie redes deur die marginale gebruik. Die soms *skreeuende modes* van sekere marginale groepe is 'n poging om raakgesien te word (Connor, 1990:195). Subkultuur-style dra ook by tot 'n groep-identiteit en groep-kohesie.

2.4.8 Postmoderne liggaam / liggaamsbeheptheid

Die liggaam is 'n integrale deel van die postmoderne identiteit (Eagleton, 1997:69) en is afhanklik van 'n kultuur waarbinne dit kan ontwikkel (*Ibid.*, 73).

Met al die onsekerheid in die Postmodernisme is die liggaam een van die enkele ankerpunte vir die postmoderne subjek. "Since I know where my left foot is at any particular moment without needing to use a compass, the body offers a mode of cognition more intimate and internal than a now much-scorned Enlightenment rationality", verduidelik Eagleton (1997:70).

Die Postmodernisme is behep met die liggaam omdat dit die enigste sigbare konstante faktor is in die wispelturige identiteite van die postmoderne subjek (Bauman, 1995:194): "The only visible aspect of continuity and of the cumulative effects of self-constitutive efforts is offered by the human body – seen as the sole constant factor among the protean and fickle identities: the material, tangible substratum, container, carrier and executor of all past, present and future identities."

Die liggaam verteenwoordig die *self* of *ware ek* (Eagleton, 1997:72) waarmee die subjek interaktief met sy of haar omgewing (en ander liggame) omgaan. In 'n gefragmenteerde wêreld kan dit maklik voel asof die *self* verdwyn het. Die liggaam-

in-aksie is daarom 'n heersende motief in die Postmodernisme. Pyn, adrenalien, seks, ekstase – enigiets wat die subjek ín of áán sy of haar liggaam kan vóél – is 'n versekering van die *self*.

Verder is die liggaam 'n simbool vir gesprekke oor die mens (Eagleton, 1997:71). Met die liggaam as tema kan verskeie onderwerpe aangeraak word, soos lewe en dood, seksualiteit, kultuur, moraliteit.

2.4.8.1 Die hibriede liggaam

Die postmoderne subjek het nie net 'n liggaam nie, maar *is* 'n liggaam (Eagleton, 1997.74). Daar blyk 'n spanning te wees wat Eagleton (1997:75) soos volg beskryf: "It is not quite true that I have a body, and not quite true that I am one either." Buiten dat die liggaam die *ware ek* is, is dit ook 'n objek (Eagleton, 1997:74). Ek is 'n liggaam, maar my liggaam behoort ook aan my.

Wat die menslike liggaam spesiaal maak, volgens Eagleton (1997:72), is sy vermoë om dit self te kan transformeer. Liggaamprieming ("piercing") is 'n algemene verskynsel en plastiese chirurgie raak gewilder om bloot kosmetiese redes. Hierdie vorme van liggaamstransformering beklemtoon die hibriede aard van die postmoderne liggaam.

Eagleton brei nie uit op spesifiek hoe ver sulke transformasie kan gaan nie, maar die wetenskapsfiksie het al daaroor gefilosofeer.

Cyborg is 'n akroniem wat saamgestel is uit die woorde "CYBernetic ORGanism" en wys op 'n hibried tussen 'n organisme en masjien, mens en robot. Anders as ander mensagtige (*humanoid*) robotte soos *androiëde*, is *cyborgs* die ikoniese postmoderne wese. *Androiëde* lyk soos mense en mag selfs psigologies oorkom as mense weens kunsmatige intelligensie, maar daar is niks waarlik lewendigs omtrent 'n *androiëd* nie. *Cyborgs* is anders omdat dit 'n vermenging van mens en rekenaar/masjien is. 'n *Cyborg* kan daarom ewe goed aanpas in beide die fisiese ruimte en die virtuele of kuberruimte. 'n *Cyborg* is gelyktydig vlees en bloed sowel as elektroniese skyfies en binêre kodes.

Die *cyborg* breek grense af, byvoorbeeld tussen masjien en organisme of die fisiese en die virtuele. Verder transendeer die *cyborg* seksualiteit (McGuigan, 1999:82).

Hidrolies geanimeerde en elektronies beheerde kunsledemate (bioniese ledemate) is reeds 'n werklikheid, byvoorbeeld pasaangeërs wat al jare lank gebruik word as addisionele kunsmatige organe. In 2004 is 'n rekenaarskyfie in 'n kwadrupleeg se brein ingeplant sodat hy met behulp van sy rekenaar kan kommunikeer (Rossignol, 2005:38). Die hibried van mens en masjien is nie meer wetenskapfiksie nie en klink vir sommige na 'n idilliese moontlikheid. Bell (2001:144) skryf oor hierdie hibridisering: "Welcoming technology into and on to the body can thus extend our capabilities, first by replacing worn-out organic elements and then by enhancing our 'natural' capabilities (technology evolves exponentially, so our posthuman bodies can be improved infinitely)".

Alhoewel die *cyborg* grootliks 'n droom van die wetenskapsfiksie is, illustreer dit op 'n prominente, alhoewel ekstreme, wyse hoe 'n liggaam hibried kan wees.

2.4.8.2 Hedonisme

Die postmodernisme bied geen teleologie nie – daar is geen groter plan of betekenis nie. Die postmoderne subjek is daarom vry om sy of haar eie lewensdoel en betekenis te kies. Vir baie mense is só 'n lewensdoel bloot om die lewe te geniet. Die liggaam is die medium waardeur genot verkry kan word.

Die *goeie lewe*, soos Eagleton (1997:77) daarna verwys, kan nie voorgeskryf word nie en is ook nie dieselfde vir alle mense nie. Vanuit 'n hedonistiese perspektief is die proses om die *goeie lewe* self te ontdek óf te skep, deel van die plesier.

Materialisme is prominent onder baie postmoderne subjekte. Hulle verbruiker-gewoonte – oorverbruik ("overconsumption"), bloot vir die plesier daarvan eerder as 'n werklike behoefte daaraan – reflekteer hulle hedonistiese disposisie (Ott, 2003:72).

2.4.8.3 Sport, fisiese aktiwiteite en gesondheid

Zill en Robinson (1995) wys op studies wat toon dat daar 'n afname is in die deelname aan tradisionele sportsoorte. Sulke studies beteken nie noodwendig 'n algehele afname in fisiese aktiwiteite nie. Dis heel moontlik dat nie-tradisionele sport-aktiwiteite aan die toeneem is. Verskillende ekstreme sportsoorte ("extreme sports"), soos *bungee*, *parkour*, *paragliding*, *kite-surfing*, *moto-x*, *freestyle BMX*, *tricking*, *snowboarding*, om maar net 'n paar te noem, raak gewilder. Daar bestaan reeds 'n internasionale kampioenskap vir ekstreme-sport, genaamd *X-Games*. Die verskeidenheid opsies vir adrenalien-verslaafdes neem jaarliks toe.

Soos reeds genoem, is pyn 'n manier waardeur die postmoderne subjek sy of haar bestaan kan bevestig. Dit is daarom nie vreemd dat sekere sport 'n masochistiese element het nie.

Terwyl daar by sommige postmoderne subjekte 'n groot gesondheids- of lewensrisiko bestaan weens slegte gewoontes soos dwelmgebruik, of deelname aan gevaarlike fisiese aktiwiteite, het besorgdheid oor fisiese gesondheid tot 'n neurose by ander ontwikkel (Eagleton,1997:69). Die fokus op 'n gesonde leefstyl reflekteer in gewilde tydskrifte, TV-programme en al hoe meer natuurlike en organiese produkte in supermarkte.

Ongeag die lewensbeskouing bly dit die liggaam wat die gemeenskaplike faktor is. Die liggaam bly die fokus. Dit is in die liggaam dat die euforie van dwelms, die endorfien na 'n gimnasium oefensessie, of die adrenalien-*rush* van die ekstreme sport ervaar word.

Weereens is dit duidelik dat daar nie veralgemeen kan word nie. Ott (2003:63) wys na die tekenprentkarakter *Bart Simpson*, 'n tipiese skaatsplankryer. Dwelms word stereotipies geassosieer met die skaatsplank-kultuur. Tóg is Bart téén dwelmgebruik. "Bart seizes the skateboard image and (re)codes it to suit his purposes/identity", verduidelik Ott (2003:63).

2.4.8.4 Seks en seksuele oriëntasie

Seks is nóg 'n liggaamsaksie. Alhoewel dit mag voorkom asof daar 'n beheptheid met seks in die Postmodernisme is, is dit eintlik 'n beheptheid met die liggaam. Die fokus op die liggaam plaas fokus op seks. Dit maak sin dat die postmoderne beheptheid met die liggaam deur die media en die bemarkingsbedryf uitgebuit sal word. Die liggaam, en seks as 'n liggaamsaksie, staan sentraal in die verbruikersfeer (Besley, 2003:164).

Anders as populêre opinie blyk seks nie so 'n prioriteit onder jong volwassenes te wees nie. "The authors of Sex in America (1994) found that the youngest adults report levels of sexual intercourse that are closer to people aged 50 to 59 than to those in their 30s. While that may be due in large part to their being single rather than married, young adults also report lower rates of masturbation", skryf Zill en Robinson (1995).

In die Postmodernisme word tradisionele geslagsrolle vervang met nuwe konfigurasies (Besley, 2003:165). Dit is nie meer vreemd wanneer vroue die voorheen manlik gedomineerde werksfeer betree en mans weer tradisioneel vroueberoepe betree nie. Mans is ook geneig om meer op hulle voorkoms te fokus. *Metroseksueel* is 'n term wat gebruik word om na hoofsaaklik heteroseksuele mans te wys wat erg bewus is van hulle voorkoms, in só 'n mate dat hulle produkte (bv. gesigrome) en dienste (byvoorbeeld manikure) gebruik wat voorheen feitlik uitsluitlik deur vrouens benut was.

Seksuele oriëntasie kom ook onder die kollig in die Postmodernisme. Musieksterre soos Madonna en Britney Spears wat mekaar oopmond soen, bevraagteken hulle seksuele oriëntasie. Dieselfde onsekerheid heers oor Michael Jackson en Marilyn Manson wat albei hermafrodities oorkom.

2.4.9 Gesins- en groepsidentiteit

In die Postmodernisme sien ons nuwe gesinskonfigurasies (Besley, 2003:165). Daar is meer egskeidings, en gevolglik enkel-ouergesinne as vantevore (Zill & Robinson, 1995). Ott (2003:59) praat van 'n "anti-family" – "utterly disfunctional" – in kontras met die idealistiese televisie-gesinne soos die *Cosby's*.

Weens die verbrokkelde huisgesin soek die postmoderne subjek ander strukture waarbinne hy of sy die behoefte aan aanvaarding kan vind. Vriendekringe vervul veral hierdie behoefte. Vriende se eiesoortige belangstellings, byvoorbeeld musiek, gee aan die groep 'n bepaalde kultuur. Dit is binne die konteks van 'n groep / subkultuur dat die subjek se identiteit tot sy reg kom (Kinnane, 1998). Die subkultuur skep die habitat vir die persoonlike identiteit om in te bestaan.

2.4.10 Subkulture en kontrakulture

2.4.10.1 Subkulture

Dit is nodig vir die skrywer wat karakters met 'n postmoderne identiteit wil skep, om bewus te wees van die verskillende subkulture in die Postmodernisme.

'n Subkultuur kan gedefinieer word as 'n groep individue met 'n spesifieke groepsidentiteit wat hulle op 'n besonderse wyse onderskei van ander sosiale groepe, gewoonlik die hoofstroom- of ouerkultuur (Bell, 2001:164). Die subkultuur se identiteit is baie keer gekodeer in hulle kleredrag, leefstyl en houdings en vind verdere uitdrukking in hulle mikromedia (byvoorbeeld musiek en kuns) (Bell, 2001:164).

Daar is sekere probleme met studies rakende subkulture. Eerstens bestaan daar nie net een jeug- / subkultuur nie, maar 'n verskeidenheid subkulture (Besley, 2003:158). Tweedens veronderstel die gedagte van subkulture dat daar 'n spesifieke hoofstroomkultuur bestaan, maar veronderstellings omtrent 'n hoofstroomkultuur is besig om plek te maak vir diskoerse oor 'n pluraliteit van kulture (Besley, 2003:157). Subkulture staan daarom nie noodwendig in direkte opposisie met 'n hoofstroomkultuur nie. Derdens is dit onvanpas om subkulture net binne die konteks van protes of rebellie te sien (Besley, 2003:157). Nie alle subkulture protesteer of rebelleer teen die een of ander hoofstroomkultuur nie, maar identifiseer bloot met 'n ander kultuurbewussyn.

'n Vierde probleem is dat sulke studies gewoonlik op die buitengewone subkulture fokus en die meer *normale*, passiewe identiteite, ignoreer. Geslag en etnisiteit word ook afgeskeep. Daar is ook 'n oorbeklemtoning van verskille en opposisies, soos

dominansie *versus* ondergeskikte, ekspressie *versus* repressie en normaal *versus* kwaaddoener ("delinquent"). Verder, binne die konteks van verskillende invloede soos kultuurbeginsels, gesin en portuurgroep wat voorskrifte gee, is daar 'n neiging om die aktiewe keuses van die subjek te ïgnoreer (Besley, 2003:157).

Dit is belangrik dat, wanneer daar na 'n postmoderne identiteit gekyk word wat deel van 'n bepaalde subkultuur is, die individualiteit van die subjek nie geïgnoreer sal word nie. 'n Individu mag moontlik tussen subkulture rond beweeg (Besley, 2003:158).

Alhoewel daar na verskillende tipes subkulture gekyk gaan word, is dit baie belangrik om te onthou dat hierdie subkulture kan oorvleuel. Soos genoem kan 'n postmoderne subjek tussen subkulture beweeg of soms aan meer as een subkultuur behoort. Dit is ook belangrik om te onthou dat hierdie slegs 'n keuse van die meer bekende tipes subkulture is en dat daar waarskynlik nog ander tipes bestaan. Ten laaste is dit nodig om in ag te neem dat die volgende subkulture stereotipies beskryf word.

2.4.10.2 *Slackers*

Postmoderne mense word dikwels as verlore en doelloos beskryf. Die term "Generation X" word soms hiervoor gegee. Omdat hierdie subjekte nie noodwendig glo in absolute waardes nie, en ook baie bewus is van die vlugtigheid van die lewe, is daar die neiging om nie langtermynverwagtinge of -doelwitte te hê nie. Hierdie *generasie* is gewoonlik onseker wat 'n lewenslange loopbaan betref en bly dikwels nie lank by een beroep nie. 'n Ambisielose lewensuitkyk gaan noodwendig hiermee gepaard. *Slackers* het gewoonlik deeltydse werk of is werkloos en bly by hulle ouers. Steoretipies is hulle daggagebruikers wat heeldag voor die televisie lê.

Slackers is anders as die ander subkulture in dié sin dat hulle nie noodwendig 'n saambindende faktor (soos 'n stokperdjie of duidelike ideologie) het nie. Dit is grootliks hulle *slacker*-houding wat hulle as een subkultuur identifiseer.

2.4.10.3 Pessimisme en 'n Gotiese affiniteit

Weens die onsekerheid van die toekoms en 'n ontnugtering in die ideale van die Modernisme wat op groteske oorloë, finansiële depressies en dies meer uitgeloop het, is die postmoderne subjek geneig om pessimisties te wees. Individue is minder naïef en is bekend as self-denkers wat dinge bevraagteken. Hulle word baie keer as "street-wise" beskryf.

Ekstreme pessimisme manifesteer soms in 'n fassinering met die dood. *Goths* is stereotipies in swart geklee, bleek en met donker grimering. 'n Belangstelling in vampiere, heksery en ander tipies okkulte of Gotiese tematiek word aangehang.

2.4.10.4 Hippies, Greenies, en New-Agers

'n Teenvoeter vir die Gotiese subkultuur is die voortsetting van die hippiekultuur. Hierdie subkulture assosieer graag met die natuur en panteïsme of paganisme. Hulle is sterk stryders vir natuurbewaring, en is gewoonlik bekend vir die ondersteuning van "Green Peace" en soortgelyke bewegings.

Daar word ook aanklank gevind in die "New Age"-gemeenskap. Hulle het 'n spiritistiese of esoteriese ingesteldheid. Feë, engele, "spiritual guides," en so meer word soms aangehang.

Stereotipiese karakteristieke van hierdie subkulture sluit byvoorbeeld in: vegetarisme, versiering met natuurlike elemente soos kristalle en houtkrale, die gebruik van natuurlike hallusiogene soos dagga, en kwasi-okkulte belangstelling soos astrologie, Tarot, en so meer.

2.4.10.5 Tegnologie en die Internet

Terwyl die voorafgaande subkulture op die natuurlike fokus, bestaan daar ander subkulture wat baie gesteld is op tegnologie. Die postmoderne generasie is bekend daarvoor dat hulle rekenaargeletterd is en op die voorpunt van tegnologie bly. Daar word soms na die postmoderne subjekte verwys as die Internet-generasie. *Hackers* is 'n voorbeeld van so 'n subkultuur (kyk 2.4.10.10).

Hierdie subkulture kan ook moontlik aanklank vind by wetenskapsfiksie en teorieë oor VVV's (vreemde vlieënde voorwerpe) en ruimtewesens.

2.4.10.6 Popkultuur en die MTV-generasie

As gevolg van die "Global Village"-fenomeen het 'n tipe internasionale homogene kultuur ontstaan (kyk 2.4.4).

Deur middel van die Internet kan die postmoderne subjekte reg oor die aarde feitlik onmiddellik met mekaar kommunikeer. Satelliet–televisie, en spesifiek MTV, dra by tot 'n internasionale jeugkultuur. MTV het die medium geword om 'n globale popkultuur (populêre kultuur) in stand te hou. Deur middel van die massamedia word modes, musiek, ensovoorts aan 'n globale gehoor versprei.

2.4.10.7 Musiek-subkulture

In 2.4.5.3 word die invloed van musiek as 'n fondasie vir subkulture bespreek. Verskillende musiekstyle verteenwoordig die identiteit waarom 'n subkultuur gevorm is.

Daar word grootliks gesteun op Parker (2004:38, 39) se opsommende beskrywings van die volgende musiek-subkulture. Parker lig die ses bekendste kontemporêre musiekstrominge uit, met 'n sewende stroming deur die navorser. Hierdie beskrywings is veralgemenings:

2.4.10.7.1 Dansmusiek

Dansmusiek is bekend vir hoë ritmes en harde bas. *Rave*, *Trance* en *House* is voorbeelde van dansmusiek. Die subjekte in hierdie subkultuur is bekend as *ravers*, *beatniks*, *clubbers* of *club-hoppers*.

Mans dra gewoonlik *baggy*-broeke met stywe onderhemde of T-hemde, en dames so min as moontlik. Die kleure is meestal baie helder en haarstyle is uitspattig. Kunstenaars soos DJ Sami, Mobi en Fat Boy Slim is voorbeelde van hierdie genre.

Die algemene houding van dansmusiek is om ontvlugting ("trance") te vind in die musiek. *Ecstacy*, *Acid* en soortgelyke dwelms is gewild.

2.4.10.7.2 Popmusiek

Popmusiek is gewoonlik maklik om na te luister, met eenvoudige temas, en is moontlik die gewildste musiekgenre. Elektroniese instrumente kry voorkeur bo organiese instrumente.

Die kleredrag wat hiermee saamgaan, is gewoonlik in voeling met die mees onlangse modegiere. Britney Spears, *Backstreet Boys* en *Justin* Timberlake is tans verteenwoordigende kunstenaars.

Die fokus in hierdie subkultuur is op verhoudings. "Sex sells" is veral van toepassing in hierdie genre.

2.4.10.7.3 Rock-musiek

Rock-musiek, insluitende *grunge* en moderne rock is bekend vir elektriese ghitare, harde dromme, en emosionele sang (en skree), wat wissel van sagte ballades tot bombastiese rock.

Die styl sluit baie keer lang deurmekaar hare vir die mans en korter deurmekaar hare vir die dames in. Gebleikte en/of geskeurde denims, hipsters, ou gebleikte T-hemde, ou tekkies, leerbaadjies en armbande is stereotipiese kleredrag. Kurt Kobain (*Nirvana*), *Linkin Park* en Avril Lavigne is voorbeelde van die rock-genre.

Die algemene houding is nihilisties: "Who cares?" en "I don't give a damn". Die gedrag is rebels en anti-outoritêr. *Rockers* het baie keer 'n pessimistiese houding.

2.4.10.7.4 Metal

Metal-musiek (insluitende Gotiese *metal*) is gewoonlik hard, met skreeuende elektriese ghitare met ingewikkelde toonlere ("riffs") en komplekse dromwerk. Die vokale neig om hoog en kras ("screechy") of laag en grof te wees.

Metallers, *metal-heads* of *goths*, soos dié subjekte bekend staan, is bekend vir swart klere, soos swart leerbroeke of denims, en hemde met groteske kunswerk, swart stewels en tatoeëermerke. Mans het gewoonlik lang donker hare en dames het donker grimering. Kunstenaars soos Ozzy Osbourne, Marilyn Manson, *Metallica* en Rob Zombie is voorbeelde.

Die houding is donker en amper okkulties. Beide God en Satan is voorwerpe vir bespotting. Daar heers 'n algehele rebellie en pessimisme, selfs nog meer as by *Rockers*.

2.4.10.7.5 Hip-Hop en Kwaito

'n Eklektiese vermenging van harde "vinyl beats", met "soul"-sang en vinnige skerpsinnige praatsang ("rapping") wat soms sosiale kommentaar, protes- of promiskuë temas insluit, is tipies. Die subjekte staan bekend as *hip-hoppers*, *gangstas* of *rappers*.

Die styl gaan gewoonlik gepaard met oorgroot broeke en hemde, bonkige juweliersware soos dik goue kettings en armbande, basketbal-tekkies en basketbalpette wat sywaarts of agterstevoor gedra word, of musse ("beanies"). Die styl vir dames is gewoonlik dieselfde, of andersins baie knap klere. Bekende hip-hoppers / rappers sluit in Eminem, Snoop Dog en Missy Elliot.

Die fokus van hierdie subkultuur is erg materialisties. Rebellie en *cool*heid is prominent.

Kwaito is 'n hibriede vorm van Hip-Hop, wat vermeng is met populêre Afrika-musiek. Kwaito is 'n unieke Suid-Afrikaanse musiekvorm. Dieselfde modevoorkeure waarvoor Hip-Hop bekend is, word ook in Kwaito gevind, maar soms met selektiewe Afrosentriese byvoegings.

2.4.10.7.6 Punk

Punk is bekend vir liedjies met vinnige tempo's, elektriese ghitare, vinnige dromme, en vokale met 'n adolessente klank.

Die kleredrag is gewoonlik informeel en gemaklik, soos ou tekkies, jeans en T-hemde. Soms kan die styl ook uitspattighede insluit, soos hondekettings wat uit die broeksak hang, en punk-haarstyle, insluitende *Mohawks*. Bekende Punk-groepe is *Blink-182*, *Greenday*, en *Offspring*.

Die houding van *punks* of *skank-heads* is gewoonlik rebels teenoor ouers en gesagsfigure. Daar is ook 'n speelse ("messing around and being silly") houding.

2.4.10.7.7 Reggae

Reggae is die musiekstyl wat deur Bob Marley bekend gemaak is. Reggae gaan nou gepaard met die Rastafariese geloof en leefstyl.

Rooi, groen, geel en swart is die kenmerkende Rastafariese kleure. Rastafariërs is bekend daarvoor dat hulle hulle hare in *dreadlocks* dra, asook vir hulle gereelde gebruik van dagga.

2.4.10.8 X-Gamers

Soos wat sekere subkulture om musiek draai, gaan ander gepaard met spesifieke ekstreme sportsoorte. Hierdie subkulture het ook gewoonlik baie spesifieke modestyle, jargon en optrede. Voorbeelde hiervan is *surfers, bodyboarders, skaters, traceurs* (Parkour-beoefenaars), en so meer. Dit is interessant om te let dat hierdie sportsoorte gewoonlik nie spansporte is nie. Tog word dit feitlik altyd in groepe beoefen. Die fokus is op sosiale interaksie, waarbinne die subjek hom of haar kan uitleef in 'n omgewing van aanvaarding.

2.4.10.9 Aanhanger-kulture

"Fan cultures" is tipes subkulture wat hulle lewens obsessief bou rondom dit wat hulle aanhang ("idol") (Bell, 2001:167).

Aanhanger-kulture kan spesifieke sterre aanhang, soos Brad Pitt of Britney Spears of dalk geskoei wees om 'n musiek-groep soos *Metalica* of *Blink 182*.

Ander voorbeelde van aanhanger-kulture is *X-Files*-aanhangers, en ander kultusfilms soos *The Crow, The Rocky Horror Picture Show, Texas Chainsaw Massacre* en *The Lord of the Rings, The Matrix* en *Star Wars*-reekse. Sekere film-genres kan ook 'n spilpunt vorm, soos *anima* (Japanese animasie) of fantasiefilms.

Trekkies is 'n bekende subkultuur wat aanhangers is van die *Star Trek*-reekse en -films. *Trekkies* sal byvoorbeeld *Star Trek*-konvensies bywoon en aantrek soos *Valcons* of *Klingons* en allerhande snuisterye omtrent die reeks uitruil (Bell, 2001:167).

Via die Internet kan aanhanger-kulture hulself onderling organiseer en makliker as 'n gemeenskap interaksie hê (Bell, 2001:168).

2.4.10.10 Kontrakulture

'n Kenmerk van die Postmodernisme is dat dit heersende sisteme uitdaag en oorskry (Eagelton, 1997:132). Kontrakulture is subkulture wat stabiele of heersende sisteme bevraagteken, daarteen protesteer of dit probeer omverwerp.

Van die genoemde subkulture, veral sommige van die musiek-subkulture, soos die Rock-musiek, Metal, Hip-Hop en Punk-subkulture, kan as kontrakulture beskou word. 'n Ander bekende postmoderne kontrakultuur is die *hippie*-beweging wat geprotesteer het teen die Amerika-Viëtnam-oorlog. Dit is interessant dat van die mees invloedryke *hackers* (soos Steve Wozniak wat aan die *Apple I*, die eerste persoonlike rekenaar, gewerk het) ook deel van die *hippie*-beweging was (Himanen, 2001:187, 188).

Een van die bekendste en interessantste kontrakulture is die *hacker*-subkultuur. *Hackers* moet nie verwar word met *Crackers* nie. *Crackers*, wat in Afrikaans as kuberkrakers bekend staan, gebruik hulle vernuf tot nadeel van ander om hulleself te bevoordeel. Kuberkrakers is kriminele en hulle uitgangspunt is selfsugtig en anargisties. "In order to avoid the confusion with virus writers and intruders into information systems, hackers began calling these destructive computer users *crackers*", noem Himanen (2001:viii).

Dis belangrik om te let dat *hackers* nie net wys op rekenaarprogrammeerders nie, alhoewel die term hoofsaaklik gebruik word om *entoesiastiese programmeerders* te beskryf (Himanen, 2001:vii). Daar kan ook ander tipes *hackers* bo en behalwe rekenaar-*hackers* bestaan (Himanen, 2001:viii, ix).

Hackers is veral tèèn die gesentraliseerde beheer en besit van inligting en inligtingstelsels. 'n Hoofuitgangspunt van *hackers* is dat inligting vrylik beskikbaar moet wees en gedeel moet word, en dat gratis en vrylik beskikbare inligting 'n kragtige positiewe bydrae tot die samelewing is (Himanen, 2001:vii). Rekenaar-*hackers* sien dit as hulle plig om gratis sagteware te skryf en te fasiliteer om toegang tot inligting te gee (Himanen, 2001:vii). Al hoe meer organisasies maak deesdae van sulke gratis oopbron-("open source") sagteware gebruik. "Open source" behels dat die programkode van die sagteware *oop* is sodat die verbruiker dit na sy eie behoeftes kan verander en verbeter.

Hackers word ook gekenmerk deurdat hulle werk hulle stokperdjie of passie is (Himanen, 2001:19) en dat die fokus van hulle werk nie geld is nie. Geld is net belangrik sover dit hulle oorlewing, sosiale struktuur en veral hulle passie in stand hou (Himanen, 2001:48, 54). Die Modernistiese werkswyse, wat Himanen die Protestantse werketiek noem, na aanleiding van Max Weber se essay <u>The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism</u> (1904-1905), fokus op geld (Himanen, 2001:56). Die *hacker*-werkwyse, hierteenoor, "...emphasizes passion and free-rhythmed activity", verduidelik Himanen (2001:56) en vind moontlik aansluiting by die hedonistiese uitkyk (kyk 2.4.8.2) van die postmoderne subjek.

2.4.10.11 Virtuele identiteit en kuberkulture

Die kuberruimte bied verskeie subkultuur-moontlikhede wat nie net tot rekenaar-*hackers* beperk is nie; enigiemand wat rekenaargeletterd is en toegang tot die Internet het, kan deel wees van kuberkulture.

Soos reeds genoem, is die liggaam sentraal in die denke van die postmoderne subjek (2.4.8). Die kuberruimte bied 'n tipe bevryding van die beperkinge van die liggaam. In die virtuele realiteit word die grense van die liggaam oorskry. Deur 'n virtuele identiteit aan te neem poog die subjek om hierdie *vleis* ("meat") te transendeer. "The motif of the body as 'meat' – and the prospect of leaving it behind – is a recurrent theme in cyberculture", noem Bell (2001:140). Die kuberruimte voorsien 'n platform waarbinne 'n identiteit aangeneem kan word wat vry is van die werklikheid en "wetware". Laasgenoemde is 'n term wat gebruik word om die menslike liggaam te beskryf, anders as "software" en "hardware" wat dui op rekenaarprogrammatuur en –apparatuur.

Die fassinering met 'n virtuele liggaam lê daarin dat die virtuele liggaam geen van die fisiese nadele soos honger, siekte en ouderdom hoef te hê nie (Bell, 2001:142). In die virtuele realiteit is die virtuele liggaam ook nie beperk tot natuurwette soos aantrekkingskrag nie. Sonder 'n fisiese liggaam kan die kubergebruiker hom of haar in 'n feitlik oneindige aantal identiteite uitdruk (of uittik). Die kubergebruiker kan enige ouderdom of etnisiteit kies vir sy of haar virtuele identiteit, óf kan selfs *rasloos* wees. (Bell, 2001:118-121).

Die kuberruimte bied ook groter geslagtelike vryheid. In die kuberruimte kan die verbruiker enige geslag wees en ook eksperimenteer met enige seksuele voorkeure. Die kuberruimte verwyder verder stigmas rondom sekere seksuele praktyke en fetisje soos voyeurisme, ekshibisionisme en pornografie (Bell, 2001:127). In *LambdaMOO* 'n MUD – "Multi-user Domain" of virtuele gemeenskap) kan deelnemers uit tien geslagte kies (Bell, 2001:124). Die geslagte sluit manlik, vroulik, "spivak" (onbepaald), "neuter" (neutraal), "splat" ('n *ding*), egoïsties, koninklik, 2de, beide ("either"), en meervoud ("plural") in (Bell, 2001:124). Daar is selfs platforms vir mense wat met nie-menslike identiteite wil eksperimenteer. In FurryMUDs word antropomorfiese dierlike identiteite aangeneem (Bell, 2001:125).

Dis sekerlik belangrik om te noem dat, alhoewel die Postmodernisme teen hierargië en elitisme is, die rekenaar en Internet, by implikasie, self 'n nuwe klasverskil ontlok. Eerstens is daar 'n onderskeid wat besig is om te ontwikkel tussen mense wat *online* en *off-line* is; met ander woorde, gereelde Internet-gebruikers en mense wat nie gereeld, of geen toegang tot Internet het nie (Bell, 2001:131). Tweedens is Amerika die "default" in die wêreldwye netwerk (WWW) (Bell, 2001:121). Terwyl webbladsye van ander lande hulself identifiseer met 'n kode (bv. .za vir Suid-Afrika en .uk vir Brittanje), gebruik Amerikaanse webbladsye selde die .us-kode. Soos vroeër genoem is globalisering in baie gevalle 'n Amerika-nisering en dit geld ook die globale netwerk.

2.4.10.12 Unieke rebel / Retro / Eklekties

In 'n soeke na identiteit word daar soms nostalgies terug gekyk na die verlede. Die postmoderne subjek vind soms sy wortels in van die vroeëre giere, soos die swing jazz van die dertigs, die hippies van die sestigs of die disko-era in die sewentigs. 'n Ander voorbeeld van 'n retro-subkultuur is *Teddy Boys.*

Partykeer voel die postmoderne subjek dat die kontemporêre modegiere nie ruimte laat vir sy uniekheid nie, en soek daarom iets wat hom eiesoortig sal maak. Subjekte rekonstrueer ou modes om by hul eie behoeftes te pas. Die subjek rekonstrueer sodoende 'n eklektiese indentiteit(e).

Baie postmoderne subjekte bou vir hulle 'n hibriede identiteit op wat bestaan uit kenmerke van 'n verskeidenheid subkulture. 'n Subjek kan moontlik die "make love not war" ideologie van die Hippies aanhang, terwyl sy 'n X-Gamer is wat naweke om *rave*, 'n aanhanger van die *Star Wars*-reekse is, en ure spandeer in 'n kuberruimte wat oor dié films gesels.

2.4.11 Samevatting

Die voorafgaande gedeelte het gefokus op verskillende aspekte van die postmoderne identiteit(e). Daar is gekyk na die onstabiele aard van die postmoderne identiteit(e) en hoe dit in die globalisering van die wêreld en die massamedia resoneer. Aspekte soos die visuele ingesteldheid, eklektiese modes en die

hibridisering van die liggaam van die postmoderne identiteit is aangeraak. Die postmoderne identiteit is ook beskou binne sekere strukture soos subkulture en die kuberruimte.

Die manifestering van die Postmodernisme in die identiteit van die postmoderne subjekte is in oënskou geneem. 'n Verwysingsbron is geskep om die postmoderne subjek in die werklikheid te kan herken. Dit is belangrik omdat daar later na die postmoderne karakter (3.3.2) gekyk word wat hierdie identiteit(e) reflekteer.

Omdat hierdie verhandeling nie soseer gaan oor die postmoderne subjek (mens) nie, maar die postmoderne *karakter*, is dit belangrik om ook te let op die manifestering van die Postmodernisme in die letterkunde.

2.5 POSTMODERNISME EN DIE LETTERKUNDE

2.5.1 Oriëntering

Featherstone (1988:203) lys die volgende kenmerke wat met postmoderne kuns geassosieer word: "...the effacement of the boundary between art and everyday life; the collapse of the hierarchical distinction between high and mass/popular culture; a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes; parody, pastiche, irony, playfulness and the celebration of the surface 'depthlessness' of culture; the decline of the originality / genius of the artistic producer and the assumption that art can only be repetitious".

Dit is vanselfsprekend dat, wanneer daar van postmoderne *kuns* gepraat word, dit óók *literatuur* insluit. Vervolgens gaan daar oorsigtelik na van hierdie kenmerke gekyk word soos dit in die letterkunde voorkom.

2.5.2 Strominge binne die postmoderne literatuurstudie

Bertens en Fokkema (1997:8) plaas die akademiese diskoers oor postmoderne literatuur in drie hoofstrominge.

Die eerste stroming hou hom hoofsaaklik besig met die *formele* eienskappe van die teks, waaruit die postmoderne aard van die teks afgelei kan word. Daar is 'n ingesteldheid op die *vorm* van die teks. Die postmoderne diskoers met betrekking tot die eerste stroming, of *formalistiese benadering*, word volgens Bertens (1997:8, 9) verteenwoordig deur teoretici soos Susan Sontag, Bruce Morrissette, André Le Vot, David Lodge, Christopher Butler, Douwe Fokkema en McHale. Alhoewel Fokkema en McHale die formele benadering tot in die 1990's neem, is Bertens (1997:9) van mening dat hierdie benadering feitlik weggesterf het.

Die tweede stroming se fokus is meer *inhoudelik*. Daar word nie soseer op die vorm van die teks gefokus nie as op die *tematiese* inhoud van die teks. 'n Paar teoretici wat, volgens Bertens en Fokkema (1997:8-10), die *tematiese benadering* verteenwoordig, is Charles Olson, Leslie Fiedler en Ihab Hassan. Bertens (1997:10) onderskei tussen twee tipes tematiese benaderinge. Die eerste benadering strewe na 'n outentisiteit ("authenticity") as reaksie op die koue kunsmatigheid ("artificiality") van die Modernisme. Die tweede benadering staan voorlopige, sosiaal gekonstrueerde, waarhede voor, eerder as die transendentale waarheid waarna die Modernisme gestrewe het. "Although they have important differences," meen Bertens (1997:10), "both approaches emphasized a new artistic humility that should take the place of the supposed elitist arrogance and self-confidence of modernist art".

Die derde stroming fokus op die temas (of temas wat juís nie behandel word nie) wat binne 'n teks ontstaan, weens die gebruik van sekere prosedures om die aard van die teks te vorm. Die derde stroming is dus 'n kombinasie van die eerste- en tweede strominge. "From the perspective of the third approach, which is simultaneously formalist and thematic, and in which a specifically postmodern thematics is produced by the manipulation of form, the postmodern literary work begins to approximate theory and operates within an intellectual framework that is very close to, or even identical with, that of poststructuralism, initially of the Derridean, later of the Foucauldian variety", aldus Bertens (1997:8).

Omdat die skryfkuns nou omgaan met beide die vorm van die teks en die metodes waardeur temas *geskep* word, is die derde benadering veral van belang binne hierdie verhandeling.

Daar sal gekyk word na sekere verskynsels binne postmoderne tekste wat postmoderne temas tot gevolg het. In Hoofstuk 3 word gekyk na die strukture binne die teks – postmoderne manifestasies van die *narratiewe elemente* (3.4).

2.5.3 Postmoderne temas

Uit verskillende bronne is vyf oorkoepelende postmoderne temas geïdentifiseer wat van belang is vir hierdie studie, naamlik: ontologie eerder as epistomologie; bevraagtekening van meesterverhale; afbreek of oorskryding van grense; desentrering en herwinning. Hierdie temas oorvleuel, en alhoewel dit moontlik is om hulle te onderskei, is hulle deurmekaar geweef, interafhanklik en kohabiterend.

2.5.3.1 Ontologie eerder as epistemologie

(McHale, 1989; Müller, 1992; Hambidge, 1995)

Die Modernisme se soeke na kennis en waarheid (epistemologie) is op die agtergrond geskuif ter wille van die Postmodernise se eksplorasie van die werklikheid (ontologie). Die Postmodernisme het vertroue verloor in 'n epistemologiese benadering. Lemert (2003:31) verduidelik: "...one of the central tenets of postmodern philosophies is that nothing can be *proven*, everything is open to argument, everything is more a truth-claim than a stable argument".

McHale (1989:10) praat van 'n skuif vanaf "...problems of *knowing* to problems of *modes of being*". Die postmoderne teks gebruik strategieë wat vrae oor die werklikheid (Wat is 'n wêreld? Watter tipes wêrelde bestaan? ensovoorts) uitlig. Omdat die ontologie van die teks na die voorgrond en die epistemologie na die agtergrond van die teks geskuif word, is Hambidge (1995:34) van mening dat die postmoderne teks "op 'n fiksionele wyse vergestalting gee aan ons wyse van begryp". (Vergelyk 2.2.2.)

2.5.3.2 Bevraagtekening van meesterverhale

(Hutcheon, 1988; Müller, 1993; Eagleton, 1997; Strinati, 2004.)

Die ontologiese bevraagtekening van die werklikheid lei ook tot 'n herondersoek van waarheidsaansprake. "In short, then, postmodernity is that culture in which those metanarratives are no longer considered completely legitimate and, thus, are not universally held to be completely credible" (Lemert, 2000:39). Fundamenteel tot die Postmodernisme is die bevraagtekening van die waarheidsaansprake of meesterverhale (metanarratives) van die Modernisme. Meesterverhale is idees soos religie, wetenskap en Marxisme wat absolute, universele en allesomvattende aansprake omtrent kennis en waarheid maak (Strinati, 2004:209).

Omrede die Postmodernisme nie in legitimering of absolute waarheid glo nie, is die gevolg dat meesterverhale vervang word met kleiner en veelvuldige narratiewe (Hutcheon, 1990:24 na aanleiding van Lyotard). Kleiner en veelvuldige narratiewe lei tot 'n gewildheid van eklektisisme en pluralisme.

2.5.3.3 Afbreek of oorskryding van grense

(Hutcheon, 1988; Hambidge, 1995.)

Weens legitimering verdwyn vervaag die grense wat dit in stand gehou het. Sekerlik die duidelikste kenmerk van die Postmodernisme is dat dit tradisionele grense oorskry of afbreek. Die ignorering van grense gebeur nie net in die kunste nie, maar vind neerslag in feitlik alle aspekte van die samelewing. Verskillende dissiplines word al hoe meer interdissiplinêr, en verskillende mediavorme, soos beeld, klank en teks versmelt tot multimedia.

Volgens Hambidge (1995:76) is 'n opvallende kenmerk van postmoderne tekste dat dit "disparate dinge" of "oënskynlik onversoenbaarhede" bymekaar uitbring. Sulke vermengings het 'n *hibriditeit* tot gevolg. Só 'n hibriditeit kan 'n vermenging van feitlik enigiets wees, selfs fiksie en die werklikheid. "The most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and non-fiction and – by extentions – between art and life" (Hutcheon, 1988:10).

Een van die mees invloedryke gevolge van die denaturering van grense is die vermenging van hoë en populêre kultuur.

2.5.3.4 Desentrering en diskontinuïteit

(Bertens & D'Haen, 1988; Hutcheon, 1988; Eagleton, 1997.)

Desentrering is die noodwendige gevolg van die ontbinding van grense. Volgens Lemert (2000:36) argumenteer die meeste postmoderne teorieë dat 'n eens liniêre en goed gedefinieerde wêreld plek gemaak het vir 'n ander wêreld wat kenmerkend gefragmenteer, gedesentreer, speels, anargisties, ironies en onbepaalbaar is. Dit was die grense van die meesterverhale wat die kern in plek gehou het. Sonder grense versprei ("disperse") die nukleus na *buite* en raak dan vermeng met die soom / marginale. In sekere gevalle word die voorheen gemarginaliseerde die nuwe middelpunt. 'n Voorbeeld hiervan is die *Ander* (of *outsider*) wat die hoofkarakter word, maar meestal is die gevolg eerder hibridies van aard.

2.5.3.5 Herwinning

Dit wil voorkom of Postmodernisme nie noodwendig 'n oorspronklike bydrae wil lewer nie, maar eerder die reeds vermelde herwin. Bekende kunsartefakte word herwin, aangepas en weer aangebied as 'n *nuwe* kunswerk. Die *oorspronklikheid* lê daarin dat iets ouds op 'n nuwe manier heraangebied word.

Sulke herwinning het tot gevolg dat sekere onderliggende nuanses van die oorspronklike teks uitgelig word, óf dat die geloofwaardigheid van die oorspronklike teks bevraagteken word (soos met meesterverhale wat bevraagteken word).

2.5.4 Postmoderne verskynsels wat postmoderne temas verteenwoordig

Die bostaande temas manifesteer op verskillende wyses in die letterkundige teks. Die onderstaande verskynsels (of postmoderne strategieë) kan geensins as 'n volledige lys van sulke manifestasies van die betrokke postmoderne temas gesien word nie, juis omdat die Postmodernisme nie begrensing toelaat nie. Nogtans is die onderstaande punte verteenwoordigend van sekere prominente manifestasies van die genoemde postmoderne temas.

2.5.4.1 Herskrywing

Omdat die Postmodernisme nie in absolute waarheid (of meesterverhale) glo nie, sal die Postmodernisme dikwels meesterverhale herskryf.

Herskrywing is nie 'n nuwe (uniek postmodernistiese) verskynsel nie, maar is iets wat in die Postmodernisme weer gewild geraak het, en deur die Postmodernisme as belangrik beskou word (Hambidge, 1995:45). Namaking, parodie, bespotting, transposisionering, *pastiche*, aanpassing en óók vertaling, noem Calinescu (1997:243) as voorbeelde van herskrywing. Calinescu (1997:243) is van mening dat kontemporêre vorme van herskrywing (in kontras met vroeëre vorme daarvan) meer speels te werk gaan; wegkruipertjie met die leser speel; 'n tong-in-die-kies ernstigheid het; 'n tipe eerbetonende ironie het; en soms geheimsinnige of kwasi-geheimsinnige intertekstuele verwysings behels.

'n Term wat gereeld rondom die diskoers oor herskrywing aangewend word, is *palimpses*. Dit behels dat 'n oorspronklike teks (die hipoteks) herskryf word tot 'n nuwe teks (die hiperteks) (Calinescu, 1997:244). Daar word as 't ware bo-oor die oorspronklike teks geskryf. Hambidge (1995:45) omskryf palimpses as volg: "...'n teks wat ingaan op 'n bekende vertelling / gegewe / mite situasie ten einde dit nuut óf anders voor te stel. Die doelwit kan ontluistering, demistifisering, ontheilig, verklarend, defiksionaliserend of onthullend – ten opsigte van 'n waarheid of leuen – wees".

2.5.4.2 Intertekstualiteit en Parodie

Interteks

Wanneer 'n hele teks nie herskryf word nie, maar daar eerder voortdurend kleiner verwysings na ander tekste is, word van *intertekstualiteit* gepraat. Alhoewel intertekstuele verwysings (nes herskrywing) nie 'n monopolie van die Postmodernisme is nie, word dit tog as *tipies* postmodernisties beskou (Broich, 1997:249). In 'n oorsigtelike essay oor intertekstualitiet wys Broich (1997:250, 251) op Julia Kristeva se bekende stelling "Every text is constructed as a mosaic of quotations, every text is an absorpsion and transformation of another text", Roland Barthes, wat meen dat elke teks 'n kamer vol eggo's ("chambre d' échos") van ander

tekste is, en Harold Bloom, wat sê dat: "poems are not things but only words that refer to other words, and *those* words refer to still other words, and so on, into the densely overpopulated world of literary language. Any poem is an inter-poem and any reading of a poem is an inter-reading". Die palimpses-gedagte van Genette is ook van toepassing wanneer daar oor interteks gepraat word (Broich, 1997:251).

Alhoewel Kristeva, Barthes, Bloom en Genette se beskouing van intertekstualiteit effens verskil, wil dit voorkom asof hulle saamstem dat die onderskeid tussen intertekstuele en nie-intertekstuele tekste, of dele van tekste, irrelevant in die Postmodernisme is.

Broich (1997:252) kom tot die volgende gevolgtrekking omtrent die intertekstuele aard van Postmoderne literatuur: "In other words, literature is nothing but a re-writing or recycling of other texts, and has of necessity to be parasitic". Hierdie parasitiese aard van postmoderne tekste demonstreer hoedat die vroeëre grense van oorspronklike skepping en plagiaat in die Postmodernisme ondermyn word. Federman praat van 'n "literature of pla[y]giarism" (Broich, 1997:252), en dui op die speelse en spottende aard van die Postmodernisme.

Parodie

In baie gevalle word herskrywing en intertekstualiteit gebruik ten einde parodie te verkry. Parodie, volgens Hambidge (1995:19), is sekerlik die belangrikste uitvloeisel van Postmodernisme. Parodie behels die herskrywing van 'n teks, of die intertekstuele verwysing na 'n teks, om sodoende 'n satiriese of spottende effek, ontering of ironiese verering, te verkry.

Die postmoderne parodie is tweesydig, aldus Hambidge (1995:19). Die parodie spot met 'n teks (kunswerk), maar omdat dit daardie kunswerk uitkies vir bespotting, bring dit paradoksaal ook verering aan die kunswerk. "Deur te spot met die bestaande word die relevansie daarvan erken. Terselfdertyd maak die bespotting daarvan dit ook belaglik" (Hambidge, 1995:19).

Die parodie as spottende tegniek vertel ook iets van die *self*. Wanneer daar bespot word, is die fokus nie net op die *bespotte* (die een wat gespot word) nie, maar ook op die *spotter* (die een wat spot). Die parodie is dus inherent besig met (onbewuste of bewuste) self-verwysing.

2.5.4.3 Outentisiteit en selfbewustheid

Die gevolg van herskrywing, intertekstualiteit en parodie is dat die teks sy outonome status verloor. 'n Teks word lankal nie meer as 'n outonome, afgeslote eenheid gesien nie, maar eerder 'n interteks..." (Hambidge, 1995:41). Die (hiper)teks se bestaansreg is afhanklik van die (hipo)tekste waarop dit bou.

Die postmoderne teks is ook nie meer oorspronklik in die tradisionele beskouing nie, maar herwin eerder ander oorspronklike tekste tot iets nuuts, soos 'n lappieskombers wat uit oorblyfsels aanmekaar gesit is.

Die bekende uiting van Foucault en Barthes – "death of the author" – word verstaanbaar binne hierdie konteks (Broich, 1997:251). As 'n teks bloot 'n vermenging van 'n onbepaalde hoeveelheid eggo's uit ander tekste is, dan is die outeur beslis nie meer só van belang as in die tradisionele (modernistiese en pre-modernistiese) beskouinge nie (Broich, 1997:251). Die postmoderne *outeur*, wat ander tekste na-aap, gee slegs voor om *outeur* te wees (Broich, 1997:252).

Die fokus van die Postmoderne teks op sy eie interne strukture (soos sy verlore outonomie, outentisiteit en outeur) dui op 'n self-bewustheid. Volgens Hutcheon (1988:128) ontstaan daar 'n tipe introspeksie binne postmoderne tekste wat die skryfproses in oënskou neem. Só 'n introspeksie (self-verwysing / self-referensie) verskyn as temas óf as metafiksie (verhale binne verhale) in die postmoderne teks. Calvino se roman <u>If on a Winter's Night a Traveler</u> (1979), of Koos Prinsloo se kortverhaal <u>Die hemel help ons</u> (1987), is voorbeelde van verskillende vertellinge in tekste wat heen en weer na mekaar verwys.

2.5.4.4 Fiksionalisering van die realiteit

(Hutcheon, 1988; Müller, 1992; Broich, 1997.)

"*Metafiction* is a term given to fictional writing wich self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality", aldus Waugh (1984:2). 'n Ander rede vir die fiksionalisering van die realiteit is die vervaging van grense wat uiteindelik lei tot die idee dat die hele wêreld (inter)teks is (Broich, 1997:251). Hambidge (1995:46) noem dit 'n "tipiese postmodernistiese strategie" om

wetenskaplikheid, feitlikheid of werklikheid teenoor fiksionalisering of verbeelding te stel.

Postmodernisme neig om weg te beweeg van 'n verteenwoordiging van die werklikheid (Hambidge, 1995:11). Die teks as weerkaatsing van die werklikheid word deur die Postmodernisme ondersoek en gevolglik word die problematiek tussen die werklikheid en die teks geopenbaar. Fiksie en nie-fiksie word soms deurmekaar gebruik, sodat die leser onseker word oor wat *werklik* is en wat *storie* is. Die omstrede boek The Da Vinci Code (Brown, 2004), is 'n resente voorbeeld waar hierdie strategie gebruik word.

Hambidge (1995:11) skryf: "Die gebrokenheid van hierdie tekste", menende die werklikheid as teks en die fiksie as teks, "impliseer nie betekenloosheid of anargie nie; eerder die onsekerheid of onmoontlikheid om die werklikheid te ken".

2.5.4.5 Weerlegging van waarheidsaansprake

Die Postmodernisme is by tye doelbewus besig om die elitistiese waarheidsaansprake (meesterverhale) van die Modernisme weer te lê. Een van die hoofstrategieë wat hiervoor gebruik word, is herskrywing. Meesternarratiewe word herskryf en bespot (vergelyk "parodie", 2.5.4.2).

Soms gebeur dit dat bekende "waarhede" ontken word. "Hierdie ooglopende *debunking* en foutiewe aanwending van bekende historiese feite [...] word nie alleen ter wille van die humoristiese effek gedoen nie, maar ook om die leser daarop attent te maak dat die skeidslyn tussen feit en fiksie binne die roman prekêr en arbitrêr is" (Hambidge, 1995:40).

Ander voorbeelde is waar (voorheen) geloofwaardige instansies, soos die verteller, homself doelbewus weerspreek, of selfs vertellings terugtrek as onwaar of fiksioneel. Die verteller erken dus dat hy 'n leuen vertel het (kyk 3.4.3.2).

2.5.4.6 Onteleologiese vertelling

Teleologie is die idee dat daar 'n *groter doel* of *plan* met die wêreld is. Postmodernisme se wantroue in absolutes en meesterverhale betwyfel die idee dat daar 'n *kosmiese plan* bestaan. Gevolglik is postmoderne tekste bekend vir onteleologiese vertellings.

