

H O O F S T U K 2RONDOM DIE EK-VERTELLER2.1 PERSPEKTIEF, EK-VERTELLERS EN FOKALISATORS

*Readers may have noticed that until now we have used the terms 'first-person- or third-person-narrative' only when paired with quotation marks of protest (Genette, 1980:243).*

*Waar de mens verskijnt is er plots, door zijn aanwezigheid, een links en een rechts, een gisteren en een morgen, een hoog en een laag. Verwyder de mens en alles is weer even hoog of laag, even ver of nabij, - en gisteren of morgen verdwynen opnieuw in het schimmenrijk, waaruit zij met de herinnering van die mens zijn ontstaan (Boon, 1958:203; ook aangehaal deur Brink, 1967:34).*

In die vertelteorie dui die terme *perspektief* of *vertelperspektief* primêr op die verhouding wat 'n bepaalde verteller of vertelinstantie het met die fiksionele wêreld waaroor hy vertel (Shipley, 1968:439; Brink, 1967:30; Lubbock, 1960:53). Dit is egter 'n meerduidige begrip en kan byvoorbeeld ook dui op die bepaalde perspektief van 'n karakter in die narratief of op die perspektief van die leser op die teks. Die leser se perspektief word grootliks gestuur deur die bemiddeling van die vertelinstantie.

Die grootste probleem met dié terme en ander aanverwante begrippe soos *point of view*, *vertelstandpunt*, *focus of narration* en dergelike ander (soos dit primêr in die vertelteorie gebruik word), is dat die

één term twee begrippe insluit: dié van die instansie wat vertel, sowel as dié van 'n ander instansie deur wie se eiesoortige visie sake in die teks beskryf of beoordeel word (laasgenoemde is deur Henry James 'n *reflector* genoem). Genette het in 1972 die vinger gelê op hierdie kardinale probleem. Hy (1980:186) meen dat die meeste klassifikasies en teorieë op die terrein *suffer from a regrettable confusion between what I call here mood and voice, a confusion between the question who is the character whose point of view orients the narrative perspective? and the very different question who is the narrator? - or, more simply, the question who sees? and the question who speaks?* Hy wys hierdie probleem op oortuigende wyse uit in die klassifikasies en teorieë van Lubbock, Brooks en Warren, Stanzel, Norman Friedman en Booth (op. cit.:185-188). 'n Verteller kan uit die aard van die saak slegs met die persoonlike voornaamwoord ek aangedui word. As gevolg van die verwarring tussen die verteller en wat Genette (op. cit.:189) die fokalisator noem, kom omskrywings soos die volgende voor: *vertellen in de derde persoon* (Dresden, 1971:129); *the most unacknowledged narrators in modern fiction are the third person 'centre of consciousness' through whom authors have filtered their narratives* (Booth, 1968:153); *who talks to the reader? (author in third of first person character in first, or ostensibly no one)* (Friedman, 1969:152); *Die derdepersoonsverteller fokus uitsluitlik op Maria se ervarings ...* (Roos, 1979:138); *die verteller (lewer) - hetsy eerste- of derdepersoonsverteller - baie min of meesal geen direkte kommentaar in die verloop van die verhaal nie en Hy (die verteller) laat die taal as't ware vir homself spreek* (invoegings:M.H.W.) (Lombard, 1981:76). Hierdie laaste uitspraak oor die kortkortverhaal in Afrikaans laat dink aan Booth se 1961-uitlating, ook aangehaal deur Genette (op. cit.:188): *Strether in large parts, 'narrates' his own story, even though he is always referred to in the third person* (Booth, 1969:176). Karin Malan (1976:1) maak 'n soortgelyke uitspraak: *Die ideaal is dus dat die storie 'self vertel' en dit gebeur as die storie deur 'n karakter gekanaliseer word. Die vraag is nou: wie kanaliseer die storie? Die storie self?*

Die verteller is die fiktiewe instansie wat die taaltekens van 'n narratief produseer, terwyl die fokalisator die punt is van waaruit die elemente van die bepaalde geskiedenis waargeneem word. Die fokalisator druk dus sy persoonlike stempel af op wat hy waarneem. Sy teks is egter altyd ingebed in die teks van die verteller: die verteller laat toe dat 'n ander instansie die nuwe deiktiese sentrum word. Wybenga (1983:24) praat van 'n *fiktiewe* deiktiese sentrum. Die eenheid van ruimte, tyd, spreker en hoorder word vanaf die deiktiese sentrum van die verteller oorgeplaas op die fokalisator. Die verteller sowel as die leser neem die rol van die hoorder.

As die verteller die woord aan 'n fokalisator gee, ontstaan 'n verandering van niveau. Die tekens vir niveauverandering, soos die voorkoms van 'n waarnemingswerkwoord en die gebruik van die vrye direkte en indirekte rede sal vollediger behandel word waar dit van toepassing mag wees in Afdeling B (kyk veral 4.2 en ook 2.1.1 hierna).

In die volgende fragment uit 'n Bruidsbed vir tant Nonnie van Hennie Aucamp is die derde sin op grond van die waarnemingswerkwoord *dink* 'n aanduiding van 'n niveauverandering; in die laaste twee sinne is tant Nonnie self die fokalisator, terwyl die voorgaande sinne vertellerstekes is. Die verteller kyk vir tant Nonnie deur 'n venster:

*Tant Nonnie se kappie het agtertoe geskuif op haar kop. Sy lig haar gesig na die dag wat wydsbeen oor haar staan en haar wange word warm onder die rooisel wat sy elke môre aanbring: 'n bokspoortjie op elke wang.*

*Sy dink haar memoires in die son.*

*Eers was daar die seuns agter die kraalmuur, die hooimied, die bos: wat was hulle name, Diek, Tom en Herrie? En wat maak dit saak, en wat het dit tóé saakgemaak? (1979:87).*

Hoewel Genette die verteller tipeer as die een wat slegs vertel (*who speaks*), dus as 'n instansie wat, in teenstelling met die ingebedde fokalisator, taamlik neutraal teenoor sy stof staan, gebeur dit tog meer dikwels dat die verteller vanuit sy hede, in teenstelling met die *hede* van die verhaalde geskiedenis, eksplisiet interpreteer en vertolk, dat hy dus sy persoonlike stempel op die vertellerstekes afdruk. So 'n verteller kom voor in Die bedrieër van T.T. Cloete (1983:1-4). Wat dié geval interessant maak is dat die verteller anoniem en ekstern is, en nogtans, weens die volgehoue gebruik van die verlede tyd en sy vertolking van die verhaalde geskiedenis, byna tasbaar teenwoordig is.

Hoewel dit nie in dié studie 'n groot rol speel nie (behalwe Boomer boomste) verdien die verskynsel van verskillende vertelniveaus ook vermelding. Die primêre verteller kan 'n sekondêre verteller aan die woord stel, deur Genette (1980:248) 'n ekstradiëgetiese en intradiëgetiese verteller genoem. In die Dekameron van Boccaccio vertel 'n anonieme primêre verteller die verhaal van tien mense tydens die uitbreek van die pes van 1348 in Italië. Hierdie tien karakters tree op as sekondêre vertellers as hulle om die beurt vir tien dae lank elkeen 'n nuwe verhaal moet vertel.

'n Verteller is ekstern as hy nie as karakter in die geskiedenis optree nie en intern as dit wel die geval is. In die bogenoemde voorbeeld uit die Dekameron is die primêre en sekondêre vertellers ekstern ten opsigte van die onderskeie geskiednisse omdat hulle nie in een van die gevalle as akteurs daaraan deelneem nie. In 'n Bruidsbed vir tant Nonnie is die primêre verteller ekstern ten opsigte van tant Nonnie se verhaalde liefdesgeskiednisse, terwyl sy self as interne verteller optree. Tereg noem hy haar sy *Scheherezade*. Beide tree op as sekondêre vertellers maar Scheherezade is 'n eksterne verteller in teenstelling tot tant Nonnie. Uit die voorbeelde is dit duidelik dat primêre en sekondêre

vertellers nie noodwendig met die eksterne en interne verteller saamval nie. Genette (op. cit.:248) gebruik die terme hetero=diëgetiese en homodiëgetiese verteller in plaas van eksterne en interne verteller. Die Afrikaanse terme is ontleen aan die gebruik daarvan deur Mieke Bal (1980:108-151).

Om, na die wye draai wat nodig was om die gebruik van bepaalde terme in Afdeling B te begryp, terug te keer tot die sogenaamde *ek-vertelling*: as 'n verteller in elk geval 'n ek is, of hy nou anoniem en ekstern optree of by name geïdentifiseer kan word en 'n interne verteller is, dan is kwalifiserings soos *ek-vertelling* of *eerstepersoonsvertelling* ook oorbodig. Maar in die lig van die feit dat 'n sogenaamde *ek-vertelling* nie die absurditeit van 'n term soos *hy-vertelling* bevat nie, en veral die feit dat daar onder hierdie begrip algemeen aanvaar word dat die ek oor homself vertel - dat dit dus dui op 'n bepaalde soort ek-vertelling - word in hierdie studie nog na *ek-verteller* (vergeelyk die titel) en *ek-vertelling* verwys. Met *ek-vertelling* word dus bedoel 'n vertelling waar die verteller en die fokalisator dieselfde identiteit het.

In hierdie studie sal die terme akteur of akteursteks soms gebruik word in plaas van fokalisator en die teks van die fokalisator. Akteur word dus nie gebruik in die omvattende betekenis daarvan, soos oorspronklik uiteengesit is deur Greimas met sy aktansiële model nie, en ook nie, soos Mieke Bal dit soms gebruik (kyk 1980:129), as die objek van fokalisasie nie. (Vir Ottilie, die fokalisator, is Steyn as akteur wat handelend optree, die objek van fokalisasie). Sy definieer (op. cit.:13) akteurs as instansies wat handeling uitvoer. Intussen is fokalisering ook 'n handeling par excellence.

Aanvullend by hierdie afdeling moet 2.2.1 asook Afdeling B, 4.2 gelees word, waar die onderskeid tussen vertellersteks en akteurs=teks op grond van tydsaanduiding onder oë geneem word. (Uittreksels uit Skrik kom huis toe word ter illustrasie gebruik).

### 2.1.1 Interne vertellers: grade van teenwoordigheid

*Absence is absolute but presence has degrees* (Genette, 1980:245).

