

Hoofstuk 11¹

Die (on)bruikbaarheid van die term 'postmodernisme' vir die lees en periodisering van die Afrikaanse literatuur

11.1 Periodisering

'n Periodekode² is, in die lig van voorafgaande hoofstukke, geen vanselfsprekende 'waarheid' wat gevind of ontdek word nie, maar 'n konstruk. As sulks is die onderskeiding en karakterisering van 'n literêre stroming ('n periode), 'n vereenvoudigde skema van 'n geweldig uiteenlopende veld. So 'n konstruk word bepaal deur een of ander teorie van verandering. Fokkema en Ibsch (1992:85) voer aan dat wanneer die verandering betekenisvolle "clusters" vorm, daar sprake van 'n nuwe stroming of periode is.

Watter veranderinge relevant is vir die onderskeid van 'n nuwe periode, sal afhang van:

- die teoretiese uitgangspunt (Wat word volgens die teorie wat gebruik word as betekenisvolle verandering beskou?)
- die afstand van die waarnemer vanaf dit wat waargeneem word (Die Middeleeue kan, vanuit ons tyd, nie maklik in baie verskillende periodes gedeel word nie. In ons eeu onderskei Bertens en D'Haen tussen twee soorte postmodernisme.)

¹. Hierdie hoofstuk is 'n verwerking van 'n lesing wat gelewer is tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse letterkundevereniging gehou by die Universiteit van Port Elizabeth (29 September - 1 Oktober 1994).

². Fokkema (1984) onderskei groep- of periodecodes, taalkode, genrekode ens.

11.1.1 Periodisering aan die hand van kenmerke

Hassan (1987) stel 'n lys van kenmerke van postmodernistiese tekste saam waarvolgens postmodernistiese tekste dikwels geperiodiseer word³. McHale poog om die "dominant" (Jakobson se term) van so 'n lys kenmerke van postmodernistiese tekste te soek, ten einde dit dan te vergelyk met die "dominant" van modernistiese tekste. Op dié manier word die verandering aangedui. Hy redeneer dat die dominant in postmodernistiese tekste ontologiese twyfel is, terwyl epistemologiese vrae die "dominant" van Modernisme is. Hutcheon redeneer dat postmodernisme juis nie so teenoor byvoorbeeld Modernisme gestel moet word nie, aangesien dit sou dui op die vervanging van een sentrum deur 'n ander, terwyl die postmodernisme juis die ontkenning van enige sentrum is. So beskou, bepaal 'n postmodernistiese uitgangspunt dus dat die verandering nie aangedui kan word nie.

11.1.2 Periodisering van postmodernisme as versoening

'n Tweede beskouing van verandering - periodisering deur postmodernisme teenoor Modernisme te stel is die van Barth (wat grootliks ooreenkom met Lodge en Wolfe): Barth beskou die Modernisme as 'n reaksie teen die Realisme. Die Modernisme is, vir Barth (1980:68), kritiek op die 19de-eeuse bourgeois sosiale orde en wêreldbeskouing. Die strategie van modernisme was die omverwerping van die konvensies van bourgeois realisme⁴. Die klem val in hierdie tekste al meer op die taal, die teks self, en al minder op die inhoud, die verhaal.

³. Onbepaalbaarheid; fragmentering; dekanonisering; selfloosheid en oppervlak; Onrepresenteerbare; Onrepresenteerbare; Ironie; Vermenging; Karnavalisering; Die Daad, deelname (Performance); konstruktivisme; Immanensie

⁴. Modernisme het dit vermag deur realiteit te vervang met mistieke, 'n onderbreking van die lineêre verloop van die verhaal, ondergraving van tradisionele verwagtings oor samehang, karakters, intigie en die oorsaak-gevolg ontwikkeling daarvan; die bevraagtekening van morele en filosofiese betekenis van literatuur; die opposisionering van die innerlike bewussyn teenoor die rasonele, publieke, objektiewe

Die reaksie teen die lynmatige verhaal en oorsaak-gevolg ontwikkeling van intrige en karakter, gepaard met die hoë estetiese standaarde, het gelei tot ingewikkelde en dikwels moeilik toeganklike tekste. In die nastreef van estetiese ideale is die demokratiese toeganklikheid van tekste ondermyn. Dit beteken egter nie vir Barth dat ons daarom die moderniste moet verwerp nie. Maar ons moet ook nie die premoderniste verwerp nie⁵.

Sekere teoretici voer aan dat die postmodernisme bloot hierdie opstand van die moderniste voortsit. Die tekste word steeds meer self-refleksief, gee al meer subjektiewe weergawes. Vir Barth is dit egter nie al wat postmodernisme is nie:

The proper program for postmodernism is neither the mere extension of the modernist program (...), nor a mere intensification of certain aspects of modernism, nor on the contrary a wholesale subversion or repudiation of either modernism or what I'm calling premodernism - "traditional" bourgeois realism (1980:69).

Volgens Wolfe (1989) en Barth word die opstand van die Modernisme teen realisme in postmodernistiese literatuur uitgewoed en bevraagteken. Die rol van die postmodernistiese teks (na die aanvanklike ondergraving van die modernistiese teks, die opstand teen alles wat redelik is) is 'n soort van sintese tussen die modernisme en premoderniste. (Uiteraard is geen sintese moontlik nie; is geen nuwe ordeningsprinsiepe aanvaarbaar nie.)

'n Terugkeer na die realisme van die 19de eeu is ondenkbaar. 'n Voortdurende uitdaging daarvan en ontleding van inhoud is ook ondenkbaar. Die latere postmodernistiese teks poog dus eerder om 'n teks te gee wat vir 'n groter aantal lesers toeganklik is, sonder om die winste en sinisme van Modernisme af te wys.

diskoerse; 'n subjektiewe distorsie van die objektiewe sosiale wêreld van die 19de-eeuse bourgeois; die vervreemde posisie van die kunstenaar.

⁵. Ook Tom Wolfe (1989) redeneer in sy artikel "Stalking the Billion-Footed Beast" dat realisme nie beskou kan word as bloot nog 'n formele kunsgreep nie. (Kenmerkend van die 19e eeu en wat eintlik gedien het om klassestrukture omver te werp.) 'It was realism that created the "absorbing" or "gripping" quality that is peculiar to the novel, the quality that makes the reader feel that he has been pilled not only into the setting of the story but also into the minds and central nervous systems of the characters.' (1989:50).

As postmodernisme in hierdie lig beskou word, eis dit ook verantwoordelikheid op vir die al meer leesbare/ gelese tekste van die afgelope tyd wat die pogings tot periodisering bloot verder ondergrawe.

Ek twyfel of dit sinvol is om in argumente te verval oor of 'n sekere teks postmodernisties is of modernisties of selfs anti-modernisties⁶. Dit is duidelik dat dit nie moontlik is om byvoorbeeld die Afrikaanse literatuur sedert Sestig gewoon in te deel as modernisties en postmodernisties nie. Die individuele tekste maak so 'n indeling moeilik. (Kan *Casspirs* en *Campari's* byvoorbeeld postmodernisties wees met daardie hoopvolle slot? Is *Kroniek uit die doofpot*, ten spyte van die vertelwyse, postmodernisties in die ernstige aard daarvan?)

Sodra bepaalde historiese konstruksie wyer bekendheid onder vakgenote verwerf het, kan dit volgens Fokkema en Ibsch (1992:87) verhelderend aangewend word. In die lig hiervan word periodes beskou as heuristiese instrumente (hieronder breedvoerig bespreek). Die vraag ontstaan dan of 'n spesifieke teks met groter vrug as postmodernisties of as modernisties gelees kan word. Twee uiteenlopende lesings kan sodoende van dieselfde teks ontstaan. Beslissings oor watter een "beter" is, sal volgens Fokkema en Ibsch (1992) vir 'n lang tyd moeilik wees. Dit is hierdie soort beslissing wat vanuit 'n postmodernistiese teorie juis nie gemaak kan word nie - beide is immers die produkte van sekere konstruksie.

Om dus te besluit of Leroux postmodernisties of modernisties benader moet word, sal afhang van die wyse waarop postmodernisme en modernisme ingeklee word. Vir enige benadering sal daar argumente ter ondersteuning wees. Soos Fokkema (1992:88) dit stel: Alles kan deur een of ander argument begroot word, maar alles kan nie deur elke argument begroot word nie.

⁶. Lodge gebruik die term om literatuur in ons eeu te verdeel in Modernisties, anti-modernisties en postmodernisties.

11.2. Heuristiese¹ instrument

In hierdie lig is Bertens en D'Haen (1988:9) se argument dat die postmodernisme nuttiger is as heuristiese instrument sinvol: "het hanteren van het begrip postmodernisme maakt, met de invulling die wij er aan geven, een bepaalde invalshoek mogelijk die een ander begrip... niet kan verschaffen". Bertens en D'Haen wil nie hierdie 'interpretasieraamwerk' sonder meer as leesstrategie op alle tekste toepas nie. Dit bly 'n leesstrategie wat by uitstek geskik is vir die lees van postmodernistiese tekste. Hierdie beskouing verskil van dié van Waugh (1992) wat, teen 'n postmodernistiese agtergrond, juis modernistiese tekste lees. Waar Bertens en D'Haen dus die 'poststrukuralistiese postmodernisme' as leesstrategie sien, is dit vir Waugh 'n agtergrond waarvan nie ontsnap kan word nie en waarteen enige teks in ons tyd gelees word.

11.2.1 Die lees van postmodernistiese tekste

Postmodernistiese teorie verskaf, vir Bertens en D'Haen (1988), 'n "interpretatief kader" waardeur ons in staat gestel word om dinge oor postmodernistiese tekste te kan sê, wat andersins nie moontlik sou wees nie. Dit verskaf interpretasienoontlikhede vir tekste waarin onder meer die volgende voorkom:

Intertekstualiteit (in so mate dat geen buite-talige werklikheid meer erken word nie).

Metafiksie (verhale wat opsetlik en sistematies die aandag vestig op hulle kunsmatigheid en fiksionele karakter).

Intrige (geen realisme - mimeties: "'De' wereld bestaat niet; enkel een waarschijnlijk oneindige verscheidenheid en veelheid van 'mogelijke', dat wil zeggen formuleerbare werelden" (Bertens en D'Haen 1988:119).). Die intrige word gekenmerk deur:

diskontinuiteit,

¹. 'n Instrument wat moet dien om ondersoek te stimuleer. In die afwesigheid van 'n algoritme verleen dit 'n werkswyse (meestal probeer en tref). Dit mag 'n spesifieke probleem oplos maar waarborg geen sukses.

veelheid van teksgenres binne dieselfde werk,

eklektisisme,

situasionalisme,

veranderde verteltegnieke (Soos Vonnegut stel: no beginnings, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects").

Personasie. Graff (1979:53) beskryf die postmodernistiese karakter so: "In postmodern fiction, character, like external reality, is something about which nothing is known, lacking in plausible motive or discoverable depth."

Verteller (veelvoudige vertellers - verteller is bewus van sy onsekere greep op die werklikheid).

Postmodernistiese teorie maak dit moontlik om al hierdie kenmerke te interpreteer as blootlegging van die konseptuele mag spel, pogings om 'n eie wil af te dwing op die werklikheid. McHale toon aan dat hierdie selfbewustheid juis klem op die grense tussen wêreld plaas en daardeur die gekonstrueerde aard, en dus gelykheid, van verskillende wêreld bevestig.

Postmodernistiese teorie verklaar ook die viering van estetiese mag wat in talle postmodernistiese tekste voorkom. As dit so is dat alles eintlik net konstruksie of projeksies is, dan is dit ook moontlik om my eie wêreld, my eie geskiedenis, my *self* op kreatiewe wyse te skep. (Inderdaad gebeur dit in tekste soos André Lotoit se *Suidpunt-jazz*, Van Heerden se *Caspirs en Campari's*, Brink se *Inteendeel*). Die wegkeer van die wetenskaplike model word soms beskou as 'n toekeer tot die artistieke, spekulatiewe, spontane en emosionele. Waugh (1992:114) redeneer, na aanleiding van Nietzsche en Foucault, dat die wêreld vloeibaar is, en dat alle betekenis slegs projeksies van die subjek se begeertes daarop is. Dit beteken dat ons onself kan losmaak van ons gesitueerdheid in die wêreld, deur selfbewuste, artistieke skepping.

11.2.2 Die lees van nie-postmodernistiese tekste

Dit is egter nie net binne hierdie postmodernistiese tekste wat die bewustheid van onsekerheid as leesstrategie geld nie. In *Practising Postmodernism/ Reading Modernism* gebruik Waugh (1992) inderdaad postmodernistiese teorie om modernistiese tekste te lees. Hier wys ek slegs op twee leesmoontlikhede wat sodoende ontstaan.

11.2.2.1 Onderzoek na die subjek

Soos alle ander waarheidsaansprake, is ook die subjek nie vas en seker nie. Geen vaste definiëring kan daaraan gegee word nie. Lyotard sien die self as gebeurtenis ("libidinal band" - *Economie Libidinale* - 1974): "self as event or entity before the splitting into mind and body which arises with the emergence of self-conscious subjectivity" (Waugh, 1992:114). Vir die moderniste is die self 'n vloeibare wêreld wat vasgestel raak deur die vestiging van 'n abstrakte, statiese sisteem van konsepte. Vir postmoderniste is sulke vasstellings, uitdrukkings van van 'n wil tot mag: "All meaning is a projection onto it (chaotiese wêreld) of rationalised desire, the body as a will to power masquerading as a will to knowledge" (Waugh, 1992:114).

Malan (1987:56) se lesing van *Sewe dae by die Silbersteins* "die krisis van die subjek in die soektog na betekenis" is 'n voorbeeld van 'n lesing van 'n "modernistiese teks" teen die agtergrond van postmodernistiese teorie. In vroeëre lesings van *Sewe dae* is nie soseer gedui op die problematisering van die subjek en die vasstel van betekenis nie. Sodoende word gewys op 'n bewussyn van 'n onseker subjek wat ook reeds in hierdie teks aanwesig is en nie slegs in postmodernistiese tekste nie.

11.2.2.2 Geskiedenis

Postmodernisme verleen ook dikwels voorkeur aan die oue, die gehersirkuleerde, eerder as aan die modernistiese voorkeur aan die verbeterde en nuwe. Gevolglik word tekste dikwels (parodies) herskryf. Die geskiedenis (tot ons beskikking alleen in die vorm van geskiedskrywing) word geproblematiseer in historiografiese metafiksie (Hutcheon, 1989)⁸. So 'n herbeskouing van die geskiedenis word dikwels in postmodernistiese tekste betrek (*Somer II, Casspys en Campari's, Suidpunt-jazz, Intendeel, Wydsbeen*). Uiteraard maak hierdie bewussyn van geskiedskrywing nuwe benaderings tot die tradisionele geskiedkundige roman moontlik. Ook die skryf van literatuurgeskiedenis kan nie onaangeraak bly nie.

11.2.3 Heuristiese instrument vir populêre literatuur

Daar word al meer akademiese erkenning gegee aan die strokiesprent, "generiese romans" (Bertens en D'Haen), boekklubboeke, verstrooingsliteratuur, ontsnappingsfilms, TV-sepies deurdat die bestudering hiervan nou akademiese erkenning kry (Vergelyk die toekenning van die Pulitzer prys aan 'n grafiese roman en die aandag wat die liefdesromans wat onlangs verskyn het, ontvang.)

Grense tussen hoog en laag word afgebreek. Grense tussen generiese tekste en literatuur. Bertens en D'Haen wys op die wyse waarop generiese tekste as model binne sg. hoë literatuur gebruik word. McHale ondersoek veral die rol van wetenskapfiksie (Vonnegut). Wanneer hierdie generiese sub-genres⁹ nou in die sentrale posisie ingeskuif word, verander hulle funksie.

a) die rol van 'metaverhale' in die gemeenskap word onthul. ('n Erkenning dus van die mens as talige wese.)

⁸. Kyk ook na Jameson se opvatting van die "perpetual present".

⁹. Bertens se beskrywing.

b) Deur hierdie genres te ondermyn word hierdie metaverhale ook dus ondermyn.

Daar word al vir geruime tyd in Afrikaanse literatuur gewys op "toegankliker" letterkunde. Die ATKV gee 'n prys vir goeie-gewilde literatuur. Kritici praat van 'n terugkeer van die storie (n.a.v. Dalene Matthee in die begin maar nou ook in *Griet skryf 'n sprokie*, *Ons is nie almal so nie*, *Die somer van 36*, *Triomf*, *Die werfbobbejaan*.)

Enersyds speel die opneem van die generiese sub-genres hierdie rol, maar andersyds berei dit dalk ook die weg vir die goeie ontvangs wat die onlangse liefdesromans ontvang het. Miskien lê hierin selfs iets van die "versoening" tussen Modernisme, Antimodernisme en postmodernisme.

11.3 Samevatting

Al die hoofstukke in hierdie afdeling het ontstaan as kleiner, selfstandige projekte as deel van eie kritiese aktiwiteit binne aktualiteitsverband en is geskryf met die oog op 'n akademiese gehoor. Dit word hier in die proefskrif aangewend as agtergrond vir die meer tipologies gerigte periodisering wat volg.

Afdeling 3

Integrasie

Afdeling 3

Integrasie

The answer is: Let us wage war on totality (Lyotard, 1984:82)

Verantwoording

In die eerste afdeling is aandag gegee aan die teoretiese (literêre- en filosofiese) aspekte van postmodernisme. In die tweede, polemiese afdeling is verskillende tekste benader deur sekere aspekte van die postmodernisme, wat gespruit het uit die teoretiese ondersoek, daarin aan te dui. In *Casspirs en Campari's* is die lag vir die waarheid, met die moontlikheid van hoop wat daarin teenwoordig is, aangedui. In die behandeling van *Kroniek uit die doofpot* en *Het beleg van laken* is die verskillende moontlikhede van die aanwending van postmodernistiese tegnieke ondersoek. In die bespreking van *Inteendeel* het die klem geval op die idee van selfskepping as positiewe moontlikheid wat gebied word deur die verlies aan geloof in die vermoë van taal om die werklikheid weer te gee, en as 'n aanduiding van die aanwending van taal as mag. Hierdie uiteenlopende benaderings het dus telkens sekere eienskappe en temas van postmodernisme in Afrikaanse romans aangetoon. Daar is dikwels gewys op die lag vir waarheid en die maniere waarop meestersverhale ondergrawe word. Die gemoeidheid by die geskiedenis in die vorm van historiografiese metafiksie het telkens ter sprake gekom in hierdie besprekings.

Wanneer ek in hierdie afdeling postmodernisme as literêre stroming in die Afrikaanse romankuns identifiseer, is ek bewus daarvan dat dit 'n kognitiewe konstruksie is, en maak ek nie aanspraak op die 'ontdekking' van 'n literêre feit nie. Die doel van hierdie konstruksie is om onderskeidings aan te dui, wat oriëntasie binne die totale literêre gebied vergemaklik (onder andere Ibsch, 1989 en Fokkema en Ibsch, 1993).

Postmodernisme is deurgaans in hierdie studie aangedui as 'n lag vir die waarheid. Die lag vir die waarheid is deur die teorie gevolg as wantroue in meeserverhale (Lyotard) en wantroue in die vermoë van taal om 'Die Waarheid' uit te druk (Derrida en Foucault). Moderniste het probeer om 'n hipotetiese en voorlopige betekenis op die wêreld van hulle persoonlike ervaring af te dwing, terwyl postmoderniste voel dat dit sinloos is om 'n wêreldmodel' te probeer konstrueer. Hieruit spruit McHale se onderskeid tussen die oorheersing van epistemologiese vrae in modernistiese tekste teenoor die oorheersing van ontologiese onsekerheid in postmodernistiese tekste.

In die bespreking van Bertens en D'Haen se werk is aangedui hoedat die taalkritiek van Derrida en Foucault, neerslag vind in sekere 'postmodernistiese tegnieke', wat weer lei tot 'n veranderde rol van die leser. Die leser word betrek om self sy pad te vind deur 'n verhaalwêreld wat belangrike afwykings toon ten opsigte van dit wat normaalweg ons voorstellings van die werklikheid bepaal, naamlik tyd, ruimte en psigologiese identiteit. Vir Ibsch (1989:357) is die tyd-, ruimte-, en identiteitsbeperkings op ons voorstellings van die werklikheid, die **logiese beperkings**. Verder noem sy ook **kulturele beperkings**, soos byvoorbeeld genre (berus op konvensies), wat in postmodernistiese tekste ondergrawe word. Gevolglik is herskrywing en parodie ook uitstaande kenmerke van postmodernistiese tekste (soos blyk uit die werk van Hutcheon).

In hierdie afdeling word 'n deursnee gegee van postmodernisme in die resente Afrikaanse romankuns. Daar word aangetoon hoedat die lag vir waarheid, deur middel van uiteenlopende tegnieke en in uiteenlopende tekste, manifesteer in die problematisering van logiese- en kulturele beperkings op die mens se vermoë om 'n werklikheidsbeeld te vorm.

- **Herskrywing** (waarby veral Parodie betrek word)
 Herskryf van geskiedenis (*Suidpunt-jazz*)
 Herskryf van genres (*Glimlag*)
- **Problematisering van die subjek** en narratologiese elemente (*Die werfbobbejaan*)

- Klem op taal (*Juffrou Sophia vlug vorentoe*)

Die beperkings op die menslike vermoë om die werklikheid te verstaan, word hierdeur blootgelê. Die herskrywing van genre en geskiedenis, die problematisering van die subjek en van konsepte soos tyd en ruimte, lê die konvensionele aard van die konsepte wat ons waarnemings bepaal, bloot. Sodoende word die beperkings van ons begrip, van ons opvatting oor 'waarheid' blootgelê en word totalisering afgewys.

In hierdie afdeling word vier Afrikaanse romans ondersoek:

Suidpunt-jazz van André Letoit (1987)

Glimlag van Kerneels Breytenbach (1993)

Juffrou Sophia vlug vorentoe van Berta Smit (1993)

Die werfbobbejaan van Alexander Strachan (1994)

Hierdie uiteenlopende tekste is gekies, enersyds om die verskeidenheid van postmodernistiese karakters in die Afrikaanse prosa te demonstreer, en andersyds om aan te dui hoedat verskillende leesmoontlikhede oopgemaak word vanuit 'n postmodernistiese benadering. Die geselekteerde tekste sluit doelbewus reeds behandelde romans uit. Aangesien slegs romans betrek is, is daar nie breedvoerige verwysing na byvoorbeeld die werk van Koos Priusloo nie, al sou sy kortverhale waarskynlik deur die meeste kritici met postmodernisme in verband gebring word.