Teleologiese vertelling is deel van die plot (storie) van die teks wat na 'n einddoel ontwikkel. Dit behels 'n liniêre oorsaak-gevolg- ("causality") progressie en uiteindelike konklusie (Szegedy-Maszák, 1997)[5]. Die onteleologiese aard van die postmoderne teks ignoreer só 'n oorsaak-gevolg-aanname. Dit manifesteer soms in die plot van die teks, byvoorbeeld as sirkel motiewe, oop eindes, gefragmenteerde storielyne, en so meer (kyk 3.4.4.2).

Onteleologiese vertelling is óók die gevolg van die bevraagtekening van meesterverhale, soos godsdienstige instansies, politieke stelsels en die patriargale Westerse samelewing, en kan dus as tematiese verskynsels manifesteer wat hierdie meersterverhale aanval of doelbewus ignoreer (uit laat).

2.5.4.7 Omarming van die massakultuur

Seker een van die grootste verskille tussen die Modernisme en die Postmodernisme het te make met hoe die Postmodernisme die massakultuur benader. Terwyl die Modernisme "defined itself through the exclusion of mass culture and was driven, by its fear of contamination by the consumer culture burgeoning around it, into an elitist and exclusive view of aesthetic formalism and the autonomy of art" (Hutcheon, 1989:28), is die Postmodernisme óóp vir die verskillende verhoudinge tussen hoë en populêre kultuur. Lemert (1995:667) som dit meer eenvoudig op: "Postmodernism is more populist and inclusive, while modernism had been more elitist and exclusive".

Hambidge (1995:54) is van mening dat die Postmodernisme gekenmerk word deur die herinterpretasie van die skeidslyne tussen die "sogenaamde" hoë en populêre letterkunde. Dis is juis dié rede waarom postmoderne tekste so gewild is – dit is meer toeganklik vir die algemene leser. Groter toeganklikheid beteken nie noodwendig dat

[5] Hierdie bron (digitale weergawe) het nie bladsynommers nie.

die tekste oppervlakkig is nie, waarsku Hambidge (1995:54). "Vir die meer onderskeidende leser is daar ingewikkelde patrone aanwesig" (Hambidge, 1995:54).

2.5.4.8 Enunsiasie van die leser

Die outeur-leser-verhouding word in die Postmodernisme gedemistifiseer (Hambidge, 1995:13). Die *dood* van die outeur bring die fokus na die leser. As die leser nie betekenis aan die teks gee nie, bly dit 'n geslote boek. "Die proses van produksie in die postmodernistiese teks beklemtoon dat die konsep van die kunstenaar – skrywer – as oorspronklike of die enigste plek van oorspronklike, finale óf outoritêre betekenis nie meer bestaan nie. Die teks kan dus téén die die skrywer se intensie of bedoeling in gelees word (Hambidge, 1995:14)."

Die enunsiasie[6] van die leser beteken dat die leser vry is om die teks te *lees* soos hy wil (Broich, 1997:252). Die leser is nietemin bewus van die feit dat hy deur 'n *manipulerende agent* (Hutcheon, 1988:78) gelei word. "Ofskoon die postmodernistiese teks dus enige vorm van outoriteit wil ontken, val dit nié te betwyfel nie dat daar tog 'n "stem / meganisme" aanwesig is wat oorsprong gegee het aan hierdie (veelheid van) betekenisse!", aldus Hambidge (1995:14). Die enunsie word dus tegelykertyd beklemtoon én ondermyn (Hambidge, 1995:14; Hutcheon, 1988:78).

Hierdie "interessante ironie" (Hambidge, 1995:16) beteken nie dat die leser sy vryheid ontneem is nie. Die leser van die postmoderne teks het geleidelik ontwikkel vanaf 'n passiewe ontvanger na 'n aktiewe meeleser / skepper (Hambidge, 1995:16). "In a literary work conceived as an echo chamber, however, there is no privileged meaning and no privileged intertextual relation. This liberates the reader into reading his own meaning from (or into) the text, into following some of the intertextual echoes of the text while ignoring others and at the same time bringing in his own associations with additional texts," aldus Broich (1997:252).

[6] Dié term word gebruik na aanleiding van Hambidge (1995).

2.5.4.9 Disoriëntering

Die grensloosheid van Postmodernisme en die intertekstuele pluralistiese aard van die postmoderne teks lei tot fragmentering en sinkretisme. "A postmodern text is no longer meant to have closure, homogenity and unity; contemporary writers rather tend to create `open', polyphonous, dissonant and fragmented texts," verduidelik Broich (1997:252). (Vergelyk 3.4.4.2.) Die postmoderne teks word vergelyk met 'n labirint waarin die leser verdwaal raak. "In al die studies oor die postmodernisme word daar telkens verwys na "Chinese box worlds", *tompe l'oeil*, metalepsis – "strange loops" – en *mise-en-abîme*. Al dié tegnieke is daarop ingestel om die leser te verwar; om eindigheid in kompleksiteit te verander", aldus Hambidge (1995:36).

2.5.4.10 Retro en nostalgie

Nieteenstaande die Postmodernisme se optrede teen dit wat dit voorafgegaan het (en spesifiek die Modernisme) blyk dit tog dat die Postmodernisme soms terug verlang na die verlede. Hutcheon (1988:4, 45) skryf dit toe aan 'n reaksie op die Modernisme se purisme en waarsku dat dit nie 'n terugkeer (noodwendig 'n nostalgie) na die verlede is nie, maar slegs 'n herwinning van die verlede is.

Dit beteken dat die Postmodernisme nie die waarde en bydrae van die verlede weggooi nie (selfs nie die Modernisme nie), maar dat dit die verlede krities herbeskou en herinterpreteer (Hutcheon, 1988:30). "Postmodernism attempts to be historically aware, hybrid, and inclusive. Seemingly exhaustible historical and social curiosity and a provisional and paradoxical stance (somewhat ironic, yet involved) replace the prophetic, prescriptive posture of the great masters of modernism", aldus Hutcheon (1988:30). Die Postmodernisme het 'n hernude verhouding tussen die oue en die nuwe, die verlede en die hede gebring (Lemert, 1995:667).

2.5.4.11 Karnavalisering

Burger (1995:44) is van mening dat *karnavalisering* verskeie van die bogenoemde verskynsels insluit, maar met spesifieke klem op die komiese en absurde. Karnavalisering sluit veral aan by herskrywing (2.5.4.1) en parodie (2.5.4.2).

Karnavalisering kan ervaar word as speels en ligsinnig, maar die postmoderne humor sluit ook ironie en galgehumor, profaniteit (toilet-humor), satire, vernedering en bespotting in.

2.6 OORHOOFSE SAMEVATTING

Hierdie verhandeling handel oor karakter, en die skep en voorstelling dáárvan, binne die Postmodernisme. Die doel van hierdie hoofstuk was om die konteks, naamlik die Postmodernisme, te konstrueer, waarbinne karakter bespreek gaan word.

Om hierdie konteks saam te stel is gekyk na die ontstaan en aard van die Postmodernisme. "Postmodernisme" en ander relevante begrippe is omskryf tot bruikbare terme vir hierdie studie. Verder is gekyk na manifestering van die Postmodernisme in die identiteit(e) van mense, en in die identiteit van die kunste – spesifiek die letterkunde.

HOOFSTUK 3: KARAKTER

In hierdie hoofstuk word die karakter bespreek. Daar word gekyk na verskillende karakterbeskouinge en die invloed van spesifieke tekstuele elemente op karakter, met deurlopende verwysing na die trefwydte van die Postmodernisme.

3.1 ORIËNTERING

Voordat die *postmoderne karakter* verstaan kan word, is dit nodig om 'n goeie teoretiese houvas te hê op die begrippe *Postmodernisme* en *karakter*. In die voorafgaande hoofstuk is die Postmodernisme saakryk behandel. Die huidige hoofstuk hanteer karakter op 'n soortgelyke manier.

Hoofstuk 3 benader karakter op twee wyses. Eerstens word karakter as 'n literêr-teoretiese begrip gekonkretiseer en tweedens word karakter as deel van ander elemente in die teks gekontekstualiseer.

Daar gaan aanvanklik simplisties na karakter gekyk word, met 'n eenvoudige inleiding en bespreking oor karaktertipologie. Sodoende word 'n fondasie gelê van waar af meer ingewikkelde karakterbeskouinge bespreek sal word. Hierdie karaktebeskouinge word in twee afdelings behandel. Die eerste afdeling behels die tradisionele beskouinge van karakter; naamlik karakters as mense, en karakters as literêre motiewe. In die tweede afdeling word gekyk na postmoderne beskouinge van karakter.

Die karakter word dan verder bespreek binne die konteks van ander tekstuele elemente. Daar gaan spesifiek na die ander narratiewe elemente, wat in die Skryfkuns as *skeppingselemente* bekend staan, gekyk word. Elke skeppingselement word bespreek, met tersaaklike verwysing na hoe dit karakter beïvloed. Daar word ook gekyk na hoe die Postmodernisme, as oorkoepelende konteks in hierdie verhandeling, in elke skeppingselement vergestalting kry.

3.2 INLEIDING TOT KARAKTERS

Om 'n fondasie te lê vir hierdie hoofstuk is dit nodig om 'n inleidende definisie vir karakter daar te stel. Hierdie inleiding word verder uitgebrei deur karakter te klassifiseer rondom sekere bekende terme soos plat en ronde karakters, sentrale en randkarakters, statiese en dinamiese karakters, ensovoorts.

3.2.1 Inleidende definiëring

Die Chamber's 21st Century Dictionary omskryf karakter eenvoudig as: "the combination of qualities that makes up a person's nature or personality". Alhoewel hierdie definisie oor die menslike karakter (of die persoonlikheid), en nie *per se* oor die literêre konvensie handel nie, is dit steeds ter sake. Tradisioneel gesien is *karakter* die kombinasie kwaliteite wat die identiteit van die subjek opmaak. Johl (1992:200) verduidelik dat die beskouing van karakter as 'n persoon of figuur wat binne die literêre teks gekarakteriseer (uitgebeeld, voorgestel, beskrywe, geteken) word, verteenwoordigend is van 'n ouer benadering tot karakter.

'n Ander benaderingshoek is nie gefokus op karakters as *mense* nie, maar eerder karakters as *letters*. Hierdie benaderingshoek beskryf karakters as "...embleme, konstellasies, woordklosse, woordpatrone ondergeskik aan ander patrone, onpersoonlike netwerke van simbole saamgevat onder 'n eienaam" (Johl, 1992:200). Die karakter kan ook as 'n taalkonstruk verstaan word (Bertens & D'Haen, 1988:145), wat karakters sien as 'n *houer* van die een of ander diskoers (Fokkema, 1991:63-65).

Samevattend kan *karakter* begryp word as die literêre konvensie of handelende instansie wat die subjek in die verhaal verteenwoordig en 'n diskoers rig. Tradisioneel beskou is dit die figuratiewe motief (agent, aktant, akteur, eksistent, figuur, figurant, persona, personasie, persoon, en dus meer) in die narratiewe teks, wat deur die karakteriseringsproses ontstaan.

Karakterisering is die metode waardeur 'n karakter ontvou deur die interaksie van verskeie narratiewe strukture soos die storie, die narratiewe teks, die vertelproses en ander literêre en leeskonvensies (Johl, 1992:199). Du Plessis (2000:125) verduidelik karakterisering as "die proses waardeur die skrywer 'n karakter met behulp van woorde opbou, asook die proses waardeur die leser 'n karakter opbou". In Hoofstuk 4

word aandag aan karakterisering gegee, spesifiek soos benader vanuit die skryfkunsteorie. (Vergelyk Hoofstuk 4 – *Karaktervorming.*)

3.2.2 Karaktertipologie

E. M. Forster se literêr-teoretiese pogings om karakters te kategoriseer word deur baie letter- en skryfkundiges gebruik as 'n wegspringblok, rondom karakters. In sy bekende Aspects of the Novel (eerste uitgawe in 1927) tref Forster (1985:73) 'n onderskeid tussen plat en ronde karakters. Plat karakters is tweedimensioneel met min of geen potensiaal vir groei nie. Hulle is maklik herkenbaar, voorspelbaar en omskryfbaar (Foster, 1985:74-80). Plat karakters word veral herken deurdat 'n enkele eienskap deurlopend uitgelig word. Plat karakters toon selde enige verandering in die loop van die verhaal en staan daarom ook bekend as statiese karakters.

Ronde karakters is by implikasie kompleks in vergelyking met plat karakters (Foster, 1985:80). Ronde karakters kan verras, kan oortuig, is lewensgetrou, verander deur scenes, beweeg die leser en het die inherente vermoë om tragies te wees (Johl, 1992:200). Dinamiese karakters, soos ronde karakters, verander, het diepte en word soms na verwys as driedimensioneel (Greyling, 1999:83).

Smuts (1975:38-39) onderskei tussen sentrale en randkarakters. Die sentrale karakter is die entiteit om wie die storie draai. Sentrale en randkarakters kan albei ook volgens Foster se plat en ronde karakters geklassifiseer word. Sentrale karakters is gewoonlik ronde karakters en randkarakters neig om plat karakters te wees, maar in die praktyk is dit selde so simplisties. Greyling (1999:80) verduidelik dat randkarakters wissel van karakters wat 'n eie bestaansreg het (ronde karakters) tot karakters wat bloot bydra tot die atmosfeer (plat karakters). Randkarakters is minder dinamies as sentrale karakters (Greyling, 1999:83).

Ander bekende klassifikasies is dié van protagonis, antagonis, held, antiheld, hoofkarakter, mindere karakters of agtergrondkarakters, referensiële karakters, koppelaarkarakters, anaforiese karakters, helpers en teenstanders, onderwerp- en voorwerpkarakters en bestemmers en bestemdes (Du Plessis, 2000:126; Brink, 1987:76). Slegs waar van belang, sal daar weer na van hierdie terme verwys word en binne die konteks verduidelik word.

3.3 VERSKILLENDE KARAKTERBESKOUINGE

Die literêr-teoretiese beskouinge van karakter het verskeie veranderinge ondergaan en is steeds kontroversieel. Om 'n inleiding te bied vir die kontemporêre karakterbeskouinge is dit nodig om eers van die tradisionele beskouinge uit te lig. Daar word gelet op die Fosterteorie, en die menslikheid van karakters word bespreek. Dán word gekyk na sekere teorieë uit die Modernisme, wat die mensheid van karakters ontken en dit eerder as strukture binne die teks verstaan. Die semiotiek beskou karakters as tekens wat deur sekere kodes voorgestel word. Ten laaste word aandag gegee aan postmoderne karakterkonvensies.

3.3.1 Tradisionele beskouing van karakter

Na aanleiding van Rimmon-Kenan noem Greyling (1999:102) beskouinge wat in die werklikheidsgetrouheid van karakter glo "realistiese" beskouinge en die formalistiese beskouinge, wat glo dat karakters nie bestaan nie, "puristiese" beskouinge.

Vir die volgende word grootliks op Fokkema (1991:72-79), Johl (1992:199-201) en Du Plessis (2000:119-124) gesteun.

3.3.1.1 Papiermense

3.3.1.1.1 Fosterteorie

In Aspects of the Novel betitel Forster die hoofstukke wat handel oor karakters "People" en "People (continued)". Hy (Forster, 1985:54) verdedig hierdie aksie só: "Since the actors in a story are usually human, it seems convenient to title this aspect People."

Vanuit die staanspoor is dit duidelik dat Forster glo dat karakters lewensgetrou moet wees. Hierdie realistiese beskouing is 'n voortsetting op die realisme wat geheers het in die Viktoriaanse tydperk en die vroeë 1900's.

Ondanks die feit dat Forster 'n onderskeid tussen plat en ronde karakters tref, word albei hierdie tipes karakters as mense voorgestel. Du Plessis (2000:122) wys daarop

dat karakters volgens die Forsterteorie beoordeel word in verhouding tot die werklike mens. Alhoewel die veronderstelling is dat ronde karakters meer menslik is (met ander woorde oor meer psigologiese diepte beskik) as plat karakters, word plat karakters steeds gebou rondom maklik herkenbare menslike eienskappe.

Forster se polariteit rakende ronde en plat karakters word by tye bevraagteken omdat dit nie ruimte laat vir tipes karakters tussen hierdie pole nie (Johl, 1992:200). Forster (1985:73) erken dat plat karakters soms meersydig is en die potensiaal het om op 'n kurwe nader te beweeg aan die ronde karakter, maar by uitstek sien hy karakters as óf plat óf rond.

Die belangrikheid van Foster se bydrae is nie soseer sy "aaklige onderdskeid tussen "plat" en "ronde" karakters", soos Brink (1987:75) daarna verwys nie, maar eerder die gedagte dat die karakters in die teks mense is of voorgee om mense te wees (Forster, 1985:54).

3.3.1.1.2 Karakter as mens

Soos reeds genoem het Forster geglo dat die karakter lewensgetrou, met ander woorde, menslik moet wees. Forster se beskouing blyk in voeling te wees met die verwagtinge van baie lesers.

Omrede verhale deur mense, oor mense en vir mense geskryf word, maak dit sin dat die leser karakters in sy eie denke volgens 'n eie mensbeeld sal konstrueer (Greyling, 1999:103). Lesers gebruik hoofsaaklik die CAM (karakter-aksie-moraal)-leesstyl, wat karakters as mense interpreteer (Greyling, 1999:103). "Synde 'n mens, sal die leser se verwysingsraamwerk altyd dié van 'n mens wees", só verduidelik Greyling (1999:105) dat selfs nie-menskarakters (byvoorbeeld ruimtewesens) steeds vanuit die menslike verwysingsraamwerk herken word.

Dit is nie slegs leke-lesers wat aanklank vind by lewensgetroue karakters nie; Greyling (1999:104) noem dit opvallend dat "...veral skrywers, outeurs van skryfhandleidings en resensente waarde aan die 'mens'beeld van 'n karakter heg". "Hierdie siening dat karakters werklike mense is", motiveer Du Plessis (2000:134), "berus dalk op die skrywer se wete van wat die leser se verwagting is. 'n Goeie skrywer behoort te weet dat die leser op die storie fokus en dus karakters met eg-

menslike eienskappe wil hê; werklike méns-karakters met wie die leser kan identifiseer".

Vir die skrywer Hans du Plessis (1993:31) moet die karakter só werklik wees dat dit beide binne en buite die teks kan bestaan. Du Plessis is van mening dat karakters mense is (1993:31-32). Omtrent die karakterisering van 'n karakter skryf Hall (1994:42): "The character must be produced on the page, whole and alive, his breath congealing on the air". Boggens (1988:59) praat van "levensechte personages".

3.3.1.2 Formalisties-strukturalistiese siening

Die Formalisties-strukturalistiese siening, is 'n puristiese beskouing van karakter.

Die formaliste het hulle fokus van die mens-as-middelpunt na die kunswerk-as-middelpunt geskuif. "In die middel van die literêre studie staan die literêre werk self", aldus Du Plooy (1984:68), met verwysing na die Russiese Formalisme. Deur die klem te laat val op die literêre werk word karakter erken nie as 'n mens nie, maar eerder as 'n *literêre konvensie* of *handelende instansies*.

Daar word gefokus op hoofsaaklik een verhaalteoretikus, naamlik Algirdas Julien Greimas. Ander teoretici soos Tomaševskij en Propp sal ook betrek word. Daar is kennis geneem van die Formalisties-strukturalistiese werk van ander bekende teoretici (soos Jurij Lotman, Roland Barthes, Claude Bremond en Tzvetan Todorov), maar hulle bydraes in die verhaalteorie is nie spesifiek gefokus op karakter nie, en daarom word hulle nie hier behandel nie.

Die kleinste ondeelbare elemente van die literêre werk noem die formalis Tomaševskij motiewe (Du Plooy, 1984:77). Dit is die funksie van karakter, en spesifiek die hoofkarakter, om die leser deur die verskillende motiewe in die literêre werk te lei. 'n Ander formalis, Propp, soek na 'n patroon in 100 sprokieverhale en kom tot die gevolgtrekking dat een doel van karakters is om stabiliteit aan die verhaal te gee (Du Plooy, 1984:89). Die karakter is dus die stabiele element wat die leser deur die motiewe in die teks lei.

Net soos Propp soek Greimas (1971) ook na patrone. Greimas ('n Franse strukturalis) praat van *akteurs*, wat verstaan word as *karakters* of *handelende*

instansies. Hierdie akteurs kan in ses klasse gegroepeer word, wat as *aktante* bekend staan. Die ses aktante kan in drie pare gerangskik word: subjek teenoor objek, begunstiger en begunstigde; helper en teenstander.

Ter uitbreiding word op Du Plooy (1984:174-178) gesteun:

Die subjek stem ooreen met die held of protagonis. Dit wat die subjek wil bereik of oorkom (hindernisse / antagonis), is die objek.

Die subjek word dikwels ondersteun deur aktante wat hom help om die objek te bereik. So 'n aktant word die begunstiger genoem. Die begunstiger ondersteun die begunstigde wat in die meeste gevalle ook die subjek is. Die begunstiger is nie noodwendig 'n karakter nie, maar kan 'n abstrakte entiteit wees, soos die gemeenskap of toeval.

Die helper- en teenstander-aktante is soms moeilik uitkenbaar van die begunstiger- en negatiewe begunstiger- (antagonistiese begunstiger) aktante. Die groot verskil is dat die begunstiger direk te make het met die ondersteuning van die subjek, sodat die objek verkry kan word. Soortgelyk is die doel van die negatiewe begunstiger om die subjek te verhinder om die objek te bereik. As aktante speel die helper en teenstander 'n sekondêre rol en funksioneer gewoonlik net tydelik en toevallig.

Du Plooy (1984:175) vertaal Bal (1980:39) se onderskeiding tussen die begunstiger (en negatiewe begunstiger) en helper (en teenstander): Die begunstiger of negatiewe begunstiger beïnvloed die hele onderneming, is dikwels abstrak, bly dikwels op die agtergrond en daar is gewoonlik net een begunstiger en/of negatiewe begunstiger. Die helper of teenstander, daarenteen, tree net insidenteel op, is gewoonlik konkreet, bly nie op die agtergrond nie, maar tree na vore, en hulle is gewoonlik talryk.

Die aktansiële model is van toepassing op elke *geskiedenis* (verhaal): "Terwyl aktante kan saamval en terwyl baie akteurs saam 'n aktant kan vorm, is dit prinsipieel waar dat alle aktante in elke geskiedenis verteenwoordig is", aldus Du Plooy (1984:176).

Bal, Barthes, Hamon en Todorov brei uit op Greimas se teorie (Johl, 1992:200; Du Plessis, 2000:123). Du Plooy (1984:180) noem ook Van Dijk en Doležel se bydrae.s

Soos reeds genoem, het hierdie bydraes nie direk te make met karakters nie en word dit daarom nie behandel nie.

Greimas se aktansiële model en ander Formalisties-strukturalistiese modelle ontlok sekere kritiese vrae.

Du Plessis (2000:124) bevraagteken die Formalisties-strukturalistiese modelle wat té sentraal staan, "veral waar literatuur van 'n spesifieke tydperk beskryf moet word wat nie ingestel is op handelinge en gebeure nie." Met ander woorde, die Formalisties-strukturalistiese siening is nie noodwendig relevant wanneer die karakterisering in tekste op die karakter as psigologiese instansie, eerder as literêre motief, fokus nie.

Fokkema (1991:33) bevraagteken Greimas (en daardeur die Strukturalistiese siening) onder andere oor hierdie punt – ondanks die feit dat karakters gereduseer kan word tot blote literêre patrone (aktante), bly daar steeds 'n psigologiese essensie ("psychological essence") by party karakters te bespeur.

Die suiwer aktansiële afbakenings is nie geldig binne die Postmodernisme nie. Die tema in die Postmodernisme om *grense af te breek* (2.5.3.3) veronderstel dat sulke suiwer aktante nie moontlik is nie, maar dat hulle oorvleuel. Phillipe Hamon, óók 'n Strukturalis wat oor aktante praat, beskou aktante nie vas, soos Greimas, nie (Fokkema, 1991:33). Die vraag ontstaan of die aktansiële idee dan enigsins nodig is. Die waarde van aktante lê juis daarin dat dit karakters binne vaste funksies verduidelik. "One could comment, however, that in that case they lose their function," aldus Fokkema (1991:34).

Dit beteken nie dat die Postmodernisme die hele idee van karakters as literêre konvensies of handelende instansies verwerp nie. Fokkema (1991:34) stel voor dat 'n teorie oor karakter beide die tekstuele aspek van die karakter en die representatiewe aspek van karakter moet insluit. Met laasgenoemde word bedoel die karakter se vermoë om verteenwoordigend van 'n mens te wees.

3.3.1.3 Semiotiese beskouings

De Saussure, die vader van die strukturalistiese taalstudie, het ook die grondslag gelê vir die *Semiotiek* (Du Plooy, 1992c:474). Hierdie wetenskap bestudeer op 'n

sistematiese wyse tekens, tekensisteme en betekenisprosesse (Du Plooy, 1992c:473). Die reëls waarvolgens tekens betekenis gee of tekens gekombineer word, word *kodes* genoem (Du Plooy, 1992c:473).

Fokkema (1992:73) verduidelik dat die Semiotiek die karakter beskou as 'n teken wat voorgestel word deur verskillende kodes. Afhangende van die aanwesigheid van sekere kodes óf die afwesigheid van ander kodes sal die *karakterteken* byvoorbeeld oor meer of minder psigologiese waarde beskik, duidelik of gefragmenteer wees, en so meer.

In die semiotiese benadering word beide die tekstuele aard en die representatiewe aspek van karakters verteenwoordig. As karakterteken is die karakter verteenwoordigend van dit waarvan dit 'n teken is (bekend as die objek). In hierdie konteks is die objek gelyk aan die mens.

Fokkema (1992:74-76) beskryf ses sulke voorstellingskodes wat sy as belangrik beskou. Elkeen van die ses voorstellingskodes gaan kortliks beskryf word, en daar gaan ook aangedui word hoe die Postmodernisme soms met hierdie kodes omgaan.

1.) Die *logiese kode* probeer teenstrydigheid vermy. Een karakter kan byvoorbeeld nie bestaan en gelyktydig nie-bestaan nie. Die karakter kan ook nie gelyktydig lewendig én leweloos, mens én hond of mens én masjien, wees nie.

In die postmoderne fiksie word hierdie kode soms doelbewus oortree. 'n Voorbeeld daarvan is in John Barth (1988) se kortverhaal Petition. In dié verhaal word die bestaan van 'n karakter deur sy siamese tweelingbroer ontken.

2.) Die *biologiese kode* behels dat die karakter só voorgestel word dat die leser aanvaar dat die karakter 'n regte mens is, gebore uit ware ouers en met eg biologiese funksies, soos eet en slaap. Hierdie kode vind aanklank by die realistiese karakterbeskouing, wat die karakters so mensgetrou moontlik wil voorstel. Dié kode word in die Postmodernisme oortree wanneer die karakter se tekstuele oorsprong (die skrywer en sy tikmasjien) uitgelig word.

3.) Die idee dat die karakter outonoom is, met ander woorde dat die karakter oor die vermoë beskik om te *dink* en te *voel*, is tipies van die *psigologiese kode*. Lesers neem aan dat, omdat die karakter fokaliseer, dit oor 'n bewussyn beskik. 'n

Postmoderne skending van hierdie kode behels dat só 'n psigologiese aspek ooglopend ontbreek. Die karakter word doelbewus gestroop van enige voorstelling wat psigologiese erkenning daaraan bied. Of die skrywer kan die leser spesifiek attent maak op die feit dat die karakter nie oor 'n bewussyn beskik nie, maar bloot 'n marionet is wat deur die skrywer beheer word.

'n Interessante motief in die postmoderne letterkunde is om die biologiese kode te oortree, maar die psigologiese kode te behou. Die karakter behou steeds die illusie van bewussyn, en raak dan "bewus" van die feit dat dit nie regtig 'n mens is nie, maar letters op papier, wat deur 'n skrywer geskep word. Die karakter kry as 't ware *self-bewustheid.* (Vergelyk met 2.5.4.3 en 4.5.4.7.)

4.) Daar bestaan ook 'n *sosiale kode* wat die karakter binne 'n sosiale konteks, soos 'n gesin of werk voorstel. Die sosiale kode behels dat die skrywer die karakter met sekere beduidendhede, soos 'n dialek of aksent toerus, wat die karakter binne 'n bepaalde geografie en sosiale klas plaas, of 'n werksomskrywing waarvan 'n bepaalde ekonomiese klas afgelei kan word.

Die postmoderne skending van die sosiale kode sal moontlik behels dat sekere verwagtinge teleurgestel word, of soos in die geval met die psigologiese kode, doelbewus probeer word om die karakter voor te stel sonder enige sosiale assosiasies.

5.) Die *beskrywingskode* behels die voorstelling van die karakter se fisiese attribute, soos fisiese voorkoms, kleredrag, mannerismes, ensovoorts. Hierdie kode is veral van waarde in die realistiese teks.

Soos met die psigologiese kode kan hierdie beskrywing ook opsigtelik ontbreek in die postmoderne teks. Die skrywer kan byvoorbeeld die beskrywing heeltemal ondermyn. 'n Voorbeeld sal wees: "Hy dra nie klere nie. Hy dra nie klere nie, want hy het nie 'n lyf nie. Hy het nie 'n lyf nie, want hy is net woorde op papier." (Vergelyk *Narratiewe selfuitwissing* – 3.4.3.2.)

Die doelbewuste leemte aan 'n beskrywingskode was reeds relevant binne sekere moderne tekste wat wegbeweeg het vanaf 'n realistiese-beskouing, na 'n puristiese beskouing; weg van karakter as mens na karakter as literêre konvensie. Dit kan verwag word dat die neiging in die Postmodernisme sal wees om nie noodwendig in

soveel detail te beskryf soos wat die realistiese tekste verwag nie, maar ook nie noodwendig heeltemal beskrywing te vermy nie. Die middeweg is om wél te beskryf, maar nie in diepte nie. Postmoderne karakters is daarom bekend vir hulle *oppervlakkigheid*.

6.) Die *metaforiese kode* verwys na die klem wat geplaas word op sekere simboliese motiewe wat 'n invloed op die karakter kan hê, spesifiek wanneer dit weerspieëlend is van die psigologiese element van die karakter. Stormagtige nagte, oop landskappe en selfs die metaforiese element in 'n karakter se naam (byvoorbeeld Jan van der Merwe) kan 'n invloed hê op die karakterteken (kyk 4.4.4.1.3). Die postmoderne omgang met hierdie kode sal dit moontlik vir satiriese effek of parodie uitbuit (2.5.4.2).

'n Moontlikheid in die metaforiese kode wat Fokkema nie noem nie, is *interteks*. Hiermee word intertekstuele verwysings bedoel (kyk 2.5.4.2), waar die karakterteken in die bepaalde teks sinspeel om 'n karakterteken uit 'n ander teks te wees. Hierdie *buiteteks* kan nie-literêr (histories, sosiaal, kultureel) sowel as literêr wees (Malan, 1992:187).

Die bogenoemde bespreking oor voorstellingskodes, en hoe die Postmodernisme daarmee omgaan om sodoende postmoderne karakters te bewerkstellig, ignoreer die feit dat karakters postmodernisties kan wees sonder dat die voorstellingskodes geskend hoef te word. Karakters kan postmodernisties wees deur die identiteit van die postmoderne mens te vergestalt (soos bespreek in 2.4). Fokkema laat wel ruimte vir só 'n tipe karakter (met ander woorde 'n karakter wat 'n postmodernistiese mens verteenwoordig) wanneer sy die verskillende moontlikhede vir postmoderne karaktertekens bespreek (kyk *gewone ikoon* – 3.3.2.2).

3.3.2 Postmoderne karakterbeskouinge

3.3.2.1 Inleiding

In 3.3.1 (en onderafdelings) is gekyk na sekere tradisionele karakterbeskouinge. Premodernistiese karakterkonvensies, spesifiek in die verhaalteorie, is gebou op die realistiese karakterbeskouing. Die Fosterteorie is weerspieëlend van só 'n siening. Daarteenoor staan die Modernisme se puristiese beskouinge oor karakter. Die

Formaliste en Strukturaliste, wat karakters nie as mense erken nie, maar eerder as herhalende handelinge en patrone in die verhaalteks beskou, is verteenwoordigend daarvan. Die Semiotiek beweeg na 'n tipe sintese (tussen die realistiese en puristiese beskouinge), sodat die tekstuele aard van karakters vervat word in tekensisteme. Hierdie tekens / tekensisteme stel mense voor.

In die Postmodernisme blyk daar geen spesifieke breuk te wees met die tradisionele karakterkonvensies nie (Fokkema, 1991:58). Nietemin is teoretici dit eens dat daar wel iéts met die postmoderne karakter gebeur wat anders is (Fokkema. 1991:59).

Hierdie bespreking oor verskillene postmoderne karakterbeskouinge word ingelei deur Fokkema (1991), wat hipoteties vyf tipes karakters/karaktertekens voorhou. Die postmoderne karakters word dan verder binne drie kategorieë, naamlik *postmoderne ikone*, *postmoderne literêre motiewe* en *postmoderne diskoerse*, bespreek.

Daar is twee terme wat vorentoe gebruik word wat verduideliking nodig het, naamlik **subjek** en **ikoon**. Eersgenoemde wys op 'n mens in die werklike wêreld. Daar word deurentyd na *postmoderne subjek* verwys, om te dui op die postmodernistiese mens en die postmoderne identiteit (soos in 2.4 bespreek) wat daarmee saamgaan. Wanneer die subjek in die teks uitgebeeld word, word die term *ikoon* gebruik (Fokkema, 1991). 'n Ikoon is dus 'n karakterteken wat die subjek voorstel; met ander woorde 'n karakter wat soos 'n mens lyk en optree.

3.3.2.2 Karaktertekens

In 3.3.1.3 is daar gekyk na Fokkema (1991) se relaas oor die Semiotiek wat karakter sien as 'n konstruk van tekens. Hierdie *karaktertekens* word opgebou deur verskillende kodes wat die voorstelling van die karaktertekens bepaal. Daar kan dus gepraat word van *voorstellingskodes*. Ses súlke voorstellingskodes, en hoe hulle in die Postmodernisme oortree of uitgebuit word, is in 3.3.1.3 bespreek.

Volgens Fokkema (1991:77) kan daar uit die semiotiese karakterbeskouing hipoteties vyf postmoderne karaktertekens verwag word. Fokkema se postmoderne karaktertekens word hier aangebied as 'n oorsigtelike opsomming van die tipes karakters wat in die Postmodernisme teëgekom kan word.

Fokkema het die karaktertekens genommer (1991:77-79), maar sy het hulle nie betitel nie. Omdat daar op ander plekke in die verhandeling weer terugverwys word na die karaktertekens, is besluit om 'n beskrywende naam aan elke karakterteken toe te ken.

Vervolgens word na dié karaktertekens gekyk:

Gewone ikoon: Wanneer 'n karakterteken uit 'n wesenlike aantal kodes opgebou is, word dit as 'n ikoon beskou. 'n Ikoon word verstaan as 'n karakterteken wat 'n werklike mens verteenwoordig. Die *gewone ikoon* blyk om outonoom te wees, met 'n kenbare 'self'.

Representerende ikoon: Indien dit moeilik is om die *self* van 'n karakter te identifiseer, moet dit nie bloot aanvaar word dat die karakter geen *self* of identiteit het nie. Dis dalk net weggesteek. Die karakter se identiteit(e) is moontlik 'n weerspieëling van die omliggende sosiale identiteit(e) of kultuur. Die karakter se identiteit kamoefleer as 't ware in die groter identiteit (kultuur).

Kulturele karakterteken: 'n Soortgelyke moontlikheid is wanneer 'n karakterteken blyk geen *self* te hê nie, maar tog as 'n ikoon geïnterpreteer word. Dié postmoderne karakter stel betekenisvolle aspekte van die postmoderne kultuur voor – en word sodoende 'n tipe (identiteit) van die antitipe (kultuur). Die karakterteken is basies 'n metafoor vir die (postmoderne) kultuur.

Die *kulturele karakterteken* moet nie verwar word met die *representerende ikoon* nie. Laasgenoemde is 'n ikoon waarvan die identiteit só ooreenstem met die groter identiteit (kultuur) dat dit blyk daarin te verdwyn. Dieper ondersoek in die *representerende ikoon* sal wys dat hierdie karakter wel 'n persoonlike identiteit besit. 'n *Kulturele karakterteken* is 'n ikoon wat ook lyk soos die kultuur waarbinne dit manifesteer, maar ondersoek toon geen persoonlike identiteit nie.

Paradoksale karakterteken: 'n Vierde moontlikheid behels 'n paradoksale vermenging van non-representasie en presentasie. Hierdie ikone word bewus van hulle fiktiewe bestaan, maar wil nie toegee dat hulle nie 'n identiteit het nie. "Such characters both assert and deny the safe ontological boundaries between world and text", aldus Fokkema (1991:78), na aanleiding van McHale (1989:121,122). Natuurlik oorbrug die ikone nie regtig die grense van werklikheid en fiksie nie, maar gee wel

voor om dit te doen deur intertekstuele verwysings (2.5.4.2), en *diëgetiese verplasings*, wat bydra tot die illusie dat *narratiewe vlakke* oorskry word. (In 3.4.3.1 word Genette se diëgetiese variasies van vertellers omskryf. Die narratiewe vlakke word in 3.4.2 behandel. Daar word uitgebrei oor karakters se selfbewuswording en die vermoë om narratiewe vlakke te transmigreer in 4.5.4.7.)

Nie-representerende karakterteken: Die laaste moontlikheid is dat die karakter nie ikonies is nie, maar doelbewus nie-representerend is. Die tekens wat die karakter moet voorstel, verdwyn in die taalstruktuur (diskoers). Die karakterteken is bloot die houer vir 'n *diskursiewe funksie* (kyk 3.3.2.5). Hierdie karakter is nie net onderworpe aan die diskoers nie, maar soms ook die onderwerp van die diskoers.

3.3.2.3 Postmoderne ikone

Een manier om 'n postmoderne karakter te herken, is *wanneer die karakter die* identiteit van 'n postmoderne subjek voorstel. Hierdie beskouing vind aansluiting by die realistiese karakterbeskouing. Die karakter word as postmodernisties beskryf omdat dit die identiteit(e) van die postmoderne mens, soos in 2.4 bespreek, vergestalt.

Die tema van diskontinuïteit (2.5.3.4) wat te sien is in die Postmodernisme en postmoderne identiteit (kyk 2.4.1 en 2.4.3.1), reflekteer ook in die postmoderne karakter. Bertens en D'Haen (1988:136) beskryf die postmoderne karakter as onkenbaar, inkonsekwent, voortdurend veranderend en sonder 'n stabiele kern. Diskontinuïteit word as die essensie van dié karakter beskou (Bertens & D'Haen, 1988:136). Die postmoderne karakter stem ooreen met die postmoderne identiteit (2.4) deurdat dit uit "multiple selfs", sonder 'n "unified persona" bestaan, en word as "fragmentary, dispersed, or disintegrated" beskryf (Fokkema, 1991:62, 63). (Vergelyk 2.4.3.1.)

Bertens en D'Haen (1988) en Fokkema (1991) beskryf die postmoderne karakter in sy uiterste vorm van gefragmenteerdheid. Dit is billik om te verwag dat postmoderne karakters nie altyd só erg kernloos (en sonder 'n herkenbare identiteit) hoef te wees nie. Karakters kan redelik kenbaar wees, maar op ander maniere postmodernisties wees (kyk 3.3.2.4 en 3.3.2.5). (Vergelyk *gewone ikoon, representatiewe ikoon* en *kulturele karakterteken* – 3.3.2.1.)

3.3.2.4 Postmoderne literêre motiewe

'n Ander manier om 'n postmoderne karakter te herken vind aansluiting by die idee van karakter as 'n handelende instansie, literêre konvensie, of karakterteken, in die teks – m.a.w., karakter as verteenwoordiger van motiewe binne die teks, eerder as 'n ikoon. In die Postmodernisme word die karakter soms gebruik om die leser bewus te maak van sekere *postmoderne motiewe*. Hierdie motiewe kan gesien word as die *postmoderne temas* en hoe dit as *postmoderne verskynsels* in die teks manifesteer (Kyk 2.5.3 en 2.5.4). (Vergelyk *paradoksale ikoon* – 3.3.2.2.)

'n Voorbeeld sal help om te illustreer hoe 'n karakter as 'n postmoderne motief kan optree om sekere postmoderne temas op die voorgrond te bring. Veronderstel Oprah Winfrey figureer as 'n karakter in 'n roman. In dié geval word die grens tussen fiksie en werklikheid oorskry. 'n Bekende *werklike mens* (subjek), Oprah Winfrey, word 'n *fiktiewe mens* (ikoon) in 'n storie. Só 'n motief belig die postmoderne tema van die *oorskryding van grense* (2.5.3.3). Hierdie voorbeeld wys hoedat karakter, as motief, deur die verskynsels van intertekstualiteit (2.5.4.2) en die fiksionalisering van die werklikheid (2.5.4.4), die genoemde postmoderne tema belig.

Die karakter as 'n postmoderne motief beïnvloed ook die benadering van die Semiotiek tot karakter. Die manipulering van die *voorstellingskodes* (3.3.1.3) in die Postmodernisme belig ewe doeltreffend verskillende postmoderne temas. Wanneer die logiese kode oortree word, en die karakter byvoorbeeld gelyktydig lewend én dood voorgestel word, onderstreep dit die postmoderne tema wat meesternarratiewe bevraagteken (2.5.3.2). Die wetenskap as 'n meesternarratief, kan redeneer dat dit logies onmoontlik is om gelyktydig lewend en dood te wees. Die karakter as postmoderne motief mag dít bevraagteken.

3.3.2.5 Postmoderne diskoerse

Daar is 'n tipe postmoderne karakterbeskouing wat nie daarop fokus om postmoderne subjekte te representeer nie, en ook nie tradisionele literêre konvensies probeer manipuleer nie, maar eerder betrokke is by een of ander postmoderne diskoers. (Vergelyk *nie-representerende karakterteken* – 3.3.2.2 en 4.6.2.8)

Bertens en D'Haen (1988:145) is van mening dat die postmoderne karakter 'n taalkonstruk is, nie *persona(s)* nie, maar bloot *stemme* (*Ibid.*, 153). Die karakter is dus sonder identiteit en is slegs die gestaltwording van die taal wat gebruik word (Bertens & D'Haen, 1988:153). Die identiteit van die ikoon en die fiksie waarvan dit deel is, versmelt só dat net die taal oorbly (Bertens & D'Haen, 1988:154). Om hierdie beskouing te steun wys Bertens en D'Haen (1988:154) op Coovers se 1968-roman <u>The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, prop.</u>, waar die hoofkarakter stelselmatig verdwyn en net sy fantasiewêreld agterbly.

Hierdie *linguistiese beskouing* ontwikkel uit die semiotiese beskouing. Die karakter is opgebou uit tekensisteme – spesifiek *linguistiese tekens*. Fokkema (1991:63) verduidelik dat die linguistiese beskouing van postmoderne karakter op die politieke aard van taal fokus. "Postmodern fiction foregrounds the false claims of representation and reveals that such claims are grounded in a discourse of power. Conventions of characterization are still being challenged, according to this view, but instead of the multiple selves and unstable, fleeting identities [...], texts now offer characters in which discourse has replaced the convention of psychological depth", aldus Fokkema (1991:63).

Volgens Fokkema (1991:63) is daar drie posisies betreffende die linguistiese aard van postmoderne karakters.

Die eerste posisie is dat karakter 'n ontmoetingspunt (of *houer*) vir onpersoonlike diskoerse is. Karakter as 'n outonome agent (ikoon) verdwyn om plek vir *diskursiewe funksies* (diskoerse) te maak. "Postmodern fiction, then, reveals that a system of anonymous discourses rather than free individual characters constitutes the regulating force in the world of fiction", aldus Fokkema (1991:64). Die karakter is nie ikonies nie – dit is bloot 'n stem wat 'n diskoers dra.

Die tweede posisie behels dat karakters gevul of opgebou is uit veranderende *taalstrukture*. So 'n taalstruktuur (diskoers) kan te eniger tyd vervang word met 'n ander taalstruktuur. Dit is Fokkema (1991:63) se mening dat hierdie veranderende strukture die hoofrede vir die diskontinuïteit van postmoderne karakters is. Buiten vir die taalstruktuur het sulke karakters geen essensie of psigologiese motivering nie. "Wrestling with language, robbed of a personal, unique, inner life, these characters metafictionally comment on the nature of language and will appear in those

postmodern texts which explicitly undermine, or at least question, traditional representation", verduidelik Fokkema (1991:64, 65).

Die laaste posisie behels karakters wat beïnvloed is deur hulle omgewing – sodat die konteks as 't ware die karakter opbou (Fokkema, 1991:65). Hierdie tipe karakter besit steeds 'n klein bietjie *persoonlike essensie* (identiteit). Die ikoon Homer, van die tekenprentreeks *The Simpsons*, wat in 2.4.5.2 bespreek is, is só 'n voorbeeld. "Homer [...] is the landscape; he is anything and everything churned out by the culture industries", aldus Ott (2003:66). (Vergelyk *representerende ikoon* en *kulturele karakterteken* – 3.3.2.2.)

Die drie posisies kan saam soos volg opgesom word: Die karakter is 'n ontmoetingspunt vir diskoerse. Omrede daar op die diskoers(e) gefokus word, word die voorstelling van die karakter afgeskeep.

Bertens en D'Haen (1988:137) verduidelik dat dít die rede is vir die *afwesige aard* van die postmoderne karakter, maar waarsku dat die kritici wat die postmoderne karakter as *afwesig* tipeer, gewoonlik negatief teenoor die Postmodernisme gesind is, omdat hulle die karakter vanuit 'n meer tradisionele (realistiese) karakterbeskouing benader.

Die bogenoemde relase oor die linguistiese aard van die postmoderne karakter, soos beredeneer deur Bertens en D'Haen (1988) en Fokkema (1991), skep die indruk dat, sodra 'n karakter 'n diskoers dra, dit nie ikonies kan wees nie, óf indien dit ikonies is, dit baie vaag voorgestel word, sonder enige psigologiese diepte. Só 'n benadering sien die grenslose aard van die Postmodernisme oor die hoof.

'n Ikoon wat byvoorbeeld 'n voorheen gemarginaliseerde subjek (die *ander*) verteenwoordig, is by implikasie besig met 'n diskoers – selfs 'n politieke diskoers. Daar is geen klinkklaar rede hoekom die *ander*-ikoon nie baie duidelik voorgestel kan word nie. Die grenslose aard van die Postmodernisme skep die verwagting dat karakters wel ikonies kan wees, en steeds die houer kan wees vir 'n postmoderne diskoers.

Terwyl dit 'n moontlikheid is dat die diskoers die kollig mag steel (met ander woorde dat die leser meer gaan fokus op die diskoers as op die karakter), beteken dit nie dat die ikoon noodwendig disintegreer binne die diskoers nie. In elk geval is dit die

geneigdheid van lesers om te fokus op die karakters ín die storie, eerder as bloot die storie, omdat die karakter die hoofelement is waarmee die leser identifiseer.

'n Ander vraag wat gevra kan word, is of dit moontlik is vir postmoderne karakters om nié by 'n postmoderne diskoers betrokke te wees nie. 'n Karakter as ikoon, wat 'n postmoderne subjek representeer, sal op die een of ander manier sekere diskoerse aanraak. Byvoorbeeld: 'n karakter wat 'n subjek voorstel wat deel is van 'n postmodernistiese subkultuur, raak die kwessie omtrent elitisme versus die marginale aan (2.5.3.3; 2.5.4.7). Dieselfde geld vir karakters wat postmoderne literêre motiewe uitlig en sodoende ook klem plaas op die een of ander postmoderne diskoers. Byvoorbeeld: 'n karakter wat die logiese kode oortree, belig die ontologiese vrae van die Postmodernisme (2.2.2; 2.5.3.1), en die bevraagtekening van meesternarratiewe (2.5.4.5).

Dit is die opinie van die navorser dat, indien 'n karakter postmodernisties is, sodanige karakter inherent by 'n postmoderne diskoers betrokke is. Maar dit is nie noodwendig die doelbewuste intensie van die skrywer (wat die karakter skep, voorstel en in die verhaal implementeer) om 'n postmoderne diskoers te voer nie. Wanneer postmoderne karakters dus voortaan binne *postmoderne diskoerse* bespreek word, is dit met die aanname dat dit die skrywer se intensionele bedoeling is om 'n karakter te gebruik as houer vir 'n postmoderne diskoers.

3.3.2.6 Samevatting

Uit die bostaande bespreking oor postmoderne karakterbeskouinge blyk dit dat daar drie hoofkategorieë bestaan waarbinne karakters postmodernisties kan wees. Die eerste kategorie behels dat die karakter 'n ikoon is wat 'n postmoderne subjek voorstel. Die tweede kategorie behels dat die karakter sekere tradisionele voorstellingskonvensies manipuleer, skend of oortree. Die derde kategorie behels dat die karakter 'n houer van een of meer postmoderne diskoerse is.

Dit is belangrik om te onthou dat die Postmodernisme sigself nie sal beperk tot slegs een literêr-teoretiese gedagteskool nie. Daarom hoef 'n postmoderne karakter nie slegs deel te wees van een van die genoemde kategorieë nie. Die kategorieë moet as oorvleulend beskou word – nie as wedersyds uitsluitend nie.

3.4 KARAKTER IN KONTEKS

3.4.1 Inleiding

Die doel van die hoofstuk tot dusver was om karakter te konseptualiseer. Hiervoor is daar gekyk na 'n verskeidenheid beskouinge omtrent karakter, insluitende sekere postmoderne karakterbeskouinge. In die res van die hoofstuk word karakter gekontekstualiseer binne ander elemente in die verhaal.

'n Verhaal is die storie van karakters, en daarom geniet karakters spesiale aandag van die skrywer, maar die karakter kan nooit in isolasie gesien word nie. In die eerste plek beïnvloed karakters mekaar. Die verhouding tussen karakters (met ander woorde karakter en medekarakter) is volgens Smuts (1975:15) die belangrikste faktor wat karakters aan die leser openbaar.

Karakter, alhoewel uiters belangrik, is slegs een van verskeie elemente en prosesse wat saam 'n verhaal opbou. Vir die skrywer, wat karakter as 'n skeppingsmiddel gebruik, is dit nodig om karakter binne hierdie konteks te sien. Karakter is metafories een van verskeie kleure op die (skryf)kunstenaar se palet.

Enkele belangrike literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese elemente word uitgelig. Die verbintenis van elke element met karakter, en die moontlike invloed van die Postmodernisme op elke element, word aangedui.

Vervolgens word gekyk na die narratiewe prosesse en hoe karakter hierbinne pas. Die belangrikheid van die verteller verdien spesiale aandag. Spesifieke skeppingselemente, naamlik plot, tyd en ruimte word uitgelig. Die postmoderne verbuigings van hierdie elemente sal aangedui word. Dit is moontlik om te raai (hipoteties te besin) hoe die postmoderne manifestasies die karakter kan beïnvloed, en dit sal ook aangebied word.

3.4.2 Narratiewe prosesse

'n Verhaal kom tot stand weens sekere narratiewe prosesse. Hierdie prosesse kan verstaan word volgens 'n kommunikasiemodel, waar die skrywer deur 'n teks met die leser kommunikeer. In die literêre teorie word op die teks gefokus. In die skryfkuns kry die skrywer, teks en leser aandag. Dié model word vervolgens verduidelik.

3.4.2.1 Die narratiewe kommunikasiemodel

Daar is 'n narratiewe proses wat gebaseer is op die *Sender → Boodskap → Ontvanger*-kommunikasiemodel. Die model lyk as volg: *Skrywer → Teks → Leser.* 'n Dieper ondersoek toon spoedig dat hierdie model te simplisties is om die verskillende lae van kommunikasie te verduidelik. 'n Verteenwoordigende model is al deur baie teoretici bepeins (Booth, 1983; Chatman, 1988; Chambers, 1990; Roos, 1992; Stephens, 1992). Die navorser steun by uitstek op Rimmon-Kenan se bespreking, soos dit ook gebruik is deur Greyling (1999) en Du Plessis (2000).

Wanneer 'n teks gelees word, is die leser dikwels bewus van die feit dat die instansie wat as die skrywer oorkom, nie die *regte skrywer* (ook bekend as die reële outeur, met ander woorde die persoon wie se naam op die buiteblad van die boek verskyn) is nie. Selfs al kom dit voor of *die persoon* die skrywer is, is dit nie die geval nie. "An author may embody in a work ideas, beliefs, emotions other than or even quite opposed to those he has in real life; he may also embody different ideas, beliefs and emotions in different works" merk Rimmon-Kenan (1983:87) op. Daar kan gesê word dat die regte skrywer 'n alter ego skep om hom in die teks te verteenwoordig. Hierdie plaasvervanger word die *implisiete outeur* (of implisiete skrywer) genoem.