Na analogie van Bal (1980:128-132) se hoofstuk getitel *Allerlei 'ikken'* word hier, met eie voorbeelde en 'n aantal wysigings en aanvullings, 'n aanduiding verskaf van die graad van teenwoordigheid van die onderskeie ek-vertellers. Met apologie word 'n fragment uit Boom bomer boomste (42) herskryf ter wille van illustrasie:

A. 1. *Philla swenk verby twee verpleegsters en 'n suster wat haar probeer voorkeer, draf om die hoek na die eerste enkelkamer, slaan die deur toe en sluit dit oomblikke voor iemand die knop van buite af draai.* 2. *Toe is sy skielik bang om na die bed te kyk.* 3. *Sy het Oupa lanklaas gesien nog voor Ouma van hom weg is.* 4. *Sy ken nie 'n oupa wat siek is nie.* 5. *Miskien wil hy haar nie hier hê nie, ... miskien is hy te siek om ...*

Die verteller se afwesigheid is onteenseglik, omdat hy nie na homself verwys nie. As eksterne anonieme verteller voer hy die woord in die eerste twee sinne. In die derde sin, tree Philla as fokalisator op. Die aanduidings vir niveauperandering is onder andere die waarnemingswerkwoord *kyk*, die meer persoonlike taalsituasie in vergelyking met die eerste sin en die gebruik van die vrye direkte rede.

B. 1. *Nou, lesers, kan ek eindelijk vertel van Philla se wederregtelike besoek, buite besoektyd, aan haar Oupa se hospitaalkamer.* 2. *Sy het eers verby twee verpleegsters en 'n suster geswenk, om die hoek na die eerste enkelkamer gedraf, die deur toegeklap en gesluit.* 3. *Toe is sy skielik*

*bang om na die bed te kyk. 4. Sy het Oupa lank laas gesien, nog voor Ouma van hom weg is. 5. Sy ken nie h oupa wat siek is nie. 6. Miskien wil hy haar nie hier hê nie; miskien is hy te siek ...*

Alhoewel die verteller hier na homself verwys, kry 'n mens tog die indruk dat hy nie optree in die geskiedenis nie. Die situasie is hier dus dieselfde as in die eerste voorbeeld. Die ek is steeds 'n eksterne verteller en aan die woord in die eerste drie sinne. Van hier af neem Philla as fokalisator oor, om dieselfde redes as wat hier bo aangevoer is.

*C. 1. Ek het daarin geslaag om twee verpleegsters en 'n suster te ontwyk en by die eerste enkelkamer in te glip en die deur toe te slaan. 2. Ek sluit die deur, maar kyk bang na die silwerknop: dit draai een maal stadig. 3. Nou móét ek na Oupa kyk. 4. Die sweet kielie teen my voorkop af. 5. Oupa was nog nooit siek nie. 6. Miskien wil hy my nie hier hê nie, miskien is hy te siek om ...*

Hier het die verteller, wat waarneembaar is in die eerste sin, dieselfde identiteit as die fokalisator van die daaropvolgende sinne. Die situasie is tipies van die tradisionele ek-vertelling. Nogtans is dit uit dié voorbeeld en voorbeeld B duidelik dat dit gevare inhou om perspektief te koppel aan 'n persoonlike voornaamwoord. Die perspektief van die twee vertellers verskil radikaal. Die ek in voorbeeld B is 'n eksterne verteller, terwyl die verteller in C teenwoordig is in die geskiedenis en dus 'n interne verteller is.

*D. 1. Hoewel Philla my belowe het dat sy nie die hospitaal op ongewone ure sou besoek nie, het ek haar tydens middagete opgemerk. 2. Sy swenk verby twee verpleegsters en 'n suster wat haar probeer voorkeer, draf om die hoek na die eerste enkelkamer, klap die deur toe en draai die sleutel in die slot. 3. Sy vertel my dat sy toe skielik bang was om na die bed te kyk. 4. Sy het Oupa lank laas gesien, nog voor Ouma van hom af weg is. 5. Sy ken nie 'n oupa wat siek is nie. 6. Miskien pla sy hom; miskien wil hy haar nou nie by hom hê nie; miskien is hy te siek om ...*

In die fragment tree die verteller op in die geskiedenis, maar dan as getuie, nie van haar eie nie, maar van 'n ander se verhaal. Die verteller is soos in C, 'n interne verteller, maar die identiteit van die fokalisator (vanaf sin 5) verskil. Die verteller, wat as getuie optree, hoef egter nie deur die karakters waaroor hy vertel te fokaliseer nie. Hy kan self optree as verteller én fokalisator, maar sonder om sy eie geskiedenis te vertel (Carraway in The great Gatsby) soos in voorbeeld C die geval was.

Dit is ook moontlik, soos in voorbeeld E, vir 'n ouer interne ek-verteller om sy eie geskiedenis te vertel, sonder om deur sy jongere self te fokaliseer (soos in voorbeeld C). Die aksent sal in so 'n geval geplaas word op die retrospektief vertellende instansie en nie op die belewende fokalisator nie:

*E. Ek het daarin geslaag om twee verpleegsters en 'n suster te ontglip en veilig in my oupa se kamer te kom. Ek kon selfs die deur betyds sluit. Toe ek in die*

*kamer staan, was ek skielik bang om na my oupa te kyk. Ek het hom so lank laas gesien en hy was voorheen altyd 'n gesonde mens.*

*F. Ek sien die verpleegster met die gang afkom, maar ek duik onder haar arm deur en glip om die eerste hoek. Soos die geluk dit wou hê: daar is die enkelkamer! Maar sê nou daar's nie 'n sleutel aan die binnekant van die deur nie. Ek pluk die deur oop en klap dit agter my toe. Die sleutel! Ek draai hom vinnig vorentoe. Gesluit! Uiteindelik is ek alleen by Oupa. Oupa? Skielik is ek bang om na hom te kyk. Ek het hom so lank laas gesien, nog voor Ouma van hom af weg is. Ek toe was hy altyd gesond. Miskien sal hy my nie hier wil hê nie ...*

In teenstelling met F is hier geen spoor van die verteller nie. Hy is vanselfsprekend daar, intern, maar hy kyk so intens met sy jonger self mee, dat dit die illusie van afwesigheid skep. Hier val die aksent dus op die fokalisator. As 'n mens die fragment met 'n formule moes weergee sou dit dieselfde daaruit gesien het as dié van voorbeeld C. Nogtans is dit duidelik dat die fokus op die belewende-ek in hierdie geval heeltemal 'n ander indruk skep as in die geval van voorbeeld C.

G. Die volgende voorbeeld is hier moeilik om te illustreer. Die voornaamwoorde ek en hy word in dieselfde teks funksioneel en as 'n spesifieke strukturelement aangewend om dieselfde identiteit te tipeer. Dit kan op verskillende wyses geskied. In Boom bomer boomste word 'n interne ek-verteller gekombineer met 'n ekstern anonieme verteller wat deur 'n tweede karakter (Philla), vanselfsprekend in die derdepersoon, fokaliseer. Die derdepersoonfokalisator verwys vanselfsprekend na die

ek-verteller (Helet). 'n Soorgelyke kombinasie kom voor in Die Ambassadeur van A.P. Brink. In Houd-den-bek van dieselfde outeur word 'n reeks verskillende ek-vertellers gekombineer. Elkeen is interne primêre verteller en fokalisator ten opsigte van sy eie geskiedenis, maar ook interne sekondêre verteller ten opsigte van die geskiedenis van die ander karakters na wie hy nou as hy of sy verwys.

Sodanige kombinasies veronderstel meer as een verteller vir dieselfde teks, wat inderdaad lyk op 'n absurditeit. Genette (1980:246) beskou dit in die klassieke roman, waar dit ingesluip het, meesal as 'n simptoom van 'n *sort of narrative pathology* wat bloot die gevolg was van onnoukeurigheid en slordigheid by die outeur. Oor die sistematiese voorkoms daarvan in die hedendaagse roman hef hy (op. cit.:246) sy besware op: *But we know that the contemporary novel has passed that limit, as it has so many others, and does not hesitate to establish between narrator and character(s) a variable or floating relationship, a pronominal vertigo in tune with a freer logic and a more complex conception of 'personality'.*

Uit die bostaande fragmente is dit duidelik dat die ek-verteller, wat homself in 'n teks vermeld, by hoë uitsondering ekstern (of heterodiëgeties) is (voorbeeld B). In die bostaande voorbeelde is die onderskeie ek-vertellers almal teenwoordig op die eerste vertelniveau, dus primêre vertellers. Die inbedding van verskillende interne vertellers kom nie algemeen voor nie, veral nie as beide 'n kardinale rol in die geskiedenis speel nie: beide is dan primêre verteller ten opsigte van sy eie geskiedenis en moet dus tot 'n sekondêre verteller gereduseer word in die proses van inbedding. In Houd-den-bek van André P. Brink kom 'n interessante voorbeeld van dié soort inbedding voor. In die laaste drie hoofstukke vóór die Uitspraak tree die belangrike

karakters, Galant, Hester en laastens weer Galant onderskeidelik as ek-vertellers op. Die slot van die eerste twee hoofstukke eindig met 'n dubbelpunt, waardeur Galant as primêre verteller vir Hester as sekondêre verteller aan die woord stel. As gevolg van 'n soortgelyke slot in Hester se hoofstuk stel sy weer vir Galant in die derde hoofstuk aan die woord wat so 'n verteller op die derde vlak word. Dié inbedding geskied omdat die twee potensiële minnaars om die beurt 'n strategiese uitnodiging aan die ander deleger. Dit geskied nie by wyse van verwyd nie, maar is juis 'n teken van eensgesindheid. In hierdie geval is die inbedding van die vertellings op sigself betekenisdraend.

Op grond van die tekste wat in Afdeling B ter sprake kom, sal veral die vertelsituasies, soos dit voorkom in voorbeelde C, E, F en G, van naderby beskou word. In Afdeling B kan 4.2 aanvullend by hierdie afdeling oor interne vertellers geraadpleek word, asook 2.2.1 in hierdie hoofstuk.

### 2.1.2 Oor tipologieë: Lintvelt en Genette

*More nonsense is written in literary criticism, especially on matters of theory, than in any other scholarly discipline, not excluding education. Fortunately its practice is considerably better than its theory* (Northrop Frye, aangehaal deur P.H. Roodt, 1982:40).

In sy klassifikasie van die verskillende vertellers vat Jaap Lintvelt (1978:144) die ek-vertelling saam in twee tipes: die ouktoriële en die aktoriële verteltipe. Beide behoort tot die homodiëgetiese basisvorm.