Met die eerste oogopslag is dit vier uiteenlopende tekste. *Suidpunt-jazz* en *Glimlag* word byvoorbeeld gekenmerk deur opvallende postmodernistiese tegnieke. *Die werfbobbejaan*, met 'n sterk spanningslyn en 'n veel minder selfbewuste aard as Strachan se *Die jakkalsjagter* (1990), neig om minder tipies postmodernisties te wees, terwyl *Juffrou Sophia vlug vorentoe*, ten spyte van enkele tegnieke wat aan postmodernisme herinner, nie geredelik met postmodernisme geassosieer kan word nie (onder andere vanweë die positiewe Christelike visie wat daardeur gebied word).

In hierdie afdeling word aangetoon dat al vier tekste wel, ten spyte van uiteenlopende voorkoms, postmodernistiese trekke toon. Sodoende word die begrip *postmodernisme* binne die Afrikaanse romankuns verruim, om nie slegs op sekere tegnieke te dui nie, maar veral op 'n verset teen alle vorme van totalisering (Lyotard, 1984:82). Verder is dit ook 'n vorm van geskiedskrywing van jonger Afrikaanse romans.

Hoofstuk 12

Herskryf van die geskiedenis

12.1 Afrikaanse romans en geskiedenis

Afrikaanse postmodernistiese romans is dikwels gemoeid met die geskiedenis. In vorige hoofstukke is reeds verwys na *Inteendeel*, wat 'n herskryf van die geskiedenis van Estienne Barbier is, en wat met behulp van vermenging van feit en fiksie die representasie van geskiedenis problematiseer. *Casspirs en Campari's* maak aanspraak daarop dat dit as dokumentasie van 'n bepaalde historiese periode (die dekade tagtig) gesien moet word. Ook *Kroniek uit die doofpot* kan in hierdie verband beskou word as *petite histoire*, 'n klein geskiedenis wat deur die groter meesterverhaal in die doofpot gestee is.

12.2 Geskiedenis in *Suidpunt-jazz*

In *Suidpunt-jazz* (Letoit, 1989:80), waarsku die engel Gabriël XVII vir Timo: "'n Mens wat met die verlede peuter, moet self die gevolge dra. En die gevolge is altyd onvoorspelbaar." In postmodernistiese fiksie, veral die tekste wat Liuda Hutcheon (1989) "historiografiese metafiksie" noem, word dit dikwels duidelik dat enige geskiedskrywing, inderdaad 'n 'gepeuter' met die verlede is.

Die "skrywer" verklaar in die eerste hoofstuk dat *Suidpunt-jazz* 'n bewusmaking van die historiese belang van gebeurtenisse in Suid-Afrika is. Die "boek" word immers opgedra aan diegene wat nog nie "stilgestaan het om te dink oor die historiese betekenis van die grond

waarop hulle loop, die lug wat hulle inasem en die musiek wat hulle om die een of ander rede nie kan hoor nie" (14). Hy wil oor die "gewone mense" van die land skryf, "maar ook oor hulle voorsate, van Jan van Riebeeck tot vandag" (32)¹.

Suidpunt-jazz word inderdaad nie alleen 'n oordenking van die "historiese betekenis" nie, maar 'n oordenking van die historiografie. In hierdie teks word die gebondenheid van geskiedskrywing aan ideologiese uitgangspunte blootgelê. Die teks ondergrawe alle sisteme waardeur gebeurtenisse van die verlede verduidelik word. Enige idee dat die verlede op vanselfsprekende wyse toeganklik is en dat die 'waarheid' oor die verlede dus meegedeel kan word, word sterk afgewys. (Timo Bezuidenhout vind immers dat dit is nie eens moontlik is om na persoonlike besoeke aan die verlede, die verlede helder en ondubbelsinnig weer te gee nie.)

12.2.1 Teorieë oor geskiedenis

Letoet skep in *Suidpunt-jazz* vertellerkarakters wat sekere benaderings van die geskiedenis beliggaam². Teorieë waarvolgens geskiedenis beskou word as 'n verklarende diskoers, word in *Suidpunt-jazz* ondergrawe. 'n Marxistiese opvatting van die geskiedenis, sowel as 'n Afrikaner-nasionalistiese geskiedskrywing, word bespot. Timo Bezuidenhout is 'n (marxistiese) dosent in geskiedenis aan die Universiteit van Kaapstad, maar is "(a)nders as die meeste Marxiste (...) egter werklik lief vir die geskiedenis. Geskiedenis is vir hom meer as net 'n instrument om Karl Marx se idees reg te bewys (...) enigiets wat te doen het met die verlede is vir hom heilig." (16.) Die idee dat geskiedenis 'n diskoers is, wat aangewend word om sekere teorieë te bevestig, word hiermee bevestig en Jenkins se opvatting van geskiedenis word by implikasie ondersteun. In Hoofstuk 7 is daarop gewys hoedat geskiedenis nooit slegs die 'geskiedenis *van*' iets is nie, maar altyd 'geskiedenis *vir*' 'n bepaalde doel. Jenkins

¹. Die frase herinner aan 'n titel van 'n geskiedenisboek oor Suid-Afrika: Van Jaarsveld, F. A. 1982. *Van Jan Riebeeck tot Vorster*. Johannesburg : Perskor.

². Ibsch (1989:351) voer aan dat epistemologiese twyfel in modernistiese tekste as 'n soort van meta-diskoers aanwesig is, terwyl dit in postmodernistiese tekste "uitgebeeld" word in handelende en sprekende personages.

(1991:19) definieer geskiedenis as "a contested discourse, an embattled terrain wherein people(s), classes and groups autobiographically construct interpretations of the past literally to please themselves." Flip Nel in *Blaaskans* beskryf geskiedenis ook op bykans dieselfde manier³:

(G)eskiedenis is bloot 'n interpretasie van die verlede sodat jou hede vir jou sinvol word. Om jouself en jou dade te regverdig, maak jy jou verlede aan jou diensbaar, dis al sin wat dit het (...) Geskiedenis is 'n interpretasie. Geskiedenis maak die hede mities. Geskiedenis het geen regstreekse verband met die waarheid nie, behalwe as waarheid nie van valsheid geskei kan word nie" (Miles, 1983:145).

Timo Bezuidenhout, Letoit se (alter ego en) verteller oor die verlede, het vier doelwitte met sy reise na die verlede. Hieruit blyk dat geskiedenis bepaal word deur die doelwitte van die navorser en nie deur die "feite" self nie.

Timo se doel met die tydmasjien is veelvuldig: (a) Hy wil bewyse insamel van hóé die Westerse beskawing Afrika opgefok het; (b) hy wil die groei en verbrokkeling van Afrikanermag en -kultuur dokumenteer; (c) hy wil, indien moontlik, vasstel hoe die swart kulture aan die Kaap gelewe het voor en tydens die wit man se koms; (d) hy wil alle historici, insluitende homself, verkeerd bewys betreffende die geskiedenis van Suid-Afrika. (72.)

Dit is dus duidelik dat vir Timo (en vir enige ander geskiedskrywer) nie in die eerste plek gaan oor 'feite' nie, maar oor die betekenis wat aan sekere feite toegeken word. Jenkins (1991:33) beredeneer hierdie probleem van geskiedskrywing so: "(...) it is never really a matter of the facts *per se* but the weight, position, combination and significance they carry vis-à-vis each other in the construction of explanations that is at issue."

Timo en Jan Scholtz het aanvanklik die hoop dat hulle, deur die Groot Trek te verfilm, die verlede outentiek teenwoordig kan stel (118). Hulle wil alles afneem soos dit gebeur (119). Hierdie poging tot geskiedskrywing is egter gedoem tot mislukking, omdat dit nie aansluit by die heersende opvattinge oor die verlede nie. 'Afwykinge' van die geskiedenis kom in die Jan Scholtz-film voor. Dit wyk af van "die geskiedkundige feite en FA Venter se visie van die Trek" (177). (Hierdie "geskiedkundige feite" en 'FA Venter-visie' verteenwoordig 'n

³ . Vir 'n vollediger bespreking van die geskiedenis in *Blaaskans*, raadpleeg: Botha, C. 1989. *Die realiteitsbeelding in twee "historiese" romans: Bart Nel en Blaaskans*. UNISA: Ongepubliseerde MA-verhandeling.

Afrikaner-nasionalistiese geskiedenis as verklarende sisteem.) Die film word onder meer in resensies beskryf as "satire" en Piet Retief word beskryf as "miscast" (182). Die film van die oorspronklike gebeure pas dus nie in by die kykers se idees oor die verlede nie en word daarom verwerp. Uit die verhaal blyk dat die konstruksie van mense geskiedenis bepaal - eerder as wat die historiese feite dit bepaal. Geskiedenis, as diskoers, vind dus begroning, nie in die werklikheid nie, maar het 'n linguistiese basis, is interpretasies van die verlede.

Timo Bezuidenhout se besoek aan die verlede is nie dié van 'objektiewe waarnemer' nie. Hy "peuter" met die verloop van die Slag van Bloedrivier. Timo rasionaliseer sy besluit om in te gryp, deur dienspligtiges uit die twintigste eeu te gaan haal om te help, soos volg:

- (a) Dit was ter wille van die geloofwaardigheid van Jan Scholtz se rolprent.
- (b) As die Trekkers in werklikheid Bloedrivier verloor het, en dit staan nie so opgeteken in die geskiedenisboeke van die Afrikanervolk nie, kon hulle net sowel Bloedrivier gewen het, niemand sal weet nie.
- (c) 'n Loesing by Bloedrivier sou duisende mense wat Gelofte-dag ernstig opneem, oornag verander in ateïste (...)
- (e) Dit was in elk geval ondenkbaar dat die Zoeloes Bloedrivier kon wen (160).

Die engel sien dan ook deur sy verkyker dat die slag van Bloedrivier nie volgens die "rekords" verloop nie (164). Die implikasie hiervan is dat die "rekords" (opgetekende geskiedenis) belangriker is as die werklike gebeure en dat historiese gebeure daarom aangepas kan word om by die gevestigde, tradisionele geskiedenis te pas, ter wille van 'geloofwaardigheid.' Verder dui hierdie gerepresenteerde visie van *Suidpunt-jazz* ook daarop dat wat werklik in die verlede gebeur het, nie 'n invloed het op die geskiedenis nie; slegs dit wat onthou en oorvertel word oor die verlede, is uiteindelik bepalend vir opvattinge oor die verlede. Geskiedenis word onthul as talige konstruksie. In *Kroniek uit die doofpot* word duidelik hoedat 'n deel van die geskiedenis (byvoorbeeld die aanranding op Tj Moleko) verswyg word in die "rekords," terwyl die onbetroubaarheid van die "rekords" self in *Intendeel* onder skoot kom deur bloot te lê hoedat byvoorbeeld Barbier, as skrywer, se verbeelding 'n groot rol speel in sy optekening van die reis.

12.2.2 Taal/Metafiksie

Letoït se twee romans, *Somer II* (1985) en *Suidpunt-jazz* (1989), tel waarskynlik onder voorbeelde van die mees ekstreme aanwending van postmodernistiese tegnieke in Afrikaanse romans (wat veral aansluiting vind by die postmodernisme van Noord-Amerikaanse outeurs soos Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon en Tom Robbins). Hierdie tegnieke word ook veel meer selfbewus aangewend as in enige van die ander drie tekste wat in hierdie afdeling vergelykend bespreek word.

In 'n selfbewuste teks soos *Suidpunt-jazz*, word die leser telkens blataant en ru daaraan herinner dat, wat hy lees, 'bloot storie' is, dat dit slegs taal is, en nie werklikheid nie. (Dit kan ook vergelyk word met *Inteendeel*, waarin die verteller/skrywer ewe drasties uit die twintigste eeu ingryp deur byvoorbeeld die bewustheid van die karakter dat hy deur 'n "skrywer van 'n honderd en vyftig jaar later" verbeel word (Brink, 1993:14).) Die werklikheidsillusie word doelbewus ondermyn. Timo ontmoet byvoorbeeld vir Rudolf Dreyer, 'n karakter uit die historiese romans van F.A. Venter, tussen die Voortrekkers.

"Is jy ook van die twintigste eeu?" vra Dreyer Timo een aand om 'n kampvuur nadat hy Timo by die kampvuur kom haal en genooi het - vir 'n ribbetjie by sy wa.

"Twintigste eeu?" Timo verstik byna in 'n hap heerlike gebraaide beesvet. "Wat weet jy van die twintigste eeu? Hoe de duiwel..."

"Ek is 'n karakter in FA Venter se reeks boeke oor die Trek," sê Dreyer ... "Dis vervelig maar dit betaal redelik goed. Gratis etes gewaarborg vanaf 1800, en altyd die moontlikheid van 'n opvolgroman, of selfs 'n rolprent." (151.)

Hiermee word uiteraard nie net die grense tussen fiksionele werklikhede - dié van Timo (in *Suidpunt-jazz*) en dié van Rudolf Dreyer (in *Gelofteland*) - oorgesteek nie, maar ook tussen fiksionele werklikheid en die reële werklikheid - fiktiewe karakters in gesprek oor hulle outeurs, oor hulle status in die reële werklikheid. (Timo wonder byvoorbeeld "of die vleis in sy mond ook van papier gemaak is" -152.) Laasgenoemde "grensskending" (McHale - 1987:85) word nog verder gevoer as die skrywer 'n vergadering belê waartydens hy sy karakters (ook karakters uit vorige romans) en sy uitgewer ontmoet (156).

Die skrywer erken ook self dat hy nie die waarheid kan aandui nie:

My skryfwerk is nie die waarheid nie, dis ook nie 'n reeks wegwysers na die waarheid nie, dis soos sulke skoene wat allerhande mense aantrek en dan saam met hulle loop tot by hulle spesifieke waarheid, wat dit ook al mag wees.

Ek is dus 'n skoenmaker, en ek hou ander mense by hulle lees. (81.)

Die "wêreld" van Timo en sy tydmasjien word telkens deur die verteller onderbreek en die leser word sodoende daaraan herinner dat dit nie "realiteit" is nie. Timo se bande met die hede is maar "papierdun" (p.72) en sy tydmasjienreise word ook as 'n reis "per tikmasjien" beskryf (70). Wanneer Timo gasvry deur 'n gesin in 1754 ontvang word, is hy verwonderd dat Afrikaners "werklik só gasvry" was. Onmiddelik word die historiese 'verhaal' van Timo deur die "skrywer" geskend: "Aha! Uitgevang! Ek het so pas iets teen Afrikaners gesê. Ek het gesê hulle is ongasvry. Jy, die leser van hierdie boek, is waarskynlik self 'n Afrikaner" (80). Die leser word op hierdie en talle dergelyke maniere voortdurend bewus gemaak daarvan dat die teks slegs 'n talige konstuk is, en dat ontsnapping hieruit nie moontlik is nie; dat daar nie werklik 'n "buite" is om heen te ontsnap uit die "tronk van woorde" nie (18).

Die grens tussen literatuur en geskiedskrywing word deur hierdie ekstreme selfbewustheid aan die orde gestel. Dit is nie slegs in die geval van literatuur wat woorde 'n tronk word, waaruit ontsnapping nie moontlik is nie. Dit geld ook vir elke ander diskoers. In *Suidpunt-jazz* word dit spesifiek betrek op die geskiedenis. Die skrywer tik voort aan sy "verhaal", van Timo Bezuidenhout (44). Hierdie fiksiekarakter, Timo, ontmoet 'n dronk Jan van Riebeeck (referensiële karakter - Brink, 1987:69) met 'n stoppelbaard, boepmaag en slegte vel (55). Die geskiedenis word dus herskryf deur 'n geoutentifiseerde beeld. Hierdie is 'n verdere ontwikkeling ná die magiese realisme in *Blaaskans* van Miles (1983), waar die figure net naasteenby ooreenstem met die historiese situasie, in daardie geval die Slagtersnekopstand.

12.2.3 Demitologisering van die Suid-Afrikaanse geskiedenis

Wat binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis dikwels as "feite" beskou word, word in *Suidpunt-jazz* op verskeie maniere ondermyn. Timo kom skokkende dinge agter op sy reise

in die verlede: "Binne drie weke het Timo genoeg skokkende materiaal om die ganse imperialistiese geskiedenis van Suid-Afrika te herskryf; en in die meeste gevalle het hy selfs bewyse ook" (109-110). Sy bewyse is egter onbruikbaar want hy kan nie verduidelik dat die foto's of dokumente eg is, sonder om sy tydmasjien te onthul nie (110).

Hierdie 'ontdekkings' van Timo, is meestal gerig teen die mites van Afrikaner-nasionalisme; dit lei tot die demitologisering van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Timo se ervaring van die Groot Trek, kan as voorbeeld dien hiervan:

Die Groot Trek, vind Timo, is 'n bra ongeorganiseerde affêre. (...) Maar wat hom verras, is die totale lukraaktheid van die hele onderneming, die amperse vakansiegees wat heers onder die bont massa.

Daar is baie boere sonder voortande; daar is baie wat openlik vloek, selfs tydens die erediens. Verskeie het wrede tatoeëermerke op hul boarms, en drankmisbruik neem saans ontstellende afmetings aan. (136.)

Dit is vir Timo so 'n outnugtering om ('n beskonke, kort, vet, ongeskeerde, vuil) Jan van Riebeeck te ontmoet dat hy nie kaus sien vir nog 'n konfrontasie met "besope volksplanters" nie (70).

Demitologisering is nie slegs die gevolg van verskillende vorme van onthuistering nie, maar vind ook plaas deur geheime komplotte bloot te lê, waardeur die geskiedenis gemanipuleer is. In postmodernistiese tekste word dikwels sameswerings 'ontdek' wat dan eintlik vir die verloop van die geskiedenis verantwoordelik is. (Kyk in hierdie verband ook na die bespreking van geheime organisasies in Hoofstuk 13)

Timo voer byvoorbeeld 'n onderhoud met DF Malan, wat hom verseker dat die Nasionale Party tot stand gekom het om die morele bankrotskap van die Afrikaner teen te werk (137). Hy vind ook uit dat die moord op Piet Retief en die Bloukraus-aanval beplan is deur twee vernomde engele wat vertaalde UDF- en vakbondpamflette voorgelees het aan die "ideologiehonger mense" (150). Die botsing tussen Trekkers en Zoeloes in Natal word dus eksplisiet verbind met die vryheidstryd ("struggle") van die 1980's. Op die slagveld by Bloedrivier lê ook 'n "gevalle Zoeloe indoe" laags 'n lêë traangashouer.

Timo gaan haal twee Casspys vol dienspligtiges in 1988 om die veldslag in die Trekkers se guns te beklink. Die oorwinning kan dus nie toegeskryf word aan die Trekkers se vernuf, die Gelofte of dapperheid nie. Die Trekkers vra egter nie vrae nie, hulle neem deel aan die komplot. Vir hulle was die troepe se hulp "'n wonderwerk van die Verbondsgod" (172):

Die Trekkers weet nie wé die vreemde versterkings was of van waar hulle te voorskyn gekom het nie, nog minder waar hulle intussen heen is. Vir hulle was dit 'n wonderwerk van die Verbondsgod (172).

Dit is inderdaad soos dit in die geskiedenis beskryf is. Timo se hulp, is dus, in hierdie sin, nie in stryd met die geskiedenisboeke nie. Ook hierdie roman, verander met ander woorde nie die geskiedenis se verloop nie (172), selfs al voel Timo later spyt oor wat hy gedoen het.

12.2.4 Bepalende sentrum van geskiedenis

Deur 'n reeks van teenstrydighede, onlogiese gebeure en vermenging van fiksie en feite, word die moontlikheid van 'n enkele bepalende sentrum van die geskiedenis ondermyn. God se rol in die geskiedenis word geproblematiseer deur byvoorbeeld tydens die slag van Bloedrivier nie alleen die Trekkers se kant van die saak te stel nie, maar ook na die verloorders te kyk. Veldslae en oorwinnings (soos Bloedrivier) word gelyk gestel aan rugbywedstryde tussen Noord-Transvaal en WP, waar God, volgens die skrywer, meestal "aan Noord-Transvaal se kant" is, maar tog soms hande klap as WP 'n mooi drie druk (34).

Deur die beskrywings van die engele se werksmetodes, gewoontes, en rol in die wêreld, word blootgelê hoedat (Suid-) Afrikaners selfs die bestaan van hemelwesens binne 'n eie (politieke) raamwerk sien. Die engele hou vergaderings wat herinner aan VN-vergaderings, met afgevaardigdes uit die verskillende lande en Suid-Afrikaanse engele wat sedert 1948 nie meer vergaderings bywoon nie. Daar is wit en swart engele en selfs hemelse rugbywedstryde (68-69).

Die tydmasjien hou potensieel gevaar in vir God se skeppingsplan: "Dit het verreikende implikasies vir die skeppingsplan van God (as mens in God glo)" (106). Sodoende word God as die almagtige bepaler van die geskiedenis gerelativeer.