Voorts sal van die term *outeur* gebruik gemaak word om na die regte skrywer te verwys. Waar daar na die outeur as skryfkunstenaar verwys word, word die term *skrywer* verkies. Daar word volstaan met die begrip *implisiete outeur* om na die outeur se remplasant in die teks te wys.

Rimmon-Kenan (1983:87) is van mening dat die implisiete outeur nie soseer 'n konstruk is wat die outeur skep nie, maar eerder deur die leser geskep word om die

skrywer te verteenwoordig[1]. Die implisiete outeur verteenwoordig 'n bepaalde ideologie, of wat Rimmon-Kenan (1983:88) 'n "set of implicit norms" noem.

Hierteenoor word van die opinie uitgegaan dat, wanneer die skrywer die teks skep, dit met 'n bepaalde gehoor in gedagte is wat nie by implikasie die regte leser is nie. Net soos die leser 'n implisiete outeur in sy eie denke konstrueer, skep die skrywer in homself ook 'n *implisiete leser.* Ons praat van 'n implisiete leser wat die implisiete skrywer jukstaponeer. Die model kan verder uitgebrei word:

Outeur → Implisiete skrywer → Verhaal teks → Implisiete leser → Regte leser

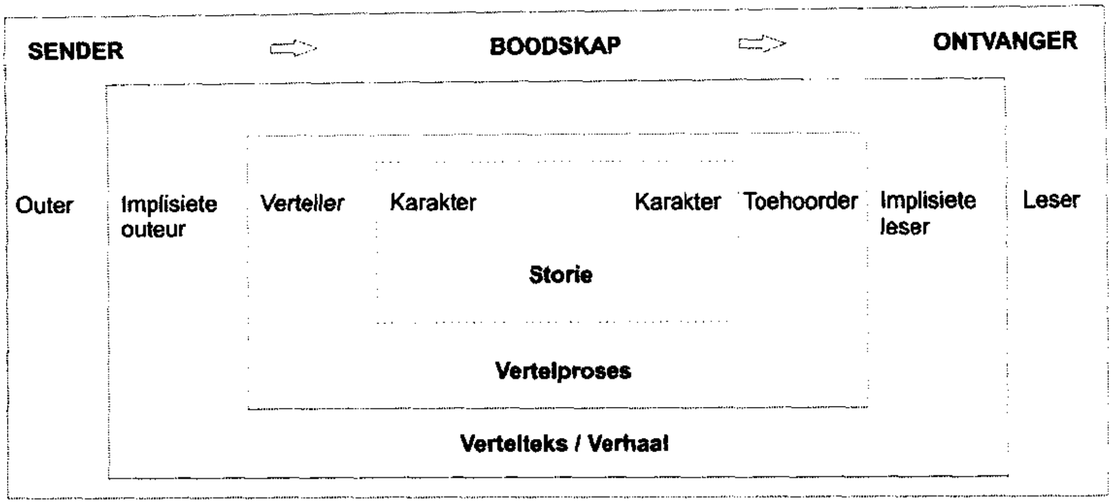
Rimmon-Kenan (1983:87) verduidelik dat die implisiete skrywer nie self praat nie, maar 'n *stem* koöpteer om die storie te vertel. Alombekend heet hierdie stem die *verteller.* Die kommunikasiemodel voorveronderstel, dat sodra daar 'n verteller is wat 'n boodskap oordra, daar 'n *toehoorder* is wat die vertelling aanhoor. Daar word soms verwys na die "narrator → narratee"-verhouding. Dit is hierdie verhouding of vertelling van die verteller aan die toehoorder wat as die *vertelteks* of *verhaal* herken word. Weereens kan die model aangepas word:

Outeur → Implisiete skrywer → Verteller → Toehoorder → Implisiete leser → Regte leser

Greyling (1999:161) gee 'n uitgebreide diagrammatiese voorstelling van die model. Die model illustreer waar karakter inpas. Elke raam of vlak dieper as die reële outeur en reële leser word 'n *narratiewe vlak* genoem.

---

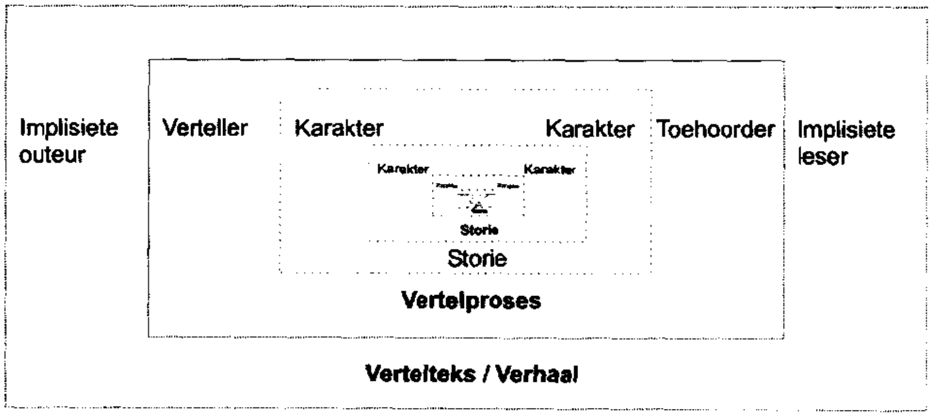
[1] Myns insiens gee beide die outeur en die regte leser afsonderlik in hulle eie gemoed gestalte aan die implisiete outeur. Nietemin gaan dit nie binne die bestek van hierdie verhandeling ondersoek word nie en sal daar gestaan word by Rimmon-Kenan.



Figuur 3.1 *'n Uitgebreide model van die narratologiese prosesse* (Greyling, 1999:161) – Aangepas.

Let in figuur 3.1 op na die narratiewe vlak wat "vertelproses" getiteld is. Die storie vind in hierdie narratiewe vlak plaas. Uit die model is dit afleibaar dat die verteller óók 'n karakter kan wees. Waar dit die geval is, word daar van die term *verteller-karakter* in die verhandeling gebruik.

Die bestaan van 'n verteller-karakter impliseer dat elke karakter 'n verteller kan wees, en sélf 'n storie kan vertel. Hierdie storie lê dan op 'n dieper vlak as die storie waarvan die verteller-karakter self 'n karakter is. Hierdie proses kan teoreties *ad infinitum* aanhou. Figuur 3.2 illustreer hoedat verskillende storievlakke binne mekaar kan pas.



Figuur 3.2 *'n Voorstelling van die narratiewe vlakke met 'n paar lae ingebedde storievlakke.*

3.4.2.2 Die narratiewe kommunikasiemodel en die skryfkuns

Dit is nodig om net kortliks die verskil tussen die skryfkuns en die literêre teorie rakende die narratiewe kommunikasiemodel uit te lig.

Omdat die fokus van die literêre teorie hoofsaaklik op die teks is, laat dit die skrywer/outeur en regte leser tot 'n mate buite rekening. In die skryfkuns kom die skrywer grootliks ter sprake. Die skryfkuns handel dan juis oor die skrywer en die skryfproses. "In die skryfkuns is die outeur en die skeppingsproses egter die beginpunt vanwaar 'n teks ontwikkel", verduidelik Greyling (1999:158). Daar word gelet op die skrywer se "skoling", "toerusting", "lewens- en wêreldbeskouing" en "sy siening van die leser", wat 'n bepalende invloed het op hoe hy skryf (Greyling, 1999:158, 159).

Die implisiete skrywer, as "governing consciousness" (Rimmon-Kenan, 1983:86) van die werk is 'n belangrike oorweging vir die skrywer, omdat dit tot 'n groot mate die *toon* van die verhaal beïnvloed. Die skryfkuns rig hom ook grootliks op die *leser*. Die skrywer se idee van sy leser beïnvloed hoe die skrywer die verhaal inklee. Na aanleiding van vir wie die skrywer skryf, word keuses ten opsigte van karakters, handeling, woordgebruik, ensovoorts gemaak. Omdat die skrywer nie noodwendig met absolute sekerheid weet wie die regte leser is nie, word die implisiete leser hier bedoel. Genette (1988:149) verwys daarom eerder na *potensiële leser*.

Die literêre teorie kan vasstel wie die moontlike *implisiete leser* is deur in die teks te soek na "spesifieke linguïstiese kode, die literêre styl en aanduidings van die spesialisasie van die inhoud" (Greyling, 1999:159, na aanleiding van Rossouw). Hierteenoor is die implisiete leser in die skryfkuns die potensiële leser wat die skrywer in gedagte het.

3.4.2.3 Die narratiewe vlakke en die Postmodernisme

Narratiewe vlakke impliseer grense; daarom is dit te verwagte dat daar in die postmoderne letterkunde gepoog sal word om hierdie grense te oorbrug, te vervaag of af te breek. 'n Bekende manier is om die skeidings tussen outeur, implisiete outeur en verteller te vervaag. Die skrywer kan byvoorbeeld 'n outobiografiese verhaal skryf waarin werklike feite omtrent homself vermeng raak met fiktiewe feite. Óf die skrywer

kan 'n ikoon van homself in die verhaal inskryf en sodoende die grens tussen outeur en karakter vervaag.

'n Ander postmoderne tegniek is dat die skrywer verskillende storievlakke skep en dan die grense tussen die vlakke vervaag, sodat die storievlakke oorvleuel. Karakters van een storieraam kan byvoorbeeld *oorklim* in 'n ander storieraam en sodoende die grense oorbrug. Hierdie transmigrering van 'n karakter uit 'n dieper storievlak na hoër narratiewe vlakke toe word bespreek onder *selfbewuste karakters* (4.5.4.7).

3.4.3 Verteller

Soos vroeër verduidelik (3.4.2.1), word die vertelling van die verteller aan die toehoorder as die *vertelteks* of *verhaal* herken. Dit is daarom nodig dat die verteller aandag sal geniet.

Venter (1992b:564) wys daarop dat die literêre teorie 'n onderskeid tussen die verteller en karakter tref, selfs wanneer die verteller en karakter blyk dieselfde *personasie* te wees. Venter (1992b:564) verduidelik aan die hand van 'n voorbeeld: "As daar in 'n teks staan: 'Ek het die man die straat sien oorsteek, van die kafee se kant af' (die begin van Miles se kortverhaal 'Voorgevoel' uit *Liefs nie op straat nie*), dan is die moment waarop die ek-figuur die man sien en die moment waarop die ek-verteller daarvan vertel, nie identies nie".

Die skrywer is selde bewus van só 'n chirurgiese onderskeid tussen die ek-figuur en die ek-verteller. In die skrywer se gemoed is dit meestal één personasie. In hierdie verhandeling word die verteller daarom ook as 'n karakter beskou –'n karakter met die funksie van verslaggewer en met sekere spesiale attribute. Nietemin word die verteller hieronder hoofsaaklik vanuit die literêre teorie bespreek. Waar die verteller spesifiek as 'n karakter behandel word, word die term *verteller-karakter* gebruik, soos aan die einde van 3.4.2.1 verduidelik.

3.4.3.1 Verteller en fokalisator

Volgens L. S. Venter (1992b:564) is die *verteller* die diskursiewe prinsiep of instansie wat die vertelling tot stand bring. Die verteller kan dit *direk* doen deur in die narratiewe teks te rapporteer oor die gebeure en karakters in die teks, of *indirek* deur die redigering van die vertelling waar die woorde (dialoog) of gedagtes (monoloog) van die karakters geplaas word.

Verteller kan geklassifiseer word volgens die tradisionele variasies, naamlik die *ek-verteller* en *derdepersoons- of alomteenwoordige verteller.* Venter (1992b:564) wys verder op Genette se variasies: *ekstradiëgetiese verteller, intradiëgetiese verteller* en *hipodiëgetiese verteller.*

Soos die tradisionele ek- en alomteenwoordige verteller behels die ekstradiëgetiese, intradiëgetiese en hipodiëgetiese verteller die relatiewe posisie van die verteller tot die storie (Rimmon-Kenan, 1983:91-94). Die ekstradiëgetiese verteller is daardie verteller wat buite die storie staan wat hy vertel. Die verteller word nie beïnvloed deur die storie nie en neig om 'n objektiewe of buitestanderskommentaar te lewer. Rimmon-Kenan (1983:95) waarsku dat daar soms na ekstradiëgetiese vertellers gewys word as alomteenwoordige vertellers, terwyl dit nie noodwendig die geval is nie. Daarenteen is die intradiëgetiese verteller 'n inherente deel van die storie 'n karakter in die storie) en noodwendig subjektief. Die hipodiëgetiese verteller is 'n derde laag in die vertelling wat deel van die gebeure is, maar nie so direk soos die intradiëgetiese verteller nie. Ander karakters wat ook in die storie optree (dieper lae), word ook onder hipodiëgetiese vertellers gegroepeer. Rimmon-Kenan (1983:95) wys verder op Genette se onderskeid tussen heterodiëgetiese en homodiëgetiese vertellers. Heterodiëgetiese vertellers is vertellers wat nie in die storie deelneem nie. Daarteenoor staan vertellers wat wel deelneem, al is dit net ten dele, as homodiëgetiese vertellers bekend. ('n Verteller kan, byvoorbeeld beide heterodiëgeties en ekstradiëgeties wees, of beide intradiëgeties en homodiëgeties.)

Die verteller se perspektief noodsaak 'n verdere klassifikasie van verteller, naamlik *fokalisator.* "Dit gaan hier allereers om die vraag: Deur *wie se oë* laat die skrywer die leser kyk?" aldus Van Zyl, in sy artikel oor "Fokalisasie" (In Steenberg & Du Plessis, 1992:95). Met fokalisator word bedoel die instansie wat sien, of soos Bal (1980:110) omskryf, die subjek wat *fokaliseer.*

Fokalisasie is ook bekend as "point of view". Rimmon-Kenan (1983:71) merk op dat die fokus hier nie net betrekking het op die opties-fotografiese konnotasie nie. Fokalisasie moet *uitgebrei* word om die fokus van die kognitiewe, emosionele en ideologiese oriëntasie in te sluit.

Fokalisasie is *inherent* 'n nie-verbale funksie. "Point of view" (of fokalisasie) "does *not* mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made" aldus Chatman (1988:153). Dit is die verteller wat verbaal kommunikeer, maar dit is die fokalisator wat bepaal waaroor die verteller gaan rapporteer. "The overall language of a text is that of the narrator, but focalization can 'colour' it in a way which makes it appear as a transposition of the perceptions of a separate agent" (Rimmon-Kenan, 1983:82).

'n Verteller wat 'n karakter se gedagtes en gevoelens ken, is intern gefokaliseer. 'n Verteller wat nie die gedagtes en gevoelens ken nie is ekstern gefokaliseer (Venter, 1992b:565).

Dit is duidelik dat die verteller en fokalisator 'n bepalende invloed op die karakters in die verhaal het (Greyling, 1999:91). Voortaan, wanneer daar van verteller gepraat word, word by implikasie ook na fokalisator verwys, tensy spesifiek anders vermeld.

3.4.3.2 Die verteller en die Postmodernisme

In die verlede is die verteller tipies beskou as die geloofwaardige en alomteenwoordige *stem* van die teks, die enigste persona in die fiksie wat die meeste omtrent alles en almal weet. So 'n ideologie wat alle kennis en alle waarheid besit, is die essensie van 'n modernistiese meesterverhaal. Dit is te verwagte dat hierdie konvensie in die postmoderne fiksie uitgedaag sal word.

Die aanval op meesterverhale (2.5.3.2), en spesifiek dan die meesterverteller (die entiteit wat die meesterverhaal aanbied), is sekerlik die belangrikste kenmerk van vertelling in die Postmodernisme. Best en Kellner (1991:165) verduidelik die weersin teenoor die Modernistiese "meta-" en "grandnarratives" as volg:

"Postmodern knowledge [...] is against metanarratives and foundationalism; it eschews grand schemes of legitimation; and it is for heterogenity, plurality, constant innovation, and pragmatic construction of local rules and prescriptives agreed upon by participants, and is thus for micropolitics. The postmodern therefore involves developing a new epistemology which responds to new conditions of knowledge...the postmodern is defined 'as incredulity toward metanarratives', the rejection of metaphysical philosophy, philosophies of history, and any form of totalizing thought..."

Meestervertellers word betwyfel omdat die gedagte van absolute waarheid in die Postmodernisme nie vertrou word nie. Strinati (2004:227) ondersteun hierdie gedagte en noem dat meestervertellers afgeneem het in die Postmodernisme. Hy voeg by dat meestervertellers wat waarheid soos religie, wetenskap, kuns en die Modernisme verkondig, onder die kritiese soeklig kom.

Burger (1995:90) wys daarop dat daar nie noodwendig *nuwe* verteltegnieke gebruik word in postmoderne fiksie nie, maar dat bekende verteltegnieke eklekties aangewend word en, by tye, oordryf word.

Pluralistiese verteller

Die kritiek op meestervertellers beteken nie die verwerping van vertellers nie. Dit is inderdaad onmoontlik in die roman. Fiksie word juis as sodanig herken deurdat dit gebruik maak van vertellerstrukture / narratiewe prosesse (kyk 3.4.2.1). Alle fiksie het 'n verteller.

In postmoderne fiksie word meestervertellers vervang met kleiner, maar meer, vertellers. In die uiterste vorm word narratiewe instansies vermenigvuldig, totdat die teks gefragmenteerd is met 'n pluralistiese verteller. Burger (1995:92) verwys ook na *veelvuldige vertellers.*

Ulla Masurra (1987:216) lewer kommentaar oor hoe Genette se verteller-klassifikasies in die postmoderne teks lyk:

"...first the multiplication of the extradiegetic instances, second the multiplication of the intradiegetic and hypodiegetic ones. In the first case the operation takes place on the extradiegetic level; the novel seems to extend its outer frame. In the second case

the multiplication concerns the intra- and hypodiegetic levels: the novel seems to expand towards its own centre. In some novels the two procedures are combined and supplement each other. In many cases, however, it will be extremely difficult to distinguish the extradiegetic level from the intra- and hypodiegetic ones. In the Postmodernist novel the borders between the various narrative levels, between frame and narrated story and between story and 'the story in the story', are often obliterated."

(Vergelyk 3.4.2.1 en 3.4.2.3.)

Wederopstanding van die Outeur

Die postmoderne teoretikus Roland Barthes se befaamde artikel "Death of the Author" (1977) het die klem wat op die outeur geplaas word, bevraagteken. Die doel van hierdie artikel was om die fokus te skuif vanaf die tradisionele god-outeur na die voorheen afgeskeepte leser (in die Outeur–Teks–Leser-model). Met *god-outeur* word bedoel die idee dat die outeur die god is wat die tekswêreld skep en beheer. Die god-outeur is verteenwoordigend van meestervertellers en meesterverhale. In plek van "god-outeur" kan die outeur as "god-verteller" verstaan word.

Omdat die teks in die Postmodernisme beskou word as 'n hiperteks – 'n tipe lappieskombers, opgebou uit remnante (hipotekste) – word die geldigheid van die outeur bevraagteken (kyk 2.5.4.3). Die nadruk is nie op die oorspronklikheid van die outeur nie, maar op die intertekstualiteit van die teks, en die leser se eie herkonstruksie daarvan.

Nietemin, as die outeur dood was, het dit beslis weer uit die dood uit teruggekeer. Natuurlik kan die outeur nie weer sy vorige glorie as alomteenwoordige God-Verteller binne die Postmodernisme terugkry nie. McHale (1989:199) noem dat die Postmodernisme die outeur na die oppervlakte teruggebring het as 'n inklusiewe subjek in die teks. Die outeur-verteller as 'n overte motief in die storie is 'n algemene verskynsel in postmoderne fiksie. Dit is asof die postmoderne teks die leser soms doelbewus attent wil maak op die outeur se rol in die teks.

Dit wil voorkom asof daar 'n reaksie teen die Postmodernisme se ontmagtiging van die outeur binne die Postmodernisme is. In sekere postmoderne tekste word die

outeursmag doelbewus vertoon. Die outeur-verteller vertel aan die leser (toehoorder) hoe hy die storie opbou, die karakters skep, die plot ontvou. 'n Voorbeeld hiervan is Elkin se 1980-roman Plot (1980). Hierdie konvensie is postmodernisties, deurdat dit die verhaal stroop van realisme (as meesterverhaal). Die verhaal, wat normaalweg die illusie van werklike gebeure moet skep, word blootgelê deur die verteller. Sodoende word die skuif vanaf 'n epistomologiese fokus na 'n ontologiese fokus geaksentueer (kyk 2.5.3.1).

Outeur (god) inkarnasie

Die outeur-verteller manifesteer gereeld in die postmoderne fiksie, nie noodwendig as die verteller buite die storieraam nie, maar by tye binne die storie, as 'n karakter (kyk 3.4.2.3). Die skrywer/outeur word geïnkarneer binne sy eie skepping. Burger (1995:147) verwys hierna as *outobiografiese vertellers*. Die tradisionele grense tussen outeur, implisiete outeur, verteller en karakter word sodoende geskend.

McHale (1989:213) verduidelik die resultaat hiervan: "The level of the ficitonal world and the ontological level occupied by the author as maker of the fictional world collapse together; the result is something like a short-circuit of the ontological structure. Logically, such a short-circuit is impossible; but in fact it happens all the time, or at least *appears* to happen".

Narratiewe selfuitwissing

'n Besondere eienskap van postmoderne vertellers is hulle geneigdheid om wispelturig te wees. Soms betwyfel postmoderne vertellers hulself, en by tye weerspreek hulle hulself. McHale (1989:104) noem dit *self-erasure*. Hierdie fenomeen is nie uniek tot die Postmodernisme nie. In Modernistiese tekse gebeur dit ook dat vertellers hulself weerspreek. In die Postmodernisme is die klem waarskynlik op 'n verteller wat die tradisionele meesterverteller verteenwoordig en dan betwyfel word. McHale (1989:104) verduidelik dat die narratiewe selfuitwissing in die Modernisme in die karakter was, terwyl dit in die Postmodernisme in die vertelteks gebeur: "In other words, the canceled events of modernist fiction occur in one of the other character's subjective domain or subworld, not in the projected world of the text as such".

'n Voorbeeld van narratiewe selfuitwissing word gesien in Fowles se 1969-roman The French Lieutenant's Woman, waar daar na twaalf hoofstukke skielik deur die outeur-verteller gesê word dat alles tot dusver net suiwer verbeelding was. Narratiewe selfuitwissing hoef nie net konstrukte uit te vee nie, maar by tye word die *inhoud* bloot verander. Burger (1995:91) verwys hierna as *manipulerende vertellers.* Wanneer verskillende vertellers aan die woord is, kan hulle mekaar weerspreek en só dieselfde effek kry as manipulerende vertellers. Die subjektiewe aard van hierdie vertellers (*weersprekende vertellers*: Burger, 1995:147) maak hulle onbetroubaar, en sluit aan by die ontologiese twyfel (2.5.3.1), en bevraagtekening van meesterverhale (2.5.3.2), geassosieer met die Postmodernisme.

Selfbewuste verteller

Waar die verteller nie 'n outeur-verteller is nie, is die verteller dikwels bewus dat dit 'n literêre konstruk is. Burger (1995:145) noem dat hierdie verteller bewus is van "sy onsekere greep op die werklikheid – dat hy bloot 'n linguistiese rol speel". Die selfbewuste verteller word as karakter verder behandel in 4.5.4.7.

Stereotipes en clichés

Soms gebruik die vertellende instansie stereotipes en clichés om aanklank te vind by só 'n wyd moontlike gehoor – eerder as die eliteliteratuur. Die verteller verwys gewoonlik na alledaagse elemente in die pop- en mediakultuur (Burger, 1995:146). Die verteller probeer as 't ware met die leser assosieer.

Hierdie aspek van postmoderne vertellers vind aansluiting by die vertelstyl en spraak, van die verteller-karakter, soos bespreek in Hoofstuk 4 (*vertelling* en *beelding* – 4.4.4).

3.4.3.3 Moontlike invloede van die postmoderne verteller op karakter

Die verteller is die leidende instansie waarvolgens die leser die karakter konstrueer (Brink, 1987:86; Greyling, 1999:91; Du Plessis, 2000:184).

Omdat die Postmodernisme meer (maar kleiner) vertellers gebruik, kan hierdie verskillende vertellers unieke aspekte van die karakter uitwys. Weens die

subjektiewe aard van hierdie kleiner vertellers kan dit ook veroorsaak dat die karakter gefragmenteerd oorkom.

Die outeur-verteller as 'n herkenbare instansie in die storie en die outeur as inkarnasie in die storie skep nuwe moontlikhede vir die karakter as literêre konvensie.

Stereotipes en clichés skep herkenbare assosiasies. Dit kan die karakter anker binne die *vreemdheid* van die postmoderne habitat (kyk 3.4.5.5), en ook die leser help om beter met die karakter te assosieer.

3.4.4 Plot

3.4.4.1 Eenvoudige literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese omskrywing

Die gebeure wat bydra tot die storie, word in 'n ander orde gerangskik as wat ons in die werklikheid ervaar. Logika, kronologie en kousaliteit is onderhewig aan 'n kreatiewe rangskikking, die resultaat hiervan is die plot. 'n Sekwens van gebeure kan gestruktureer word in 'n kronologiese orde in die narratiewe teks, maar word meer gereeld herrangskik volgens 'n kreatiewe beweegrede. Die struktuur is daarom self betekenisdraend en vorm 'n deel van die totale kommunikatiewe dinamiek van die verhaal. (Du Plooy, 1992a:385.)

Die plot is dus meer as net 'n analogiese sekwens van woorde en sinne. Vir die skrywer is die plot die konstruk wat die verhaal huisves. Du Plooy (1992a:384) omskryf die plot as die struktuur van die artistieke narratiewe teks.

Die plot is nie die storie nie, maar die struktuur van die storie. Forster stel dit dat die plot "an organism of a higher type" is (1985:44). Dis die raamwerk van die verhaal wat bestaan uit 'n verloop van gebeure of konflikte. Hierdie konflikte begin wanneer die karakter, as protagonis, 'n hindernis ervaar, aldus Sorenson (1994:23).

Sulke konflikte kan intern of ekstern wees. 'n Interne konflik verwys na konflik wat die karakter met hom- of haarself het, soos skuldgevoelens, frustrasie, depressie, besluiteloosheid, onbevoegdheid, ensovoorts. Eksterne konflikte het te make met 'n eksterne mag wat druk op die protagonis uitoefen. Hierdie eksterne mag (die

antagonis) kan iets in die omgewing wees, byvoorbeeld 'n natuurramp, 'n skip wat sink, 'n huis wat afbrand, 'n politieke stelsel; of dit kan 'n ander karakter wees, soos 'n werkgewer, 'n eggenoot of 'n vyand.

Die gebeure wat volg as gevolg van hierdie hoofkonflik, is die plot. Die plot groei soos die protagonis met die hindernis of probleem sukkel, 'n oplossing vind, en die veranderinge aanvaar.

Sorenson (1994:23-24) gee 'n *simplistiese groeimotief* wat vir die meeste plotte gebruik kan word. Dit begin met 'n *inleiding*, gevolg deur 'n *opening*, *insident*, *heffing*, *aksie*, *klimaks*, *daling*, en *resultaat*. Die inleiding is waar die hoofkarakters voorgestel word en 'n aanvangs*tyd* en *-ruimte* (dus ook *atmosfeer*) geskep word. Die volgende deel van die plot is die opening, waar die hoofkarakter gelei word tot die konflik en ook die insident, dus die eerste handeling en gevolg van die antagonistiese stres op die protagonis. Die heffing verwys na 'n verdere ontwikkeling in konflik. Die aksie sorg vir nuwe, meer gekompliseerde insidente en lei tot die klimaks. Die klimaks is die keerpunt van die heffing. Dit verander die toppunt van die gebeure of die manier waarop die leser die gebeure tot op hede verstaan het en kan óf 'n gebeurtenis óf 'n insig vir die protagonis wees. Die daling is baie korter as die heffing en die stres of konflik neem af. Dit lei tot die resultaat of ontknoping. Die konflik eindig en die leser is gewoonlik (maar nie noodwendig nie) tevrede.

Soos reeds genoem, is Sorenson se groeimotief baie simplisties en is dit hoofsaaklik van toepassing op kortverhale. In 'n roman kan hierdie groeimotief herhaalde kere plaasvind. Sorenson se groeimotief hou ook nie die dinamiek van verskillende genres en genrekonvensies in gedagte nie, of die kreatiewe herangskikking waarop Du Plooy (1992a:385) wys nie.

3.4.4.2 Die postmoderne plot

Onder postmoderne plot word die strukturele en selfs visuele aspekte van postmoderne fiksie bespreek. Daar word oorsigtelik gelet na die wisselwerking tussen werklikheid en fiksie in die Postmodernisme. Die onkonvensionele aard van die postmoderne struktuur wat soms gefragmenteerd is, soms sonder 'n einde is of van sirkelmotiewe gebruik maak, word ook in die kollig geplaas.

Werklikheid versus fiksie

In die modernistiese tradisie was die doel die voorstelling van die werklike wêreld binne die artistieke of fiktiewe wêreld. Virginia Woolf is veral bekend hiervoor. Elke impuls van die werklike en natuurlike wêreld was van spesiale belang vir die modernistiese skrywers (Woolf, 1925 *in* McNeillie, 1994:160).

In die postmoderne teks is die doel nie noodwendig om die werklike wêreld voor te stel nie, maar eerder om die lyne te verdof wat die fiktiewe en die werklike definieer.

Geyh, et al. (1998:125), verduidelik dat, ná die Tweede Wêreldoorlog, die vermenging van werklikheid en fiksie 'n dominante bron vir inspirasie en innovasie geword het. Dit kan behels dat verskeie realistiese of ware tekste binne die fiktiewe teks gebruik word, op so 'n manier dat die lyn tussen werklikheid en fiksie verdof. Voorbeelde van sulke werklike tekste sluit koerante, briewe, testamente, en dagvaardings in. Hierdie ekstra tekste is nie noodwendig oorspronklike artefakte nie, maar simuleer bloot die werklike.

Die werk van Theresa Hak Kyung Cha, byvoorbeeld haar eksperimentele roman Dictee (1980), is opgebou uit memoirs, foto's, uittreksels uit offisiële dokumente, en handgeskrewe dele (Geyh, et al., 1998:127,161-173).

Fragmentasie

Die postmoderne plot is baie keer gefragmenteer. Middelgedeeltes ontbreek, of dit versplinter in verskeie vurkpaaie (McHale, 1989:106). Vermiste middelgedeeltes is nie 'n nuwe (postmodernistiese) verskynsel nie. Woolf het dit reeds reggekry om middelgedeeltes weg te laat in To the Lighthouse (1927) toe sy die bekende tien-jaar-sprong in 'n paar sinne beskryf het. In die Postmodernisme is die fragmentasie net nog meer kompleks met soveel weglatings en vurkpaaie dat die teks baie keer in 'n doolhof verander (McHale, 1989:107)

Een van die beste postmoderne voorbeelde van gedurige vurkpaaie is die bekende 1961 roman van Joseph Heller, Catch-22. McHale verduidelik (1989:108): "Though it is hard to be certain, given this text's disturbing temporal indeterminacy, it appears that Snowden's death over Avignon, the crucial event in Yossarian's 'pilgrim's progress', happens both before and after the Great Big Siege of Bologna". Alhoewel

Woolf se plot 'n mate van fragmentasie toon, gehoorsaam dit steeds 'n lineêre struktuur. Daarenteen is die postmoderne plot gereeld versplinter in verskeie gelyktydige en soms irrelevante storielyne.

Sonder 'n bona fide-einde

In die pre-Modernistiese (Viktoriaanse) roman het die plot gewoonlik geëindig met 'n gevoel van finaliteit – al die toutjies bymekaar gebind. In die Modernisme het die oop einde in die mode geraak. Baie postmoderne plotte het eindes wat beide oop en geslote is (McHale, 1989:109). Die postmoderne plot het soms parallelle of verstrooide strukture en daarom is oop en geslote eindes moontlik.

John Fowles (1969) se The French Lieutenant's Woman is sekerlik die teks wat veelvoudige eindes bekend gemaak het. The French Lieutenant's Woman het drie duidelike eindes. Die eerste einde is in die middel van die roman.

Sirkelmotiewe

Sekere postmoderne plotte het nie eindes nie, maar is afhanklik van 'n siklusvloei, soos James Joyce (1939) se Finnegans Wake. In hierdie plot vloei die laaste sin in die gebroke sin, waarmee die roman begin, in. Met ander woorde die halwe sin waarmee die roman begin en die halwe sin waarmee dit eindig, vorm saam 'n volledige sin. Die plot is dus 'n oneindige lis.

Hierdie sirkulêre motiewe is nie beperk tot net die begin en einde van die plot nie. Soms het postmoderne tekste 'n sirkulêre, herhalende of oneindige motief binne die plot. Italo Calvino se If on a Winter's Night a Traveller (1979) is so 'n roman met romans binne die roman self. McHale (1989:125) verwys na Burrough wat kommentaar lewer oor hierdie roman: "Story of someone reading a story of someone reading a story. I had the odd sensation that I myself would wind up in the story and that someone would read about me reading a story..."

In If on a Winter's Night a Traveller, (Calvino, 1979) reflekteer verskeie onderliggende stories op mekaar, en hoofsaaklik ook op die oorspronklike storie. McHale (1989:125) verduidelik dat hierdie tipe herhalende strukture of *mise-en-abyme*, nie 'n unieke verskynsel is wat net tot die Postmodernisme beperk is nie, maar deur die Postmodernisme uitgebuit word. Hierdie tegniek breek die narratiewe

hiërargie en logika af, wat simbolies van die modernistiese elitisme is, (3.4.2.3). Die fokus het verskuif vanaf die logiese vorm en struktuur na 'n fokus op die inhoud – die verwronge plot.

3.4.4.3 Moontlike invloede van die postmoderne plot op karakter

'n Storie is gewoon die vertelling van wat met 'n karakter gebeur en hoe die karakter reageer ten opsigte van hierdie gebeure. Karakters en gebeure (plot) word altyd saam gelees (Brink, 1987:84). Volgens Smuts (1975:3) staan karakters en hulle handelinge in verhouding tot die gebeure in die verhaal.

Die interspel tussen die fiktiewe en werklike in die postmoderne prosa kan tot gevolg hê dat daar 'n geloofwaardigheid aan die karakter toegevoeg word. Omdat die artefakte (byvoorbeelde dokumente en koerantknipsels) uit die werklikheid 'n non-fiktiewe gevoel skep, verhoog dit ook die egtheid van die karakter. Dis byna soos om van iemand in 'n koerant te lees – eerder as om van 'n fiktiewe karakter te lees. Sodoende vervaag die skeidslyn tussen werklikheid en fiksie.

Die ander motiewe van die postmoderne plot (gefragmenteerdheid, sonder eindes en herhalende motiewe) kan bydra tot 'n onsekerheid van hoe die leser die karakter sien. Die karakter as ikoon kan self rigtingloos, gefrustreerd en vasgevang voorkom.

3.4.5 Tyd

3.4.5.1 Eenvoudige literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese omskrywing

Tyd is 'n struktuurelement in die literêre werk (Keuris, 1992b:543). *Tyd in die literatuur* verskil van die *tyd in werklikheid.* Literêre tyd het 'n analogiese eienskap wat hoofsaaklik te make het met die beperktheid van die taal as medium. "Elke uiting (woord/sin/sinne) duur 'n sekere tyd, en eers aan die einde van die eerste uiting kan 'n volgende geuit word" (Keuris, 1992b:544).

Tyd is sentraal verbind tot die ander skeppingselemente. Die effek van tyd kan slegs waargeneem word relatief tot iets wat gebeur. "Gebeure hou dus in dat 'n tydsverloop

plaasvind" (Keuris, 1992b:544) en gebeure vind vanselfsprekend in 'n bepaalde ruimte plaas.

Keuris onderskei (na aanleiding van Muller) tussen *vertelde tyd* en *verteltyd*. "Die vertelde tyd is die tyd wat in die literêre werk/fiksionele wêreld gedek word, m.a.w. die tyd-binne-die-werk, die tydsduur. Die verteltyd is die tyd wat geneem word om die literêre werk te lees, m.a.w. die tyd-van-realisasie" (Keuris, 1992b:544).

Die noue verbintenis van tyd met die gebeure veronderstel dat, net soos die geval met plot, *tyd* ook kreatief deur die skrywer gestruktureer kan word.

Daar bestaan ook 'n derde tyd in die verhaal, naamlik die *tydvlak*. Die tydvlak is die historiese plasing waartydens die gebeure van die verhaal plaasvind, byvoorbeeld in die toekoms, huidige tyd, of in die verlede, en dit is nou verbind met *ruimte* as skeppingselement.

Daar is kennis geneem van Doležel se tipes tyd in die verhaal, soos bespreek deur Du Plooy (1986:248), en Wybenga (1983) se studie oor die *grammatiese tydsvergestalting in Afrikaans*. Alhoewel Doležel en Wybenga se ontleding van tyd van teoretiese waarde is, is die direkte invloed daarvan op karakters, spesifiek gesien vanuit die skryfkunspraktyk, onbeduidend. Die bostaande klassifisering van tyd, naamlik vertelde tyd, verteltyd en tydvlak is voldoende binne die bestek van hierdie studie.

3.4.5.2 Postmoderne tyd

Logies gesproke impliseer (werklike) tyd 'n kronologiese vloei. Die hede volg op die verlede en loop die toekoms vooruit. Die leser se persepsie van tyd (beide die vertelde tyd en die verteltyd) word bepaal deur een sin na die ander te lees. Dit is deur die leesproses dat die verteltyd realiseer en die vertelde tyd aan die leser ontvou.

Maar soos vroeër verduidelik is, is tyd in die literêre teks nie noodwendig kronologies nie, omdat dit kreatief aangewend kan word. Dit is veral waar in postmoderne tekste.

Drie aspekte van die tyd in postmoderne tekste word behandel, naamlik: relatiewe en parallelle tyd, anakronismes en sikliese tyd.

Relatiewe en parallelle tyd

"The outlines of the past, present and future have become blurred", só skryf Fleming (1995:689) oor die Postmodernisme.

Postmoderne tyd is relatief. Die storielyn word so geskryf dat dit die lineêre aard van die medium uitdaag. Heller se Catch-22 (1961) floreer op verweefde subplotte, en daarom ook gefragmenteerde of relatiewe tyd. Die leser is gedurig onseker oor wat wanneer gebeur. Toekomstige gebeure word in detail bespreek asof dit in die verlede gebeur het, of gebeure in die verlede word herroep asof dit in die hede is.

'n Uiterste voorbeeld van sulke relatiewe tyd is Joyce Carol Oates se kortverhaal Turn of the Screw (Geyh, et al., 1998). Hierdie kortverhaal bestaan uit twee kolomme met gelyktydige dagboekinsette, wat begin op Dinsdag, 6 Julie en eindig op Saterdag, 10 Julie. Dit wil voorkom asof die leser beide dagboekinsette gelyktydig moet lees. Die leser word gedwing om sy aandag te verdeel tussen die perspektiewe van beide karakters. Intertekstuele verwysings word tussen die insette gemaak wat die parallelle tyd net meer beklemtoon.

Anakronismes

'n Ander tydkonvensie in die postmoderne roman staan bekend as anakronisme. Dit behels die verwysing na kenmerke van 'n ander tydperk wat nie bestaan binne die tydvlak waarin die storie afspeel nie. Premodernistiese en Modernistiese fiksie verwys baie na historiese gebeurtenisse. In die postmoderne fiksie kan die storie, byvoorbeeld, afspeel in die 19de eeu, maar verwysings gee na iets in die 20ste eeu.

McHale (1989:93) wys op 'n Viktoriaanse toneel in Fowles (1969) se The French Lieutenant's Woman, waar Modernistiese en Postmodernistiese kenmerke gebruik word: "...the Cobb at Lyme is compared to a Henry Moore Sculpture, a servant's dandyish taste to that of a 1960's mod; the landscape near nineteenth-century Lyme is described anachronistically as viewed from the air; a Victorian evening at home is characterised in terms of the absence of cinema and television".

Anakronismes beklemtoon die Postmodernistiese breuk met die idee dat tyd sekwensieel is, maar stem eerder ooreen met die benadering van die kwantumfisika, wat tyd as relatief beskou.

Siklies

Tyd en plot is onskeibaar. Om hierdie rede kan die postmoderne tyd, net soos postmoderne plot, ook sikliese motiewe suggereer.

Wanneer Joyce (1949) se Finnegans Wake eindig in 'n oneindige lis, word beide die vertelde tyd en die verteltyd tot 'n ewige siklus geforseer.

3.4.5.3 Moontlike invloede van postmoderne tyd op karakter

Karakters is inherent gebonde aan tyd (Smuts, 1975:22). Die verskillende tydskonvensies in die Postmodernisme, soos relatiewe tyd, anakronismes en sikliese motiewe, kan bydra tot 'n gefragmenteerde karakter, wat moeilik herkenbaar is binne die wispelturige tyd van die postmoderne teks.

Du Plessis (2000: 84) lig veral die karakter se subjektiewe belewing van tyd uit as belangrik. Die relatiewe aard van die tyd in postmoderne prosa kan moontlik bydra tot 'n onsekere belewenis vir die ikoon. Die relatiewe tyd, asook die verplasende effek van anakronismes, kan bydra tot 'n vervreemding van die ikoon. Die sikliese aard van postmoderne tyd kan ook 'n gevoel van gevangenskap veroorsaak. Die ikoon word vasgevang in herhalende motiewe.

Die postmodernistiese aanwending van tyd kan maak dat die leser die karakter as gefragmenteerd lees, en sodoende kan die *mensheid* van die karakter betwyfel word.Dit illustreer hoedat die manipulering van ander skeppingselemente 'n invloed op karakter het. Met ander woorde die skrywer kan dus die karakter postmodernisties voorstel deur die ander skeppingselemente te manipuleer.

3.4.6 Ruimte

3.4.6.1 Eenvoudige literêr-teoretiese en skryfkunsteoretiese omskrywing

Ruimte kan beskou word as die verhoog waarop die storie afspeel en waarin elke gebeurtenis plaasvind. Die ruimte is die fiktiewe wêreld van die teks, die *habitat* waarin die geskepte beelde lewe.

Volgens Venter (1992a:453) het *ruimte* meer as een betekenis met betrekking tot die epiek of verhaal. Na aanleiding van Aleksandrov noem Venter dat ruimte in die teks die produk van verwante elemente is. Hierdie sluit onder andere verskynsels, toestande, funksies en figure in wat in verhouding met mekaar staan. Dit stem ooreen met gewone ruimtelike verhoudings soos kontinuïteit en afstand. (Venter, 1992a:453).

Ruimte ontstaan ook wanneer tekselemente in patrone georden word, sodat dit ruimtelik voorstelbaar is. Venter (1992a:453) noem 'n paar patrone soos opposisie, siklisiteit, vertikalisme en konsentrisme.

'n Ander vorm van ruimte in die verhaal het te make met die vertelling self. Die *afstand* van die verteller en sy vertelling skep 'n *ruimtelikheid*. Venter (1992a:453) sê dat die verteller "nader of verder kan staan van dit wat hy beskryf of vertel, [en] binne of buite, bo of onder geplaas kan wees...".

Net soos daar nie 'n storie sonder 'n karakter kan wees nie, kan iets ook nie plaasvind as dit nie in 'n ruimte plaasvind nie. Du Plooy (1992b:100) sê tereg: "Mens kan nie daarvan wegkom dat alles wat gebeur, iewers gebeur nie (al is dit wat gebeur, juis niks wat gebeur nie, dan gebeur die niks nogtans êrens!)". Die karakter kan dus nie bestaan as dit nie in 'n bepaalde ruimte bestaan nie.

Na aanleiding van Roos (1984) en Smuts (1998) maak Du Plessis (2000:174-176) 'n lys van dertien funksies van ruimte. Slegs die funksies wat van toepassing op karakter is, word hier herhaal en vrylik bewoord:

- Die aard van die ruimte kan 'n sekere soort karakter veronderstel. In die stadsruimte verwag jy die jappie, op die plaas die boer.

- Die aard van die ruimte bepaal die aard van die handeling. Die rave-klub vereis 'n ander handeling as in die Pub-'n-Grill.
- Die ruimtelike verplasing van 'n karakter kan 'n handelingsverloop veronderstel. Sodra 'n karakter een ruimte verlaat vir 'n ander, word daar verwag dat die karakter binne die raamwerk van die nuwe ruimte sal optree.
- Ruimtelike patrone wat deur middel van herhalings, teenstellings, sirkulering, simmetrie of parallelle ontstaan, kan as kodes van handeling funksioneer.
- 'n Bepaalde sosiale groep of historiese tydperk veronderstel sekere waardes, norme en gebruike. Du Plessis verwys na "milieuskepping".
- 'n Spesifieke ruimte kan ook atmosfeerskeppend en karakteropenbarend wees, byvoorbeeld kleure, vorms en klank dra nie net by tot die atmosfeer nie, maar kan ook inligting omtrent karakters bevat.
- Wanneer 'n karakter of verteller besondere betekenis aan 'n ruimte-element soos 'n kledingstuk, soort blom of boek, heg, kan dit simboliese waarde verkry wat weer kan aansluit by die tematiek van die verhaal.

3.4.6.2 Postmoderne ruimte

In die postmoderne fiksie kom die wêreld onder die kruisvuur.

Die wêreld (of ruimte) in die postmoderne fiksie is by tye baie kompleks of eerder moeilik verstaanbaar. Die ruimte is soms uitermate vervreemd van die *werklike* of bekende. Soms word die bestaan van sulke ruimtes heeltemal betwyfel. Vervolgens word hierdie aspekte behandel.

<u>Komplekse sisteme</u>

Bauman (1995:191) verduidelik dat die *habitat* (ruimte) 'n komplekse sisteem in die postmoderne kondisie is. Die postmoderne habitat is onvoorspelbaar en word nie beheer deur spesifieke reëls nie, omdat die Postmodernisme nie aan reëls gebonde wil wees nie. Dit beteken dat realistiese reëls nie van toepassing is op postmoderne fiksie nie.

Omdat die Postmodernisme wegbeweeg het vanaf 'n epistemologiese na 'n ontologiese wêreld (2.5.3.1), is waarheid nie meer absoluut nie. Die absolute wette

wat die wêreld beheer, hoef nie die wette te wees wat die fiktiewe wêreld beheer nie. Boeke met surrealistiese eienskappe, soos Douglas Adams se wetenskapfiksiereeks *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy (A Trilogy of Four)*[2] of Terry Pratchett se satiriese fantasie *Discword*-romans, is voorbeelde van sulke *onmoontlike* wêrelde.

Heterokosmos

Hetero-, wat *ander* beteken, en *–kosm*, verwysend na kosmos of wêreld, verduidelik 'n algemene fenomeen in postmoderne fiksie. Hierdie *ander wêreld* spruit voort uit die komplekse sisteme in die Postmodernisme. Die komplekse sisteem veroorsaak dat die wêreld vreemd en onherkenbaar raak. 'n Ander oorsaak is omdat dit juis op die *ander* fokus wat deur die hoofstroom-Modernisme geïgnoreer is.

In die breë verwys die *ander* na voorheen grootliks geïgnoreerde politieke en ideologiese en religieuse literatuur, byvoorbeeld gay en lesbiese literatuur. Wanneer daar spesifiek van postmoderne ruimte gepraat word, behels dit enigiets wat *anders* as die werklike of bekende is. In fiksie word hierdie vreemde wêrelde ook soms heterotopias genoem. McHale (1989:44) wys op Foucault se beskrywing van heterotopias:

"...the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, or the *heteroclite*;...in such a state, things are 'laid', 'placed', 'arranged' in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all...*Heterotopias* are disturbing..."

McHale (1989:45) beskryf postmoderne ruimte en heterotopias as volg:

"The space of a fictional world is a construct, just as the characters and objects that occupy it are, or the actions that unfold within it. Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. The heterotopian zone of postmodernist writing cannot be organized in this way, however.

[2] The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy is die eerste boek in die reeks (met die selfde naam) en is in 1979 gepubliseer. Die daaropvolgende titels is The Restaurant at the End of the Universe, Life, the Universe and Everything, en So Long and Thanks for All the Fish.

Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time. Postmodernist fiction draws upon a number of strategies for constructing / deconstructing space, among them *juxtaposition, interpolation, superposition*, and *misattribution*."

Al hierdie strategieë, naamlik jukstaplasing, interpolasie, superposisionering en verkeerde toekenning ("misattribution"), kan gereduseer word tot die afbreek van die werklike of bekende; met ander woorde die bevraagtekening van meesterverhale (2.5.3.2) en die oorskryding van grense (2.5.3.3). Elemente wat nie saam hoort nie, word gejukstaposisioneer, bekende ruimtes word oormekaar geplaas of aan tradisionele ruimtes word vreemde konneksies toegeken (McHale, 1989:45-48).

Dreigende *dystopias*

'n Gewilde genre in postmoderne fiksie is wetenskapsfiksie. Postmoderne fiksie is meer geneig tot die tydelike verplasings in wetenskapsfiksie as ruimtelike verplasing (McHale, 1989:66). Anders gestel: wêrelde in die toekoms word verkies bo wêrelde in ander galaksies. Alhoewel baie wetenskapsfiksie en postmoderne toekomstige wêrelde tegnologies gevorder is, is die fokus minder op wat McHale (1989:66) "gadgetry" noem, en meer op die vreemdheid van die toekomstige wêrelde. Die fokus in hierdie wêrelde is eerder op die sosiale en institusionele gevolge wat sulke tegnologiese innovasies voortbring.

'n Algemene eienskap van postmoderne wetenskapsfiksie is 'n pessimistiese uitkyk op die toekoms. "Most postmodernist futures, in other words, are grim dystopias – as indeed most science-fiction worlds of the future have been in recent years. The motif of a world after the holocaust or some apocalyptic breakdown recurs" (McHale, 1989:67). (Vergelyk 2.5.10.3.)

Binne die eerste drie hoofstukke van Adams (1979) se The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy word die Aarde vernietig, aangesien dit in die pad staan van *interstellar* vooruitgang. Baie postmoderne fiksie is skepties teenoor tegnologiese vooruitgang wat 'n onvermydelike gevolg is van die progressiewe tydperk waarin ons lewe.

Nonkosmos

Die ekstreme nagevolg van postmoderne opstand teenoor ortodokse ruimte is die totale abortering van die ruimtelike konstruk. "Narrated events," sê McHale (1989:103), "...can be un-narrated, placed *sous rature*; and, in much the same way, projected *existents* – locales, objects, characters, and so on – can have their existence revoked".

Sekerlik een van die bekendste voorbeelde hiervan is wanneer die verteller in John Fowles (1969) se roman The French Lieutenant's Woman, na twaalf hoofstukke die leser konfronteer deur te sê (1969:85): "This story I am telling is all imagination...[it] never existed outside my own mind". Die fiktiewe wêreld word skielik ontsê. Die leser word gedwing om te besef dat al wat oorbly, hy of sy self is wat 'n boek lees. (Vergelyk *Narratiewe selfuitwissing*, 3.4.3.2.)

3.4.6.3 Moontlike invloede van postmoderne ruimte op karakter

'n Karakter bestaan binne 'n bepaalde "tydruimtelike situering" (Du Plessis, 2000:184). Karakters leef in ruimte en beleef dit deur daarop te reageer. Hierdie *leef* en *beleef* van karakters bepaal die sigbaarheid van karakters (Greyling, 1999:101). Volgens Smuts (1975:14) sal die karakter duidelik sigbaar wees namate die karakter sy omgewing (ruimte) beleef.

Die postmoderne habitat is 'n komplekse wêreld waar geen absolute wette heers nie. Hierdie relatiwiteit kan bydra tot 'n gefragmenteerde karakter, wat moeilik sigbaar is, en 'n onsekere ikoon. Die vreemdheid van die *heterokosmos* en die *dystopias* hoef nie noodwendig die ikoon te vervreem nie, aangesien die karakter gewoonlik deel is en gewoond is aan hierdie *ander* wêreld. Nieteenstaande is die ruimtelike konstruk van die *dystopias* gewoonlik siniese grys wêrelde en kan dit tot gevolg hê dat die ikoon 'n negatiewe, pessimistiese uitkyk het.

Broich (1997:254) veronderstel dat ikone gedisoriënteer kan raak binne 'n gefragmenteerde postmoderne ruimte: "When they realize that they are suddenly part of a different world and even more so when a character is not sure any longer to which of the different textual worlds he belongs he will experience a feeling peculiar

to the reception of many postmodernist texts: the feeling of dizziness or vertigo caused by a sudden destabilization of reality".