Naargelang het oriënteringsentrum bepaald word deur het personage-verteller (vertellend-ik) of deur de personage-acteur (belevend-ik), moet binne die homo-diëgetiese basisvorm onderskeid gemaak word tussen een auctorieel en een actorieel verteltype. Die begrippe oukatoriële en aktoriële verteltype verklaar hy (op. cit.: 137) so: Wanneer het oriënteringsentrum van de lezer ligt by de verteller als organisator (Lat. 'auctor') van het verhaal dan hebben we te maken met het auctorieële verteltype. Het kan ook samenvallen met een acteur (Lat. 'actor') zodat sprake is van het actorieële verteltype. Dieselfde persoon is in beide gevalle verteller en akteur en in die meeste gevalle sal beide oriënteringsentrums voorkom. Vir die tradisionele ek-vertelling (voorbeeld C) of vir vertellings soos dit voorkom in voorbeelde E en F maak hierdie klassifikasie voorsiening. Maar waar 'n interne ek-verteller 'n ondergeskikte rol in die geskiedenis speel wat hy verhaal (voorbeeld D) en die oriënteringsentrum moontlik by ander akteurs as sy eie *belevend-ik* geleë is, word so 'n model ontoereikend. Tensy daar spesifiek voorsiening gemaak word vir die inkorporering van al die fasette van fokalisasie - in dié geval 'n spesifisering van rondom watter akteur of akteurs die oriënteringsentrum geleë is, sal 'n bevredigende tipologie vir die funksionering van die verteller nie saamgestel kan word nie. Genette (1980:188) merk in dié verband tereg op: *It is certainly legitimate to envisage a typology of 'narrative situations' that would take into account the data of both mood and voice; what is not legitimate is to present such a classification under the single category of 'point of view', or to draw up a list where the two determinations compete with each other on the basis of an obvious confusion.*

In die model van Lintvelt behoort die begrip van oriënteringsentrum ook vollediger omskryf te word. Met sy onderskeid

tussen aktoriële en ouktoriële verteltipes probeer Lintvelt tog iets van die fokalisator in sy model in= korporeer. Genette (1980:189) sou Lintvelt se ouktoriële verteltipe as 'n vertelling met zerofokalisasie en die aktoriële verteltipe as 'n vertelling met interne fokalisasie beskryf. Lintvelt se *oriënteringentrum* kan dus in terme van Genette se fokalisasiemodel verklaar word. As moontlike kritiek sou Genette kon aanvoer dat Lintvelt se tipologie nie die moontlikheid bied om die aktoriële verteltipe fyner te differensieer nie. Wat deur Genette onder interne fokalisering (Lintvelt: aktoriële verteltipe) onderskei word as *variable internal focalization* (fokalisering deur verskillende karakters) en *multiple internal focalization* (fokalisering van dieselfde gebeure deur verskillende karakters) sal deur Lintvelt (1978:142) altyd slegs as aktoriseel (homo- of heterodiëgeties) aangedui word. In teenstelling met Lintvelt se *discursiewe verteltypen* maak Genette (1980:248) se omskrywing van verteltipes voorsiening vir die inbedding van vertellers: ekstradiëgeties vir die verteller op 'n primêre vlak, en intradiëgeties vir 'n verteller op sekondêre vlak.

Ter wille van volledigheid lyk dit tog of die moontlikheid groter is as 'n fokalisasie- en 'n verteltypologie apart beskryf word. Die vrug waarmee Booth, Friedman en Stanzel (Bal, 1980: 109) se tipologieë steeds vandag gebruik word, is myns insiens ook te wyte aan die feit dat hulle wel voorsiening maak vir die fokalisator (alhoewel dit telkens veronderstel was om 'n verteltypologie te wees). So byvoorbeeld, dui Stanzel se *personale Erzählsituation*, Friedman se *selective omniscience* en *multiple selective omniscience* en Booth se *third-person reflector* almal op 'n bepaalde fokalisator of 'n reeks fokalisators.

In die voortreflike studie van W.P. van der Merwe, Aspekte van die Kortkuns van Abraham H. de Vries (1983), bestudeer hy De Vries se ontwikkeling by wyse van sy hantering van die vertellersperspektief. As basis vir sy hele studie gebruik hy steeds die tipologie van Norman Friedman. (Ook in die studie kom sinsnedes soos *vertel in die onpersoonlike derdepersoon* (9), *derdepersoonsverteller* (13) dikwels voor. Genette, en ander teoretici ná hom, is duidelik nie in die *Teoretiese grondslag* (6) geraadpleeg nie).

Klassifikasies en skematiserings toon dikwels die neiging om veral die uitsonderlike literêre struktuur nie te kan bevat nie. (Waar sou 'n mens byvoorbeeld voorbeelde, soortgelyk aan tekste onder G behandel, bevredigend in die tipologie van Lintvelt klassifiseer?). Dit sou waarskynlik nog die lonendste wees om op grond van 'n volledige literêre woordeskat ten opsigte van 'n bepaalde onderwerp (hierdie fokalisator en die verteller) elke individuele literêre teks te beskryf.

### 2.1.3 Die ontologiese status van die verteller

*Die stilistiek plaas 'n hoë premie op die leer van die juiste woord. Miskien moet die kwessie van die juiste hoek (vertelhoek/instellingshoek) beter ondersoek word, want as die hoek juis is en konsekwent gehandhaaf word, volg die juiste woorde byna vanself (Aucamp, 1978:78).*

*A narrating situation is, like any other, a complex whole within which analysis, or simply description, cannot differentiate except by ripping apart a tight web of connections among the narrating act, its protagonists, its spatio-*

*temporal determinations, its relationship to the other narrating situations involved in the same narrative (Genette, 1980:215).*

In sommige uitsprake oor die rol van die verteller in die romankuns, word onder verteller ook die fokalisator ingesluit (kyk 2.1 en 2.1.2). Dit is egter van groter belang dat dit vir die meeste literatoure 'n uitgemaakte saak is dat die verteller grondliggend is aan alle ander aspekte van die roman. Aan hom as fiktiewe woordvoerder word alles wat geskryf staan, toegedig.

Menings soortgelyk aan dié van Aucamp hierbo, kom dikwels in die literatuur voor. Lubbock (1960:53): *The whole intricate question of method in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view*; Bal (1980:126): *De vertelinstantie is het meest centrale begrip voor de analyse van de narratieve tekst*. Soortgelyke uitsprake is veelvoudig: Aiken, 1982:33; Anbeek, 1975:15; Friedman, 1969:163; Scholes en Kellogg, 1978:275; Servotte, 1966:22; Tilford, 1968:305, 306 - en veel meer.

Die verteller is, wat Aucamp (1978:56) in die titel van een van sy opstelle in Kort voor lank, die *verskuilde redakteur* noem, of in die woorde van Henriette Roos (1975:9) *die bemiddelende, beherende medium*, of volgens die Poolse skrywer Jerzy Kosinski die *abstract messenger* (In Aucamp, 1980:2). Hierdie beskrywings kan moontlik ten onregte van toepassing gemaak word op die begrip van abstrakte outeur of Booth (1968: 74-76) se *implied author* en *the author's second self*. Bal (1980:124, 125) dui aan dat beide die begrippe *het resultaat van het onderzoek naar de betekenis van de tekst, en met de producent van de betekenissen* is. Die abstrakte outeur is nie

'n identifiseerbare instansie wat in die verhaal optree nie. Hy is as stille organiseerder en selekteerder verantwoordelik vir die totale betekenis van die literêre teks. Met *resultaat* bedoel Bal dus waarskynlik dat die rol van die abstrakte outeur pas omlin kan word ná die eindproduk bestudeer is.

Die abstrakte outeur of *implied author* is in alle tekste werksaam, terwyl die vertelinstansie slegs gekoppel word aan verhalende tekste. Vanselfsprekend sluit dit veel meer as net die tradisionele roman in: ook kortverhale, sprokies, outobiografieë, dagboeke, briefromans, essays, grappe, fantasieë, die epos, ensovoorts kan as verhalende tekste beskryf word. In 'n verhalende teks word 'n sekere geskiedenis, dit is 'n reeks chronologies opeenvolgende gebeurtenisse (fabula), vertel. Dikwels word die chronologiese verbondenheid van gebeurtenisse slegs by rekonstruering deur die leser bepaal en kom dit nie so voor in die teks self nie (sujet).

Die verteller as onderliggende teenwoordigheid in die epiek word *ontdek* deur Käthe Friedemann in haar publikasie Die Rolle des Erzählers in der Epik van 1910. Met die teenwoordigheid van 'n fiktiewe verteller onderskei die epiek hom van die drama. Volgehoue dialoog in die tradisionele epiese vorme keur sy (Van Gorp, 1970:132), op grond hiervan, af. Dit bly die prioriteit van die dramakuns.

By die onderskeid tussen die drama en die epiek ten opsigte van die verteller, wys Van Luxemburg (1981:130, 131) daarop dat die ongelykheid tussen die primêre verteller en sekondêre vertellers of fokalisators in die drama nie bestaan nie. Met *ongelykheid* bedoel hy dat die verteller meer weet as die

ingebedde akteur of fokalisator: deur sý bemiddeling word die akteurstek (kyk slot 2.1) deur die leser vertolk. In die verhalende teks is die leser aangewys op wat die verteller hom laat sien. Hierdie *bemiddelende, beheerende medium* ontbreek in die drama: die woordvoerders is gelyk en die toehoorder maak sy gevolgtrekkings direk uit die dialoog van die akteurs.

'n Gestotter en ander sake van die emosie sal nog in die epiek in dialoogvorm, sonder die inmenging van die verteller, nageboots of gesuggereer kan word, maar meestal is 'n konteks waarin kwalifiserings deur 'n verteller aangebring word, noodsaaklik. 'n Uitlating soos *die boek is te dik* kan afhangende van die vertellerstek verskillend deur die leser vertolk word:

A. *Die bibliotekaresse het die boeke sorgvuldig in die rak gepasieer. Toe haar assistent die volgende boek aangee, sien sy dat dit nie gaan inpas nie. 'Die boek is te dik', sê sy en sit dit op die volgende rak neer.*

B. *Piet kyk met afkeer na die boek wat sy ma hom gegee het om te lees. Hy het nog nooit van lees gehou nie. 'Die boek is te dik!' skree hy vir haar, en gooi die boek op die vloer neer.*

C. *Die professor het gereken dat Klaas dieselfde inhoud meer kernagtig behoort te kon stel. Hy het dit baie taktvol aan die stil jong man probeer verduidelik. Na 'n lang monoloog het hy homself droogweg opgesom: 'die boek is te dik', en by die deur uitgeloop.*

In enige een van dié drie situasies sou die korrekte afleiding in die dramakuns uit die dialoog en die handeling van die akteur sowel as die dekor deur die toehoorder gemaak kon word.

