‘Never one thing. Always one thing and another’: ’n Inleidende poëtikale vergelyking van Ivan Vladislavić en Etienne Leroux

Author:
Phil van Schalkwyk[1]

Affiliation:
[1]School of Languages, North-West University, Potchefstroom, South Africa

Correspondence to:
Phil van Schalkwyk

Email:
phil.vanschalkwyk@nwu.ac.za

Postal address:
Private Bag X6001, Potchefstroom 2520, South Africa

Dates:
Received: 28 Mar. 2012
Accepted: 16 Aug. 2012
Published: 03 Dec. 2012

How to cite this article:
Van Schalkwyk, P., 2012, ‘‘Never one thing. Always one thing and another’: ’n Inleidende poëtikale vergelyking van Ivan Vladislavić en Etienne Leroux’, *Literator* 33(2), Art. #376, 14 pages. http://dx.doi.org/10.4102/lit.v33i2.376

© 2012. The Authors. Licensee: AOSIS OpenJournals. This work is licensed under the Creative Commons Attribution License.

As talestudent aan Wits, in die sewentigerjare, was Ivan Vladislavić se hoofvakke Engels en Afrikaans. Hy erken in onderhoude die invloed van Afrikaanse skrywers soos Breyten Breytenbach, Jan Rabie, John Miles en Etienne Leroux op sy eie werk. Vladislavić se werk vind opvallend aansluiting by dié van Etienne Leroux. Die poëtikale verwantskap tussen Vladislavić en Leroux is veral in die volgende geleë: eerstens, dat albei skrywers verrys bo ’n skryfmodus wat kenmerkend van hul tyd was of daaraan voorafgegaan het en, tweedens, dat hulle ’n opvallend gelyksoortige keuse maak, naamlik ten gunste van die verbeelding. Sowel Vladislavić as Leroux se skrywerskap volg op kritieke historiese keerpunte: onderskeidelik die Tweede Wêreldoorlog en die val van apartheid. In albei gevalle is die samelewing se geloof in die bestaande orde en sy funderingsmites ernstig aangetas. In my bydrae vergelyk ek die outeurspoëtika van Vladislavić en Leroux met spesifieke aandag aan hul skryfkundige besinning oor (historiese) oorgang en verandering. Wat betref eksterne poëtika, gaan ek uitvoerig in op geselekteerde onderhoude met, en essays van, beide. Aangesien dit hier om ’n eerste of inleidende verkenning gaan, beperk ek my sover dit interne poëtika aangaan vernaamlik tot die studie van kortprosa. Daar word gefokus op geselekteerde kortverhale in Vladislavić se *Propaganda by Monuments* en Leroux se *Tussenspel*.

‘Never one thing. Always one thing and another’: An introductory comparison of the poetics of Ivan Vladislavić and Etienne Leroux. As a language student at Wits in the 1970s, Ivan Vladislavić’s main subjects were English and Afrikaans. His interest in Afrikaans literature has since been expressed in interviews during which he acknowledged the influence of Afrikaans authors such as Breyten Breytenbach, Jan Rabie, John Miles and Etienne Leroux on his own work.Vladislavić’s writing bears a striking resemblance to the work of Etienne Leroux. Their relatedness in terms of poetics resides in the following: Firstly, both authors have risen above a mode of writing which either dominated the times in which they were writing or directly preceded it, and, secondly, they have made noticeably similar choices – in favour of the imagination. The writing of both Vladislavić and Leroux follows in the wake of critical historical junctures: the Second World War and the fall of apartheid, respectively. In both cases, society’s faith in the established order and its foundational myths foundered. In my contribution, I compare the authorial poetics of Vladislavić and Leroux in terms of their reflection on (historical) transition and change. As far as external poetics is concerned, I provide an elaborate overview of selected interviews with, and essays by, both authors. Since this article is a preliminary or introductory survey, the discussion of the authors’ internal poetics concentrates mainly on short prose with specific attention to selected short stories in Vladislavić’s *Propaganda by Monuments* and Leroux’s *Tussenspel*.

Inleiding

Binne die konteks van die Suid-Afrikaanse letterkunde in Engels is die werk van Ivan Vladislavić betreklik uniek, onder meer vanweë die rol wat verbeelding by hom speel en die afwesigheid van die gangbare rapporterende modus,[1] reeds in sy vroegste werke.

As talestudent aan Wits, in die sewentigerjare, was Vladislavić se hoofvakke Engels en Afrikaans. Hy dui in onderhoude aan dat hy sterk by die progressiewe sfeer van die Afrikaanse departement aanklank gevind het en dat hy die werk van die Afrikaanse skrywers boeiender gevind het as die aanbod by Engels. Volgens hom het die Afrikaanse skrywers ’n beduidende invloed op sy eie werk gehad. Tydens sy studiejare het hy met die werk van onder andere Breyten Breytenbach, Jan Rabie, John Miles en Etienne Leroux kennis gemaak (De Vries 2005:4; De Waal 1996:3;

1.Ek gaan verderaan in my betoog dieper in op hoe Vladislavić afwyk van die oorwegend rapporterend-realistiese aard van die Suid-Afrikaanse Engelse prosa.

Rosenthal 2011). Die lees van Afrikaanse werk is egter nie beperk tot hierdie periode in sy lewe nie. In ’n onderhoud wat ná die verskyning van sy kortverhaalbundel *Propaganda by Monuments* met hom gevoer is, sê hy: ‘*I read very widely, and try to devour as much local work as I can. I’m also reading a lot of Afrikaans literature at the moment*’ (Lee 1997:20).

Raakpunte met die Afrikaanse skryfkuns is myns insiens duidelik by hom aantoonbaar. Sy bekroonde satiriese roman *The Folly* (Vladislavić 1993), byvoorbeeld, kan geplaas word langs Jan Rabie (1956) se kortverhaal ’Droogte’, wat in dié se vernuwende bundel *Een-en-twintig* verskyn het. In beide verhale, dié van Vladislavić én Rabie, word met allegoriese heenwysing na die apartheidsbestel ’n huis gebou en ’n ‘ander’ by die illusionêre aard van die onderneming betrek. Vladislavić se werk vind egter nouer aansluiting by dié van Etienne Leroux, veral vanweë die sterk aanwesigheid van verbeelding, satire en ironie en die doelbewuste vormgewing. Dit is opvallend dat sowel Leroux as Vladislavić hulle juis deur hulle sterk poëtikale bewustheid onderskei, nie slegs in essays en onderhoude nie, maar ook in hul literêre werk self. In aansluiting hierby getuig deurdagte oeuvre-bou eweneens van poëtikale besinning, veral in die geval van Leroux met byvoorbeeld die formidabele trilogie-opset van sy romanproduksie.[2] Soos verderaan sal blyk, beleef en beskryf beide outeurs hulle skryfproses in terme van die chemiese of alchemistiese, wat dui op nadenke oor komplekse samehange en wisselwerkings – binne en tussen tekste, en tussen tekste en kontekste. In die titel van hierdie artikel word Vladislavić in dié verband aangehaal. Vir hom gaan dit oor die ontstaansgeskiedenis van die literêre werk as ’n ingewikkelde tekstuele proses wat ook op die (historiese) konteks reageer. Soos sal duidelik word, is Leroux en Vladislavić ook vergelykbaar wat betref hul verhouding tot die geskiedenis. Sowel Vladislavić as Leroux se skrywerskap volg op kritieke historiese keerpunte: enersyds die Tweede Wêreldoorlog en andersyds die val van apartheid. In albei gevalle is die samelewing se geloof in die bestaande orde en sy rigtinggewende mites ernstig aangetas. In die vergelyking van die outeurspoëtika van onderskeidelik Vladislavić en Leroux sal dus spesifiek aan hul skryfkundige besinning oor (historiese) oorgang en verandering aandag gegee word.

Reeds ten opsigte van die opvallende poëtikale bewustheid is Leroux en Vladislavić dus vergelykbaar en leen hulle werk sig, afsonderlik en in vergelyking, tot poëtikale ondersoek.

Voorts is ’n wesenskenmerk van die poëtikale dat dit ‘ontstaat in relatie tot, vaak in conflict met, de literair-historische of algemeen-culturele’ (Bekkering 1989:45). Soos ek sal betoog, is Vladislavić en Leroux se poëtikale verwantskap veral daarin geleë dat albei skrywers verrys bo ’n skryfmodus wat kenmerkend van hul tyd was of daaraan voorafgegaan het.

In my bydrae vergelyk ek dus die outeurspoëtika van onderskeidelik Vladislavić en Leroux. Sover ek kon vasstel, is daar nog geen navorsing in hierdie verband onderneem nie. Hierdie studie is gevolglik ’n eerste of inleidende verkenning. Ten einde rigtende perspektiewe op sowel die kontekste waarin Vladislavić en Leroux gelees kan word as die interne en eksterne poëtika van hierdie outeurs te bekom, sal eerstens ingegaan word op sekondêre bronne, sonder om in hierdie verband naastenby volledigheid na te streef. In hierdie bronne word Vladislavić en Leroux in bepaalde literêre diskoerse gesitueer en word (by implikasie) poëtikale kwessies behandel of leen die diskoersvoering sig tot die maak van poëtikale afleidings. Wat spesifiek die eksterne poëtika van die outeurs betref, gaan ek uitvoerig in op geselekteerde onderhoude met, en essays van, beide. Ek beperk my voorlopig, sover dit die interne poëtika van die twee outeurs aangaan, tot die studie van kortverhale. Hierdie afbakening is uiteraard nie absoluut nie. Waar ter sake word ook romans van die outeurs betrek, maar daar is nie in hierdie studie ruimte vir ’n volledige en sistematiese verkenning van hulle werk nie. Spesiale aandag gaan daarom gewy word aan Vladislavić (1996) se veelgeprese *Propaganda by Monuments*, spesifiek die titelverhaal van die bundel en die peregrenasie-verhaal, ‘Autopsy’, en aan enkele kortverhale van Leroux, byeengebring in *Tussenspel*, veral ‘’n Dag in Berg-en-Dal’ en ‘Die man van Nizjni-Nowgorod’ (vgl. Leroux 1980a). *Tussenspel* bevat korter prosatekste wat merendeels dateer uit, of verband hou met, die beginstadium van Leroux se skrywerskap.[3]

Behalwe die praktiese beperkinge, word my besluit om op bepaalde soorte te fokus ook gerig deur ’n wetenskaplike oorweging, naamlik dat die ondersoeker wat sigself met poëtika-ondersoek besighou, die aard en status van tekste wat met mekaar vergelyk word, behoort te verreken (Bekkering 1989:46–50). Daarom gebruik ek onderhoude en essays van die twee outeurs wat in die onderskeie literêre gesprekke prominensie geniet, en wat literêre tekste betref, fokus ek by beide op kortverhale. In die geval van sowel Leroux as Vladislavić behoort die geselekteerde kortverhale trouens tot hul vroeëre skrywerskap. Daar is egter wel ’n statusverskil by die kortverhale, in dié sin dat *Tussenspel* in die oeuvre van Leroux minder gewig dra as *Propaganda by Monuments* in dié van Vladislavić. Nietemin oordeel Malan (1982:297) soos volg wat betref die waarde van *Tussenspel* (Leroux 1980a, kortprosa) en *Tussengebied* (Leroux 1980b, essays, lesings, ens.), wat albei eers in 1980 onder redaksie van J.C. Kannemeyer verskyn: ‘Op so ’n ‘rype’ ouderdom werp die belangrike toevoegings tot die Leroux-kanon lig op talle aspekte van sy soms enigmatiese skrywerskap.’

Outeurspoëtika

Wat betref Leroux en Vladislavić se hantering van historiese keerpunte is ’n verrekening van monumente (en die monumentale) as retoriese konstruksie noodsaaklik.[4] Monumente word trouens in die geselekteerde bundel van Vladislavić doelbewus getematiseer, en in sy seminale

2. Leroux se literêre oeuvre bestaan uit drie romantrilogieë, afgesien van die vroeëre kortkuns wat later deur J.C. Kannemeyer versamel is (vgl. Leroux, 1980a) en die laatwerk, beginnende met *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976).