Wat die nonkosmos betref: die uitwissing van die ruimte het in die geval van The French Lieutenant's Women (Fowles, 1969) nie regtig 'n effek op die karakters gehad nie, omdat hulle nie bewus was van die uitwissing nie. Hierteenoor is die veronderstelling dat 'n ikoon wat bewus raak van die ruimtelike uitwissing, op dramatiese wyses daarop kan reageer.

Die uitwissing van ruimte ís narratiewe selfuitwissing (3.4.3.2). Dit is deur die verteller dat die ruimte *ontsê* word. Deur die geskepte konstrukte uit te wis kom die *werklikheid* van die karakter ook onder die spervuur. Die moontlike gevolg is dat die karakters se geloofwaardigheid vir die leser in gedrang kom. In sommige gevalle veroorsaak dit dat die karakter (as ikoon) bewus raak van sy of haar eie bestaan as net 'n literêre konstruk (kyk 4.5.4.7).

3.4.7 Samevatting

Ons het gesien dat karakter binne 'n bepaalde literêre konteks bestaan. Die karakter is deel van narratiewe prosesse, wat vertelling insluit, en daarom is daar spesiale aandag gegee aan die verteller. Daar is ook gekyk na hoe karakter, wat self 'n skeppingselement is, beïnvloed word deur die ander skeppingselemente – plot, tyd en ruimte.

Daar is deurentyd gelet op die wyse waarop die Postmodernisme die genoemde prosesse en skeppingselemente verander. Hipotetiese gissinge oor hoe dit die karakter moontlik kan beïnvloed, is aangebied.

3.5 OORHOOFSE SAMEVATTING

Die doel van hierdie hoofstuk was om karakter binne die literêre teorie te konkretiseer, en binne ander literêre elemente, en binne die Postmodernisme as oorkoepelende konteks te kontekstualiseer.

Die konkretisering van karakter het behels dat spesifiek karakterbeskouinge uitgelig is. Karakter is bespreek volgens 'n realistiese benadering (wat karakters as mense sien), 'n puristiese benadering (wat die menslikheid van karakters ontsê en die tekstuele aard daarvan beklemtoon), en laastens volgens 'n postmoderne benadering. Laasgenoemde is in drie oorvleuelende kategorieë bespreek, naamlik postmoderne ikone (3.3.2.2), postmoderne literêre motiewe (3.3.2.3) en postmoderne diskoerse (3.3.2.4).

Die kontekstualisering van karakter het behels dat die karakter as deel van narratiewe prosesse bespreek is. Die karakter is ook in noue verband met verteller en ander skeppingselemente wat 'n invloed op karakter uitoefen. Daar is deurentyd gekyk na die invloed van die Postmodernisme as 'n leitmotief in hierdie verhandeling.

Teen hierdie agtergrond is dit nou gepas om te kyk na karaktervorming; met ander woorde die proses waar die skrywer karakters skep en voorstel. Die volgende hoofstuk fokus op karakter soos beskou in die skryfkunsteorie.

HOOFSTUK 4: KARAKTERVORMING

In hierdie hoofstuk word die skep en voorstelling van karakters behandel, met spesifieke voorstelle vir die karaktervorming van postmoderne karakters.

4.1 ORIËNTERING

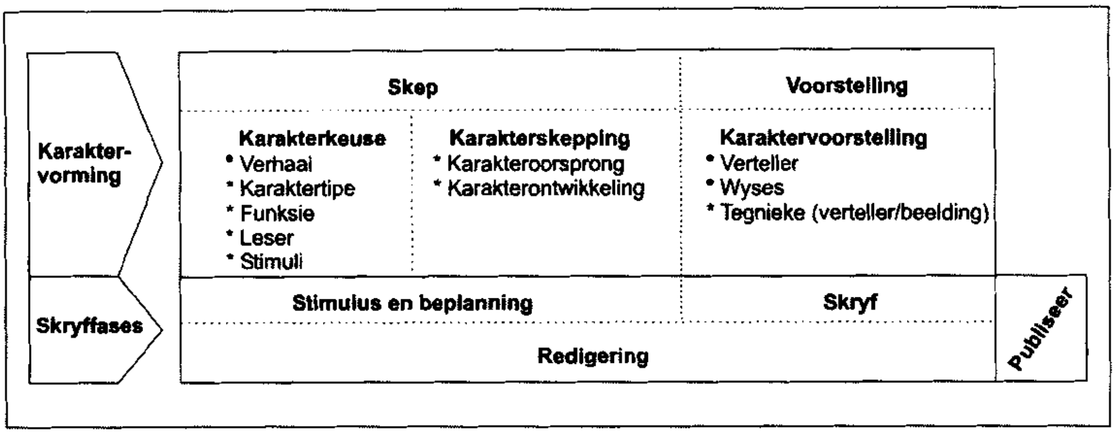
In die vorige hoofstukke is die Postmodernisme (Hoofstuk 2) en karakter (Hoofstuk 3) saakryk bespreek. Die huidige hoofstuk bou op hierdie agtergrond voort, maar met spesifieke fokus op die *skryfkunsteorie*. Daar word in die besonder gekyk na die skep en voorstelling van karakters. Algemene skryfkunsteorie word aanvanklik behandel in 4.2 tot 4.4, waarna spesifieke teorieë rakende die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter bespreek word in 4.5.

Wanneer die *ontstaan* en *bestaan* van karakters bestudeer word, raak 'n mens vinnig bewus dat karakter uit verskeie ingewikkelde prosesse opgebou is. In hierdie verhandeling word die term *karaktervorming* gebruik om al hierdie prosesse saam te vat. Karaktervorming behels dus al die prosesse vandat daar deur die skrywer besluit is op 'n karakter totdat dit in die leser se gedagtes gestalte kry. Karaktervorming sluit dus aan by die literêr-teoretiese term "karakterisering".

Karaktervorming word in twee hoof fases verdeel, naamlik *skep* en *voorstelling*. Die skepfase is opgemaak uit 'n verdere twee dele, naamlik *karakterkeuse* en *karakterskepping*. Karaktervorming is self deel van 'n groter kreatiewe proses, bekend as die *skryfproses*.

Die volgende figuur[1] illustreer die verband tussen die fases van die skryfproses en karaktervorming, en illustreer die verdere aspekte van elk, soos dit bespreek gaan word.

[1] Figuur 4.1 is geïnspireer deur Greyling (1998:156) se figuur: "Skryffases, karaktervorming, verhaalvlakke en die lineêre struktuur van die dramatiese funksie".



Figuur 4.1 *Karaktervorming en skryffases*

Hoofstuk 4 begin deur die skryfproses, as agtergrond vir karaktervorming, daar te stel. Daarna word karaktervorming bespreek, gevolg deur sekere voorstelle om postmoderne karakters te skep en voor te stel.

In hierdie voorwoord tot skep en voorstelling is dit nodig om bewus te wees dat die skryfkunsteorie hoofsaaklik 'n realistiese karakterbeskouing (3.3.1.1) het. Die skryfkunsteorie bespreek karakters dus hoofsaaklik as *ikone*.

4.2 SKRYFPROSES

Om te verstaan hoe karakters ontstaan, ontwikkel en in die teks vergestalting kry, moet daar ter inleiding eers besin word oor die skryfproses, aangesien karaktervorming deel is van die skryfproses.

Sodra daar gepraat word van prosa of storie of verhaal en spesifiek die karakters wat daarbinne figureer, moet dit nooit uit die oog verloor word nie dat ons te make het met taal as kreatiewe medium. Die skrywer heg dieselfde waarde aan taal as die skilder aan verf, die beeldhouer aan klip, die choreograaf aan die liggaam. Die skrywer is 'n kunstenaar en die teks is die kunswerk. "Die ganse skryfproses is 'n skeppingsproses", aldus Greyling (1999:107).

Na aanleiding van Hanekom organiseer Greyling (1999:108) hierdie kreatiewe skryfproses volgens vyf fases, naamlik: stimulus / impetus, (rowwe) beplanning, skryf, redigering en publikasie. Buiten vir die publiseerfase is die ander fases nie

noodwendig kronologies nie omdat die skeppingsproses 'n komplekse ontwikkelingsgang is.

Die *stimulusfase* behels die aanvanklike inspirasie wat die skrywer dring om te skep. Dit is die oomblik waar die mitologiese muse die kreatiewe saadjie in die skrywer plant. Hierdie stimulus kan sy oorsprong in feitlik enigiets hê. Novakovich (1998:4-7) is van mening dat die stimulus vir stories te vind is binne sekere persoonlike ervaring en verbeelding, wat deur emosie (die skrywer se passie omtrent die onderwerp) gedryf word.

Die *beplanningsfase* kan die skryffase voorafgaan of gelyktydig gebeur. Dit is die fase waartydens die skrywer oor die storie besin. Die skrywer kan die tipe karakter(s) vir sy storie kies, aan profielmoontlikhede werk en eienskappe bedink. Elke skryfkunstenaar gaan anders te werk. Party skrywers spandeer baie tyd aan die beplanningsfase voordat hulle begin om werklik te skryf, terwyl ander skrywers beplan terwyl hulle skryf, en soms óók deurentyd redigeer.

Net soos skrywers die beplanningsfase verskillend hanteer, is die *skryffase* ook 'n eiesoortige kreatiewe uitdrukking. Elke skrywer benader sy skryfambag anders.Terwyl sommige skrywers hulle karakters vooraf beplan, laat ander skrywers die karakter toe om vanself te ontwikkel tydens die verloop van die skryfproses (Greyling, 1999:107).

Redigering is die proses waartydens die skrywer die skryfwerk krities bekyk en aanpas om uiteindelik 'n voltooide *skryfkunswerk* te kry. Omdat alle elemente tydens hierdie fase beskou en herskryf kan word, is redigering by implikasie ook deel van karakterskepping (Greyling, 1999:109). Novakovich (1995:225) verwys na *hersiening* en beskryf dit só: "In the revision stage, you strive to make your writing coherent, clear and effective. Out of chaos a fully developed story gradually emerges. Clumsy sentences become graceful; clichés become wit; muddled action becomes drama. If you wonder how to sound original, the answer is: revise and revise". Die verskil tussen redigering en hersiening is dat die eersgenoemde deurentyd kan gebeur, terwyl die laasgenoemde 'n fase is ná die voltooiing van die eerste skrywe ("draft").

Publikasie is gewoonlik die einddoel van die skryfproses. Die verhaal is 'n afgehandelde kunswerk wat nou deur die wyer publiek geniet kan word. Dit is ook die

voltooiing van die narratiewe kommunikasieproses, waardeur die skrywer die teks aan die leser kommunikeer (kyk 3.4.2).

Die komplekse aard van die skryfproses veronderstel dat die skep en voorstelling van karakter ook 'n komplekse proses is. Verskeie teoretici het al probeer om hierdie skeppingsproses te omskryf. Greyling (1999:107) wys op Human, wat terme soos *karakterskepping, karaktervorming, karaktervoorstelling, karakteropenbaring* en *karakterontwikkeling* gebruik. Weereens kan hierdie terme nie as 'n inherente logiese ontwikkeling vanaf links na regs beskou word nie. Alhoewel van hierdie terme in hierdie verhandeling gebruik word, word dit nie noodwendig aangewend soos Human dit gebruik nie.

Die afbakening van die vyf skryffases is bloot 'n poging om hierdie dinamiese prosesse, wat bydra tot die eindproduk, te omskryf. Die skrywer word ook daarop attent gemaak dat karaktervorming nie 'n geïsoleerde proses is nie, maar deel vorm van die héle skryfproses.

4.3 DIE SKEP VAN KARAKTERS

4.3.1 Karakterkeuse

Skrywers kies om verskillende redes spesifieke karakters vir hulle stories. Oorwegings soos die tipe verhaal, die funksie van die karakter in die verhaal, en selfs die uiteindelike moontlike leser van die verhaal, beïnvloed die skrywer se keuse.

4.3.1.1 Karakterkeuse volgens verhaal

Die skrywer kan nooit wegkom van die feit dat verhale om karakters draai nie. "A plot is just a plot. It is the actions of a person that make it memorable or not" verduidelik Maas (2001:103). 'n Speurverhaal handel nie soseer oor die moord nie, as oor die proses van die speurder wat die moord oplos. Wanneer 'n skrywer 'n verhaal wil skryf wat 'n bepaalde filosofiese idee moet oordra, soos in die boeke Sophie's World (Gaarder, 1991), Zen and the Art of Motorcycle Maintenance (Pirsig, 1974) en Catch-22 (Heller, 1961), is dit karakters en hulle denke en optredes wat die houers vir die *filosofie-diskoers* is (kyk 3.3.2.4). Nie enige karakter is in staat om te voldoen aan die

vereistes van die verhaal nie. Die skrywer moet uit verskillende moontlikhede soek na die regte karakter vir die regte funksie in die verhaal.

Om die regte karakter vir 'n spesifieke tipe verhaal te kies is 'n kardinale element in die skryfproses. Afhangende van die verhaal wat die skrywer wil skep, noop dit verskillende karakters met spesifieke eienskappe. Card (1999:34, 35) vra drie vrae om vas te stel watter karakters nodig is in die spesifieke storie: "Who must be there?"; "Who might be there?"; "Who has been there?".

Elke tipe storie vereis sekere karakters wat daar *moet* wees. Byvoorbeeld, 'n liefdesverhaal moet minstens twee karakters hê wat op mekaar verlief kan wees. 'n Moordverhaal vereis minstens iemand wat doodmaak en iemand wat doodgemaak word.

Verskillende stories impliseer ook *moontlike* karakters. In die moordverhaal bestaan die moontlikheid vir 'n ooggetuie van die moord en in die liefdesverhaal die moontlikheid van 'n derde party in 'n liefdesdriehoek. In die liefdesverhaal mag die minnaar uit 'n egskeiding kom. Sy vorige vrou of kinders kan dalk nog 'n invloed op hom hê. Ikone veronderstel 'n geskiedenis waarbinne hulle bestaan. Net so bestaan die verhaal in 'n bepaalde tydskontinuum wat moontlike karakters kan vereis.

In die Postmodernisme word karakters steeds gekies volgens hulle funksie in die verhaal, maar die speelse aard van die Postmodernisme mag ook van onwaarskynlike karakters gebruik maak. Met onwaarskynlike karakters word bedoel die tipe ikoon wat nie tipies verwag word vir 'n spesifieke funksie nie. Die gebruik van onwaarskynlike karakters is in ooreenstemming met verskeie postmoderne temas (kyk 2.5.3).

4.3.1.2 Karakterkeuse volgens karaktertipologiese funksie in die verhaal

Volgens Du Plessis (1993:31-33) bestaan daar belangrike en onbelangrike karakters. Albei tipes speel 'n bepaalde funksie in die verhaal. Ook Van der Elst (1992:112) bevestig dat karakters funksioneel moet wees: "Die belangrikste is seker dat elke persoon, ook dié wat 'n newerol vervul, 'n funksie moet vervul; 'n bydrae moet lewer tot die tekening van die hoofpersoon..." Du Plessis se belangrike en onbelangrike karakters stem ooreen met Van der Elst se hoofpersone en newepersone.

Card (1999:59-67) onderskei tussen "major characters", "minor characters", "walk-ons" en "placeholders". Die veronderstelling is dat daar 'n karakterhiërargie bestaan, met hoofkarakters ("major characters") heel bo en plekhouers heel onder. (Vergelyk met *aktansiële modelle*, 3.3.1.2.)

Die kern van die storie draai om die *hoofkarakter(s)*. Hoofkarakters gee momentum aan die gebeure. As protagonis is die hoofkarakter die fokuspunt in die verhaal. "Die leser raak emosioneel by dié karakters betrokke – hetsy deur die karakters lief te hê, te haat, te vrees of te bewonder of op sukses te hoop" (Greyling, 1999:118). Hoofkarakters kom ooreen met Greimas se subjek-objek-aktante (3.3.1.2).

Mindere karakters is ook nou betrokke by die storie en kan selfs die momentum van die storie van rigting verander, maar die leser verwag nie dat mindere karakters deurentyd gaan figureer nie. Greyling (1999:118) stel dat die lesers nie veronderstel is om emosioneel betrokke te raak met mindere karakters nie.

Mindere karakters word dikwels gebruik om kontras te bied met die hoofkarakters en sodoende die hoofkarakters duideliker voor te stel of om komiese afleiding te bied (Greyling, 1999:118).

Agtergrondsfigure, of wat Card "walk-ons" noem, en *plekhouers*, word gebruik om die ruimte in die verhaal in te klee. Hierdie karakters funksioneer as dekor. Sulke karakters kan ook as ambassadeurs vir die sosiale strukture in die verhaal dien. As verteenwoordigend van Jan Alleman is die agtergrondsfigure en plekhouers simbolies van die gemeenskap. (Vergelyk 3.3.2.2 – kulturele karakterteken.)

Mindere karakters, agtergrondsfigure en plekhouers vergelyk met die begunstiger (en negatiewe begunstiger) en helper (en teenstander) van Greimas (kyk 3.3.1.2). Soos genoem tydens die bespreking omtrent Greimas se aktante, is die skeidslyn tussen hierdie karakters soms vaag. In die Postmodernisme, waar hiërargiese sisteme afgebreek word, is só 'n afbakening baie keer onmoontlik om met absolute sekerheid vas te stel. Du Plessis (2000:200) noem byvoorbeeld dat in sekere romans die verskillende karakters (sentrale en randkarakters) nie in 'n rangorde van belangrikheid verdeel kan word nie. In Heller (1961) se Catch-22 word daar byvoorbeeld hoofstukke gewy aan al die randkarakters sodat hulle storie net so sentraal raak as Yossarian (die hoofkarakter) se storie.

Daar hoef daarom nie in die Postmodernisme strak gehou te word by karaktertipes nie. Dit hang alles van die skrywer se intensie af of hy van spesifieke karaktertipes gebruik gaan maak of nie. Nogtans kan die behoefte aan spesifieke karaktertipes 'n invloed op die karakterkeuse hê.

4.3.1.3 Karakterkeuse volgens dramatiese funksie

Die tradisionele beskouing is dat karakters as akteurs in die verhaal optree. Daar gaan vervolgens na hierdie funksie van karakter gekyk word. Die *onvergeetlikheid* van karakters word ook bespreek.

4.3.1.3.1 Dramatiese funksie

Maass (2001:104) verwys na "larger than *life*" karakters. Die karakters se oorweging gaan gepaard met 'n dramatiese behoefte (Du Plessis, 2000:209; Greyling, 1999:127-129; Human, 1989:10). Die karakter is 'n dramatiese persoonlikheid –'n akteur wat 'n spesifieke rol moet vertolk.

Hierdie rol word gedryf deur die karakter se *doel* en *motivering*. Doel is *ekstern* gedrewe en motivering *intern* gedrewe (Swain, 1990:1). 'n Karakter het 'n bepaalde doelwit waarna gestreef word. Hierdie doelwit word gewoonlik genoop deur 'n bepaalde motivering. Die karakter se doelwit en motivering (dit waarvoor hulle omgee) bepaal grootliks hulle optrede (Greyling, 1999:127 met verwysing na Reed, 1991). Aanklank word gevind met die formalisties-strukturalistiese model, in die vorm van Greimas se subjek-objek-aktante. Die karakter (akteur) is die subjek wat strewe (sy doel en motivering) na die objek.

Die objek van die karakter kan 'n spesifieke doel wees waarna gewerk word; dit kan kan 'n ongunstige situasie wees en strewe om hierdie omstandighede te oorbrug; of dit kan 'n worsteling met 'n moeilike besluit wees (Bal, 1980:35). Greyling (1999:127) wys na aanleiding van Wyndham op doelwitprobleme, situasieprobleme en besluitnemingsprobleme. Vir praktiese doeleindes heet hierdie probleme die antagonis – wat verstaan word as enigiets wat die karakter verhinder om die objek te bereik. In die geval waar die antagonis 'n karakter is, behoort die skrywer dieselfde

moeite te doen om te verseker dat die antagonis 'n dramatiese funksie vervul. Die antagonis-karakter het ook sy of haar eie doel en motivering wat in oënskou geneem moet word.

Greyling (1999:128) stel dat die karakter se doel gemotiveerd moet wees. Sy verwys na Card (1999), wat oordeel dat fiksie hierin van die werklikheid verskil, dat ons in die werklikheid selde met sekerheid mense se motiewe verstaan, maar dat die leser in die fiksie bewus behoort te wees van hoekom karakters optree soos hulle optree.

In die strewe na "larger than life" karakters is dit belangrik dat karakters (veral hoofkarakters) aktief sal optree ten opsigte van die antagonis. Interessante karakters is handelende figure (Greyling, 1999:128-129 met verwysing na Peck en Bickham).

'n Goeie karakter-antagonis is gewoonlik óók "larger than life". Van die interessantste karakters in die literatuur is juis die skurke in die verhaal. Die antagonis moet 'n probleem skep wat waardig is om die leser se tyd in beslag te neem.

Die dramatiese funksie van karakters is noodwendig verskillend na gelang van die effek wat hulle in die leser moet uitlok en sal daarom met spesifieke eienskappe toegerus word (Greyling, 1999:129). Die protagonis en antagonis word vanselfsprekend eiesoortig toegerus. "Soms wil die skrywer simpatie by die leser wek vir 'n sekere karakter en soms wil hy hê dat die leser kant kies. Om die gewenste reaksie te verkry, kan die skrywer op sekere kenmerke konsentreer – afhangend van die emosies wat die skrywer wil wakker maak", aldus Du Plessis (2000:212).

Die proses waartydens die skrywer die karakter met eienskappe toerus om 'n bepaalde doel in die verhaal te vervul, word in *karakterontwikkeling* (4.3.2.3) verder bespreek.

Indien die onteleologiese aard (2.5.4.6) van die Postmodernisme in gedagte gehou word, kan die vraag ontstaan of postmoderne karakters noodwendig 'n doel hoef te hê. Daar is reeds getoon hoedat die plot onteleologiese motiewe soos oop eindes en gefragmenteerde storielyne kan hê (3.4.4.2). Doellose karakters behoort daarom nie verassend in die Postmodernisme te wees nie. Die probleem ontstaan dat, indien al die karakters doelloos is, die storie moeilik gaan beweeg. Die uitdaging vir die skrywer wat van doellose karakters gebruik wil maak, lê daarin om 'n doellose

karakter só te gebruik dat die storie steeds vorder. Alhoewel die karakter nie self 'n doel het nie, sal dit waarskynlik nog in interaksie met sy omgewing wees.

4.3.1.3.2 Onvergeetlike karakters

Volgens Du Plessis (1993:31) is dit belangrik dat skrywers sal onthou dat goeie karakters onvergeetlik moet wees. Alhoewel gewone mense die bron kan wees vir storiemense, is hulle nie noodwendig die beste keuse nie. Op die kommentaar dat karakters wat op *gewone mense* geskoei is, regtig lewensgetrou is, vra Maass (2001:104): "But does anyone really want to read about them?" Maass (2001:105) meen dat onvergeetlike karakters dié is wat ongewone dinge doen:

"Whatever your intentions, whatever type of people whom you are drawn to write about, certain facts are fundamental to breaking out: The characters in your story will not engross readers unless they are out of the ordinary. How can it be otherwise? In life, ordinary folk do ordinary things every day. How much of that do we remember? Precious little."

Is onvergeetlike karakters noodwendig relevant in die Postmodernisme? Met die Postmodernisme se fokus op die bevraagtekening van meesterverhale (2.5.3.2), die afbreek of oorskryding van grense (2.5.3.3), en die omarming van die massakultuur (2.5.4.7) is die logiese afleiding dat postmoderne karakters inklusief moet wees en nie regtig hoef uit te staan nie. Die antwoord behoort dus "nee" te wees. Tóg is daar 'n intuïtiewe "ja". Die *vreemdheid* van die postmoderne karakters maak dat hulle baie keer onvergeetlik is. Daar is ook 'n speelsheid wat geredelik met postmoderne karakters gepaard gaan, wat hulle genotvolle óf onvergeetlike karakters maak (vergelyk *karnavalisering* – 2.5.4.11). En soos Maas (2001:105) tereg sê: gewone mense doen daagliks gewone dinge wat ons nie interesseer nie. Die aanname is dat, as iemand 'n boek lees, hulle oor iets wil lees wat hulle sal interesseer – nie gewone mense nie, maar ongewone mens, of andersins, gewone mense ín ongewone situasies.

4.3.1.4 Karakterkeuse volgens leser

Omrede die subjektiewe aard van kuns is dit vanselfsprekend dat sekere mense tot sekere tipes kuns en genres aangetrokke sal wees. 'n Skrywer skryf dan ook vir 'n bepaalde gehoor wat aangetrokke is tot 'n bepaalde tipe verhaal. Hieruit volg dat 'n skrywer bewustelik of onbewustelik 'n karakter kies om aansluiting te vind by die potensiële leser (Du Plessis, 2000:200; Greyling, 1999:119). Kinders sal byvoorbeeld eerder wil lees oor kinderkarakters met wie hulle kan identifiseer, as oor volwassenes; daarom sal die kinderboekskrywer eerder kinderkarakters kies vir die storie.

4.3.1.5 Karakterkeuse volgens stimuli

Die voorafgaande wyses van karakterkeuse veronderstel dat die skrywer reeds 'n storie-idee het, waarvoor hy nou 'n karakter moet kies. Dit is nie altyd die geval nie. Soms openbaar die karakter homself éérs aan die skrywer, en dán kom die storie. Die karakter is self die stimulus (Egri, 1995:37). Daar is dus geen doelbewuste *kies* van 'n karakter nie. Die karakter is vanuit die staanspoor dáár.

4.3.2 Karakterskepping

4.3.2.1 Inleiding

Die karakter het 'n bepaalde oorsprong. Karakterskepping is die proses waartydens die karakter uit verskillende bronne en metodes opgebou word. Du Plessis (2000:200) praat van *voedingsbronne* waaruit die skrywer die karakter ontgin. Nadat die karakter gekies is, kom dit deur verskillende prosesse in die skrywer tot 'n herkenbare figuur tot stand.

Na die impetus/stimulus wat 'n bepaalde karakter vereis, begin die skrywer om die karakter in verskillende bronne te gaan *soek*. Die skryfkunsteorie praat van *karakteroorsprong*.

As die skrywer die karakter *gevind* het, is die volgende stap om die karakter verder te ontwikkel. Karakterontwikkeling behels noukeurige *karakterbeplanning*. Hierdie beplanning sluit verskillende metodes in waarmee karakters geskep word.

4.3.2.2 Karakteroorsprong

Die oorsprong van karakters gaan gepaard met die stimulusfase in die skryfproses. Daar is 'n inspirasie wat die skrywer dring om te skep. Soms sluit hierdie aanvanklike impetus 'n karakter in, maar nie noodwendig nie. In ieder geval is die skrywer gedwing om oor die karakters te besin waarom die storie gaan draai.

Die stimulus of idee vir die storie vereis dat die skrywer 'n tipe karakter moet kies. Daar is reeds bespreek dat karakters gekies kan word volgens die tipe verhaal, die funksie van die karakter in die verhaal en die implisiete leser van die verhaal (4.3.1).

Nadat die skrywer besluit het op 'n karakter na gelang van 'n bepaalde doel, moet die skrywer die karakter skep. Soms is die karakter self die inspirasie vir die storie (Egri, 1995:37), maar in ander gevalle, soos wanneer die skrywer 'n spesifieke tema of boodskap (óf postmoderne diskoers) wil oordra, moet 'n karakter gevind word wat hierdie idee die beste kan vergestalt (Greyling, 1999:115).

Verskeie skryfhandleidings gee raad oor verskillende voedingsbronne vir karakters. Volgens Card (1999:25-39) kan die skrywer na kennisse, vreemdelinge en die self kyk. Verder kan die skrywer kyk na die storie-idee, en die karakters wat hierdie idee moet vervoer. Card laat ook ruimte vir karakters wat per toeval ontstaan. Novakovich (1995:17-18) stel voor dat die skrywer in sy eie ervaringe en herinneringe, die ervaringe van die skrywer se voorouers en ook variasies uit bestaande tekste gaan soek. Novakovich (1995:16) beveel aan dat, terwyl die skrywer na een moontlikheid soek, hy sy opsies sal oophou om iets anders (en selfs beters) raak te sien as dit verby kom.

Wanneer karakters oorweeg word, moet daar onthou word dat hulle interessant moet wees. Vervelige karakters mag dalk *menslik* wees, maar is nie noodwendig sterk genoeg om die storie te kan dryf nie. Karakters moet van so 'n aard wees dat hulle 'n onvergeetlike en dramatiese element tot die storie kan bydra (kyk 4.3.1.3.1 en 4.3.1.3.2).

Volgens Maass (2001:104) is daar niks verkeerd met gewone mense as die oorsprong vir karakters nie. Die geheim is net om die ongewone raak te sien in hierdie mense wat andersins heel gewoon is. "In life and in fiction, when people act in ways that are unusual, unexpected, dramatic, decisive, full of consequence and are irreversible, we remember them and talk about them for years. Seemingly ordinary characters can stay with us, too, but usually only when their actions are 'out of character'", aldus Maass (2001:105).

Om karakters (en veral onvergeetlike karakters) te skep is die oorsprong van die karakters gewoonlik nie net uit 'n enkele voedingsbron nie, maar gebruiklik uit 'n paar bronne, waarin die skrywer se eie verbeelding 'n kardinale rol speel.

4.3.2.3 Karakterontwikkeling

Alvorens die karakter in die verhaal geskryf word, bestaan dit alreeds (al is dit net ten dele) in die skrywer se denke, miskien in rowwe beplanning of dalk as 'n gedetailleerde profiel met fisiese kenmerke, biografiese inligting en psigologiese inkleding.

Nadat die karakter gekies is (volgens die spesifieke doel wat dit in die verhaal gaan hê) en dit 'n generiese oorsprong uit verskillende bronne gekry het, moet die skrywer die karakter verder opbou en vorm gee. Die karakter moet vlees gegee word en met eienskappe toegerus word om 'n spesifieke funksie te kan vervul.

In hierdie verhandeling word die term *karakterontwikkeling* gebruik om die *beplanning* van karakters en *metodes* waarmee karakters ontgin kan word, te verduidelik.

4.3.2.3.1 Karakterbeplanning

Du Plessis (1993:33) stel voor dat die skrywer die karakter intiem moet ken – selfs beter as wat die leser die karakter gaan ken.

Baie skryfkunshandleidings stel voor dat die skrywer 'n tipe inventaris (karakterprofiel / karakterskets) oor die karakter opstel. Só 'n inventaris kan fisiese, psigiese, sosiale,

geskiedkundige en selfs genetiese inligting bevat. "Al gaan dit in die storie self nooit direk te sprake kom nie, is dit die hele mens van die karakter wat hom of haar in die kort bestek van die storie laat geld", aldus Du Plessis (1993:33). "Teken dus vir jou as skrywer die karakter in elke besonderheid," sê Du Plessis (1993:33), "want die papiermens moet in jou hand 'n regte mens word."

Deeglike karakterbeplanning behels dat die karakter eers in die fynste besonderheid beplan en geken word, voordat die skrywer kan gaan skryf en die karakters vrylaat om hulle eie gang te gaan (Du Plessis, 1993:34).

4.3.2.3.2 Metodes van karakterontwikkeling

Die ontginning van karakters uit die voedingsbronne en die *metodes van karakterontwikkeling* gaan hand aan hand (Du Plessis, 2000:204). Waar die vorige fases nog vaag kon wees, is die karakterontwikkeling 'n fase in die karaktervorming waar die skrywer gefokus met die karakter werk. Tydens hierdie fase word die karakters in detail uitgedink en word materiaal vir karakters verkry (Greyling, 1999:122). Die karakter word as 't ware toegerus met die eienskappe wat dit gaan nodig hê om sy unieke funksie in die teks te vervul. Dit moet onthou word dat, omdat hierdie steeds deel van die hele skryfproses is, dit nie noodwendig net vóór die skryf-aksie plaas vind nie, maar ook týdens die skryfproses kan plaasvind.

Novakovich (1995:51-54) verwys na vier metodes vir karakterontwikkeling:

- Maak karakters op
  Hierdie metode behels dat die skrywer uit verskillende bronne (soos sielkunde-handboeke, die mitologie, bestaande literatuur en die skrywer se verbeelding) put en daaruit 'n karakter konstrueer. Vir Novakovich is hierdie die ideale metode.
- Outobiografiese metode
  Wanneer die skrywer aspekte van die self gebruik as stimulus vir die karakter,word daar van 'n *outobiografiese metode* gepraat. Novakovich meen dat die meeste skrywers oor hulself en eie ervaringe skryf, en daarom is hierdie 'n gewilde metode.
- Biografiese metode

Deur werklike mense waar te neem of navorsing te doen oor werklike mense, kan die skrywer goeie voedingsbronne kry vir 'n fiksionele karakter. Die skrywer kan een karakter uit 'n verskeidenheid werklike mense opbou.

- Gemengde metode

  Gewoonlik is 'n karakter die kombinasie van verskillende metodes. Novakovich verwys spesifiek na die ideale metode (maak karakters op) en biografiese metodes.

Human (1989:2-9) bied ook verskillende metodes aan om karakters te ontwikkel. Greyling (1999:122-124) en Du Plessis (2000:205-206) neem dit ook in oënskou.

- "Ek is"-metode

  Om die karakter beter te verstaan kan die skrywer homself in die skoene van die karakter plaas en deur die oë van die karakter kyk. Die skrywer moet die karakter so goed ken dat hy op enige gegewe oomblik soos die karakter kan voel, dink en optree. Hierdie metode stem ooreen met Novakovich se biografiese metode.

- Karakterbiografie

  Omdat 'n mens die somtotaal van sy verlede is, is dit belangrik om bewus te wees van al die vormende invloede in die karakter se *lewe*. Deur 'n karakterbiografie op te stel waarin al hierdie moontlike sleutelgebeure in die karakter se geskiedenis ingesluit is, kan die skrywer 'n geheelbeeld van die karakter se optredes, denke, motiewe, en so meer kry. Soos Du Plessis (1993:33) sê: al word hierdie inligting nooit aan die leser oorgedra nie, moet die skrywer steeds daarvan bewus wees.

- Eie ervaringsveld

  Dié metode stem ook ooreen met Novakovich se biografiese metode. Dit behels dat die skrywer 'n fyn waarnemer van kennisse en ander mense is en hierdie inligting ontgin vir die opbou van 'n karakter.

- Dialektiese metode

  Egri (1995) wy 'n hoofstuk aan *Character Contradiction* in The Art of Creative Writing. Omstandighede dryf mense soms om heeltemal teenstrydig op te tree. Die vraag onstaan of mense werklik weens omstandighede verander. Óf, wonder Egri (1995:56), lyk dit net of hulle verander omdat ons nie die motief agter hulle aksies raaksien nie? Om 'n werklike antwoord te kry is dit nodig om die karakter se biografiese besonderhede goed te ken. Human

(1989:3-4) wys op die beplanning van 'n karakterskets wat uit drie afdelings oor kenmerke bestaan: fisiologiese, sosiologiese en psigologiese kenmerke.

- Onmisbare en wesenlike feite
  Vir 'n karakter om lewensgetrou op te tree is daar sekere feite wat onmisbaar is. Die karakter se ouderdom, beroep en verhoudinge is sulke onmisbare feite. Mense van verskillende ouderdomme, beroepe en in verskillende verhoudinge tree op eiesoortige maniere op. Volgens stereotipe word daar, byvoorbeeld, verwag dat 'n predikant anders sal optree as 'n professionele branderplankryer. Kinders tree gewoonlik anders as volwassenes op en mense in huwelike anders as ongetroudes.
- Gemengde metode
  Net soos Novakovich se metodes gemengde gebruik van die metodes voorstaan, kan Human se metodes ook in kombinasie gebruik word.

"Ongeag die metode wat gevolg word om 'n karakter se eienskappe te bepaal, vind die meeste skrywers dit belangrik om die karakter so goed as moontlik te leer ken. Vir die skrywer moet die karakter 'n individu word," sê Greyling (1999:125). Omdat die skeppingsproses uniek is vir elke skrywer, sal verskillende skrywers anders omgaan met hulle karakterontwikkeling. Party skrywers hou van baie detail voor die karaktervoorstelling begin; ander skrywers laat ruimte vir die karakter om te ontwikkel tydens die skryfaksie.

Agtergrondfigure hoef nie in soveel detail geken te word as hoofkarakters nie en die toerusting is ook afhanklik van die verhaaltipe, die rol en funksie in die verhaal en die implisiete leser (Greyling, 1999:126). In die Postmodernisme mag hierdie aanname betwis word, en kan geargumenteer word dat alle figure ewe goed geken moet word, omdat daar die moontlikheid bestaan dat alle karakters in die verhaal sentraal figureer (kyk 2.5.3.3), óf dat geen karakters goed geken hoef te wees nie, aangesien postmoderne karakters gefragmenteer is. Die onus is op die skrywer wat besluit in watter mate die lyn tussen sentrale karakters en randkarakters gaan oorvleuel en elke karakter dienooreenkomstig vir sy funksie sal toerus.

4.4 DIE VOORSTELLING VAN KARAKTERS
(Karaktervoorstelling / Karakterisering)

4.4.1 Inleiding

Die karakter word gewoonlik eers uitgedink en dan geskryf. Anders gestel: ons praat van karakterskepping wat karaktervoorstelling voorafgaan. *Karaktervoorstelling*, ook bekend as *karakterisering*, is die proses waardeur die karakter wat die skrywer in gedagte het (beplan en ontwikkel het), in die teks geskryf word deur verskillende skryftegnieke. Hierdie deel van die skryfproses is die *uitvoeringsfase* (Greyling, 1999:135).

Daar is verskillende funksies wat die skrywer gebruik en waardeur die karakter in die teks gestalte kry. Elke funksie dra op 'n spesifieke manier by tot die manier waarop die leser die karakter gaan herken en in sy of haar eie gedagtes vergestalt.

'n Baie belangrike funksie is die *vertelinstansie* in die verhaal. Die skrywer het ook tot sy beskikking verskillende *wyses van voorstelling* en *tegnieke van voorstelling*. Vervolgens gaan gekyk word na die verteller, en die wyses en tegnieke van voorstelling.

4.4.2 Verteller

Vir die skrywer is die keuse van 'n verteller dalk net so belangrik soos die keuse van 'n karakter. Vir alle praktiese doeleindes is die verteller of vertelinstansie ook 'n handelende instansie in die teks, net soos karakters. In baie gevalle is die verteller juis 'n herkenbare karakter in die verhaal.

Brink (1987:159) skryf: "Klink dit verspot om uit te spel: die verteller is belangrik omdat hy *vertel*?!" Beide Greyling (1999:135) en Du Plessis (2000:219) haal Card (1999:126) aan wat besin oor die feit dat die keuse van die verteller, wat deur die leser *gehoor* gaan word, van kardinale belang is. Die rapportering van die verteller(s) is die verhaal wat die leser lees. Hieruit lei dit noodwendig dat die leser slegs die karakters leer ken via die verteller se vertelling.

Wanneer die skrywer oor die funksie van die karakter in die verhaal besin, moet hy ook daaraan dink dat sekere tipes vertellers hierdie funksie van die karakter beter sal komplementeer as ander vertellers. "Perhaps the single most important decision a writer makes at the beginning of a story is who the narrator is and where to stand" (Reed, 1991:48).

'n Paar aspekte van verteller (naamlik verteltipe, die vermoë om die leser te oriënteer en die verteller se funksie as betekenaar) word kortliks behandel.

Verteltipe

Verskillende *tipes* vertellers gaan noodwendig dieselfde karakter anders oordra, bloot weens die aard van die tipe verteller. 'n Alomteenwoordige verteller se inkleding van 'n karakter is by implikasie anders as die van 'n ek-verteller[2]. Terwyl die alomteenwoordige verteller 'n "objektiewe" verslag oor 'n karakter kan lewer, is die ek-verteller inherent subjektief.

Leseroriëntering

Die verteller se kapasiteit om die leser te oriënteer is ook relevant. Dit kom grootliks neer op fokalisasie en die verteller se kommunikasie van 'n spesifieke perspektief op die storie.

Bal (1980:108) noem dat waarneming 'n psigologiese proses is wat afhanklik is van die posisie van die waarnemende persoon. Net soos die tipe verteller van belang is vir die skrywer, is die fokalisasie noodwendig ook belangrik, omdat die vertelling beïnvloed gaan wees deur die gesigspunt waaruit die vertelling geskiet. Volgens Bal (1980:108) kyk 'n klein kind "alleen al wat de afmetingen betreft", heel anders na dinge as volwassenes. Stereotipies kyk mans en vrouens verskillend na die wêreld. Psigologies versteurde mense beleef die wêreld anders as psigologies gesonde mense.

Die moontlikhede vir die skrywer om interessante fokalisators te kry is talryk. Soos wat die skrywer die karakter kies om die beste die storie te dryf, behoort die verteller

---

[2] In die skryfkunsteorie word daar gewoonlik van hierdie tradisionele beskrywingsterme van verteller gebruik gemaak. Kyk na 3.4.3 (in besonder 3.4.3.1) vir 'n meer omvattende bespreking omtrent verteller.

en sy fokalisasie ook versigtig geselekteer te word. En net soos 'n storie selde uit net een karakter bestaan, kan die skrywer ook talryke vertellers (en fokalisators) hê wat deur die loop van die verhaal wissel. Dit is veral die geval in die Postmodernisme, waar enkel vertellers vervang word met meervoudige vertellers (kyk 3.4.3.2).

Betekenaar

Die verteller se funksie as "betekenaar" is belangrik (Brink, 1987:159). Die verteller se vermoë om die karakter te skets, in te kleur, en met insig te kan verbaliseer, is kwaliteite wat tot suksesvolle karakterisering bydra.

Hierdeur word ook baie omtrent die verteller self verklap. Die fokalisasie van die fokalisator het tot gevolg dat daar 'n "personagebeeld" omtrent die fokalisator gevorm word (Bal, 1980:112). Hierdie beeld word gekonstrueer uit wat die fokalisator waarneem (fokaliseer), hoe hy dit doen, of met watter instelling hy dit doen en wie hom fokaliseer, met ander woorde: van wie hy self 'n gefokaliseerde objek is.

4.4.3 Wyses van voorstelling

Die voorstelling van 'n karakter kan basies op twee wyses geskied. Die een wyse behels dat die verteller óór die karakter *vertel*. Die ander wyse is wanneer die karakter se handeling ge*wys* word.

Die volgende twee voorstellings illustreer die verskil:
1.) *Braam is dronk.*
2.) *Braam slinger deur die straat met 'n bottel in die hand.*

In die eerste voorbeeld *vertel* die verteller aan die toehoorder dat Braam dronk is. In die tweede voorbeeld *wys* die verteller aan die toehoorder dat Braam dronk is.

Verskillende term-pare (elke paar met sy eie nuanse-verskil) word gebruik om hierdie twee wyses te identifiseer. Rimmon-Kenan (1983:59) verwys daarna as "direct definition" en "indirect presentation" en Van der Elst (1992:107) noem dit weer "direkte beskrywing" of "epiese metode" teenoor "dramatiese karakterbeelding" of "dramatiese metode". Genette (1980:30) brei uit op Plato se idees rondom diëgesis (suiwer vertelling) en mimesis (direkte imitasie), asook Todorov se "narration" en

"representation". Ander bekende terme, wat spesifiek in die skryfkuns gewild is, is "telling" en "showing" (Booth, 1983:8). Du Plessis (2000:221) vertaal dié begrippe oor in Afrikaans as "vertel" en "wys". In hierdie verhandeling is daar besluit op die terme *vertelling* en *beelding.*

Vertelling behels dat die vertellende instansie (verteller of ander karakters) oor die karakter praat en inligting omtrent die karakter meedeel. Vertelling dra nie juis by tot die voortbeweeg van die storie nie. Vertelling is ook meer geneig om subjektief te wees.

Met *beelding* word daar bedoel die *toneelspel* van die karakter as handelende instansie in die teks. Anders as in 'n regte toneelstuk waar die gehoor die toneelspel van die akteur direk sien, is die leser se belewenis van die karakter se toneelspel beperk deur sekere hekwagters, naamlik die vertellende instansie en fokalisator. Nieteenstaande hierdie filters laat beelding ruimte vir die leser om 'n meer objektiewe beeld van die karakter te kry as wat vertelling toelaat. Die rede hiervoor is dat vertelling geneig is om die opinies van die vertellende instansie weer te gee, terwyl beelding neig om eerder 'n direkte rapportering van die gebeure te gee – wat die leser die kans gee om sy eie afleidings te maak. Die leser hoef nie net die verteller wat sê "*Braam is dronk*", te glo nie, maar kan nou self *sien* "*Braam slinger deur die straat met 'n bottel in die hand*", en die afleiding maak dat hy dronk is.

Beelding is 'n meer dinamiese wyse van karaktervoorstelling as wat vertelling is (Van der Elst, 1992:107), omdat beelding die karakter *in aksie* wys, en nie net die karakter beskryf nie. Met beelding "kry die *mense van papier*- of die *letterlewens* veel meer kans om mense van vlees en bloed te word" (Van der Elst, 1992:108). Dit is dus nie 'n verrassing dat skryfkunshandleidings die skrywer aanspoor om beelding eerder as vertelling te gebruik nie.

Novakovich (1998, 27) skryf:

"Show people in motion – especially people at work, using their hands, shoulders, feet. Express their characters in how they tackle their hammers, stones, ice, papers, typewriters, phones, forks and knives, and so forth. Make your characters come alive in an interactive way – the way they interact with their setting and their co-workers and their observers."

Vir Sorenson (1994:16) is beelding só belangrik dat sy aan die skrywer voorstel om met elke sin homself af te vra: "Am I telling, or am I showing?" Dat daar van géén vertelling gebruik gemaak moet word nie, maar alleenlik van beelding, is die navorser nie van oortuig nie. Daar word ook nie saamgestem met teoretici wat sê dat beelding ("showing") "artistic" en vertelling ("telling") "inartistic" is nie (Booth, 1983:8).

Booth (1983:8) wys tereg daarop dat sekere vertellinge die leser bekoor, terwyl party beeldinge die leser koud laat. Dit is dus nie net 'n kwessie van altyd "show" en nooit "tell" nie. Alhoewel beelding gewoonlik die meer dinamiese metode is, kan 'n vertelling wat vernuftig deur die skrywer gebruik word, net so dinamies wees.

4.4.4 Tegnieke van voorstelling

Daar gaan vervolgens gekyk word na verskillende tegnieke van voorstelling, spesifiek binne die twee kategorieë: vertelling en beelding. Alhoewel die tegnieke wat volg, in aparte kategorieë en afsonderlik behandel word, maak skrywers van 'n kombinasie tegnieke gebruik om karakters voor te stel. "Dit is immers die kombinasie en vervlegting van metodes en tegnieke wat die leser in staat stel om 'n beeld van die karakter op te bou", aldus Greyling (1999:150).

Du Plessis (2000:239) verduidelik dat karaktervoorstelling 'n geleidelike proses is wat stelselmatig deur die verhaal gebeur. Volgens Novakovich (1995:63) is hierdie 'n lewensgetroue model: "...you hardly ever experience all the aspects of a friend right away. It takes time – different situations, communications, perceptions, and thoughts."

4.4.4.1 Vertelling

Tegnieke van vertelling word gekenmerk deurdat dit *vertel* word. Dit is die vertellende instansie wat 'n karakter beskryf. Die leser raak dus bekend met die karakter deur wat die verteller oor die karakter sê. Die leser se konstruk van die karakter vind plaas via die verteller. Daar is sewe tegnieke van vertelling wat aandag geniet.

4.4.4.1.1 Opsomming

Wanneer die verteller die karakter in 'n geklusterde stuk van die teks beskryf, en sodoende van die belangrikste eienskappe omtrent die karakter meedeel, word dit 'n *opsomming* genoem ("Summary" - Novakovich, 1995:55; "Exposition" - Hall, 1994:44). Hierdie is 'n direkte verslag wat die verteller oor die karakter gee, en word gewoonlik gebruik om 'n karakter bekend te stel.

Die voordeel van hierdie tegniek is dat dit meestal eenvoudig en maklik leesbaar is (Novakovich, 1995:56). Die leser word baie vinnig georiënteer met betrekking tot die belangrike kenmerke van die karakter, sekere agtergrond omtrent die karakter en moontlik ook die konflik in die storie. As die opsomming nie onnodig lank is nie, is hierdie tegniek volgens Hall (1994:44), die mees ekonomiese manier van karakterisering.

Die nadeel van hierdie tegniek is dat die karakter *staties* bly. Die karakter dóén niks nie en die storie beweeg ook nie. Solank as wat daar vertel word, bly die leser wag vir iets om te gebeur (Novakovich, 1995:56).

'n Opsomming wat in tandem met beelding gebruik word, is komplementering. Die beelding *bevestig* die vertelling. 'n Opsomming gee ook die agtergrond en konteks waarbinne beelding ("dramatic action") kan plaasvind (Novakovich, 1995:56).

4.4.4.1.2 Voorkoms

Naas opsomming is *voorkoms* die volgende mees ekonomiese manier van karakterisering, volgens Hall (1994:44). Voorkoms het die inherente potensiaal om 'n verwagting by die leser te skep (Novakovich, 1995:59).

'n Karakter se voorkoms kan losweg in twee kategorieë geplaas word, naamlik, inherente voorkoms en gekose voorkoms. Met *inherente voorkoms* word bedoel al daardie uiterlike eienskappe van 'n persoon waaroor hy geen beheer het nie, soos lengte, 'n gebrek, ensovoorts. Met *gekose voorkoms* word bedoel daardie aspekte waaroor 'n mens wel gedeeltelik beheer het, soos kleredrag en haarstyl. Die laasgenoemde sê méér oor die persoonlikheid van die karakter (Rimmon-Kenan, 1983:64).

Hall (1994:45), daarenteen, is van mening dat fisiese voorkoms nie baie belangrik is nie: "Readers may pay little attention to physical description, preferring to fill in the physical details of the characters in whom they are interested out of their own imagination and tastes".

Card (1999:13) waarsku dat baie beginnerskrywers te veel op fisiese voorkoms fokus. Hy maan dat voorkoms altyd beskou moet word as een van vele karakteriseringstegnieke.

Die onus is weereens op die skrywer om die korrekte balans te kry, sodat die beskrywing van die karakter gepas is vir die funksie van die karakter in die verhaal.

4.4.4.1.3 Naamgewing

'n Naam identifiseer 'n karakter, en is een van die duidelikste metodes om verskillende karakters van mekaar te onderskei. Name behoort daarom verkieslik nie te veel ouditief en visueel ooreen te stem nie (Greyling, 1999:141).

Alhoewel name nie noodwendig karakterisering tot gevolg het nie, bied dit tog 'n verskeidenheid moontlikhede. "'Naam het bepaalde voorspellings-, assosiasie- en allegoriese verwysingsmoontlikhede, dit kan sosiale en historiese inligting verskaf, verhoudinge tussen karakters weergee en inligting oor die verlede of voorkoms suggereer", aldus Greyling (1999:97). (Vergelyk 3.3.1.3 – *metaforiese kode.*)

4.4.4.1.4 Wat karakters dink en voel

Alhoewel karakters se denke en gevoelens telkens duidelik word deur beelding (handeling en optrede), soos wanneer 'n karakter wat 'n telefoon neergooi of 'n deur toeklap, woede kan uitbeeld, word gevoelens en denke ook by tye regstreeks deur die verteller weergegee (Greyling, 1999:146).

Die vertelling van denke en gevoelens behoort selektief gebruik te word, omdat dit nie juis bydra tot die verloop van die verhaal nie. Die persoonlikheid van die karakter

bly abstrak. Karakters se denke en gevoelens moet eerder deur beelding geïllustreer word, sodat die karakters meer *lewendig* vertoon.

4.4.4.1.5 Ruimte

Die skrywer kan telkens die ruimte waarbinne 'n karakter geplaas is, as 'n karakteriseringstegniek gebruik. 'n Tienerseun in 'n netjiese kamer, of één in 'n deurmekaar kamer, verklap iets omtrent die karakter se geaardheid. Só ook die plakkate teen die tiener se kamermuur, die boeke op sy rak, die musiek wat uit sy radio blêr en die *dekor* op sy lessenaar.

Ruimte skep ook sekere verwagtinge. 'n Plattelandse ruimte vra gewoonlik vir 'n ander tipe karakter as 'n stedelike ruimte. 'n Boer tree gewoonlik anders op as 'n stadsjapie. Du Plessis (2000:238) gebruik as voorbeeld 'n tydruimtelike situering van 'n koninklike hof in die Middeleeue. Hierdie ruimte veronderstel miskien 'n ridder met passende kleredrag en optrede.

Deur 'n karakter in 'n negatiewe ruimte te plaas kan 'n negatiewe eienskap versterk word, of 'n positiewe eienskap word uitgelig weens die kontras, aldus Greyling (1999:148). Die ruimte kan ook simbolies wees. Onstuimige weer kan byvoorbeeld die gemoedstoestand van 'n karakter verteenwoordig (kyk 3.3.1.3 – *metaforiese kode*).