Die verteller is dus 'n wesensbestanddeel van die verhalende teks. In hierdie lig is Wolfgang Kayser se gevleuelde versugting: *Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans* (in Van Gorp, 1970:202, 203) waarskynlik gegrond. Sonder die verstandhouding wat die leser met 'n verteller kan aangaan, sal die romankuns, volgens Kayser, nie bly voortbestaan nie.

Aanvanklik het die verteller hom, volgens Kayser, in die persoonlike vorm van allerlei lewenswysede of vertroulike mededelings aan die leser geopenbaar. Later, in twee artikels getiteld Das Problem des Erzählers in Roman en Wer Erzählt den Roman wat onderskeidelik in 1955 en 1957 verskyn het, beweeg hy in die rigting van 'n meer neutrale vertelfunksie: *Dahinter aber steht der Geist der Erzählung der allwissende überall gegenwärtig sein könnende und schaffende Geist der Erzählung* (op. cit.:204). Dit lyk asof hierdie *Geist der Erzählung* gelyk staan aan wat Norman Friedman as die alwetende outeur beskou in sy klasse *editioinal omniscience* en *neutral omniscience*. As gevolg van die alwetendheid van dié vertelinstantie kan dit nie te make hê met 'n fiktiewe interne verteller nie.

Soos Kayser het Norman Friedman ook bedenkinge oor die voortbestaan van die verhalende teks. Hy het dit eerstens oor die verdwyning van die outeur en dan oor dié van die identifiseerbare verteller in die teks: *Perhaps, however, with the final extinction of the author, fiction as an art will become extinct as well* (1969:163). Sy verskillende klassifiserings beskryf hy so:

*Our progress toward direct presentation charts the course of surrender; one by one, as the concentric rings of an onion are peeled, the author's channels of information and his possible advantage points are given up* (op. cit.: 157, 158). Elke verteltipe (soos reeds in 2.1 en 2.1.1 aangetoon, is hier ook sprake van verwarring tussen verteller en fokalisator) verteenwoordig dus 'n verdere mylpaal op die afdraande pad van die prosakuns: *editorial omniscience, neutral omniscience; I as witness; I as protagonist; multiple selective omniscience, selective omniscience; the dramatic mode en the camera*. Die aanhaling op p.157 en 158 is geneem uit die laaste klassifisering waar daar dan, volgens Friedman, van outeur of verteller geen sprake meer is nie.

Die *regressie* geskied op grond van die toename in scene (*showing*) teenoor, wat hy noem, *narrative telling (telling)* (op. cit.:152). Die verskil tussen die twee begrippe sit Friedman (op. cit.:153) só uiteen: *Summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of story-telling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear. Not dialogue alone but concrete detail within a specific time-place frame is the sine qua non of scene.*

Die eerste probleem in Friedman se uiteensetting is dat hy 'n opvallende opdringerige verteller (*editorial omniscience*; kyk ook aanvang van voorbeeld B in 2.1.1) wat nie net 'n neutrale alwetende verslag (*neutral omniscience*) van sy karakters se doen en late lewer nie, maar dit sonder skrome ook sal kritiseer,

vanselfsprekend met die outeur identifiseer. Vanselfsprekend sal die eerste uiering in die slag bly in die afdeling *neutral omniscience*. Dié verlies word not meer opvallend as die outeur in die volgende klas, *I as witness*, sy pligte aan 'n ek-verteller sou delegeer: *So here, in moving to the 'I' as witness category, he hands his job completely over to another. Albeit the narrator is a creation of the author, the latter is from now on denied any direct voice in the proceedings at all* (op. cit.:158).

(Hierdie identifikasie van die outeur met 'n verteller kom meer dikwels voor as wat 'n mens sou verwag. Booth staan in sy boek The rhetoric of fiction van 1961 'n hele hoofstuk af *the author's many voices*. Hy (1968:20) maak onder andere die opmerking: *the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear*. Käte Hamburger begaan dieselfde fout in Das Epische Präteritum (1953) soos bespreek deur Van Gorp, 1970:209, 210. Karin Malan (1976:1) verklaar haar ten gunste van die onmoontlikheid van 'n verhaal wat homself vertel omdat dit deur 'n karakter gekanaliseer word. *So verdwyn die skrywer as 'prater', meen sy*).

Om die outeur en die verteller te verwar, bring die fiksionaliteit van die literêre werk in gedrang: die historiese werklikheid van 'n werklike outeur word so gelykgestel aan die fiksionele werklikheid van die literêre werk (Roos, 1980:18). Om konsekwent te wees moet die fiksionele werklikheid, andersom, dan ook historiese status verkry. Nie een van die twee moontlikhede is aanvaarbaar nie.

Die tweede probleem in Friedman se uiteensetting is dat hy die afwesigheid van 'n verteller onderstreep in die sceniese skryfwyse. Hy (op. cit.:153) haal 'n voorbeeld aan van wat hy beskou as *immediate scene*, uit The three-day blow, 'n

kortverhaal van Ernest Hemmingway: *The rain stopped as Nick turned into the road that went up through the orchard. The fruit had been picked and the fall wind blew through the bare trees.* Die uitspraak is duidelik nie van 'n karakter nie. Van wie dan? Hier verskyn nie 'n enkele teken (kyk 2.1) wat 'n aanduiding kan wees van 'n niveauverandering tussen verteller en fokalisator nie: hierdie fragment is suiwer vertellerstek. Die afwesigheid van 'n identifiseerbare vertelinstantie, veronderstel nie dat die teks sonder verteller is nie. Die derdepersoonsvorm kan alleenlik funksioneer as die objek van 'n eerste persoonsverteller - in hierdie geval 'n anonieme eksterne verteller.

Friedman sou waarskynlik 'n beter argument gehad het as hy 'n fragment met onweerlegbare fokalisasie gekies het, byvoorbeeld iets in die monoloogvorm (die vrye direkte) óf vrye indirekte rede, vanselfsprekend in die derdepersoon. Genette (1980:193) merk tereg op: *Internal focalization is fully realized only in the narrative of 'interior monologue'.* Maar selfs in hierdie gevalle kan die verteller nie weggeredeneer word nie. Soos in voorbeeld F, 2.1.1, word die illusie van afwesigheid van die verteller konsekwent volgehou omdat die aksent hier so totaal val op die fokalisator - die *belewendende-ek* in die geval van die gebruik van die vrye direkte rede. Ongeag die tydsgebruik en ongeag die vorm wat dit aanneem, veronderstel enige vertelling 'n retrospektiewe terugblik van 'n vertelinstantie. In dié geval verkies die verteller om hom totaal met 'n jonger *ek* of 'n *hy* te identifiseer sodat hy as verteller verdwyn, maar net oënskynlik.

Om werklik te begin wonder oor die bestaan van 'n verteller sal 'n teks wat uit suiwer dialoog óf te lang volgehoue dialoog bestaan, nodig wees - en dan kom net die karakteraanduidings

kort om jou op die terrein van die dramakuns te bevind. Hoe noodsaaklik die verteller vir die verhalende teks is, blyk uit die toenemende disoriëntering van die leser as hy, soos in die eerste paar bladsye van Jabulies van P.J. Schoeman, te lank aan slegs die dialoogvorm blootgestel word.

Daar het in die verlede nogtans stemme opgegaan om die bestaan van die verteller as 'n omskryfbare strukturelement te ontken. Hiervan is die uitsprake van Käte Hamburger die bekendste. In Die Logik der Dichtung van 1957 ontken sy die bestaan van die verteller in die epiese fiksie. Sy praat van 'n algemene vertelfunksie wat hom in die volle teks op elke denkbare wyse kan manifesteer: in dialoogvorm, direkte en indirekte rede, ensovoorts. Van 'n verteller as aparte identiteit is daar in die epiek nie sprake nie *Sondern eben eine erzeugende Funktionist* (Van Gorp, 1970: 211). Die epiek is nie gebaseer op *vertelling* nie, maar slegs op *mimesis* van 'n werklikheidsgebeure. Die verhouding tussen die vertelfunksie en sy stof vergelyk sy met die verhouding tussen 'n skilder en sy voltooide doek (op. cit.: 211). Die totale verhaalinhoud word deur die taal opgeroep, sonder die bemiddeling van 'n identifiseerbare verteller.

Sy maak 'n uitsondering by die ek-vertelling. Hier is dit wel geregverdig om van 'n ek-verteller te praat: *Denn es wird nun auch von der Seite der Ich Erzählung her noch einmal deutlich, dass die Fiktion eben nicht durch einen 'Erzähler', sondern eine Erzählfunktion konstituiert wird, ja dass der Begriff Erzähler nur für die Ich Erzählung terminologisch richtig ist* (Hamburger, 1957:225).

Op grond van die voorkoms van 'n identifiseerbare ek-verteller wat soos 'n historikus berig oor 'n gebeure, is die ek-vertelling

nie deel van die epiese fiksie nie: *Denn es gehört zum Wesen jeder Ich Erzählung, dass sie sich selbst als Nicht-fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt* (op. cit.:222).

Om die probleem van die leser se illusie van fiksie by die ek-vertelling te oorkom, skep sy die term *fingierte* (geveinsde), teenoor fiktiewe: *Der begriff des Fingierten bedeutet ein Vorgegebenes, Unergentliches, Imitiertes, Unechtes, der des Fiktiven dagegen die Seinsweise dessen wass nicht wirklich ist: der Illusion, des Scheins, des Traums, des Spiels* (op. cit.:223). In die ek-vertelling word 'n werklikheidsuitspraak nageboots, nie die werklikheid self nie.

Roos (1975:4, 5) wys daarop: *Een van die prinsipiële konvensies van die vertelling is dat beskrywings (uitsprake) gemaak word wat nie toegeskryf kan word aan enige van die handelende romanfigure nie, en in so 'n geval moet daar 'n isoleerbare vertellende medium in die struktuur aanwesig wees. Om die bestaan van so 'n medium te ignoreer, beteken alleen dat teruggeval moet word op die figuur van die reële outeur as beherende mag.* Hierdie onderskeid tussen die akteurs=teks en die vertellerstekes in die literêre werk, word nie deur Hamburger getref nie. In 'n vroeëre artikel *Das Epische Präteritum* van 1953 het Hamburger inderdaad sake soos inleidende omgewingskildering toegedig aan die ek van die outeur (Van Gorp, 1970:209, 210).