Kurt Vonnegut se *Slaughterhouse Five* (1969), is 'n vergelykbare teks in die opsig dat tydsreise ook daarin voorkom. Die hoofkarakter in hierdie teks, Billy Pilgram, reis egter nie met behulp van 'n tydmasjien nie: "Billy Pilgram has come unstuck in time" (Vonnegut, 1989:17). Billy Pilgrim wou ook (soos Timo) die verloop van die gekiedenis probeer verander. Sy gids op Tralfamadoria deel hom mee dat die heelal eindig wanneer 'n Tralfamadoriaanse toetsvlieënier die enjin van sy vlieënde piering aanskakel om 'n nuwe brandstof te toets. Die ganze heelal word deur die daaropvolgende ontploffing verwoes. Wanneer Billy vra of dit nie verhoed kan word dat die loads die knoppie druk wat tot die ontploffing lei nie, antwoord die gids: "He has *always* pressed it, and he always *will*. We *always* let him and we always *will* let him. The moment is *structured* that way." (Vonnegut, 1969:84). Hierdie gedetermineerdheid van die geskiedenis, ontbreek in Suidpunt-jazz. Timo word belet om die normale loop van die geskiedenis te verander. Hy besluit egter dat Piet Retief die soort leier is wat Suid-Afrika vandag nodig het en dat hy hom in van die negentiende eeu af gaan 'invoer'. Ten einde by die beperking wat hom opgelê is te hou, besluit hy om die geskiedenis te laat aangaan tot net na Bloedrivier, dan weer terug te keer tot voor die moord op Retief en om hom dan red na die twintigste eeu toe (138). Deur middel van die tydmasjien word talle 'onmoonlike' situasies geskep. Timo kom byvoorbeeld op 'n dag op homself af in die tydmasjien, waar hy besig is om te herstel na 'n reis in die verlede (110).

Logiese inkonsekwenthede word ook dikwels aangetref. Timo word deur die engel belet om die verloop van die geskiedenis te verander deur middel van sy tydmasjien. Nietemin verander hy die gebeure van 1838 om aan te pas by opvattinge van die geskiedenis. Die geskiedenis is andersyds ook uitgelewer aan fantasie. Timo kan immers nie sy foto's, of die film van die Groot Trek, of die dokumentasie wat hy uit die verlede saambring, as outentieke bewysstukke gebruik nie, aangesien dit nie "oud genoeg" is nie. Daar is dus nie meer 'n

bepalende sentrum vir die geskiedenis nie: nie God nie; nie logika nie; nie positivistiese feite nie (navorsing wat Timo doen). Die geskiedenis is bloot 'n netwerk van talige konstrukke.

12.2.5 Omkeer van geskiedenis

Die 'skrywer' ontken dat sy teks 'n "omgekeerde FA Venter" is (124). Nietemin is word *Gelofeland* juis deur die noem van F.A. Venter betrek. Die skrywer erken ook dat die idee van 'n tydmasjien nie sy eie is nie, maar dat talle "wetenskaplikeskrywers oorsee" so dikwels gebruik maak van tydmasjiene "dat dit byna 'n cliché geword het" (124). Nie alleen FA Venter se tekste nie, maar ook CJ Langenhoven (Loeloeraai) en wetenskapfiksie word overt as interteks betrek, saam met die geskiedenis (124). Sodoende word 'n enkele gesentraliseerde geskiedenis ondermyn. (Onder andere ook aangetoon deur Hutcheon, 1988:127.)

Die subjektiewe waarde van gebeurtenisse in die verlede, word bevestig deur die manier waarop Timo ('n geskiedkundige) waarde toeken aan die oomblik wat hy saam met 'n Kaapse gesin eet en bewus raak van die meisie Diana. Dit is, vir hom, een van die groot oomblikke in die geskiedenis van die land:

Dit is 1754. Maar dit kon enige eeu, enige datum gewees het. 1754 is tegelyk 1988, is vir altyd hier en nou, toe en dan, toekoms, verlede en hede deurmekaargevleg soos die dik seemansstou wat deur die geskiedenis van Suid-Afrika strek (...) en hier en daar groot oomblikke - oomblikke soos dié - met groot, ruwe knope aan dui, dink hy. (94.)

Die belang van die Groot Trek in die geskiedenis van Suid-Afrika word ook gerelativeer. Die Groot Trek word meestal as 'n belangrike gebeurtenis in die geskiedenis van die land beskou. Volgens die skrywer in *Suidpunt-jazz* is die belangrikste gevolge van die Groot Trek dat dit oorsprong gegee het aan 'n openbare vakansiedag (16 Desember) en dat die bestaan van 'n rugbyspeler (Naas Botha) en 'n trefferliedjie (die popgroep *Hotline* se treffer "Jabulani") daaraan te danke is (13). Die historiese gebeurtenis se belang word dus gemeet aan wat dit

moontlik vir 'n sportsoort (Naas Botha) en 'n enkele popgroep (met beperkte sukses) beteken het.

Hierdie soort van omkering van die geskiedenis en van ander tekste, plaas die buite-sentriese, marginale diskoers, op dieselfde vlak as die sentrum, sodat enige sentrum opgehef word.

12.2.6 Gevolge van die herskryf van geskiedenis

Geskiedenis, as "die waarheid" en as bepaler van identiteit, word ondermyn. Daarmee verdwyn dus die subjek se sekerheid, sekerheid ten opsigte van sy verwysingspunte vir begrip van die werklikheid. Deur die geskiedenis as talige konstruk te ontbloot, as diskoers wat deur mag bepaal word en waarin feit en fiksie onontwarbaar is, word onsekerheid oor die menslike vermoë om die werklikheid te begryp, bewerkstellig. Hierdie onsekerheid lei daartoe dat die leser onder die besef kom dat enige opvatting oor die werklikheid bloot konstruksie is, nie in die werklikheid geanker is nie en as sodanig ook nie die finale "waarheid" is nie.

Hierdie soort van omkering van die geskiedenis en van ander tekste, plaas die buite-sentriese, marginale diskoers, op dieselfde vlak as die sentrum, sodat enige sentrum opgehef word. Die parodiese herskryf van populêre genres, veral wetenskapfiksie en die speurverhaal, word dikwels as kenmerkend van postmodernisme beskou. McHale (1987) lê veral klem op die herskryf van wetenskapfiksie (byvoorbeeld in die werk van Vonnegut); die tydmasjien in *Suidpunt-jazz* sluit hierby aan. Elrud Ibsch (1989:357) wys op die herskryf van die speurverhaal in Nederlandse postmodernistiese tekste (Vogelaar se *Vijand gevraagd* en Krol se *Maurits en de feiten*). John Miles se *Kroniek uit die doofpot* betrek die speurverhaal deur die subtitel "'n polisieroman" terwyl Etienne van Heerden se *Toorberg* 'n ondersoek na 'n moord is. In die volgende hoofstuk word spesifiek gewys op die parodiërende herskryf van die speur/spanningsverhaal wanneer Kerneels Breytenbach se *Glimlag* bespreek word. Net soos wat problematisering van die grens tussen feit en fiksie in "historiografiese metafiksie" (Hutcheon, 1988:40) nie alleen geskiedskrywing uitdaag nie maar ook implikasies het vir die

'genre' van historiese fiksie, hou die herskryf van populêre genres ook 'n problematisering van die grens tussen populêre literatuur en kuns in. Dit hou steeds verband met die postmodernistiese weiering om hierargieë te aanvaar.

12.3 Herskryf van die geskiedenis: vergelykende samevatting

Die volgende maniere waarop die geskiedenis in postmodernistiese prosa herskryf word, is in hierdie hoofstuk geïdentifiseer:

- Verwerp historiografie-teorie (12.2.1)
- Vestiging van die aandag op geskiedskrywing as taal - Metafiksie (12.2.2 en ook 9.4.1)
- Demitologisering (12.2.3 en ook 8.5 waar die geskiedenis van die voorouers letterlik 'ondergrawe' word)
- Verwerp van die sentrum (12.2.4)
- Omkeer van geskiedskrywing (12.2.5)

Die volgende tegnieke is reeds in ander historiografiese metafiksie aangedui (Hoofstukke 8, 9 en 10):

- Intertekstualiteit (8.3.4). In die bespreking van *Casspirs en Campari's* is gewys op die wyse waarop die leser bewus gemaak word van die teenwoordigheid van 'spore' van die geskiedenis, wat ironies hanteer word. In aansluiting by Hutcheon is gewys hoedat die geskiedenis meestal deur parodie betrek word.
- Skep van 'n apokriewe geskiedenis (9.4.2)
- Ontdekking van sameswerings (9.4.3. Sien ook in dié verband 13.1.3.2 waar die rol van geheime organisasies breedvoerig bespreek word.)
- Fantasie en geskiedenis integreer (9.4.4)
- Ontluistering van 'n luisterryke geskiedenis (9.4.5)

Die herskryf van die geskiedenis (veral die ontluistering en demitologisering van geskiedenis) is uiteindelik opstand teen die gesag van die ouers. Dit wat deur vorige geslagte as luisterryke geskiedenis voorgelou is, word in die herskrywing as leuens afgewys. Die geskiedenis moet herskryf word om die leuens van die voorouers te ontmasker en om die geskiedenis van die Afrikaner *in* Afrika te ontdek. Hierdie ondergraving van die voorouers se geskiedenis, ten einde in Afrika uit te kom, word in *Casspirs en Campari's* metafories deur die grawe van die tunnel uitgebeeld. In *Inteendeel* word die ganse kolonialiseringsgeskiedenis van Suid-Afrika metafories in die drie reise van Barbier weergegee. (Sy derde reis is ook 'n reis ná Afrika toe.) In *Suidpunt-jazz* ontmoet Letoit sy swart alter-ego. In *Kroniek uit die doofpot* word die leuens van 'n meesterverhaal ontmasker deur die *petit histoire* van 'n 'onbelangrike' individu. Die herskryf van die geskiedenis wissel van 'n speelse verwerping van die geskiedenis wat deur die vaders voorgelou is (*Glimlag* in Hoofstuk 13) tot 'n ernstige verset teen enige meesterverhaal (*Kroniek uit die doofpot* in Hoofstuk 9).

Hoofstuk 13

Die afbreek van grense tussen 'hoog' en 'laag'

Van helde en boewe en ander clichés

Die mens se vermoë om die werklikheid voor te stel en te verstaan, word aan bande gelê deur konvensies. In postmodernistiese literatuur word die beperkende aard van konvensies (soos byvoorbeeld logika; ons opvattinge oor tyd, ruimte en die subjek¹) beklemtoon. Omdat daar geen natuurlike verband tussen betekenaar en betekende is nie, maar dit ook deur konvensie bepaal word, lê konvensies dus die individuele taalgebruiker aan bande in pogings om sy/haar unieke belewenis van die werklikheid uit te druk.

Dit is egter nie alleen die konvensies van taal wat beperkend is ten opsigte van mededelings oor die werklikheid nie. In Kerneels Breytenbach se *Glimlag* (1993), word gedemonstreer hoedat die konvensies van genre ook beperkend is. Deur die konvensies van taal en genre óf te oordryf en sodoende die aaudag daarop te vestig, óf deur van die konvensies af te wyk, word die beperkende aard daarvan ontbloot.

In *Glimlag* word die leser gekonfronteer deur 'n opeenstapeling van clichés. Hierdie clichés raak veral taalgebruik en genre. Clichés uit die liefdes-/speur-/spanningsverhaalgenre word opsetlik en selfbewus aangewend, terwyl oordrewe metafore en oorwoekerde stelwyses die taalgebruik keumerk. Resenseute wys onder andere op die "stilistiese oordaad" (Venter, 1993), "studentikoos-banale taalgebruik"

¹ In Hoofstuk 14, uit 'n teks soos Alexander Strachan se *Die werfbobbejaan* (1994), word dit duidelik dat daar sekere konvensies van logika (tyd, ruimte en die subjek) ons begrip bepaal (en aan bande lê).

(Swanepoel, 1994), "voorspelbare patroon" (Pakendorf, 1993), en "'n oordaad woorde" (Kannemeyer, 1993). Hierdie oordrewe aanbod van clichés plaas die beperkings van taal en genre onder die vergrootglas en sodoende word die leser bewus gemaak daarvan dat daar grense is aan die moontlikheid om die werklikheid te beskryf en te verstaan.

13.1 Genre-clichés

13.1.1 *Glimlag*: "Helde en boewe"

Populêre sub-genres, aldus Bertens en D'Haen (1988:80), verskil van die literêre kanon in soverre dit resepmatig funksioneer. Bertens redeneer dat die literêre kanon in 'n sekere opsig altyd "realisties" is, aangesien die individu se verhouding met die wêreld daarin ondersoek word. Hierdie wêreld is egter 'n unieke wêreld wat geskep word, terwyl die wêreld wat in populêre tekste geskep word, doelbewus beperkend en nie-empiries is. Dit word 'n stereotipering van die werklikheid en nie 'n unieke werklikheid wat geskep word nie. Ook Van Gorp (1986:424) wys in sy beskrywing van "triviaalliteratuur" op die skep van 'n fantasiewêreld wat slegs skynbaar die werklikheid representeer. Die intrige van hierdie populêre sub-genres word gekenmerk deur onverwagte wendings, sterk spanning en spreek veral die emosies aan. Die stereotipe wêreld van helde en boewe sien soos volg daaruit:

13.1.1.1 Helde ...

Glimlag sluit doelbewus aan by die generiese wêreld van stereotipes. Die teks is grootliks opgebou uit clichés wat geassosieer word met populêre fiksie en TV-films. Die titel van die vyfde hoofstuk, "Helde en boewe" (20) betrek die aard van karakterisering in generiese tekste. Trens Phillips is 'n 'held' op die patroon van speur-/spioenasie-verhaalhelde

(Sherlock Holmes, James Bond). Eco (1987:107) beskryf hierdie soort held as 'n persoon wat toegerus is met magte wat sterker is as dié van gewone mense:

Often the hero's virtue is humanized, and his powers, rather than being supernatural, are the extreme realization of natural endowments such as astuteness, swiftness, fighting ability or even logical faculties and the pure spirit of observation found in Sherlock Holmes.

Die lewe van 'n held met hierdie besondere vermoëns, word gewoonlik gewy aan die stryd teen die bose magte (Eco, 1987:108). Op dieselfde wyse as wat privaatspeurders in Amerikaanse TV-reekse op onverskrokke wyse 'n oormag boewe met die vuiste toetaskel, doen Trens dit met drie verkragters:

Trens het hulle uitmekaar gedonder: sy kneukels was bebloed, maar aan die ander kant was daar 'n gebreekte neus, 'n stukkende kakebeen, ontwortelde tande en twee stelle disfunksionele knaters (13).

Hy laat die situasie egter nie daar nie, maar openbaar (soos Sherlock Holmes) besondere speurvernuf deur 'n vooraanstaande persoon as meesterbrein agter die verkragters se aanval te ontmasker. Hierdie talent maak spoedig van Trens 'n suksesvolle misdaadverslaggewer wat talle raaisels oplos:

Gou was Trens Phillips 'n lewende legende (...) Hy het problematiese sake opgelos voordat die polisie die vaagste benul gehad het wat aan die gang was (13).

Trens rook ook pyp, 'n kenmerkende gewoonte wat hom verbind met Sherlock Holmes (18). Soos dit 'n held, wat teen 'n snel tempo lewe betaam, ry hy teen hoë snelhede in 'n Austin Healy-sportmotor (soos wat James Bond of Magnum ook altyd in vinnige motors ry). In 'n onderhoud het Breytenbach gesê dat die naam Trens Phillips, 'n verdraaiing is van 'n speurverhaal-speurder van E.C. Bentley, Phillip Trent. Trens is dus overt geskoei op die die clichés van die speurder.

Ten spyte van die held se superieure vermoëns, moet die leser, volgens Eco (1987:108), steeds met hom kan identifiseer. Die held se 'swakhede', sy menslikheid, maak van hom 'n karakter waarmee die leser kan identifiseer. Hierdie menslikheid skep spanning, omdat die moontlikheid van mislukking daardeur ontstaan. Aan die een kant is Trens Phillips die hardgebakte joernalis wat misdaadraaisels oplos, maar aan die ander kant is hy ook 'n sensitiewe kunstenaar met 'n suksesvolle musiekloopbaan. Hierdie eienskappe van intelligente en geharde speurder, gekombineer met die sensitiwiteit van 'n musikant met

fyn gelaatstrekke (die verkragters sien hom aanvanklik vir 'n "bleek moffie" aan), maak van Trens die ideale 'held' vir populêre literatuur.

Net soos James Bond voortdurend beeldskone dames as hulpeloses moet beskerm of as gedugte teenstaanders moet verslaan, raak Trens ook gemoeid met die aanvallige Quarta Prins. Die beskrywings van Quarta is parodieë op die idealistiese en sentimentele beskrywings van vroulike hoofkarakters in populêre liefdesromans: "Hy kyk haar aan. Slaapmerke teen die een wang, maar steeds die prag van haar vel, die tuiting van haar lippe wanneer sy die koffiebeker mond toe bring, daardie oë..." (77). Die populêre *Mills & Boon*-liefdesromans word ook eksplisiet betrek:

"Ek was besig om op jou verlief te raak. Onkeerbaar verlief." Trens wat onverhoeds betrap word deur die algehele versagting op haar gesig, die fyn greep van 'n warmte wat haar oë vernou, 'n Mills & Boon-oomblik hier, net eenaardig hoeveel krag daar in só 'n paar sekondes lê (150).

Die verhouding tussen hulle word deurgaans deur onsekerheid belemmer. Hoewel Trens dolverlief is op Quarta, weet hy nooit of hy haar kan vertrou nie. Hy word as nugter speurder deur haar betower. Juis hierin word sy menslikheid, sy achilleshiel sigbaar en ontstaan spanning. Telkens lei sy ondersoek hom daartoe dat hy haar verdink. (95). Trens weet nie of Quarta "helper" of teenstaander is nie. Wanneer die Guano Kid beweer dat Quarta verlief was op Jaap Schvantz, besef Trens dat hy moontlik deur haar om die bos gelei word:

Hy het haar begin verwens vir die mag wat sy oor hom verkry het.
En altyd deur die agterdog oor haar aandeel in die dood van die Sakevrou van die Jaar (121).

Trens word op oordrewe wyse met die eenskappe van die klassieke tragiese held verbind:

Daar is een ding wat hy nou, in hierdie oomblik, leer soos ander dit in antieke tye geleer het: om te val, geduldig afgetrek te word deur die gewig van sy gewete, hy wat veronderstel het dat hy hoër kon vlieg as alle voëls... (204)

Hierdeur word gespot met die nosie van "held" wat reeds in die eerste hoofstuk gevestig is. Enersyds word Trens met die klassieke tragiese held verbind. Andersyds word so 'n opvatting van 'n held juis deur die openlike en spottende verwysing daarna ondermyn. Die

spottende verwysing na Trens as held word ook bevestig deur die opmerking: "Trens is nie die soort ou wat skielik in 'n held ontpop nie" (209).

Quarta Prins, wat ook uiteindelik die "held" se enigste "helper" is, is die stereotipiese vrouefiguur van spanningslektuur. Sy is beeldskoon ('n finalis Mejuffrou Suid-Afrika 1989) en seksueel betowerend. Sy wag byvoorbeeld altyd sonder onderklere op Trens en is buitengewoon bedrewe ten opsigte van die seksuele: "'n man staan geen kans (nie) teen 'n vrou wat weet hoe om 'n lyfband en twee knope en 'n ritssluiters met enkele vlugtige bewegings te ontknoop en die hele gedoente afdwing oor sy knieë" (197). As ideale vrou is sy egter nie alleen seksueel aantreklik nie, sy bied ook uitstekende geselskap: "Om met haar te gesels is soos om te drink en nooit babbelaas te kry nie" (44).

Quarta verkeer in lewensgevaar weens haar kennis van Schvantz se bedrywighede, en kan haar slegs tot Trens wend vir hulp. Sy bly deurentyd getrou aan Trens, ten spyte van al die omstandighede wat dit laat lyk asof sy nie vertrou kan word nie, en sterf uiteindelik saam met hom.

13.1.1.2 "... en boewe"

Die boewe en hulle dade word as ongenuanseerd boos voorgestel. Die beskrywing van Helen Mills se lyk, in gruwelike besonderhede, laat blyk die wreedheid en sadisme van die skurke (79/80). Skurke in populêre fiksie is dikwels eensydig boos; stereotipes.

Trens se groot teenstaander, Jaap Schvantz, beheer alle korrupsie en misdaad vanuit sy posisie as hoof van die geheime organisasie, die "Hiërargie van Betroubaarheid". Schvantz, wat ook hoof is van die Departement van Samewerking en Ontwikkeling, is nie alleen besig om vir die regering werk te doen (en in daardie posisie in P.W. Botha se goeie boekies te kom nie - 105) nie, hy oefen ook beheer uit oor taxi-sindikate waarmee

hy byvoorbeeld die verkeer kan ontwrig. Verder kan hy die polisiemag aan bande lê deur te sorg dat oorsese TV-spanne altyd teenwoordig is waar die polisie wil optree (105).

Sy korrupsie betrek ook die kerk. Hy slaag daarin om bykans 'n hele kerkraad te laat bedank deur lede af te dreig met behulp van masseersalonkliënteboeke, en vervang die kerkraadslede dan met ateïste. Die mag van Schvantz word op hierdie manier blootgelê as nie alleen werksaam op internasionale skaal nie maar ook (en veral) ten einde persoonlike vetes te besleg.

Jaap Schvantz is 'n soort "mafia-godfather". Sy metodes van afdreiging en manipulerings, asook die manier waarop Schvantz sy teenstaanders uit die weg ruim, stem grootliks ooreen met die clichés van populêre voorstellings van Mafia-bedrywighede². Persone wat Schvantz se planne dwarsboom, word geïntimideer deur byvoorbeeld hulle eiendom aan die brand te steek of te steel en te sorg dat die versekeringsmaatskappye nie uitbetaal uie (106-7). Die aanslae op Trens se lewe neem telkens gestereotipeerde vorms aan. Die eerste aanslag is deur middel van 'n motorbom. Die tweede keer word, met 'n outomatiese wapen, uit 'n bewegende voertuig op hom geskiet. Ook die manier waarop Trens en Quarta uiteindelik om die lewe gebring word, stem ooreen met die mafia-cliché van 'sementskoene' (222).

Die opposisiestruktuur is duidelik voorspelbaar. Helde staan teenoor boewe. Uiteindelik staan Trens (en Quarta) alleen teenoor die oormag van booswigte. Die koerant (as Trens se enigste wapen) word Trens ook ontnem deur die Guano Kid ('n lid van die hoogsgeheime Harry van der Spuy-tendens), wat sy weg binne die koerant belemmer.

². Die naam van 'n karakter soos Sonny Corleone sluit ook hierby aan. Corleone is die naam van 'n karakter uit die *Godfather*-films.