4.4.4.1.6 Verlede

'n Persoonlikheid is deels die konstruk van die verlede wat dit gevorm het. Almal het 'n geskiedenis wat bydra tot die manier waarop ons na die wêreld kyk en hoe ons in verskillende omstandighede reageer. "Our past, however we might revise it in our memory, is who we believe that we are; and when you create a fictional character, telling something of her past will also help your readers understand who she is at the time of the story" (Card, 1999:6).

Card (1999:111-117) wys op twee *soorte* verledes wat in karaktervoorstelling gebruik word, naamlik herinnerde en geïmpliseerde verlede. Terugflitse, grepe uit die verlede

en vlugtige verwysings is tegnieke om 'n *herinnerde verlede* te verkry (Greyling, 1999:147; Du Plessis, 2000:236).

'n Geïmpliseerde verlede word nie vertel nie, maar veronderstel. 'n Karakter wat geleerd is, byvoorbeeld 'n dokter, het die implisiete verlede wat daarmee saamgaan, naamlik tersiêre opleiding en 'n studentelewe. "Deur *geïmpliseerde verlede* word die effek geskep dat die karakter reeds 'n vol lewe gehad het," aldus Greyling (1999:147).

Volgens Greyling (1999:147) word die ernstige karakter gewoonlik gekenmerk deur 'n verlede, omrede dit die karakter se beweegredes kan motiveer.

4.4.4.1.7 Die skryfstyl

Na aanleiding van Macauley en Lanning (1964) en Swain (1990) sonder Greyling (1999:148) ook die skrywer se taal-, beeld- en woordgebruik uit as 'n tegniek vir karaktervoorstelling. Wát die skrywer kies, asook hóé die skrywer kies om oor 'n karakter te skryf, is immers die kern van karaktervoorstelling.

Die emosionele betrokkenheid van die leser is vir Swain (1990:128) belangrik. Beide Greyling (1999) en Du Plessis (2000) ag die volgende tegnieke van Swain (1990:130-136) belangrik:

- Die skrywer moet spesifiek wees deur op kenmerkende detail te fokus sodat die beskrywing "lewendiger" kan wees.
- Wanneer die leser self afleidings kan maak, is die beskrywing geslaagder. Daar moet eerder op objektiewe beskrywings gefokus word wat spesifiek, noukeurig en konkreet is, as algemene, vae en abstrakte beskrywings.
- Aktiewe werkwoorde animeer die karakter – die karakter moet handelend en "lewendig" in sy wêreld wees.
- Wanneer beeldspraak soos vergelyking, metafoor en personifikasie toepaslik en gebalanseerd gebruik word, gee dit diepte en kleur aan die karakter.

4.4.4.2 Beelding

Beelding is die wyse van voorstelling waartydens die verteller se eie opinies (vertelling) so min as moontlik betrek word en die karakter se *aksies* (beelding) uitgelig word. Beelding wys die gebeure soos wat dit gebeur.

In plaas daarvan dat die verteller *sê* "Susan is verlief op Jaco", kan die skrywer (via die verteller) Susan toon terwyl sy hartjies teken in haar wiskundeboek, met Jaco se naam daarin geskryf. Die leser kan hierdie gedrag dan self interpreteer as simptome van verliefdheid.

Vervolgens word na sewe tegnieke van beelding gekyk.

4.4.4.2.1 Selfportrettering

Van al die metodes van beelding neig selfportrettering die meeste na vertelling. Dit is immers die karakter wat homself beskryf! Hierdie metode is ook minder geneig om dramaties te wees (Novakovich, 1995:59). Desnieteenstaande is selfportrettering 'n vorm van beelding omdat dit konkrete *aksie* van die karakter is, om homself te beskryf.

Hierdie metode stel die karakter direk aan die leser voor en is daarom 'n eerstehandse beeld wat die leser van die karakter kry. Daar is altyd die potensiaal dat selfportrettering onnodig lank en afgesaag kan raak – daarom is dit belangrik dat die skrywer hierdie metode met omsigtigheid gebruik.

4.4.4.2.2 Handeling

"Rather than tell readers about the character, show the character in action. Remember that by watching their behaviour, readers can learn about your characters", skryf Sorenson (1994:17). Met handeling word bedoel alle nie-verbale aksies wat die karakter doen en waardeur hy gekarakteriseer word, met ander woorde iets omtrent sy persoonlikheid verklap.

Volgens Hall (1994:46) is handeling ("action") die effektiefste manier om die karakter voor te stel, alhoewel dit nie baie ekonomies is nie. Handeling vang die oog, demonstreer eienskappe, en omrede dit beeld eerder as vertel, dra dit inligting op 'n interessante manier oor (Hall 1994:46). Die voorstelling deur middel van 'n beeld bly varser in die leser se geheue as wat 'n statiese vertelling sou (Hall, 1994:46).

Greyling (1999:143) onderskei drie soorte handeling:

1. Gewoontehandeling: Maniërismes, gewoontes, kenmerkende liggaamshouding en funksionele handeling is vorme van gewoontehandeling, aldus Greyling (1999:143). Handeling word gebruik om karakters unieke eienskappe te gee wat gelyktydig iets omtrent die karakter sê (iemand wat byvoorbeeld sy naels kou, kan moontlik senuagtig wees), 'n kontinuïteit in voorstelling bevestig, en help dat die leser die karakter makliker kan uitken, weens eiesoortige handelinge (maniërismes) (Hall, 1994:48, 49).

   Greyling (1999:143, na aanleiding van Macauley en Lanning, 1964) waarsku dat gewoontehandeling neig om kenmerkend te wees van plat karakters, en die potensiaal het om die leser te irriteer.

2. Ruimtehandeling en belewing van die ruimte: Hoe 'n karakter binne en teenoor die ruimte reageer waarbinne hy bestaan, verklap baie omtrent die karakter. Greyling (1999:143) noem dat beide die karakter en die ruimte meer konkreet voorgestel word wanneer die karakter op die ruimte "reageer" waarbinne hy geplaas is.

3. Reaksie op spesifieke situasies, gebeure en karakters: Dit is slegs wanneer die karakter iets *doen* dat die storie beweeg. Daarom is die karakter se reaksie op situasies en ander karakters 'n integrale deel van die voorstelling. As beeldingsmetode is hierdie vorm van handeling baie karakteriserend, omrede dit die karakter in aksie wys, en spesifiek tydens interaksie met sy wêreld (ruimte, situasies en gebeure) en mede-karakters.

4.4.4.2.3 Spraak en bewussynstroomtegniek

"Wat 'n karakter sê, maar ook hoe hy dit sê (en ooreenstemmend wat hy doen en hoe hy dit doen) bepaal in 'n groot mate die beeld wat die leser/toeskouer van sy persoonlikheid vorm", aldus Keuris (1992a:69). Rimmon-Kenan (1983:63) stem saam: "A character's speech, whether in conversation or as a silent activity of the mind, can be indicative of a trait or traits both through its content and through its form."

Die karakter se manier van praat is 'n goeie karakteriseringstegniek, veral waar die karakter se taal en/of spraak verskillend is van die verteller sin. Relatiewe ouderdom, agtergrond, woonplek, sosiale klas en beroep kan verklap word deur die karakter se taalgebruik in die vorm van tiperende segspatrone, taaleienaardighede, streeksuitdrukkings, woordeskat, jargon, intonasie, sinsbou, en grammatika. (Smuts, 1975:30; Rimmon-Kenan, 1983:63; Greyling, 1999:98.) Streeksuitdrukkings en dialekte gee kleur aan die karakter (Novakovich, 1998:182).

Die karakter se spraak, spesifiek in die vorm van die bewussynstroomtegniek (ook bekend as *innerlike monoloog*), is 'n karakteriseringstegniek met min filters. Die *afstand* tussen die karakter en die leser is baie klein, omrede die verteller in 'n hoë mate uitgeskakel is (Smuts, 1975:30). "Die feit dat die leser regstreeks toegang tot die gedagtes van die karakter het en ook nog in die teenwoordige tyd, verhoog die onmiddellikheid en intensiteit van die karaktergewaarwording sodat hy eerlik voorgestel word sonder enige maskers. Hy word dus heeltemal ontbloot vir die leser", verduidelik Du Plessis (2000:233).

Novakovich (1995:115) stel voor dat die bewussynstroomtegniek gebruik word in oomblikke van besluiteloosheid, waar die karakter wag, of nadink, in stille bepeinsing is, asook in tye van skok as gevolg van geweldadige krisisse. Alhoewel hierdie tegniek die leser intiem betrokke kry by die karakter se belewenis, waarsku Novakovich (1995:115) dat die bewussynstroomtegniek moeisaam lees en die spanning kan vertraag. Hy beveel daarom aan dat dit selektief en kompak gebruik word. Du Plessis (1999:233) wys op die volgende tegnieke wat by die bewussynstroomtegniek aansluit: dagboekinskrywings, gedigte, sketse, briewe en ander egodokumente.

Greyling (1999:144) waarsku na aanleiding van Cohen (1995) dat wat die karakter sê, ook misleidend (leuens) kan wees. Aan die ander kant kan dit ook insiggewend wees om te merk op wat die karakter juis nie sê nie. "Onuitgesproke gedagtes kan leidrade verskaf oor 'n karakter aangesien mense neig om dikwels nie te praat oor dinge waaroor hulle diep voel nie" (Greyling, 1999:144).

4.4.4.2.4 Dialoog

"Let your character talk", is Sorenson (1994:17) se aanbeveling.

"Die *dialoog* in sy eenvoudigste vorm veronderstel net twee persone –'n spreker en 'n hoorder – wat in 'n spesifieke tydruimtelike en kontekstuele relasie tot mekaar staan (Keuris, 1992a:29)." – met ander woorde: dialoog is basies (minstens twee) karakters in gesprek (Novakovich, 1995:128). Buiten vir die feit dat die karakter se spraak reeds karakteropenbarend is, bring die dialoog die karakter in interaksie met medekarakters, wat verdere moontlikhede vir karaktervoorstelling bied.

Van der Elst (1992:112) maan die skrywer om versigtig te werk te gaan met dialoog: "Dit is met dialoog waar die skrywersvernuf besonderlik op die proef gestel word, want hier moet 'n huisvrou soos 'n huisvrou kan praat en die dokter soos 'n dokter. 'n Flater op dialoogvlak kan fatale konsekwensies vir die persoonsbeelding hê".

Du Plessis (1993:37) verwys na 'n *dialoogparadoks*. Greyling (1997:41-42) reageer hierop: "Die paradoks lê daarin dat die skrywer dialoog moet skryf wat net soos regte spraak klink, maar wat nie 'n transkripsie van regte spraak is nie." Regte spraak is baie keer grammatikaal foutief, met repetisies, valse beginne, gefragmenteerde sinne en selfs gefragmenteerde woorde (Novakovich, 1995:164) en daarom onprakties om dit woord vir woord te transkribeer (Du Plessis, 2000:234). Daarteenoor kan absolute perfekte taalgebruik met volledige sinne wat altyd tot die punt kom (Novakovich, 1995:156), só perfek klink dat dit onnatuurlik voorkom. Die skrywer moet daarom na 'n geslaagde balans tussen absolute realisme en idealisme strewe: "For the sake of making the conversation sound natural, fragment some sentences and jumble the word order occasionally, as many people do when groping for what to say when in a rush" (Novakovich, 1995:164).

Human (1989:34-39), soos ook uitgelig deur Du Plessis (2000:235), dui aan hoedat funksionele dialoog tot karaktervoorstelling bydra:

- Dialoog verklap wedersydse inligting oor die karakters wat in gesprek is.
- Vanuit karakters se reaksie in dialoog, soos huiwerings, stiltes of verdraaiings, kan daar moontlike afleidings omtrent die karakters gemaak word.
- 'n Karakter se eiesoortige praatstyl (stem) kan gebruik word om die karakter voor te stel, en help die leser om verskillende karakters uit te ken.

4.4.4.2.5 Houding en uitlatings van ander

"In life and in fiction, we learn a lot about people from the things others say about them. In both contexts, we need to corroborate the testimony or we risk forming wrong conclusions based on rumor, prejudice, malice, emotionalism, or misperception", sê Cohen (1995:47).

Net soos ons in die werklikheid ons menings oor ander mense vorm na gelang van wat ons hoor ander mense te sê het, kan dit verwag word dat die leser dieselfde met karakters gaan doen. Die skrywer kan sulke vooropgestelde verwagtinge aanmoedig of verbreek. Die onus rus op die leser om krities te lees en self te besluit of hy die ander karakters se "skinderpraatjies" gaan glo of nie. Daar is 'n wisselwerking tussen betroubare inligting en onbetroubare inligting. Greyling (1999:145) rangskik hierdie wisselwerking van betroubaar tot onbetroubaar: feitelike stellings, ooggetuie-stellings, evaluatiewe stellings, en emosionele stellings (waar persoonlike emosies betrokke is).

Wanneer een karakter 'n opinie oor 'n ander lewer, vind daar in werklikheid twee persoonbeeldinge plaas. Die eerste karakter verskaf nie net inligting oor die tweede karakter nie, maar sy eie opinies en houdinge lig inligting oor sy eie persoonlikheid uit (Hall, 1994:52).

4.4.4.2.6 Houding van karakter

Daar is reeds onder *handeling* (4.4.4.2.2) bespreek hoedat karakters se reaksies op hulle ruimte en situasies karakteropenbarend kan wees. Onder handeling word spesifiek gefokus op dit wat hulle *doen*. Onder *houding* word nie soseer gefokus op wat hulle doen nie, maar eerder op die *gesindheid* waarmee hulle dit doen.

Twee persone kan dieselfde ding doen, maar verskillende houdinge daaroor hê. Wanneer Magdaleen haar sterwende moeder versorg, doen sy dit met liefde. Haar suster, Lettie, daarenteen, is geïrriteerd met haar siek ma omdat die siekbed haar eie vryheid strem, en daarom doen sy dit met 'n geïrriteerde haastigheid en is selfs hardhandig wanneer sy haar moeder versorg. In albei gevalle voel die twee susters 'n verpligting om hul moeder te versorg, maar hulle gesindhede verskil dramaties en is dus baie karakteropenbarend.

4.4.4.2.7 Vertelakt

Barthes (1977:114) skryf: "...today, writing is not 'telling' but saying that one is telling and assigning all the referent ('what one says') to this act of locution, which is why part of contemporary literature is no longer descriptive, but transitive, striving to accomplish so pure a present in its language that the whole of the discourse is identified with the act of its delivery, the whole **logos** being brought down – or extended – to a **lexis**."

Die vertelling word in kontemporêre literatuur soms só uitgelig dat die fokus op die vertelaksie is en nie soseer op die vertelling nie. Die vertelling is self 'n handelende akt –'n beeldingsvorm. Soos met die bewussynstroomtegniek en ander verbale handelinge verklap die vertelakt ook baie omtrent die vertellende instansie (verteller-karakter). Volgens Barthes is die strewe van hierdie beelding om 'n oombliklikheid te skep deurdat die fokus op die onmiddellike vertelakasie is. Die fokus is selfs nie eens meer op die storie (logos) nie, as op die aksie van vertelling (lexis).

Die voordeel van hierdie beeldingstegniek is dat dit 'n suggestie van 'n onmiddellike eerstehandse vertelling gee. Die leser leer die verteller-karakter *persoonlik* ken. Die leser kan selfs voel asof daar 'n direkte diskoers tussen die verteller en die leser is. Soos met die bewussynstroomtegniek bied hierdie metode 'n kleiner afstand tussen

die verteller en leser. Daarteenoor is hierdie metode tot die limiete van die ek-verteller beperk.

4.4.5 Samevatting

In die voorafgaande gedeelte oor karaktervoorstelling is daar gekyk na die belangrikheid van die verteller in die voorstellingsproses. Dit is uitgelig dat die verteller die karakter op twee maniere (naamlik vertelling en beelding) kan voorstel. Vir elke metode is sewe tegnieke aangebied wat gebruik kan word vir karaktervoorstelling. Elke tegniek bring 'n eiesoortige kwaliteit aan die voorstelling. Terselfdertyd het elke tegniek ook eiesoortige beperkinge. (Die genoemde tegnieke is die mees algemene tegnieke en moet nie beskou word as die enigste karaktervoorstellingstegnieke nie.)

Dit is deel van die skrywer se vakmanskap om deurentyd tussen die verskillende voorstellingstegnieke te selekteer, en sodoende die karakter op 'n kreatiewe en funksionele manier in die teks tot stand te bring.

4.5 DIE SKEP EN VOORSTELLING VAN 'n POSTMODERNE KARAKTER

4.5.1 Inleiding

In hierdie deel word 'n verskeidenheid voorstelle aangebied om postmoderne karakters te kan skep en voorstel, maar nie alvorens sekere uitdagings uitgewys word nie.

4.5.2 Uitdagings met die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter in die teks

Daar is duidelike uitdagings vir hierdie verhandeling wanneer dit probeer om 'n bydrae tot die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter in die teks te lewer.

Die eerste uitdaging behels die skeppingsproses. Kreatiwiteit, alhoewel dit by tye mag blyk georden te wees, is 'n subjektiewe proses wat verskillend by verskillende kunstenaars plaasvind. Die skeppingsproses kan daarom nie in 'n blik gedruk word nie. Tog beteken dit nie dat daar nie leiding gegee kan word in die skeppingsproses nie. Die uitdaging is om metodes vir skepping op só 'n wyse aan te bied dat dit nie die skrywer of die skeppingsproses inhibeer met voorgeskrewe *how-to-do's* nie.

Die tweede uitdaging behels die aard van die Postmodernisme. Die idee dat konsepte in klinkklaar poshokkies verpak kan word, is teen die postmoderne gedagte van grensloosheid. Om hierdie rede is die idee dat daar formules ontwikkel kan word om 'n postmoderne karakter te skep, problematies. Die Postmodernisme is juis 'n rebellie téén sulke beperkinge wat inherent is aan etikette en metodiek.

Nieteenstaande poog hierdie verhandeling tog om die skrywer te lei om postmoderne karakters te skep en te karakteriseer. Die verhandeling probeer eerstens om te sê hoe 'n postmoderne karakter lyk, en tweedens hoe om só 'n karakter te vorm (te skep en voor te stel). Die vloeibaarheid van die Postmodernisme beteken nie dat dit *nie* geken of kreatief vasgevang kan word nie. Inteendeel, dit is juis in kuns(vorme) dat die Postmodernisme die duidelikste figureer. Om hierdie rede is dit moontlik om oor die metodes te gesels wat die kunstenaar kan gebruik om so 'n postmoderne kunswerk te skep. Meer spesifiek kan daar besin word oor hoe die *skrywer* as woordkunstenaar só 'n postmoderne woordkunswerk kan skep.

Daar is ook ander probleme met die skep en voorstelling van postmoderne karakters. Dit was nog altyd 'n uitdaging om karakters geloofwaardig voor te stel. Met geloofwaardig word nie net, of noodwendig, bedoel karakters wat soos mense lyk en optree nie, maar ook dat die gekose karakter sy funksie binne die teks geloofwaardig en effektief sal vervul, hetsy as ikoon of as literêre motief.

Aangesien die Postmodernisme neig om alles te betwyfel, bring dit die karakter ook in kruisverhoor. Binne die Postmodernisme kan daar gevra word of die karakter enigsins 'n funksie hoef te vervul. Karakters hoef nie noodwendig (soos Forster se siening) as regte mense op te tree nie, maar is ook nie beperk tot modernistiese literêre konvensies (van die Formaliste en Strukturaliste) nie.

In die Postmodernisme kan daar verwag word dat die karakter voorgestel kan word as 'n mensfiguur (ikoon), as literêre motief of inderdaad as 'n hibridisering van hierdie

opsies. 'n Ander moontlikheid in die Postmodernisme is dat die karakter geensins in die tradisionele sin voorgestel hoef te word nie. Die karakter kan bloot 'n linguistiese motief wees wat as houer vir sekere postmoderne diskoerse dien (kyk 3.3.2.5).

Daarom is dit nie die oogmerk van hierdie verhandeling om verabsoluteerde skemas vir skep en voorstelling te maak nie. Die doel is eerder om die skrywer verskillende opsies (suggesties) te bied om te help met die skep en voorstelling van postmodernistiese karakters. Hierdie suggesties word só aangebied dat dit nie inbraak maak op die skeppingsproses nie, nóg op die grenslose aard van die Postmodernisme nie.

4.5.3 Voorstelle vir die skep van postmoderne karakters

Die karakterkeuse en karakterskepping (karakteroorsprong en –ontwikkeling) van postmoderne karakters word hier saam hipoteties behandel.

Sekerlik een van die hoofelemente met betrekking tot die skep van 'n karakter is om inspirasie vir die karakter te kry. Hierdie aspek van karakterskepping is onder *karakteroorsprong* bespreek (4.3.2.2). Afhangende van die tipe postmoderne karakter (3.3.2 – postmoderne ikoon, postmoderne literêre motief of houer van 'n postmoderne diskoers) wat die skrywer wil ontwikkel, is daar verskillende voedingsbronne wat as inspirasie vir die karakter kan dien.

As die skrywer 'n postmoderne ikoon wil skep, is 'n goeie voedingsbron om te kyk na die postmoderne kultuur en identiteit. Die skrywer kan na die bespreking van die postmoderne identiteit, soos in hoofstuk 2 (2.4) bespreek, kyk vir inspirasie. Mediabronne, soos MTV en soortgelyke kontemporêre programme, mag van waarde wees.

Karakterontwikkeling is iets wat die meeste oorweging moet geniet wanneer daar gekyk word na die postmoderne karakter as ikoon. (Postmoderne karakters as literêre motiewe of as houers van postmoderne diskoerse fokus nie op die mensheid van karakters nie en noodsaak dus nie noodwendig sulke deeglike karakterontwikkeling nie.) Die metodes van karakterontwikkeling wat in 4.3.2.3.2 bespreek is, is ook van waarde wanneer postmoderne ikone geskep wil word.

Dit sal die skrywer baie baat om na werklike mense te kyk wat die postmoderne identiteit vergestalt. Die skrywer kan byvoorbeeld probeer om mense (kennisse en vreemdelinge) te plaas binne die verskillende postmoderne subkulture (2.4.10) en kyk hoe elke individu eiesoortige uitdrukking daaraan gee. Die subjek se omgang met kontemporêre fenomene in die wêreld, soos die Internet (en kuberruimtes) en die massamedia, kan ook help om die skrywer te lei om sy karakters te ontwikkel. Natuurlik kan die skrywer wat self identifiseer met die Postmodernisme, sy eie ervaring as inspirasie gebruik.

Indien die skrywer die karakter eerder as 'n postmoderne linguistiese motief in die teks wil gebruik, kan dit waardevol wees om te kyk na van die postmoderne verskynsels in kontemporêre letterkunde, soos behandel onder 2.5.4. Boeke van skrywers wat die tradisionele skryfkonvensies uitdaag, kan as inspirasie dien. Die skrywer kan verder self tradisionele skryfkonvensies identifiseer, en eksperimenteer om dié konvensies te ontrafel, die grense daarvan te oorbrug, of speels daarmee om te gaan. Sulke eksperimente kan moontlik (ontologiese) vrae ontlok oor die aard van karakter onder verskillende omstandighede.

Andersins, indien die skrywer karakters wil skep wat sekere diskoerse kan vervoer, behoort daar gekyk te word na die diskoers self. Die skrywer kan hom afvra watter tipe karakter hierdie diskoers die beste sal verteenwoordig. Moontlik kan verskeie karakters in een teks gebruik word om verskillende *stemme* van die diskoers te verteenwoordig. Die skrywer kan ook besin of die diskoers die beste sal blyk as die karakter baie duidelik gekarakteriseer is, of wanneer die karakter baie vaag (transparant) voorgestel word – óf met vlakke van duidelikheid (of gefragmenteerdheid) tussenin.

Skrywers skryf gewoonlik wanneer hulle iets het om te sê; daarom is die postmoderne diskoers meestal 'n natuurlike tema van die teks. Indien die skrywer wel karakters wil skep wat postmoderne diskoerse vergestalt, maar nie self deel het aan 'n spesifieke diskoers nie, is dit tog moontlik om inspirasie vir sulke diskoerse te kry. Die postmoderne temas (2.5.3.) kan die skrywer 'n idee gee oor die aard van kontemporêre diskoerse. Die skrywer kan byvoorbeeld ook in dagblaaie of tydskrifte soek vir onderwerpe wat aan die orde van die dag is. Briewekolomme of oop besprekingsgroepe op die Internet kan ook 'n idee gee van gewilde onderwerpe. Politieke gesprekke of geselsprogramme op radio en televisie wat kontroversiële onderwerpe aanraak, is geneig om postmoderne diskoerse aan die lig te bring.

'n Uitdagende en opwindende benadering tot karakterontwikkeling is wanneer die skrywer probeer om postmodernisties te eksperimenteer. Die skrywer kan byvoorbeeld spesifieke postmoderne temas identifiseer, en dan kyk watter tipe karakterontwikkeling die beste hierdie temas sal representeer. Die grenslose aard van die postmodernisme gee 'n legio moontlikhede.

4.5.4 Voorstelle vir die voorstelling van postmoderne karakters

Agt moontlikhede word uitgesonder vir die karaktervoorstelling van postmoderne karakters. Hierdie moontlikhede dek 'n wye spektrum van karaktertipes en belig die drie bekendste voorstellingskategorieë wat in die Postmodernisme gebruik word, soos in 3.3.2 genoem. Hierdie kategorieë sluit postmoderne mense (ikoon) (3.3.2.3), postmoderne literêre motiewe (3.3.2.4) en postmoderne diskoerse (3.3.2.5) in. In die Postmodernisme kan verwag word dat sulke kategorieë nie wedersyds uitsluitend is nie, maar oorvleuel.

Die skrywer kan enkele of 'n kombinasie van hierdie moontlikhede gebruik, afhangende van die effek wat verlang word; met ander woorde afhangende van die dramatiese funksie wat die karakter in die verhaal moet vervul.

Daar word eerstens na die ikoon as postmoderne identiteit gekyk. Die karakter as (1) *ander*, of voorheen gemarginaliseerde, kom onder die loep. Die moontlikheid van (2) postmoderne subkulture en (3) postmoderne denke word uitgelig. Verder word die postmoderne karakter se (4) gefragmenteerdheid en (5) pluraliteit as voorstellingsmoontlikhede besin. Daar word uitgebrei op die postmoderne karakter se (6) intertekstuele aard en hoedat dit (7) konvensionele grense, soos *metavlakke* in die *metateks*, oorskry. Ten laaste word gekyk na die moontlikheid om karakters (8) transparant te laat, sodat dit linguistiese motiewe kan aksentueer.

Hierde voorstelle is sekerlik nie die enigste voorstellingsmoontlikhede nie. Die skrywer moet daarom op die uitkyk wees vir ander moontlikhede wat ook karakters postmodernisties kan voorstel.

4.5.4.1 Die *Ander*

Sekerlik die maklikste manier om 'n postmodernistiese karakter te skep is deur gebruik te maak van die *ander*-ikoon. Met "ander" word bedoel 'n ikoon wat voorheen selde gebruik is – die voorheen gemarginaliseerde subjek. Enige subjek, behalwe 'n Westerse Kaukasiese heteroseksuele man, kan stereotipies as die *ander* gedefinieer word.

'n Bekende voorbeeld van só 'n *ander* is die baie gewilde Lara Croft-karakter, van die Tomb Raider-TV-speletjies en films. Die voorheen manlik gedomineerde skop-en-skiet-aksieverhaal word in die Tomb Raider-reeks baie suksesvol deur 'n vroulike karakter beset.

Die skrywer kan maklik van 'n *ander*-ikoon gebruik maak om polities korrek te wees. Die groot uitdaging lê daarin om só 'n karakter oortuigend te skets. Die skrywer kan nie effektiewe voorstelling ontduik deur van 'n *ander*-ikoon gebruik te maak nie. Met effektiewe voorstelling word nie in baie detail bedoel nie, maar eerder doelmatige sketsing.

As begrip beteken die *ander* soms iets verskillend as die voorheen gemarginaliseerde. Die *ander* kan ook dui op die postmoderne identiteit. Hiervoor word verskillende terme soos GenerasieX en Y, MTV-generasie, Internet-generasie, Verlore generasie, Milleniums, en so meer gebruik. In die verhandeling word daar vermy om vasgevang te word in hierdie spesifieke etikette; eerstens omdat daar so baie daarvan is; tweedens omdat hierdie etikette nooit werklik eensydig is nie, maar gewoonlik oorvleuel, en derdens omdat hulle almal oorkoepelend onder postmoderne identiteit beskou kan word. Waar daar wel van sulke etikette binne die verhandeling gebruik word, is dit om spesifieke kenmerke uit te lig, soos die rekenaargeletterdheid van die Internet-generasie, of die doelloosheid (onteleologiese lewens-en-wêreldbeskouing) van die Verloregenerasie.

Die *ander* resoneer ook met die sogenaamde *Outsider*-karakter. Hierdie term dui op 'n ikoon wat nie in 'n hoofstroomkultuur inpas nie of in rebellie daarteen staan.

Die bogenoemde voorbeelde is almal duidend op karakters as mense (ikone). 'n Verdere tipe *ander*-karakter kan ook gevind word met 'n beskouing van karakter as 'n

literêre motief. Wanneer die karakter tradisionele literêre konvensies oortree, word die ontologiese "andersheid" daarvan uitgelig.

4.5.4.2 Postmoderne subkulture

Postmoderne subkulture is reeds bespreek in 2.4.10. 'n Skrywer wat 'n ikoon oortuigend wil voorstel moet seker maak dat hy goed vertroud is met die kenmerke van die (sub)kultuur(e) waaraan die ikoon behoort.

Subkulture is 'n goeie voedingsbron waaruit die skrywer inligting kan put vir karakterontwikkeling (4.4.3; 4.5.3). Deur die karakter binne die konteks van 'n subkultuur te plaas, gee dit aan die ikoon sosiale diepte. Dit gee ook aan die leser 'n invalshoek om die karakter mee te benader.

Tensy dit die skrywer se intensie is, soos wanneer die skrywer 'n satiriese werk skep, moet daarteen gewaak word om die karakter as 'n subkultuur-stereotipe voor te stel.

4.5.4.3 Postmoderne denke

As tydgees veronderstel die Postmodernisme 'n bepaalde manier van dink. Net soos die modernistiese mens 'n bepaalde lewens-en-wêreldbeskouing het wat karakteristiek tot die Modernisme is, so het die postmoderne mens 'n postmoderne lewens-en-wêreldbeskouing.

Bauman (1995:35) omskryf hierdie beskouing as volg: "Postmodernity is marked by a view of the human world as irreducibly and irrevocably pluralistic, split into a multitude of sovereign units and sites of authotity, with no horizontal or vertical order, either in actually or in potency." (Vergelyk 2.2.1 en 2.2.2.)

Die skrywer kan 'n postmoderne karakter voorstel deur op die postmoderne sieninge van die ikoon te fokus. 'n Paar sulke sieninge word vervolgens aangeraak en steun baie op die postmoderne temas wat in hoofstuk 2 (2.4) behandel is.

<u>Ontologiese kwessies</u>: In 2.5.3.1 is daar reeds besin oor die ontologiese, eerder as epistomologiese, aard van die Postmodernisme.

Vir die postmoderne subjek is kwessies rondom die wêreld en werklikheid en verhoudinge tussen ander wêrelde en werklikhede belangrik. 'n Fokus op ander wêrelde en werklikhede, soos fantasie, wetenskapsfiksie en virtuele realiteit is verteenwoordigend. Dit is moontlik 'n rede vir die gewildheid van die Star Wars, The Matrix en The Lord of the Rings filmreekse. Hierdie vervaging tussen wêrelde manifesteer in dinge soos aanhanger-kulture en die gewildheid van kuberkulture.

Die skrywer kan die ikoon se bevraagtekening van die werklikheid uitlig. Ontologiese kwessies het die potensiaal vir interessante stories en karakters.

Pessimisme: Die Postmodernisme is ontnugter met dit waarvoor die Modernisme gestaan het. Ondanks die Modernisme se idealistiese geloof dat die menslike rede en wetenskaplike vernuf antwoorde op alle vrae kon bied en oplossing vir elke probleem kon gee, is die wêreld in 'n beklaenswaardige toestand. Oorloë, hongersnood, grootskaalse besoedeling, massa-werkloosheid en korrupte regerings is duidelike tekens dat nóg menslike rede nóg die wetenskap werklik al die antwoorde het of oplossings kan bied.

Die toestand van die wêreld het tot gevolg dat die postmoderne subjek neig om pessimisties te wees (2.4.10.3). Hierdie ingesteldheid is 'n simptoom van die onteleologiese aard (2.5.4.6) van die Postmodernisme. Vir baie mense is die einde van die wêreld 'n heersende gedagte. Dit maak dat eskatologiese profesieë, van Nostradamus tot Openbaring, gewild is.

'n Ikoon wat pessimisties oorkom, is nie noodwendig 'n postmoderne karakter nie. Wanneer die skrywer 'n postmoderne ikoon wil voorstel, sal hy meer moet doen as om net die karakter pessimisities te skets. Die pessimisme sal gemotiveer moet wees binne sekere postmoderne temas, soos die onteleologiese aard van die Postmodernisme. Óf die pessimisme kan gejukstaponeer word teen die idealisme van die Modernisme, wat nie gerealiseer het nie.

Hedonisme: Soos vroeër bespreek (2.4.8.2) is hedonisme 'n algemene verskynsel in die Postmodernisme. Hedonisme is 'n teenvoeter vir die pessimistiese disposisie. Omrede daar nie noodwendig meer geglo word in 'n hiernamaals of 'n Goddelike oordeel nie ('n meesterverhaal met absoluut geldende wette nie), is die postmoderne subjek minder geïnhibeer. Die subjek is meer geneig om die lewe te geniet sonder

om noodwendig aan die (geestelike) nagevolge te dink. (Vergelyk ook met die verskynsel van *karnavalisering* – 2.5.4.11.)

Die skrywer kan hierdie hedonistiese uitgangspunt van die postmoderne subjek gebruik as motivering vir baie van die ikoon se sieninge en handelinge. Hedonisme, as voorstellingsmoontlikheid, bied 'n tipe vryheid aan die skrywer om die karakter buite sekere verwagtinge van vaste sosiale strukture te laat optree.

<u>Samesweringsteorieë ("Conspiracy theories") en wantroue</u>: Die wantroue in meesterverhale soos hoofstroomreligieë en regerings het tot gevolg dat baie subjekte hierdie instansies bevraagteken (2.5.3.2). Dit kan lei tot allerhande sameweringsteorieë. In sameweringsteorieë word die "waarheid" op so 'n manier herskryf (2.5.3.5) dat dit sekere meesterverhale bevraagteken.

Sameweringsteorieë is 'n gewilde motief in die postmoderne fiksie. Die gewildheid daarvan is 'n moontlike rede vir die sukses van Brown se roman, <u>The Da Vinci Code</u> (2004).

<u>Rebelsheid teen Purisme en die Modernisme</u>: Die ontnugtering of wantroue van die postmoderne subjek in meesterverhale manifesteer soms in protes of rebelsheid teen sulke instansies (kýk 2.3). Hierdie reaksies resoneer met sekere postmoderne temas soos die oorskryding van grense (2.5.3.3) en desentrering (2.5.3.4). In party gevalle is die protes tot die voordeel van die nageslag, minderbevoorregtes, marginale groepe, ensovoorts. Konsepte soos vryheid van spraak en bewegings soos Greenpeace word hierdeur bevoordeel (kyk *Greenies* – 2.4.10.4 en *Kontrakulture* ("*Hackers*") – 2.4.10.10).

Rebellie teen meesternarratiewe of instansies wat meesternarratiewe voorstel, kan die draad van baie stories vorm. Sodanige protes kan aan die skrywer motivering vir 'n ikoon se gedrag bied.

4.5.4.4 Gefragmenteerde karakters

Daar is reeds baie gesê oor die gefragmenteerde aard van die Postmodernisme, asook die gefragmenteerdheid van postmoderne identiteite (2.4.3.1). Dis dan nie

vreemd dat een van die bekendste eienskappe van die postmoderne karakter is dat dit gefragmenteer is nie.

Drie aspekte wat tot die gefragmenteerdheid van die postmoderne karakter bydra, word uitgelig. Die eerste is dat die postmoderne karakter inkonsekwent is (kýk *diskontinuïteit* – 2.5.3.4 en 3.3.2.3). Ten tweede is die postmoderne karakter onkenbaar, en derdens blyk postmoderne karakters soms vaag of afwesig te wees.

Volgens Bertens en D'Haen (1988:136) is die postmoderne karakter geneig om voordurend te verander omdat dit aan 'n stabiele kern ontbreek. Daar is 'n inkonsekwente element aan sekere postmoderne karakters (Bertens & D'Haen, 1988:136). Die skrywer kan die ikoon op verskeie maniere inkonsekwent voorstel, soos om uiteenlopende identiteite te jukstaponeer – Gay-boer, rocker-predikant, Goth-verpleegster.

Die diskontinuïteit en onsekerheid wat kenmerkend van die Postmodernisme is, dring volgens sekere teoretici ook die postmoderne karakter binne, met die gevolg dat die karakter by tye moeilik kenbaar of selfs onkenbaar is (Bertens & D'Haen, 1988:136).

Die skrywer kan verskillende metodes gebruik om die karakter só voor te stel. Die skrywer kan byvoorbeeld van non-representerende karaktertekens, paradoksale ikone, kulturele ikone of representerende ikone gebruik maak (kyk 3.3.2.2). Die maniere waarop voorstellingskodes in die postmoderne fiksie geskend word, is ook gepas (kyk 3.3.1.3). Verder kan die postmoderne aanwending van vertellers (byvoorbeeld meervoudige vertellers), asook die postmoderne omgang met van die ander skeppingselemente, bydra tot 'n gedisoriënteerde leserservaring en gefragmenteerde karakters.

4.5.4.5 Imago's

Die Imago-karakter is 'n tegniek wat hoofsaaklik in die kortverhaal-genre gebruik word. Wanneer die skrywer 'n karakter benodig om 'n spesifieke taak te verrig, en min inkleding nodig het, kan die skrywer die karakter met 'n enkele verwysing voorstel, waarna die leser self die ander relevante detail inklee. Sekere woorde roep algemene beelde op: byvoorbeeld boer, ouma, rugbyspeler, professor of junkie. (Bogges, 1988:60, 61.)

Imago's stem ooreen met eerste-indruk-etikette ("labels"), wat 'n mens aan iemand toeken (Swain, 1990:15-20). Die verskil tussen imago's en etikette is dat etikette 'n beskrywing van 'n karakter is, terwyl 'n imago 'n karakter *is*.

Imago-karakters kan effektief in postmoderne fiksie aangewend word. Eerstens bied imago's die oppervlakkigheid of 'surface' (Fokkema, 1991:61) wat tipies van party postmoderne karakters is. Volgens Fokkema (1991:60) word postmoderne karakters soms doelbewus uitgeplat. Tekenprent-karakters, stereotipes, twee-dimensioneel, sonder psigologiese diepte, is van die terme wat gebruik word om sekere postmoderne karakters te beskryf (Fokkema, 1991:60).

Om die imago-tegniek op die postmoderne karakter toe te pas word dit bloot verskeie kere gebruik om verskillende aspekte van die ikoon uit te wys. Die skrywer gebruik die imago-tegniek om verskillende identiteite van die ikoon uit te lig, maar weerhou die leser van enige dieper onthullings omtrent die karakter.

Die imago-tegniek is dus 'n ideale manier om die vloeibaarheid van die ikoon se postmoderne identiteit(e) te aksentueer sonder om die karakter in detail (met baie psigologiese diepte) voor te stel.

Ott (2003:64) noem dat beroep sentraal was tot die subjek se identiteit tydens die Modernisme, maar dat gedurige spesialisering en gevolglike fragmentering van die werkplek tans 'n swak indikator van die 'self' is. Subjekte raak dus al hoe meer gediversifiseer, eerder as gespesialiseer. Die skrywer wat die imago-tegniek gebruik om 'n postmoderne mens uit te beeld, behoort daarom minder op 'n enkele beroep te fokus. Daarteenoor, as die skrywer 'n ikoon wil uitbeeld wat tipies modernisties is, kan verwysing na 'n spesifieke beroep gepas wees.

4.5.4.6 Intertekstualiteit

'n Gewilde voorstellingstegniek in die Postmodernisme is die gebruik van referensie. Hiermee word bedoel die intertekstuele verwysing na of gebruik van karakters uit ander tekste. Die skrywer kan na *buite-karakters* verwys of sulke karakters op beide 'n implisiete of eksplisiete manier in die teks gebruik.

Dit is veral klassieke (byvoorbeeld Shakespeare) en bekende tekste wat gebruik word vir parodie of satiriese effek. Soos in 3.3.1.3 (*metaforiese kode*) hoef sulke karakters nie noodwendig van literêre oorsprong te wees nie. Die verlangde effek is soms om die werklikheid te fiksionaliseer (kyk 2.5.4.4). Elvis Presley kan byvoorbeeld as karakter dien, soos in Douglas Adams se Hitch Hiker's Guide to the Galaxy-romans.

Die konvensie in die literatuur is gewoonlik om karakters vanuit klassieke werke of bekende tekste te leen wat reeds in die publieke arena ("public domain") is, m.a.w. tekste waarvan die kopiereg verval het of om karakters van historiese (afgestorwe) figure te maak. Die skrywer het dus 'n sekere verwagting van sy potensiële leser (vergelyk 3.4.2.2 en 4.3.6) se verwysingsraamwerk.

Die skrywer is natuurlik by magte om kontemporêre tekste (nie-literêr en literêr) óók te gebruik. Veral met die neiging in die Postmodernisme om kuns meer te populariseer (eerder as om op 'n elite-gehoor te fokus) (2.5.4.7) kan daar verwag word dat parodie (2.5.4.2) meer sal neig tot referensie na kontemporêre figure. MTV se Celebrity Death Match is só 'n program waar kleifigure, wat op beroemdes gebaseer is, mekaar in 'n rofstoeikryt te lyf gaan. Celebrity Death Match is gelyktydig 'n satire op die gewildheid van die rofstoei-industrie en die gedurige onderlinge gekyf in die vermaaklikheidswêreld.

Die skrywer behoort bewus te wees dat daar moontlike regsimplikasies kan wees met die referensie na figure wat nie in die publieke arena is nie. Daar kan geargumenteer word dat die gebruik van karakters vanuit tekste (veral resente tekste) die oortreding van intellektuele eiendom is. Omdat vryheid van spraak nie vryheid tot plagiaat beteken nie, is dit onseker hoeveel vryheid kunstenaars werklik het wanneer dit kom by intertekstuele verwysings.

4.5.4.7 Vlakke van karakterbewussyn

(Vergelyk 2.5.4.3, 3.3.1.3 – *psigologiese kode* en 3.4.2.3.)

Met bewussyn van die karakter word bedoel of die ikoon bewus is van sy tekstualiteit. Met ander woorde: is die ikoon bewus van 'n metateks – dat dit 'n literêre motief is, geskep deur 'n skrywer, en beskryf in 'n teks. Natuurlik kan 'n

karakter nie regtig bewus wees van enigiets nie; dit is bloot letters op papier wat by die leser 'n indruk van mense en gebeure skep. Desondanks is die skrywer in staat om 'n illusie te skep dat die karakter outonoom is, met die vermoë om onafhanklik te dink. Alhoewel hierdie motief (dat die karakter bewus raak van sy tekstualiteit) oorspronklik uit die modernistiese drama kom, is dit 'n gewilde motief in die Postmodernisme (McHale, 1989:121).

Na aanleiding van McHale (1989,121-124) is daar *grade* of *vlakke* van bewustheid waartoe 'n karakter in staat is. Verskeie terme word gebruik om na hierdie vlakke te wys, soos *narratiewe vlakke* of *metavlakke* in 'n metateks –'n teks wat opgebou is uit verskeie metavlakke.

Alhoewel die volgende vlakke gelys word na aanleiding van McHale, het hy nie die onderstaande name aan die vlakke toegeken nie.

Onbewuste karakter: Die tradisionele ikoon is onbewus van enige ontologiese (of narratiewe) vlakke, buiten die wêreld (ruimte) waarin dit bestaan. Die tradisionele ikoon is die norm binne die realistiese teks.

Subbewuste karakter (McHale, 1989:121,122): Die tweede bewussynsvlak is waar die karakter gekonfronteer word met 'n ander narratiewe vlak (of metavlak), maar sonder om tot insig te kom van wat dit werklik is. Hierdie ikoon sal byvoorbeeld die stem van die skrywer hoor, of die klank van die sleutelbord waarop die skrywer besig is om sy storie te tik, maar nie daartoe in staat wees om dit te herken vir wat dit is nie.

Bewuste karakter (McHale, 1989:122): Die derde vlak behels 'n bewuste karakter en kan in twee kategorieë gedeel word.

In die eerste kategorie word die ikoon bewus dat die wêreld waarbinne dit bestaan, fiktief is. Die ikoon kom tot die insig dat daar nog 'n wêreld anders as die een waarin dit homself bevind, bestaan. Daar is 'n metatekstuele bewuswording. Alhoewel die ikoon bewus is van nog 'n metavlak (of ontologiese vlak), is dit nie noodwendig bewus van sy eie tekstualiteit of van 'n outeur nie.

Die tweede kategorie is waar die ikoon sy eie tekstualiteit besef. Die ikoon is bewus dat dit 'n karakter in 'n storie is, dat die wêreld waarin dit bestaan, uit woorde

opgebou is en dat dit deur 'n outeur geskep is. Hierdie karakter mag selfs in staat wees om met die (implisiete) outeur te kommunikeer.

Transendentinaliteit (McHale, 1989:122-124): Die vierde bewustheidsvlak is waar die karakter bewus is van die metavlak waarin dit bestaan en die grens oorskry na 'n ander metavlak toe. Die ikoon ontsnap (transendeer) as 't ware uit sy storie-ruimte, en klim in 'n ander ruimte in.

Die karakter kan só ver deur verskillende storievlakke vorder dat dit uiteindelik die oorhoofse storie-ruimte (verhaal/verhaalteks – kyk 3.4.2) bereik. Die hoogste vlak is waar die karakter homself gelykstel met die implisiete outeur (kyk 3.4.2). In hierdie geval kan die karakter hom as mede- of selfs nuwe outeur aankondig.

Net soos wat die ikoon in staat is om in hoër narratiewe vlakke in te klim, kan die ikoon óók na dieper narratiewe vlakke af beweeg. Die implisiete outeur wat in die storie inkarneer (3.4.3.2), met ander woorde, wat 'n karakter in die storie word, is 'n voorbeeld van sulke migrering vanaf die buitenste narratiewe vlak na dieper narratiewe vlakke toe.

Die narratiewe bewuswording van karakters is reeds 'n geruime tyd 'n bekende konvensie in die postmoderne literatuur, maar dit het eers onlangs werklik bekend geraak in die nie-literêre kringe, as gevolg van die loketsukses van die *Matrix*-filmtrilogie.

Die bewustheid van die karakter is 'n uitdagende motief in die Postmodernisme, wat nog nie ten volle ontgin is in die Afrikaanse roman nie.

4.5.4.8 Transparante karakters

"Some characters are explicitly just a voice", meen Fokkema (1992:181). Die gedagte dat die karakter slegs 'n stem is, sluit by die linguistiese aard van postmoderne karakters aan (kyk 3.3.2.5). Die karakter word bloot 'n meganisme wat as medium vir die een of ander diskoers dien. Dit gaan nie soseer oor die karakter en sy storie nie, maar meer oor die diskoers wat gevoer word.

Die karakter dien as ontmoetingspunt of houer waarbinne verskillende diskoerse / taalstrukture plaasvind. *Die karakter het nie noodwendig 'n ikoniese funksie nie* – maar hoef ook nie nie-ikonies (nie-representatief) te wees nie. In ekstreme gevalle is die karakter *transparant*.

Die maklikste manier om die karakter transparant te kry is om dit bloot nie voor te stel nie. *Tipiese tegnieke wat gebruik word om 'n ikoon voor te stel, moet eenvoudig ontbreek.* Die karakterteken word nie met enige biologiese, beskrywings- of selfs metaforiese kode toegerus om daaraan betekenis of vorm te gee nie (kyk 3.3.1.3). Vir sekere funksies kan selfs die psigologiese kode ontbreek.

In hierdie sin word die karakter werklik moeilik kenbaar of feitlik heeltemal onkenbaar (transparant). In dié geval bly daar net vertelling oor en geen beelding nie.

Dis belangrik om te onthou dat 'n transparante karakter (met ander woorde een wat nie maklik herkenbaar/sigbaar is nie), wel postmodernisties mag wees, maar nie noodwendig tot 'n postmoderne diskoers bydra nie. Só 'n karakter kan dalk transparant wees, bloot omdat dit nie ordentlike voorstelling geniet nie. By implikasie is dit sekerlik voor die hand liggend dat, vir 'n karakter om as 'n houer van 'n diskoers te dien, daar 'n diskoers moet wees.

4.5.5 Samevatting

Uit die voorafgaande is dit billik om te aanvaar dat, alhoewel daar sekere uitdagings is met die karaktervorming van postmoderne karakters, dit tog moontlik is om sulke karakters te kan skep en voor te stel.

Voorstelle vir die skep van postmoderne karakters is op só 'n wyse bespreek (4.5.3), dat dit nie die skeppingsproses inhibeer nie. Wat suggesties vir die voorstelling van postmoderne karakters betref, is daar gekyk na agt moontlikhede om karakters as postmodern voor te stel. Alhoewel hierdie voorstelle geensins beskou moet word as die enigste maniere waardeur postmoderne karakters voorgestel kan word nie, is dit tog baie duidelike metodes wat die skrywer leiding kan gee.

4.6 OORKOEPELENDE SAMEVATTING

Die doel van hierdie hoofstuk was om karaktervorming, met ander woorde die skep en voorstelling van karakters, te behandel. Karaktervorming is ontleed as deel van die skeppingsproses. Spesifieke afdelings van karaktervorming, naamlik karakterkeuse, karakterskepping en karaktervoorstelling, is bespreek.

Ten laaste is daar gekyk na 'n postmoderne benadering tot karaktervorming. Dit het behels dat sekere uitdagings ten opsigte van karaktervorming in die Postmodernisme belig is en daarna voorstelle aangebied is om postmoderne karakters te kan skep en voor te stel.

Die voorafgaande teorie word in die volgende hoofstuk geëvalueer aan die hand van 'n tekstanalise van die roman Hotel Atlantis (2002) deur 'n bekende Afrikaanse postmoderne skrywer, Koos A. Kombuis.

HOOFSTUK 5: TEKSANALISE

Hierdie hoofstuk betrek die voorafgaande teorie in 'n teksanalise van 'n roman waarin postmoderne karakters figureer.

5.1 ORIËNTERING

5.1.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is karaktervorming behandel en gekyk na moontlikhede om postmoderne karakters te skep en voor te stel. In hierdie hoofstuk word die voorstelling van postmoderne karakters, soos vergestalt in 'n roman, beskou.

Hierdie hoofstuk neem 'n postmoderne teks in oënskou en kyk hoe die skrywer van verskillende voorstellingsmetodes gebruik maak om postmoderne karakters voor te stel. Die teks onder bespreking is Koos A. Kombuis (2002) se Hotel Atlantis. Daar is op hierdie teks besluit omdat dit 'n relatief resente roman is deur 'n gevestigde skrywer, wat bekend is vir sy postmodernistiese tekste.

5.1.2 Verhaalopsomming

Hotel Atlantis is 'n toekomsfiksie wat in die jaar 2012 afspeel. Die wêreld word apokalipties geskets met pandemiese siektes, wêreldoorloë en natuurfratse. Die verhaal word grootliks vertel deur die hoofkarakter, wat hom as "die skrywer van die nuwe eeu" voorstel (11). Die verteller-karakter bly aanvanklik naamloos, noem homself later *Jaap uit die Kaap* (71, 83) en teen die einde van die verhaal word sy ware identiteit as Adam Greyling (200) onthul.

Die verhaal blyk aanvanklik om 'n reisverhaal te wees. "Ek het my haastig gepakte tas (soos gewoonlik met minder klere as bottels whisky in), my laptop en 'n handvol CD's gegryp, my hond geroep, in my voertuig geklim en, impulsief, net soos al die vorige kere,

die pad gevat" (11). Die reis word impulsief geneem. Die rede vir die rit bly onseker, alhoewel verskeie dryfvere gemotiveer kan word.