Servotte (1966:18) meen dat die kontroversiële probleem oor die bestaan al dan nie van 'n verteller oorkom kan word met 'n tipologie wat die leser as uitgangspunt neem: *Onder het*

*gezichtspunt van die roman verstaat men dan het punt waarop de lezer wordt geplaatst om in de romanwereld binnen te kijken.* Wat hy vergeet is dat die punt waarop die lezer geplaas word, steeds maar bepaal word deur 'n bepaalde verteller, volgens die keuse van die abstrakte outeur.

In hierdie studie word veronderstel dat die verteller die vertelling beheer, en dat hy as sodanig as bemiddelaar tussen sy vertelling en die leser staan. Hierdie verteller kan intern of ekstern, anoniem of as identifiseerbare persoon optree. In die tradisionele ek-vertelling, soos dit voorkom in al die tekste in Afdeling B, het ons te make met 'n interne persoonsgebonde verteller.

In die ek-vertelling is die interne verteller besonder opvallend besig om sy vertelling te *dirigeer* (Kannemeyer, 1965:81). Dit is onder andere te wyte aan die feit dat die fokalisator en die verteller dieselfde identiteit het, dat die klem juis in baie ek-vertellings val op die kardinale teenwoordigheid van die verteller, en dat sy oogklap-visie sy keuses aan bande lê. Brooks en Warren (1959:662) tipeer die ek-vertelling op grond van dié *bepenking* as *a ready-made scheme for selection* wat ordening vergemaklik en terselfdertyd 'n hoë mate van eenheid aan sodanige vertelling gee. Aucamp (1969:18) maak melding van die geskiktheid van die ek-vertelling vir die gekonsentreerde vorm van die kortverhaal. Die ek-vertelling bevat *kortpadtegnieke* soos 'n minimum karakters en 'n groter eenheid van tyd en plek wat almal vanself bondigheid bevorder: *die ek-verhaal duld nie vensterversierings nie* (op. cit.:19). Dit lyk dus asof daar by die ek-vertelling 'n groter deursigtigheid van vorm en struktuur voorkom en dat die funksie van die ek-verteller as dominante figuur in die totstandkoming hiervan makliker herkenbaar is.

Juis as gevolg van 'n bepaalde isolering van die ek-figuur (kyk vir vollediger behandeling 2.2.2) is daar 'n korrelasie tussen die ek-vertelling en bepaalde temas (kyk 3.2.2 en 3.3). Norman Friedman het hierdie onderwerp met betrekking tot alle verteltipes breedvoerig behandel in sy artikel Point of View in Fiction van 1955. Uit die bestaande literatuur lyk dit asof temas wat te make het met bestaansprobleme van die ek-figuur, oorweeg: 'n identiteitskrisis (Helet in Boom bomer boomste), eensaamheid en afgeslotenheid (Albert in Skrik kom huis toe; Holden in Catcher in the rye) en ernstige geestesprobleme (Vermeer in Een nagelaten bekentenis; Birdy in Birdy). Die ek-verteller orden dus nie alleenlik sy vertelling op 'n bepaalde wyse tot 'n eenheid nie, maar hy *dirigeer* ook die aard van die gebeure en die intrige. Op hierdie wyse word die perspektiverende medium 'n strukturelement.

In die aanhaling van Genette boaan die afdeling, raak hy die probleem aan wat gepaard gaan met die seleksie van 'n bepaalde aspek (in dié studie, die ek-verteller) van die literêre werk as studieonderwerp: dit kan 'n verbrokkeling van die strukturele samehang tot gevolg hê (kyk ook 3.2.3). Henry James (1960:15) het reeds aan die begin van die twintigste eeu die literêre werk as 'n organiese eenheid waarvan elke onderdeel die geheel sou weerspieël, beskryf: *A novel is a living thing, all one and continuous, like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts.* Elke onderdeel dra dus op 'n sekere manier die geheel met hom saam. Vir James sentreer die organiese geheel om 'n *central intelligence* (1934: 37) wat die verteller of die fokalisator kon wees.

Juis as gevolg van die fundamentele aard van die verteller, is dit byna onmoontlik om die verteller as strukturelement totaal te isoleer. Maatje (1977:184) merk tereg op:

*Eén ding is intussen wel duidelik: wat de struktuuranalise op deze wijze segt over de vertellerfiguur, doet zij steeds in termen van de beide hoofdcategorieën, tijd en ruimte.*

Dit wil nie sê dat alle kategorieë noodwendig volledig in 'n kritiese ondersoek beskryf sal word nie. *De onderzoeker zal altijd een keuze maken op grond van wat vir hom relevant lyk in bepaalde tekste, 'n volledige beskrywing sal buitendien tydrowend, papierverslindend en boonop oninteressant wees* (Bal, 1980:18). Genette (1980:215) som dit raak op:

*The demands of exposition constrain us to this unavoidable violence simply by the fact that critical discourse, like any other discourse, cannot say everything at once.*

Alhoewel die vertelinstantie in die studie die geselekteerde onderwerp is, sal ander strukturelemente ook betrek word in soverre hulle relevant is in 'n bepaalde teks, want, sê Hennie Aucamp (1969:19), *elke verhaal is sy eie 'wet'*.

## 2.2 STRUKTURELE KENMERKE VAN DIE EK-VERTELLING

### 2.2.1 Twee tydslae, twee ekke

*Mens het dus te doen met 'n herbelewing, 'n rekonstruksie - so getrou moontlik soos dit was, 'n situasie binne 'n situasie. En as gevolg van die objektivering van die volwasse ek teen die einde, het mens ten slotte te doen met 'n ironiese spanning tussen die twee 'ekke' (Roodt, 1981:61).*

In die tradisionele ek-vertelling het die verteller (vertellende-ek) en die fokalisator (belewende-ek) dieselfde identiteit. Die ouer verteller vertel vanuit sy hede retrospektief oor sy jonger-self. Op hierdie manier ontstaan twee tydslae wat as struktuurprinsipe ingebou is in die ek-vertelling. Daar is ook sprake van 'n derde tydsdimensie: die tydsafstand tussen die ek-verteller en die ek-fokalisator. Maatje (1977:81) wys daarop dat Käte Hamburger se beginsel van *Zeitlosigkeit der Dichtung*, nie as kriterium moet geld nie, juis as gevolg van vertelvorme, soos die ek-vertelling, waarin tyd as 'n ingeboude beginsel geld.

In die ek-vertelling bestaan 'n vanselfsprekende *ongelykheid* ten opsigte van die kennis, die ervaring en die persoon van die verteller en dié van die fokalisator. Ironie berus altyd op een of ander vorm van diskrepans. Op grond van die dubbele perspektief van verteller en fokalisator, sowel as hul funksionering op verskillende tydslae, kan ironie as 'n basiese bestanddeel van die ek-vertelling beskou word. In dieselfde mate waarin die tydsafstand tussen die verteller en die fokalisator vergroot, sal 'n toename in die ironiese resonans tussen die twee instansies voorkom. Scholes (1978:264) merk in dié verband op: *By increasing or diminishing the distance in time between the events in a eye-witness narrative (gefokaliseerde teks) and the supposed time of narration, an author can regulate the quality of irony in the narrative (invoeging:M.H.W.)*.

Die vertellende-ek is altyd in 'n *bevoorregte* posisie ten opsigte van die fokalisator: as gevolg van sy gedistansieerdheid het hy 'n olimpiese uitsig oor sy verlede. Sy alwetenheid ten opsigte van sy eie geskiedenis, maak hom ook by magte *to slide up and down the time axis* (Cohn, 1978:145). In die

vertellerstekes sal antisipasies dus nie 'n vreemde verskynsel wees nie. Hierdie groter kennis van die verteller sal die leser vanselfsprekend met hom deel, sodat daar in die ek-vertelling dikwels dieselfde *ongelykheid* en gepaardgaande ironiese resonans tussen die leser en die fokalisator bestaan (kyk 3.2.2).

Die verteller is in staat om die klem te laat val op sy vroeëre lewe, maar hy kan ook 'n groeiproses vanuit die verlede tot die hede beskryf *to elucidate earlier confusions* (Cohn, loc. cit.). Hennie Aucamp (1978:66, 67) noem dit as een van die winste van die ek-verhaal dat kommentaar vanuit die vertellersoogpunt so spontaan daarin opgeneem kan word. Dieselfde kommentaar van 'n eksterne of interne verteller wat nie oor homself vertel nie, maar oor ander, sal deur die leser met 'n groter mate van agterdog bejeën kan word, weens die toon van ongevraagde persoonlike opdringerigheid wat dit so maklik in dié vorm kan aanneem. By die kommentaar van 'n ek-verteller kan sake soos bespiegelings, meditasies en selfs moraliserings gevoeg word, sonder om noodwendig aanstoot te gee.

As die verteller deur sy jonger self fokaliseer sal hy afstand doen van sy bevoorregte posisie. As belewende-ek sal hy hom waarskynlik in 'n groter mate weerhou van selfontledings en sy gewaarwordinge op 'n direkte en dinamiese wyse weergee. Die akteurstekes (persoonstekes) sal om dié rede ook minder chronologies wees as die vertellerstekes. Die beginsel van onmiddellike weergawe sal ook tot gevolg hê dat die verteltyd en die vertelde tyd in die teks van die fokalisator dikwels saamval: *the instant taken by the throat*, sê Cohn (1978:190).

In ander Westerse tale, Afrikaans uitgesonder, sal die gefokaliseerde teks òf die *tydlose* epiese preteritum òf die teenwoordige tyd gebruik. In Afrikaans is daar slegs die moontlikheid van die teenwoordige tyd (vergelyk die aanvangsbladsye van Die Betlehem-ster van Henriette Grové, waarin die moment wat die verste terug in die verlede lê deur Lena gefokaliseer word in die teenwoordige tyd).

In Afrikaans word die saak van 'n sogenaamde sterk ontwikkelde teenwoordige tyd waarskynlik oordryf omdat tyd slegs aan 'n bepaalde vorm van die werkwoord gekoppel word. Die verlede tyd word byna altyd met behulp van bywoordelike bepalings uitgedruk (D.M.Wybenga: mondelinge mededeling). Die vertellersteks sal dus meestal sonder die gebruik van *het gesy* terugskouende perspektief bevestig: Toe word ek so naan en dronk (Grové, 1972:56); En daar begin dit ook, nog voor ek behoorlik in die sitkamer is (Steenberg, 1980:15), (onderstreping: M.H.W.).