13.1.2 Pop- en mediakultuur

Die drie motto-sitate voorin *Glimlag*, betrek die populêre musiekwêreld ('n liedjie van die groep ZZ Top); films (*Saigon*) en politiek (woorde van John Vorster). Sodoende word aansluiting gesoek by so 'n wyd moontlike leserspubliek. Die media soos televisie en film speel daarom ook 'n belangrike rol in hierdie teks. Die liedjies wat Trens komponeer, word deurentyd aangelaal (ten spyte daarvan dat dit, inhoudelik, geen verband hou met die gebeure in die verhaal nie - wat as ironiese kommentaar op die aard van ligte musiek gesien kan word).

Beskrywings van byvoorbeeld karakters se gesigsuitdrukings word telkens gedoen aan die hand van filmkarakters uit Afrikaanse films. Die politieke gebeure van die apartheidsera word gedurig betrek (Verwoerdstudies as vakgebied by die Universiteit van Stellenbosch). Jaap Schvantz (Direkteur van die Departement van Samewerking en Ontwikkeling) word verbind met allerlei korrupsie en die BSB (Burgerlike samewerkingsburo) (98). Verder word hierdie aspekte gekombineer met sterrewiggelary, spioenasierillerkenmerke, moord, sensasie en seks, in 'n snellopende spanningsverhaalintrige. Veral geweld en seks word op sensasionele wyse in die teks betrek en sluit sodoende aan by veral populêre films³. Nietemin word dit dikwels parodies betrek. Tydens 'n intieme oomblik tussen Trens en Quarta vergelyk hy die ervaring met sy motor:

Dis 'n sepiea-oomblik, dink Trens. Quarta trek haar been effens hoër op, amper tot op sy naeltjie, en laat die warm reuk van semen uit haar los, semen en iets anders, gotgert dis die reuk der reuke, dis goenoeg om 'n man permanent van sy Austin Healey te laat vergeet... (179)

Sentiment word sodoende ondergrawe. Die gebruik van die kodes van pop- en mediakultuur lei dikwels tot die swart humor wat kenmerkend van die postmodernisme is. Die sentimentaliteit van 'TV-sepies' of liefdesverhale, word geparodieer ("n sepiea oomblik hier" of "'n Mills en Boon-oomblik"). 'n Vurige kus word byvoorbeeld só beskryf:

³. In hierdie verband kan byvoorbeeld *Pulp Fiction*, die 1994-Oscarwenner (oorspronklike draaiboek), genoem word, waarin ekstreme geweld ook op 'n ligte trant betrek word.

... die gemaklike spel van lip en tande en tong, die afwisseling van penetrasie en suiging, die onderlippe wat gerek word en tonge wat die ander se mond ingetrek word (114).

Die verhouding tussen Trens en Quarta word met die soetsappigheid van populêre liefdesromans beskryf, maar nie in die taalgebruik daarvan nie (kyk ook onder 13.2). Die sentimentaliteit van die populêre boek maak plek vir 'n kruheid in die taalgebruik - ontdaan van romantiek.

13.1.3 Populêre tekste

13.1.3.1 Intrige

Glimlag voldoen aan die eis van outspanningsliteratuur, naamlik dat die leser sonder inspanning die teks moet kan volg. Geen ingewikkelde tydspronge word gemaak nie. Die intrige is eenvoudig (behalwe vir sekere karakters en gebeure wat eintlik nooit deel word van die intrige nie, byvoorbeeld Sonia Groesbeeck): Mev. Helen Mills, sakevrou van die jaar, word vermoor. Trens Phillips is die enigste persoon wat vordering maak met die oplossing van haar geheimsinnige moord. Ten spyte van verskeie struikelblokke, dwaalweë en onder lewensgevaar, vind hy uit watter magtige geheime organisasie agter die moord sit. Sy enigste helper in die proses is Quarta Prins. Uiteindelik beland hulle altwee in die hande van die skurke maar, anders as in 'n tipiese James Bond, hulle word altwee vermoor sonder dat hulp opdaag.

Die bedreiging wat in populêre fiksie die hoof gebied moet word, is meestal konkreet. Uiteindelik word die ewewig weer herstel. In die geval van *Glimlag*, is reeds gewys op die eenvoudige oposisiesstruktuur. Schvantz is 'n booswig en "die held" moet hom beveg en sorg dat die gemeenskap nie ly onder sy korrupsie en manipuleriug nie. In *Glimlag* oorwin die bese egter uiteindelik. Trens word vermoor en die moontlikheid om Schvantz

en die Harry van der Spuy-tendens te ontmasker, word daardeur gedwarsboom. Sodoende word *Glimlag* 'n parodie van populêre literatuur waarin die held altyd daarin slaag om die bedreiging af te weer.

Daar is min "oop plekke" in die teks (Iser, 1978). Die lesersrol is beperk. Dit is eenvoudig om te sien dat Treus vir die "goeie" staan terwyl Schvantz die "bose" verteenwoordig. Dit sou dus in hierdie opsig, in Eco⁴ (1987) se terme, as "geslote teks" beskryf kon word.

13.1.3.2 Parodie

"Triviaalliteratuur" is, volgens Van Gorp (1986:424), in wese konserwatief en bevestig die bestaande orde. In *Glimlag* word die bestaande orde juis uitgedaag en deur middel van veral parodie ondermyn. Daar is reeds gewys op die spottende toon in *Glimlag*. Postmodernistiese tekste is uit die aard van die klem op taligheid (of tekstualiteit) daarin, aangewese op parodie en parodiese herskryf van tekste. Parodie impliseer immers 'n voorafgaande tekstualiteit:

Postmodernism is nearly always parodic, acknowledging its implication in a pre-existing textuality, creating through decreation, displacing that secure perspective of a stable vantage point from outside (Waugh, 1992:11).

Glimlag is veral parodie van speur- of spannings- en liefdesromans (Sherlock Holmes, James Bond, *Mills & Boon*). Ook films en musiek word betrek by die parodie. Linda Hutcheon (1989) lê in haar werk veral klem op die parodiëring van die geskiedenis. Die geskiedenis van Suid-Afrika word voortdurend deur parodie betrek (Departement van Verwoerdstudies, die Broederbond, die BSB en moorde op bekendes soos David Webster). *Glimlag* is ook 'n parodie van die sterrewiggelary-rubrieke in dagblaaie.

Die geheime organisasie, die "Hiërargie van Betroubaarheid" bepaal in 'n groot mate alles wat gebeur. In postmodernistiese tekste speel geheime organisasies, wat dan éintlik vir die verloop van die geskiedenis verantwoordelik sou wees, dikwels 'n belangrike rol. In

⁴ Eco, U. 1987(1981) *The role of the reader*. London : Hutchinson.

Foucault's Pendulum (Eco, 1989:377) word die rol van geheime organisasies soos volg beskryf:

The challenge isn't to find occult links between Debussy and the Templars. Everybody does that. The problem is to find occult links between, for example, cabala and the spark plugs of a car. (...)

Any fact becomes important when it's connected to another. The connection changes the perspective; it leads you to think that every detail of the world, every voice, every word written or spoken has more than its literal meaning, that it tells us a Secret.

Enersyds word in *Glinlag* ook verbande gelê tussen sake so uiteenlopend soos vonkproppe en die Kabala. Quarta Prins onthul talle gebeurtenisse aan Treus, wat eintlik deur die "Hiërargie van Betroubaarheid" bepaal is: Morné Du Plessis se WP-span het nooit die Curriebeker gewen nie omdat al die skeidsregters aan die Hiërargie behoort; slegs sekere mense kry in die wintervakansie blyplek in die Krugerwildtuin; 'n Engelse fietsryer het nog nooit die Rapport-fietsstoer gewen nie; die Hertzogprys vir letterkunde is nog nooit deur 'n gay gewen nie, ens.

Dat die Hiërargie van Betroubaarheid 'n parodie van die Afrikaner Broederbond is, blyk uit beskrywings van die organisasie se werksaamhede. Die Hiërargie het byvoorbeeld verteenwoordigers in al die sleutelposisies van die samelewing. Veral onderwysers en dominees word gewerf ten einde "kinders geestelik voor te berei om die dissipline en sienswyses van die Hiërargie van Betroubaarheid te aanvaar" (169). Hierdie indoktrinasieproses word kovert gedoen deur "jeugweerbaarheid en leierskapkursusse" (170).

Die Broederbond word ook pertinent genoem. Die Hiërargie van Betroubaarheid word beskryf as 'n "geheimsinnige organisasie wat die Broederbond laat lyk na 'n selfreklamemaatskappy" (168) of "'n maatskappy met openbare aandeelhouing" (29).

Daar word gespot met geheime inisiasieseremonies wat gelei het tot bespiegeling en skinderstories oor die organisasie in die koerante. Dit is vergelykbaar met die onthullings oor die Broederbond in die destyds opspreekwekkende onthullings in *Die*

Superafrikaners. Hierdie boek word ook betrek deurdat persone wat aan die Hiërargie van Betroubaarheid behoort, "mega-Afrikaners" genoem word:

Persone wat daaraan behoort het, is beskryf as mega-Afrikaners om hulle te onderskei van die super-Afrikaners wat aan die Broederbond behoort het" (29)

Deur korrupsie binne die magsbasisse van die Afrikaner bloot te lê (op spottende wyse - veral deur klem te lê op die rol van geheime organisasies) word die meestersverhale van Afrikaner-nasionalisme en -hegemonie ondergrawe:

- die gesin (swak verhoudings tussen man en vrou en kinders - huweliksontrouheid)
- die godsdiens (Infiltrasie van die kerkrade deur Schvantz se "mafia")
- die regering (wat beleër word deur geheime organisasies binne geheime organisasies en eiebelang voorop stel)
- die sakewêreld (Die sakevrou van die jaar wat haar kontrakte ontvang deur haar man se kontak met geheime organisasies.)
- die taalgebruik (Deurspek met vloekwoorde en laster, word 'n beeld van "Christelike Afrikaner" afgebreek.)
- die sedes ('n Kultuur van seksuele openheid en masseersalonne word onkrities geteken.)
- die akademie (Die departement van Verwoerdstudies aan die Universiteit van Stellenbosch)
- die Christelik-nasionale waardes word ondergrawe.

Deur die hantering van geheime organisasies met humor en ironie, wyk *Glimlag* ook af van die kenmerke van populêre literatuur (Van Gorp, 1986:424). In hierdie opsig is *Glimlag* dus nie "konserwatief", soos wat triviaalliteratuur deur Van Gorp beskryf word nie. Die ligte trant en ironie ondergrawe juis die erns wat triviaalliteratuur aldus Van Gorp (1986:424), kenmerk.

13.2 Clichés in die Taalgebruik

Die taalgebruik in *Glimlag* sluit aan by die sensasiesoekende, byvoorbeeld:

Nou sit hy daar met die gesig van die alkoholis in sy Standaardposisie, 'n bietjie van daardie shit-my-china-laai-ons-die-bottel-maar-moer-toe-stuur, daardie kom-ons-praat-kak-miy-maat-uitdrukking... (9).

Die sentimentaliteit van populêre tekste word enersyds hierdeur ondergrawe. Andersyds sluit die taalgebruik en geweld aan by aksiefilms waarin fisiese geweld sowel as taalgeweld baie prominent is.

13.2.1 Woorddiaree

Bertens (1988:166) gebruik die terme "hypotaxis" of "logorrhea" om tekste te beskryf waarin die leser gebombardeer word met (dikwels irrelevante) inligting. Soveel inligting word in *Glimlag* gegee dat die leser onder die verbale geweld verlore raak. Sonny Corleone en sy dogter Florrie voer byvoorbeeld 'n gesprek oor die verhouding tussen Sonny en Kitta. Terwyl hulle praat is Florrie besig om sop te maak. Die volledige resep word beskryf: "'n Pak bruismeel, 'n pak Bisto en 'n pak Brono, 2 pakkies uiesoppoeier, 2 pakkies sampioenroomsoppoeier, 1 pakkie tamatiesoppoeier, 'n teelepel sout en 'n knypie mosterdpoeier" (161).

Dikwels word taal oordadig aangewend. Die verteller meld nie dat Trens sy pyp opsteek nie, Trens smag daarna om "sy pyp uit te haal en en die Erinmore te teister met die geilste vuur" (149). Hierdie soort van taalgebruik spot met die, dikwels oordrewe styl van populêre tekste.

Die aanslag teen Trens se lewe vanuit die Mercedes word in die fynste besonderhede beskryf; presies waar elke koeël vir Debby tref en wat die effek daarvan is (188). Hierdie beskrywing word in soveel besonderhede gedoen dat dit nie moontlik is om geskok te word daardeur nie.

Die woorde van die liedjies wat Trens skryf is ook woorddiarree en hou geen verband met die intrige nie. Hy wonder self daaroor: "Waarheen gaan dit, wonder hy. Maak nie saak nie, net solank dit goed klink (48).

13.2.2 Oordrewe metafore

Oordrewe metafore (*hypertrophy*), is vir McHale (1987:137) 'n kenmerk van sommige postmodernistiese tekste. Met die term *hypertrophy* verwys hy na metafore wat só ver gevoer word, dat die oorspronklike doel van die metafoor vergete raak.

Their (postmodernistiese outeurs - WDB) metaphorical miniature worlds tend to acquire an internal consistency and 'liveliness' of their own; gathering momentum, they may even lose touch with the ground of their literal frame of reference and 'take off' (McHale, 1987:138).

In *Glimlag* word hierdie effek telkens bewerkstellig deur die vergelykings van karakters se gesigsuitdrukings of optrede, met filmkarakters uit Afrikaanse films:

"Trens?" Kan dit wees, die ligte suggestie van vreugde in haar stemtoon, maar op die gesig daardie uitdrukking ?kan dit wees? soos dié van Jana Celliers in 'n *Plekkie in die son* (1979), die oomblik wanneer sy gehoor het dat die sere op haar lyf, wel, dat dit melaatsheid is... (110).

In hierdie voorbeeld lei die vehicle so ver weg van die tenor, dat die leser se aandag eintlik gevestig raak op die "miniatuurwêreld" van die metafoor. Die metaforiese verwysingsraamwerk word beklemtoon, ten koste van die letterlike verwysingsraamwerk. Die effek is dat die leser se aandag op die metafoor as taalkonstruksie gevestig word en nie op die verhaal nie.

Dit is nie slegs wanneer na films verwys word dat metafore op hierdie wyse oordryf word nie:

Hy merk dat haar toonnaels nie geverf is nie, maar nogtans goed versorg is, herinneringe aan sy ma, een vakansie in Pretoriuskop in die sestigs, verseg om iets aan haar toonnaels te lak, maar die Cutex het mooi egalig op haar vingernaels droog geword, moes die Bosveld-luggie gewees het... (154)

Dit is opvallend dat telkens na akteurs verwys word soos hulle in sekere films opgetree of gelyk het, en nie na die karakters wat deur hulle in hierdie films vertolk is nie. Die akteur, Carel Trichardt, se gelaatstrekke word byvoorbeeld beskryf, maar dan asof dit slegs so in die films sou voorkom. Dit is as't ware asof die akteur slegs in die films bestaan. Die skeiding tussen werklikheid en fiksie word hierdeur ondersoek (akteurs as karakters en as mense), maar belangriker in hierdie verband is dat die leser se aandag op die taal as metafoor gevestig word. Taal is bloot metafoor, die roman is slegs metafoor en selfs die metafore is ontleen aan 'n kunsmatige 'wêreld', byvoorbeeld 'n lewende persoon word beskryf as die som van karaktertrekke van karakters deur filmsterre vertolk:

Sy't die jongeling in die Casino Club in Rosestraat ontmoet, 'n mannetjie effens korter as sy, oë wyd uitmekaar soos Carel Trichardt s'n in elke fliek wat hy gemaak het, maar met 'n lyf soos Will Roberts in *Seuns van die wolke* (1975). Net jammer hy had 'n humeur soos Emgee Pretorius in die TV-reeks *Vyftster...* (152).

Dit is vir karakters nie moontlik om op oorspronklike wyse op te tree nie. Schvantz se gesigsuitdrukking is 'n poging om 'n akteur in 'n film na te boots (94). Hier is die film (kunsmatige) dus die oorspronklike - 'n 'werklikheid' wat nageboots word. Dit gaan dus hier oor die invloed van fiksie op die werklikheid, en nie andersom nie.

13.3 Cliché as verwerping van taal en genre

Die clichés uit die speur-/spannings-/liefdesromangenre sowel as die clichématige taalgebruik en aanwending van metafore, beklemtoon die gebondenheid aan konvensies om mededelings oor die werklikheid te maak. Die individu kan sy/haar unieke ervaring slegs meedeel deur gebruik te maak van sekere konvensies. Hierdie konvensies maak dus enersyds kommunikasie moontlik, maar andersyds bring dit beperkings mee.

Taal en genre is organiserende raamwerke wat dikwels as "natuurlik," en daarom ook as legitiem, aanvaar word. De Saussure het gewys op die konvensionele aard van taal, maar

Nietzsche (1979)⁵ het reeds daarop gewys dat enige konsep eintlik 'n metafoor is, waardeur die individuele ontken word. Elke konsep is daarom ook totaliserend. Enige sistematiese teorie wat aanspraak maak op verklaring van die gemeenskap of menslike gedrag, funksioneer deur uitsluiting. Totaliserende sisteme skep 'dieselfdes' deur uitsluiting van 'die Ander'. Die outeur se mededelings is by voorbaat uitsluitend en totaliserend, omdat konvensioneel bepaalde konsepte (genre en taal) gebruik word.

In *Glimlag* word klem op die clichématige aard van die teks self geplaas (veral deur oordrywing), om sodoende die totaliserende karakter van taal en genre op die voorgrond te plaas. Vir Lyotard (1984:71) leef ons in 'n tyd van "verslapping," waarin op onnadenkende wyse gekonformeer word met vasgelegde konseptuele kategorieë. *Glimlag* poog om, deur oordrewe klem op vasgelegde konseptuele kategorieë plaas, juis nie te konformeer daarmee nie; om weerstand te bied teen die totaliserende aard van vasgelegde konseptuele kategorieë. Vir Lyotard (1984:79-81) is die rol van postmodernistiese kuns inderdaad "oorlog teen totalisering" van sodanige konsepte. In *Glimlag* word hierdie "oorlog teen totalisering" gevoer deur die leser bewus te maak van die beperkings van die vasgelegde kategorieë van taal en genre, van indelings tussen hoog en laag. Die vertroosting wat "goeie vorms" bied, hetsy vertroude woorde of 'n bepaalde romanvorm, word verwerp. Deur die clichématige aard van taal en genre op die voorgrond te plaas, demonstreer *Glimlag* dat pogings om die werklikheid deur middel van taal en genre te representeer onvoldoende is.

Op grond van die oorweldigende negatiewe reaksie wat *Glimlag* in resensies⁶ ontvang het, kan die vraag gevra word of die oorlog teen totalisering suksesvol gevoer word. Dit is inderdaad waar dat die oordrewe klem op taal en sekere style die aandag daarop vestig. Die vraag wat egter ontstaan, is of die manier waarop dit in *Glimlag* aangebied word, nie self slagoffer word van die clichématige nie. Die tegnieke van oordrywing, spot en

⁵. Hierdie redenasie kom uit die opstel: "On truth and lies in a non-moral sense".

⁶. Die volgende resensente reageer almal negatief: Kannemeyer (1993:30); Pakendorf (1993:8); Venter (1993:6); Swanepoel (1994:96); Gouws (1993:5).

herskryf, word hier op so onoorspronklike wyse aangebied dat dit self die clichematige ten prooi val. In hierdie sin voer *Glimlag* dus nie oorlog teen totalisering nie maar ondersteun dit die totalisering van vasgelegde 'tipies' postmodernistiese procedes. 'n Postmodernistiese teks is, vir Lyotard (1984:81) 'n teks wat daarin slaag om los te raak van die vertroosting van vertroude vorm en smaak, en voortdurend op soek is na ander maniere van representasie. Lyotard (1984:81) definieer postmodernistiese kuns so:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.

In die lig hiervan kan geredeneer word dat *Glimlag* nie daarin slaag om die onpresenteerbare deur nuwe maniere van presentering teenwoordig te stel nie, dat dit steeds vasgevang is in die vertroosting van oorbekende (clichématige) 'postmodernistiese tegnieke,' dat hierdie tegnieke reeds so bekend geraak het, dat dit nie meer die effek het van die teenwoordigstelling van die onrepresenteerbare nie maar dat dit konformerend word aan die norm van 'postmodernistiese kuns' en sodoende totaliserend word.

13.4 Herskryf van populêre genres: 'n oorsig

In Hoofstuk 3 is aangedui hoedat bykans al die teoretici klem laat val op die verdwyning van grense in postmodernistiese literatuur. Hassan (1987) gee 'n lys van elf kenmerke van postmodernistiese tekste (breedvoerig bespreek onder 3.1.1). Uit al hierdie kenmerke blyk dat enige vorm van totalisering geopponeer word. Hassan (1987:21) wys, onder andere, spesifiek op "hibridisering" as belangrike kenmerk van postmodernistiese tekste. Hieronder noem hy die skeiding tussen hoog en laag wat vervaag en vermenging wat plaasvind. 'n Kenmerk soos "dekanonisering" het pertinent betrekking op die skeiding tussen sogenaamde hoë- en lae literatuur. Ook Fokkema (bespreek onder 3.2.2) wys op die weiering van postmodernisme om onderskeide, in die algemeen, te tref.

Desentrering is onderliggend aan die weiering om hiërargiese ordening tussen hoog en laag te aanvaar. In die bespreking van bykans al die teoretiese en filosofiese ondersoeke van postmodernisme, is gewys op die verdwyning van 'n sentrum en die gevolglike verwerping van enige hierargieë (Hoofstukke 2 en 3). **Parodie** is by uitstek die stylmiddel waardeur desentrering bewerk word en speel daarom 'n belangrike rol in postmodernistiese tekste (kyk ook 4.2.2). Parodie kan egter nie in isolasie funksioneer nie, maar betrek altyd ander tekste. Hutcheon (1988:130) wys daarop dat dit dikwels juis die tradisionele kanon ('hoog') is wat deur parodie ondergrawe word en sodoende ook klem op die 'buite-sentriese' ('laag') laat val. Hutcheon bespreek in hierdie verband die rol van populêre fiksie (strokiesprente, sprokies, koerante, pornografie en triviale literatuur).