3. Soos aangedui, word hierdie studie tot kortprosa van Vladislavić en Leroux afgebaken. In die geval van Leroux maak die feit dat die tekste in *Tussenspel* grootliks uit sy vroeëre skrywerskap dateer vergelyking met veral sy romans uit daardie periode moontlik.

4. Daar word later in hierdie studie teruggekeer hierna.

 doi:10.4102/lit.v33i2.376

poëtikale essay '*X marks the spot*' fokus hy spesifiek op die ontstaan van die titelverhaal van *Propaganda by Monuments* (Vladislavić 2006).[5] In hierdie bundel gaan hy krities om met die monument-gegewe. Soos verderaan sal blyk, wys Forest en Johnson (2002) daarop dat monumente sowel fisiese as simboliese instandhouding nodig het, en '*what Nora ... describes as "commemorative vigilance"*' (Forest & Johnson 2002:524).

Ook skrywers en oeuvres kan nie sonder 'instandhouding' oorleef nie, en ook in die letterkunde is ′n soort 'herdenkingswaaksaamheid' gerade. Die waarde van poëtikale ondersoek lê juis in die herbesoek aan spesifieke werke van ′n outeur, soos ek sal aantoon. Ofskoon die ondersoeker op die skouers van literatore voor hom of haar staan en deur die bestaande navorsing toegerus is om in kombinasie met sy of haar eie lees van die literêre tekste poëtikale patrone in die werk van die onderhawige skrywer(s) te bepaal,[6] kan hy of sy ook daardeur gekondisioneer wees, wat wetenskaplikheid in die wiele ry. Herdenkingswaaksaamheid geld dus die bestaande navorsing én die eie leesgeskiedenis. Trouens, in die wetenskap in die algemeen behoort daar balans te wees tussen die versorging van die bestaande poel kennis en die nie-dogmatiese toets en skep van kennis – die verkenning van moontlikhede.

Die kern van my ondersoek is in die vergelyking van Leroux en Vladislavić geleë. Dit gaan in die eerste instansie daaroor om vas te stel of vergelyking tussen hierdie outeurs moontlik is en, indien wel, waarin die verwantskap geleë is. Daar word nie probeer om ′n volledige en konklusiewe poëtikale studie van albei afsonderlik uit te voer nie. Indien nuwe of dalk eerder verrykte perspektiewe op hierdie outeurs ontstaan, behoort dit juis uit die vergelyking te spruit.

Marais (2004) onderneem in haar artikel ''n Knolskrywer? Aspekte van die ars poëtika van Etienne Leroux' ′n ondersoek na Leroux se outeurspoëtika. Sy definieer die begrip 'outeurspoëtika', onderskei tussen 'interne' en 'eksterne' poëtika en steun in hierdie verband veral op die denke van A.L. Sötemann (Marais 2004:100−102). Hiervolgens het 'poëtika' te make met ′n 'outeur se opvattings oor literatuur en skrywerskap' (Marais 2004:101), en dít manifesteer sigself 'intern', in die letterkundige werke van daardie outeur, en 'ekstern', in uitsprake van die outeur 'in sy persoonlike hoedanigheid as konkrete (reële) outeur, in opstelle, onderhoude, lesings, ensovoorts' (Marais 2004:101−102). Van Coller en Odendaal (2003) bied ′n meer uitgebreide uiteensetting van die begrip poëtika, wat insluit ′n verduidelikende beskrywing van Wiljan van den Akker se poëtika-tipologie wat oor die volgende fyner indeling beskik: Die implisiete vers-interne poëtika word afgelei uit die literêre praktyk; die eksplisiete vers-interne poëtika word aangetref in metatekstuele en ars poëtikale literêre werk; die eksplisiete vers-eksterne poëtika is die uitdruklike poëtikale uitsprake in byvoorbeeld manifeste en essays; en die implisiete vers-eksterne poëtika setel in dit wat die outeur nie eksplisiet verwoord nie in tekste wat tot die eksterne poëtika behoort (vgl. Van Coller & Odendaal 2003:20-23).

Raakpunte wat betref eksplisiete poëtikale uitsprake moet om verskeie redes met omsigtigheid hanteer word. As algemene riglyn kan gestel word dat die ondersoeker nie te veel waarde behoort te heg aan wat ŉ skrywer self beweer nie, onder meer omdat dit subjektief, foutief of doelbewus misleidend kan wees. Sulke uitsprake wen wel aan gewig en resonansie as dit met die implisiete interne poëtika in verband gebring kan word, sodat die kompleksiteite van die skrywerskap vollediger tot sy reg kom. Daar moet voorts in ag geneem word dat nie alle data wat byvoorbeeld op die vlak van eksterne poëtika versamel kan word ewe belangrik of sentraal tot die onderhawige skrywerskap(pe) is nie. Tog, aspekte wat ′n skrywer sterk beklemtoon, moet met spesiale aandag[7] bestudeer word, al gaan dit ook oor sake wat 'algemeen' by die meeste skrywers voorkom.

Wat betref Leroux se poëtika, maak Marais (2004) gebruik van enkele bekende onderhoude, essays en lesings om lig te werp op sentrale aspekte van Leroux se eksterne poëtika en analiseer sy die roman *18−44* om die interne poëtika te beskryf, met besondere aandag aan die 'knolskrywer' wat die eerste keer juis met hierdie roman uit 1967 sy intrede in Leroux se oeuvre doen.

Marais (2004:113) konkludeer soos volg met betrekking tot die vraag waarom Leroux as gerekende en virtuose skrywer, bekend vir die doelbewuste strukturering van sy oeuvre, hoegenaamd van die beeld van die 'knolskrywer' gebruik maak: 'Myns insien het dit te doen met sy weergalose sin vir ironie, satire en komedie' (Marais 2004:113). Leroux wend die 'knolskrywer' dus doelbewus aan as deel van, onder meer, die ars poëtikale spel in sy werk. Met die slotwoord aan Elize Botha, bevestig Marais (2004:113) die status van Leroux as 'een van die grootste romanskrywers in die Afrikaanse letterkunde'.

In sy ondersoek 'Is Leroux ′n vergete skrywer?', onderskei Van Coller (2004:8) op die spoor van Dijkstra tussen ′n viertal maniere waarop skrywers in literatuurgeskiedenisse vermeld word: waardetoekennend, waardevergrotend, waardeverkleinend en vermelding na aanleiding van ′n eie kanon. Van Coller (2004) stel empiries vas dat die literatuurhistorikus J.C. Kannemeyer byvoorbeeld nooit in die geval van Etienne Leroux waardevergrotend handel nie, maar wel ruimskoots van die ander soorte vermeldings gebruik maak: 'Leroux word telkens óf as toetssteen gebruik óf die verwantskap met sy werk word benut om meer waarde aan die betrokke werk of skrywer onder bespreking toe te ken' (Van Coller 2004:9). Kannemeyer meet die prestasie van individuele Afrikaanse skrywers en die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde dus telkens weer aan Leroux.

Van Coller (2004:18–26) gaan ook in op die intertekstuele verbande met die werk van Leroux wat in die Afrikaanse

5.Die feit dat Vladislavić in hierdie poëtikale essay, ′n dekade ná die verskyning van hierdie verhaal, juis daarop fokus, is op sigself poëtikaal veelseggend.

6.In hierdie verband kan onder andere genoem word: Kannemeyer (2008), Van Coller (1990) en Van Coller & Malan (1987).

7.Sulke sake moet ook krities beskou word.

 doi:10.4102/lit.v33i2.376

letterkunde sedert die sestigerjare aantoonbaar is. Hy voer met verwysing na Kannemeyer aan dat daar weinig ooreenkomste tussen die werk van Leroux en sy mede-Sestigers bestaan, en dít sluit trouens aan by wat Leroux self met betrekking tot sy eie werk en werkswyse, en sy verhouding met die Sestigers, beweer het (Van Rensburg 1971:44–45; 59–60). In die 1980s begin Leroux volgens Van Coller (2004:19–23) ʼn sterk rol in die werk van belangrike skrywers soos Alexander Strachan, Etienne van Heerden en Lettie Viljoen (Ingrid Winterbach) speel. 'Dit is egter eers werklik in die jare negentig dat ʼn nuwe geslag skrywers as die geestelike kinders van Leroux beskou kan word,' stel Van Coller (2004:23) vas. Hy wys egter daarop dat van hierdie skrywers, byvoorbeeld Tom Dreyer en Jaco Fouché, in persoonlike gesprekke te kenne gegee het dat hulle ten tyde van die skryf Leroux se werk nie geken het nie (Van Coller 2004:23). Die gelyksoortige (psigologiese) oriëntasie by Leroux en die jonger skrywers skryf Van Coller (2004:24) myns insiens tereg toe aan die dramatiese historiese keerpunte wat hulle skrywerskap voorafgegaan het: enersyds die Tweede Wêreldoorlog en andersyds die grensoorlog en die val van apartheid. In beide gevalle is daar sprake van ʼn radikale breuk met bestaande ordelike patrone, ʼn 'verlies aan reddende mites' (Van Coller 2004:24). Leroux (1980b:129) merk byvoorbeeld die volgende op in sy essay 'In search of the self': '*We are in a transitional stage and my writing is just about this chaos*.'

Alhoewel etlike jare Leroux se skrywerskap van dié van hierdie jonger outeurs skei en die spesifieke historiese gebeure waarop hulle reageer ingrypend verskil, deel hulle die belewing van ontwrigtende historiese oorgang. Skrywersreaksies word hierdeur vergelykbaar. Van Coller (2004) stel dus verwantskap tussen Leroux en die jonger skrywers vas deur hom op breë kontekstuele veranderlikes te beroep. Teen daardie agtergrond lyk sy stelling (kyk hierbo) dat Leroux min met sy Sestiger-tydgenote gemeen sou hê, minder akkuraat. Kontekstueel beskou, staan Leroux immers veel nader aan die Sestigers as aan die nuwe stemme wat eers ná sy dood aan die woord kom. As individualistiese stem is Leroux inderdaad nie tipies van die Sestigers nie, maar ooreenkomste met sy tydgenote is wel aantoonbaar, soos verderaan sal blyk, al het hy dan ook volgens eie bewering 'die werke van my mede-Suid-Afrikaners soos die pes vermy' (Van Rensburg 1971:45). Die kwessie van uniekheid en groepsverbondenheid by Leroux is nóg eenvoudig, nóg absoluut. Malan (1982:297) beweer in sy verhelderende bespreking van Leroux (1980a en 1980b) se *Tussenspel* en *Tussengebied* dat hierdie werke veral fassineer 'as openbarings van én die self én sy talle maskers'. Hy wys voorts op die 'wisselspel tussen oppervlaktefaktore en dié dinge wat in die persoonlike onbewuste lewe, tussen konformering en opstand, orde en chaos. Die skrywer verwoord die digotomie self in sy 'poëtika' (Malan 1982:298). Leroux stel hom op as 'én spreekbuis vir volk en gemeenskap én enkeling-rebel met ʼn Faustiaanse strewe' (Malan 1982:298).

Van Coller (2004) se ondersoek na verwantskappe met Leroux laat die Suid-Afrikaanse Engelse letterkunde buite rekening. Hy maak dus ook geen melding van Vladislavić nie. Vladislavić tree in die laat tagtigerjare en vroeë 1990s as skrywer op die voorgrond binne ʼn konteks van grootskaalse verandering, nie net in Suid-Afrika nie, maar ook internasionaal met byvoorbeeld die val van die Berlynse muur en die beëindiging van die Sowjet-bewind. Ook Leroux het in ʼn woelige dekade aan die woord gekom: die vyftigerjare met sy ekonomiese groei, in Suid-Afrika en die Westerse wêreld in die algemeen, en sosiale transformasies wat nasionaal en internasionaal heel kontrasterende vorme aangeneem het, nl. die vestiging van apartheid teenoor toenemende liberalisering en die ondergrawing van tradisionele sekerhede. Die destydse eendstertverskynsel ook hier te lande was waarskynlik ʼn uitdrukking van hierdie kragte. Dit lyk dus of Leroux en Vladislavić vergelykbaar is op soortgelyke gronde as dié waarop Van Coller (2004) hom insake Leroux en die jonger Afrikaanse skrywers beroep.