Die akteursteks is dikwels in so 'n mate mimeties, dat dit as 'n dramatiese monoloog sou kon kwalifiseer (kyk ook 3.2). In die gefokaliseerde teks word die illusie geskep dat die verteller afwesig is. Direkte verwysings na 'n toehoorder ('n vereiste vir die dramatiese monoloog) mag ook ontbreek. In die tradisionele ek-vertelling, kan die primêre verteller egter beskou word as die primêre toehoorder: hy verkeer in 'n gespreksituasie met homself - ego met alterego. (Vandaar waarskynlik die verklaring vir die talle ek-verhale wat een of ander eksistensiële dilemma tot tema het). Selfs as die gefokaliseerde teks die vorm van gedagtestroom aanneem, sou 'n mens kon sê dat daar sprake is van 'n dialoog tussen wat Cohn (1978:173) 'n *inner speaker* en 'n *inner listener* noem. Die ooreenkomste wat die monoloogvorm met die algemene gesprekstaal toon, impliseer ook 'n diskoerssituasie, waarin 'n toehoorder of gespreksgenoot voorkom.

De Beus (1979:39, 40) stel dit dat daar 'n verband bestaan tussen die hoeveelheid aandag wat gegee word aan die vertellerstekes en die akteurstekes onderskeidelik, en karakterisering in enige teks, ongeag die verteltipe. Die kardinale rol van die tyd en die feit dat die verteller en die fokaliseerder dieselfde persoon is, is in die tradisionele ek-verteller bykomende faktore in die proses van karakterisering. Sou die swaartepunt val op die vertellerstekes, dan moet dit onder andere dui op die voltooidheid van 'n sekere geskiedenis in die verteller se lewe, asook op sy huidige geestesgesteldheid na afloop daarvan. Val die aksent op die fokalisator, dan kom die belewenisse, wat dikwels die vorm van een of ander bestaanskrisis in die lewe van die ek-figuur aanneem, in die gedrang.

Dit sal ook 'n verskil maak as beide die vertellers- en akteurstekes eksplisiet in die prosawerk teenwoordig is òf as slegs één van die twee die teks oorheers. Die implikasies van laasgenoemde sal in Afdeling B met die bespreking van Woorde is soos wors en Skrik kom huis toe ter sprake kom.

### 2.2.2 Randfigure en relatiewe werklikhede

*Ek kyk en ek sien. As ú kyk, sal u dalk iets anders sien. Maar kyk wat sien ék* (Barnard, 1973: 95).

Die eiesoortige bestanddele en struktuur van die ek-vertelling leen hom tot temas wat dikwels verband hou met wat Scholes en Kellogg (1978:275) die *cultural climate of relativism* noem. In so 'n klimaat is elke ek 'n uitsondering en sy werklikheid relatief ten opsigte van die werklikhede van die ander:

*dis veral in die 'nuwe roman' dat die behepthed met relatiewe werklikhede of die wisselwerking tussen verskillende stelle werklikhede, 'n kenmerk en 'n struktuurfaktor in die roman geword het (Brink, 1967:23).*

Die eksistensialistiese filosofie sowel as die randfiguur of outsider in die maatskappy en die literatuur is 'n simptome van dié gees van relativisme. Die oorgevoelige en beangste buitestaander beleef sy omwêreld as wesentlik vyandig. Hy is 'n alleenreisiger *deur die oerbos van die Syn* (Opperman, 1974: 131, oor die spreker in die dramatiese monoloog). Sy reis kan onder andere die vorm aanneem van 'n belydenis (Vermeer in Een nagelaten bekentenis), van verset teen 'n sinlose bestaan of stelsel (Holden in Catcher in the Rye), van 'n soeke na sy plek in die wêreld (Diederik in Die son struikel).

Die ek-fokalisator of soms ook 'n hy-fokalisator (wat Anbeck (1975:33) die *verhulde ik* noem; Herzog van Saul Bellow en Dolf van Niekerk se Die son struikel is voorbeelde hiervan) leen hom tot die uitbeelding van die bestaanskrisis van die randfiguur asook vir 'n diepgaande karakterstudie. So 'n gefokaliseerde teks wek die illusie dat daar gepraat word. Dit kom tot die leser op 'n onmiddellike en direkte wyse oënskynlik sonder die tussenkoms van die verteller. Op sy beurt word die verhouding leser-karakter meer intiem, en vergemaklik dit identifisering. Wat Opperman (1974:131) van die monoloog sê, is ook hier van toepassing, juis as gevolg van die ooreenkomste tussen die twee vorme: *die dramatiese alleenspraak is dus uiters geskik om verwickelde stukke gevoelslewe vol dubbelsinnighede en teenstrydighede beeldend te verwerk.*

Die kind is van nature 'n outsider, omdat hy nog nie in staat is om die wêreld waarin hy hom bevind te begryp of te vertolk nie. Hy is, in die woorde van Mary McCarthy (1968:83) voortdurend in 'n *attentive state of detachment*. Die feit dat hy nie weet wat hy sien nie en dit boonop vertolk in terme van konkrete simbole (kyk 3.2.2) skep 'n dramatiese spanning wat al dikwels deur outeurs benut is (What Maisie knew van Henry James, Liesbeth slaap uit van Henriette Grové, Skrik kom huis toe van Dolf van Niekerk). 'n Teks waar die kind as randfiguur optree, sal dikwels meer aanklank vind by 'n ryp en ervare leser. Omdat die kinderleser soos die kinderfokalisator sal kyk, sal hy waarskynlik ook nie weet wat hy sien nie. Die rol wat ironie speel in die kind se manier van kyk, sal dus maklik by hom verbygaan.

Die literatuur self het bewys dat die tematologie rondom die randfiguur gewoonlik van 'n verwickelde en neerdrukkende aard is (Camus se L'étranger, Etienne Leroux se Mugu, Van Niekerk se Die son struikel, en veel meer). Dit is waarskynlik te wyte aan die verbintenis tussen die randfiguur en die eksistensialisme. Die angste om die bestaan en die futiliteit van die bestaan kom dikwels aan die orde (vergelyk veral die werke van Kafka). Weens die aard van die eksistensiële outsiderfiguur, wat volledig bekyk word onder 2.2.2, is hierdie temas ook nie uitgesluit by die kinderrandfiguur nie (vergelyk die rol van 'n soort onbestemde angste by Albert en Holden as kinderrandfigure in Skrik kom huis toe en Catcher in the rye). Normaalweg sal die jong leser, wat self nog op soek is na vastigheid, hierdie soort tema nie kan hanteer sonder sekere voorbehoude nie. Om redes wat later in Afdeling B aangestip sal word, is Skrik kom huis toe tog toeganklik vir 'n jonger leser, sou dit dan die uitsonderlike leser wees.

Die tendens van die hedendaagse roman om met 'n minimum karakters (Brink, 1967:30), maar met 'n menigvuldigheid van werklikhede of betekenisvlakke te werk, hou vanselfsprekend ook verband met Scholes se gees van relatiewiteit. Barnard (1973:93) merk op: *So lank as wat ons kans sien om te glo die werklikheid is iets wat buite ons bestaan en deur almal op dieselfde wyse geken en ervaar kan word, so lank kon ons nog glo aan die alwetende skrywer. Maar omdat ons nou aanvaar dat die werklikheid soos ons dit kén iets baie persoonliker is - iets wat net in ons eie kén daarvan sin kry, het die skrywer se hantering daarvan onherroeplik verander.* Hy verwys hiermee (op. cit.:92) na die toenemende voorkoms van eerstepersoonsverhale in Afrikaans. Die tradisionele ek-vertelling bied die moontlikheid om die werklikheid van 'n enkele karakter te plaas teen die ander werklikheid van die maatskappy of 'n ander karakter. Die gebruik van meervoudige vertellers in dieselfde teks het gewoonlik ook die doel om verskillende werklikhede teenoormekaar te stel (vergelyk Houd-den-bek van A.P. Brink, Dad en Birdy beide van William Wharton). In Boom bomer boomste is die werkwyse ook gevolg om die twee wêreldes van twee uiteenlopende persoonlikhede, Helet en Philla tot sy reg te laat kom (kyk Afdeling B).

### 2.2.3 Nie-noodwendigheid van intimiteit

*'n Populêre opvatting wil hê dat die ek-verhaal altyd 'n sfeer van intimiteit tussen verteller en leser skep. Dit kan soms wel deeglik so wees - dink maar aan Sy kom met die Sekelmaan - maar die ek-verhaal het meer perspektiewe as net dié een (Aucamp, 1969:18, 19).*

*Het stevige bouwsel dat de romanfiguur leek te zijn stort in: hij wordt tot een verbrokkelde reeks van impressies, gewaarwordinge, neiginge, etc. die nauwelijks meer een eenheid vormen (Dresden, 1971:160).*

In die tradisionele ek-vertelling word gewoonlik òf die verteller òf die fokalisator met groter aandag belig. Beide instansies kan natuurlik ook aktief in 'n teks teenwoordig wees. In laasgenoemde geval, asook waar die klem val op die verhalende-ek, kan die illusie van onmiddellikheid (as gevolg van die noodwendig retrospektiewe aard van 'n vertelling) in die slag bly. Omdat die leser van onmiddellike belewing uitgesluit word en terselfdertyd van die twee tydslae waarop die *twee ekke* beweeg bewus moet bly, word identifisering met die ek-figuur bemoeilik (kyk 2.2.1). Dit is nie moeilik om met meer as een karakter in 'n teks te identifiseer nie, maar as dieselfde identiteit deur twee verskillende instansies ver=teenwoordig word, mag dit die saak kompliseer.

Hierby is die rol van 'n ouer verteller dikwels om oor sy jongere self te besin en te bespiegel soos byvoorbeeld blyk uit die kommentaar van die vertellende-ek in Klaaglied om Agnes van Marnix Gijsen: *Later heb ik gemerkt, dat ik het leven heb leren kennen door de roze brilleglazen der romantici, die schaamteloze schriftvervalsers zijn (1977:27).*

Saam met die verteller *kyk* die leser op 'n objektiewe wyse na die jonger ek. Selfs al sou die verteller bloot net sy vroeëre lewe vertel (soos in Woorde is soos wors) staan sy objektiveringsfunksie steeds voorop. Hy vertel óór 'n afstand,

wat hom die vermoë gee om te vertolk om te selekteer terwyl hy vertel. Al vertellende word die leser weerhou van intieme meeleving.

In teenstelling met *vertel*, behoort fokalisering te lei tot gemakliker identifisering asook verhoogde intimiteit tussen leser en karakter te bewerkstellig. Veral in die hedendaagse roman gebeur dit dikwels juis nie.