Uit die aanhaling "soos gewoonlik" kan afgelei word dat dit nie die eerste keer is dat Jaap/Adam ('n skrywer van beroep) só 'n reis onderneem nie. Jaap/Adam se mees resente roman-manuskrip word deur sy uitgewers afgekeur en dit kan moontlik 'n motivering wees vir sy (ont)vlug(ting). Die onlangse dood van 'n geliefde vriendin (Miriam) aan die gevreesde Hepatitis F-virus of die onrustige en besoedelde toestand in Kaapstad kan óók motiverings wees vir sy doellose reis, met geen eindbestemming in gedagte nie.

Uit die vertelling, wat grootliks van die bewussynstroomtegniek gebruik maak, is dit duidelik dat die karakter se reis óók 'n geestelike reis is.

Sy reis begin in Kaapstad en beweeg teen die Weskus op. Op die dorpie Koingnaas vind hy die hele gemeenskap is dood en deurtrek met groot blou vlieë. By Noup, 'n selfs kleiner dorpie teen die Weskus - bevriend hy die *sewentigjarige hippie,* genaamd Lood Goosen. Na 'n kort tydjie waarin hulle whiskey, sigarette, musiek en nostalgie deel, kom die vriendskap tot 'n einde wanneer Lood homself doodskiet. Jaap/Adam en sy hond se reis word voortgesit. Uiteindelik eindig hy as 'n gas en later 'n inwoner van *Hotel Atlantis,* 'n hotel in die dorpie Salem.

Daar is twaalf ander gaste (en 'n dooie ou man) in die hotel. Die inwoners (almal met Bybelse name) is irrasioneel apaties teenoor die gebeure in die buitewêreld (soos die radioaktiewe see, die chaos in Kaapstad en die atoombomme in Europa). In teenstelling met die inwoners van Hotel Atlantis is dit die twee kinders in Salem, La en Sebastian, wat nuuskierig is oor die wêreld buite Salem. Die kinders se naïwiteit en openlikheid is in duidelike jukstaposisie met die geheimsinnigheid van die hotelinwoners.

Mettertyd raak die eens idilliese hotel al hoe meer ongerieflik. Die inwoners word stelselmatig meer antagonisties, die kos raak minder en die krag gaan af, sodat almal later kerse moet gebruik. Óók buite die hotel is die omstandighede sleg. Die see is "giftig", sodat die vissers van Salem nie meer kan visvang nie, walvisse spoel op die strand uit en begin ontbind, flaminke vlieg die see in om te sterf, en ysberge dryf in die Atlantiese Oseaan op. Uiteindelik is daar 'n meteoriet in die lug en die see trek terug –'n duidelik teken van 'n fratsgolf wat op pad is.

Teen die einde van die verhaal word die inwoners van *Hotel Atlantis* ontbloot as deel van 'n kultus wat op 'n Messias wag. Die inwoners maak Jaap/Adam se hond gaar as deel van hulle feesmaal en wil ook vir Jaap/Adam vermoor. Dis tydens hierdie gebeure dat die spook van Lood tot Jaap/Adam se redding kom en aan die kultuslede 'n eksemplaar van een van Jaap/Adam se romans ("Die Swart Merino") wys. Die kultuslede lees die naam "Adam Greyling" en aanvaar hom as dié *Adam* waarop hulle gewag het.

Teen die einde gee Lood 'n kwasi-religieuse vertelling. Die verhaal eindig met Jaap/Adam wat met sy (weer lewendige) hond in die Land Rover klim en wegry – moontlik op pad om die kinders van Salem te kry en voor die komende fratsgolf te vlug.

5.1.3 Narratiewe in die roman

5.1.3.1 Vertelling deur die hoofkarakter

Die verhaal word grootliks deur Jaap/Adam vertel. Twee narratiewe word vir Jaap/Adam se vertelling gebruik. Die eerste konvensie behels 'n gewone ek-verteller. Jaap/Adam vertel sy storie soos wat hy sy reis uit Kaapstad begin en uiteindelik in Salem beland het, en die gebeure in die hotel. Die ek-verteller deel ook met die leser sekere van sy skryfwerk – soos dele uit sy afgekeurde manuskrip, gedigte en ego-dokumente.

Laasgenoemde is die tweede konvensie wat die karakter Jaap/Adam as verteller gebruik. Op 'n tikmasjien dokumenteer Jaap/Adam dele van sy ervaringe. Hierdie narratief word saam met die gewone ek-verteller gebruik om Jaap/Adam se ervaringe te beskryf. Soos die verhaal verloop, raak die getikte ego-dokumente al hoe meer deel van die algemene vertelling.

Aanvanklik is die *getikte teks* slegs aanvullend tot die hoofnarratief van die ek-vertelling. Met ander woorde die verloop van die verhaal kan aanvanklik sonder die getikte teks gelees word. Mettertyd raak die getikte teks 'n integrale deel van die vertelling en word gebeure in die getikte teks onthul wat nodig is om die eerste narratiewe vlak te begryp.

Verskillende tegnieke word gebruik om groter geloofwaardigheid aan die getikte teks te gee. Die getikte teks het 'n ander lettertipe, wat soos tradisionele tikmasjienletters

vertoon. Die tikmasjien kan nie hoofletters tik nie, en daarom is die hele getikte narratief in kleinletters geskryf. Soos die verhaal ontwikkel, raak die tikmasjien se lint uitgewerk en gevolglik is die lettertipe ook ligter gedruk in die latere dele van die teks.

5.1.3.2 Vertelling deur medekarakters

Daar is twee ander karakters wat vertelbeurte geniet in die roman, naamlik die meisie La en (die spook van) Lood Goosen. La is die verteller vir hoofstukke 10, 14, 19, 22 en 25 in die roman en Lood Goosen is die verteller van hoofstuk 33 en 'n deel van hoofstuk 29. Hierdie narratiewe word onderskei van Jaap/Adam se narratiewe deurdat die teks kursief gedruk is. Die fokalisasie van dié narratiewe maak dit ook duidelik wie aan die woord is.

Buiten La en Lood Goosen se narratiewe *lees* Jaap/Adam ook 'n paar E-posboodskappe van sy uitgewer en vriende. Die E-posbriewe word voorgestel met die telegramstyl en informele aard wat tipies van E-pos is.

5.2 TEKSANALISE

Die bespreking oor die voorstelling van die karakters in Hotel Atlantis word binne die drie kategorieë behandel wat in die vorige hoofstuk uitgelig is. Die kategorieë vir die verskillende voorstellingsmoontlikhede groepeer karakters as postmoderne mense (ikone), postmoderne literêre motiewe en postmoderne gesprekke.

5.2.1 Postmoderne ikone

Kombuis maak van vier duidelike motiewe gebruik om sy karakters as postmoderne ikone voor te stel. Die sterkste motief is die postmoderne denke van die ikone. Hy gebruik ook verwysings na populêre kultuur, en sekere subkulture en *ander*-karakters, om die postmoderne ikone te vestig.

5.2.1.1 Postmoderne denke

Daar is verskeie tegnieke wat die skrywer kan gebruik om die postmoderne denke van sy karakters uit te lig. Sulke tegnieke sluit byvoorbeeld die karakters se voorkoms, selfpotrettering, die karakters se handeling en houding, wat die karakters dink en voel, en die bewussynstroomtegniek, in (kyk 4.4.4).

In Hotel Atlantis word veral die laasgenoemde twee tegnieke gebruik vir die ikoon Jaap/Adam. As 'n ek-verteller of intradiëgetiese verteller (3.4.3.1), deel Jaap/Adam sy denke direk met die implisiete leser. Jaap/Adam se onsekerheid en pessimisme word baie duidelik voorgestel.

Die onsekerheid van postmoderne subjekte is gewoonlik geskoei op die onteleologiese aard van die postmoderne wêreld. Die onteleologiese toestand van die wêreld word reeds op die eerste bladsy van Hotel Atlantis uitgelig. Jaap/Adam, stel dit só:

"Dis asof die hele wêreld mal geword het, koorsig, aan die yl soos 'n ou alkoholis met die ritteltits. Niemand weet meer waar die waansin volgende gaan toeslaan nie. Niemand weet meer of daar 'n veilige, skoon plek oor is iewers nie. Niemand glo meer die advertensies op TV nie" (11).
Die parallelle herhaling van "niemand weet meer", "niemand weet meer" en "niemand glo meer" onderstreep die onsekerheid van die wêreld waarin Jaap/Adam hom bevind.

Jaap/Adam se eie onteleologiese houding word verklap deur stellings soos: "Waarnatoe is ek nou eintlik op pad?" (12); "Ek verstaan myself eensklaps beter, hoewel ek nie meer seker is wie ek is of wat ek op hierdie planeet maak nie" (19); "Ek moet dit net lewendig maak deur hierdie dag. En dan die volgende een. En die volgende een." (66); "Ek wil aan niks dink nie; nie die Here se moontlike doel met my lewe nie, nie my vroeë geskiedenis nie, nie eers Noup nie. Ek wil ook nie dink aan die toekoms nie" (82).

'n Bydraende faktor tot die onteleologie is die bevraagtekening van God. Sonder 'n *God* met 'n *Groter Plan* is dit moeilik om sin te vind. Jaap/Adam bevraagteken telkemale die bestaan van God (31, 34, 60). Jaap/Adam meen dat 'n "geloof" of "Godsbesef" hom sal kan help in sy mismoedige en pessimistiese toestand (34).

Daar is 'n duidelike skakel tussen die onteleologiese wêreld en die pessimisme van die karakters, veral van die hoofkarakter, Jaap/Adam. Die wêreld word as 'n *dystopia* beskryf, met min hoop vir die toekoms: "Want die toekoms, as daar een is, is te vreeslik om aan te dink..." (13); "Alles is in elk geval in sy moer" (15); "Dalk is ek nie meer die skrywer aan die begin van 'n eeu nie. Dalk is ek die skrywer aan die einde van die wêreld" (18); "En, al makeer ek niks, gaan die wêreld anyway vergaan, so why worry?" (32); "Ek weet nou dat ek nie 'n toekoms het nie" (35).

Die pessimisme word verder onderstreep deur verwysings na eskatologiese profesieë. "Ek verkies nog steeds goeie ou plastiek bo die serial-nommer in jou handpalm", sê Jaap/Adam (19). *Plastiek* wys hier op kredietkaarte, terwyl die *serial-nommer* in die hand 'n moontlike verwysing is na die profetiese/apokaliptiese boek, Openbaring. In Hoofstuk 13, verse 16 en 17 van Openbaring word gepraat van 'n merk op die hand. Mense wat nie hierdie merk het nie, sal nie kan koop en verkoop nie (vers 17). 'n Ander verwysing na doemprofeet-literatuur is die vermelding van Nostradamus: "Hy reken dis alles deur Nostradamus voorspel – van die onluste wat Washington grotendeels vernietig het in 2009 tot Hepatitis F" (40, 41).

Nog 'n voorstellingstegniek wat die skrywer gebruik om Jaap/Adam sonder 'n lewensdoel en pessimisties te beteken, is handeling. Dié karakter se handeling getuig van doelloosheid. Jaap/Adam vat die lang pad, maar met geen spesifieke einddoel in gedagte nie. Daar is ook nie 'n duidelike rede vir die reis nie (11, 12). Die eerste helfte van die roman draai rondom hierdie reis na nêrens. In die tweede helfte van die roman, wat in die dorpie Salem afspeel, is daar, sover dit die karakter Jaap/Adam betref, ook grotendeels geen spesifieke doelwitte nie. Jaap/Adam spandeer die meeste van sy tyd om te drink (130), lang staptogte op die strand te neem (130), en prosa en poësie te skryf wat hy nie gaan publiseer nie (120). Dit is bloot 'n dag-tot-dag-bestaan.

Kombuis kry dit reg om die doelloosheid van 'n postmoderne subjek suksesvol vas te vang, maar teen 'n prys. Een resensent (Smith, 2002:6) beskryf dit só: "...vir die helfte van die boek is die skrywer (die een in die Land Rover – maar hoe meer 'n mens daaraan dink, sommer albei skrywers) koersloos. Hy ploeter net aan. Niks gebeur regtig nie".

5.2.1.2 Verwysing na populêre kultuur

Een van die tegnieke wat die skrywer gebruik om ikone voor te stel wat na postmoderne mense lyk, is deur verwysings te maak na die populêre kultuur van die Postmodernisme. In Hotel Atlantis word veral verwysings na musiek effektief gebruik. (Vergelyk 2.4.5.3 en 2.4.10.7.)

Die verwysing na sekere musiekgenres en albums tipeer die karakters binne sekere eras en subkulture.

Die "...Sewentig Jaar Oue Hippie" – die karakter Lood Goosen – se CD-versameling sluit in Loving Spoonful, Country Joe and the Fish (42), die Eagles, Rolling Stones (42, 55, 56), Uriah Heep (52), Deep Purple (52), Van Morrison (52), George Harrison (56), Procol Harum (56), The Doors (57), Pink Floyd (66) en die Beatles (206). Die genre is ruk-en-rol, en dateer hoofsaaklik uit die sestiger- en sewentigerjare.

Terwyl Lood se musiekversameling hom binne die *hippie*- en ruk-en-rol-era plaas, gee Jaap/Adam se musieksmaak die aanduiding van die dekades rondom die millennium. Beide Johannes Kerkorrel (11, 20) en Red Hot Chilli Peppers se album *Californication* (20) kan beskou word as alternatiewe rock-musiek.

5.2.1.3 Subkulture

In Hotel Atlantis word sekere subkulture uitgelig. Die subkulture word hoofsaaklik voorgestel deur die *houding en uitlatings van ander* (kyk 4.4.4.2.5) karakters (in dié geval Jaap/Adam) teenoor hierdie subkulture, asook deur hulle handeling (kyk 4.4.4.2.2).

Daar word na vyf subkulture in die roman verwys wat die navorser duidelik kon identifiseer, naamlik "yuppies" (12, 13), die sci-fi en hacker-gemeenskappe (20), kunstenaars (27), letterkundiges (53, 84-85, 106) en fanaties religieuses of kultusgoepe (die inwoners van Hotel Atlantis).

Die eerste drie subkulture word nie deur karakters in die roman verteenwoordig nie. Die leser word slegs van hierdie subkulture bewus gemaak deur Jaap/Adam se verwysing

na hulle. Jaap/Adam se misnoeë met die "fokken yuppies" (13) is duidelik. Sy verwysing na die sci-fi en hacker-gemeenskap is slegs 'n terloopse melding van "bumper stickers wat geykte slagspreuke soos *THE TEARS OF A CLONE* en *HACKERS DO IT VIRTUALLY ALL THE TIME* uitroep" (20). Die "kunstenaars" word amper esoteries beskryf (27, 28) as dáárdie mense wat met filosofiese gedagtes omtrent "primitiewe kennis" omgaan.

Die laasgenoemde subkultuur word moontlik deur die hippie-karakter Lood Goosen verteenwoordig. Lood Goosen is aanvanklik 'n gewone ikoon, maar deel aspekte van die kulturele ikoon wat as 'n metafoor dien vir die subkultuur wat dit vergestalt (kyk 3.3.2.2).

Ook die letterkundiges word grootliks beskryf deur Jaap/Adam se uitlatings omtrent dié subkultuur. "In die letterkunde-establishment het ek amper niemand geken wat undamaged was nie", sê Jaap/Adam (106). Jaap/Adam is by uitstek krities oor dié subkultuur, veral die "suiwer literêre skrywers" en die "digters" (84). Sy kras uitlatings "Fok die populêre literatuur. En fok die letterkunde ook" (85) is nie net 'n kritiek op hierdie subkultuur nie, maar is gelyktydig 'n kritiek op homself (kyk 4.4.4.2.5). In die roman is Jaap/Adam die enigste karakter wat *skryf*. Jaap/Adam, ondanks sy kritiek teen die literêre subkultuur, is verteenwoordigend van dié subkultuur. Hy beskryf homself as 'n "literêre wese" wat baie tyd spandeer het in "konferensies met medeskrywers" waar hy deelgeneem het aan die mikromedia en gebeurlikhede van die literêre wêreld soos "toesprake en diskussies, egodokumente op die Internet" en "Bekgevegte" (53).
Jaap/Adam is gelyktydig deel van die subkultuur, maar distansieer hom daarvan deur dit te kritiseer. Dit bevestig die vroeëre bespreking rondom subkulture, dat die individualiteit van die persona nie noodwendig hoef te verdwyn binne die subkultuur nie (kýk 2.4.10.1).

Buiten vir die terloopse verwysing na die *hacker*-subkultuur en Lood Goosen as 'n verteenwoordiger van die *hippie*-subkultuur is geen van die ander subkulture in die roman werklik *postmoderne subkulture* nie. Kombuis gebruik duidelik nie subkulture as 'n primêre moontlikheid vir die voorstelling van postmoderne karakters nie.

5.2.1.4 Ander

Soos vroeër genoem, is die *ander*-karakter (óf *outsider*) 'n bekende konvensie wat in postmoderne tekste gebruik word. Dit is ook die geval in Hotel Atlantis.

Die skrywer gebruik hoofsaaklik twee tegnieke om Jaap/Adam as 'n *outsider* voor te stel. Die eerste tegniek behels die denke en gevoelens van Jaap/Adam, waardeur hy homself as 'n *outsider* beskryf. Eerstens beskryf hy homself as 'n *outsider* in die letterkundige kringe (84, 85). Wanneer hy 'n inwoner van Hotel Atlantis word, bly hy ook híér 'n "outsider" (96). Op 'n stadium voel Jaap/Adam minder soos 'n *outsider* (129), maar teen die einde van die roman word sy "outsiderskap" (196) geaksentueer, wanneer Kaboel, sy hond, doodgemaak word, en sy eie lewe in gevaar is.

Die tweede tegniek wat die skrywer gebruik om Jaap/Adam as 'n *outsider* uit te beeld, behels die houding van die ander karakters (kyk 4.4.4.2.5) teenoor hom. In die dorpie Salem, en spesifiek in die hotel, word Jaap/Adam deurentyd koud en met agterdog behandel. Dit is slegs die ander *ander*-karakters, naamlik die twee kinders, Sebastian en La, en die bruinman, Patrick, wat hom nie stief behandel nie.

5.2.1.5 Samevattende kommentaar

Koos Kombuis maak van duidelike moontlikhede (kyk 4.5.4) gebruik om sy karakters voor te stel as postmoderne ikone – menende karakters wat die postmoderne subjek verteenwoordig. Hierdie moontlikhede sluit in postmoderne denke, verwysings na populêre kultuur en subkulture, asook die gebruik van die *ander*.

Hy karakteriseer die *postmoderne denke* van sy karakters effektief. Jaap/Adam en Lood Goosen toon duidelik denkpatrone wat met postmoderne subjekte geassosieer word, soos ontologiese vrae, pessimisme, hedonistiese gedrag, rebelsheid teen purisme en selfs die aanhang van sameweringsteorieë. Die skrywer se gebruik van postmoderne denke as 'n voorstellingsmetode om die karakters as oortuigende postmoderne ikone te voor te stel is geslaagd.

Die ruimtelike inkleding met *musiek* uit sekere eras definieer die karakters effektief binne sekere herkenbare *postmoderne subkulture*. Hierdie verwysing na populêre kultuur, via die musiek waarna die ikone luister, is 'n geslaagde karakteriseringtegniek. Lood Goosen en Jaap/Adam word albei duidelik geplaas binne die rock- en alternatiewe-rock subkulture.

Alhoewel die verwysing na musiek effektief gebruik is om die ikone binne spesifieke postmoderne subkulture te plaas, sou dit moontlik gewees het om hierdie subkulture duideliker te vestig deur van 'n groter verskeidenheid verwysings gebruik te maak (eerder as net die verwysing na musiek).

Kombuis se gebruik van die *ander* is geslaagd. Kombuis maak gebruik van *voorheen gemarginaliseerde* karakters as sentrale karakters, soos die bruinman Patrick en die meisie La. Sulke gebruik van voorheen gemarginaliseerde identiteite kan maklik oorkom as *'n poging om polities korrek te wees*. In Hotel Atlantis *is die gevoel nietemin dat die ander* met geloofwaardigheid gebruik is, eerder as 'n maklike uitweg om postmoderne identiteite te skep.

Kombuis slaag ook daarin om Jaap/Adam effektief as 'n *outsider* voor te stel. Vanuit Jaap/Adam se fokalisasie word die *outsiderskap* geloofwaardig oorgedra.

5.2.2 Postmoderne literêre motiewe

Wanneer daar van karakters as literêre motiewe gepraat word, word bedoel die *literêre aard* van die karakters. In die Postmodernisme is daar sekere verskynsels wat (alhoewel nie noodwendig uniek tot die Postmodernisme is nie) gewild is in die postmoderne teks. Van hierdie verskynsels (postmoderne literêre motiewe) word ook in Hotel Atlantis gebruik as 'n metode van karaktervoorstelling.

Alhoewel daar moontlik ander (meer subtiele) motiewe in die teks bestaan, word slegs die duidelikstes uitgelig wat deur Kombuis gebruik word, naamlik (1) weerspreking, (2) die uitbuiting van sekere voorstellingskodes, en (3) die vervaging tussen narratiewe vlakke.

5.2.2.1 Weerspreking

Postmoderne tekse is bekend vir *weerspreking* óf *narratiewe selfuitwissing* (3.4.3.2). Inligting word deur die verteller verskaf om later weer ongedaan gemaak of weerspreek te word. Dit maak dat die verteller(-karakter) gefragmenteer en onseker kan oorkom.

In Hotel Atlantis gebeur daar weerspreking. Alhoewel die noukeurige leser sulke weersprekinge in dié teks sal waarneem, bly die weersprekinge meestal subtiel. Dit lyk of die weersprekinge nie juis beduidend bydra tot die teks nie.

'n Voorbeeld hiervan is die weerspreking oor *seisoene* wat die vertellers maak. Jaap/Adam, nog op pad na Salem, sê: "Daar waai ook vandag geen wind nie, wat eienaardig is, want sover ek weet, word die Noord-Kaap in die winter geteister deur woestynwinde uit die binneland na die see toe" (68). Later in die roman sê La (138), dat sy "haar vriend", menende Jaap/Adam, lank laas gesien het, en "dis amper winter". Volgens Jaap/Adam was dit reeds winter, maar volgens La is die winter voor die deur. Jaap/Adam weerspreek homself óók: op "11 Julie 2012" (183) laai hy E-posse af wat uit Mei dateer. Hy verduidelik dat dit die tyd was toe hy uit Kaapstad weg is en "Dit was nog nie winter nie" (180).

'n Ander voorbeeld van weerspreking behels Jaap/Adam se hond, Kaboel. Die hond word aanvanklik bekendgestel as 'n teef - "Kaboel spits haar ore" (12). Deurentyd word daar na Kaboel verwys in die vroulike vorm (soos op bladsye 19, 26, 27, 29, 36, 37, 41, 42, 102, 107, 112, 154, 161,172, 205 en 214).

Op bladsy 33 sê Jaap/Adam: "Kaboel tjank benoud terwyl ons deur die huis stap, maar ek ignoreer hom". Verder, op 'n paar plekke word die hond as 'n reun uitgebeeld. "Kaboel, net so uitbundig soos ek om skielik op vrye poot te wees, lig haar eie been etlike male bo-op sukkelende bossies..." (26). Op bladsy 158 "piepie [Kaboel] twee of drie keer teen die planke". Sulke *merk*-gedrag kom nie by teefhonde voor nie. 'n Teef lig ook nie haar been om te urineer nie, maar neem eerder 'n hurkposisie in.

Van die ander karakters verwys ook na Kaboel in die manlike vorm (100, 159), maar dit kan as 'n normale Afrikaanse konvensie beskou word om na iets in die manlike vorm te verwys as die geslag onbekend is.

Dit is duidelik dat daar ooglopende *weersprekings* aangaande Kaboel is. Die vraag is of hierdie doelbewuste weersprekinge is wat deur die skrywer gemaak is, en of hierdie bloot redigeringsfoute is wat deur nalatigheid van die uitgewer ingesluip het.

Albei die genoemde voorbeelde, naamlik die seisoenale weerspreking en Kaboel se geslagtelike weerspreking, blyk onbenullig te wees. Alhoewel ooglopende weersprekinge, lyk dit nie asof hierdie *foute* doelbewus was, of funksioneel binne die teks is nie. Indien doelbewus, kon die skrywer hierdie weersprekinge beter ontwikkel het tot meer duidelike postmoderne literêre motiewe rakende die geloofwaardigheid van die verteller en die bevraagtekening van meesterverhale (kyk 2.5.3.2 en 2.5.4.5).

5.2.2.2 Uitbuiting van voorstellingskodes

In die Postmodernisme is daar 'n neiging om sekere voorstellingskodes uit te buit om sodoende 'n postmoderne motief te genereer. In Hotel Atlantis is die voorstellingskode wat die duidelikste oortree word, die *logiese kode* (kyk 3.3.1.3).

Die geslagtelike onsekerheid van Kaboel wat hierbo bespreek is, is 'n voorbeeld van hoe hierdie kode oortree word. Die hond word deurentyd as 'n teef beskryf, maar by tye voorgestel met reunagtige eienskappe, soos om bossies te merk (26). Die logiese kode word oortree deurdat 'n teef nie haar been sal oplig om te urineer nie. Dit is nie *logiese* gedrag vir 'n teefhond nie.

'n Meer duidelike uitbuiting van die logiese kode in dié roman behels 'n polariteit tussen lewe en dood. Logies gesien, kan 'n entiteit nie gelyktydig lewend én dood wees nie. Die karakter Lood Goosen pleeg selfmoord op bl. 64: "As die skoot klap, verdwyn sy gesig. Of ten minste net sy glimlag. Die res word onegalig versprei; oor die deurhandvatsel, die bekleedsel, die gruisklippies langs die Land Rover, 'n vullisblik, die gassilinder wat langs die naaste huisie staan." Ongeag die feit dat Lood Goosen se selfmoord hier in detail beskryf word, verskyn die karakter nietemin weer aan die einde van die verhaal as begunstiger (kyk 3.3.1.2) vir Jaap/Adam.

Die Lood Goosen-karakter oortree die logiese kode op verskeie maniere. Wanneer Jaap/Adam sê: "Ek dog jy's dood", antwoord Lood Goosen: "Ek is". Dis nie Lood se dooie liggaam wat aan Jaap/Adam verskyn nie, maar sy (bebloede) *spook*. Indien daar

geglo word in die voortbestaan van die *persoon* na die dood, is hierdie verskyning van Lood Goosen nie noodwendig 'n oortreding van die logiese kode nie. Die probleem is dat die Lood Goosen-spook óók die logiese kode oortree van hoe spoke tradisioneel veronderstel is om op te tree. Spoke word gewoonlik beskou as metafisies, met ander woorde nie instaat tot fisiese handeling nie. Dit is nie die geval met die Lood Goosen-spook nie. Hy was sy gesig in 'n wasbak (190), gril vir rotte (190), kan fisies aangeraak word (191, 194), objekte ('n boek en CD's) rondbeweeg (199, 206) en whiskey drink (203). Verder onthul die Lood Goosen-karakter: "Ek's ook nie 'n spook nie. Spoke kry nie lus vir whiskey nie" (191).

Hierdie oortreding van die lewe-dood-digotoom word ook met Kaboel gedoen. Die hond word doodgemaak, gaargemaak en as 'n dis voorgesit (194, 195). Tog, op die laaste bladsy van die roman "...wag [sy] soos gewoonlik op die agterste sitplek, en waai haar stert van blydskap as sy my sien" (214).

Dit kan geargumenteer word dat die beskrywingskode en psigologiese kode ook oortree word deurdat van die karakters (soos die meeste inwoners van Hotel Atlantis) grootliks onbeskryf bly, en oor min of geen psigologiese diepte beskik nie. Aan die ander kant mag dit moontlik net 'n geval wees van randkarakters wat konvensioneel nie soveel voorstelling geniet soos sentrale karakters nie.

Die metaforiese kode word ook as 'n voorstellingstegniek gebruik. Kombuis gebruik spesifiek sekere metaforiese name (Bybelse name vir baie van die karakters), as 'n voorstellingstegniek. Kombuis se gebruik van die metaforiese kode word later bespreek onder *Postmoderne diskoerse* (5.2.3.2).

5.2.2.3 Vervaging van narratiewe vlakke

'n Kenmerk van postmoderne tekste is die spel met narratiewe moontlikhede. 'n Duidelike motief in Hotel Atlantis is die gebruik van verskillende narratiewe en die uiteindelike oorvleueling daarvan.

In 5.1.3 is reeds 'n oorsig gegee van die verskillende narratiewe wat in Hotel Atlantis gebruik word. Die sentrale narratief in die verhaal is die intradiëgetiese verteller Jaap/Adam (Kyk 3.4.3.1). Hierdie verteller-karakter vertel op twee maniere. Die eerste

vertelling behels 'n ek-vertelling. Buiten vir hierdie direkte vertelling hou die verteller-karakter Jaap/Adam hom ook besig om ego-dokumente te tik.

Laasgenoemde skep 'n verdere narratiewe vlak. Die ek-verteller Jaap/Adam vertel sy verhaal direk aan 'n toehoorder (kyk 3.4.2), maar ook via die getikte ego-dokumente. Deur van die getikte vertelling gebruik te maak word 'n nuwe verteller (en toehoorder), in 'n dieper narratiewe vlak, geskep. Soos wat 'n implisiete outeur die regte outeur verteenwoordig, so is die karakter Jaap/Adam ook 'n outeur (van die ego-dokumente). Daar is dus 'n dubbele vertelling vanaf Jaap/Adam, maar in verskillende narratiewe vlakke.

Op sigself is hierdie verskynsel nie uniek aan die Postmodernisme nie. Wat wel in Hotel Atlantis gebeur, soos in verskeie postmoderne tekste, is dat die vlakke stelselmatig vervaag, sodat daar nie meer 'n duidelike onderskeid getref kan word tussen die eerstevlak- en die tweedevlak-verteller nie.

Die getikte vertelling dra aanvanklik net ten dele by tot die verhaal, maar soos die verhaal ontwikkel, raak dit al hoe meer geïntegreer. Uiteindelik vloei die een vertelling in die ander een in sodat daar 'n totale vervaging ontstaan tussen die twee vertellinge (179): "As daar enige kans was dat ek toe nog in die donker agter La sou aanhardloop, het ek die volgende oomblik `onmiddellik die plan laat vaar.`" Uit die aanhaling kan gesien word hoedat tipologiese verandering (met ander woorde die verandering in lettertipe) hierdie oorgang vanaf die gewone ek-verteller na die ego-dokument illustreer.

Hierdie voorstellingsmetode bevorder die gefragmenteerde geneigdheid van postmoderne identiteit en karakter. Dit dra ook by daartoe dat die geloofwaardigheid van die verteller bevraagteken word (kyk 2.4.3.1; 2.5.3.2; 3.4.3.2 en 3.4.3.3).

Die skrywer kon hierdie motief beter ontwikkel het. Alhoewel Kombuis daarin slaag om die narratiewe vlakke te vermeng, en selfs die leser effens te verwar, is die effek middelmatig. Die navorser stem saam met 'n resensent (Brümmer, 2002:9): "Kombuis se pogings tot metatekste het dikwels nie die gewensde effek nie."

5.2.2.4 Samevattende kommentaar

Die skrywer maak van drie postmoderne literêre motiewe gebruik om sekere karakters van Hotel Atlantis binne die postmoderne genre te plaas, naamlik weerspreking, die uitbuiting van voorstellingskodes en die vervaging van narratiewe vlakke.

Weerspreking is 'n tegniek wat deel is van postmoderne verskynsels soos *herskrywing*, *weerlegging van waarheidsaansprake*, en *disoriëntering* (kyk 2.5.4). Die weerspreking in Hotel Atlantis vind baie subtiel plaas. Dit blyk ook geen waardevolle bydrae te lewer tot die verloop van die verhaal, die karakterisering van die karakters volgens hulle dramatiese funksie in die verhaal of die onderskraging van die postmoderne diskoerse in die verhaal nie. Die weerspreking in die teks gee die idee van nalatige redigering, eerder as 'n funksionele literêre motief.

Die postmoderne neiging om voorstellingskodes vir dramatiese effek uit te buit vind redelik geslaag plaas in die roman. Dit is veral die skrywer se uitbuiting van die logiese kode wat 'n prominente effek van postmoderne literêre motiewe daarstel, sodat sekere ikone as duidelike postmoderne karakters gevestig word. Dit is hoofsaaklik die spel met die ikoon Lood Goosen wat interessante postmoderne effekte bewerkstellig.

Kombuis maak ook effektief van die metaforiese kode gebruik deur sy referensiële toepassing van Bybelse name in die roman. Hierdie voorstellingsmetode word later in meer detail bespreek.

Kombuis gebruik ook die gewilde postmoderne konvensie om verskillende narratiewe vlakke daar te stel en dan te vervaag (kyk 3.4.2.3). Die vervaging van narratiewe vlakke met Jaap/Adam as ek-verteller, en Jaap/Adam se getikte ego-dokumente skep 'n effense disoriëntering. Dit is moeilik om vas te stel wat die skrywer se doel (buiten die effense disoriëntering) met hierdie tegniek was. Die navorser wonder daarom of die tegniek geslaag toegepas is. Die tegniek skep 'n verwagting wat volgens die navorser, nooit bevredig word nie.

5.2.3 Postmoderne diskoerse

Wanneer gepraat word van *postmoderne diskoerse*, behels dit eintlik die *linguistiese aard* van karakters soos in 3.3.2.5 bespreek. Die karakter dien as 'n medium wat die een of ander diskoers onderhou. Daar kan verwag word dat die diskoersonderwerp in 'n mate aansluiting sal vind by die postmoderne temas wat vroeër behandel is (2.5.3; 2.5.4). Sekere gesprekke noodsaak sekere karakters om die diskoerse te kan dra.

In hierdie afdeling gaan gekyk word hoedat sulke diskoerse in Hotel Atlantis gevoer is en hoe dit die voorstelling van sekere karakters beïnvloed. Die doel van hierdie deel is nie om die diskoerse breedvoerig te bespreek nie, maar bloot om van hierdie diskoersonderwerpe uit te lig en te let op hoe sekere karaktervoorstellings daartoe bygedra het. Nie ál die onderwerpe nie, nóg ál die karakters, word bespreek. Slegs die duidelikste diskoersonderwerpe en gepaste karaktervoorbeelde word uitgelig:

5.2.3.1 Gesprekke omtrent die *elite* versus die *soom*

'n Algemene diskoers in die Postmodernisme handel oor die spanning tussen 'n *elite* middel en 'n gewone *soom*. Hierdie diskoers raak aan verskeie postmoderne temas (kyk 2.5.3), soos desentrering, die verbrokkeling van grense en die bevraagtekening van meesternarratiewe. In Hotel Atlantis vind hierdie temas neerslag in byvoorbeeld die spanning tussen die binnekring en die buitekring (*Insiders* en die *Outsiders*).

Dit is insiggewend dat die Jaap/Adam-karakter aanvanklik bekend is as "Jaap uit die Kaap". Hierdie naam is 'n metaforiese kode (kyk 3.3.1.3 en 5.2.2.2) en dra moontlik dieselfde betekenis as ander idiomatiese uitdrukkings soos "Jan Alleman" en "Jan Rap en sy maat". Dit kan geargumenteer word dat dié ikoon verteenwoordigend is van 'n veralgemeende groep – 'n Jaap uit die Kaap. Die karakter, alhoewel getrou aan 'n gewone ikoon, het dus kenmerke van 'n representerende ikoon, wat aspekte van die kultuur weerspieël (kyk hoofstuk 4, 4.3.4.2).

Met die verskeie religieuse referente in die verhaal is die ikoon se ander naam, Adam, 'n duidelike intertekstuele verwysing na die eerste mens in die Bybel. Die ikoon se naam kan daarom ook gelees word as 'n *metaforiese kode* (3.3.1.3) om 'n groep mense te verteenwoordig. Soos wat die *eerste* Adam alle gevalle mense verteenwoordig en Jesus

as *tweede* Adam alle verloste mense verteenwoordig (Romeine 5; I Korintiërs 15), só kan die Adam-karakter in Hotel Atlantis verstaan word as 'n metafoor vir 'n tipe mens aan die einde van die wêreld se bestaan.

Deur spesifieke metaforiese gebruik van 'n naam stel die skrywer die karakter voor as 'n Jan Alleman. Hy word 'n verteenwoordiger van die breër publiek. Dit is in voeling met die inklusiewe geneigdheid van die Postmodernisme (kyk hoofstuk 2, 5.4.7). Hierteenoor word die karakter in kontras met sekere duidelike elitistiese *binnekringe* geplaas waarvan hy paradoksaal deel is, maar ook 'n *outsider* is.

Die hoofkarakter lewer voortdurend kommentaar op sy "outsiderskap" binne die letterkundige kringe (5.2.1.3; 5.2.1.4). Jaap/Adam is ook 'n *outsider* van die kultusgemeenskap binne die hotel. Hoewel hy homself as 'n *outsider* in hierdie kringe sien, is hy steeds deel daarvan – hy is 'n letterkundige (skrywer) en 'n inwoner in die hotel.

Hierdie motief vind ook neerslag in 'n *het/het-nie*-spanning. Die ikone in die hotel het warm en gemaklike verblyf, voedsel en luukshede. Daarteenoor is die ikone buite die hotel (die inwoners van die dorpie Salem) sonder kos en in ongerief.

Jaap/Adam is deurentyd die handelende instansie wat hierdie digotomie in homself oorbrug. Hy is 'n skrywer, maar is nie 'n elitistiese skrywer nie. Hy is 'n inwoner van Hotel Atlantis, maar vereenselwig hom met die soomfigure, soos die kinders: La en Sebastian.

Hierdie diskoerse omtrent die binne- en buitekringe noodsaak sekere karaktervoorstellings. 'n Diskoers omtrent 'n binne- en buitekring veronderstel dat daar sekere karakters sal wees om die elite voor te stel, terwyl ander karakters die soom sal voorstel. Die hotelinwoners is byvoorbeeld karakters wat die elite of binnekring verteenwoordig. Hulle word voorgestel met luukshede en is blykbaar heeltemal onbewus van, of apaties teenoor die swaarkry *buite*. Die dorpsbewoners stel weer die soom voor, wat skaars hulle basiese behoeftes kan bekostig. Die meisie-karakter, La, word byvoorbeeld deurentyd in dieselfde rokkie voorgestel om haar armoede te illustreer. La is deels 'n representerende ikoon (3.3.2.2) en dien as simbool vir die ikone wat in die haglike toestande buite die hotel lewe.

Jaap/Adam, wat die oorbrugging tussen die elite en die soom vergestalt, vereenselwig hom met die soom. Hy is 'n *Jaap van die Kaap*, maar hy is gelyktydig ook die bekende skrywer *Adam Greyling* wat kan bekostig om binne in die hotel te bly en die luukse van die hotel te kan geniet. As oorbruggende motief word hy die *Messias* in die verhaal. Hierdie gedagte word hieronder verder bespreek.

5.2.3.2 Religieuse diskoerse

Religieuse diskoerse sluit aan by postmoderne temas deurdat dit neig om meesterverhale te bevraagteken. Daar is 'n sterk religieuse tema in Hotel Atlantis.

Soos vroeër uitgelig, word diskoerse omtrent die bestaan van God en die doel van die lewe gevoer (kyk 2.1.2). Die gesprek word ook in die metaforiese naam van Jaap/Adam en sy funksie in die verhaal voortgesit.

Jaap/Adam is deurentyd vasgevang tussen twee wêrelde – naamlik die binnekring waarin hy nie tuis voel nie, en die buitekring waarin hy nie hoort nie. Hy word 'n oorbruggingsmotief tussen die elite en die soom, en verteenwoordig 'n Messiasfiguur. Die ikoon La vergelyk hom met "*Liewe Jesus*" (171), en teen die einde van die verhaal word hy openbaar as dié "tweede Adam" (201) waarop die kultuslede gewag het. Ondanks sy prominente funksie as hoofkarakter en Messiasfiguur word Jaap/Adam nietemin voorgestel as 'n tradisionele karakter, met ander woorde, 'n gewone ikoon (3.3.2.2).

Daar word van verskillende karakters gebruik gemaak om verskillende religieuse groepe voor te stel. Alhoewel hy die leidende motief en Messiasfiguur in die verhaal is, verteenwoordig Jaap/Adam ook die onsekere agnostiese postmoderne subjek. Jaap/Adam bly deurentyd onseker van die bestaan van God of sy eie geloof (5.2.1.1).

Die kultuslede verteenwoordig sekere radikale of fanaties-religieuse groepe in die samelewing, daardie subjekte wat hulle in hulle religieuse belewenis aan die samelewing onttrek en uit voeling is met die werklikheid.

Die meeste van die kultuslede word daarom baie vaag en plat voorgestel. Daar word van die metaforiese kode gebruik (3.3.1.3) deurdat hulle name almal na Bybelse

karakters verwys, byvoorbeeld: André [Andreas], Eva, Johnny [Johannes], Mark [Markus], Petrus, Rebekka, Ruth [Rut], en Tim [Timotheus]. Vir die meeste van die kultuslede ontbreek die beskrywings- en psigologiese kode en bly hulle grootliks agtergrondfigure (kyk 3.3.1.3). Hulle word voorgestel as apaties teenoor die *buitewêreld*.

Die kultuslede is grootliks representerende ikone, of moontlik selfs kulturele ikone (3.3.2.2), wat binne die konteks van hulle kultus-milieu verdwyn. Van die kultuslede is dit slegs die ikone Mark Anthony en Eva wat met relatiewe duidelikheid voorgestel word.

Die inwoners van Salem, en veral La, verteenwoordig n meer algemene of naïewe religieuse groep. "*Kan jy dit glo! Niks brandewyn nie! Niks vars vis nie! Niks droë hout nie! Net gebed! 'n Christenmens kan mos nie so leef nie, sê ma. Selfs 'n Christenmens het meer nodig as gebed*", vertel La. Die ikone wat hierdie groep verteenwoordig, word minder sinister voorgestel. Anders as die kultuslede waarvan die beskrywings- en psigologiese kode grootliks ontbreek, word La, Sebastian en Oom Toppie (as voorbeelde van die Salem-inwoners) as gewone ikone (3.3.2.2) gekarakteriseer.

Lood Goosen is sekerlik die belangrikste ikoon wat gebruik word om aan die gesprekke rondom religie deel te neem. As 'n "hippie" verteenwoordig Lood Goosen 'n meer esoteriese religieuse benadering.

Lood Goosen *sterf* om later weer te verskyn. Hy veronderstel 'n tipe transendentale ontwikkeling – vanaf 'n sterflike mens na 'n geestelike wese. Lood Goosen se transendentale ontwikkeling bied nie aan hom die tipe transendentaliteit waaroor in 4.5.4.7 besin is nie. Die Lood Goosen-ikoon toon geen duidelike teken dat dit bewus raak van 'n tekstuele ontologie nie – nietemin is daar wel 'n transendentale ontwikkeling wat dié karakter betref. Dit is eers ná Lood Goosen se sterwe dat die karakter 'n medeverteller in die teks word. Hierdie opgradering in die karakter se status, vanaf medekarakter na medeverteller, suggereer 'n tipe transendentale ontwikkeling.

Wat die karakterbewussyn betref (4.5.4.7), menende die karakter se bewustheid van 'n metateks of tekstuele ontologie, ressorteer die *geestelike* Lood Goosen onder die eerste kategorie van *bewuste karakters*. Die Lood Goosen-ikoon lewer geen kommentaar op die metateks of sy eie tekstualiteit nie. Nietemin sinspeel dit op 'n metatekstuele bewustheid.

As medeverteller spring Lood Goosen rond tussen ekstradiëgetiese verteller en homodiëgetiese verteller (kyk hoofstuk 3, 2.2.5). Die Lood Goosen-ikoon toon ekstradiëgetiese eienskappe omdat dit oor sekere kennis beskik wat tipies is van 'n derdepersoonsverteller. Lood Goosen weet byvoorbeeld van die drie romans wat onder Jaap/Adam se bed lê, en wat *in* hierdie romans geskryf is (185, 186). Gelyktydig is Lood Goosen 'n homodiëgetiese verteller omdat dit as 'n karakter in die storie deelneem.

Die voorstelling van Lood Goosen word effektief gebruik om by te dra tot die religieuse diskoers. 'n Gesprek oor religie handel inherent oor die metafisiese. Die voorafgaande wys hoedat Lood Goosen as *metafisiese* karakter voorgestel word. Lood Goosen se transendentaliteit gee aan hom ook 'n tipe gesaghebbendheid betreffende die religieuse gesprekke. Die skrywer gebruik hierdie karakter dan juis om 'n soort religieuse *coda* te gee. Die Lood Goosen-ikoon is die verteller in byna die laaste hoofstuk (Hoofstuk 33) van die roman, en lewer sy opinie oor die kultuslede se religieuse omgang. "*Hulle was nooit vriende van die Waarheid nie, hulle was hoogstens entoesiastiese fans. Groupies van God*" (203), is dié verteller se oordeel. Hierdie *coda* is sekerlik een van die hoofredes hoekom sekere resesente (Brümmer, 2002:9) Hotel Atlantis *prekerig* noem. Lood Goosen se deelname aan die religieuse gesprek lewer indirek kommentaar op dáárdie Christen- en ander religieuse groepe wat elitisties is.

5.2.3.3 Gesprekke omtrent 'n wêreld in chaos óf 'n apokaliptiese wêreld

'n Sterk motief in Hotel Atlantis handel oor die chaotiese toestand van die wêreld. Verskeie probleme word voorgehou, soos pandemiese siektes, wêreldoorloë, natuurrampe en grootskaalse ekologiese besoedeling, asook morele verval.

Die Jaap/Adam-ikoon dien as hoof-*observeerder* van hierdie probleme. Dit kan gemotiveer word dat Jaap/Adam se reis *uit* Kaapstad, onder andere gemotiveer is deur hierdie probleme in die Moederstad. Reeds op die eerste bladsy van die roman vertel Jaap/Adam hoedat "die hele wêreld mal geword het" (11). Jaap/Adam rapporteer oor beide nasionale (11) en internasionale ontstuimigheid (14). Jaap/Adam is die primêre leidende motief wat die leser deur die diskoerse omtrent die apokaliptiese toestand van die wêreld lei.

Deur Jaap/Adam se fokalisasie raak die leser bewus van die onveilige toestande. Jaap/Adam se fokalisasie, denke en gevoelens (kyk 4.4.4.1.4) is suksesvolle voorstellingstegnieke wat die skrywer gebruik om die apokaliptiese wêreld op die voorgrond te bring. Deur Jaap/Adam verder te jukstaponeer met ander karakters wat apaties staan teenoor die slegte wêreldtoestande, word hierdie probleme net nog meer geaksentueer.

Jaap/Adam verteenwoordig die subjekte in die gemeenskap wat besorg is oor die wêreld se haglike toestande. In kontras hiermee is daar die apatiese karakters – die hotelinwoners. Hierdie karakters dra by tot die diskoers deur verteenwoordigers te wees van daardie subjekte in die samelewing wat apaties teenoor die probleme van die wêreld staan. Hulle apatiese houding word uitgebeeld deur hulle onbetrokkenheid. Die meeste van die kultus-karakters is *kulturele ikone* (3.3.2.2). Hulle verteenwoordig 'n spesifieke *kultuur* (die kultus waarby hulle betrokke is), maar toon self geen individuele *identiteit* nie.

Vir 'n meer gebalanseerde diskoers omtrent die toestand van die wêreld behoort van die ander rolspelers ook verteenwoordig te wees. Wat in die roman ontbreek, is karakters wat nie net besorg is oor die toestande van die wêreld nie (soos Jaap/Adam), maar wat aktief betrokke is – wat probeer om 'n positiewe bydrae te lewer. Die skrywer kon byvoorbeeld 'n Greenpeace-aktivis tot stand geroep het. Lood Goosen as 'n "hippie" kon hiervoor gewerk het. Kombuis het moontlik doelbewus hierdie rolspelers uitgelaat om die hopeloosheid of apokaliptiese motief te versterk. "Daar is in elk geval fokkol wat ons aan die Greenhouse-effek kan doen", meen Jaap/Adam (12).

5.2.3.4 Samevattende kommentaar

Soos aangetoon is daar drie duidelike gesprekke wat op postmoderne temas geskoei is in Hotel Atlantis. Sulke diskoerse noodsaak sekere karakters om as houers vir die gesprekke te dien (kyk 4.3.3, 4.3.4).

Vir die diskoers rondom die elite en die soom word die rolspelers in so 'n diskoers, genoegsaam verteenwoordig. Dit blyk nie die geval te wees met die diskoers omtrent die chaotiese toestand van die wêreld nie. Die religieuse gesprek blyk ook 'n eensydige subjektiewe Christosentriese beskouing te wees. Daar is geen karakters wat ander

gelowe verteenwoordig nie. Lood Goosen se kwasi-religieuse *coda* bly subjektief. Die religieuse motief in Hotel Atlantis is sekerlik een van die sterkste motiewe in die verhaal. Om hierdie rede sou die betrokkenheid van ander rolspelers in so 'n gesprek gepas gewees het.

Die manier waarop die skrywer die fanatiek-religieuse ikone (die kultuslede) gekarakteriseer het deur hulle as kulturele ikone voor te stel, is geslaag. Die effek is onheilspellend. Die kultuslede vertoon misterieus en afgesonder.

Dit is vreemd dat die skrywer gekies het om Lood Goosen vir die indringende religieuse opinies te gebruik. Die ontwikkeling van Jaap/Adam as Messiasfiguur kon hierdie karakter dalk meer geskik gemaak het om 'n bydrae tot die gesprek te lewer. Ongelukkig is Jaap/Adam meer 'n verteenwoordiger van 'n agnostiese beskouing as 'n Messias. Dit kan seker beskou word as 'n postmoderne eienskap, naamlik dat entiteite nie noodwendig binne 'n bepaalde verwagting hoef op te tree nie.

5.3 OORHOOFSE SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is Koos Kombuis se roman Hotel Atlantis in oënskou geneem. Daar is gekyk na hoe karakters in die roman voorgestel word binne drie kategorieë, naamlik karakters as postmoderne ikone, karakters as postmoderne literêre motiewe en karakters as agente wat postmoderne diskoerse onderhou.

Dit is duidelik hoe die verskillende kategorieë verskillende voorstellingstegnieke veronderstel. 'n Interessante waarneming is dat sekere karakters met behulp van voorstellingstegnieke uit al drie kategorieë gekarakteriseer is. Die karakter Lood Goosen is byvoorbeeld 'n postmoderne ikoon –'n hippie wat na rock-musiek luister. Die karakter blyk ook 'n postmoderne literêre motief te wees deurdat dit 'n logiese kode oortree. Lood Goosen pleeg selfmoord, maar verskyn weer later in die verhaal as 'n aktiewe agent. Verder lewer die Lood Goosen karakter ook 'n belangrike bydra tot die religieuse diskoers in die verhaal.

Die tekstanalise toon dat daar sekere metodes bestaan om postmoderne karakters te vergestalt. Dit is dus moontlik vir 'n skrywer om van spesifieke tegnieke gebruik te maak om postmoderne karakters te kan skep en voor te stel.

In die volgende hoofstuk gaan daar geïllustreer word hoe die gebruik van sulke tegnieke postmoderne karakters kan voorstel.

HOOFSTUK 6: PRAKTIESE TOEPASSING

In hierdie hoofstuk word 'n kortverhaalbundel voorgehou waarin postmoderne karakters voorgestel word en kortliks bespreek word.

6.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word 'n seleksie van eie kortverhale aangebied. Die verhale is geskryf om 'n verskeidenheid postmoderne karakters en voorstellingsmoontlikhede te illustreer. Daar is spesifiek gekyk dat die karakters verteenwoordigend is van die drie kategorieë wat vroeër geïdentifiseer is, naamlik postmoderne ikone, postmoderne literêre motiewe en karakters as houers van postmoderne gesprekke.

Die verhale word in die volgende deel as 'n bundel voorgehou, waarvan die enigste leitmotief die postmoderniteit van die karakters is. Terwyl dit by tye die bedoeling was om karakters te skep wat vergestalting gee aan spesifiek één van die drie kategorieë, was dit baie keer die geval dat die karakters aanklank vind by twee of selfs al drie kategorieë. Dit is te verwagte, aangesien die Postmodernisme nie graag by afbakenings bly nie.

Omdat die kategorieë so gereeld oorvleuel, is daar besluit om die verhale nie te probeer groepeer binne die kategorieë nie. Die verhale is bloot in alfabetiese volgorde gerangskik volgens die verhaaltitels. Na afloop van die bundel word elke verhaal kortliks bespreek, deur sekere aspekte van die skryfproses uit te lig.

6.2 'N BUNDEL KORTVERHALE MET POSTMODERNE KARAKTERS

6.2.1 An audience with a queen

Dairy is die *fairy*ste moffie wat ek ken. For practical reasons sal ek maar praat van *haar*, eerder as *hom*. Dairy het al menige mense geflous. Nie dat ek al ooit vir Diary in 'n rok gesien het nie, maar dit sê mos niks. Sy verkies eerder stywe broekies waarin geen volwassene kan pas sonder die hulp van 'n baie complicated netwerk suspended cables en 'n eenverdiepingsprong nie.