Wat betref sy statuur as skrywer, word Vladislavić algemeen as een van die voorste stemme in die Suid-Afrikaanse (Engelse) letterkunde beskou. Reeds sedert sy 1989-debuut, *Missing Persons*, by die befaamde uitgewer David Philip dwing hy respek af. De Waal (1996:3) beweer in die inleiding tot sy onderhoud – een van die mees insiggewendes – met Vladislavić: '*He seemed to have sprung to life as a writer fully formed*'. Hy het dan ook reeds ál die belangrikste Suid-Afrikaanse literêre pryse vir Engelstalige werk ontvang, en van sy werke is in die buiteland gepubliseer.

Om Leroux ten opsigte van Vladislavić as toetssteen aan te wend, sou gegewe die status van laasgenoemde ongeregverdig wees – die omgekeerde egter ook. Soos in hierdie ondersoek sal blyk, bevestig ʼn vergelyking eerder die waarde en unisiteit van beide outeurs se werk. Voorts sou die blote naspoor van die 'herkoms' van bepaalde aspekte van Vladislavić se werk en die herleiding daarvan tot Leroux ʼn simplistiese en selfs geforseerde betoog tot gevolg kon hê. Wat hierdie saak betref, slaan ek ag op die volgende uitspraak wat Brink (1973) tydens die Sestiger-simposium oor 'beïnvloeding' gemaak het, ofskoon hy dit self in sy bydrae nie volkome naleef nie:

> Die eerste dwaling sou wees om, soos al met die stil-brommende genot van Adam-die-otjie telkens gedoen is, invloede soos vlieë te vang. Om dan met vers en kapittel aan te toon presies op watter bladsy van *Pa, maak vir my ʼn vlieër, pa* daar ʼn reël van Beckett weerklink, in watter hoofstuk van *Die ambassadeur* ʼn beeld uit Durrell. (bl. 15)

Alhoewel daar by die jonger Vladislavić aanduidings mag wees dat hy beïnvloed is, kan die verwantskap met Leroux ook aan vergelykbare kontekstuele veranderlikes toegeskryf word, soos hierbo aangetoon. Verwantskap tussen skrywers spruit immers ook uit gedeelde agtergronde ten opsigte van byvoorbeeld filosofiese en artistieke strominge en spesifieke skrywers wat hulle gelees het, soos Brink (1973) met betrekking tot die Sestigers in sy essay 'Die konteks van Sestig' aantoon. Hierdie oorwegings bevestig die slotsom wat Marais (2004) aan die einde van die teoretiese afdeling van haar ondersoek na Leroux se outeurspoëtika bereik:

> Die nut van die bestudering van ’n outeurspoëtika is mede dat dit nie net inligting oor die outeur se werk binne kleiner verband aan die lig bring nie, maar ook sekere patrone en opvattings binne die groter literêre en literêrhistoriese geheel, sowel nasionaal as internasionaal. (bl. 102)

Daar is die afgelope dekade of twee heelwat oor ’n (meer) geïntegreerde Suid-Afrikaanse letterkunde gedebatteer. Vladislavić se werk, gebore uit die ‘oorgang’, maak op sigself reeds iets hiervan waar. Dit is tegelyk uniek en anders, soos die werk van Leroux, maar juis daarin, as mikrokosmos, beeld van Suid-Afrika en die wêreld.

Outeurspoëtika: Vladislavić en Leroux

Die poëtikale verwantskap tussen Vladislavić en Leroux is veral in die volgende geleë: eerstens, dat albei skrywers verrys bo ’n skryfmodus wat kenmerkend van hul tyd was of daaraan voorafgegaan het en, tweedens, dat hulle ŉ opvallend gelyksoortige keuse maak, naamlik ten gunste van die verbeelding.

Leroux reageer op die destyds gangbare tradisie van gemoedelike lokale realisme in die Afrikaanse prosa. In die onderhoud met Van Rensburg (1971) merk hy op dat hy aan die begin van sy skryfloopbaan, telkens as hy probeer skryf het, ‘in terme van die cliché’s gedink [het] waarmee ons ‘groot’ skrywers die toneel oorheers het’ (Van Rensburg 1971:45). Hy het gou besef dat hy hom teen die ‘anekdotiese’ en die ‘impressionistiese’ sou moes verset. Teen hierdie agtergrond konkludeer hy: ‘Ek het ŉ eie weg ingeslaan en was, en is, gedurig bang dat ek terug in die plaaslike, parogiale stroom getrek sal word’ (Van Rensburg 1971:45). In hierdie opsig wás Leroux deel van Sestig, omdat die werk van hierdie ‘beweging’ juis oor die algemeen deur die doelbewuste wegbeweeg van die lokale realisme gekenmerk is. Volgens Brink (1973:17) is ŉ sentrale aspek van Sestig ‘sy internasionale aard, sy kosmopolitiese aanslag’, en ook dít deel Leroux met sy mede-Sestigers. Eksperimentering met die vorm en lewensbeskoulike heroriëntering, as deel van die inhaalaksie met betrekking tot wat reeds dekades vroeër in die internasionale Modernisme vermag is, is ’n onderskeidende eienskap van hul werk. Dit is algemeen bekend dat, alhoewel die Sestigers polities sterk standpunt ingeneem het (téén rasse-onreg), daar geensins eenstemmigheid was oor die aard en vlak van betrokkenheid nie. Die literêre realisering van hierdie betrokkenheid het dan ook eers behoorlik in die sewentigerjare plaasgevind. Wel deeglik uit pas met die populêre beeld van die Sestigers as polities ingestel is ŉ uitspraak soos die volgende wat Leroux aan die begin van die 1970s gemaak het (Van Rensburg 1971):

> Ek glo nie dat die skrywer geroepe is om aktief gewikkel te wees in bestaande probleme nie. Kyk, dit raak weer my benadering van skryf. Ek wil nie weergee wat vandag gebeur nie; ek wil probeer profeties wees. (bl. 61)

Alhoewel Leroux wel, onder andere vanweë sensuur, genoop was om politiek en ideologie meer direk te konfronteer, het dit vir hom in sy werk oor groter patrone van menswees, oor die kollektiewe gegaan, en in hierdie verband is hy bekend vir sy aanwending van die Jungiaanse dieptepsigologie, asook vir sy verbeeldingryke aanpak juis om die grense van die moontlike te verken (vgl. Leroux 1980b).[8]

Dit is dus duidelik dat Leroux se ‘betrokkenheid’ by die werklikheid dieper lê as blote reaksie op die aktuele. Tog het hy in hierdie verband nie in eensydigheid verval nie. Sy werk word wat betref sy omgang met die werklikheid juis gekenmerk deur ŉ soort ‘dubbelheid’, ŉ woord wat Leroux sélf in die onderhoud met Van Rensburg (1971) gebruik. Leroux verduidelik:

> Ek voel in die verhaalvorm skryf jy wat die leser op die oomblik kan verstaan. As ek my aanmatig om te skryf vir die toekoms... dan moet ek op die oppervlakte skryf min of meer wat ek verstaan, maar dan moet ek heelwat dinge onder wegsteek wat, as ŉ man oor sê twintig jaar lees, hom moet kan laat sê: goed, die oppervlakte is die verhaal, en dis die weerspieëling van wat toe plaasgevind het, maar *onder* die oppervlakte is aangetoon wat die psigiese stroom toe was, op watter stadium die libido – in Jungiaanse sin – op daardie oomblik was. (bl. 58)

Al maak ’n skrywer dus gebruik van werklikheidsverskynsels van sy tyd, byvoorbeeld die eendsterte wat in Leroux se vroeë werke opduik, behoort die latere leser steeds te snap watter dieper saak daardie verdwene verskynsel vergestalt het (Van Rensburg 1971:53–54).

Die ‘dubbelheid’ vergestalt sigself ook daarin dat Leroux bedags aktiewe boer en saans skrywer was, en dat hy juis in die geïsoleerde, klein wêreld van die plaas op ŉ besonder byderwetse manier oor die grootshede van die bestaan, sowel in hulle kontemporêre as durende manifestasies, kon skryf (Van Rensburg 1971):

> Dis ’n soort paganistiese eensaamheid. Daar is iets voorwêrelds omtrent hierdie omgewing. Ek skryf lekker in ’n woestyn. Ek leef hier in werklikheid in ’n woestyn. Ek sal nie in ’n stad kan skryf nie. Die indrukke kry ek elders, maar my skryfplek is hier. (bl. 44)

Van Rensburg (1971:43) wys in ’n nota by die onderhoud op die erns en doelgerigtheid waarmee op Leroux se plaas geboer is – duidelik ‘is alles op Janee baie deeglik aangevoor. Alles is haaks op die plaas’ (Van Rensburg 1971:43). Tog: ‘tussen sononder en sonop word daar op Janee van boerdery vergeet. Dan mag daar selfs nie plaas gepráát word nie... Dan word daar gelees, gestudeer, geskryf, musiek gemaak, gesels. ŉ Janus-lewe’ (Van Rensburg 1971:43–44.) Leroux se skryfwerk moes sigself by die plaasritme aanpas. In die maande waartydens die boerdery sy aandag opgeëis het, het hy wel saans nagelees en aan ’n skryfprojek beplan, maar die skryfproses self was beperk tot die drie of vier maande ‘wanneer ons soort boerdery ’n bietjie skietgee’ (Van Rensburg 1971:43). Dan het Leroux hom in sy studeerkamer teruggetrek om intensief aan die voltooiing van ŉ roman te werk.

Deel van Leroux se toewyding aan die selfopgelegde projek om die nuwe lewende mite, wat by uitstek met die kollektiewe te make het, na te speur, was dat hy opsetlik

8. Leroux (1980b:11–24) se bekende essay ‘Die mens, en veral die skrywer, op soek na die lewende mite’ is hier relevant.

 doi:10.4102/lit.v33i2.376

van homself weggeskryf het en dus op *geen konvensionele manier* op jeugherinneringe as inspirasiebron gesteun het nie. Dit is algemeen bekend dat byvoorbeeld *Die eerste lewe van Colet* en *18–44* outobiografiese elemente bevat, maar Leroux se hantering van die self, ook in hierdie werke, is ver van eenduidig. Die outobiografiese is immers ook teenwoordig in *Tussenspel*, een van die tekste waarop my studie fokus. Afgesien van die dubbelheid wat in hierdie bundel reeds in die openbaring van die self en sy talle maskers gevind kan word, het die verhouding self-masker vir Leroux, aldus Malan (1982:298), 'altyd ook universele argetipiese konnotasies'. In die essay 'Jeugmomente' dui Leroux (1980a) aan dat daar wel bepalende momente in sy jeug móés bestaan het (wat help vorm gee het aan die man wat hy geword het), maar dat dit onnaspeurbaar bly juis omdat jeugmomente, soos hy later in sy lewe begin besef het, voortkom 'uit 'n tydperk toe ek déél van alles was' (Leroux 1980a:52). Daardie momente is dus nie noodwendig persoonlik nie, maar geanker in die kollektiewe: 'Vandaar die onwillekeurige verlange en poging om deur die jeugmoment nie soseer my jeug op te roep nie, maar om my met die kollektiewe te identifiseer' (Leroux 1980a:52.) En deur hierdie kyk op die jeugmomente het hy die paradoksale in hom leer aanvaar (Leroux 1980a:51), oftewel die 'ongerymdheid' waarna hy elders verwys (Van Rensburg 1971:65; Leroux 1980a):

> Ek het in die Calvinistiese platteland op 'n onverklaarbare wyse die oerbronne begryp; ek kon in 'n paganistiese omgewing die nougesette kodes van die Afrikaanse samelewing verstaan. Ek het gevind dat ek, deur die magiese werking van die Onbekende Moment, in verskillende wêrelde tegelyk kon leef, dat ek Pan kon hoor fluit in die riete sowel as die gesang van die gelowiges in die kerk teen die heuwel, dat daar 'n goue vuur brand in rioolvore en helder waterstrome, dat ek self in die vuur brand en dat daar, onsigbaar dwarsdeur die wêreld, mense is wat soos ek voel (bl. 51.)