In die polemiese afdeling is telkens gewys op hierdie herskrywing van die populêre in spesifieke romans:

In die bespreking van *Casspirs en Campari's* is aangedui hoedat stereotipes en clichés uit populêre genres parodiërend betrek word (8.3.1.2). Die gerigtheid teen elite-literatuur blyk uit die wyse waarop die pop- en mediakultuur in hierdie teks betrek word. Reklameklingels en die karakters se 'rolverdeling' waarin pertinent gewys word op 'n "held" en "heldin" in die roman, is byvoorbeeld in hierdie verband bespreek. Daar is aangedui hoedat by strokiesprente aangesluit word. (Ernie se ontvlugting saam met Lena byvoorbeeld met die woord "WHAM!" beskryf.) Een van die effekte van die gebruik van die kodes van pop- en mediakultuur waarop in Hoofstuk 8 gewys is - en wat hierbo in die bespreking van *Glimlag* weer ter sprake gekom het - is dat dit lei tot (dikwels banale) humor en sentimentaliteit.

Die subtitel van *Kroniek uit die doofpot* is "polisieroman". Hoewel dié woord nie in die Afrikaanse konteks met die betekenis van 'speurverhaal' gebruik word nie, is dit die betekenis wat in Nederlands daaraan gekoppel word. Indien die subtitel dus in die Nederlandse sin daarvan opgeneem word, kan dit ook as parodie van die speurverhaal, as 'n herskrywing van dié populêre subgenre, beskou word.

Parodie in *Inteendeel*, wat met die aanbieding van "die lewe van 'n avoturier, soldaat..." aansluit by die avontuur/aksie-subgenre en selfs by die populêre ou-Kaapse verhaal, is ook gerig teen geskiedskrywing. Die prominente rol van Cervantes se *Don Quixote* (wat 'n parodie van die ridderroman is) in hierdie teks, kan ook daarop dui dat *Inteendeel* as parodie op die populêr-romanitiese ou-Kaapverhaal (en geskiedenisopvattinge) beskou kan word.

Veral in Letoit se *Suidpunt-jazz* (hierbo bespreek as herskryfde geskiedenis van die Groot Trek) word die grense tussen tussen 'elite' en laag doelbewus afgebreek. Die verteller-outeur wil juis nie hê dat die teks as "hoë literatuur" gelees moet word nie, maar verkies dat dit 'n gebruiksartikel moet wees, terwyl dit ook FA Venter se *Gelofeland* parodies betrek.

Hoofstuk 14

Wêreld sonder grense:

Die werfbobbejaan van Alexander Strachan

Een van die opvallendste kenmerke van postmodernistiese denke is die desentrering van die subjek - wat die verval van sekerhede impliseer. Hieronder word verstaan dat daar nie meer 'n subjek, waarin sekerheid gevind kan word, as agent van die geskiedenis aanvaarbaar is nie. In die Middeleeue het mense sekerheid in God as die bepalende instansie van die geskiedenis gevind. Die rasionalisme van Descartes vind sekerheid in die rede van individuele subjek. Die 'rede' is daarna (sedert Kant) verhef tot die universeel bepalende sekerheid. Die verval van geloof aan subjek is reeds in die werk van Nietzsche teenwoordig terwyl, vir postmoderniste, slegs "netwerke" oorbly: 'n web van taal (teks) vir Derrida (1978); verskillende magsoverhoudings vir Foucault (1981); 'n oneindige aantal "verhale" vir Lyotard (1984).

In Alexander Strachan se *Die werfbobbejaan* (1994) word sekerhede ondermyn deur problematisering van die subjek. Die vervloeiing van die biografie en manuskrip van die een wie se lewensverhaal beskryf word, problematiseer reeds die identiteit van die outeur van die teks. Wanneer die grense tussen die biograaf (Khera) en die wildvanger (oor wie die biografie handel) boonop vervaag, word die subjek steeds moeiliker vaspenbaar. Die geheimsinnige omgewing van Zululand, waarbinne die (Westerse!) rede nie bepalend is nie, verplaas die rasionele uit die sentrum. Oënskynlik gaan die rasionele wêreld normaal voort; die brug nader voltooiing; die mans vang vis, jag en gesels oor rugby; hotelgaste kom en gaan. Nietemin ervaar almal vrees wanneer die bobbejaan ontsnap, en is daar

deurgaans 'n bewustheid van die bonatuurlike, dat die menslike rede nie werklik in die sentrum staan nie.

14.1 Wêreld sonder grense

In *Die werfbobbejaan* gaan Khera, 'n joernalis van Kaapstad, na 'n Zululandse hotel, om daar aan 'n biografie oor haar eerste man te werk. Sy het juis na dié hotel gekom omdat sy en die man tevore 'n afspraak gehad het om mekaar daar te ontmoet (38)¹. Verder het sy gemeen dat die omgewing haar sal help om die biografie te skryf: "Die hitte en ruigtes, het ek gedink, sal my help om die atmosfeer van die dagboeke na die biografie oor te dra" (37).

Reeds vroeg is Khera onseker oor die effek van die skryf van 'n biografie. Sy vermoed "'n betrokkenheid wat meer gaan verg as net die weggaan uit jou eie omgewing" (7) en sy bespiegel dat dit kan beteken dat "jy afstand doen van jou eie styl, die taal en visie van die ander persoon oorneem? Selfs sy persoonlikheid?" (7). Hierdie vermoede dat die grens tussen haar en die man kan vervaag, word later deur die sanger verwoord as hy aan haar vra of dit waar is dat 'n biograaf "mettertyd die ander persoon idealiseer - 'n onbewuste poging om in sy voetspore te volg?" (79). Hierdie vraag lê eksplisiet 'n verband tussen die skryf van 'n biografie (die verhouding tussen biograaf en die een oor wie geskryf word) en jag (die verhouding tussen die jagter/spoorsnyer en prooi) en ook sodoende tussen Khera en die wildvanger.

'n Verdere grens wat vervaag, is dié tussen werklikheid en fiksie. Khera vind dat die manuskrip en aantekeninge van die man oor wie sy die biografie skryf, dit toenemend moeilik maak om tussen werklikheid en fiksie te onderskei en dat die verskillende fasette van sy lewe gedurig inmekaar vloei (14). Sy raak betrokke in pogings om die man se

¹ . Bladsynommers sonder datum of outeur verwys na die teks onder bespreking.

"verskillende fasette" ("die avonturier, die akademikus, die skrywer, die jagter" - 14) te probeer ontrafel. Ironies volg dit kort na haar verduideliking aan Eddie dat ook syself, as skrywer, nie gekategoriseer kan word nie omdat "dit tot oorvereenvoudiging lei om alles in kategorieë te wil plaas" (12). Dit is nie alleen vir haar moeilik om verskillende fasette van die man te onderskei nie, dit is ook toenemend moeilik om die grens tussen haarself en die man te onderskei:

Baiekeer in die aand as die boeke oopgeslaan om my lê, en die rekenaar sag druis voor die venster ... dan is dit of ek hom kan aanvoel, asof hy tussen die woorde wil uitkom, besit begin neem van die kamer. (14.)

Hierdie aanvoeling van die man se teenwoordigheid is egter nie beperk tot wanneer sy in die kamer aan die werk is nie. Wanneer sy op die strand loop, kry sy ook die gevoel dat die man haar dophou:

Hoekom? het sy haar vir die soveelste keer afgevra. Hoekom het ek die gevoel gekry dat die die man oor wie ek skryf, my op die strand dophou? Dat hy iewers vanuit die rugte toekyk? (34.)

Net hierna lees sy 'n jagverhaal wat die man geskryf het, waarin 'n wildekat hom uit 'n bos dophou. Sy lê self eksplisiet die parallel met die wildekat wat uit die bosse kyk, en die gevoel dat sy uit die bosse dopgehou word (36). Die grens tussen die wêreld van die man se manuskrip, en die een waarin sy leef, word sodoende geproblematiseer. Wêreldes sonder greuse ontstaan. Hierdie ophef van grense tussen wêreldes, is vir McHale (1987:79) een van die belangrikste eienskappe van postmodernistiese literatuur, aangesien dit ontologiese twyfel, die mees basiese kenmerk van postmodernisme, veroorsaak.

14.2 Die grens tussen tekswêreld en reële wêreld

14.2.1 Khera en die manuskrip

Op 'n vreemde manier word Khera se lewe (en haar skryfwerk) deur die man se manuskrip bepaal. Die soeke van Khera tussen die reëls van die dagboek en die soeke van die wildvanger na die spoor van die bobbejaan, word gelyk gestel. Die skryf van die biografie

is spoorsny, spoorsny op soek na 'n mens se lewe. Soos sy die man se onvoltooide manuskrip lees, begin Khera al meer verbande lê tussen beskrywings in die manuskrip en die werklikheid waarin sy haarself bevind: "Kan dit wees dat hy by die skryf van die manuskrip die werfbobbejaan in gedagte gehad het?" (100)

Wanneer Khera vir die wildvanger koffie maak op die oggend voordat hy met die jag begin (110), is dit 'n herhaling van 'n toneel uit sy manuskrip wat sy twee aande tevore gelees het (100). Die 'fiktiewe' gebeurtenis van die manuskrip word in die werklikheid herhaal. Die bed is, net soos in die manuskrip, onopgemaak. Khera skiink ook swart koffie, en gooi dan whisky daarin:

En toe, asof nie sy nie maar iemand anders beheer het oor haar handelinge, het sy na die hangkas gestap, uit die onderste laai 'n bottel whisky gehaal. Sy het twee propies vol in elke beker afgemeet. (111.)

Wanneer die manuskrip op hierdie wyse "waar word", is dit bevestiging van 'n vermoede wat Khera reeds vroeër gehad het. Sy dink met angs daaraan dat sy geen beheer oor haar eie lewe het nie: "(...) dat (sy) vasgevang is in 'n patroon, deel van 'n geskiedenis waarvan die uitkoms lank reeds bepaal is; dat (sy) geen keuse het as om te beleef wat opgeteken is nie ... 'n ritueel wat een of ander tyd voltrek moet word, die finale wraak van die werfbobbejaan" (101). Sy verduidelik ook dat die skryfwerk "sy eie loop begin neem in die rigting wat dit moes" (111), en erken daarmee dat sy nie beheer het oor haar skryfwerk nie, dat al die gebeure vooraf bepaal is (deur die manuskrip). Sy is bewus daarvan dat sy, as biograaf, nie 'n bepalende invloed het nie, dat haar "rol slegs instrumenteel" is, "die opteken van 'n verhaal wat reeds geskryf is" (18). In plaas daarvan om 'n ander se lewe in haar teks vas te lê, bepaal die teks haar lewe. Die grens tussen outeur en teks word sodoende ondergrawe.

14.2.2 Die manuskrip en die wildvanger

Die lot van die wildvanger, skrywer van die manuskrip, word egter sêlf ook daardeur bepaal. Khera wonder byvoorbeeld, na aanleiding van wat sy gelees het, of die wildvanger al deur die rivier is en of hy al op die swartmamba afgekom het (118). Kort daarna word beskryf hoedat die wildvanger deur die bobbejaan na die swartmamba gelei word (124). Sy lees in die manuskrip van 'n jagter en gejaagte - "'n Jagter op die spoor van 'n bobbejaan, 'n ritueel so bisar dat die natuur verkies om 'n digte mislaag oor die gebeure te trek. Jagter en gejaagte wat op die oomblik hoofspelers geword het in 'n wêreld waar, volgens oorlewering, ook ander obskure karakters se intriges eens afgespeel het..." (121-2). Die jagter het teenoor Khera erken dat dit die eerste keer is dat hy 'n bobbejaan se spoor moet sny (111). Dit beteken dus die jagtoneel ook vooruit bestem is, deur die beskrywing daarvan.

Almal vra hulle vrae oor die wildvanger aan Khera - amper asof dit 'n erkenning is dat sy in elk geval die outeur van die wildvanger is en daarom op die vrae moet kan antwoord (134). Sy antwoord hulle met die woorde van die wildvanger, wat sy die middag gelees het.

Die grens tussen feit en fiksie is vloeiend. Wanneer Khera uit die feitlike inligting oor die man se lewe (sy dagboeke) nie genoeg informasie kry nie, vind sy dikwels weer die nodige inligting in sy fiktiewe werk (18). Beide Khera en die wildvanger is dus "karakters" uit die manuskripte.

Geleidelik is daar al meer onsekerheid oor wat die man geskryf het en wat Khera se eie aandeel is. Sy verwys self na voorspellings wat "te akkuraat" was (98). Die man skryf dikwels in die derde persoon om sodoende afstand te skep (98). Dit bevestig die indruk dat hy self die outeur is van die biografie wat Khera skryf.

Woordwêreld bepaal dus leefwêreld. Die biografie is, by uitstek, die genre waarin die teenoorgestelde verwag word - dit behoort die opteken van 'n lewensverhaal te wees. Leefwêreld behoort woordwêreld te bepaal. Die ondermyning van hierdie konvensie lei tot ontologiese onsekerheid in beide wêreldes.

14.3 Die grens tussen die rasionele wêreld en magiese wêreld

Hierdie "wêreld waar (...) ander obskure karakters se intriges eens afgespeel het" (122), betrek die bonatuurlike, die irrasionele. Op rasionele wyse verklaar Khera die situasie aan haarself: "Eintlik is dit net 'n bobbejaan aan 'n ketting, hans grootgemaak, afhanklik van iemand om elke dag kos in sy bak te gooi - 'n afgeskepte troeteldier wat verstandloos in die niet tuur" (101). Pas nadat sy dit so aan haarself verklaar het, gryp die bobbejaan haar broekie wat van die wasgoeddraad afwaai ("asof deur 'n onsigbare hand geruk" -101). Later sit hy daarmee in sy een hand en sy penis in sy ander hand (102). Haar rasionele verklaring van kort tevore, word sodoende ondermyn.

Die werkers lê 'n verband tussen die vrou (Khera), die wildvanger (die man wie se kiekies teen haar muur is en wat hulle ook as *uMthakathi* - "oorsaak van alle onheil" (122) beskou) en die bobbejaan (rydier van *uMthakathi*), as hulle die ontsuapte bobbejaan se spoor direk na haar kamer volg. Vir hulle is die bonatuurlike verklaring vanselfsprekend: *uMthakathi*, die towenaar, het die nag by die vrou in die buitekamer deurgebring en was teen die oggend te moeg om weg te kan loop, sodat hy die bobbejaan (tradisioneel die towenaar se rydier) losgemaak en weggery het. Dit is ook opvallend hoedat die aanhaling van Zuluspreuke in hierdie stadium toeneem, en dikwels dui op die bonatuurlike.

14.3.1 Kaapstad en Zululand

Die Zululandruimte word voortdurend aan die magiese en bonatuurlike gekoppel. Dié ruimte van sweet, mos, son en verrottende plante, staan in skerp kontras teenoor Khera se bekende, rasonale, Kaapse ruimte. Die omgewing bly vir haar vreemd, sy kan slegs die ruimte in die kamer tem, en selfs daar bly die tromme, die spinnekoppe en insekte vreemd (12). Sy word deur die plaaslike mense daarvan verseker dat mens "Zululand se stories" nie in boeke kry nie (17) en "jy moet die hitte ken" (17). Khera besef dat sy nooit deel kan word van hierdie ruimte nie:

Die landstreek was skielik ontoegankliker as ooit - sy het besef dat haar kommunikasie eensydig is, dat daar 'n ondeurdringbare grens is wat mense soos sy, Herman en Lettie toegang weier tot die geheimenisse wat tussen die berge vasgevang is. (22.)

Die vreemde omgewing maak vir Khera onrustig. Sy wil die hele tyd omkyk (30-1): "Dis of alles broei in hierdie wêreld. Selfs die lug. Asof daar iets in die taaiheid is wat sy kans afwag om op jou toe te slaan" (32). In hierdie onrustige ruimte vind daar al meer onverklaarbare dinge plaas. Die logiese, intellektuele en rasonale lewe van die Kaap (waar die mans oorringe dra en luister na musiek terwyl hulle intellektuele gesprekke voer - 23) word opgehef deur die geheimsinnigheid. Die stories van die towenaar (*uMthakathi*) wat op 'n bobbejaan ry (19), maak die werfbobbejaan geheimsinnig. Wanneer Herman ook werklik siek word nadat hy aan die bobbejaan geraak het (soos wat die Zulus gewaarsku het) begin dit al meer lyk asof die mites, in hierdie omgewing, nie ongegrond is nie (104). Daar is te veel dinge wat onverklaarbaar is: "Die klammigheid buite het soos 'n krieweling in die mense se lywe opgetrek, 'n onverklaarbare gevoel dat daar in die kloue kragte werksaam is, dinge wat jy nie kan sien nie, wat jy net kan aanvoel" (146).

Die vreemde verhale wat om die vure vertel word, van dwerge en towenaars en skelmstreke van diere, dra by tot die skepping van 'n geheimsinnige, magiese atmosfeer. Die kinders word om die vure gewaarsku dat hulle nie moet glo wat die oë kan sien nie (130). Die rasonale maak in hierdie ruimte plek vir die irrasionele. Die grens tussen wat (redelik) moontlik en onmoontlik is, word opgehef.

Belangrik in hierdie verband is die beskrywing van die begrafnistoneel. By hierdie begrafnis word die lyk van die dooie (die man van die sooihuis) bewaak, sodat dit nie deur die towenaar in die hande gekry kan word nie (158). Die towenaar grawe die lyk (van die jagter, die swerwer, die akademikus, die een met die baie boeke) op en dryf 'n skerp gemaakte stok deur die lyk se kop om sodoende 'n "tweede lewe" aan hom te gee (159). Op dieselfde wyse gee die biografie ook tweede lewe aan die man. Dit is dus nie toevallig dat die werkers die wildvanger as towenaar beskryf nie (146). (Intertekstueel is *Die werfbobbejaan* in 'n sekere sin ook die tweede lewe van *Die jakkalsjagter*.)

14.4 Grense tussen karakters

14.4.1 Die grens tussen wildvanger en werfbobbejaan

Die onsekerheid van die subjek, reeds aangespreek in die verwarring tussen jagter en prooi, biograaf en die persoon wie se lewe beskryf word, blyk veral uit karakterisering. Met sy terugkeer ná die jag, sien die werkers die wildvanger in die mis eers aan as *Imfene*, dan as *uMkhovu* en uiteindelik as *uMthakathi* (146). *Imfene* (bobbejaan) is die rydier van die towenaar. *uMkhovu* is 'n zombie, gebore "uit paring tussen mens en bobbejaan" (19), die "handlanger van die towenaar" (146). *uMthakathi* is die gevreesde towenaar self. Eers nadat die wildvanger vir al hierdie bonatuurlike figure aangesien is, word hy deur die hotelbewoners herken, maar selfs dan word hulle gelaat met 'n "krieweling," "'n onverklaarbare gevoel dat daar iewers in die kloue kragte werksaam is, dinge wat jy nie sien nie, wat jy net aanvoel" (146). Die wildvanger, bobbejaan, towenaar en helper van die towenaar word, deur hierdie verwarring, in een persoon saamgetrek. Hierdie saamtrekking van verskeie karakters in een, hef die grense tussen karakters, tussen individue op, veral tussen die wildvanger, die bobbejaan en Khera.

Die 'grens' tussen wildvanger en die bobbejaan verval veral tydens die jag, wanneer die jagter en die prooi "rolle omruil". Deur wisselende fokalisering word die werfbobbejaan en die wildvanger uitendelik onseibaar. Tydens die jagtog verskuif die fokalisering voortdurend tussen jagter en prooi (124). Wanneer die bobbejaan en wildvanger rolle omruil, deurdat die bobbejaan 'jagter' word en die wildvanger die 'prooi', verskuif fokalisering na die bobbejaan wat die mamba waameem en besluit om 'n 'lokval' vir die jagter te stel (124).

In die man se manuskrip, word die vrou se bewegings in die kamer beskryf, soos deur die venster waargeneem. Dit is 'n waarnemingspunt wat juis moontlik is vanaf die posisie van die bobbejaan (100). Hierdie 'bobbejaanfokalisering' versterk subtiel die onheilspellende, bonatuurlike verband tussen die man en bobbejaan.

Khera verduidelik aan die mans in die kroeg wat gebeur tussen die jagter en sy prooi, hoedat hulle hulself in mekaar se posisies indink, en dus al meer in mekaar se identiteit opgaan (134). Hierdie proses wat sy beskryf, speel ook inderdaad in die moeras af. Die honde ervaar verwarring wanneer hulle nie die spoor van die bobbejaan van die man se spoor kan onderskei nie (136). Jagter en prooi word al meer een, totdat die jagter homself opkrul om te rus "in die holte wat deur die werfbobbejaan in die sand gelê is" (132).

Die oomblik van doodmaak is die oomblik wanneer "jagter en prooi saamsmelt in een geheel," verduidelik Khera aan die mans (144). Hierdie saamsmelting van jagter en prooi vind plaas wanneer die bobbejaan die wildvanger aanval. Saam rol hulle op die grond rond. Die bobbejaan het "inbeweeg vir die doodmaak, die deurbyt van die nekslagare, die knak van die rugmurg" (142). Prooi word hier jagter en jagter word prooi.

Uiteindelik ruil die rolle weer om en rig die jagter sy geweer op die bobbejaan:

Stadig het hy die natrek op die sneller geneem, die loop doodstil, terwyl die omgewing vervaag, weggraak met die drukking van sy vinger teen die sneller - die oomblik wanneer die buitewêreld uitgesluit word, wanneer jagter en prooi saamsmelt in een geheel. (144)

Wanneer hy, deur die visier, in die bobbejaan se keel kyk, sien hy as't ware sy eie lewe voor homself afspeel in die aangesig van die dood: "n voorspel tot die einde van 'n lewe, die finale kyk in die spieël" (145). Hierdie sterftoneel (dieselfde sterftoneel in die sooihuis wat beskryf word in *Die jakkalsjagter* (1990:84)) word ook deur Khera in haar biografie beskryf as "die konfrontasie met homself, oog tot oog soos in 'n spieël (...) die boodskap om 'n lewe lauk op homself jag te maak" (143). Die finale ontmoeting met die bobbejaan is dus 'n "konfrontasie met homself". Die eenwording word voltrek. Die grens tussen bobbejaan en wildvanger verdwyn.