Dit hou eerstens verband met die *aard* van die persoon van die ek-fokalisator. Karl en Hamalian (1971:2) maak onder andere die volgende uitlating oor die prosa van die sewentiger=jare: *The external becomes diminished, and the writer moves away from objective reality, away from history, away from plot, away from defined character, until the subjective perception of the narrator is the only guaranteed fact in fiction.* As die fokalisator se hele bestaan gekarakteriseer word deur 'n uitgesproke rigtingloosheid, 'n verlore wees in sy eie subjektiewe belewenisse (vergelyk hier die romans van Samuel Beckett, Malone dies en The Unnameable), dan sal die leser die objektiveringsfunksie moet oorneem: hy sal hom genoodsaak voel om te probeer uitvind waar die fokalisator homself bevind en wat presies met hom gaande is. Bal (1978:21) sê oor tekste waarin die chaotiese of onordelike seëvier, die volgende: *Al is een geschiedenis nog zo absurd, verward, onwerkelyk, de lezer zal geneigd zijn vanuit zijn perspectief het 'normale' tot criterium te verheften, om de tekst maar zin te kunnen geven.* Ironies genoeg word die leser so in die rol van die outsider (McCarthy, 1968:94) geplaas. McCarthy (op. cit.:93) meen dat die belangrikste kliniese simptome van die leser, as gevolg van die toenemende voorkoms van die gedisorïenteerde karakter, 'n *anxiety about location* is.

McCarthy (op. cit.:87, 88, 94) noem 'n tweede gepaard=gaande probleem in hierdie verband. Die gefokaliseerde teks (nie haar terminologie nie) neem dikwels die vorm van 'n dramatiese monoloog of 'n gedagtestroom aan. By beide prosedures, meen McCarthy (87) *the author, like some prankster on the telephone, is speaking in an assumed voice*. Die leser ondervind, as gevolg hiervan, probleme met die hantering van die *vocal consciousness*. *Can it be trusted as Huck Finn or Marcel or David Copperfield could be trusted? He senses the author, cramped inside the character like a contortionist in a box, and suspects (often rightly) some trick. In short, it is not all straight shooting, as it was with the old novelists* (87).

Hoewel die karakteriserings berus op verpersoonlikings, is dit 'n eerliker uitweg om 'n karakter as objek van buite af te tipeer. McCarthy noem reekse onvergeetlike karakters in die Engelse literatuur wat weens hulle oortuigende uitbeelding van buite waarheidsgetrou, oortuigend en hanteerbaar vir die leser geword het. (By 'n fyner bestudering van dié karakters, moet 'n mens tot die gevolgtrekking kom dat die meeste, soos byvoorbeeld Mrs. Micawber, deur E.M. Forster summier as *flat* omskryf sou word).

In die romans waarin die gefokaliseerde teks die vorm van 'n dramatiese monoloog of gedagtestroom aanneem, word, volgens McCarthy, 'n basiese bestaansreël van die mens oortree (op. cit.: 94): hy is nie in staat om iets of iemand anders as subjek te ervaar nie. Ander mense, fiktief of werklik, is objek ten opsigte van homself: *What is happening in modern literature is a peculiar reversal of roles: we try to show the object as subject and the subject as object. That is, can I be inside Professor Mulcahy* ('n karakter in een van haar eie romans)

*and outside me? The answer is I cannot; no one can. There can only be one subject, ourselves, one hero or heroine. The existentialist paradox - that we are subjects for ourselves and objects for others - cannot be resolved by technical virtuosity (invoeging: M.H.W.).*

Die belangrike *hulp* wat die leser van die abstrakte outeur ontvang in sy objektivering van die fokalisator, word nie deur McCarthy vermeld nie. Vir Hennie Aucamp (1978:62) is die kontrak tussen die leser en die abstrakte outeur (deur hom *outeur* genoem) 'n noodsaaklike bestanddeel van die prosa=teks. Die tekste wat hy behandel (die Broodverhale van De Vries) laat val al drie die aksent op die ek-fokalisator. Trouens, twee van die drie verhale, voldoen aan die vereistes van 'n dramatiese monoloog (58). Sodra so 'n teks (wat inderdaad met Brood (2) gebeur het) as 'n drama aangebied word, word die noodsaaklike kontrak tussen die leser en die abstrakte outeur opgehef. So gaan die belangrike herskeppingsaksie wat gesamentlik tussen leser en abstrakte outeur plaasvind, verlore en die leser word bloot gereduseer tot 'n toeskouer. Volgens Aucamp (op. cit.:63) is dit die belangrikste rede waarom die trefkrag van Brood (2) as toneelstuk verlore gegaan het.

Ongeag die aard van die fokalisering, is die leser aangewese op die subtiële leidrade van die abstrakte outeur. Maar indien die fokalisator tot *stem* gereduseer word soos in die dramatiese monoloog, of in die bewussynsstromroman, is die verbinding tussen leser en abstrakte outeur des te noodsaakliker. Hy moet die rigting verskaf in die moontlike rigtingloosheid van die ek- of hy-fokalisator, hy moet die leser bewus maak van sy moontlike emosionele versperrings. As hierdie binding of kontrak ontbreek, kan myns insiens die probleem, (by die

bewussynsstromroman en die prosateks wat verwantskap het met die dramatiese monoloog), ontstaan wat deur Mary McCarthy geopper is: die leser moet hom subjektief vereenselwig met die betrokke fokalisator, en in die proses buite homself tree, sodat hý tot objek word.

Dit is natuurlik ook moontlik dat die abstrakte outeur, in die bogenoemde soorte tekste, die leser doelbewus in die doldrums van die gedisoriënteerde fokalisator wil indwing (soos in die geval van die aangehaalde romans van Beckett). In so 'n geval sou die abstrakte outeur moeilik onderskei kan word van die *stem* van die fokalisator: hy is juis die stem omdat hy die stem beaam. Omdat daar in so 'n geval nie veel tereg kan kom van 'n objektiveringsfunksie van abstrakte outeur en leser tesame nie, bly daar niks anders oor as om aan McCarthy se dilemma van die moderne leser te ly nie: 'n oorbeangsdheid as gevolg van 'n gebrek aan tyd-ruimtelike en ander ankers.

As gevolg van die *eenstemmigheid* en die oogklapvisie van die ek-fokalisator, is die leser miskien meer bewustelik afhanklik van die hulp van die abstrakte outeur, sodat daar ironies genoeg, eerder van *Verfremdung* as van intimiteit sprake is (kyk Aucamp, 1978:63). Op dieselfde bladsy haal hy die veelseggende woorde van Heinrich Böll aan: *Dieses fremde Ich, über das ich dann also in der Ich-form schreibe ist für mich weiter entfernt als jeder Er.*

Volgens Aucamp (1978:63) is distansiëring waarskynlik ingebou in die ek-verhaal *en werk dit na twee kante toe: na dié van die leser en na dié van die skrywer* (onderstreeping: M.H.W.). Reeds in die 1973-simposium oor die Sestigters merk

Aucamp, sowel as Barnard (Polley, 1973:108-111; 90-100) op dat die Afrikaanse prosa toenemend 'n persoonlike dokument word *waar daar duidelik 'n verbindingslyn tussen die ek van die teks en die skrywer van die teks getrek kan word* (Aucamp in Polley, 1973:111). Albei outeurs waarsku egter dadelik teen die euwel van psigologisme.

Waarom sou dit dan wees dat sodanige persoonlike dokument (al is dit dan 'n ontkleedans agter gaasdoek!) juis dikwels *nie* gekenmerk word deur 'n *sfeer van intimiteit* tussen leser en verteller of fokalisator *nie*? Reeds in 1969 het Aucamp (1969:19) die ek-verhaal as 'n vorm gesien waarin die skrywer onder andere *paradoksaal genoeg, in die ek van sy verhaal wil loskom van homself*. Dit is dus moontlik om die ek-vertelling te gebruik as 'n *terapeutiese* middel waarin die outeur homself wil objektiveer en uitsorteer. So 'n verhaal is byvoorbeeld 'n Storie oor 'n storie van Hennie Aucamp: die ek is 'n skrywer wat besin oor 'n vroeëre verhaal van homself ('n verhaal wat werklik uit die pen van Aucamp verskyn het) wat hy as 'n jeugsonde beskou. Of De Vries nou wil *loskom van homself* in die talle verhale waarin die ek Abraham de Vries is (Kaart, Paai, Kalbas en Sterkman slagter, almal uit Bliksoldate bloei nie van 1975), is *nie* vir die leser om te besluit *nie*. Die moontlikheid bestaan egter dat die leser in die woorde van McCarthy sal voel dat dit weer eens *nie straight shooting* is *nie*. Van hom word verwag om verlief te neem met 'n baie selfbewuste en dikwels opdringerige ek (soos in Sterkman slagter) wat verband hou met die skrywer of om bereid te wees om saam met die verteller-outeur oor homself te besin, om dus met dié ek in gesprek te tree oor homself ('n Storie oor 'n storie). Hóé bereidwillig die leser sal wees, is *nie* hier ter sake *nie*. Dit is egter seker dat daar in beide gevalle eerder 'n distansiëring van, as 'n vereenselwiging met die ek in die verhale sal plaasvind.

Nog 'n faset van die ek-vertelling wat mettertyd die tradisionele intieme atmosfeer 'n gevoelige knou kan gee, is die spesifieke vertel- of praatstyl van die verteller of die fokalisator. Een van die dissiplines waarby die outeur van die ek-vertelling hom moet neerlê, is om die persoonlike taalstyl van sy ek-figuur vol te hou tot op die laaste bladsy. Dit wil nie sê dat die taal sal ooreenkom met 'n bandtranskripsie van gesprekstaal nie. Hennie Aucamp (1978:61) sê in dié verband: *dis taal wat dikwels getemper moet word juis om realistiese effekte te verkry. Kortom dis literêre taal in die gunstigste sin van die woord: geselekteer en aangepas.* Dit kan, soos Aucamp in 'n vroeëre artikel (1969:19) tereg noem, die voordele hê dat *literatuur* geweer word en dat dit bondigheid in die hand werk, maar oor die lengte van 'n roman kan dit bepaald lei tot 'n mate van afstomping by die leser.