Hierdie vereniging van uiteenlopendhede kom by Leroux ook in die skryf self na vore in dié sin dat hy die versamelde inligting of 'grondstowwe', soos hy dit noem, moet byeenbring in 'n proses wat byna 'alchemisties' verloop, 'n begrip wat hy self hier hanteer (Van Rensburg 1971:43). Hy verduidelik soos volg: 'Ek sit dikwels met 'n massa informasie uit verskeie oorde, en dan moet ek 'n orde in hierdie chaos van informasie vind' (Van Rensburg 1971:46). Hierdie werkwyse spruit uit sy 'uitgangspunt dat niks te versmaai is nie' (Van Rensburg 1971:47). Daarom figureer in sy werk die hoogste uitinge van die kuns, menslike nadenke en wetenskap saam met die alledaags-banale en die populêre, 'selfs strokiesprente' (Van Rensburg 1971:47). Leroux het dus wyd gelees en gedink, maar: 'Dan kies ek 'n sentimenter en probeer so diep as moontlik agter die sentimeter-oppervlakte peil' (Van Rensburg 1971:47).

Dis juis ook in die 'dubbelheid' van sy werk dat die ironiese krag daarvan setel, byvoorbeeld wat betref sy latere hantering van die 'knolskrywer', soos reeds aangedui is. Teen hierdie agtergrond kan vervolgens vergelykend ingegaan word op die poëtika van Vladislavić. Soos Leroux, skryf hy weg van 'n beperkende en voorskriftelike soort realisme, en hierin is hy net so uniek as wat Leroux in sý tyd was. In die onderhoud met De Waal (1996), waarna reeds verwys is, word sleutelkwessies met betrekking tot Vladislavić se skrywerskap aangeraak. De Waal (1996:3) open die gesprek met die volgende sleutelvraag: '*There is almost no one else writing in this way in South Africa. Did you ever work in a realist mode*?'[9] Vladislavić reageer hierop deur te verwys na die skrywers wat hom beïnvloed het. Hy het naamlik in die 1970s, toe hy die eerste keer begin het om self kreatief te skryf, vroeë postmoderne outeurs soos Donald Barthelme en Kurt Vonnegut gelees, asook kontemporêre Afrikaanse skrywers. Vervolgens maak hy 'n paar seminale poëtikale uitsprake, wat volledig aangehaal word (De Waal 1996):

> For me the question is really one of engagement. I like work that is engaged with the society in which it's written, but the question is really whether one has to write realism in order to engage with the society adequately.
>
> I would also like to make quite large claims for the imagination in writing, and for the craft, the skill of it, and fewer claims for whether it deals with the society in a broad, comprehensive way, the kind of claims one could make for 19th-century realist books.
>
> It's possible to engage deeply with your social reality without producing realism. I think there's a case to be made for the work of fiction as a highly designed imaginative structure, with a more complicated relationship to its context than realism usually allows. (bl. 3)

Myns insiens is Vladislavić, én Leroux, se gesofistikeerde benadering tot fiksionele verbeelding en die moontlike met Ricoeur se opvattings in hierdie verband in pas. Fiksie verwys volgens Ricoeur (1991:121) nie, soos algemeen aanvaar word, op 'n reproduktiewe manier na die werklikheid, as bestaande gegewe, nie, maar eerder op 'n produktiewe wyse. Hy gaan dus uit van *produktiewe referensie* en verstaan daaronder die vermoë van fiksie om die werklikheid te verander, 'in the sense that it both '*invents*' and '*discovers*' it' (Ricoeur 1991:121). Fiksionele verbeelding ontheg die leser tydelik van die werklikheid en in hierdie staat van:

> non-engagement we try new ideas, new values, new ways of being-in-the-world. Imagination is this free play of possibilities. In this state, fiction can ... create a rediscription of reality (Ricoeur 1991:128).

Die skrywer '*creates a new mythos of ... reality. Thus mimesis is not simply reduplication but creative reconstruction by means of the mediation of fiction*' (Ricoeur 1991:134). Ricoeur (1991:121) voer aan dat die produktiewe aspekte van verbeelding met die produktiewe aspekte van taal in verband gebring kan word. In sy bydrae oor verbeelding en mite, wys Degenaar (1993:11) daarop dat Ricoeur die verbeelding in terme van taal beskou, veral wat betref die manier waarop betekenis metafories gekonstitueer word: Gewone, beskrywende taalgebruik word opgehef ten gunste van indirekte, metaforiese referensie: 'By effecting a suspension of ordinary reference, imagination is able to project new possibilities of redescribing the world' (Degenaar 1993:11.) Teen hierdie agtergrond voer Degenaar (1993:17) aan dat verbeelding

9. Hierdie stelling is akkuraat, juis omdat die kwalifiserende 'almost' daarin gebruik word. Daar was ten tyde van die onderhoud met Vladislavić inderdaad min skrywers in Engels wat nié hoofsaaklik realisties-rapporterend geskryf het nie. Uitsonderings het tog in hierdie verband voorgekom, byvoorbeeld Zakes Mda wat in die romans wat sy beeld as skrywer gevestig het, nie net innoverend en verbeeldingryk te werk gaan nie, maar innovasie en verbeeldingryke oplossings vir die persoonlike Suid-Afrikaanse bestaanproblematiek juis tematiseer en op die voorgrond stel. Hy staan dan ook bekend as skrywer wat aansluiting vind by die magiese realisme.

die skrywer in staat stel, nié om waarnemings te abstraheer nie, maar eerder om 'n 'konkrete' kwaliteit aan denke self te verleen, sodat die woord vlees kan word. Verbeelding lei dus na 'n vrye spel met moontlikhede, soos blyk uit die werking van metaforiek wat die mag het '*to stimulate inventiveness in thinking and to enlarge our concept of what counts as reality*' (Degenaar 1993:17).

Swanepoel (2011) gaan in haar doktorale ondersoek dieper in op Vladislavić se fiksionele perspektiewe op die wisselwerking tussen, enersyds, abstrakte konsepsies, gegrond in ideologie, omtrent die Suid-Afrikaanse verlede en veranderende hede en, andersyds, konkrete manifestasies daarvan in argitektuur en artefakte, byvoorbeeld monumente en verbruikersgoedere. Dit blyk uit Swanepoel se studie dat die werk van Vladislavić gevestigde opvattings aangaande die verband tussen taal en werklikheid ondermyn, deur byvoorbeeld sterk by die visuele kunste aan te leun. Die mediëring van ervaring word doelbewus op die voorgrond gestel. Vladislavić maak die leser dus gedurig op die medium attent – vandaar die vervreemdende, innoverende tekstuele aanbod van heelwat van sy werk.

Dit blyk hieruit dat Vladislavić se hantering van verbeelding en taal ingewikkeld is en dat daar in hierdie verband teen reduksionistiese voorstellings van sy werk gewaak moet word. Vladislavić se verhale word, byvoorbeeld, soms as magies-realisties beskryf. Sy debuutwerk, *Missing Persons* (1989), is reeds as sodanig getipeer deur Hadland (1990) in sy onderhoud met Vladislavić met die titel '*Vladislavic's magical vision of the flotsam of everyday life*'. Vladislavić reageer in hierdie onderhoud soos volg op hierdie assosiasie (Hadland 1990):

> My publishers at David Philip thought that was closest to describing my style. And in fact I was quite influenced by Borges. But I'm wary of categories like magic realism. They are catch-alls and I try to underplay them. That might seem vague and defensive but I like to feel when I write and think later. (bl. 3)

In 'n analise van onder meer imaginêre plekke in Vladislavić se roman *The Folly*, voer Wenzel (2006) tereg aan dat daardie roman nie aan die magiese realisme as genre trou bly nie, en sy kom tot die volgende konklusie met betrekking tot hierdie roman wat óók lig werp op 'n wesenstrek van Vladislavić se werk in die algemeen:

> Although *The folly* does exhibit a duality reminiscent of magic realism in representing or projecting different ways of looking at reality, I would argue that the most important attribute of magic realism is the juxtaposition of real and surreal elements, thereby implying the 'impossible' association of the ordinary with the extraordinary – as Isabel Allende and Márques illustrate in their novels. However, I believe that such a marked juxtaposition is not evident in *The folly*. Taking my argument about 'connection and belonging' into account, I would venture to regard the novel as an exercise in critique, a satirical version of the socio-political reality in South Africa. The main thrust of this novel then revolves around the scope of the imagination (or the fantastic) and its lack of boundaries, rather than around magic realist elements.[10] (bl. 93)

Vladislavić se eie verdere uitsprake in die onderhoud met De Waal onderstreep hierdie gerigtheid op verbeelding in sy werk. Hy wys daarop dat daar in Suid-Afrikaanse literêre kringe algemeen aanvaar word (De Waal 1996):

> ... that the real, sweaty stuff is waiting to be discovered, if writers get back in touch with ordinary people and their stories – that they'll 'discover the ordinary'. But looked at in another way, writing is precisely about invention – you don't have to go anywhere to find the stories. That's what fiction is about. (bl. 3)

Hy besef dat hierdie tipe werk juis aan die skrywer 'n marginale status besorg (De Waal 1996):

> A realist text's success rests partly on its breadth, its vast sweep, and partly on the depth of its authenticating detail. But the world is already so overloaded with big stories and important information that the small and the peripheral has come to me to seem a positive value. That's what I mean about accustoming oneself to marginality, engaging with something that makes no claim to completeness. To complexity, maybe, but not completeness. (bl. 3)

Hierdie woorde van Vladislavić resoneer met die uitspraak van Leroux, hierbo aangehaal, oor hoe hy hom verdiep in die enkele 'sentimeter' wat hy gekies het om te verken.

De Waal (1996:3) stel vervolgens aan Vladislavić dat hierdie soort werke 'n meerduidigheid en oopheid besit wat daartoe mag lei dat lesers dit as elitisties ervaar, waarop laasgenoemde reageer deur te sê dat dit eerder as marginaal beskryf kan word en dat 'n mens behoort te begin aanvaar dat hierdie manier van skryf onvermydelik 'n marginale aktiwiteit is. In 'n resente boek oor Vladislavić, *Marginal Spaces: Reading Ivan Vladislavić*, word onder redaksie van Gaylard (2011) op hierdie gedagtegang voortgebou en uitgebrei.

Dit is voorts opvallend dat ook Etienne Leroux marginaliteit aan die skryf van letterkundige tekste koppel en homself spesifiek in terme van die marginale posisioneer. In die onderhoud met Van Rensburg (1971) sê hy:

> Soms het jy die gevoel dat jy skryf vir drie uit drie miljoen; soms voel jy pretensieus [...] En dan voel jy veral uitgesluit as jy 'n vermoede het dat jou medium ... persentasiegewys miskien net so ontoeganklik is vir jou lesers. (p. 52)

Hy voer aan, rééds in 1971, dat mense oorwegend visueel en akoesties ingestel geraak het (Van Rensburg 1971), en hierop brei hy soos volg uit:

> Eintlik kom dit daarop neer dat die romanskrywer nie kan meeding met die blitsveranderings nie. Die ernstige roman vereis 'n langsame dissipline en dit vloek teen die tempo van ons tyd. As jy 'n werklik goeie roman lees, het jy tyd nodig dat dit sekere assosiasies in jou kan wek. Ook moet jy 'n sekere belesenheid hê. Soms lyk dit vir my of die roman nie meer in die sosiale patroon van die wêreld van vandag inpas nie. (bl. 50–51)

Vladislavić maak 'n kwarteeu later, in 'n gesprek met De Waal (1996:3), soortgelyke uitsprake. Hy verwys na die dominante rol van films en konkludeer: '*I'm sure that there is a specific pleasure we get from books, and it may be that fewer people are discovering it.*'

Soos Leroux, is hy ook deeltyds skrywer. Miller (2006:118) beklemtoon dat Vladislavić een van die mees gesogte

10.Met hierdie aanhaling wil ek lig werp op 'n bepaalde aspek van Vladislavić se werk. Dit is nie my intensie om magiese realisme hier adekwaat te definieer nie. Hierdie aanhaling is uiteraard ook geen volledige verwoording van Wenzel (2006) se siening van die magiese realisme nie.

redakteurs in die land is. Oor hierdie verdeling van aktiwiteite sê Vladislavić die volgende:

> Because I don't write full-time, I've found that I can't actually structure everything around my writing programme. When I'm working on a deadline, editing a project that has to be done by the end of next month or whatever and I'm totally immersed in it, it's impossible to sustain my creative work fully. I can't edit day and night and also do my own writing. So I have these gaps when I don't do much of my own work. But I try at least in those gaps to keep the work conscious. Often that just means looking at a notebook or trying to think about what I'm doing. Trying to make sure that I don't lose sight of it completely. (Miller 2006:118)

Hy verduidelik dat hy probeer om in die aand by sy kreatiewe skryfwerk uit te kom en dui aan dat hy ook al meer daarin slaag om langer periodes net aan skryf af te staan: '*I'm able to say okay, for the next month or the next six weeks I'm going to pursue my own work and not do anything else*' (Miller 2006:118).