Hoekom die naam Dairy? Dairy se eintlike naam is Jaco. Min mense weet dit.

Haar fassinasie met Tinkerbelle as kind het haar vinnig die naam besorg – dis nou *Tinkerbelle*. Iemand, wat nie Tinkerbelle kon onthou nie, het begin om vir haar Dairybelle te sê. Ek dink dit was Deborah, die transvestiet van Goudstraat. Aangename dier, dié Deborah. 'n Moeder vir elke moffie duskant die spoor. In any case, op die ou-end het almal haar sommer Dairy genoem – vir kort.

Dairy dink natuurlik dit het 'n *ring* too it. "Dairybelle", stel sy haarself gewoonlik voor en gee die ge*pose*de hand, rugkant na bo asof sy die Pope is. "Like the cream," voeg sy dan by en giggel met blinkers in haar oë. Letterlik. Die blinkers. Sy sit altyd soveel blinkermaskara aan that some of it is bound to end up in her eyes. En dan sal sy dit dramaties met 'n skerp gedraaide tissue uitvee. "But you can call me Dairy. All my friends call me Dairy, and you *are* a friend, aren't you?" En dan sal sy so aan die skouer vat en daai ding met haar mond doen. You know, so effens ge*pout*, maar so bietjie oop. Soos Marilyn Monroe.

Is jy seker jy't haar nog nie gesien nie? Sorry, ek 't vir 'n oomblik vergeet jy's van ver. Any case, dis moeilik om haar mis te kyk. Sy't altyd een of ander pruik of 'n ding op wat lyk soos 'n plastic explosion of 'n Cleopatra-gedoente wat in blou verf gedruk is, of blonde lokke wat duskant haar stuitjie ophou.

Jy sal vir Dean ook ontmoet – hy's altyd saam met haar. Hulle is lovers. Dean het gesoek na iets vrouliks, en vrouliker as Dairy is geen *regte* vrou nie. En Dairy het weer gesoek na 'n man. Nou nie dat Dean 'n man is nie, *hy* is eintlik 'n *sy*, maar as ek jou nie vooraf gesê het nie sou jy ook nie geweet het nie. Ek weet nie hoe hulle ontmoet het nie – seker maar by 'n gay-club somewhere. It was the talk of the family from here to the Cape. Is nog steeds! Dis die eerste heteroseksuele homoseksuele verhouding in die geskiedenis. No! No! Hulle is nie bi nie. Moet nie eers dink om dit voor Dean te sê nie – hy sal jou sommer donner. For heaven's sake, no!

Ja, jy lyk fine! Straight looking – dis mos eintlik die ding deesdae. Mense moet wonder. Play both fields. Look here, jy't so ver gekom as wat jou eie vermoëns

jou kan kry. Laat Dairy die res doen. Sy sal jou toor soos die fairyqueen vir Aspoestertjie getoor het. Vertrou my, Dairy is 'n pro. Jy weet daai designer wat die original Madiba-shirt gemaak het. Well rumour has it, en dis van betroubare bronne, dat Dairy 'n speld of twee in die materiaal gehad het – if you get my meaning. En daardie eyeware van Felicia – Dairy het gewaarsku dit gaan 'n disaster wees. Dit het glad nie Pink Money in gedagte gehad nie – and boy, in the fashion world, if you don't have the family backing, then you're bound to fail. Dis hoekom jy die regte ding doen. As Dairy jou eers beet gekry het – jy gaan Metro wees!

Onthou net, loop lig vir Dean. Hy het al vir 'n paar rugbyspelers dubbel gevou. Hoekom? O, hulle het iets geskree vir Dairy. Kannie nou die details onthou nie.

So, hoe lank is jy? Don't ever let them tell you size doesn't matter. In hierdie bedryf is lengte altyd 'n pluspunt. Dis die latino-ding. As jy jou heupe wil swaai soos Ricky Martin kan jy nie Danny de Vito wees nie. Maar ek dink jy's safe. Any case, let Dairy be the judge of that. Sy sal weet of 'n paar ekstra sentimeters op die regte plekke jou gaan laat uitstaan, of desperate laat lyk. As hulle eers dink jy't Tom Cruise-sindrome is dit nag.

Aan die anderkant, all news is marketing. Hoe meer jou gesiggie in die media, hoe beter. But for heaven's sake, probeer so ver moontlik uit die *Huisgenoot* bly.

Dairy is nou al jare in die bedryf en nog nie een keer in die *Huisgenoot* nie. Kan jy dit glo?! Sy's 'n pro – ek sê mos vir jou. Hoe langer jy uit die *Huisgenoot* kan bly hoe langer jou rakleeftyd. Dit was Deborah se down fall. It ain't over until the fat lady sings – en sy't toe die laaste vir die *Huisgenoot* gesing. Her last great performance.

Kyk! Daar kom hulle. Kyk die hare! Kyk die hare! 'n Trend setter. En daai lyf! Het jy al ooit só iets gesien? Geen normale mens kan in daardie broek kom nie – het jou mos gesê.

Dairy! Dairy-darling, you're looking fab – fab! And Dean-honey. Looking handsome as ever. O where did Dairybelle find you? She just refuses to tell me. Top secret, I know. Come. Let me introduce you to my young friend. (A bit rough around the edges, but gorgeous none the less.) He's so excited about meeting you – couldn't stop speaking. I hardly got a word in.

6.2.2 Jerry en die boom

Sheila sit soos 'n elegante wurm op 'n platformpie wat op 'n onheilspellende manier met toue in 'n hoë mik in die boom vasgemaak is. Haar voete hang met die platvorm af en swaai saggies heen en weer asof sy langs 'n swembad sit met haar voete in die water – eerder as drie verdiepings hoog in 'n reuse boom.

"Juffrou," roep die jong man van onder af. Jerry het 'n helder oranje helm op, en 'n passende onderbaadjie, sodat hy soos 'n baie maer nartjie lyk. "Juffrou, klim asseblief uit die boom uit."

"Ek weier," sê Sheila.

Sy lyk soos 'n fee wat nie opgehou groei het nie, dink Jerry. Om haar lyf is 'n groen sari, wat net duskant die knieë in slierte hang. Jerry verbeel hom dat 'n obskure gedierte haar aan die rok beetgekry het en die sari aan die onderkant in flarde geskeur het. Jerry wens dat die obskure gedierte 'n behoorlike job daarvan gedoen het, dan sou hy nie nou in hierdie situasie gewees het nie. Hy voel skuldig oor sy bose gedagtes.

"Juffrou, ek wil nie moeilikheid hê nie," sê Jerry. "Hierdie boom gáán vandag gevel word, daar is niks wat jy daaraan kan doen nie."

"O nie?!" wip sy haar, trek haar voete uit die swembad uit en lê terug op die wankelrige planke van die platvormpie. Bo haar dans gigantiese takke soos grasieuse lang ledemate.

"Juffrou, kom asseblief af," roep Jerry weer. "Jy stel net die onvermydelike uit. Die planne vir hierdie besigheidsentrum is al twee jaar terug goedgekeur. Dié boom gaan afgesaag word of jy dit wil hê of nie."

"Hierdie boom was al hier toe jou oupagrootjie se oupa geleef het. En nou kom jy (maar nog 'n poepsnuiter!) en jy wil dit afsaag..."

"Dis 'n werk, juffrou. Niks meer nie, niks minder nie." Jerry is nog nie lank in sy huidige werk nie. Hy was veel gemakliker as 'n pakker in Shoprite. Mense het nooit in Shoprite se rakke gaan uitkamp nie. Maar, sy ma het gesê hy is nou te oud vir Shoprite en moet 'n ander werk kry. Hy is redelik gelukkig in sy huidige werk. Elke dag moet hy 'n sekere kwota bome vel, of ander skoonmaaktake verrig. Tot vandag toe was dit nogal 'n bevredigende werk.

"Dis moord!" Sy loer vir hom oor die rand van die platform. Haar oë is groot en grys.

"Dis 'n boom!"

"Bome kan óók voel. En in elk geval, dis slegte karma."

"Slegte karma?"

"Beslis! As jy die boom afsaag is dit baie slegte karma. In jou volgende lewe gaan jy terug kom as 'n rot of 'n ding."

"Jy's mal," sê Jerry, sug en gaan sit sommer plat op die grond, met die motorsaag langs hom.

Sheila frons oor die platform. Daar is groen blare in haar hare.

"Vang," sê sy en gooi vir hom 'n appel. Jerry vang die vrug lomp teen sy bors.

Hy kyk vraend op.

"Jou bloedsuiker is laag. Het jy oggendete gehad?"

Hy skud sy kop, neem 'n groot hap aan die appel, en mompel tussen deur die kouery: "Ek eet nie brekfis nie."

"Oggendete is die belangrikste ete van die dag," sê Sheila en gooi Jerry met 'n handvol neute. Die neute trommel van sy helm af.

"Eina!"

"Die appel sal jou bloedsuiker gou opbring en die neute sal dit daar hou."

"Dankie," sê hy.

"Wat's jou naam?"

"Jerry," sê hy met appel in die kies.

"Jerry, ek is Sheila."

Hy eet die appel op, stronk en al, en staan dan weer op. "Sheila, klim asseblief uit die boom uit. As ek nie vandag nog die boom afsaag nie, gaan hulle my fire."

"Ek kan dit nie doen nie," sê sy ferm.

Jerry sug mismoedig. "Maar hoekom nie?!"

"Wél, eerstens is die boom omtrent vierhonderd jaar oud. 'n Mens kan nie net sommer iets van vierhonderd jaar vermoor nie."

"Dis 'n boom!"

"Tweedens, hierdie boom is kardinaal vir die goeie chi vloei in hierdie buurt."

"Chi vloei?! Waarvan praat jy?"

"Chi man, chi. Die lewensenergie wat in alles is. Chi, prana, force..."

Jerry frons. "Force, soos in Star Wars?"

"Ja!" Sheila lyk opgewonde en spring op. "Dis basiese Feng Shui." Sheila trap gevaarlik rond op die platform terwyl sy verduidelik. "Dié boom verteenwoordig die hout-element. Dit is korrek in die Ooste van die buurt. Dit sorg vir positiewe chi-vloei. As die boom weg is, dan is die volgende element daardie winkel!" Sy swaai haar arm wild na die grys gebou aan die anderkant van die parkie. "Só 'n sementkonstruksie met sy skerp punte is heeltemal verkeerde Feng Shui. Dit voorspel net ongeluk!" Sy swaai haar arm in die teenoorgestelde rigting. "En kyk daar...dis 'n laerskool. Die

giftige energie van daardie winkel gaan daai skooltjie tref soos 'n hondsdol draak wat lawaskuim in die bek. Dis nie lank nie en daardie kinders bring gewere skool toe en skiet mekaar soos die bendes in die Kaapse Vlaktes."

Jerry bly 'n lang ruk stil. Sulke goed het hy nog nooit gehoor nie. Dit klink al te veel na bygelowigheid vir hom en hy sê dit ook. "Dit klink al te veel na bygelowigheid vir my." Jerry het nietemin respek vir bygelowigheid, maar besluit om daaroor te swyg. Sy respek vir bygelowigheid is te danke aan sy ma se regteroog. Elke keer as sy ma se regter oog spring is daar rampspoed. Sy ma het al sewe sterftes, drie egskeidings en een geval van voedselvergiftiging met haar regteroog voorspel. Haar oog het juis onlangs weer gespring.

"En wat van die voëls?" vra Sheila.

"Die voëls?" vra hy ergelik.

"Hier slaap gemiddeld vier-en-tagtig voëls in hierdie boom. Hier broei dertien pare, waarvan een paar 'n bedreigde spesie is. Dan is daar nog die eekhorings, die bloukopkoggelmanders, die klein kolonie termiete in wortel vier aan die suidekant, die hommelbye in tak agtien en die papie van 'n baie rare skoenlapper op blaar dertienduisend-negehonderd-en-twee."

"En moet nie vergeet," voeg Jerry by "van die malletjie op platform een nie".

"Gé!" vererg Sheila haar en gaan lê weer plat op haar rug.

Dis tyd vir 'n ander strategie. Langs haar, op die platformpie is verskeie vreemde dinge wat 'n mens nodig het wanneer jy uitkamp in 'n boom. 'n Panfluit is 'n absolute noodsaaklikheid.

Sheila blaas oor die fluit en tower 'n vreemde deuntjie op.

Volksvreemd, dink Jerry.

Sheila se deuntjie raak al hoe harder en aardiger. Jerry voel hoe die klanke hom wegvoer na 'n kakofonie van Oostersheid. Voor hom doem beelde op: kokosneute, kliptempels, houtbakkies met rys en sojabone, groot ryslanderye, uitgeteerde kaalkop omies in die lotusposisie wat neurie, eienaardige grootoog vroue wie se koppe horisontaal oor hulle skouers skuif terwyl hulle met vier arms in gebed staan, geverfde olifante, windklokkies, tropiese eilande, vroue in los klere, sonder bra's of make-up en met onderarmhare.

Dis die laasgenoemde, die onderarmhare, wat Jerry laat wakker skrik uit die fluit se betowering.

"Two can play that game!" skreeu hy van onder af, pluk aan die kabel en die motorsaag brom wakker. Hy trek aan die brandstofhefboom totdat die saag skreeu soos 'n waterbobbejaan wat geboorte gee. Die geraas is oordonderend.

Vererg spring Sheila op en slinger die panfluit na Jerry sodat dit van sy helm af bons.

"Is jy mal?" skreeu hy. Die motorsaag demp tot 'n sagte grom.

Dan gooi sy hom met 'n dream-catcher, dan met 'n kitaar, dan 'n boek ("David Livingston Seagull"), 'n botteltjie aromaterapie laventelolie, 'n kussing met klein ronde spieëltjies op, appels en neute en gedroogde blomme.

Jerry koes soos 'n kind wat pakslae kry. n Paar items tref hom teen die helm en hy is skielik dankbaar dat hy verplig is om met die oranje pot op sy kop te moet werk.

"Genoeg 's genoeg," skree Jerry, koets vir 'n kwartskristal, lig die motorsaag omhoog en kap na die boom.

"'Seblief moenie!" gil Sheila van bo af, maar Jerry ignoreer haar.

Die roterende tande zirts deur die bas met 'n roggel. Die saag knaag aan die boom asof dit uitgehonger is. Saagsels sproei soos bloed in 'n grufilm. Nadat hy 'n diep gleuf in die boom gegaffel het, roep Jerry: "Kom af, óf jy val saam met die boom."

Sheila reageer nie.

Hy kyk op.

Sheila staan, een hand gesteun teen 'n tak, die ander beskermend oor haar sy waarin 'n groot sny is. Bloed vlek teen die sarie af. Sy sê niks nie, val net op haar knieë en dan vooroor uit die boom uit.

Jerry, los die saag en vang Sheila net betyds. Hy sien hoe haar grys oë eers groot en dan dof raak, en voel hoe haar lyf skielik pap word in sy arms.

Die boom sidder. Die spleet in die boom is diep, maar in Jerry se ondervinding, is dit nog nie diep genoeg vir die boom om te val nie. Maar iets is verkeerd. Die groot takke waggel asof dit in pyn is. Die reuse stam steier stadig heen en weer.

Jerry hardloop 'n veilige afstand weg.

Daar is sekere dinge in die heelal wat altyd baie stadig gebeur, al gebeur dit in 'n fraksie van 'n sekonde – soos wanneer 'n kristalvaas val. Só val die boom – baie stadig en met 'n asemophoustilte. Dan volg 'n dondering van aarde en takke en blare wat soos hees tamboeryne kletter.

Jerry se arms is vol herfsblare. Hy kyk verbaas om hom rond. Daar is geen bewys dat Sheila ooit bestaan het nie – net die gefelde boom waarvan die naaste takke lek-lek aan Jerry se bene.

Bo hom, ver bo in die lug, sirkel vier en tagtig voëls.

6.2.3 Juicy_Jack the Ripper

My monitors staan soos die koppe van 'n siamese drieling op twee tafels versprei. Op die tafels – eintlik oor my hele kamer – lê die organe van verskeie computers gestrooi, asof daar 'n groot plane crash was en die mense in stukke hier kom reën het. Wel, in die case nou nie mense nie, maar computer-parte. My TV staan wees en gemute in 'n hoek met een of ander crap local program wat wys – 'n gedwonge interracial thing.

Tussendeur *Blur* wat jam uit my speakers, hoor ek Johnny hamer op my deur. "Ek kom!" skreeu ek vir hom.

"Stop wanking en maak oop," roep hy terug.

Ek pause die game (*Unreal Tournament*) en gaan deur toe. Die son skiet soos 'n donderende waterval my plek binne. Vir 'n oomblik is alles ongewoon wit en ek glo 'n kolonie swamme wat op die mat voor die deur gebroei het, is onmiddellik die niet in – doodgebrand deur die onverwagse blootstelling aan die wraak van die god Ra. Met Johnny binne klap ek die deur toe en wag vir my oë om te herstel.

"Life sucks." Sê hy. Die skateboard val langs die deur, rol 'n entjie en stop teen 'n ou pizza-box. Hy loop na my bed toe, maak plek en ploert neer soos iemand wat sopas dood geskiet is. Orals is los papiernotas, meestal vol program code, attempts at poetry, en ander quasi-filosofiese gibberish. 'n Paar oopgevlekte boeke lê in afwagting om eventually klaar gelees te word: *The Hacker's Ethic and the Spirit of the Information Age* van Pekka Humanen, *Code and Other Laws of Cyberspace* – Lawrence Lessig, *The Great Controversy* – Ellen White, *Men at Arms* – Terry Pratchett, Douglas Adams se *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy*, wat ek nou seker vir die negende keer oorlees en Eugene Peterson se *The Message // Remix*. Laasgenoemde is 'n Bybel.

"What's up?" vra ek.

"Lee-An," sê hy. "Sy't op my gecheat."

"Lee-An? Jou cyber chick?" Ek moes dalk nie verwys het na haar as 'n "cyber chick" nie. Sover dit Johnny aangaan is dit 'n legit verhouding.

Hy vee sy dreads uit sy oë. "Die bitch."

Lee-An is iemand wat hy drie maande terug in een-of-ander chatroom ontmoet het. Hulle het foto's vir mekaar ge-email en is van toe af steady. Wel so steady as wat jy kan wees met iemand wat jy nog nooit in lewende lywe gesien het nie. Sy bly in elk geval in die Kaap en hy in Sunnyside. Hy't haar nog nie eens gebel nie – sy't al 'n maand terug vir hom haar nommer gegee.

Die foto's was fake of course. Wel ek weet Johnny se foto is fake. Soort van fake. Ons het 'n digital geneem en toe't ek met *Photoshop* vir hom 'n ander lyf op gesit. Een met 'n six-pack. Sy gesig, at least, is sy eie.

"Hoe weet jy sy't jou verneuk?"

"Ek't drie dae terug met 'n ander naam ingelog, terwyl Lee-An met iemand anders flirt. Hulle het toe private gegaan." In ander woorde, hy vermoed hulle het gaan cyber sex hê.

"Wie?" As jy lank genoeg in die verskillende chatrooms rondhang begin 'n mens die verskillende name herken.

Johnny lyk huiwerig. "Juicy_Betty," antwoord hy na 'n ruk.

"Juicy_Betty!" Ek wil lag maar hou my in.

"Sy't my gecheat met 'n ander vrou."

Ek onthou Juicy_Betty. Sy't eenkeer met my ook geflirt. Okay, meer as geflirt. Ons het ook al cyber sex gehad. Vir mekaar oor-en-weer raunchy stuff getik, so half ongemaklik met een hand op die keyboard en die ander hand op 'n ander plek. Nooit seker watter hand waar moet wees nie – tik vra vir twee hande. Ek weet nie wat Johnny se issue is nie, want as ek reg onthou het hy ook een aand laat met Juicy_Betty *gekuier*.

"Lee-An was toe al die tyd 'n lesbo," sê hy.

"Jy like lesbo's. Jy kyk alewig lesbo-porn," probeer ek troos, maar sien uit sy bedonderde kyk dat dit nie werk nie. "Anyway, vir al wat jy weet is Juicy_Betty nie eens 'n vrou nie. Miskien is dit 'n veertienjarige snotkop laaitie met puisies en 'n klein dick."

Ek besef dat ek nie help nie. Ek het sopas Johnny se vyf jaar jonger boetie beskryf. Dis beter om te glo jou chick is afgevry deur 'n ander chick as deur jou irriterende melkasem boetie. Vir al wat Johnny weet is Lee-An nie eens 'n vrou nie. Miskien is sy 'n ses-en-sewentigjarige ou man ('n ouderling; 'n magistraat) wat bietjie eksperimenteer op sy PC in die geheim van sy studeerkamer voor sy onreëlmatige hart finaal onverwags vries soos 'n computer met 'n virus. Natuurlik sal ek dit nie vir Johnny sê nie. Almal weet dis die risiko wat jy vat in cyberspace. Almal is vry om iemand anders te wees. Maar almal wil glo dis real.

"Het jy haar gesms?"

"Sy reply nie." Hy's stil vir 'n ruk. "Dis al amper twee dae dat ek niks van haar hoor nie.

"Wat maak jy?" vra hy.

"Speel *Unreal Tournament*."

"Is jy connected?"

Hy weet ek's connected. Ek het ASDL. Dis my werk.

"Wil jy surf?" Ek uncover 'n keyboard wat onder 'n *PC Format*-tydskrif lê en trek 'n muis nader. Een van die monitors wat in sleep mode was, skrik wakker en bewe in fokus. Drie internet browsers is oopgemaak. Twee is websites waaraan ek werk, die ander een is 'n underground site waarvan ek besig is om 'n movie te download. 'n Slasher-movie – *Jack the Ripper.*

"Ek wil haar computer hack en alles delete," sê hy, klim van die bed af en trek 'n stoel nader. Die stoel vee groewe deur 'n landskap van gecopy'de CD's en vuil kouse.

"Wraak kom God toe," sê ek.

"Fok, het jy al weer Bybel gelees?"

"Don't say I didn't warn you," skiet ek terug. "Onthou as jy gevang word kan jy net solank in die tjoekie sit soos 'n verkragter."

"Ek sal nie gevang word nie," sê hy. "Anyway dis Lee-An se PC, nie ABSA-bank nie."

"Die dicks is nog steeds op my case. Vir al wat ek weet is my server gebug. As jy haar wil hack doen dit van jou eie plek af."

"My fok, trek die dildo uit jou gat uit! Vir wat's jy skielik so up tight?"

Johnny weet ek kan nie weer gevang word nie, daarom antwoord ek nie eens sy vraag nie. Hy's maar net afgepis. "Spam haar eerder." Dis nou nie juis so hands-on soos om iemand se computer te crack nie, maar dis steeds 'n sweet form of revenge.

"Dis in die Anarchy-folder," sê ek.

Met 'n paar klieke is hy daar, maak die regte programmetjie oop (iets wat ek self geskryf het), tik Lee-An se email-adres in en siedaar. Die program begin rukkerig, maar tel dan spoed op.

02 Messages Send.

04 Messages Send.

07 Messages Send.

15 Messages Send.

23 Messages Send.

34 Messages Send.

46 Messages Send.

Binne tien minute sal Lee-An se epos gestuur wees aan maklik 'n duisend online advertensiemaatskappye. Teen more behoort haar inbox so vol junkmail te wees dat haar server gaan crash elke keer wat sy email wil download.

"Voel jy beter?"

"Nog nie, maar dis 'n begin," sê Johnny en tik sy gunsteling keywords (*boobs* en *lesbians*) in *Google* in. Ek druk resume op *Unreal Tournament*.

My oog vang die TV. Dis die middagnuus. Die klank is af, maar ek kan aflei uit die opskrifte dat iemand in hegtenis geneem is vir verkragting en moord. 'n Foto flits en ek kan sweer ek herken dit. "Kyk!"

"Dis Lee-An!" bevestig Johnny.

Ek klap op die tafel rond opsoek na my remote om die klank harder te sit, maar teen die tyd wat ek die ding in die hande het, is die berig byna op 'n einde. Die aanbieder waarsku mense om nie persoonlike inligting via Internet te gee nie en begin dan met 'n ander storie omtrent 'n selfmoord bomaanval.

Ek gryp na my muis, maar Johnny is my voor. Binne sekondes het hy 'n nuuswebsite oop en met nog 'n kliek is hy by die storie. Dit was 'n vyf-en-dertigjarige tandarts van Parow – sy cybername is Juicy_Betty. Lee-An, of te wel, Lesley Anderson, was sy derde slagoffer.

"Sy's vermoor," prewel hy.

"En ge-spam," sê ek, sonder om te dink.

6.2.4 'n Postmoderne avontuur

"Hello."

"He...hello", reageer die karakter huiwerig.

"Hoe voel jy?" Dis nie 'n besorgde vraag nie, want ek weet dat die karakter niks beleef wat ernstige besorgdheid vereis nie. Behalwe, miskien, 'n effense identiteitskrisis.

"Ek...ek voel...ek weet nie hoe ek voel nie."

"Dis normaal," verseker ek. "Jy het nog niks om jou gevoelens teen te meet nie. Nog geen vorige ervaringe nie." Na 'n oomblik voeg ek by: "Natuurlik sou sommige reageer dat jy nie waarlik kán voel nie – jy is bloot 'n literêre motief."

Die karakter bly 'n lang ruk stil en vra dan huiwerig: "Literêre motief?"

"Jip. 'n Handelende instansie in 'n verhaal. Kortweg, 'n karakter."

"'n Karakter?"

"Ja. Jy's 'n karakter in 'n storie wat ek skryf – 'n kortverhaal. Wel eintlik, 'n voorbeplanning vir 'n storie. 'n Voorskets, as 't ware."

"Ek's in 'n storie?"

Ek grinnik. "Jip. Jy is 'n karakter in 'n storie en ek is die skrywer."

"Watse storie?" vra die karakter na 'n ruk.

"O, 'n postmodernistiese storie natuurlik," reageer ek amper spontaan. "'n Postmodernistiese storie wat handel oor die skryfproses. Ek weet nog nie hoe die storie vorentoe gaan loop nie. Ons sal saam die avontuur beleef. Ek en jy. Ek die skrywer, en jy die geskryfde."

"'n Avontuurverhaal?"

"Moontlik. Sou jy 'n karakter in 'n avontuurverhaal wou wees?"

"Nogal, ja."

"Onthou, hierdie is 'n kortverhaal. Kortverhale sukkel om avontuurverhale te wees. Avonture is gewoonlik te lank, maar ons kan probeer."

"Kan ons? Kan ons, asseblief?!"

"Hold your horses." Ek dink ek hou van die karakter. "Nou goed, ons kan probeer. Watter tipe avontuurverhaal sal jy van hou?"

"Ek weet nie. Watter tipes is daar?"

"Wat van 'n argeologiese ontdekking, met grotte, grafte en skatte? Iets met seerowers? Of wat van 'n wetenskapsfiksie? Iets in die buitenste ruimte met ruimteskepe en drogwesens vanaf ander planete wat Aarde toe kom om die hele mensdom se rugmurg te oes. Of dalk 'n gotiese avontuur waar jy 'n vampierjagter is. Miskien 'n fantasie-verhaal met drake en feë, ridders en kastele."

"Dit klink almal interessant!" sê die karakter.

"Onthou, hierdie is 'n kortverhaal," herhaal ek. "Daar kan nie te veel dinge in 'n kortverhaal gebeur nie."

"Dis 'n postmodernistiese kortverhaal," herinner die karakter my.

"Dis waar." Ek krap my neus, strek my vingers en rus dit weer op die sleutelbord.

"Hoe sal ons jou laat lyk?" vra ek.

"Ek weet nie?" antwoord die karakter eerlik.

"Jou funksie in die verhaal is een van die grootste aanduidings van hoe jy behoort te lyk," gee ek leiding.

"Ek verstaan nie."

Ek trek my mond effens skeef. "Kyk, dit werk só: In 'n verhaal oor grotte, grafte en skatte, is die karakter gewoonlik 'n argeoloog of 'n ding. Iemand wat kennis oor oudhede het, maar gelyktydig ook avontuurlustig is. In 'n wetenskapsfiksie met ruimtewesens is die hoofkarakter waarskynlik 'n ruimtevaarder. Iemand wat vampiere jag het gewoonlik 'n lang jas, en knoffel en houtpenne. In 'n fantasie-verhaal is die hoofkarakter moontlik 'n ridder – 'n prins – wat 'n dame in 'n kasteeltoring red deur die draak wat oor haar wag hou, te slag. Natuurlik wil 'n mens ook nie altyd die voorspelbare karakter hê nie. So 'n mens kan ook 'n onwaarskynlike karakter gebruik om die held in die verhaal te wees."

"Sjoe. Dit klink moeilik om die regte karakter te kies."

Ek knik my kop, maar weet dat die karakter dit nie sien nie. "Dis baie belangrik," sê ek, en voeg dan by: "In 'n postmodernistiese storie maak dit seker nie regtig saak nie."

"Hoekom nie?"

"Wel," antwoord ek, "in 'n postmodernistiese storie is daar nie reëls nie. Miskien moet ons oorweeg dat jy 'n politieskorrekte karakter is."

"Politieskorrek? Hoe is 'n politieskorrekte karakter?"

"Wel jy sal eerstens nie 'n man kan wees nie. Mans is nie politieskorrek nie. Ook nie blank nie. Kaukasiese mans is uit. Jy sal heelwaarskynlik ook nie 'n volwassene kan wees nie. 'n Kind, of ten minste 'n tiener. Kom ons sê so vyftienjaar. O, ja – en jy kan ook nie heteroseksueel wees nie."

"Ek's gay?"

"As jy 'n politieskorrekte karakter wil wees moet jy definitief gay wees. En gestremd."

"Gestremd?!"

"Beslis. Miskien 'n parapleeg of 'n blinde."

En daar sit die karakter skielik in 'n rolstoel. 'n Blinde swart, vyftienjarige, lesbiese meisie.

"Maar hoe gaan ek nou die funksie in die verhaal kan volbring?" vra sy my. "Hoe gaan ek in grotte en grafte rondklouter op soek na skatte? Hoe gaan ek vampiere kan veg? En drake of ruimtewesens? En wat van die dame in die kasteeltoring – sy gaan 'n prins verwag, nie 'n blinde swart lesbiër in 'n rolstoel nie!"

Dis geldige punte, dink ek. "Wel, jy het die verrassingselement aan jou kant. Jy's beslis 'n baie onwaarskynlike held."

"Heldin," help die karakter my reg.

"Heldin, ja, dis mos wat ek gesê het. En vir al wat jy weet is die dame in die kasteeltoring ook lesbies. Hierdie ís immers 'n postmodernistiese storie."

Die karakter vryf oor die reënboogvlaggie aan haar bors, probeer dan die rolstoel in 'n halwe sirkelbaan en kom uiteindelik tot 'n stilstand. "Ek wil nie 'n politieskorrekte karakter wees nie," sê sy dan en staan uit die rolstoel op. "Nie 'n parapleeg nie, en ook nie blind nie." Sy gooi die donkerbril eenkant. "Ek wil nie gay wees nie," sê sy en pluk die reënboogvlaggie af. "Ook nie 'n vrou, 'n kind of swart nie." Hy staan lank en lenig in 'n snyerspak – 'n volwasse man met blonde hare en helder oë.

Ek kyk hom op en af en dink hy sal 'n goeie held in 'n avontuurverhaal maak. Ek skryf vir hom 'n spieël, waarin hy homself kan bekyk. "Wat dink jy?"

"Aantreklik," sê hy, knik vir homself en glimlag asof hy tandepasta adverteer.

"Ja," beaam ek, "maar polities-heeltemal-onkorrek".

Die karakter frons. "Ek wil geensins polities wees nie," sê hy en verdamp.

6.2.5 Santie

Santie se ma het haar so hard geklap sy't summier begin hakkel elke keer as sy 'n woord moes sê met 'n "m" in. Woorde wat met hierdie allergiese letter begin was die ergste. Om "Ma" te sê was so senutergend soos 'n operasopraan se laaste credo.

Natuurlik was 'n hakkelende dogter Santie se ma se grootste nagmerrie — want wat sou haar matriekklas sê tydens die twintigjaar skoolreünie? "Hakkel is iets wat uitgeneuk kan word, nes hardegatgeit uitgeneuk kan word" was mev. Bosch se leuse. Die gevolg was dat Santie naderhand begin hakkel het met elke letter wat met 'n vloekwoord begin. Nes sy 'n nuwe woord gekry het waarmee sy haar ma kon vloek, het mev. Bosch haar weer 'n snotklap gegee en dan is daardie letter ook op die lys van repeterende konsonante.

So kort voor lank was "m" net een van vele ander konsonante waarmee Santie geworstel het: "p", "k", "f", "v", "d", "b". 'n Eenvoudige sin soos "Pappa, pass my die kool", kan 'n paar minute duur.

So word Santie dan groot met dié "handicap". Toe Karel Pieterse haar om die hand vra, neem dit sewe minute en ses en dertig sekondes om sy naam te sê gevolg deur 'n spanningsvolle, maar gelukkig vinnige, "ja!"

Hulle besluit om die kind Anna te doop vir praktiese redes en die tweede heet Jan. Beide die kinders word groot met argaïese name in die 21ste eeu en uit rebellie pleeg Anna selfmoord aan 'n oordosis van Karel se Viagra en Jan besluit hy is aseksueel en word 'n Boeddhis.

Voor hierdie tragedies twintig jaar later sou plaasvind, help Karel vir Santie om te praat sonder om die klinkers wat haar ma se mishandeling simboliseer, te gebruik. "Karel, pass my die vetkoek" word "'Arel, 'ass 'y 'ie 'et'oe'." Die kinders word dus groot met twee tale: 'n Moedertaal en 'n vadertaal. Nog 'n bydrae tot hul verwronge selfkonsepte en eventuele selfmoord en aseksualiteit, onderskeidelik.

Ben, die man oorkant die straat, het ook Santie se uniekheid aangeleer, maar niemand behalwe haar slaapkamer het dit geweet nie. Madelein, Ben se vrou, het vermoed hy verneuk haar en toe Jan gebore is met die wortelrooi hare moes sy geweet het, want niemand in Santie of Karel se familie was rooikoppe nie. Ben, aan die ander kant, was 'n wortel. Tog, hoe kon sy raai? Sy het nie die Pieterses geken nie en Ben het hulle ook nooit aan haar voorgestel nie. Nie dat hy kon nie, hy het net vir Santie geken en het in elk geval gedink sy's 'n malletjie, want sy kon nie eens sy naam sê nie. Sy't orgasties sy naam as "'En-'En-'En!" gegil.

Half nostalgies oor haar ma se mishandeling besluit Santie om by 'n kickboxing klub aan te sluit. Sy huppel hakkelrig terwyl die afrigter haar help met die

handskoene. In die kryt visualiseer sy haar ma se gesig. Twee jabs en 'n skop en dis 'n knock-out. Die arme meisietjie wat opponent moes wees, het nie weer teruggekom nie. Die afrigter sien potensiaal en Santie word ingeskryf in die volgende kompetisie.

Haar opponente hou nie twee rondtes nie, dan is hulle uit. Een, 'n girl wat wou naam maak as 'n tawwe chick in Hollywood, moes gaan vir plastiese chirurgie om haar neus weer te vorm (en doen sommer ook 'n boob job). Santie het die kickboxing-wêreld aan die gons en kort voor lank is sy die nasionale kampioen, Afrikakampioen, Europese kampioen, Amerikaanse kampioen en uiteindelik die wêreldkampioen.

Karel voel dis onbetaamlik vir sy Santie om haar soos 'n lesbiër te gedra en vra haar om te stop. Hy blameer haar ook vir die res van hulle lewe vir die vreemde seksualiteit van hulle seun en toe Jan boonop 'n Boeddhis word, skryf Karel dit toe aan Santie se gepeuter in die okkulte. Sy verduidelik dat kickboxing net nog 'n sport soos boks is, maar Karel kap terug met: "Dis net skrefiesoë wat skop en daarom is ons kind nou verewig verdoem vir die hel se vuur."

Toe Anna selfmoord pleeg 'n jaar of wat later, sê Karel dis omdat sy haar geskaam het vir haar ma. "Watter Ma van veertig klim in 'n bokskryt en slaan ander vrouens dat die bloed spat?"

"'O' jou!" skree Santie en verval in 'n depressie. Sy begin gedigte skryf waarvan die meerderheid konsonante ontbreek. Op 'n vervelige aand stuur sy 'n paar gedigte vir www.litnet.co.za. 'n Week later is al wat 'n uitgewer op haar spoor. Die telefoon lui sonder ophou en drie agente klop aan haar deur.

Sy vertel haar storie, met Karel as tolk. Die gedigte word gepubliseer deur Human & Rousseau. Al wat 'n letterkundige is kekkel oor die nuwe skryfstyl — Santiëus gedoop. "'n Ewolusie in die Afrikaanse taal!" lees 'n berig. "Santie Pieterse, die redder van Afrikaans!" lees 'n ander een.

"Jare lank het Afrikaanse sangers gesukkel om Afrikaans se harde plofklanke te versoen met die ander internasionale lingua soos Engels," verduidelik 'n professor aan die Randse Afrikaanse Universiteit. "Santiëus, as Afrikaanse dialek, kry dit reg om met dieselfde sjarme te kommunikeer as Frans, en as Germaanse afstammeling vind dit aanklank by die Engelse, Duitsers en Hollanders. Santiëus is die moontlike nuwe taal vir die wêreld."

"Oh yes," bevestig die lesbiese doktor in Gay and Gender Studies. "As a dialect invented by a woman for all the previously marginalized communities of our nation, Santees is a politically correct language. Santees' ability to be adopted by any other native language of South Africa makes it both inclusive of everyone and liberating. It is a language that symbolises liberty from the struggle."

’n Ander akademikus van die Potchefstroomse Universiteit voeg by: “Dis korrek. Santiëus is nie net die volgende stap in Afrikaans nie. Dit is die volgende stap vir alle tale van die Reënboognasie. Verder vereenvoudig en verkort Santiëus kommunikasie. Met ander woorde, dit verhoog produktiwiteit en beteken meer geld in die belastingbetaler se sak.”

Die nasionale lied word vertaal en aseksuele Boeddhistiese Jan word ’n miljoenêr deur klasse aan te bied in sy moedertaal vir al die Rich & Famous. Op ’n baie hoë ouderdom sterf Nelson Mandela. Sy laaste woorde was in Santiëus geuiter. Oprah se show kry subtitels in Santiëus en HTML word in Santiëus vertaal.

6.2.6 Sirene

Wanneer Claire praat klink dit asof sy 'n luidspreker gebruik. Geen normale mens kan met sulke volume kommunikeer sonder die hulp van 'n mikrofoon nie. Sedert haar geboorte het Claire se ouers geweet dat dié kind toegevoeg is met buitengewone decibels. Meeste ouers dink seker op 'n stadium dat hulle kinders abnormaal luidrugtig is. Die verskil tussen meeste ouers en Claire se ouers is dat Claire se ouers daaraan geen twyfel gehad het nie. Voorwerpe het gevibreer as Claire ontstoke was. Die honde het weggehardloop en dae later terug gekom. Op verskeie geleenthede het ruite gekraak en op 'n keer het 'n waatlemoen ontplof. Oorpluisies was volop in die huis toe Claire nog kind was.

In enige ander storie sou Claire se besonderse oordrag 'n soetsappige einde gehad het waar sy opeindig in 'n Weense operahuis, nadat sy op 'n onkonvensionele manier ontdek is deur 'n aantreklike operatenoor met donker hare en 'n bek vol gepoleerde tande. Maar dit is nie Claire se storie nie. Dis nie dat Claire nie kan sing nie. Haar stem val nie noodwendig altyd ongemaklik op die oor nie. Dis nie lelik om na te luister nie. Maar sy het nie juis 'n besonderse mooi stem nie. Dis 'n *gewone* stem. Net onnatuurlik hard. Fokken hard is seker 'n beter beskrywing, maar ek hou nie daarvan om te vloek nie.

Op twee-en-twintig is Claire klaar gestudeer en begin sy werk soek. Al wat 'n onderhoudvoerder is voel geïntimideer. Een maak senuweeagtig 'n grappie en toe Claire lag, bars die man se oordrom. Hy was 'n ou man. Sy oordromme was seker al verkalk.

Na byna 'n halwe jaar se onsuksesvolle pogings kry Claire 'n werk. Nou nie in haar vakgebied nie. Iemand moes haar gemaan het dat bibliotekaris nie die beste rigting was om te swot nie. Maar 'n werk is 'n werk as jy desperaat is.

In die fabriek, tussen die voordurende gedreun van industriële masjienerie, waar mense verplig is om met oormoffies te werk, vind Claire 'n tipe hawe. Om plakkers op metaalplate te sit, is in elkgeval amper soos om plakkers op boeke te sit. Claire het haar bloot verbeel die boeke waarmee sy werk is baie groot en baie plat en dat 'n paper cut noodlottig kan wees.

Hier ontmoet sy 'n klein mannetjie met oorringe, lipringe, neusringe, en volgens oorlewering, ringe op verskeie ander anatomiese plekke. Die klein, geperforeerde mannetjie, se naam is Basie, maar almal ken hom as Helium, oor sy hoë stemmetjie.

Helium was onmiddellik geïnteresseerd in Claire se borste. Claire het groot borste. Nie oordonderende groot borste, soos haar stem nie, maar gematig groot.

Claire se borste kan as *joviaal* beskryf word. Sy't die tipe borste wat blymoedig kan bons soos gelukkige beertjies in tekenprente, wanneer die regte situasie hom voordoen.

Helium was oortuig dat hý die *regte situasie* is. 'n Bydraende faktor wat in Helium se guns getel het, is dat Helium blykbaar geen neweeffekte van Claire se stem ervaar nie. Jare se té harde heavy metal en nóg 'n paar jaar se werk in die fabriek het Helium hardhorend en só is Claire die eerste persoon wat hy in 'n lang tyd duidelik kan hoor.

Claire het volborstig haar voet neer gesit en aan Helium dit duidelik gemaak dat daar geen gebonsery sal wees vóór die wittebrood nie. Met dié staan die twee dan op trou.

Claire se ouers stem in. Claire se pa, wat jare lank 'n elektrisiën was, het die feit aangeraak dat Helium 'n *baie* goeie geleier van elektrisiteit is, maar Claire se ma het hom getroos, dat hy Claire goed opgevoed het, rakende die gevare van elektrisiteit.

"Elektrisiteit is nie 'n speelding nie," sê Claire se pa.

"Ja Skat, maar dis nie aldag dat 'n man onse Clairetjie se *besondersheid* kan hanteer nie," argumenteer Claire se ma.

"Maar is jy seker hy is 'n man?" vra Claire se pa. "Hy praat dan met so 'n hoë stemmetjie."

"Sies vir jou!" berispe Claire se ma haar man. "Na alles wat onse Claire'tjie deur is, behoort jy die laaste een te wees om iemand te oordeel oor die toon van sy stem."

Die NG-dominee sê hy kan nie vir geperforeerde Helium trou nie, tensy die mannetjie van sy dekorasies ontslae raak nie. "Mans met oorringe en so aan is nog nie deur die Sinode goedgekeur nie," verduidelik die dominee. Helium weier om van sy ringe ontslae te raak.

So trou die twee dan in 'n charismatiese kerk. Toe Claire "ja" sê, en weens die opwinding vergeet om haar stem te beteuel, bars 'n gloeilamp en raak die pastoor flou. 'n Klompie charismate spring op en prys die gees, maar 'n paar kyke van Claire se NG-familie, en die charismate gaan sit – die gees geblus.

Die twee verlaat die onthaal vroeg, klim op 'n vliegtuig na Wene en oornag in 'n hotel, waarvandaan hulle wittebrood deur Europa wegspring.

Hulle eerste aand saam is besonders, maar eindig tragies vir die Wene. Helium se oorringe, lipringe, neusringe, en volgens oorlewering, ringe op verskeie ander anatomiese plekke, laat Claire se joviale borste bons, tot sy trillings in haar lyf voel opbou wat soos 'n geboorte in haar keel kom sit.

Daar's geen keer nie. Claire gil en die helfde van die antieke stad se mure val soos die Berlynse een. Die wêreld se gunstelingtenoor, met 'n bek vol gepoleerde tande, kom om.

Elke aand in 'n ander stad, laat Claire en Helium 'n streep van verwoesting. In Rome lig die St. Peter katedraal se koepel en loop lê op 'n ander plek. In Parys knak die Eifel en die Mona Lisa trek 'n frons. In Engeland bedank Blaire en vlug Australië toe.

Interpol se skerpstes sien 'n patroon, vermoed terrorisme, en Amerika heraktiveer hulle kernverdedigingsprogram. Die helfde van Europa lê in puin voordat Claire en Helium vasgetrek word in 'n hotelkamer, in 'n ski-oord te Switserland. Hulle inhegtenisname is net-net te laat om 'n sneeustorting te verhoed.

Die twee word onder hoë sekuriteit gedeporteer Suid-Afrika toe.

"ONS IS ONSKULDIG," hou Claire vol in 'n onderhoud met Mariëtta Kruger. "Ons het net ons honeymoon geniet," fluit Helium. Sedertdien het albei spoorloos verdwyn.

Volgens gerigte het Thabo Mbeki aan Claire en Helium 'n klankdigte veilige hawe voorsien, in ruil vir spesiale dienste, soos in tye van nasionale verdediging. En volgens gerugte, is die onlangse mynongeluk 'n bewys dat Claire en Helium steeds gelukkig getroud is.

6.2.7 Trap-in-die-water

Die son skyn roes. Dis 'n lelike sonsondergang. Daar's geen gele nie. Die son is vaal soos 'n kameel se harige hobbel. Ek weet nie of ek al ooit vantevore 'n lelike sonsondergang gesien het nie, maar hierdie is wragtig 'n lelike een. Die kleure is vuil. Die oranjes wat gewoonlik goud gloei is brons. Die rooie, net voordat die son sy kop agter 'n gebou induik, is bruin.

Dan skenk die sonsondergang geboorte aan sowaar die lelikste aand wat ek nog sien gebeur het. 'n Wolkomberswolke en lugbesoedeling hang laag. Ek dink dat as ek 'n aanloop vat en spring, ek die kombers sal kan gryp. Jammer van my kloppende knieg.

Dit reën. Nie hard nie. Dit drup net sulke swaar vuil boemelaardruppels. Dit lyk asof elke druppel wat val, besluit het om selfmoord te pleeg. Die lewe is kak, sê elke druppel en spring dan. Dis nie 'n entoesiastiese sprong nie, dis net 'n oorgee aan gravitasie, en 'n val. Nie eens 'n ver val nie.

Daar's niks opwindend aan die reën of die sonsondergang of die aand nie en ek dink dat as ek ook 'n druppel in dié vuil harige wolke bo die stad was, ek ook sou wou selfmoord pleeg. Die ding is net dat 'n reëndruppel wat val is eintlik nie besig met selfmoord nie. Dit vervul bloot die rede waarvoor dit ontstaan het. Om waarlik selfmoord te pleeg, as jy 'n reëndruppel is, moet jy nie val nie, maar jy moet sonder lugdrukverandering of temperatuurskommelings, of enige ander wetenskaplike rede, skielik, sommer net, verdamp.

Ek loop in 'n vuil agterstraat in 'n agterlike stad. Sowat elke dertig sekondes is daar 'n kar wat dié kant toe of daai kant toe ry. In die bedompige lug hang urine en swael en veraf klanke van besiger verkeer en gladde bande op gladde nat paaie, ambulans- en polisiesirenes, hoere wat lag of gil, tsotsies, en seker vampiere ook. Niks sal my verras na daardie sonsondergang nie. Fok, niks sal my verras na vandag nie.

Ek voel in my sakke rond vir 'n lighter. Geld – niks meer as twintig rand nie. Die sleutels van my kar wat gesteel is. Moet ek dit hou? Watse use het karsleutels sonder die slot waarin dit pas en die deur waarin die slot is en die kar waaraan die deur behoort? Ek voel 'n kondoom want 'n man moet voorbereid wees. Tipies. Ek's voorbereid op seks maar nie op rook nie. Die sigaret hang by my lippe uit en wag vir beter nagte soos my voël. Ek en my girl, Celeste, het lanklaas genaai. Seker twee maande laas. Sy's deesdae gedurig moerig.

Die waarheid is, ek is nie eens lus nie. As 'n hoer nou op my moet sit, met haar los genaaide ghwar, haar pap gebreide pramme, haar wye saf gesuigde lippe, en so 'n rekmerk hangmaag – fok, watter piel kan styf word?

Mans is barbaarse goed. Ons kan ons voël by enige gat indruk as dit groot genoeg is. As jy jags is dink jy nie higiëne nie. Jy dink ook nie estetika nie. Wie't al ooit 'n mooi p... 'n Jagse man dink nie – period.

Die wind begin opsteek en die druppels raak kamakazi. Hoeveel water kan 'n wolk hê? Ek loop nou al seker 'n uur sedert die son gesak het en dit reën nog steeds sonder ophou.

'n Polisiekar kom om die draai, voor regs. Dit ry stadig. Die een beampte hou 'n kollig uit en flits met elke stegie af. Die lig brand 'n groot wit kol. Dit beweeg stadig oor die bruin mure, en highlight elke graffiti-tekening, elke stukkie rommel op die sypaadjie en uiteindelik ets dit my soos 'n celebrity. Ek skerm met my arm teen die lig, totdat dit verby gly en hulle verder ry om ander vuilgoed in die samelewing uit te lig.

Verblind, maar ek stap. My sig sal nou terug wees. Dalk moes ek hulle gestop het vir 'n lighter. Aan die ander kant, netnou soek hulle al vir my. Not likely, maar nie onmoontlik nie. Nuus trek vinnig. In elk geval, ek lyk nie suspicious nie. Buiten vir die vuil merk op die knieg van my denim lyk ek *ordentlik*. Net nog 'n jong lat oppad na nêrens. My hare is nie gekam nie, maar wie sin is? My T-shirt is helder groen, die langmou T-shirt daaronder is maroen en die jas is, met 'n tekort aan 'n beter beskrywing, beige. Dis nie wit nie, dis ook nie regtig cream nie. Dis dalk effens bruin. Verfmaatskappye sou hulle creative team gekry het om dit een-of-ander esoteriese naam te gee soos "Sahara Silk" of "Dry Grass Desire".

Creative teams is almal op drugs. Daar's min regtige kreatiewe mense. Daar's duisende – fok – miljarde fake kreatiewe mense. Sulke airy-fairy arty-farty tipes wat wannabees is. Sonder een oorspronklike kreatiewe vonk van hulle eie. Ja hulle kan kleure balanseer en hulle kan dalk iets moois, of aspris nié moois nie, maak, of 'n liedjie skryf wat klink soos wat jy weet iemand anders ook kon geskryf het. Waarlik iets nuuts en oorspronkliks – min! The real creative mind is rare. Mense soos Björk. Fokken uniek. Ek haat wannabees. Die wêreld is vol wannabees. Spring een druppel uit die wolk, spring almal agterna. Een oorspronklike druppel en die hele wolk reën leeg want almal wil *in* wees.

Dan's daar al daai ander wat maak asof hulle glad nie wil in wees nie en aspris *uit* is net sodat almal hulle kan raaksien en sê, Shit, kyk daai weirdo. Daar is 'n paar opregtes. Opregte freaks. Ek het baie respek vir hulle. Maar die meerderheid is almal wannabees. Was daar maar 'n wannabee by my met 'n lighter.

Die bleddie sigaret is al verlep van natgeit. Om dit te hou vir later is simpel. Daar's geen redding aan hierdie outjie nie. Nat tot in die filter. Ek kan dit maar net sowel uitspoeg.

Dit lyk soos 'n wurm op die grond. Shame.

Hierdie straat op.

Een straatlig flikker asof dit morsekode stuur. Twee ouens op die sypaadjie, aan my kant van die pad. Lyk nie te vriendelik nie. Ek wonder of ek die pad moet oorsteek. Wie in hulle goeie verstand staan in elk geval in die reën?

Ek sal aan loop. Reguit by hulle verby.

Hulle kyk vir my. Knik koppe. O, dis 'n bushalte. Ek het vergeet. Dalk bietjie paranoïes. Die bordjie is effens gebleik.

Ek haat dit as ek iets refleksief doen. Hoekom het ek terug kopgeknik? En dan nog so verleë gesmile asof hulle my 'n guns gedoen het. Vir wat? Ek ken hulle nie eens nie. Dis soos mense wat in die verbystap groet en vra hoe gaan dit. Hulle wil nie regtig weet nie. En dan sê jy maar, "goed dankie". En dan is dit jou beurt: "En met jou?" En dan sê hulle weer, "goed dankie". So 'n onnodige bladdie fake ritueel. Hulle wat jou vra hoe dit gaan, is fake. Jy wat antwoord, is fake en as jy nog boonop terug vra hoe dit gaan, maak dit jou eintlik faker. Die hele wêreld maak of hulle vir mekaar omgee, maar eintlik gee niemand 'n fok om nie.