Wanneer die bobbejaan later sterf, nadat die honde hom verskeur het, word ook die dood van die ou man in die sooihuis in hierdie sterwe saamgetrek:

In die sooihuis het die man op die bed probeer omdraai. Sy een arm het afgegly en hy het stadig afgesak na die misvloer. Tog het hy nog met sy hand gekeer, sy eie honde se tande in sy voorarms, sy keel nou onbeskermd oop. Ver in die veld het die reuk van ou sweet in die soldaat se neus opgeslaan. Sy hande het krampagtig aan die rugsak se bande begin ruk (166).

Die vrek van die bobbejaan aan die tande van die honde, word ook die sterf van die man in die sooihuis aan die tande van sy eie honde. Die grense tussen die bobbejaan, die sterwende man in die sooihuis, die sterwende soldaat in die veld, word finaal opgehef - daarmee saam ook die grense tussen 'n *Wêreld sonder grense*, *Die jakkalsjagter* en *Die werfbobbejaan*. Begrensing, kategorieë, soos wat Khera aan Eddie verduidelik het, is te beperkend (12).

14.4.2 Die grens tussen Khera en die wildvanger (en die werfbobbejaan)

Op dieselfde wyse as wat jagter en prooi bestem is om mekaar te ontmoet, ontmoet Khera en die wildvanger by die hotel, volgens afspraak (38), en word dit ook vir hulle 'n kyk in die spieël, 'n ontmoeting met die self.

Daar is reeds in die inleiding tot hierdie hoofstuk gewys op die ooreenkoms tussen jagter en prooi aan die een kant en biograaf en die een wie se lewe beskryf word aan die ander

kant. Hierdie verband word ook op die vlak van karakterisering gelê. Ook die grense tussen Khera, die bobbejaan en die wildvanger vervaag. Khera lê self die verband deur te wys op die bloedstreep wat die bobbejaan maande tevore reeds op haar gelaat het, dat hulle met bloed verbind is (137).

Dit is ook opvallend dat die bobbejaan seksuele aangetrokkenheid jeens Khera het. Hy masturbeer terwyl hy haar kantbroekie vashou (102). Wanneer die wildvanger en Khera seksueel verkeer, kry die bobbejaan skuim om sy bek (50). Die nag van sy ontsnapping droom Khera van 'n seksuele ervaring met die bobbejaan, en die volgende oggend word die bobbejaan se spore voor haar kamervenster gevind (106-7). Wanneer die wildvanger uit die moeras terugkeer en seksueel met Khera verenig, grawe sy in die wond wat deur die bobbejaan veroorsaak is. Die wildvanger sê ook dat die kantbroekie moontlik die belangrikste skakel tussen die werfbobbejaan, homself en Khera kan wees: "die een ding wat ons bind ... my en jou en die werfbobbejaan" (112).

Net soos die wildvanger deur die werkers met towery verbind word, word ook Khera met towery verbind, "'n plek toegeken saam met die towenaar se handlangers" (137). Sy word in dieselfde asem as *uMkhovu* genoem (138) - die handlangster van die towenaar en naam wat die Zuluwerkers ook die wildvanger genoem het (136). Khera kry die naam van *uMamtsotsi* - vrou van die towenaar (138). Khera en die wildvanger deel dieselfde infeksie van die moeras (155).

Een van die moontlike titels wat die man vir sy onvoltooide manuskrip noem, gee ook 'n aanduiding van die verhouding tussen die karakters: "Op soek na die skadukarakter" (69). Die titel suggereer dat die vrou (Khera) en die man (Wildvanger) skadukarakters van mekaar is. Die suggestie word bevestig deur die bespreking van die anima-figuur van Jung, waarop Khera in die aantekeninge van die man afkom (70). Die grens tussen Khera en die wildvanger as afsonderlike karakters word sodoende geproblematiseer. Khera is moontlik die skadukant, die anima van die wildvanger. Die vrou (anima) is die dryfveer van die swerwer, die een wat hom aanmoedig "om die onbekende te betree", sy

"geheimsinnige kant" (70). Die werkers sê inderdaad oor haar: "*Akungwe ingenambala elimnyama* - elke mens het 'n donker kant, elkeen steek iets weg" (107).

Die voltooiing van die manuskrip bring nie rus vir Khera nie. Die onvoltooide slot bly vir haar 'n probleem (164). Sy bly onrustig, soos wat sy elke keer onrustig bewus geword het van die wildvanger se teenwoordigheid. (Net soos wat sy telkens die teenwoordigheid van die wildvanger kon aanvoel, in die vorm van onrustigheid, voel sy ook die teenwoordigheid van die bobbejaan aan -100.) Selfs haar voet jeuk weer, en die honde blaf, bonatuurlike tekens van die wildvanger se teenwoordigheid - die apteker beskryf immers die patroon wat die sandwurm loop as "interessant" (72) - 'n suggestie dat dit 'n boodskap is. Die bonatuurlike speel ook 'n rol wanneer die tromme vir die eerste keer ook in die dag slaan (165).

14.5. Tydsgrense: verlede, hede, toekoms

Khera vertel aan die sanger dat sy gefassineer word deur die wyse waarop die man waaroor sy skryf, nie deur ruïnte of tyd gebind word nie, dat hy kan opduik waar en wanneer hy wil. (79)

Net soos in *Die jakkalsjagter*, word tyd in hierdie roman geïdentifiseer. Die manuskrip van die wildvanger is in die verlede tyd geskryf (byvoorbeeld: 98). Die jag van die bobbejaan is reeds beskryf maar die wildvanger erken teenoor Khera dat hy nog nie tevore 'n bobbejaan gejag het nie (111). Hierdie gebeure, reeds beskryf in die manuskrip, is egter besig om plaas te vind in die moeras, in Khera se kamer. Sy neem dele daarvan op in die biografie wat sy skryf, dit word die biografie en is uiteindelik die pakkie wat sy Kaap toe pos.

Die manuskrip is in die eerste plek Khera se sleutel tot die verlede. Sy gebruik dit as basis vir die man se persoonlike 'geskiedenis' (sy verlede) wat sy besig is om te skryf. Dieselfde manuskrip is egter terselfdertyd 'n 'geskiedenis van die toekoms.' Voordat die wildvanger op die bobbejaanjag vertrek, lees sy byvoorbeeld reeds oor sy vertrek. (Kyk ook afdeling 2.1 en 2.2 hierbo hoedat die manuskrip die toekoms van die karakters bepaal.) Onderskeid tussen wat opgetekende geskiedenis en wat toekomsvoorspelling in die man se manuskripte is, is ook nie moontlik nie - alles is in die verledetyd geskryf. In hierdie teks is die verlede en toekoms dus saamgetrek.

Jagter en Prooi word al meer een: Die pad loop "n wye sirkel," waarvan die einde weer in die begin invloei (140). Die einde in die sooihuis word telkens herhaal - soos reeds in *Die jakkalsjagter* (142) - en maak 'n terugkeer moontlik. Die herhalende einde noodsaak ook 'n herhaalde begin. Hierdie "tweede lewe" word deur die toorkrag van die *uMthakathi* moontlik gemaak. Om die *uMthakathi* se opgrawe van die lyk egter in tyd te plaas, is ook nie moontlik nie. Dit kon moontlik al die gebeure voorafgaan, maar ook volg op die dood in die sooihuis. 'n Eindelose vervloeiing van begin en einde (verlede en toekoms) is die gevolg. 'n Chronologiese (rasionele) opvatting van tyd word ondergrawe. Voorrang van een gebeurtenis bo 'n ander, van begin bo einde, van nostalgiese verlede of utopiese toekoms bo die hede, word opgelos in die ondergrawing van 'n liniêre tydsopvatting.

14.6 Intertekstuele grense: soldaat, jakkalsjagter, werfbobbejaan

Deur die verwysings tussen die tekste ('n *Wêreld sonder grense*², *Die jakkalsjagter* en *Die werfbobbejaan*), herhalings van gesprekke en gebeurtenisse en dieselfde karakters, word die greuse tussen die drie tekste van Strachan se oeuvre opgehef. Talle voorbeelde

² 'n *Wêreld sonder grense* word as 'bundel kortverhaalttekste' wel vergelykend betrek, omdat dit so 'n sterk eenheid met hierdie romans vorm en nie buite rekening gelaat kan word nie, terwyl die bundel self ook - deur die onderlinge verbondenheid van die kortverhale - romantrekke vertoon.

is reeds in die bespreking hierbo genoem. Soms word dit op subtile wyse in 'n enkele sin gevind. Die skree van die sywurms wat die jong Lenka op skool ervaar (*Die jakkalsjagter*, 1990:82) word byvoorbeeld teruggevind in *Die werfbobbejaan* (143). In die kortverhaal "Herinnering," uit 'n *Wêreld sonder grense* (1984:9), sê die ma vir die man wat op die plaas aankom: "Jy was lank weg. Jy's maer." In *Die jakkalsjagter* sê Gillian vir Lenka: "Jy was lank weg. Jyt maer geword" (1990:106). Dit is presies die woorde waarmee Khera die wildvanger groet (1994:110). Hierdeur word die grense tussen die ma, Khera en Gillian opgehef in die vrou as geliefde en as moeder, die anima. Verder hef dit natuurlik ook die grense tussen die man (soldaat), Lenka (die jakkalsjagter) en die wildvanger op. Dit is egter nie die enigste gevolge nie. Khera se bewustheid daarvan dat sy as karakter deur 'n teks bepaal word, word hierdeur versterk. Sy kan maar net sê wat in die teks staan - is magteloos daaraan uitgelewer. Die teks, sonder sentrum, sonder slot, is al wat oorbly.

14.7 Wêreld sonder subjek

Die ophef van die grense tussen die jakkalsjagter / werfbobbejaan / soldaat, tussen rasionaliteit en die magiese, tussen karakters en teks, feit en fiksie, verlede en toekoms, laat die leser met talle onsekerhede wat nie redelik verklaar kan word nie. In *Die werfbobbejaan* word die leser betrek by 'n netwerk van tekste; verhale; wêreld sonder grense waarin geen enkele subjek is waarin die leser sekerheid kan vind nie. Die leser word gekonfronteer met wêreld wat nie vatbaar is vir rasonale ontleding nie. Slegs in verhaal, in teks kan hierdie grenslose wêreld naasmekaar staan; wêreld wat telkens die redelike, individuele subjek laat verval.

Sonder die opvallende selfbewustheid van *Die jakkalsjagter*, sonder die oorbekende tegnieke van die postmodernisme, word die subjek in *Die werfbobbejaan* gedesentreer. Die 'rede,' as universeel bepalende sekerheid in die geskiedenis, word uit die sentrum verplaas en slegs verhale (teks) bly oor. Die "oorlog teen totalisering" (Lyotard, 1984:82),

nie alleen totalisering deur die 'rede' nie, maar ook totalisering deur gekommersialiseerde postmodernistiese tegnieke word in *Die werfbobbejaan* voortgesit.

14.8 Vergelykende samevatting

Foucault (soos bespreek onder 2.4.2) wil deur middel van "genealogiese studie" 'n vorm van geskiedskrywing vestig wat nie voortdurend verwys na 'n transeendentale subjek nie. Hy wys daarop dat die wyse waarop subjekte van posisies of funksies verander, 'n veranderende effek het op wat as waar of onwaar gereken word (2.4.3). Sonder absolute waarheid, sonder absolute waarde, bly slegs interpretasie oor - wat Vattimo na aanleiding van Nietzsche "filosofiese nihilisme" noem (2.6.4). Hassan sluit ook by Nietzsche se "wil tot mag" aan wanneer hy "selfloosheid" as een van die kenmerke van postmodernistiese literatuur noem (3.1.1). Die begrip "intertekstualiteit", soos opgevat deur Kristeva, lei weg van die idee van 'n enkele subjek agter die teks, na die idee van tekstuele produktiwiteit (4.2).

Karakters as subjekte word dikwels in postmodernistiese tekste afgebreek. In Brink se *Inteendeel* begin die ek-verteller, Estienne Barbier, met die woorde "Ek is dood: jy kan nie lees nie: dié sal (daarom) nie 'n brief gewees het nie" (1993:13). Hierdie klem op die talige aard van die karakter lê die onmoontlikheid van 'n vasstelbare subjek bloot. In Hoofstuk 5.4 is gewys op die voortdurende versplintering van die subjek in postmodernistiese tekste en hoedat ook vanuit die psigologie (Lacan) aanduidings is dat die nosie van eenheid van die subjek verwerp word. (Onder hoofstuk 5.4 is ook gewys hoedat onsekerheid van die subjek in *Suidpunt-jazz*, *Inteendeel* en *Casspirs en Campari's* gevestig word.)

Hoofstuk 15

Juffrou Sophia vlug vir woorde

15.1 Inleiding

Alhoewel *Juffrou Sophia vlug vorentoe* (Berta Smit, 1993) moontlik, weens die positiewe Christelike visie daarvan, nie as 'n postmodernistiese roman beskou kan word nie, is daar, veral op tegniese vlak, nietemin kenmerke van postmodernisme in die teks aanwesig. Steenberg (1995:64-65) wys in sy artikel op die moontlikheid om *Juffrou Sophia vlug vorentoe* vanuit 'n postmodernistiese periodekode te lees. Ook Prius (1995:136) voer aan dat Berta Smit "binne 'n postmodernistiese rigting" skryf.

In *Juffrou Sophia vlug vorentoe* sluit die pogings van juffrou Sophia om 'n roman te skryf, die probleme wat sy daarmee het, haar kritiek op haar eie skryfwerk, haar worsteling met romanteorie en selfs die vernietiging van dele van haar reeds geskrewe teks, inderdaad aan by die postmodernistiese kode. Hierdie "wordende roman" (Steenberg, 1995), "binneverhaal" (Wijbenga, 1994) of "ingebedde roman" (Prins, 1995), wat juffrou Sophia besig is om te skryf, is 'n roman binne die "primêre teks" waarin Sophia Marais, na 'n tyd van ernstige siekte in die hospitaal, terugkeer na haar woonstel en haar lewe probeer hervat. Vir Prins (1995:136) word 'n "postmodernistiese rigting" juis ingeslaan wanneer die grens tussen die ingebedde teks en die primêre teks vervaag. Reeds in die ontkenning word die problematiese aard van die grens tussen fiksie en werklikheid aan die orde gestel; 'n grens wat uiteindelik al hoe meer vervaag, omdat 'n mens sonder die verbeelding "tog nie by die waarheid kan uitkom nie" (85)¹. Dit is juis "waarheid" waarna juffrou Sophia op soek is, maar haar pogings om in haar roman aan "die waarheid" uitdrukking te gee, word op talle maniere gekortwiek.

¹ Syfers tussen hakies sonder datum of outeursverwysings, in hierdie hoofstuk, verwys na: Smit, B. 1993. *Juffrou Sophia vlug vorentoe*. Kaapstad : Tafelberg.

Aanvanklik beskou juffrou Sophia taal as medium waardeur 'n mens na die werklikheid kan kyk en waardeur uitdrukking gegee kan word aan die waarheid. Gaandeweg raak sy egter al meer bewus van die beperkings van taal en die moontlikheid om daardeur aan die waarheid uitdrukking te gee.

15.2 Juffrou Sophia soek na waarheid

Juffrou Sophia se ernstige bemoeienis met "die waarheid" is opvallend. Haar *alter ego* ("die nugtere en skeptiese binneprater" - Olivier, 1993:41) wys haar daarop dat sy reeds van kleins af behep was met die waarheid: "Nou toe kom, jy wat altyd alles tot op die been wil oopkloof, wat van kleins af wou wéét: só is dit, en so is dit nié..." (85).

15.2.1 'n Bedekte waarheid

By haar as kind word die behoefte om uit te vind wat die waarheid is, versterk wanneer sy besef dat die grootmense besig is om haar te kul: "Hulle steek iets vir my weg" (26). Dit besef sy as sy die eerste keer agterkom dat haar ouma nie werklik is wat voorgegee word nie - Die 'waarheid' is dat haar ouma se vleis "jellierig" is - al steek sy dit weg onder 'n swart rok (26). Sy besef dat daar dinge gebeur waarvan sy doelbewus deur haar ouers weggehou word. As sy na die kleurlingwerkers kyk, stuur haar ma haar weg om 'n boek te gaan lees. Sy mag die werklikheid nie ervaar nie - slegs woorde (boeke) (24). Sodoende word juffrou Sophia uitgelewer aan die "waarheid" wat bepaal word deur "ons mense". Haar magtelose woede vir haar moeder wat alle besluite namens haar neem (veral rakende mans - p.102-108), lei egter nie tot verset nie. Die ma wat loyaliteit bo alles eis en geen verset duld nie, word parallel aan wat die Afrikaner aan 'sy mense' doen deur nasionalistiese eise. Dit blyk onder andere uit die aanhaling van Hertzog waarin verduidelik word hoedat hy verdediging van die 'goeie' bo die self stel (108).

'n Besoeker van juffrou Sophia merk op dat 'n mens nie meer weet wat om te glo nie: "Elke koerant het sy eie storie wat hy vir die waarheid verkondig" (43). Juffrou Sophia glo dat die waarheid wel te vind is as mens "tussen die lyne lees" (43). Die waarheid is dus, vir haar, iets wat ontdek en uitgedruk kan word.

15.2.2 Die waarheid is in die Bybel

Die waarheid is vir haar van kleins af gekoppel aan die Bybel. "... jy wat van kleins af so behep was met die Bybel, Die Woord van God wat jou boei" (33). In die hospitaal is die Bybel ook vir haar 'n anker - as sy haar Bybel op die kassie sien "wéét sy waar sy hoort" (11). Die waarheid lê dus vir haar in woorde, veral in die Woord van God. Sy ken die "Heilige Skrif" baie goed en kan talle plekke daaruit aanhaal om haar standpunte te bewys (51) en as kind doen sy ook moeite om haar katekisasielesse te memoriseer (216).

15.2.3 Eerste tekens van twyfel

Die behoefte aan vastigheid en 'n seker wete van wat waar is, is al sedert juffrou Sophia se jeug by haar, maar so ook die besef dat dit nie gevind kan word nie:

Reeds tóé was jy jou bewus van verbrokkeling van die dinge waaraan jy van kleintyd af wou vashou. Wat was dit, die gedurige behoefte aan 'n vaste, sekere wete: só is dit, en so is dit nié ... dit is waarheid en dit is leuen... (102.)

Ten spyte van haar bewustheid die "verbrokkeling van die dinge waaraan (sy) van kleintyd af wou vashou", dring juffrou Sophia steeds daarop aan dat daar een sinvolle standpunt is en dat die "waarheid" gesê moet word: "Alles raak ons verhouding met God én ons medemens. Selfs elke geheime gedagte. Dit is wat ons vandag, ook in hierdie land moet besef ... hierdie geweldige verantwoordelikheid wat daar op ons gelê is om onder sy oë te leef" (168).

Wanneer juffrou Sophia begin om te skryf, is dit juis hierdie behoefte aan sekerheid wat dit vir haar moeilik maak. Sy word onseker oor wat sy wil skryf. Sy begin om te twyfel aan dit wat sy voorheen as waarhede aanvaar het:

En buitendien, hoe weet jy wat is die waarheid?
My ma sê Botha was 'n manteldraaier, Malan was 'n hand vol wind.
My pa sê Malan is 'n man met integriteit.
My oupa sê vergewe. (96)

Ondanks hierdie onsekerheid, wil juffrou Sophia haar Bybelse waarheid ten alle koste uitdruk in haar roman, *Die kruisiging van Gulda de Jongh*.

15.3 Juffrou Sophia probeer om die waarheid uit te druk in 'n roman met 'n boodskap van hoop

Juffrou Sophia is 'n skrywer wat vir 'n baie lang tyd niks gepubliseer het nie - die buurvrou van hoër op in die straat verwys na "jāre" wat verloop het sedert iets van juffrou Sophia verskyn het (88). Sophia verklaar onomwonde dat sy met *Die kruisiging van Gulda de Jongh* 'n boodskap wil bring: "My roman moet 'n boodskap van hoop bring" (151). Terwyl sy skryf word hoop vir haar al hoe belangriker, veral wanneer sy ook lees in *The Theology of Hope* (158). Sy wil die boodskap van skuldbelydenis, vergifnis en versoening deur Christus bring (136).

Haar roman is 'n poging om vir Christus sigbaar te maak - veral in die karakter Christoff (201). Die karakter Gulda de Jongh moet die vergifnis van God beleef:

Dit moet ek in my roman beklemtoon: die trots van die eie ek. Sy weiering om te erken dat hy skuldig is. Sy aandagigheid aan die verwildering van die wêreld (134).

'n Aanhaling uit die werk van Robbe-Grillet, dat die funksie van kuns nie is om 'n waarheid te illustreer nie, maar om vrae te vra wat nog nie gevra is nie, laat haar beseef dat ook haar

roman nie slegs 'n enkele boodskap kan oordra nie. Sy word bewus daarvan dat dit sal lei tot "'n verstikkende leegte waaruit niks gebore kan word nie" (169).

Boonop kry sy dit nie reg om, tot haar eie bevrediging, 'n enkele boodskap te bring nie. Na die lang gesprek tussen haar karakters, Dorethea en Christoff, vind juffrou Sophia dat dit glad nie verloop het soos sy dit wou nie: "Iewers het die gesprek hande-uit geruk. Iewers is die werklikheid uit sy koers uit gedwing sodat alles wat hulle sê, verbandloos los begin drywe" (215). Daarom sny sy die woorde wat sy geskryf het, weer op in stukkies (216). Dit het nie verloop soos sy dit wou hê nie. Sy wou, deur Christoff, Christus se boodskap van liefde en verlossing van sonde bring. In hierdie gesprek kan sy woorde nie daarin slaag om die boodskap te bring nie: "Dis net waarvoor ek gevrees het: Christoff se verheewe, byna arrogante woorde. Sodra hy begin praat is hy liefdeloos, onverbiddelik..." (215).

Ten spyte daarvan dat sy die teks versnipper omdat nie alles reg verloop om haar boodskap oor te dra nie, is die gesprek reeds deur die leser gelees². Sodoende word die idee ondergrawe dat die skrywer (enige skrywer) beheer kan uitoefen oor die werklikheid, 'n enkele waarheidsvisie daarop kan afdwing.