Soos vir Leroux, en trouens vir menige ander skrywer, bestaan die skryfproses vir Vladislavić uit twee fases: die eerste, waartydens vrye teuels aan die ontwikkeling van die verhaal gegee word, en die tweede, die afronding en redigering van die teks. Al is Vladislavić dan ook in sy professionele hoedanigheid ŉ streng en gedugte redakteur, gee hy te kenne dat die aanvanklike skryffase by hom selfs buitengewoon chaoties verloop (Miller 2006):

> The actual process for me is a very messy one. You'd be astonished to see what the manuscripts look like. They're so messy often that I can hardly figure out afterwards how to fit them together. (bl. 119)

Hy beskryf die eerste skryffase soos volg (Miller 2006):

> The initial composition has to be an uncontrolled process to some extent, in my view, otherwise it's not creative. That's how fiction arises. It comes out in a way that's not conscious, otherwise it would be a different kind of writing. It has to be an open, imaginative form. Whereas editing is a conscious process. (bl. 118)

Etienne Leroux wys op sy beurt daarop (Van Rensburg 1971) dat hy tydens:

> die eerste poging so vry moontlik skryf. [...] Jy moet as't ware met vleuels skrywe. Eers dan kan die oorskryf begin. Maar steeds: op dieselfde basiese patrone van die eerste konsep. Die oomblik as jy aan die wese verander, is die hele ding verongeluk. (bl. 42)

Juis ter wille van soortgelyke oorwegings met betrekking tot die behoud van tekstuele integriteit, skryf Vladislavić op papier, nié op 'n rekenaar nie, sodat hy die onderdele van 'n teks in wording letterlik voor hom kan uitpak: '*Without that I get lost, and lose my sense of the shape of it*' (Miller 2006:119).

In 'n essay oor sy eie skryfprosesse, '*X marks the spot*', gee Vladislavić (2006) heelwat aandag aan die besondere oorgawe en selfdissipline waarmee hy notaboekies byhou, en hy toon aan dat sy kreatiewe idees daaruit ontspring:

> My notebooks contain every conceivable kind of material: chance observations, overheard remarks, news clippings, pamphlets handed out at traffic lights, headlines, phrases from menus, quotations from novels, fragments of dreams, puns, titles for books that will never be written, etymologies, calendars, peculiar surnames from the obituary columns, and many other things. Yet these separate items in themselves never constitute the beginning of a fiction. Rather, it is in the congruence or clash between two of these elements or several of them together that the work begins. It is a reaction, obeying the laws of a chemistry I am unable to explain to myself or to you. (bl. 126)[11]

Hierdie werkswyse herinner aan dié van Leroux, wat reeds hierbo beskryf is. Veral opvallend is dat beide outeurs uitgaan van die chemiese of alchemistiese reaksie van grondstowwe op mekaar. Alhoewel die kreatiewe proses by talle skrywers en kunstenaars op hierdie wyse verloop, is dit tog nodig om hierby stil te staan aangesien Leroux sowel as Vladislavić dit as sentraal tot hul skrywerskap voorhou, 'n beskrywing daarvan probeer gee en aandui dat hulle doelbewus in die kreatiewe verloop plek daarvoor inruim.

Vladislavić (2006) illustreer hierdie proses uitgebreid met verwysing na die titelverhaal van *Propaganda by Monuments*. Hierdie verhaal het in die vroeë 1990s ontstaan uit die wrywing tussen 'n aantal skynbaar onverwante tekste, wat 'n vonk in sy verbeelding veroorsaak het (Vladislavić 2006:126–128). Die eerste teks is 'n nuusberig oor die ontmanteling van kommunistiese monumente in Rusland, met daarby ŉ foto van die kolossale kop van Lenin wat op 'n vragmotor weggery word. Die tweede item is nog 'n nuusstorie, dié keer oor die toekoms van die Strijdom-monument in Pretoria in die nuwe Suid-Afrika, ook met ŉ foto daarby. Die derde item is 'n reeks notas oor die Wit rassis Barend Strydom, wat in 1988 in die strate rondom Strijdom-plein massamoord op Swart verbygangers gepleeg het. Die vierde item is 'n aantal 1935-uitgawes van die Sowjet-tydskrif *International Literature* wat Vladislavić toevallig by 'n garage-verkoping in 'n Johannesburgse voorstad raakgeloop het. Dit het volgens hom waarskynlik aan 'n ou kommunis behoort en hy is veral aangetrek deur '*Lunacharski's article about Lenin, because it had to do with monuments*' (Vladislavić 2006:128). 'n Gedeelte daaruit, '*Lunacharski and Lenin*', word as deel III van die kortverhaal '*Propaganda by monuments*' gebruik. Oor hierdie ou tydskrifte merk Vladislavić (2006) die volgende op:

> I was touched that they were being thrown away now. Here, in a Johannesburg suburb, in a country on the verge of freedom, an old history was being cleared out. A small-scale spring-cleaning, a tiny echo of the massive rearrangement of the material world going on in Eastern Europe, the very world *International Literature* dealt with. (bl. 128)

Vladislavić (2006) verskaf dan die volgende samevattende nabetragting op die moontlike 'ontstaans-chemie' van '*Propaganda by monuments*':

> So we arrive, more or less, at the beginning of a fiction.
>
> I cannot say exactly how it happened, or when, or indeed why, but at some point these items – the news clippings about contemporary monuments in Russia and South Africa, the notes about the murderer Barend Strydom, and an issue of *International*

11.Vladislavić (2001) parodieer sy eie skrywerskap in die roman *The Restless Supermarket*, in die karakter Aubrey Tearle, wat ook neuroties notaboekies byhou en dit later gebruik om die storie van 'The Proofreaders' Derby' te skryf.

> *Literature* from the thirties describing Lenin's scheme for 'propaganda by monuments' – fell into a particular alignment. A spark leapt from one to the other, fusing them together in my imagination.
>
> Never one thing. Always one thing and another.
>
> Then the writing could begin. (bl. 128)

Vladislavić en Leroux: Die verhale

In Etienne Leroux se kortverhaal, 'Die man van Nizjni-Nowgorod' uit 1958, gaan die ek-verteller ʼn winkeltjie binne en raak betrokke by 'n gesprek met die geselshonger winkelier Vladimir Alexei Mutshnik, of liewer Johnny, soos hy nou plaaslik bekend staan. Die verteller word genooi om saam met Johnny kakao teen die winterkoue te geniet, en later gaan hulle oor tot die drink van wodka, laasgenoemde met die volgende instruksie van die gasheer: 'Sluk dit vinnig. Sluk dit vinnig. Dit moet van binne af ontplof' (Leroux 1980a:33). Hy vertel, onderwyl magtige musiek uit die sprokiesagtige Wagner-opera *Lohengrin* die klein vertrekkie met geheimsinnighede vul, dat hy en sy vrou tydens die revolusie na Suid-Afrika gekom het. Reeds met die intrapslag deel hy mee (Leroux 1980a):

> Ek gaan die besigheid uitbrei. Ek het my oog op die hoekerf hier langsaan. Hulle vra te veel, maar ek sal wag totdat dinge goedkoper is en dan sal ek ʼn *fish and chips*-besigheid begin. ʼn Vriend van my in Johannesburg het ʼn omset van duisende ponde per maand. (bl. 28)

Hy praat een stryk deur oor die Russiese sneeu wat hy en sy vrou die meeste gemis het, die lang donker wintermaande in Rusland, die verruklik mooie sonsondergange daar, oor die aktivistiese skrywer Maxim Gorki (wat in Nizjni-Nowgorod, dieselfde dorpie as Johnny, gebore is en wie se werk hy steeds lees), die arm maar moedig-gemeensame kunstenaarslewe in Rusland van ouds, sy intussen oorlede vrou se teaterwerk destyds, toe een aand selfs prins Stanilaus Igor Warenski teenwoordig was en aan die staande ovasie deelgeneem het. Hy wil die verteller graag aansien vir ʼn kunstenaar, en alhoewel dié duidelik maak dat hy in ʼn prokureurskantoor werk, vra Johnny later: 'Jy is nie miskien ʼn skrywer nie, is jy?' (Leroux 1980a:31) Hy het dit ook oor twee 'skilders' wat in die nabyheid woon, Jean Rousseau en Pierre de Villiers, maar die verteller het die twee al by 'n partytjie ontmoet en weet dat hulle in die reklame-afdeling van ʼn sigaretmaatskappy werk en geen kunstenaars is nie. Naby aan die einde van die verhaal maan Johnny sy dogter om goed te wees vir die verteller, want: 'Die jong man is ʼn skrywer' (Leroux 1980a:34). Sy dogter, hy en sy vrou se enigste kind, prys hy aan as ʼn skoonheid bestem vir die kunste, maar vir die verteller lyk sy soos 'n straatmeisie met puisies toegeplak onder poeier. Johnny praat geesdriftig oor sy besigheidsplan, maar dan lyk hy meteens gesteurd: 'Party dae het ek nie lus om dit te doen nie. Maar die lewe is duur en ʼn mens moet geld kry. En daar is baie geld in die *fish and chips*-besigheid' (Leroux 1980a:31).

Dit is duidelik dat Johnny grootskaalse omwentelinge meegemaak het, nie net die revolusie nie, maar ook die agterlaat van sy geliefde Rusland en die dood van sy vrou tydens die geboorte van hulle dogter. Hy verbind Rusland steeds met passie, die innerlike vlam, en ofskoon hy dit nie direk te kenne gee nie, kan afgelei word dat die lewe vir hom in Suid-Afrika afgekoel het, en in hierdie verband is die wintergegewe besonder gepas. Alhoewel die Russiese winter veel strawwer is as die Suid-Afrikaanse, roep die herinnering aan die sneeu van Rusland 'warm' emosies by hom op. Die verteller merk op dat, waar hulle op die geblomde rusbank agter die toonbank sit, net hulle koppe van die straat af sigbaar moet wees – 'twee ontliggaamde koppe' (Leroux 1980a:29). Hierdie beeld suggereer iets omtrent Johnny se situasie. Hy beleef onthegting deurdat hy van die eens lewende 'liggaam' van die verlede afgesny is. Dis dwarsdeur die verhaal duidelik dat hy terughunker na, en lewe probeer blaas in, ʼn uitgediende orde, ʼn gestorwe mite. Hiermee aktiveer hierdie verhaal een van die sentrale temas van veral die vroeër werk van Leroux, naamlik die val en verwisseling van ordes. Voor in Leroux (1974) se 1959-roman, *Die mugu*, op ʼn ongenommerde bladsy, beweer Juliana Doepels, die anargistiese opponent van Julius Johnson en 'begeleier' van die oningewyde Gysbrecht Edelhart wat sopas die lotery gewen het: 'As die mite ten gronde gaan, desintegreer die simbole en herleef die mugu.' Johnny van Nizjni-Nowgorod is ʼn mugu, net soos die edele Gysbrecht.

Juliana Doepels verduidelik dat 'mugu' ʼn eendstertwoord vir *square* is. Hierdie soort mens aanvaar die orde wat deur die sakeman Julius Johnson verteenwoordig word. 'Die orde is mugu', konstateer Doepels, en sy brei uit (Leroux 1974):

> Die orde dra in homself die kiem van sy eie ondergang. Dis kenmerkend dat alle bestaande ordes tydelik is. Die hoof van elke alternatiewe regeringsvorm, elke opvolgende diktator, elke moontlike staatsvorm is mugu. Elke regsorganisasie skep ʼn mugu. Die wese van mugu is ongerymdheid.
>
> Daarom is die mens mugu.
>
> Heimelik soek die mugu altyd die vernietiging van sy muguskap; openlik soek hy begenadiging; ten einde raad is hy bereid om ontvlugting te koop. (n.p.)