Om 'n kenmerkende styl vol te hou oor 'n paar honderd bladsye is voorwaar 'n prestasie. So 'n roman is Catcher in the Rye van J.D. Salinger. Mary McCarthy (1968:88) wys daarop dat hierin juis 'n probleem lê: so 'n werk dwing bewondering af *more as a feat than as a novel.* (Myns insiens is dit darem nie' die enigste rede waarom Catcher in the Rye bewondering afdwing nie). Dit laat dink aan die versugting van Francois Mauriac (1967:40): *I believe that my younger fellow novelists are greatly preoccupied with technique (...) In fact, however, this preoccupation hampers them and embarrasses them in their creation* (kyk ook Singer, 1981:187). Arthur Rubenstein het soortgelyke voorbehoude gehad jeens die jonger geslag pianiste.

As daar nie 'n mate van afwisseling deur die abstrakte outeur bewerkstellig word nie, sal so 'n getemperde styl op die lang duur eentonig kan word en identifikasie met die fokalisator of verteller kan inhibeer. Aucamp (1978:61) noem 'n verskeidenheid middele wat deur De Vries in sy Brood-verhale aangewend word om afwisseling te verkry: afdwalings, tydspronge, die gerapporteerde dialoog van ander karakters, humor binne 'n grimmige verband. Hoe langer die verhaal is, hoe moeiliker word dit om die probleem te oorkom. In die roman Die swerfjare van Poppie Nongena van Elsa Joubert praat en vertel Poppie in 'n kenmerkende streeks-taal, wat oor die duur van die werk waarskynlik sou lei tot die afstomping van die oog en die oor van die leser. Dié moontlike probleem word hier onder andere oorbrug deur die inkorporering van 'n anonieme eksterne verteller wat dikwels oor Poppie vertel. Haar broers tree ook soms as vertellers op.

#### 2.2.4 Die verwantskap met nie-fiksionele vorme

*Can nothing ever be described as it really was, reconstituted in its anonymous actuality? Will no one ever be able to reproduce the incoherence of the living moment at its moment of birth*  
(Gombrowicz, 1965:31);

*Ek wil beweer dat die ek in fiksie, en sêlfs in nie-fiksie soos die outobiografie, altyd 'aangepas' is, wat wêér wil sê: 'n blote strukturelement*  
(Aucamp in Polley, 1973:111).

Sedert die sestigerjare beweeg die prosa in die rigting van 'n groter realisme. Die skrywer B.S. Johnson (1977:154) sê in dié verband: *I prefer to write truth in the form of a novel en Telling stories is an euphemism for telling lies*; Bergonzi (1970:196, e.v.) onderskei, wat hy noem, 'n *factual mode* in die hedendaagse prosa; Elize Botha skryf 'n insiggewende artikel (1979:19-23) oor die tendens in die Afrikaanse prosa; Servotte (1965:165-181) vra homself af of daar nog van *creatie* sprake is.

In die pas genoemde artikel van Elize Botha (op. cit.:22) onderwerp sy haar aan die gesag van George Steiner wat die rede hiervoor soek in die oorweldigende invloed van die nuusmedia: *Fiction falls silent before the enormity of the fact, and before the vivid authority with which that fact can be rendered by unadorned reportage.*

Die kulturele klimaat van relativisme (kyk 2.2.2) kon hier ook 'n aandeel gehad het. Die mens en sy wêreld word gestroop van enige vorm van romantiek, totdat slegs die *feit* as enigste vorm van kontroleerbare waarheid, oorgebly het. Dit gaan in die roman toenemend oor die doodgewone lewe van die onheroïese mens.

Dié soort werklikheidsgebondenheid in die prosa laat dikwels geen ruimte meer vir die skeppende aktiwiteit van 'n leser nie. B.S. Johnson (1977:166) beskou nie sy werk as die oefenterrein vir die verbeeldingskrag van die leser nie: *I want my ideas expressed so precisely that the very minimum of room for interpretation is left.* Die mate waarin dit vir die leser nodig word om sy eie verbeelding te gebruik vir die vertolking van

'n werk, weerspieël vir hom die mate waarin so 'n werk misluk het.

Die ek-vertelling leen hom uitermatig goed tot 'n lewensgetroue uitbeelding van die werklikheid. In die woorde van Scholes en Kellogg (1978:250): *We can almost go so far as to say that the natural form of mimetic narrative is eye-witness and first person. Circumstantiality, verisimilitude, and many more of the qualities which we recognize as identifying characteristics of realism in narrative are all natural functions of the eye-witness point of view.* Trouens, die gemak waarmee die ek-vertelling die vorm van 'n ooggetuieverlag of van 'n dokument aanneem weerspieël sy affiniteit met soortgelyke nie-literêre vorme (vergelyk hier byvoorbeeld Die tweede verslag van 'n buitengewone ontmoeting van Rona Rupert, Een nagelaten betekenis van Marcellus Emants, Dagboek van 'n verraaiër van J.C. Steyn en Doris Lessing se The Golden Notebook).

Enige ek-vertelling besit egter iets van die verslagvorm. Die ek-verteller se vertelling word beperk deur die werklikheid waarop die verhaal gebaseer is. Dié werklikheidsgerigtheid en die feit dat dit 'n stremming op die verbeeldingskrag van die leser sou wees, word dikwels as 'n aanklag teen die ek-vertelling gelê. Macauley en Lanning (1964:108) praat agter Henry James aan van die *iron clamp of reality*.

Hierby kom die ooreenkoms van die ek-vertelling met die outobiografie ook ter sprake. Volgens Mudrick (1968:97) is biografie (hierby kan die outobiografie ingesluit word) nie fiksioneel nie, omdat die waarheid nie deur middel van die verbeeldingskrag van die outeur verdraai of aangepas word nie.

Die outobiografiese roman of novelle het dan, as gevolg van die ooreenkoms met die outobiografie, kenmerke wat vreemd is aan die fiksionele wêreld van die literêre werk.

Mudrick se stelling kan egter nie sonder meer aanvaar word nie. Die outobiografie is nie gevrywaar van sekere vorme van verdraaiing nie. Bergonzi (1970:193) sê in dié verband: *to render the self in verbal terms, whether in a fully literary way, or in the bleakness of a case-history or the answers to a questionnaire will involve unimaginable distortions and omissions.*

In die voorwoord tot 'n outobiografiese vertelling van Isaac Bachevis Singer Lost in America (1981:Voorwoord), maak die outeur die volgende uitspraak: *I don't believe that the story of any human life can be written. It is beyond the power of literature. I had to skip events that I consider important. I had to distort facts as well as dates and places of occurrences in order not to hurt those who were close to me.*

Behalwe dié soort weglatings en verdraaiings noem Grombrowicz (1965:31) in sy roman Cosmos nog 'n dilemma van die retrospektiewe vertelling: *As I am telling this story in retrospect, I cannot tell it as it really happened en No sooner do we look at it (vanselfsprekend terugskouend), than order, pattern, shape is born under our eyes (invoeging: M.H.W.). But how can one avoid telling a story ex post facto?* vra die verteller in Cosmos (op. cit.). Die vraag geld nie net vir 'n fiksionele vertelling nie, maar vele ander geskryfte waaronder die outobiografie, die biografie, die geskiedskrywing en die politieke verslag. Afstand bring noodwendig 'n ander perspektief op sake as wat ervaar is tydens die gebeure self. Boonop is die mens (die outeur, die

geskiedskrywer, die verslaggewer, die biografis, ensovoorts) van nature geneig om vorm te gee aan die verlede. Deur middel van orde en patroon kan 'n moontlike chaotiese verlede tot hanteerbare mite gemaak word. As gevolg van hierdie neiging, wat maar nog 'n vorm van *verdraaiing* is, toon sogenaamde nie-fiksionele teks 'n ooreenkoms met 'n fiksionele literêre teks (fiksionaliteit en nie-fiksionaliteit word nie hier geassosieer met literêr en nie-literêre kwaliteite nie: fiksionele vorme soos die strokiesverhaal en die gewone grap kan tog nie as literêr beskou word nie, andersyds bestaan daar nie-fiksionele tekste soos byvoorbeeld die Bybel wat literêre meriete het). Hieruit is dit reeds duidelik dat die grens tussen fiksionele en nie-fiksionele tekste nie so duidelik afgebaken kan word nie. Daarom is dit sinneloos om byvoorbeeld 'n literêre teks af te takel as dit sekere kenmerke besit wat tradisioneel by die nie-fiksionele teks sou hoort.

Op grond van die bestaan van 'n identifiseerbare verteller, sou die ek-vertelling, volgens Käte Hamburger, nie tot die epiek behoort nie. Dit is nie-fiksioneel, 'n blote historiese dokument (kyk 2.1.3). Sy sou haar argument nog verder kon versterk op grond van haar bewering van die *Zeitlosigkeit der Dichtung* (Van Gorp, 1970:209). In die ek-vertelling waarin beide verteller en fokalisator optree is tyd 'n ingeboude struktuurelement (vergelyk 2.2.1: Twee tydslae, twee ekke). Maatje (1977:81) wys daarop dat 'n bepaalde tyd (in die geval van Hamburger, die epiese preteritum) nie tot 'n kriterium vir *tydloosheid* verhef moet word nie. Dit sou daartoe lei dat tekste wat afwyk van hierdie kriterium as nie-fiksioneel bestempel moet word.

Hennie Aucamp (1978:59, 60) voel saam met Brooks en Warren en ander dat daar te veel gemaak word van die sogenaamde ysere houvas van die werklikheid op die ek-vertelling. Hy beroep hom op die eeu-oue kontrak in die vertelkuns tussen die outeur en die leser wat daarop neerkom dat die leser sonder voorbehoude sal glo aan die fiktiewe wêreld wat vir hom opgedis word (*the willing suspension of disbelief*). Die leser aanvaar die verteller as 'n fiktiewe skepping van die outeur. Selfs met inagneming van dié kontrak word die opvallende affiniteit van die ek-vertelling met die nie-fiksionele dokumentêre verslag myns insiens nie opgehef nie.

Ek wil my vereenselwig met Bergonzi (1970:210) wat die begrip *litérêr* koppel aan 'n bepaalde wyse van vormgewing: *Art must be essentially the impression of form on flux; or to phrase it rather more exactly, the raising of a low degree of order to a much higher degree.* Solank daar by hierdie voorwaarde gehou word, sal dit nie 'n verskil maak of die grense tussen die fiktiewe literêre teks en die sogenaamde nie-fiksionele tekste, soos die outobiografie, vervaag nie. Die outeur is vry om nie-literêre tekssoorte en praktyke medeseggenskap te gee in die literêre werk. *In practice this may simply mean agreeing to extend the definition of literature to take in many non-fictional or non-inventive kinds of writing* sê Bergonzi (op. cit.:210, 211).

Afhangende van die hantering daarvan kan die sogenaamde ysere houvas van die werklikheid in die ek-vertelling omgesit word in 'n wins.