Juffrou Sophia se pogings om 'n enkele boodskap met haar roman, "*Die kruisiging van Gulda de Jongh*," te gee, word gekortwiek deur die aard van taal en die skryfproses asook die problematiese aard van die grens tussen werklikheid en fiksie. Sy beseft dat die leer van die Christelike godsdiens waarop sy staatmaak, nie die waarheid kan sê nie, omdat dit cliché-agtig raak; "muwwe afgetrapte woorde" (222).

². 'n postmodernistiese tegniek wat deur McHale as *sous rature* beskryf word (1987:99-111).

15.4 Probleme met taal en die grens tussen werklikheid en fiksie:

Wat is waar en hoe sê mens dit?

Juffrou Sophia vlug vorentoe vind aansluiting by die selfbewuste aard van die postmodernistiese fiksie. Daar is doelbewuste nadenke oor die skryfproses, ook dikwels juis met intertekstuele verwysings, soos byvoorbeeld die toespraak van F.W. de Klerk (95), en aanhalings uit teologie, filosofie en literêre teorie (253-254). *Juffrou Sophia* het vir haarself 'n lewe beplan waarin sy "die werklikheid be-noem" (111). Hierdie be-noemingsproses word baie selfbewus aangepak sodat die grense tussen werklikheid en fiksie ondergrawe word en daartoe lei dat die teks self sy eie waarheid is, dat 'n teks nie waarheid kan reflekteer nie. Wanneer sy begin skryf, sê sy vir haarself:

Nou toe kom, jy wat altyd alles tot op die been wil oopkloof, wat van kleins af wou wéét: só is dit, en so is dit nie, gebruik jou verbeelding. Daarsonder kan mens tog nie by die waarheid uitkom nie. (85.)

Sy besef dat sy nie alles ten volle kan beheer nie: "Toe, jy, die alwetende skrywer ... ek het gedink jy weet presies waarheen jy wil?" (202). Die lewe van haar fiktiewe karakters en haar eie lewe vervloei wanneer sy beheer verloor oor haar fiktiewe karakters: "Maar jy kan dit nie meer keer nie. Christoff is op pad. Hy ry tot op die dorp waar die rooidakhuis met sy smal vensters ... jy onthou nog so goed watter een jóú kamervenster was, né?" (227). *Juffrou Sophia* besef ook dat sy nie meer haarself kan kul en maak asof die fiktiewe Gulda de Jongh nie Issa is nie (226).

Uiteindelik, wanneer Christoff sy woede teenoor die twee tantes laat uitbars en vir hulle sê dat hulle nooit vergifnis geken het nie en almal se lewens probeer oorheers het, is dit ook *juffrou Sophia* se uitbarsting teen haar ouers (en die uitbarsting van 'n Afrikaner teen beheer deur 'n sterk nasionalisme). Die insig van Christoff is ook *juffrou Sophia* se insig. (Wijbenga (1994:89) wys ook op die rol van fokalisering in hierdie verband.) Christoff se woorde raak op en wanneer hy huil, laat dit uiteindelik ook *juffrou Sophia* se oë "papeghuil" (234).

Om fiksie en werklikheid, "binneroman" en "raamroman", uitmekaar te hou, word onmoontlik. Daarmee verval ook die moontlikheid om die waarheid, die een boodskap van hoop wat die binneroman moes bring, uit te druk.

15.4.1 Vasgepen deur woorde

Soos reeds aangedui, is juffrou Sophia se wil om uitdrukking te gee aan die 'waarheid' belangrik in hierdie roman. Die vraag na waarheid staan vir haar reeds van kleins af sentraal. Sy beoog om waarheid vas te lê deur te skryf - dinge te be-noem, vas te pen met woorde (111).

Om weer, ná haar ontslag uit die hospitaal, beheer te kry oor haar lewe, moet juffrou Sophia woorde onthou (35). Sy begin woorde uit die koerant neerskryf, sodat sy die "klein swart woorde" kan "dwing om in haar kop vorm te kry" (42). Sy besef egter dat woorde bedrieglik kan wees, dat alles deur poësie "besweer" word (46).

Juffrou Sophia word bewus van die onmoontlikheid om die waarheid werklik te vind en bloot te lê. Sy besef dat dit nie moontlik is om enige mens se weergawe van die werklikheid te glo nie. Haar ouers het vir haar die werklikheid probeer bepaal. Haar ma het haar weggehou van kontak met maats, terwyl haar ouers en grootouers gesorg het dat sy selfs nie die plaaswerkers se joligheid sien nie. Haar ouers sorg verder daarvoor dat sy nie met ander idees in aanraking kom nie, deur haar vakke op universiteit namens haar te kies ("veilige onderwysvakke" - 112). Haar ma gaan woon by haar wanneer sy studeer, met die gevolg dat sy geen selfstandige vryheid bekom nie. Op dieselfde wyse as wat haar ouers haar leefwêreld bepaal het, het die Apartheidsregering vir almal in die land die werklikheid probeer bepaal deur mense weg te hou van mekaar, 'n verwydering wat sy ervaar in haar verhouding met haar huishulp, Mavis - 'n persoon wat sy nie werklik ken nie, omdat Mavis vir Sophia bepaal word deur stereotipes en clichés.

Dit is opvallend dat woorde (clichés, voornaamwoorde, stereotypes), juffrou Sophia se leefwêreld bepaal. Woorde pen vas. Juffrou Sophia se ma het byvoorbeeld kerkmense "vasgepen" met die woord "skynheilig": "Dit is die woord wat sy gebruik het, nè? Met dié woord het sy al die ander vasgepen, sodat hulle nooit weer kon beweeg nie" (175). Hierdie stereotipering, die gevolg van woorde (taal) wat 'vaspen' maak dit vir juffrou Sophia onmoontlik om by die waarheid uit te kom. Sy stuit veral voortdurend op die stereotipe idees oor Kleurlinge: "Wat beteken *dié mense* se belofte?" (22); "*Dié ou nasie* is mos nou maar eenmaal so" (23); "*Dié mense* bondel mos saam" (154). Let ook op die afstandskeppende invloed van die voornaamwoorde; "*dié mense*" teenoor die herhaalde "*ons mense*" (o.a. 104). (Eie kursivering - WDB.)

Veral een gebeurtenis uit haar jeug, waaraan prominensie verleen word deur herhalende verwysing daarna (24 en 155), is vormend op haar persepsie van Kleurlinge. Sy sien die plaaswerkers onder die bome en onthou 'n dronk vrou wat kruip na 'n man met 'n flenterbroek met oop gup, 'n gebeurtenis waarvan sy verder niks kon sien nie aangesien haar ma haar wegstuur om 'n boek in haar kamer te gaan lees (24 en 155). Dit is opvallend dat sy juis nie mag ervaar nie, maar liever moet lees - deur woorde gevorm moet word. Haar ouers hou haar doelbewus weg van kontak met enigiemand wie se kleur van hare verskil: "Jy het niks daarbo by die volk verloor nie" (25).

15.4.1.2 Woorde ondergrawe waarheid

Juis omdat dit vaspen, maak taal dit onmoontlik om die waarheid mee te deel. Juffrou Sophia kan nie daarin slaag om 'n gesprek met Mavis te voer nie omdat woordkeuse vir haar so 'n groot probleem is:

Maar hoe sal ek begin? Sal ek sê: "Mavis ek verstaan nou waarom jy soms so bot en nors voorkom. Daardie dronk vrou in jou huis..."

Nee, ek moet dit anders stel.

Vervang "bot" en "nors" met ander woorde. Wat? "Afsydig"? "Stil"? "Hartseer"?

Moet ook nie die woord "dronk" gebruik nie. (157.)

Pogings om uit te reik en gesprek te voer met Mavis misluk omdat sy te veel aan die gesprek wil beplan. Daar is niks natuurliks daaraan nie - Die verhouding met Mavis is onnatuurlik - gevorm deur jare se kondisionering en stereotipes (157). Telkens probeer sy om 'n gesprek aan te knoop, maar kry dit nooit reg nie omdat sy vooraf die woorde beplan en dan twyfel of dit die regte woorde is (27).

Die oomblik wat taal aangewend word, is dit reeds 'n cliché. Alles wat gesê kan word is clichés. "Juffrou Sophia vlug weg in clichés" (155). "Ander man se boeke is duister om te lees (...) Elke huis het sy kruis. En : Moenie jou neus in ander se sake steek nie" (155). Juffrou Sophia besef dat sy in clichés wegkruip maar kan nie daarvan ontsnap nie. Eintlik is haar hele lewe 'n cliché. Daar is niks oorspronkliks daaraan nie. Sy leef die lewe wat haar ouers vir haar voorberei het en kan nie nou meer ontsnap nie. Sy is woedend oor die lewe wat vir haar gereël is en waarteen sy nie gerebelleer het nie, omdat loyaliteit die grootste eis was (108). Nietemin soek sy steeds na hoop - nou op hierdie ouderdom wil sy "vorentoe vlug", weg van die clichés (155). Christus is vir haar die hoop (156), maar ook dié woorde dat Christus die antwoord is, is 'n cliché. Die graffiti teen die muur lees immers: "Christ is the answer! (...) What is the question?" (136).

Juffrou Sophia besef dat selfs wanneer sy skryf, sy ook besig is om inbreuk te maak op ander se lewens, dat sy deur die fiksie ander mense se lewens bepaal. Sy beplan die karakters koelbloedig op haar vriendinne en begin aan haar eie motiewe twyfel:

Wil jy die mense om jou - (...) - in jou greep kry dat hulle op jôu bevel sal optree: Issa ja jy word dit, Ria, jy maak só en só. Is dit jou literêre etiek? Dat jy mense om jou hulle literêre vryheid ontnem ...? Is jy dalk bang hulle beweeg onder jou hande uit en staan 'n koers in waaroor jy nie beheer het nie? (166.)

Ook die skryfwerk aan die roman self, daardie ewige poging tot die soeke na waarheid, word die afdwing van 'n (haar eie) waarheidsvisie op die werklikheid - net soos haar ouers (en die regering) haar gemanipuleer het.

Woorde skiet egter te kort wanneer dit oor die waarheid gaan wat juffrou Sophia so graag wil meedee in haar roman. Haar pa se katkisasie (215), haar woorde oor geloof, is nie goed genoeg nie. Sy het haar katkisasie so goed geleer, dat sy dit "tot vandag toe" (216) ken, maar

dit (al daardie woorde) help haar nou nie om by die waarheid uit te kom nie. Selfs Christus se woorde is nie goed genoeg nie - Wanneer Christoff Christus se "onvergeetlike woorde" gebruik, is dit verhewe en arrogant, word dit liefdeloos: "Sodra hy begin praat, is hy liefdeloos, onverbiddelik..." (215). Die woorde van die Chritelike leer bring slegs verwydering tussen Dorothea en Christoff. Juis die woorde wat veronderstel is om 'n oplossing te bied, wat die boodskap van vergifnis moet dra, bewerk liefdeloosheid. Daarom sny juffrou Sophia ook haar roman stukkend en gooi dit weg (216). Wat nodig is, is meer as woorde, meer as katkissasie. Wat sy nou nodig het is "a Christ-like, all-embracing compassion", Christus se innige jammerte, die "trane van Christus" (216) eerder as die woorde. Al die woorde klink indrukwekkend maar deel eintlik niks mee nie: "Stellings klink gewigtig en sê niks" (211). Verligting kom inderdaad ook eers wanneer die woorde agtergelaat word, wanneer Christoff klaar alles vir sy tantes gesê het, klaar gehuil het en terugdraai na hulle toe, sonder om te weet wat hy gaan sê! (233). Juffrou Sophia en Christoff eindig saam in trane - kom by Christus se trane uit - anderkant die woorde.

'n Verdere komplikasie by die gebruik van woorde is dat selfs die beste pogings om 'n boodskap ("die waarheid") oor te dra, steeds ander interpretasiemoontlikhede het: "Maar nou dat ek dit gesê het, wat gaan van my woorde word? Watter vreemde permutasies sal dit ondergaan wanneer dit by haar ore inkruip na haar brein toe, en haar hart... het sy ooit geluister... ag, Here, durf ek nog glo dat my woorde hoegenaamd gehoor word?" (181). Hierin word reeds iets van 'n Derridiaanse, nimmereindigende uitstel van betekenis gesuggereer. Juffrou Sophia raak ook bewus van die onbetroubaarheid van woorde, dat betekenis voortdurend uitbrei.

Derrida se term *différance* kan gebruik word om die verskuiwing van betekenis, waarvan juffrou Sophia bewus word, te beskryf. Vroeg reeds begin juffrou Sophia met die voornaamwoorde speel na aanleiding van Ria se vraag: "wie is ons mense?" (58). Sy besef dat die voornaamwoord "ons" "los drywe", in beweging bly (58). Die voornaamwoorde word 'n speletjie (221) van onderskeid tussen ons en hulle, ek en jy, self en ander - soos ook aangedui

deur Prins (1995:128). Die onderskeid tussen mense is dus ook 'n kwessie van speel met voornaamwoorde.

Woorde word 'n struikelblok. Wanneer juffrou Sophia die definisie van "gewete" in 'n woordeboek naslaan, stuit sy op die "struikelblok met vier woorde: Reg - verkeerd Goed - kwaad" (99). Sy besef dat elke poging tot definiëring "'n groter ondeursigtigheid" bring en dat woorde "bedrieglik", selfs "gevaarlik" kan wees (99).

15.4.2 Werklikheid en fiksie

Die probleme wat juffrou Sophia ondervind om deur taal uitdrukking aan waarheid te gee raak ook die problematiese grens tussen werklikheid en fiksie. Juffrou Sophia besluit reeds vooraf wat die tema vir 'n "historiese roman" sal wees: "TOENADERING. VERSOENING." (96). Sy skryf hierdie woorde met hoofletters neer, maar besef dadelik dat sy dit nie sal kan aanpak nie, nie alleen omdat sy nie bronne het nie, maar ook omdat sy nie weet wat waarheid is nie: "En buitendien: hoe weet jy wat is die waarheid?" (96). Sy kom deur die nuusmedia ook pynlik tot die besef dat sy nie weet wat in die land aan die gang is nie. Die ANC, die polisie en "verregse groeperinge" lê teenstrydige verklarings af, wat haar magteloos laat uitroep: "Here, wat is waarheid?" (225).

Gevolglik kan juffrou Sophia ook nie "waarheid" afdwing op die roman wat sy skryf nie. Wanneer Gulda terugkeer na haar tantes as soort van boetedoening, besef juffrou Sophia dat dit nie die afloop van die verhaal is wat sy nie wou hê nie (227).

Uiteindelik wonder sy of sy die roman moet voltooi en of sy moet wag dat Issa terugkeer en self die waarheid vertel. Dit maak nie meer vir haar saak dat Issa se weergawe van haar romanweergawe kan verskil nie. "Sonder verbeelding kom 'n mens in elk geval nie by die waarheid uit nie" (242).

Dit is egter nie slegs die beperkings van taal wat dit onmoontlik maak om die waarheid weer te gee nie. Juffrou Sophia besef dat elke waarneming reeds met verbeelding gemeng is: "Daarsonder (sonder verbeelding - WDB) kan mens tog nie by die waarheid uitkom nie" (85). Enige weergawe van die werklikheid is byvoorbeeld gemeng met fiksie. Wanneer Mavis oor Charlene vertel, vul juffrou Sophia onmiddellik inligting met haar verbeelding by oor hoe Charlene lyk en watter klere sy aan het (129).

15.4.2.1 Verhaalvlakke sonder hiërargie

Daar is uiteindelik nie meer 'n hiërargie tussen die twee verhaalvlakke nie. Dit is ondenkbaar in die postmodernistiese kode dat die een verhaalvlak meer 'werklik' kan wees as die ander - albei is tekswêreld. Juffrou Sophia, Issa en Christoff word een. Die "verhaal" wat juffrou Sophia skryf, word geen onafhanklike roman binne die raam van haar eie hospitalisasie nie. Dit word ook nadenke oor die skryfproses self, die (ou)moontlikheid om die waarheid te vind. Selfs wanneer juffrou Sophia voel dat die verhaal "verkeerd" loop, nie soos sy dit wou gehad het nie, en dit versnipper, bly dit wat sy geskryf het, *sous rature* staan en teenwoordig vir die leser. Die geskepte verhaal van juffrou Sophia lewer ook kommentaar op die aard van die "raam". Ook die raam is geskrif - die moontlikheid dat dele daarvan ook versnipper kon wees, bestaan. Die erkennings agterin die teks (253), is vir gedeeltes uit beide verhale. Net soos juffrou Sophia aanhalings (navorsing) gebruik vir haar skryfwerk, is die verhaal oor juffrou Sophia ook nagevors.

Die moontlikheid bly die hele tyd bestaan dat Issa heeltemal anders afgeloop het. Hierdie is maar uiteindelik een greep op die werklikheid, niks beter of slegter as enige ander weergawe nie.

15.5 Agterlaat van woorde

Na aanleiding van die onvermoë van taal om die waarheid mee te deel, begin juffrou Sophia vorentoe vlug, weg van taal wat vaspen, wat nie deernis en vergifnis kan bewerkstellig nie. Sy moet begin leef uit die geloof waaroor sy altyd gepraat het, sê die dominee vir haar (3). Om oor die geloof te *práát*, (woorde), is dus nie goed genoeg nie. Haar ruimte (die hospitaalkamer en later die woonstel) is beperk. Op dieselfde wyse as wat sy in hierdie ruimtes vasgevang is, word sy ook beperk deur die woorde alleen - deur slegs te lees, te praat en te skryf, kan sy nie uit die woordwêreld ontsnap nie. Christoff (en juffrou Sophia - die voornaamwoorde gee 'n aanduiding dat die onderskeid tussen Christoff en juffrou Sophia opgehef word) kom tot die insig hoe woorde vaskeer: "Al die begrippe wat ek met soveel selfversekerdheid deur soveel jare gebruik het, skuldbelydenis, wedergeboorte, vergifnis, versoening, keer my hier vas" (232). Dit is ook eers hierna wat juffrou Sophia begin "uit die genade *leef*" (my kursivering - WDB), die eis wat die dominee aan die begin gestel het (4). Dan reik sy ook uit haar beperkte ruimte, na ander mense en hulle lewens buite haar woonstelmuur.

Wat uiteindelik gebeur, is dat die taal (van die roman wat sy skryf) moet oorgaan in daad. Die hoop en genade waarvan sy praat, moet uitloop op 'n daad. Dit lei daartoe dat sy al meer betrokke raak by Mavis en Mavis se hele familie; dat sy haar ouers kan vergewe; kan uitreik na die gemeentevroue; vir Issa kan vergewe. Die manier waaroor sy altyd oor God se genade *gedink* en gepraat het, was intellektueel, in terme van teologiese boeke en die kerkisasie wat haar pa aan haar geleer het (216). Dié dinge blyk nou ontoereikend te wees in die wêreld waarin alles onseker is en waarin daar baie pyn en droefheid is. Uiteindelik is al wat oorbly werklike vergifnis en uitreiking na ander, nie net praat daaroor nie.

Wanneer Christoff, ná sy traane, omdraai na die tantes se huis, is hy sonder woorde. Hy draai om en, sonder om te weet wat hy vir hulle gaan sê (sonder woorde!), stap hy terug om te gaan klop en klop (wat herinner aan Jesus wat by die deur staan en klop -). Soos wat hy

homself uitgewoed het en kan nitreik en vergewe, is juffrou Sophia uitgewoed en reik vol vergifnis en deernis uit na die gemeentevroue, haar ouers, Mavis, Issa en Charlene (252).

Die slot is, ten opsigte van die raamroman, geslote. Juffrou Sophia vind 'n versoening met al die mense om haar. Hierdie versoening spruit uit haar geloof in die troosvolle boodskap van 'n God wat verlos en vergewe (252). Prius (1995:137) beskou die aflegging van egoïstiese en egosentriese liefde en beklemtoning van die vrye toegang vir almal tot Christus se vergifnis as slotsom van die teks. Ook Steenberg (1995:15) wys op die versoening wat bereik word deur Sophia se deernis en uitreiking na almal om haar. Hy wys egter verder op die tipies postmodernistiese wyse waarop greuse tussen tye in die slot afgebreek word, "in ooreenstemming met die postmodernistiese kode." Die bewussynstroom van die slot kan ook gelees word as 'n ikoniese verlis van woorde.

Juffrou Sophia is uiteindelik dus vry van die vaspeimende woorde en kan die grense (bepaal deur voornaamwoorde en clichés) oorsteek - juis nie deur woorde nie, maar deur uitreiking. Na die aflê van woorde, word sy bevry van haar oordeel en haat (teenoor ouers, Issa, Mavis) en vlug vorentoe. Die waarheid is dus "in vlug", nooit finaal vas te pen in woorde nie.

15.6 Postmodernistiese hoop

Juffrou Sophia ondergrawe die meestersverhale van Christelike dogma en Afrikaner-nasionalisme, deur te illustreer dat dit bloot verhale (woorde) is wat "vaspen" (175). Hierdie verhale dryf mense van mekaar en van die waarheid af weg. Christelike dogma dryf byvoorbeeld vir Christoff weg van Doretthea (215), terwyl die apartheidsideologie 'n wig van onkunde tussen Sophia en Mavis indryf. Hierdie dogma, ideologie, woorde is onvoldoende om na ander uit te reik. Die enigste manier om werklik uit te reik, is sonder woorde, om die geloof te "leef". Juffrou Sophia reik uit na die gemeentevroue. Hulle, wat veronderstel is om

haar te help, word nou deur Sophia gehelp. Sy reik uit, nie met sekure woorde³ nie, maar met "spelende wysheid" (236). "JUFFROU SOPHIA SIT DIE NARREKOP OP... (...) ...EN LEI DIE VERSTANDIGE DWASE IN DIE DANS" (236-7). Dans dui juis op opheffing van die vaspenne, statiese woorde - dans is beweging. Dans en uarrespel, spelende wysheid, bring hier 'n wegkeer van die swaar woorde, na 'n lag vir die waarheid. Die statiese (woorde wat vaspen) word laat vaar ten gunste van die dinamiese dans, die voorwaartse vlug. Hoewel die hoop hier nie heeltemal oopgelaat word nie, maar wel ingeklee word as 'n lewenswyse van uitreiking na ander, bly daar tóg 'n weiering om die hoop in terme van woorde te probeer omskryf. Slegs die effek daarvan op juffrou Sophia se *lewe* is sigbaar.