Reeds vroeg in die verhaal verklaar Doepels: 'Die redding lê by die malles. Ek bedoel ʼn mal een hier en ʼn mal een daar. Hoe gaan jy miljoen enkele malles keer wat telkens die onvoorspelbare doen?' (Leroux 1974:25.) Kort hierna volg hierdie pikante toneeltjie (Leroux 1974):

> 'Wat is die samestelling van buskruit?' vra Juliana meteens.
>
> 'Salpeter, swawel en houtskool.'
>
> 'Salpeter, swawel en houtskool. Dis maklik om te onthou,' sê sy en staan op en loop weg sonder om een keer eens na Gysbrecht terug te kyk. (bl. 27)

In *Die mugu*, as voorloper van Sestig, word bestaande ordes uitgedaag, en alhoewel Leroux hom nie sterk met sy mede-Sestigers geassosieer het nie, erken hy tog in die onderhoud met Van Rensburg (1971:60) sy deelname aan die avontuur van omverwerping: 'Ons het die grys baarde van ou manne getrek. Ons wins was hulle ondergang, en dat daar ʼn geleentheid geskep is vir jonger literatore om hulle stemme te laat hoor.'

Vladislavić (1996) se *Propaganda by Monuments* het eweneens te make met verandering, die verwisseling van ordes. De Waal (1996) verskaf die volgende rigtinggewende beskrywing van hierdie boek van Vladislavić:

> With delicate wit and mordant irony, Vladislavic shows a society still coming to terms with its own sea change. In the titular tale of *Propaganda by Monuments*, Boniface Khumalo dreams grand dreams of importing a massive head of Lenin, now disused, from Russia. *The WHITES ONLY Bench* and *Courage* deal with the problems of representing history, showing how fragile a concept 'authenticity' is. (bl. 3)

In die satiries-komiese '*Propaganda by monuments*' beplan Boniface Khumalo, gepromoveer van pakker by die O.K. Bazaars en later petroljoggie tot eienaar van 'n taverne en 'n minibus-taxi, wat hy beklemtoon bloedrooi is, om sy taverne in Atteridgeville in '*V.I. Lenin Bar & Grill*' te omskep (Vladislavić 1996:23). Deel II van die verhaal is die brief van Khumalo aan die Russiese owerhede waarin hy 'n versoek rig om 'n standbeeld van Lenin te bekom om by hierdie nuwe eet- en drinkplek van hom uit te stal. Hy dui aan dat hy graag die standbeeld as donasie sou ontvang, maar dat hy ook bereid is om daarvoor te betaal '*on the most favourable terms (lay-by)*' (Vladislavić 1996:23). Khumalo beroep hom op die struggle-geskiedenis en begroet die betrokke minister in die naam van die 'massas of South Africa, comrades, freedom fighters, former journeymen to Moscow' (Vladislavić 1996:23). Sy retoriek suggereer dat hy uitgaan van 'n vermeende gemeenskaplike ideologiese oriëntasie. Hy onderneem aan die einde van sy brief om soos volg by die standbeeld aan die weldoeners erkenning te gee: '*This Beautiful Monument was donated to Working People of Atteridgeville by Kind Masses of Russia, unveiled 1st May 1992* (*Is there time*?) *by Jay Naidoo* (*for example*)' (Vladislavić 1996:24.) Pavel Grekov, 'n junior vertaler by die Administrasie vir Alledaagse Dienste, moet hierdie brief in Russies vertaal, en in die kopie daarvan, wat hy sorgvuldig met die hand oorgeskryf het, het hy in vierkantige hakies verklarende aantekeninge bygevoeg, waarvan sommige (redelik) in die kol is en ander weer heeltemal verkeerd (met komiese effek). Ná meer as vyf jaar in dieselfde posisie as vertaler van saai, voorspelbare tekste is Grekov verveeld en daarom ontwikkel hy meer as slegs vertaalkundige belangstelling in hierdie brief. Ook in die amptelike antwoord aan Khumalo van A. Christov, Ministerie vir Buitelandse Ekonomiese Betrekkinge '*from whence this missive now therefore emanates*' (Vladislavić 1996:29), bring Grekov ekstra uitleg en opmerkings aan, en wel in sy persoonlike hoedanigheid. Grekov se Engels in hierdie brief is plek-plek foutief en bevat deurgaans 'n onbedoeld-grappige kombinasie van formeel(-argaïese) en spreektalige registers. Dit is besonder funksioneel dat die amptelike diskoers van die brief nie net reeds 'n vertaling is nie, maar ook doodluiters betree en 'vertolkend' aangevul word deur 'n laer amptenaar, wat sy persoonlike perspektief op sake verskaf. In hierdie verhaal is daar immers sprake van tematisering van die wisselwerking tussen die groot- en kleinskalige, die amptelike en die persoonlike binne 'n konteks van oorgang. Hier volg 'n kort uittreksel uit die brief (Vladislavić 1996):

> What is doing in the Transvaal? Do the cows and sheep graze on the veldt nearby free from harm? Much has been said and supposed *vis-à-vis* socio-political machinations of reformism in your motherland of which I am always an amateur or eager beaver as they say. But the horse's mouth is what you are. Your tidings have captivated me boots and all. Please correspond. (bl. 30)

Khumalo se persoonlike drome oor toekomsmoontlikhede in die nuwe Suid-Afrika, waarvan selfverryking uiteraard deel is, word met 'n mate van eerlike oortuiging en selfs naïwiteit steeds aan 'n ou orde, die Sowjet-bewind, gekoppel, een wat op daardie moment reeds die nekslag toegedien is, en daarom is Khumalo mugu. As hy in die koerant die oproep lees, spesifiek gerig aan '*enterprising businessmen*' (Vladislavić 1996:34), om uitskot-beeldhouwerke uit Rusland na Suid-Afrika in te voer, '*the idea struck a chord with Khumalo*' (Vladislavić 1996:34) – ten spyte van die spottende toon van die berig. Watter snaar presies hier geroer word, die kommersiële of die ideologiese, word doelbewus oop gelaat. Khumalo bring besoek aan die Strijdom-monument in die middestad van Pretoria, en as hy die reuse kop gadeslaan, sak sy moed in sy skoene:

> According to his calculations, the head of V.I. Lenin promised to him in the letter from Grekov was at least three times larger than the head of J.G. Strijdom! The pedestal would hardly fit in his yard. Perhaps if he knocked down the outside toilet and the Zozo. (bl. 37)

Letterlik sowel as figuurlik, word hier gesuggereer, 'pas' die groot kop van die vermaledyde ou grootkop nie in hierdie nuwe konteks nie. Inderdaad het Grekov vir Khumalo reeds op die volgende feit omtrent die monument gewys: '*Materially it is stone. Proportionally it is large, without laying it on thick one says 'colossal'*' (Vladislavić 1996:30). Terwyl Khumalo na die kop van Strijdom kyk, onthou hy dat daar ten tyde van die onthulling van die monument 'n storie die rondte gedoen het:

> ... that its unconventional dome defied the laws of architecture, and therefore of nature. A group of city architects ... were so intrigued by it that they built a scale model in perfect detail out of chicken-wire and plaster of Paris. The model fell over. No matter how much they tinkered with it, it fell over. (bl. 36)

Aan die einde van die verhaal, terwyl Khumalo met sy oë op skrefies teen die son na Strijdom kyk, begin hy insien '*how, but not necessarily why, the impossible came to pass*' (Vladislavić 1996:38). Hy besef dus hoe die apartheidsorde tot 'n val móés kom en die nuwe Suid-Afrika gebore is, maar dit is nie duidelik of hy hierdie gebeure ook met die tot niet gaan van Sowjet-orde in verband bring nie. In die uittreksel uit '*Lunarcharksi and Lenin*', deel III van die verhaal, word melding gemaak van 'n beroemde beeldhouer wat destyds binne konteks van Lenin se plan vir '*Propaganda by monuments*' 'n voorstel ingedien het vir '*a statue of Marx standing somewhat acrobatically on four elephants, but it was rejected – after personal adjudication by Lenin – as inappropriate*' (Vladislavić 1996:28). Daardie standbeeld het (onbedoeld?) 'n wankelrige orde gesuggereer, soos die kop van Strijdom. Hiermee word die allegoriese lesing van die teks gestaaf.

 doi:10.4102/lit.v33i2.376

Forest en Johnson (2002) stel in hulle artikel '*Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow*' ondersoek in na kontinuïteite en diskontinuïteite in post-Sowjet identiteitsformasie deur in te gaan op die maniere waarop daar tydens die 1990's in en tussen elite en publieke diskoerse debat en stryd oor sleutelmonumente in Moskou gevoer is. Forest en Johnson (2002) wys daarop dat monumente en ander plekke van herinnering tydens belangrike historiese keerpunte op een van drie maniere hanteer kan word:

> Co-opted/Glorified, Disavowed, or Contested. Co-opted/Glorified monuments are maintained or further exulted. Disavowed sites are literally or symbolically erased from the landscape either through active destruction or through neglect by the state. Contested monuments remain the objects of political conflict, neither clearly glorified nor disavowed. (bl. 525)

In die oorgang van Sowjet- na Russiese nasionalisme het, byvoorbeeld, die styl en ontwerp van offisiële monumente heelwat kontinuïteit tussen die Rusland van die hede en die voormalige Sowjetunie vertoon (Forest & Johnson 2002:525). Hiervan is Oorwinningspark 'n voorbeeld: Alhoewel die grootste deel daarvan ná die val van die Sowjetunie gebou is, is hierdie gedenkteken 'n voortsetting van die reuse skaal en eksplisiete simboliek van Sowjet-monumente. Juis hierdie problematiek van kontinuïteit en diskontinuïteit word in '*Propaganda by monuments*' op die voorgrond gestel. Khumalo se plan kom (indirek) neer, wat sy dryfvere ook al mag wees, op koöptering binne die konteks van die nuwe Suid-Afrika van wat elders, in Rusland, afgekeur is.

Op die spoor van Pierre Nora wys Forest en Johnson (2002:524) daarop dat monumente inderdaad 'n kragtige appèl uitoefen omdat dit lyk asof hulle permanente merkers van geskiedenis en herinnering is. Nietemin het monumente sowel fisiese as simboliese instandhouding nodig, en '*what Nora... describes as "commemorative vigilance*''' (Forest & Johnson 2002:524). Forest en Johnson (2002:526) bevind onder meer deur hulle studie van monumente in Moskou dat '*the public's 'reading' of the sites limits the ability of elites to manipulate their meaning and to control their symbolic capital*'. In '*Propaganda by monuments*' word juis die perspektiewe van twee 'gewone' of 'klein' burgermanne, Khumalo en Grekov, op die voorgrond gestel. Ons sien hulle idealisme, hulle 'beïnvloeding' deur groter diskoerse, maar ook by tye hulle individuele takserende blik. Myns insiens is een van die oogmerke van *Propaganda by Monuments* in die algemeen, en die titelverhaal in die besonder, om iets van hierdie herdenkingswaaksaamheid onder die leser se aandag te bring. Terwyl Grekov die leë voetstuk bekyk waarop enkele minute tevore nog die kop van Lenin gestaan het, besef hy: '*The head of Lenin. It was hard to imagine something else in its place. But that's the one certainty we have, he thought. There will be something in its place*' (Vladislavić 1996:21). Kort tevore het Grekov een van die werkers, wat die kop van Lenin help verwyder het, oor die lot van die monumente uitgevra. Die man se verduideliking bied inderdaad ook 'n onbewoë perspektief op die amptelike hantering van monumente in die nuwe Rusland:

> Let's see now. First, the bronze ones. The bronze ones are melted down and reshaped into useful objects like door-knockers and railings. Then the ones of stone: those are crushed into gravel . . . Now for the marble ones – not too many of those – and the ones of display-quality granite: the beautiful ones are sliced up for tombstones and carved into monuments for the new heroes – only smaller, of course, to accommodate the new noses and ears. But the ugly ones, like this one, have to be kept, or rather *preserved*, because they were made by famous artists long ago, whose names escape me for the moment, and they have to be cleaned up and put in museums. (bl. 20)

Soos gesien, eindig '*Propaganda by monuments*' by die Strijdom-monument, waarop Khumalo se blik nadenkend gerig is. Hiermee word bevestig dat dit in hierdie verhaal oor herdenkingswaaksaamheid gaan. Die vraag oor die lot van hierdie monument sluit ook in die implisiete vraag wat in die plek daarvan gaan kom – dalk 'n herdenkingsteken aan die slagoffers van Barend Strydom, sou die leser kon vra.