Daar kom dit – die bus. Die twee knape kan nou uit die reën uit kom en langs iemand gaan sit vir wie hulle eers beleefd moet koppe knik. Iemand mag dalk selfs 'n opmerking maak oor die reën. Miskien is een van hulle eerlik genoeg om te sê dis 'n lelike aand, die weer is mislik en los my uit, ek wil nie met jou praat nie, want ek wil nie verplig voel om vriendelik hoef te wees met iemand wat ek nie ken nie en net omdat jy vriendelik met my is, beteken dit nie dat ek nou jou dieselfde guns hoef te bewys nie, ek wou net hier in my eie gedagtes met myself gesit het en voor my staar en aan niks spesifieks dink nie, want daar is in elk geval niks om oor te dink waaroor niemand anders nie al gedink het nie.

Die straat is so bekend. Besiger, veral daar onder.

En daai? 'n Gebruikte kondoom so op die sypaadjie. Het mense nie skaamte nie? Wie moet dit nou optel? Straatveërs? Sal jou wat verbeel dat straatveërs iets moet optel waarin jou voël geswel was, wat in wie weet watter gat van wie weet wie gedruk was en vol van jou ekskresie. Te min mense neem verantwoordelikheid vir hulle eie vuilgoed. Wie maak hulle eie toilette skoon? Wie krap in hulle eie kak rond as die drein verstop? Wie tel hulle eie taai kondome op en gooi dit in 'n asblik weg?

Dis seker moeilik om van jou kondoom ontslae te raak as jy gou 'n quicky gevang het in die kar. Waar bêre jy dit sodat jou vrou nie daarop afkom nie? Jy moet

onmiddellik daarvan ontslae raak, want dit herinner jou aan jou skandes. Dat 'n mens jou gewete maar kan weggooi, sommer so uit die karvenster uit op die sypaadjie. En jy hoef nie daaroor te worry nie. Niemand gaan weet dis joune nie. Nie eens die straatveër wat dit optel en dispose nie. Ja die hoer gaan weet. Maar sy's gewoond daaraan. Dis soos die loodgieter wat heeldag en aldag aan ander mense se dreine werk. Wie gee om as jy vloek tussen matrose? Wie gee om as jy suip saam met mechanics.

Fuck! die knieg is seer. Dis darem nie meer ver nie. Drie, vier...drie blokke. Die jas is swaar van die natgeit, en die denim ook. 'n Warm bad! Ek kan doen met 'n warm bad.

Die wind steek in my lyf en die bleddie knieg klop soos iemand wat geld insamel vir 'n welsynsorganisasie waarvan niemand nog gehoor het nie. Behalwe Moeder Theresa, omdat sy dit seker begin het toe sy nog gelewe het. Alle welsyn begin in Culcutta. Die Pous is die rykste man op aarde en mense klop aan my deur vir geld vir Moeder Theresa in Culcutta. Niemand klop ooit aan die Pous se deur nie. Arme seniele ou man. Hy's ook só oud. Kan skaars sy kop van sy bors af lig.

Ek weet nie hoe gaan ek met hierdie knieg daardie twee verdiepings se stelle trappe opklim nie. Die lift is altyd buite werking as dit reën. Put your pain somewhere else het iemand vir iemand gesê in een-of-ander low budget martial art movie. Makliker gesê as gedoen. As jou knieg klop vir aandag, soos 'n nagging kind aan jou broekspyp, wys my die persoon wat sy mind somewhere else kan hê as by die terror wat pluk aan jou been. As daar een ding is wat ek minder wil hê as hierdie pyn in die knieg is dit 'n kind op die knieg.

Daar's 'n gat in die hemel, kondome op straat, fake mense orals, moorde, verkragtings, diefstal, molesterings, domestic violence, school violence, office violence, road rage, oorloë tussen gangsters, politici, en wêreldmoonthede, mense wat bedel omdat die Pous te suinig is, die lug is so besoedel dit reën acid, VIGS, genoeg kanker dat 'n derde van die wêreld se mense iets in gemeen het, genoeg egskeidings dat die helfde van die wêreld iets in gemeen het, hongersnood, werkloosheid, en wie-weet-wat-nog-fokken-wat en mense kry kinders! Ek weet nie of almal net donders dom of donders selfsugtig is nie.

Êrens in my sakke is die sleutel. Sigarette, kondoom, karsleutel, ID, aa, hiers dit – jas se sak. Sukkel altyd om die deur oop te maak as daar soveel vog in die lug is. Die trappe spiraal zic-zac na bo – dalk moet ek die lift probeer. Iemand kom met die trappe af.

"Hello Sean."

"Hello Mister Maskov."

"The lift is out of order again. The rain." Vriendelike ou man. Hy vra nooit hoe gaan dit nie, maar hy gesels altyd. Gee 'n oomblikkie onverdeelde aandag. Maar nie soveel dat jy laat kom vir afsprake nie.

"Oh dear me, Sean! Your dripping wet. Is it raining that hard? I'd better dash to my car then."

"Good evening, Mister Maskov."

"And a good evening to you too, Sean."

Mr. Maskov se sambreel gaan groot oop soos 'n blou lelie. Die reëndruppels val perkussie daarop en dan skielik, as hy die deur agter hom toe maak, is dit stil. Daar is die agtergrondgeraas van enige woonstelkompleks, maar dis rustig. TV's en mense wat eet of opwas, die luide gesprek van die porras in 2B. Dis bekende klanke.

Die eerste vier trappe is die ergste. Nommer vyf en ses was beter en nou, met nommer tien, is die pyn draaglik. Dis nie weg nie. Ek's hiper bewus daarvan, maar dis soos 'n baie warm bad. As jy jou voet aanvanklik in die water druk brand dit, maar na 'n ruk is jy daaraan gewoond, jy moet net nie baie beweeg nie.

Ag hel, daar val die sleutels. Ek bewe so ek kan nie die deur oopsluit nie. Weer probeer. Daarso.

My ou ritueel. Die lig. Klik. Die radio. Klik. 'n Goeie tune – dit klink nie te commercial nie. Die antwoordmasjien. Klik.

Wat eerste? miskien koffie. Nee, ek moet eerste uit hierdie nat klere kom.

"You have – five – unheard – messages. First message. Sean, dis ma. Waar's jy? Celeste het gebel. Sy klink in 'n toestand. Het iets gebeur? Bel my."

"Second message. Sean, dis jou ma, bel my dis dringend."

"Third message. Hello Meneer Le Roux," Ek ken nie die stem nie. "Ek is inspekteur Royce. Skakel my asseblief sodra u tuis is. My mobiele nommer..." Hoe is dit dat sekere stemme altyd goed klink oor luidsprekers? Ek is inspekteur Royce, sê hy asof hy 'n omroeper is. Selfversekerd, asof hy iets weet wat die res van die wêreld nie weet. Sy "skakel my asseblief as u tuis is" is nie 'n ordentlike versoek nie, dis 'n formele bevel.

Die wêreld is in chaos en 'n inspekteur soek na my asof ek iets daarmee te doen het. Hoekom bel hy nie eerder die presidente van eerste wêreldlande nie? Hoekom spandeer hy nie eerder die geld van belangstingbetalers om kardiewe vas te trek nie.

Daar is iets troostend aan die klank van badwater wat tap.

Om my vou die water soos fluweel. My knieg is opgeswel.

"Fourth message. Sean...Sean, dis Celeste..." Haar stem is bewerig. Dis irriterend. Dis 'n manipuleringstegniek. Sy wil my laat skuldig voel. "Sean, waar's jy?

Ek's bekommerd. Bel my terug. Sean, ek's nie kwaad vir jou nie. Sal jy my asseblief terug bel?"

"Fifth message. Sean, dis weer ek." Ek wil skree: Fok vrou, shut up!, maar weet dit sal nie help nie. Ek wil net rustig in die bad lê en maak asof niks gebeur het nie. "Ek was vandag by die dokter. Uhm...Sean, hy sê ek's...Sean ek's pregnant."

6.2.8 Wegloop

"Ek's Burger en ek speel rugby," is hoe Sissa se boyfriend homself aan my voorstel. "Vir watter span skree jy?" vra hy. Ek antwoord dat ek nie rugby kyk nie en meteens voel ek hoedat ek verdamp. Burger het my nooit weer raakgesien nie.

Dit pla my nie. Behalwe die kere wat ons in dieselfde gang verby mekaar stap en Burger my nie raaksien nie en reg deur my loop, of as almal in die sitkamer sit en daar net een plek op die sofa oop is en dit is langs my en Burger kaplaks neerval en sy elmboog my oor die bors tref en behalwe as ek koffie in die kombuis maak en gou iets anders gaan doen en terugkom en sien dat my koffie weg is en ek my beker later in die sitkamer voor hom op die koffietafel sien en as ek hom daaroor vra hy my nie hoor nie en as ek besig is om TV te kyk en Burger kom in en verander die kanaal na 'n rugby-match toe en as Ma sê ek moet saam met Sissa en Burger iets gaan doen, soos kafee toe gaan en Sissa my dan ook nie meer sien nie en as Pa sê ek moet bietjie rugby speel of enige iets anders sodat ek meer soos Burger kan wees en behalwe as Burger sy mond oopmaak en ek hoef nie te raai waaroor hy gaan praat nie, en almal in die huis actually hou waarvan hy sê, ongeag die feit dat wat hy ook al sê altyd oor dieselfde ding gaan.

Ek het nooit van Oortjies gehou nie. Oortjies is Ma se maltees. Ek dink dis 'n maltees – niemand is heeltemal seker nie. Oortjies is geelwit met haartjies wat dreig om te krul maar dit nie doen nie. Oortjies het 'n lang neus soos 'n rot of 'n ding en 'n krullerige stert soos 'n vark en klein swart oë soos 'n slang en ore wat regop staan soos 'n perd s'n. As ek eerlik is, hou ek nog steeds nie van Oortjies nie. Die hond is teen die natuurwette. So iets moenie bestaan nie. Ek dink Ma is lief vir Oortjies omdat sy hom jammer kry. Oortjies irriteer die hel uit my uit. Hy blaf aanhoudend vir alles, van die posman tot 'n mot. Hy poep alewig in die geselskap en ek moet altyd sy drolle in die tuin gaan optel voordat Pa gras sny op Sondae.

Die rede hoekom ek dalk bietjie meer van Oortjies begin hou het, is omdat hy net soveel vir Burger blaf as vir die posman en vir motte. Oortjies begin al blaf as Burger se Mazda met die straat af kom. Dan gaan Sissa en maak die hond op die agterstoep toe, want Oortjies het al vir Burger aan die enkel gebyt en toe moes Burger 'n rugby-oefensessie uitsit waaroor hy amper gehuil het.

Ouma Betta het water in die bene, sy kry hardkloppings en het asma. Sy hoes aanhoudend en spoeg alewig en sy sê woorde soos "donnerse" en "bliksemse". Ouma Betta hou ook nie van Oortjies nie. "Daardie donnerse hond *hoes-hoes-spoeg* het my weer uit die slaap gehou." Haar sakdoek drup van die slym. Oortjies koets elke keer as Ouma Betta naby kom, want as Ouma Betta hom sien gryp sy enigiets

naby haar en slinger dit wild in Oortjies se rigting en mis gewoonlik baie ver. "Bliksemse hond!" Ouma Betta moet gewoonlik dan gaan sit en suig aan haar asmapompie. "Daardie brak gaan nog my dood kos."

Soos die res van die huis hou Ouma Betta ook van Burger. Sy sê hy is so dom soos 'n Voortrekker en dis hoe 'n wit man moet wees as hy wil oorleef in Suid-Afrika (óf op die rugbyveld). Ouma Betta sê dom mans werk hard en dat Sissa altyd 'n dak oor haar kop en kos op die tafel sal hê.

Ek het Ouma Betta op 'n keer gevra hoekom sy dink Voortrekkers was dom en haar antwoord was dat enige iemand wat vir honderde myle ver trek sonder om te weet waarheen hulle op pad is, is óf baie avontuurlustig óf dom. En toe ek vra of hulle nie dalk avontuurlustig was nie sê sy: "Arme kind! Wat leer julle in vandag se skole?" Nadat sy 'n paar keer aan haar pompie gesuig het voeg sy by: "Daar's geen hoop vir die donnerse volk nie." Ek het haar nooit weer uitgevra oor die Voortrekkers nie.

Op 'n keer toe Ouma Betta in haar nat sakdoek spoeg en Burger rugby kyk met my beker koffie in sy hand en almal luister na sy kommentaar oor die game en Oortjies agter op die stoep blaf vir 'n kraak in die vloer besluit ek genoeg is genoeg. Ek gaan wegloop. Ek gaan na my kamer toe en begin pak. 'n Denim, 'n paar T-shirts, 'n ekstra boxershort, my Limp Biskit CD's en my Gideon Bybeltjie.

Ek het besluit om by die agterdeur uit te sluip. Toe ek die deur oopmaak storm Oortjies blaffend by my verby reguit sitkamer toe. Ek verdwyn haastig om die hoek.

My weglopery hou nie lank nie. Dis nie veel beter by my vriende se huise nie en twee dae later gaan ek maar terug na my eie toe. Nogal heelwat het gebeur. Burger en Ouma is in die hospitaal. Ma en Pa gaan skei en Sissa haat rugby. En almal ignoreer my, maar ek is al gewoond daaraan. En Oortjies...wel Oortjies is steeds daar.

Hier's die verskillende versions. Die een het ek by Ouma gehoor en die ander by Sissa toe sy met haar vriendin oor die foon praat en ek om die hoek in die badkamer weggekruip het om haar te kan afluister.

"Die bliksemse hond storm mos in en byt Burger aan die kuit. Hy probeer die brak skop, maar die donner is so rats! Toe gryp ek jou pa *hyg* se selfoon en gooi. Die arm is nie mee so lekker nie," vertel Ouma en vryf daaroor.

"Die brak ruk en pluk soos 'n ondier aan Burger se been. Almal is aan die skree, maar doen niks en toe gooi ek maar die pompie óók. En dis *hoes-hoes-spoeg*

hoe ek in die donnerse hospitaal beland. Toe die asma my vat, toe's die pompie weg..."

"Ek haat rugby en rugbyspelers.

"Yes, dis oor. As ek hom nooit weer sien nie, is dit te gou.

"Uh-huh. In die hospitaal nog steeds. Hy't vier-en-twintig steke aan sy kuit, 'n paar in sy lies en harsingskudding.

"Nee, dis van my ouma. Die ouvrou is mos kens. Sy gooi alewig goeters. Sy't die hond met my pa se selfoon gegooi, maar gemis en Burger teen die kop getref. Knock-out.

"Ek het die hele aand by hom in die hospitaal gesit. Raai wat sê hy vir my toe hy wakker word. Jy sal nie glo nie. Raai-

"Die eerste ding wat hy vir my sê is dat hy wil nie meer met my uitgaan nie, want ek is nie goed vir sy rugby-career nie. Die cheek!

"Ja dis waar. Hulle is in die proses. My ma sê dit sal seker nog so maand wees, maar my pa het reeds uitgetrek. Hy't op haar gecheat.

"Toe die sel Burger tref toe dial dit die laaste nommer wat my pa gebel het. Dit was al die tyd sy mistress. Sy het seker die commotion gehoor en terug gebel en toe tel my ma op en die vrou aan die anderkant dink dis my pa. You can only imagine!"

6.3 AANTEKENINGE

6.3.1 An audience with a queen

Die stimulus vir hierdie storie was die verskynsel wat ek waargeneem het by party homoseksuele verhoudings, waar die homoseksuele verhouding 'n heteroseksuele verhouding simuleer. Daar is baie keer een persoon in die verhouding wat meer manlike eienskappe toon en die ander persoon weer meer vroulike eienskappe toon.

Wat ek my dan afvra is: indien 'n homoseksuele man van 'n verfynde (vroulike) man hou, hoekom kies hy nie eerder vir hom 'n vrou nie? Dieselfde vraag geld in 'n lesbiese verhouding, waar die een persoon haarself *manlik* gedra. Indien die ander vrou dan van hierdie manlike eienskappe hou, hoekom kies sy dan nie eerder 'n man om in 'n verhouding te wees nie?

In "An audience with a queen" het ek probeer om hierdie vraagstuk aan te raak. Dairybelle is 'n gay man – 'n *queen*. Dean is weer 'n *butch* lesbiese vrou. Beide Dairybelle en Dean is homoseksueel, en alhoewel hulle van die teenoorgestelde geslag is, is hulle in 'n verhouding – 'n heteroseksuele homoseksuele verhouding.

Die karakters in die verhaal verteenwoordig postmoderne ikone, maar stimuleer ook die kwessie rondom seksualiteit, wat 'n gewilde postmoderne diskoers is.

Die verhaal maak gebruik van die vertelakt-beeldingstegniek (4.4.4.2.7). Ek het ook van spraak (4.4.4.2.3) as 'n beeldingstegniek gebruik om die verteller-karakter binne spesifieke (stereotipe) subkulture (die gay-kultuur en pop-kultuur) te plaas.

Die verhaal wys ook hoedat 'n karakter transparant (4.5.4.8) voorgestel kan word. Die karakter met wie die verteller-karakter gesels (met ander woorde die verteller-karakter se toehoorder [kyk 3.4.2.1]) geniet feitlik geen voorstelling nie.

6.3.2 Jerry en die boom

Die aanvanklike bundel kortverhale het ek aan ingeligte lesers vir kommentaar voorgelê. Van die kommentaar wat ek gekry het, was dat die bundel 'n "groen" karakter kort. Ek het daarom besluit om 'n storie te skryf waarin 'n karakter figureer wat die groen-subkulture kan verteenwoordig. My stimulus vir die karakter het ek gevind in 'n vroeëre studie omtrent postmoderne identiteite en spesifiek die "groen-subkulture" (kyk 2.4.10.4). Die karakter Sheila (wie se naam van Sheila Cussons afgelei is, omdat ek op daardie oomblik besig was om een van haar digbundels te lees), is 'n kombinasie van 'n Greenpeace-aktivis, 'n *New Ager* en 'n fee.

Die Sheila-karakter verteenwoordig 'n postmoderne ikoon – terwyl haar onverklaarbaarde verdwyning aan die einde van die verhaal effens aanklank vind by postmoderne literêre motiewe, wat 'n gewilde postmodernistiese verskynsel is.

6.3.3 Juicy_Jack the Ripper

Die stereotipiese beeld wat by mense opkom wanneer daar gepraat word van postmoderne subjekte, is Generasie X'ers, en dan spesifiek die Slacker-subkultuur (2.4.10.2). In die studie het ek ook redelike aandag spandeer aan die "Hacker"-gemeenskap (2.4.10.10). Ek het dit daarom belangrik gedink om 'n verhaal te skryf waarin hierdie subkulture verteenwoordig word. Ek wou in hierdie verhaal wys hoe verskillende subkulture kan vermeng tot 'n geïntegreerde, maar hibriede postmoderne identiteit.

Die karakters, Johnny en die verteller-karakter, is daarom voorgestel met elemente uit verskillende subkulture. Alhoewel ek baie spesifieke voorstellingstegnieke gebruik het om die karakters binne die *slacker*- en *hacker*-subkulture te plaas, wou ek verhoed dat die karakters oorkom as gestol binne daardie subkulture.

Ek wou ook 'n sin vir moraliteit uitlig, omdat die algemene indruk is dat die postmoderne identiteit sonder waardes is (aangesien daar nie meer absoluut geldende waarhede is nie). Omdat ek my as 'n postmoderne mens beskou, en gelyktydig ook glo dat ek oor 'n hoë waardestelsel beskik, was dit my intensie om hierdie dualiteit uit te bring.

Om hierdie stereotipes te oorbrug het ek die verteller-karakter verder ingeklee as 'n ikoon wat wyd belese is, insluitende die Bybel. Ek het "The Message"-vertaling gekies omdat dit 'n kontemporêre parafrasering van die Bybel is.

6.3.4 'n Postmoderne avontuur

Die verhaal "'n Postmoderne avontuur" is spesifiek geskryf om te wys hoedat postmoderne karakters as postmoderne literêre motiewe kan funksioneer.

Die karakter beskik oor selfbewustheid (4.5.4.7) en is in gesprek met die outeur-verteller (implisiete outeur) (kýk 3.4.2.3). Die outeur-verteller nooi die karakter om deel te hê aan die skryfproses, deurdat die karakter kan kies hoe dit wil lyk. Die karakter transendeer verder deur 'n skryfmatige selfmoord te pleeg aan die einde van die verhaal, wanneer dit tot die besef kom dat dit nie kan bestaan sonder om in 'n politieke gesprek gewikkel te wees nie.

Hierdie verhaal is 'n voorbeeld van hoe karakters deel kan wees van al drie voorstellingskategorieë. Die karakter is eerstens 'n postmoderne ikoon deurdat dit die *ander* (4.5.4.1) vergestalt. Tweedens illustreer die karakter 'n postmoderne literêre motief wat die tradisionele reëls omtrent wat karakters kán en nié kán doen nie, oortree. Ten laaste is die karakter 'n houer van 'n postmoderne diskoers omtrent politieke korrektheid.

6.3.5 Santie

"Santie" is geskryf in die aanvangsjaar van hierdie studie. Die kortverhaal is aan *Litnet* voorgelê en op dié webbladsy geplaas.

Die verhaal is nie spesifiek vir hierdie bundel geskryf nie, maar van die kommentaar wat ek ontvang het omtrent die aanvanklike bundel, is dat daar iets van die speelsheid ontbreek wat baie keer met Postmodernisme gepaard gaan. "Santie" is voorgestel as 'n storie wat daardie leemte kan vul.

Die verhaal maak effektief van die imago-tegniek (4.5.4.4) gebruik om van die karakters voor te stel, soos "aseksuele Boeddhistiese Jan". Die verhaal maak van

postmoderne ikone gebruik, spesifiek in die vorm van die *ander* (4.5.4.1), en neem ook deel aan kontemporêre diskoerse, soos die taalkwessie.

6.3.6 Sirene

Een aand het ek in my buurt vir 'n stappie gegaan. Toe ek verby een huis loop, hoor ek 'n vrou wat ongelooflik hard praat. Na 'n ruk besef ek dat die vrou via 'n luidspreker met haar man gesels. Tot vandag toe nog kan ek nie die rede vir die vreemde gedrag verklaar nie, maar dit was die inspirasie vir die karakter Claire.

Die storie het lank nie by Claire se werksoekery verby gevorder nie. Dit was eers toe ek die karakter Helium ontwikkel het, na aanleiding van die Heavy Metal-subkultuur (2.4.10.7.4), dat die res van die storie in plek geval het.

"Sirene" fokus weereens op die *andersheid* van die karakters, maar dit raak ook op 'n terloopse en speelse manier sekere kontemporêre diskoerse, soos onlangse gesprekke in die NG Kerk en terrorisme, aan.

6.3.7 Trap-in-die-water

My natuurlike voorkeur is om 'n derdepersoonsverteller te kies. Ek het hierdie verhaal hoofsaaklik geskryf as 'n oefening in die eerstepersoonsvertelling. Omdat die ek-verteller so ideaal gebruik kan word om die gedagtes weer te gee, het ek van hierdie geleentheid gebruik gemaak om spesifiek te kyk na die *postmoderne denke* (4.5.4.3), wat gebruik kan word om 'n postmoderne ikoon te karakteriseer.

Die verhaal is basies 'n kyk binne-in die psige van een postmoderne subjek. Ek het die voorafgaande studie omtrent die postmoderne identiteit, asook van my eie vriende, en my eie denke getap as bronne om dié ikoon se *postmoderne denke* te vergestalt.

Die karakter is grootliks *afgeteken* vanaf een van my vriende wat graag in die aand stap om te dink.

6.3.8 Wegloop

Alhoewel die Postmodernisme al vir dekades met ons is, bestaan die siening dat die postmoderne identiteit hoofsaaklik op die jonger geslag van toepassing is. "Wegloop" is nie spesifiek vir dié bundel geskryf nie[1], maar na dit voltooi is, het ek besef dat dit van waarde kan wees omdat dit 'n jonger subjek (adolessent) voorstel.

In die inleiding tot die bespreking oor subkulture (2.4.10.1) is vier probleme uitgelig rakende navorsing oor postmoderne subkulture. Die laaste hiervan is dat studies omtrent subkulture oor die algemeen net fokus op die meer ekstreme en ekspressiewe subkulture, en die normale, alledaagse subjekte, gewoonlik geïgnoreer word.

In "Wegloop" is die verteller-karakter dan juis 'n ikoon wat 'n alledaagse subjek verteenwoordig. Hy word nietemin as 'n *buitestaander* of *ander* (4.5.4.1) uitgebeeld. In hierdie geval is hy 'n buitestaander van sy eie familiestruktuur (kyk 2.4.9).

6.4 SAMEVATTING

Die teksanalise van Koos Kombuis se Hotel Atlantis, in die vorige hoofstuk, het getoon dat 'n skrywer postmodernistiese karakters kan skep en voorstel. Die vraag is of dit noodwendig die skrywer se doelbewuste intensie was.

Deur hierdie bundel is getoon dat 'n skrywer wél doelbewustelik postmoderne karakters kan skep en voorstel. Die bundel verhale illustreer 'n verskeidenheid karakters wat verteenwoordigend is van al drie postmoderne voorstellingskategorieë.

[1] Alhoewel "Wegloop" nie spesifiek geskryf is vir die bundel nie, is dit wel geskryf binne die tydperk van die studie. Dit is moontlik dat die studie 'n onbewustelike invloed op die verhaal gehad het.

HOOFSTUK 7: SLOT

In hierdie hoofstuk word die studie saamgevat, 'n paradigma gepostuleer en 'n slotrede gevoer.

7.1 OORSIGTELIKE SAMEVATTING

Skrywers neig om die identiteit van die tydgees waarin hulle skryf, in hulle verhale te representeer. In die Postmodernisme, as kontemporêre tydgees, kan dít nogal ingewikkeld wees as gevolg van die moeilik definieerbare aard van dié tydgees. Die Postmodernisme veroorsaak sekere uitdagende, maar ook opwindende moontlikhede met betrekking tot die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakteridentiteit.

Dit was die doelstelling van hierdie studie om tot 'n beter begrip te kom van die Postmodernisme en die postmoderne identiteit(e), en hoe dit via die karakter in die prosa manifesteer. Daar is in besonder gekyk na moontlike maniere waarop die skrywer te werk kan gaan om 'n *postmoderne karakter* te skep en voor te stel.

Hiervoor het die studie op drie vakke gekonsentreer, naamlik die *Postmodernisme* (Hoofstuk 2), die *karakter* (Hoofstuk 3) wat die postmoderne identiteit moet vergestalt, en *karaktervorming* (Hoofstuk 4) – die "gereedskap" waardeur die skryfkunstenaar die karakter skep en voorstel. Hierdie teorie is verder getoets aan die hand van 'n teksanalise (Hoofstuk 5) en is prakties toegepas in die vorm van 'n bundel kortverhale (Hoofstuk 6).

In hoofstuk 2 is die oorsprong en aard van die Postmodernisme onder die loep geneem. Daar is gekyk hoe die Postmodernisme 'n reaksie op die Mondernisme is, en alhoewel dit 'n *nuwe* tydgees is, is die Postmodernisme nie 'n fenomeen ná die Modernisme nie, maar eerder úít die Modernisme.

As tydgees veronderstel die Postmodernisme 'n verteenwoordigende identiteit. Die *postmoderne identiteit(e)* is breedvoerig bespreek. In besonder is gekyk na die

meervoudige, gefragmenteerde en vloeibare aard van die postmoderne identiteit. Redes daarvoor is binne die geglobaliseerde wêreld, en die bydrae van die massamedia daartoe, gesoek. Verder is gekyk na die manifestering van die postmoderne identiteit(e) in modes en style, in die beheptheid met die liggaam, en in strukture soos die gebroke familie en verskeie subkulture.

Omdat die verhandeling dan juis op karakteridentiteit fokus, is gekyk na die letterkunde en hoe die Postmodernisme in hierdie kunsgenre vergestalting kry. Vyf hoof- postmoderne temas, wat in die kunste, en spesifiek die letterkunde voorkom, is geïdentifiseer. Daar is uitgebrei op elf verskynsels in die letterkunde, wat die postmoderne temas verteenwoordig.

Met die fondasie vir die Postmodernisme gelê, is in Hoofstuk 3 gekyk na die karakter. Karakter is vanuit die literêre teorie bespreek. Eerstens is die tradisionele karakterbeskouinge uitgelig. Karakters is bespreek volgens die realistiese benadering, wat karakters as mense sien, die puristiese benadering, wat karakters slegs as letters op papier interpreteer, en die semiotiese benadering, wat karakters as tekensisteme beskou. Ten slotte is postmoderne beskouinge van karakter in oënskou geneem.

Die postmoderne beskouing van karakter is ingelei met Fokkema (1991) se karaktertekens. Postmoderne karakters is toe verder bespreek binne drie kategorieë, wat karakters as mense (ikone), as literêre motiewe, of as houers van diskoerse interpreteer.

Omdat karakter as skeppingselement nooit in isolasie binne die teks bestaan nie, was dit nodig om enkele elemente te identifiseer wat 'n invloed op karakter het. Narratiewe prosesse, verteller, plot, tyd en ruimte is bespreek. Elke element is verduidelik, postmoderne verbuigings daarvan is uitgelig en daar is besin oor die moontlike effek daarvan op karakter.

In Hoofstuk 4 is die voorafgaande teorie in verband gebring met die skryfkunsteorie – spesifiek karaktervorming (skep en voorstelling). Daar is eerstens gekyk na die skryfproses as die raamwerk waarbinne skep en voorstelling geskied.

Karaktervorming is verder uitgebrei binne twee fasette, naamlik skep en voorstelling. Die eerste faset behandel karakterkeuse en karakterskepping. Karakterkeuse word

gedoen volgens die verhaal, die funksie van die karakter, die potensiële leser en 'n kreatiewe spontaniteit. Karakterskepping behels die bron waaruit karakters getap kan word (karakteroorsprong), en hoe die karakter dan verder ontwikkel kan word (karakterontwikkeling).

In die tweede faset van karaktervorming, naamlik karaktervoorstelling, is die belangrikheid van die verteller uitgelig en is daar uitgebrei op verskillende tegnieke van voorstelling. Die voorstellingstegnieke is georden volgens vertelling en beelding ("telling" en "showing").

In die laaste deel van Hoofstuk 4 is spesifiek gekyk na die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter. Daar is eerstens sekere uitdagings uitgelig met betrekking tot kreatiwiteit, wat nie resepmatig benader kan word nie, en die grenslose aard van die Postmodernisme, wat nie ingeperk kan word nie. Verskillende voorstelle (suggesties) vir die skep van postmoderne karakters, en die voorstelling van postmoderne karakters, is voorgehou. Hierdie voorstelle is só aangebied dat dit nie inbreuk maak op kreatiwiteit of op die grensloosheid van die Postmodernisme nie.

In Hoofstuk 5 is die relevansie van die voorafgaande teorie bekragtig aan die hand van 'n teksanalise van Koos A. Kombuis (2002) se roman, Hotel Atlantis. Die teksanalise is binne die drie kategorieë, naamlik karakters as postmoderne ikone, karakters as postmoderne literêre motiewe, en karakters as postmoderne diskoerse, behandel.

Daar is aangedui hoe Kombuis van metodes, soos postmoderne denke, die verwysing na populêre kultuur, subkulture en die *ander*, gebruik maak om sy karakters as postmoderne ikone te vestig. Wat karakters as postmoderne literêre motiewe betref, is gekyk na weerspreking, uitbuiting van voorstellingskodes, en die vervaging van narratiewe vlakke. Die postmoderne karakters as houers van postmoderne diskoerse is behandel met behulp van gesprekke omtrent die elite versus die soom, religieuse diskoerse, en gesprekke omtrent 'n apokaliptiese wêreld.

Ten laaste is die teorie prakties toegepas. Aan die hand van 'n eie bundel kortverhale is getoon dat die voorgestelde metodes vir die skep en voorstelling van postmoderne karakters wel effektief prakties uitvoerbaar is. Verskillende karakters is geskep en voorgestel wat verteenwoordigend is van karakters as postmoderne ikone, postmoderne literêre motiewe en houers van postmoderne diskoerse.

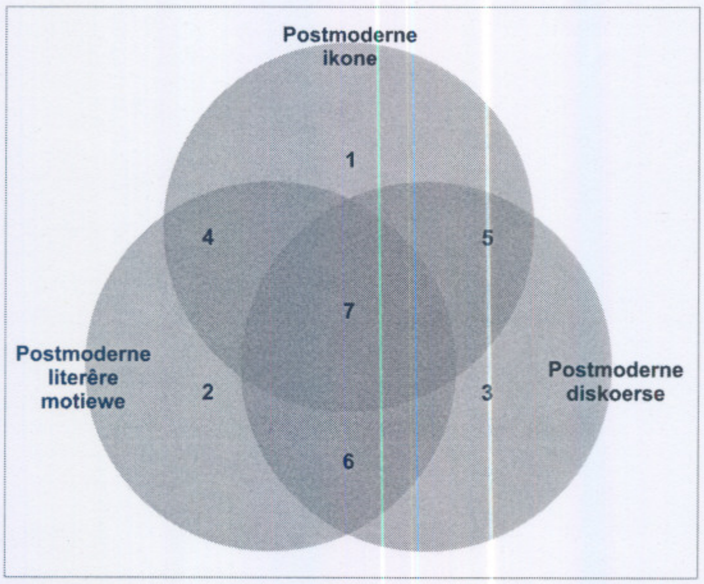
7.2 'N PARADIGMA

Ten slotte word 'n *paradigma* aangebied om die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakteridentiteit te benader.

Dit is nodig om eers vlugtig te verduidelik hoe die term "paradigma" nie hier gebruik word nie, en dan uit te brei op hoe die term wél hier hanteer word. 'n Algemene definisie van paradigma veronderstel 'n model, patroon of raamwerk. Só 'n gebruik van die term is op twee vlakke problematies (vergelyk 4.5.2). Eerstens kan die Postmodernisme nie binne 'n model vasgevang word nie – as fenomeen is dié tydgees net té dinamies (kyk 2.2 & 2.3) – en tweedens kan kreatiwiteit ook nie voorgesê word nie.

In dieselfde sin as wat die Postmodernisme as 'n "sienswyse" (Van Heerden, 1997:21 en vergelyk 2.2.2) beskou kan word, word *paradigma* hier verstaan, óók as 'n tipe *sienswyse* om die skep en voorstelling van 'n postmoderne karakter te benader. *Paradigma* word dus hier nie as 'n model begryp nie, maar eerder as 'n *benaderingshoek* vir karaktervorming.

Die voorgestelde paradigma word aan die hand van die volgende Venn-diagram verduidelik:



Figuur 7.1 – Verskillende voorstellingsmoontlikhede vir postmoderne karakters

Figuur 7.1 illustreer die drie kategorieë van postmoderne karakters (kyk 3.3.2.2; 3.3.2.3; 3.3.2.5). Die eerste kategorie (1) veronderstel karakters as postmoderne ikone. In die tweede kategorie (2) word klem gelê op karakter as 'n postmoderne literêre motief. Die derde kategorie (3) behels karakters se vermoë om as houer te dien vir een of ander postmoderne diskoers.

Uit die Venn-diagram is dit duidelik dat die kategorieë kan oorvleuel om 'n gekombineerde voorstellingsmoontlikheid tot stand te bring. 'n Postmoderne karakter kan dus een kategorie (1, 2 of 3), by tye twee kategorieë (4, 5 of 6), of selfs al drie kategorieë (7) verteenwoordig.

Die skrywer sal klem lê op 'n spesifieke kategorie, of kombinasie van kategorieë, afhangende van sy intensie en gepaardgaande karakterkeuse. Byvoorbeeld: 'n skrywer wat 'n storie wil skryf met karakters wat subjekte uit 'n kontemporêre (sub)kultuur verteenwoordig, sal in die karaktervorming fokus op kategorie 1 – postmoderne ikone. Daarteenoor sal 'n skrywer wat byvoorbeeld 'n politieke diskoers wil voer, sy karaktervorming benader vanuit kategorie 3 – postmoderne diskoerse. Afhangende van die funksie wat die karakter moet vervul, of die intensie van die skrywer, kan daar van kategoriese oorvleueling gebruik gemaak word.

Elke kategorie (of kombinasie van kategorieë), veronderstel 'n spesifieke benaderingshoek tot karaktervorming sodat die karakterkeuse, karakteroorsprong, karakterontwikkeling en/of karaktervoorstelling só hanteer word dat dit die eienskappe van die gekose kategorie(ë) beklemtoon.

7.3 SLOT

Deur te let op die Postmodernisme, die aard daarvan, die identiteit(e) wat daarin bestaan en die effek daarvan op die kuns, of die manifestering daarvan in die kuns – spesifiek die woordkunswerk, en in besonder die karakter as hoof-identiteitsdraer in die woordkunswerk – is dit moontlik om tot sekere gevolgtrekkings te kom.

Die eerste hiervan is dat karakters in die Postmodernisme beskou kan word binne drie kategorieë. Getrou aan die vloeibare aard van die Postmodernisme is die kategorieë nie gestol nie, maar bestaan die potensiaal vir oorvleueling. Hierdie

kategorieë (en kombinasies van kategorieë) verteenwoordig die verskillende tipe verbuigings van karakters soos wat dit in die Postmodernisme figureer.

Alhoewel die navorser in sy studie geen postmoderne karakters gevind het wat nie binne die kategorieë beskryf kan word nie, sal die bestaan van sulke tipes karakters nie verrassend wees nie weens die grenslose aard van die Postmodernisme.

Die tweede gevolgtrekking is dat hierdie kategorieë, soos in figuur 7.1 uiteengesit, as 'n paradigma gebruik kan word om die skrywer 'n benaderingshoek te bied waarvandaan hy 'n postmoderne karakter kan skep en voorstel. Verskillende voorstelle vir die skep (4.5.3) en voorstelling (4.5.4) van 'n postmoderne karakter is aangebied. Die voorstelle kan nie beskou word as 'n uitgeputte lys metodes tot karaktervorming nie, maar bied wel aan die skrywer 'n wegspringblok waarvandaan sy eie kreatiwiteit en vakmanskap kan oorneem.

Die paradigma bied dus geen resep nie – slegs 'n benaderingshoek wat die grenslose aard van die Postmodernisme, en die dinamiese aard van die kreatiewe skryfproses, respekteer.

Die algemene doelstelling om relevante teorieë uit verskillende vakdissiplines rakende die *Postmodernisme*, die *postmoderne identiteit(e) en karakter* in verband te bring met die *skryfkunsteorie*, is bereik. Die spesifieke doelstelling om te kyk hoe die skrywer postmoderne karakters kan skep en voorstel, en die daarstelling van 'n paradigma waaruit die skrywer karaktervorming kan benader, is ook behaal.

Die vakteoretiese waarde daarvan kan deur die skryfkunsteorie soos gebruik binne die vak Skryfkuns, of deur skrywers, verder getoets word.

BRONNELYS

BAL, M. 1980. De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie. Muiderberg: Dick Coutinho.

BARTH, J. 1963. Petition. (*In* Barthes, J. Lost in the Funhouse. New York, NY: Achor Books.)

BARTHES, R. 1968[1977]. Image – Music – Text. (Uit die Frans vertaal deur Heath, S.) Glasgow: Fontana/Collins.

BAUMAN, Z. 1995. Intimations of Postmodernity. London: Routledge.

BAUMAN, Z. 2001. The Individualized Society. Cambridge: Polity Press.

BELL, D. 2001. An Introduction to Cybercultures. London: Routledge.

BERTENS, H. 1987. Postmodern Characterization and the Intrusion of Language. (*In* Calinescu, M. & Fokkema, D. *eds.* Exploring Postmodernism. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 139-160.)

BERTENS, H. 1995. The Idea of the Postmodern. London: Routledge.

BERTENS, H. & D'HAEN, T. 1988. Het post-modernisme in de literatuur. Amsterdam: Synthese.

BERTENS, H. & Fokkema, D. *eds.* 1997. International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

BESLEY, A. M. 2003. Hybradized and Globalized: Youth Cultures in the Postmodern Era. (*In The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 25:153-177.)

BEST, S. & KELLNER, D. 1991. Postmodern Theory: Critical Interrogations. London: Macmillan.

BOGGESS, L. 1988. Hoe schrijf ik korte verhalen: Alles wat u weten moet over de techniek van het korte verhaal. Baarn: Bigot & Van Rossum.

BOOTH, W. C. 1983. The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

BRINK, A. P. 1987. Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria: Academica.

BROICH, U. 1997. Intertextuality. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *eds.* International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 249–255.)

BROWN, D. 2004. The Da Vinci Code. London: Corgi Books.

BRÜMMER, W. 2002. Al preek Koos Kombuis lees dit nog lekker. BURGER:9, Okt. 21.

BURGER, W. D. 1991. *Suidpunt-Jazz* van André Letoit: Die lees van 'n postmodernistiese prosateks. Potchefstroom : PU vir CHO. (Verhandeling – M.A.)

BURGER, W. D. 1995. Postmodernisme in resente Afrikaanse Romans. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – D. Phil.)

BURKE, S. 1993. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh: Edinburgh University Press.

CALINESCU, M. 1997. Rewriting. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *eds.* International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 243-248.)

CALINESCU, M. & FOKKEMA, D., *eds.* 1987. Exploring Postmodernism. Amsterdam: John Benjamins.

CALVINO, I. 1979. If on a Winter's Night a Traveler. Fort Washington, PA: Harvest.

CARD, O. S. 1999. Characters & Viewpoint. Cincinnati: Writer's Digest Books.

Chambers 21st Century Dictionary *kyk* ROBINSON, M., *ed.* 1996.

CHAMBERS, A. 1990. The Reader in the Book. (*In* Hunt, P. *ed.* Children's Literature: The Development of Criticism. London: Routledge. pp. 91-114.)

CHATMAN, S. 1988. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell University Press.

CILLIERS, P. 1998. Complexity & Postmodernism. London: Routledge.

COHEN, R. 1995. Writer's Mind: Crafting Fiction. Lincolnwood, IL: NTC Publishing Group.

CONNOR, S. 1990. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford: Basil Blackwell.

CORNIS-POPE, M. 1997. Self-Referentiality. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *eds.* International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 258-264.)

D'HAEN, T. 1997. Postmodernisms: From Fantasy to Magic Realist. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *eds.* International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 283-293.)

DIBELL, A. 1988. Plot. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books.

DU PLESSIS, H. 1993. Skryf 'n storie: praktiese wenke vir die voornemende skrywer. Pretoria: J.P. van der Walt-Uitgewers.

DU PLESSIS, M. E. 2000. Die verband tussen die skep en voorstel van karakters in 'n woordkunswerk. Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling – M.A. Afrikaans & Nederlands.)

DU PLOOY, H. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Durban: Butterworth.

DU PLOOY, H. 1992a. Plot. (*In* Cloete, T. T., *red.* Literêre terme & teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 384-387.)

DU PLOOY, H. 1992b. Ruimte in die verhaal. (*In* Steenberg, D & Du Plessis, H., *reds.* 1992. Skryfateljee: Gesprekke oor skryfwerk. Pretoria: J. L. van Schaik. pp. 99-105.)

DU PLOOY, H. 1992c. Semiotiek. (*In* Cloete, T. T., *red.* Literêre terme & teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 473-476.)

DU PLOOY, H.J.G. 1984. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Sintese en toepassing. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – D. Phil.)

EAGLETON, T. 1997. The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell.

EGRI, L. 1995. The Art of Creative Writing. New York: Carol Publishing Group.

FEATHERSTONE, M. 1988. In Pursuit of the Postmodern: An Introduction. (Feathersone, M., *ed.* Theory, Culture & Society: Postmodernism, 5(2-3):195-215, Jun.)

FEATHERSTONE, M. 1995. Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity. London: Sage.

FLEMING, W. 1995. Arts & Ideas. 9th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College.

FOKKEMA, A. 1991. Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction. Amsterdam: Rodopi.

FOKKEMA, D., *ed.* 1997. International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

FORSTER, E. M. 1927[1985]. Aspects of the Novel. Harmondsworth: Penguin.

FOWLES, J. 1969[1987]. The French Lieutenant's Woman. London : Pan Books.

FROST, S. 2004. Music is our Language. (*In* Stuart, M., *ed.* *Truth*, 18-21, Oct. / Nov.)

GAARDER, J. 1991[1999]. Sophie's World. London : Phoenix.

GENETTE, G. 1980. Narrative Discourse. Oxford: Basil Blackwell.

GEYH, P., LEEBRON, F. G. & LEVY, A. 1998. Postmodern American Fiction: A Norton Anthology. New York : W. W. Norton & Company.

GONZÁLEZ, J. A. 2001. Cultural front: towards a dialogical understanding of contemporary cultures. (*In* Lull, J., *ed.* Culture in the Communication Age. London: Routledge. pp. 106-131.)

GOZZI, R. (Jr.) 1995. The Generation X and Boomers Metaphors. (*In A Review of General Semantics,* 52(3):331-336, Fall.)

GREIMAS, A. J. 1971. Strukturale Semantik. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn.

GREYLING, S. F. 1999. Die keuse, skep en voorstelling van karakters in verhale vir 11-14-jariges. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – D. Phil.)

HALL, O. 1994. The Art & Craft of Novel Writing. Cincinnati, OH: Story Press.

HALL, S. 2000. The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. (*In* King, D. A., *ed.* Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity. Minneapolis : University of Minneapolis Press. pp. 19-39.)

HAMBIDGE, J. 1995. Postmodernisme. Pretoria: J. P. van der Walt.

HANNERZ, U. 2001. Thinking about Culture in a Global Ecumene. (*In* Lull, J., *ed.* Culture in the Communication Age. London : Routledge. pp. 54-71.)

HAT *kyk* ODENDAL, F. F. & GOUWS, R. H., *reds.* 2000.

HELLER, J. 1955[1961]. Catch-22. London: Corgi.

HIMANEN, P. 2001. The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age. London: Vintage.

HINERMAN, S. 2001. Star Culture. (*In* Lull, J., *ed.* Culture in the Communication Age. London : Routledge. pp. 193-211.)

HUMAN, H. 1989. Kom ons skryf 'n draaiboek. Pretoria: Serva.

HUNT, P. 1990. Children's Literature: The Development of Criticism. New York, NY: Routledge.

HUTCHEON, L. 1988. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge.

HUTCHEON, L. 1990. Politics of Postmodernism. London: Routledge.

IBSCH, E. 1997. The Refutation of Truth Claims. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *eds.* International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 265-272.)

JOHL, J. H. 1992. Karakter/karakterisering. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 199.)

JOYCE, J. 1949. Finnegan's Wake. London: Bradford & Dickens.

KEURIS, M. 1992a. Dialoog. (*In* Cloete, T. T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 69-71.)

KEURIS, M. 1992b. Tyd in die literatuur. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 543-546.)

KINNANE, G. 1988. Mutable Identity and Postmodern. (*In Meanjin*, 57(2):405-417.)

KOMBUIS, K. A. 2002. Hotel Atlantis. Kaapstad: Human & Rousseau.

LEMERT, C. 2000. Postmodernism is not what you think. Oxford: Blackwell.

LEWIS, W. D. 1995. Identity in World History: A Postmodern Perspective. (*In History & Theory*, 34(2):67-85.)

LULL, J., *ed.* 2001. Culture in the Communication Age. London: Routledge.

MAASS, D. 2001. Writing the Breakout Novel. Cincinnati: Writer's Digest Books.

MACAULEY, R. & LANNING, G. 1964. Technique in Fiction. New York, NY: Harper & Row.

MALAN, R. 1992. Intertekstualiteit. (*In* Cloete, T. T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 187-189.)

MASURRA, U. 1987. Narrative Discourse in Postmodern Texts. (*In* Calinesscu, M. & Fokkeman, D., *eds.* Exploring Postmodernism. Amsterdam: John Bejamins Publishing Company. pp. 139-159.)

McGUIGAN. 1999. Modernity and Postmodern Culture. Buckingham: Open University Press.

McHALE, B. 1989. Postmodernist Fiction. London: Routledge.

McHALE, B. 1992. Constructing Postmodernism. London: Routledge.

McNEILLIE, A., *ed.* 1994. The Essays of Virginia Woolf – Volume 4: 1925 to 1928. London: Hogarth.

MESSARIS, P. 2001. Visual Culture. (*In* Lull, J., *ed.* Culture in the Communication Age. London: Routledge. pp. 179-192.)

MÜLLER, M. 1992. Postmodernisme (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme & teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 397-400.)

NOVAKOVICH, J. 1995. Fiction Writer's Workshop. Cincinnati, OH: Story Press.

NOVAKOVICH, J. 1998. Writing Fiction Step by Step. Cincinnati, OH: Story Press.

ODENDAL, F. F. & GOUWS, R. H., *reds.* 2000. HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. Kaapstad: Perskor Uitgewers.

OTT, B. 2003. "I'm Bart Simpson, who the hell are you?" A Study in Postmodern Identity (Re)Construction. (*In The Journal of Popular Culture*, 37(1):56-81.)

PARKER, D. 2004. The Battle of the Beats. (*In* Stuart, M., *ed. Truth*, 36-39, Oct / Nov.)

PINSIG, R. M. 1974. Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. New York, NY: William Marrow & Company.

PRINSLOO, K. 1987. "Die hemel help ons." (*In* Prinsloo, K. Die hemel help ons. Emmarentia: Taurus.)

REED, K. 1991. Mastering Fiction Writing. Cincinatti, OH: Writer's Digest Books.

RIMMON-KENAN, S. 1983. Narrative Fiction: Contemporary poetics. New York, NY: Methuen.

ROBINSON, M., *ed.* 1996. Chambers 21st Century Dictionary. Edinburgh: Chambers.

ROOS, H. 1992. Perspektief in die prosakuns. (*In* Cloete, T. T. *ed.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 377-381.)

ROSSIGNOL, J. 2005. It's the thought...: Quadriplegic man sense emails and plays videogames thanks to a new brain chip. (*In* Oxford, A., *ed. PCFormat* (UK Edition), 172:38, Mar.)

SMITH, C. 2002. Te veel whiskey, te min aksie : Kombuis laat jou wel lag in postmodernistiese boek. *VOLKSBLAD*:6, Okt. 7.)

SMUTS, J. P. 1975. Karakterisering in die Afrikaanse roman. Kaapstad: HAUM.

SORENSON, S. 1994. How to Write Short Stories. 2nd ed. New York, NY: Prentice Hall.

STEENBERG, D. & Du Plessis, H., *reds.* 1992. Skryfateljee : Gesprekke oor skryfwerk. Pretoria: J. L. van Schaik.

STEPHENS, J. 1992. Language and Ideology in Children's Fiction. London: Longman.

STRINATI, D. 2004. An Introduction to Theories of Popular Culture. 2nd ed. London: Routledge.

SWAIN, D. V. 1990. Creating Characters: How to Build Story People. Cincinnati: Writer's Digest Books.

SZEGEDY-MASZÁK, 1997. Nonteleological Narration. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *eds.* International Postmondernism: Theory and Literary Practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 273-282.)

TESTER, K. 1993. The Life and Times of Post-modernity. London: Routledge.

VAN DER ELST, J. 1992. Die persoon in die verhaal: metodes van uitbeelding. (*In* Steenberg, E. & Du Plessis, H., *reds.* Skryfateljee: Gesprekke oor skryfwerk. Pretoria : J. L. van Schaik. pp. 106-112.)

VAN HEERDEN, E. 1997. Postmodernisme en prosa: Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries. Kaapstad: Human & Rousseau.

VENTER, L. S. 1992a. Ruimte. (*In* Cloete, T. T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 453-455.)

VENTER, L. S. 1992b. Verteller (Epiek). (*In* Cloete, T. T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 564-565.)

WAUGH, P. 1984. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Londen: Methuen.

WOLFREYS, J. 2004. Critical Keywords in Literary and Cultural Theory. New York: Palgrave Macmillan.

WOOLF, V. 1927[1960]. To the Lighthouse. London: Hogarth Press.

WOOLF, V. 1994. Modern Fiction. (*In* McNeillie, A., *ed.* The Essays of Virginia Woolf – Volume 4 : 925 to 1928. London: Hogarth. 157-165 p.)

WYBENGA, D. M. 1983. Grammatiese tydsvergestalting in Afrikaans – 'n Linguistiese ondersoek aan die hand van enkele Afrikaanse kortverhale. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif – D. Litt.)

ZILL, N. & ROBINSON, J. 1995. The Generation X Difference. (*In American Demograhpics*, 17(4):24-32, Apr.)