In September 1992 reeds, het die kunstenaar Jacques Coetzer 'n artistieke stelling in hierdie verband probeer maak toe hy rooi kleursel in die fontein op Strijdomplein gegooi het as kommentaar op die vrylating van Barend Strydom, ook bekend as die 'Wit Wolf', nadat hy slegs twee jaar gevangenisstraf uitgedien het. Die vrylating het geskied kragtens algemene amnestie wat kort tevore aan politieke oortreders verleen is. Daar is bespiegel oor wie die fonteine gekleur het: Was dit vriende en familie van die slagoffers, of verregses wat die bloedvergieting op die plein wou vier? Daar is nie algemeen vermoed dat 'n kunstenaar daarvoor verantwoordelik was nie. Deur die fontein die kleur van bloed te maak, het Coetzer probeer om vervreemding te bewerkstellig, maar as die reaksie van die algemene verbyganger as maatstaf gebruik word, het hy blykbaar nie werklik in sy doel geslaag nie: '*That … [a] Pretoria News journalist noted that workers passing the bloody fountain 'hardly gave it a second glance' only serves to reinforce the grimness of apathy*' (Williamson & Jamal 1996:106).

Etienne Leroux se eksperimentele kortverhaal uit 1964, ''n Dag in Berg-en-Dal', begin en ontwikkel (aanvanklik) realisties met verskuiwende klem en inteleskopering op detailsake, soos in Vladislavić se '*Propaganda by monuments*', waar Grekov in sy staptog deur Moskou die kop van Lenin nader, 'enjoying the progressive revelation of detail' (Vladislavić 1996:17). Voorts herinner ''n Dag in Berg-en-Dal' tematies sterk aan die vroeëre Afrikaanse dorpsverhaal met sy tematisering van die oer-Afrikaanse dorp wat volgens Van Coller (2006:100) die oorgang tussen die plaas en die korrupterende stad verteenwoordig. Die tradisionele dorpsverhaal word gekenmerk deur vaste motiewe, byvoorbeeld drankmisbruik, gierigheid en owerspel (as elemente van die algemene morele verval wat van die stad af oorwaai), kleinburgerlike styloosheid en vooroordeel, skindery, ens. (vgl. Van Coller 2006:100–103). Soos De Vries (1989:76) egter tereg aandui, is hierdie verhaal van Leroux ''n *Under milk wood*-agtige teks, met sy byna filmiese 'nabyopnames' van die mense van 'n dorp én van die dorp self'. Hierdie verhaal kan as 'n besonder byderwetse

herbesoek aan die dorp beskou word en herinner trouens ook ten opsigte van toonaard sterk aan die Beatles se 'Penny Lane' uit 1967. Juis die verlustigende dog satiries-afstandelike blik van die kamera-oog wat vir 'n wyle op 'n sonderlinge karakter inbeweeg en dan weer wegsny en na die volgende aanbeweeg, in kombinasie met die moderne stilering van die teks en die skrander kommentaar, suggereer dat hier ook bo die dorp en die dorpsverhaal uitgestyg word. Dit is asof daar in die beskrywing van die rondreisende toneelgeselskap, wat immers van buite hierdie dorpie afkomstig is, indirek 'n poëtikale leidraad verskaf word (Leroux 1980a):

> RONALD RORICH se rondreisende toneelgeselskap, bestaande uit Ronald self en twee blonde helde en heldinne het so pas gaan eet nadat hulle 'n paar puntige aanmerkings oor die hotel, die dorp, die saal en die omgewing gemaak het. Met snedige snorretjies en krullebolkapsels lyk hulle kettervreemd en keuwel spottend superieur hulle keurbendetaal. (bl. 47)

Die verhaal verloop byna soos 'n aflos- of aangeewedloop. Telkens is 'n volgende karakter of ruimtelike gegewe in die kollig en word as sodanig deur plasing in hoofletters aangekondig. Die kamera volg dus ook die waargenome gang van sake – beweeg nie net na willekeur rond nie. Hierdie verskuiwende fokus word aan die verloop van tyd, vanaf oggend tot aand en nag, gekoppel. Die verhaal haas sig langsaam deur die banaliteite van die dag om uiteindelik in die vergetelheid van slaap tot rus te kom. Wat betref die aflosmotief word die poëtikale spel plek-plek 'weggegee', byvoorbeeld as die gesette winkeliersvrou, Noens, 'die orige lekkergoed in haar klewerig hand aan Gertruida Gertzen se geeloogkleuter gee' (Leroux 1980a:24), waarop laasgenoemde, in hoofletters geplaas, 'DIE VOORWERP VAN BELANGSTELLING' word (Leroux 1980a:42). Voortgang, sirkelgang, word dus getematiseer. Aan die einde van die verhaal wanneer, soos De Vries (1989:78) uitwys, die dag eindig en 'die maskers en die maskerades' vir eers vergete is, word myns insiens ook gesuggereer dat die tipiese van die dorp(sverhaal) oorstyg word. De Vries (1989:78) wys daarop dat die dinge van die dag nou in die herinnering blote voorspel word en die banale, die verval, getransmuteer word: 'Dit is 'n Vrydag wat verby is, die Janus-dag met sy dubbele konnotasies van sterfte... en groei' (De Vries 1989:78). Alhoewel die leser weet dat die dinge van die dag hulle gaan herhaal, môre, oormôre en die dag daarna, word daar gesinspeel op hergeboorte en vernuwing as presies om twaalfuur, juis dáár waar hierdie dag en die volgende mekaar aflos, 'n kind 'in een van die huise regoor 'n brandende straatlig' (Leroux 1980a:48) gebore word – 'n klein siener, waardeur die toekoms en die moontlike op die voorgrond gestel en iets van 'n messiaanse motief hier reg aan die einde geïntroduseer word. Hier ontvlam die hoop op verlossing van muguskap.

Daar is reeds verwys na Doepels se uitleg in verband met die mugu. Sy beweer onder meer: 'Heimelik soek die mugu altyd die vernietiging van sy muguskap; openlik soek hy begenadiging.' (Leroux 1974.) Die verskil tussen die mugu en die 'hipster' kom in die volgende knap gestileerde passasie in *Die mugu* aan bod (Leroux 1974):

> 'Wat is 'n hipster?' vra die staatsaanklaer.
>
> ''n Hipster is iemand wat weet,' sê die eendstert.
>
> 'En 'n square?'
>
> ''n Square is 'n mugu,' sê die eendstert. 'Hy weet nie.'
>
> 'Wat weet 'n hipster wat 'n square nie weet nie?' vra die staatsaanklaer. (Gelag in die hof.)
>
> 'Boy, what a drag,' sê die eendstert. (bl. 27)

In Vladislavić se kortverhaal '*Autopsy*' word die spanning tussen die mugu en die eendstert, die 'hipster', binne die konteks van die 'new improved South Africa' (Vladislavić 1996:40) nogeens uitgespeel. Vanuit die agterna-perspektief word hier in die eerstepersoon vertel van 'n besondere ontmoeting met die uiterste '*hipster*' – 'Scored upon my memory like a groove in wax' (Vladislavić 1996:39). Die verteller was op Vrydag, 15 Mei 1992, in die Potato Kitchen in die kosmopolitaanse Hillbrow van daardie tyd besig om 'n aartappel te geniet, toe hy '*the King Himself*' (Vladislavić 1996:39), by implikasie Elvis Presley, gewaar terwyl dié met kenmerkende heupswaai en tred by Estoril Books uitgestap kom: 'Adventure beckoned' (Vladislavić 1996:41). Vladislavić speel hier in op populêre bewerings dat Elvis nie werklik in 1977 oorlede is nie.

Alhoewel die verteller net 25% van sy ete genuttig het, het hy '*like one man*' (Vladislavić 1996:41) opgestaan – sy wit plastiekmes 'jutting from the steaming potato like a disposable Excalibur' (Vladislavić 1996:41), waardeur gesinspeel word op die verteller se status as antiheld. Hy agtervolg vervolgens die 'King', effens minder oorgewig as tydens sy laaste openbare verskyning vyftien jaar vantevore, op sy tog deur die strate van Hillbrow, onderwyl dié gemorskos verorber, handevol pille sluk en af en toe iets in Duits mompel of lees. Hulle gaan by talle bekende besighede uit dié tyd verby, ook die skoenhospitaal 'Save our Soles' (Vladislavić 1996:46). Die verteller raap telkens dít wat die '*King*' agterlaat op, byvoorbeeld die *Stern* waarvan die bladsye deurtrek is van die gekruide Koninklike speeksel en die servet '*bearing the impress of His brow; and the sequin. (I have these relics still)*' (Vladislavić 1996:44). Daar word deurentyd klem gelê op die liggaamsdele van die '*King*', dikwels benoem met hul wetenskaplike name, waardeur nie net aansluiting gevind word by die titel van die verhaal nie maar ook die 'egtheid' van sy herrysenis uitgelig word. Die verteller se identifikasie met, en opgaan in, die '*King*' word duidelik as hy stel: '*The King and I felt like blacks, because of the way He walked*' (Vladislavić 1996:48). Die verteller probeer vashou aan die mite van die onsterflike 'über cool' Rock-legende – letterlik gryp hy die '*King*' uiteindelik by die arm en voel 'a surprisingly firm brachioradialis through the cloth' (Vladislavić 1996:49), maar hy word summier afgeskud en '*no sooner had I touched Him, than He began to vanish*' (Vladislavić 1996:49). Hy roep vervolgens nog: '*The King*! *The King*!' (Vladislavić 1996:49), waarop die brunet van die gospelgroepie hom omhels '*and* [*she*] *cried 'Amen*!' *Two hours later I still had the imprint of her hair-clip on my temple*' (Vladislavić 1996:50). Hy soek daarna nog hoog en laag na die 'King', en dan, in die kort '*Appendix*' van die verhaal,

word vertel dat hy die volgende oggend vir Steve Biko uit die Juicy Lucy by die Norwood Hipermark sien kom het, maar in die hardeware-afdeling het dié hom ook ontglip.

Dit is betekenisvol dat die verteller sterk aangespreek word deur die onveranderlikheid waaroor die Golden City Gospel Singers sing: '*O Thou who changest not, abide with me*' (Vladislavić 1996:49). Die '*King*' sluit hom momenteel, aangedaan, by die sanggroepie aan. Hy maak sy mond oop, maar sluit dit weer: '*He would not reveal Himself*' (Vladislavić 1996:49). Vroeër die aand het die '*King*', met die verteller agterna, geloop verby straatsmouse met:

> block-mounted reproductions of James Dean with his eyes smouldering and Marilyn Monroe with her skirt flying. Late, both of them [...] He passed the hawkers of block-mounted reproductions of Himself. (Vladislavić 1996:46)

Tot só 'n mate vereenselwig die verteller hom met die '*King*', dat hy wéét: '*He felt sad to be a reproductive system*' (Vladislavić 1996:47). Hier word ingespeel op 'n sentrale kenmerk van die verbruikersamelewing, waarop 'n kunstenaar soos Andy Warhol juis met behulp van sy reproduserende en repeterende tegnieke kommentaar gelewer het – met elke stap van reduplikasie word dan ook verder wegbeweeg van 'oorspronklikheid', 'outentisiteit', die 'waaragtige'. Sodoende word die mediëring van ervaring op 'n vervreemdende wyse op die voorgrond gestel (vgl. Roberts 2004:358). '*Autopsy*' vertoon iets van die postmoderne hiperreële. Laasgenoemde gaan volgens Baudrillard (2001) verder as die surrealisme omdat dit die onderskeid tussen die werklike en die verbeelde heeltemal ophef:

> Unreality no longer resides in the dream or fantasy, or in the beyond, but in the *real's hallucinatory resemblance to itself*. To escape the crisis of representation, reality loops around itself in pure repetition. (bl. 148)

Baudrillard (2001:148–149) hou vol dat die werklike nie slegs dít is wat gereproduseer kan word nie, maar dit wat altyd rééds 'n reproduksie is. Die hiperreële hoort nie meer slegs tot die kunste nie – die postmoderne werklikheid as sodanig neig om hiperreël te wees (Baudrillard 2001):

> We already live out the 'aesthetic' hallucination of reality [...] There is no longer a fiction that life can confront, even in order to surpass it; reality has passed over into the play of reality. (bl. 149)

Werklikheid en verbeelding is nou op 'n verwarrende wyse deel van dieselfde operasionele totaliteit: '*An air of nondeliberate parody clings to everything*' (Baudrillard 2001:149).

'*Autopsy*', maar ook '*Propaganda by Monuments*', speel duidelik in op aspekte van die postmoderne toestand en in hierdie verband kan by Titlestad en Kissack (2006) se bevindinge in hul artikel '*Secular improvisations: The poetics of invention in Ivan Vladislavić's The Exploded View*' aansluiting gevind word. *The Exploded View* (2004) demonstreer volgens Titlestad en Kissack (2006:26) '*the ways in which individuals grapple with the complexities of the postmodern condition generally, and its specific manifestation in a transforming South Africa*'. Teen hierdie agtergrond gaan Titlestad en Kissack (2006) in op die gebrekkige pogings van die vier protagoniste in *The Exploded View* om binne die konteks van die tekens, materiële voorwerpe en ideologiese moontlikhede en beperkinge van post-apartheid van die transformerende omgewing sin te maak. Met verwysing na die teorieë van Certeau en De Bourdieu stel hulle vas dat elkeen van Vladislavić se vier karakters '*is forced to contend with the ineluctably contingent nature of the quotidian*' (Titlestad & Kissack 2006:12). Terwyl die moontlikheid van oorstyging aan die einde van Leroux se ''n Dag in Berg-en-Dal' ten minste gesuggereer word, blyk dit uit Titlestad en Kissack (2006) se betoog dat die karakters in *The Exploded View* nie daarin slaag om die alledaagse te transendeer en hulle planne ten uitvoere te bring nie. Volgens Titlestad en Kissack (2006):

> Vladislavić both presents and participates in a secular poetics of invention that refuses the consolations of extrication from a context that is relentlessly too complex to fathom and which reveals how inextricable are the history of that context and the ways we attempt to be creative within it. (bl. 26)

Die feit dat hierdie navorsingsresultate van Titlestad en Kissack (2006) met betrekking tot die meer resente *The Exploded View* met my analise van verhale uit *Propaganda by Monuments* resoneer, suggereer dat bepaalde poëtikale patrone in Vladislavić se werk, veral met betrekking tot sy besinning oor oorgang, deurlopend blyk te wees.

Gevolgtrekking

In hierdie artikel is 'n inleidende poëtikale vergelyking tussen Ivan Vladislavić en Etienne Leroux onderneem. Dit het geblyk dat die kontekstuele plasing van hierdie twee outeurs, ín of kort ná belangrike historiese keerpunte, hulle werk reeds vergelykbaar maak.

Die aanvanklike stimulus vir hierdie studie was egter spesifieke eksterne poëtikale uitsprake van Vladislavić self met betrekking tot sy waardering vir, en beïnvloeding deur, die werk van Afrikaanse skrywers. Een van die skrywers na wie hy eksplisiet verwys, is Etienne Leroux. Verdere ondersoek na sekondêre literatuur oor hierdie twee outeurs en hulle (literêr-)historiese situering asook van hulle eksterne en interne poëtikas het hierdie aangeduide verwantskap bevestig.

Die poëtikale verwantskap tussen Vladislavić en Leroux is veral in die volgende geleë: eerstens, dat albei skrywers verrys bo 'n skryfmodus wat kenmerkend van hulle tyd was of daaraan voorafgegaan het en, tweedens, dat hulle 'n opvallend gelyksoortige keuse maak, naamlik ten gunste van die verbeelding.

Direkte parallelle kon egter nie vasgestel word nie en dit blyk dat daar nie sprake is van ooglopende intertekstuele benutting van die werk van Leroux deur die jonger Vladislavić nie. Terwyl ooreenstemming tussen Vladislavić en Leroux redelik maklik aantoonbaar is wat betref eksterne poëtika, byvoorbeeld ten opsigte van die beweerde alchemistiese/

chemiese ontstaansproses van hul werk, kan interne poëtikale raakpunte uitgewys word slegs deur ′n diepgaande analise van die onderhawige tekste en die verrekening van die kompleksiteite van die outeurs in die algemeen. Interne poëtika is immers per definisie geen gegewe nie, maar word uit die literêre tekste van ′n skrywer afgelei.

Leroux is myns insiens by Vladislavić 'aanwesig' in die breër oriëntasie van, en beweginge in, sy werk, veral dan wat betref die hantering van historiese oorgang en verandering. Wat Vladislavić en Leroux in die bestudeerde werke gemeen het, is die tematisering van oorgang as sodanig, van die verwisseling van ordes en die satiriese perspektief wat daarop verskaf word. In hierdie verband kom by beide mugu-agtige karakters voor, vasgevang in ′n ou orde en nog 'lojaal' daaraan, maar ook vooruitstrewend en hunkerend na verlossing.

Een van die opvallendste punte van ooreenstemming tussen Vladislavić en Leroux is die satiriese, en daarmee hou verband, in terme van Barthes (1975) se denke, sowel die '*plaisir*' wat verskaf word deur die boeiende (dikwels komiese) verhaalverloop en pittige taalaanbod as die 'jouissance' van die meer uitdagend-innoverende en onthutsende kompleksiteite van die teks wat onder meer deur ŉ veelvlakkige kombinasie van haas onoorsigtelike uiteenlopendhede onderskei word. Laasgenoemde is 'n kenmerk van sowel Vladislavić as Leroux se werk wat deur eksterne poëtikale gegewens bevestig word.

Soos die werklikheid en sy transformasies vir die protagoniste in die onderhawige werke van die twee outeurs ondeurgrondelik bly, word ook die leser met die onvatbare gekonfronteer, maar juis in hierdie 'jouissance', die 'jouissance' selfs van sy onvermoë, lê vir die leser van Vladislavić en Leroux die moontlikheid van 'transendering' opgesluit.

Erkenning

Mededingende belange

Die outeur verklaar dat hy geen finansiële of persoonlike verbintenis het met enige party wat hom nadelig of voordelig kon beïnvloed het in die skryf van hierdie artikel nie.

Literatuurverwysings

Barthes, R., 1975, *The pleasure of the text,* transl. R. Miller, Hill & Wang, New York.

Baudrillard, J., 2001, *Selected writings,* 2nd edn., revised and expanded, Edited and introduced by Mark Poster, Polity Press, Cambridge.

Bekkering, H., 1989, *Veroverde traditie: De poëticale opvattingen van S. Vestdijk*, De Bezige Bij, Amsterdam.

Brink, A.P., 1973, 'Die konteks van Sestig: Herkoms en situasie', in J. Polley (red.), *Verslag van die Simposium oor die Sestigers*, bl. 15−31, Human & Rousseau, Kaapstad.

Degenaar, J., 1993, 'Imagination and myth', in M. Clasquin, J.D. Ferreira-Ross, D. Marais & R. Sadowsky (eds.), *Myth and interdisciplinary studies: Myth Association University of South Africa*, pp. 3−27, University of South Africa, Pretoria

De Dries, A.H., 1989, *Kortom 2: ′n Gids by Die Afrikaanse kortverhaalboek*, Human & Rousseau, Kaapstad.

De Vries, F., 2005, ''n Skrywer ondanks alles', *Rapport*, 13 Maart, bl. 4.

De Waal, S., 1996, 'Pleasures of the imagination', *Mail & Guardian*, 18 October, p. 3.

Forest, B. & Johnson, J., 2002, 'Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-soviet national identity in Moscow', *Annals of the Association of American Geographers* 92(3), 524−547.

Gaylard, G. (ed.), 2011, *Marginal spaces: Reading Ivan Vladislavic*, Wits University Press, Johannesburg.

Hadland, A., 1990, 'Vladislavic's magical vision of the flotsam of everyday life', *Weekly Mail*, 27 April, p. 3.

Kannemeyer, J.C., 2008, *Leroux: ′n Lewe,* Protea Boekhuis, Pretoria.

Lee, P., 1997, 'Short stories with a South African slant from award winning author', *The New Nation,* 23 May, p. 23.

Leroux, E., 1967, *18−44*, Human & Rousseau, Kaapstad.

Leroux, E., 1974, *Die mugu*, HAUM, Kaapstad.

Leroux, E., 1976, *Magersfontein, o Magersfontein!*, Human & Rousseau, Kaapstad.

Leroux, E., 1980a, *Tussenspel,* geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer, Perskor, Johannesburg.

Leroux, E., 1980b, *Tussengebied*, geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer, Perskor, Johannesburg.

Malan, C., 1982, 'Die self en sy maskers – Etienne Leroux se *Tussengebied* en *Tussenspel*', in C. Malan (red.), *Die oog van die son: Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux*, bl. 297–304, Academica, Pretoria.

Malan, C. & Van Coller, H.P. (reds.), 1987, *Vanweë die onbewuste: Besprekings van Etienne Leroux se romans*, HAUM-Literêr, Pretoria.

Marais, R., 2004, ''n Knolskrywer? Aspekte van die ars poëtika van Etienne Leroux', *Stilet* XVI(1), 100−116.

Miller, A., 2006, 'Inside the toolbox: Andie Miller in conversation with with Ivan Vladislavić', *Scrutiny2* 11(2), 117−124.

Rabie, J., 1956, *Een-en-twintig*, Balkema, Kaapstad.

Ricoeur, P., 1991, 'The function of fiction in shaping reality', in M.J. Valdés (ed.), *A Ricoeur reader: Reflection and imagination*, pp. 117−136, University of Toronto Press, Toronto.

Roberts, J., 2004, 'Warhol's 'Factory': Painting and the mass-cultural spectator', in P. Wood (ed.), *Varieties of modernism*, pp. 339−361, Yale University Press, New Haven.

Rosenthal, J., 2011, 'Ivan in bite-size complexity', *Mail & Guardian Online*, 18 November, viewed 06 March 2012, from http://mg.co.za/article/2011-11-18-ivan-in-bitesize-complexity

Swanepoel, A.C., 2011, Re-placing memories: Time, space and cultural expression in Ivan Vladislavić's fiction, Ph.D-proefskrif, Noordwes-Universiteit.

Titlestad, M. & Kissack, M., 2006, Secular improvisations: The poetics of invention in Ivan Vladislavić's *The Exploded View', Scrutiny2* 11(2), 11−26.

Van Coller, H.P., 1990, *Tussenkoms*, HAUM, Pretoria.

Van Coller, H.P., 2004, 'Is Leroux ′n vergete skrywer?', *Stilet* XVI(1), 1–31.

Van Coller, H.P., 2006, 'Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa', *Stilet* XVIII(1), 90–121.

Van Coller, H.P. & Odendaal, B.J., 2003, '*Kleur kom nooit alleen nie* (Antjie Krog) en *Die burg van hertog Bloubaard* (H.J. Pieterse): 'n Poëtikale beskouing (Deel 1)', *Stilet* XV(1), 16–35.

Van Rensburg, F.I.J., 1971, 'Etienne Leroux in gesprek met F.I.J. van Rensburg', in F.I.J. van Rensburg (red.), *Gesprekke met skrywers 1*, bl. 40–69, Tafelberg, Kaapstad.

Vladislavić, I., 1989, *Missing Persons*, David Philip, Claremont.

Vladislavić, I., 1993, *The Folly*, David Philip, Kaapstad.

Vladislavić, I., 1996, *Propaganda by monuments*, David Philip, Kaapstad.

Vladislavić, I., 2001, *The restless supermarket*, David Philip, Kaapstad.

Vladislavić, I., 2004, *The Exploded View*, Random House, Johannesburg.

Vladislavić, I., 2006, 'X marks the spot: An essay', *Scrutiny2*, 11(2), 125–128.

Wenzel, M., 2006, 'Liminal spaces and imaginary places in *The bone people* by Keri Hulme and *The folly* by Ivan Vladislavic', *Literator* 27(7), 79–96.

Williamson, S. & Jamal, A., 1996, *Art in South Africa: The future present*, David Philip, Kaapstad.