15.7 Vergelykende samevatting

Al die teoretici wie se werk in die eerste afdeling bespreek is, wys op die klem wat op taal val in postmodernistiese tekste. Bertens en D'haen (1988) neem die twintigste-eeuse taalteorie as uitgangspunt vir hulle bespreking van postmodernisme in die literatuur. In Hoofstuk 4 is breedvoerig ingegaan op die post-Saussuriaanse taalbeskouing, wat die moontlikheid afwys, dat taal 'n voorafbestaande werklikheid kan re-presenteer.

Die een kenmerk wat al die romans wat hier bespreek word in gemeen het, is dat almal in mindere of meerdere mate selfbewuste vertellings is. Selfbewuste vertelling vestig oombliklik die aandag op die teks as talige konstruksie. Metafiksionele kommentaar herinner die leser telkens daaraan dat die teks bloot taal is. Deur metafiksie word die leser se aandag daarop gevestig dat die wêreld in sy geheel of gedeeltelik 'n taalgestruktureerde werklikheid is. Die voortdurende bewus wees van die beperkings van taal, word in *Juffrou Sophia vlug vorentoe* as beperkend en negatief ervaar, terwyl dit byvoorbeeld in *Inteendeel* juis in 'n positiewe lig gesien, en kreatief aangewend word.

³ Daar is immers talle voorbeelde van toets en verwerp van woorde. Aan die begin lyk dit asof juffrou Sophia se vriendin "struikel of begin dans" (7). Daar is onsekerheid oor die 'sekure woord'. Wanneer juffrou Sophia met Mavis probeer praat, kan sy uiteindeelik niks gesê kry nie omdat sy elke woord op een of ander manier onvoldoende vind (

Erwin in *Casspirs en Campari's* is voortdurend onseker oor sy vermoë om om enigiets in taal weer te gee (Hoofstuk 8). In historiografiese metafiksie word enige objektiewe beskouings van die geskiedenis onmoontlik gemaak. Geskiedskrywing word as diskoers blootgelê, met die gevolg dat die leser se eie bewuste en onbewuste verwysingsraamwerk blootgelê word (9.4.1). In *Kroniek uit die doofpot* besef die skrywer dat die lewe nooit in taal weergegee kan word in taal nie. "Daardie lewe is net nog 'n woord, 'n doekie wat taal ons om die oë draai..." (*Kroniek*:16). Deur gesprekke tussen die 'skrywer' en sy uitgewer, word die leser daaraan herinner dat die teks wat hy lees 'n roman is, geskryf om gepubliseer te word.

Vir Estienne Barbier (in *Inteendeel*) is taal, in die vorm van sy brief, 'n poging om die onmoontlike reg te kry, om vir Rosette op te roep en ook by ander mense uit te kom. Hy besef die nuttelosheid van taal, maar bly nietemin hoop. Barbier se pogings om sy eie lewe in woorde vas te lê, om die land te beskryf en begryp deur middel van taal, misluk. Deur direkte verwysings na Derrida (*Inteendeel*:13,14,304), word die onmoontlikheid van finaliteit van 'n teks opgeroep: "Al wat ek liet is my storie. Wat in die vertel vermenigvuldig in ontelbare ander" (*Inteendeel*: 14). Die voorlopigheid van enige beskrywing, enige taal, word op die voorgrond geplaas.

In *Suidpunt-jazz* word die leser waarskynlik op die opvallendste maniere herinner aan die taligheid van die teks, aangesien die mees ingrypende metafiksionele tegnieke in hierdie teks aangewend word (Hoofstuk 12.2.2). Die "skadufiguur agter die tikmasjien in die nag" is besig om "miljoene lettertjies te weef tot 'n laken van begrip" (*Suidpunt-jazz*:18).

In *Glimlag* word die taalkonvensies blootgelê. Deur die taalkonvensies op die voorgrond te skuif, word ontmasker dat daar grense is aan die mens se vermoë om, deur middel van taal, die werklikheid te beskryf en te verstaan. Taal is cliché en daarom is dit ook totaliserend. Dit kan nie uitdrukking gee aan die individu se ervarings nie, omdat dit uit vasgelegde vorms, woorde bestaan - cliché is (Hoofstuk 13.3).

Hoofstuk 16

Samevatting

Die oorlog teen totalisering

In Hoofstuk 3 is die lys kenmerke van postmodernistiese literatuur van Ihab Hassan bespreek. Hier word 'n kort samevatting gegee van die 'tegnieke' wat 'die lag vir die waarheid' bewerkstellig soos wat dit voorkom in die romans wat in hierdie proefskrif bespreek is.

- **Parodie, herskrywing** (4.2.2). Hoofstuk 12 is ingestel op die herskryf van geskiedenis en *Suidpunt-jazz* is in die verband breedvoerig as voorbeeld van 'n herskryfde geskiedenis bespreek. Meesterverhale (omvattende teorieë) oor die geskiedenis, word verwerp (12.2.1). Die herskryf van geskiedenis hang dikwels saam met die skep van apokriewe geskiedenis (9.4.2); ontdekking van sameswerings (9.4.3); onluistering of demitologisering van 'n luisterryke geskiedenis, ensovoorts. Die aanwending van die cliché in *Glimlag* (13.1), en die gebruik van stereotipes en clichés in *Casspirs en Campari's* (8.3.1), in samehang met die betrek van die pop- en mediakultuur in beide hierdie tekste (13.1.3), illustreer ook hierdie rol van herskrywing.
- **Opheffing van tydsgrense** (4.2.1). In *Die werfbobbejaan* word verlede, hede en toekoms so vervleg dat onderskeid onmoontlik raak (14.5). Die oorskryding van tydsgrense word deur die tydmasjien in *Suidpunt-jazz* op die voorgrond geplaas.
- **Selfrefleksie / Metafiksie** (4.3; 4.4). Selfbewuste taalgebruik en vertelling is die mees opvallende kenmerk van al hierdie tekste. Metafiksie word ook aangewend om die aandag op skryf as taal te vestig (9.4.1). In hierdie verband is *Suidpunt-jazz* ook 'n goeie voorbeeld (12.2.2).
- **Intertekstualiteit**, in die vorm van 'n voortdurende bewustheid van ander tekste aangesien geen buite-talige werklikheid in 'n teks gereflekteer kan word nie, is

opvallend in al hierdie romans, in besonder in *Casspirs en Campari's* (8.3.4). In *Inteendeel* speel historiese dokumente en *Don Quixote* 'n groot rol terwyl *Suidpunt-jazz* ook eksplisiet na *Gelofteland* verwys.

- **Desentrering** hou verband met die ophief van die **eenheidskonvensie** (5.2). Dit word verder ook gedemonstreer deur byvoorbeeld die verwerping van 'n bepalende sentrum van die geskiedenis in *Suidpunt-jazz* (12.2.4).
- **Logika en kousaliteit** word dikwels ondermyn (5.3.1). Veral in *Die werfbobbejaan* is dit opvallend.
- **Ondermyning van grense tussen karakters** (5.4). Die grense tussen karakters en teks vervaag, dikwels word karakters deur die teks gedetermineer (*Die werfbobbejaan* - 14.2.2). Die onderskeid tussen karakters is problematies in *Suidpunt-jazz* en ook in *Die werfbobbejaan* (14.4)
- **Komplisering van die verteller** hang dikwels saam met selfbewuste vertellings. Veelvuldige of openlik manipulerende vertellers kom algemeen voor (5.5). 'n Verskeidenheid vertelstemme in *Casspirs en Campari's* (8.3.1) gee uiteenlopende en selfs teenstrydige visies. Die leser word ook hiervan bewus gemaak in *Kroniek uit die doofpot* en *Inteendeel*.
- **Ruimtebeelding** word gekompliseer deur die ondergraving van grense tussen feit en fiksie, komplisering van taal en die ondergraving van logika en kousaliteit: 'n Hemelruimte bestaan saam met 'n aardse ruimte in *Suidpunt-jazz* (5.6). Vervlyng van grense kom ook voor as vermenging van realiteit en fiksie in *Casspirs en Campari's* (8.3.2); integrering van fantasie en geskiedenis soos in *Kroniek uit die doofpot* (9.4.4); vervaging van die skeiding tussen werklikheid en fiksie in *Die werfbobbejaan* (14.1) en *Juffrou Sophia vlug vorentoe* (15.4.2); versmelting van die rasonale en bonatuurlike in *Die werfbobbejaan* (14.3).
- **Skeppende aard**. Lewe en vertelling vloei ineen in talle tekste, veral in *Inteendeel* (10.2). Dit word op kreatiewe wyse aangewend tot selfskepping (10.3).
- **Sous rature** (doodtrek van stories) as metafiksiële tegniek word in *Inteendeel*, *Kroniek uit die doofpot* en *Juffrou Sophia vlug vorentoe* aangewend.

- **Subjek-** Die subjek is nie vas nie, soos blyk uit die bespreking van postmodernisme as heuristiese instrument in Hoofstuk 11 (11.2.2.1). Veral in *Die werfbobbejaan* word die vaste verwysingspunt van die subjek effektief ondermyn (14.7).
- **Taalwerklikheid** en realiteit vervleg in die meeste van hierdie tekste. In *Juffrou Sophia vlug vorentoe* word die onmoontlikheid om deur middel van taal enige mededelings oor die werklikheid te maak (en die gevolglike probleem van waarheidsaansprake) blootgelê (15.2).
- **Hoop** word gewoonlik nie geassosieer met postmodernisme nie. Nietemin is dit sentraal in my bespreking van *Casspirs en Campari's*, terwyl dit ook in *Juffrou Sophia vlug vorentoe* uiteindelik baie belangrik is. Solank hoop egter nie gedefinieer word, vasgevang word deur taal nie, maar 'n onbepaalde hoop bly, soos in beide hierdie romans, kan daar ook sprake wees van 'n postmodernistiese hoop. Veral gesien teen die agtergrond van verwerping van alle meestersverhale (soos veral aangetoon in *Kroniek uit die doofpot*) en verset teen totalisering (hieronder verder bespreek), kan die postmodernistiese hoop gerig wees op voortdurende verset teen totalisering van enige aard.

Terwyl talle bekende postmodernistiese tegnieke, soos in hierdie lys (en ook soos bespreek in Afdeling 2) in *Suidpunt-jazz* aangetref word, ontbreek hierdie 'tipiese' kenmerke in *Die werfbobbejaan* en *Juffrou Sophia vlug vorentoe*.

Juis die feit dat 'n lys kenmerke genoem kan word, aan die hand waarvan besluit kan word of 'n teks postmodernisties is, of nie, laat die vraag ontstaan of hierdie 'bekende tegnieke' wanneer dit eers so bekend is, nog steeds die effek het om byvoorbeeld ontologiese twyfel voor te stel en te bewerkstellig. Die gevaar bestaan dat die tegnieke self naderhand die sentrum word. Die oorbekende postmodernistiese tegnieke kan moontlik so gekommodifiseer raak dat dit 'n outoritêre sisteem word. Sodra die kenmerke van postmodernistiese tekste so bekend is dat dit die norm word, kan dit nie meer totalisering teenwerk nie, druk dit nie meer die lag vir die waarheid uit nie, maar word dit *waarheid*.

Met ander woorde: Wanneer die reëls van postmodernisme so vasgelê is dat dit

voorspelbaar raak, verloor dit die vermoë om kommodifisering vry te spring, word dit self kommoditeit.

'n Postmodernistiese teks wat sekere tegnieke soos foefies hersirkuleer, sonder om op ironiese wyse ook daarvan afstand te kry, perpetueer bloot sekere konsepte. Wat dus bepaal moet word, is of die tegnieke wat in enige teks aangewend word, daarin slaag om die konsepte wat gehanteer word, werklik te ondergrawe, te desentreer, en of dit bloot poog om 'n nuwe sentrum (van foefies) te vestig.

Postmodernistiese kuns het, vir Waugh (1992:31), die vermoë om die kommodifisering van die postmodernistiese verbruikerskultuur vry te spring, juis deur onpresenteerbaar te bly:

In exceeding all that can be presented, in becoming fully an aesthetics of silence or negation, the art of the sublime must remain in a sphere resistant to conceptual understanding.

Wanneer dit moontlik word om postmodernistiese tekste se kenmerke vas te lê, dit te beskryf, raak die sublieme aard daarvan verlore. Dan bied dit nie meer weerstand teen die Rede nie. Dan slaag postmodernisme nie meer daarin om die rede te ondergrawe nie, maar val self ook binne die terrein van kitsklaar konsepte. Sodoende word eenheidsvisies en totalitêre denke ondersteun. Totalisering word deur die gebruik van kitsklaar konsepte bewerkstellig.

Daar kan dus afgelei word dat die soort tegnieke in *Suidpunt-jazz*, wat in 1987 nog daarin kon slaag om (ten opsigte van Afrikaanse literatuur) totalisering te ondergrawe, teen 1994 self reeds tot so mate gekommersialiseer raak dat dit nie meer die effek van uitdrukking van die sublieme kon hê nie. Wanneer postmodernisme gelyk raak aan populêre eklektisisme, is dit vir Lyotard (1984:76) 'n weerspieëling van die gebruikersgemeenskap, word dit 'n kitsch afbeelding van die realisme van geld: "in the absence of aesthetic criteria, it remains possible and useful to assess the value of works of art according to the profits they yield" (Lyotard, 1984:76). Hierdie soort kuns is

onoorspronklik en nabootsend, terwyl postmodernistiese kuns, volgens Lyotard, daarna streef om aan die sublieme uitdrukking te gee: "(t)o make visible that there is something which can be conceived and which can neither be seen or made visible" (Lyotard, 1984:78).

In al vier tekste wat in hierdie afdeling bespreek word, word mimesis op een of ander manier geweier. 'n Geheel word deurgaans afgewys. Al vier tekste wys, op verskillende maniere, 'n enkele, vaste waarheid af. Nietemin is dit nie bloot 'n negatiewe, destruktiewe lag vir die waarheid nie, maar is daar ook hoop dat, deur die afwysing van 'n enkele waarheid, totalisering vermy kan word. Hierdie hoop ontsnap voortdurend vaslegging in woord, bly onrepresenteerbaar, verwerp vasgelegde reëls van taal en genre (*Glimlag*), van narratologiese konsepte (*Die werfbobbejaan*), van mimesis (*Juffrou Sophia vlug vorentoe*) en van die meesterverhale van die geskiedenis (*Suidpunt-jazz*). Uiteindelik word die rede (as konvensie) ondergrawe om aan te dui hoe die konsepte waarmee ons die werklikheid redelik verstaan (tyd, ruimte, subjek) ook beperkende konvensies is. Lyotard identifiseer immers die postmodernisme op grond daarvan dat dit na nuwe maniere soek om 'n besef van die onrepresenteerbaarheid van die werklikheid te vestig:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentation, not in order to enjoy them, but in order to import a strange sense of the unrepresentable (Lyotard, 1984:81).

Die postmodernistiese outeur is vir Lyotard in 'n posisie waarin sy werk in beginsel nie bepaal kan word deur voorafbestaande reëls nie, en daarom ook nie daarvolgens beoordeel kan word nie. *Glimlag* en *Suidpunt-jazz* ondergrawe byvoorbeeld die genrekenmerke waarvolgens hulle moontlik beoordeel kan word, deur herskrywing. Elke teks bepaal self die kategorieë en reëls vir sy eie beoordeling (Lyotard, 1984:81).

Die gevolg is dat enige poging om postmodernistiese tekste aan die hand van kenmerke te definieer, onmoontlik is. Die uiteenlopende aard van die vier tekste wat hier bespreek is, bevestig dit. Uiteindelik bly die essensie van die postmodernisme die verwerping van

(beperkende) reëls en konsepte, die weiering om beskryf te word, om finaal verklaar te word, 'n weiering om die rasonale konsepte van subjek, tyd en ruimte te aanvaar as die grense van die waarheid.

Trefwoorde / Key words

historiografiese metafiksie

desentrering

subjek (problematisering van)

lag vir die waarheid

hoop

literatuurgeskiedenis

Casspirs en Campari's

Inteendeel

Kroniek uit die doofpot

Die werfbobbejaan

Juffrou Sophia vlug vorentoe

Suidpunt-jazz

Glimlag

historiographical metafiction

decentering

subject

laughter at the truth

hope

literary history

Casspirs en Campari's

Inteendeel

Kroniek uit die doofpot

Die werfbobbejaan

Juffrou Sophia vlug vorentoe

Suidpunt-jazz

Glimlag

Abstract

In Umberto Eco's *The name of the rose* (1984) William of Baskerville warns Adso at the end:

Fear prophets, Adso, and those prepared to die for the truth, for as a rule they make many others die with them, often before them, at times instead of them. Jorge did a diabolical thing because he loved his truth so lewdly that he dared anything in order to destroy falsehood (Eco, 1984:491).

William continues that 'the truth' is not only dangerous, but should be laughed at:

Perhaps the mission of those who love mankind is to make people laugh at the truth, to make truth laugh, because the only truth lies in learning to free ourselves from insane passion for the truth (Eco, 1984:491).

Distrust towards any claims of truth is a distinct characteristic of postmodernist texts. These texts often¹ show that "truth", ethic norms and high ideals are merely smoke screens for practices enhancing power and self interest.

Laughter fends off any dogmatic claim to truth. This "laughter at the truth" also characterizes the philosophical and theoretical discourse on postmodernism. Celebration of resistance to all centres is evident in postmodernist fiction. At the same time it is also the celebration of the individuals creative power that uses aesthetics, rather than Reason, to shape an ever-changing and uncertain world, while staying self-conscious of the uncertainty of this "shape".

This study is in the first place aimed at investigating the challenge of Truth and Reason, as this challenge is manifested in recent Afrikaans novels. I argue that postmodernist texts reveal the emptiness of the modern value of *progress* through parody, metafiction and other techniques that characterize these texts.

In the first section the work of theorists (amongst others Bertens & D'haen, Hutcheon, Waugh, Fokkema, Lodge, McHale and Hassan) is discussed (Chapter 2) while certain

¹ Eco, in *The name of the rose*, Brink in *Inteendeel*, Kundera in *Immortality*

philosophical works (especially the work of Lyotard, Derrida, Foucault, Nietzsche and Rorty) is also taken into account (Chapter 1). Against this background, postmodernist strategies and styles are investigated in specific novels in Section 2. In this section (consisting of scientific-polemical articles published in journals) recent Afrikaans novels are taken as point of departure but comparisons are also made with texts from other literatures.

The third section is an integration of the manifestation of postmodernism in Afrikaans novels and a demonstration of how postmodernism could be used as heuristic instrument. Each of the four novels discussed in this section, in its own way undermines centres of reason and is thus "laughing at the truth". In completely different ways, ranging from 'extreme' postmodernist metafictional strategies² to much subtler undermining of the subject or language³, any unitary vision of truth is rejected. However, this laughter is not merely cynically destructive, in an ambiguous way it also indicates that there is hope that, through rejection of a single truth, totalisation can be avoided. This hope escapes verbal definition, is continuously non-presentable, rejects fixed norms of language and genre; of narratological concepts, of mimesis, and of the master narratives of history. The concepts we use to understand and describe reality (time, space, subject, language) are shown to be restrictive conventions. In the end we are left with a laughter at the truth determined by final descriptions and rational concepts like subject, time and space.

² *Glimlag* by Kerneels Breytenbach

³ *Die werfbobbejaan* by Alexander Strachan and *Juffrou Sophia vlug vorentoe* by Berta Smit

Bibliografie

- Ashcroft, B., Griffiths, G. en Tiffin, H. 1989. *The Empire Writes Back*. London : Routledge.
- Bal, M. 1986. *De Theorie van Vertellen en Verhalen*. Muiderberg : Dick Coutinho.
- Barth, J. 1980. The Literature of Replenishment. *The Atlantic Monthly* 245(1) 65-71.
- Barthes, R. 1986. *Het plezier van de tekst*. Nijmegen : Sun.
- Bass, A. 1967. Translator's introduction. In Derrida, J. *Writing and Difference*. London : Routledge & Kegan Paul.
- Baudrillard, J. 1984. The precession of simulacra. in Wallis, B. 1984. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New museum of contemporary art; Boston, Mass.: Godine
- Berner, R.L. 1987. Etienne Leroux: a Jungian introduction. In. Malan, C & Van Coller, H. (reds) *Vanveë die onbewuste*. Pretoria : HAUM-literêr.
- Bertens, H en D'haen, T. 1988. *Het Postmodernisme in de Literatuur*. Amsterdam : Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Botha, C. 1989. *Die realiteitsbeelding in twee "historiese" romans: Bart Nel en Blaaskaus*. UNISA: Ongepubliseerde MA-verhandeling.
- Botha, E. 1991. Onderhoud met P.H. Roodt. *Stilet* III(1) 1-7. Maart.

- Bousset, H. 1990. *Grenzen Verleggen. De Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986. II Profielen*. Antwerpen : Houtekiet.
- Breytenbach, K. 1993. *Glimlag*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1982. *Houd-den-bek*. Emmarentia : Taurus.
- Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde*. Pretoria : Academica.
- Brink, A.P. 1991. Op pad na 2000: Afrikaans in 'n (post)koloniale situasie. *Tydskrif vir Letterkunde*. XXIX(4) 1-11, Nov.
- Brink, A.P. 1993. *Inteendeel*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Brown, S. 1993. Postmodern marketing? *European Journal of Marketing*. 27(4) 19-34.
- Burger, W. 1992. *Suidpunt-jazz* van André Letoit: Waardeoordeel en die lees van 'n postmodernistiese prosateks. *Literator*. 13(1) 51-66. April.
- Calinescu, M. 1986. Postmodernism and some paradoxes of periodization. In: Fokkema, D. (red.) *Approaching postmodernism*. Amsterdam : John Benjamins. p.239-254.
- Cloete, T.T. 1982. Literêre geskiedskrywing. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 22(2)141-152.
- Coetzee, A. 1990. *Letterkunde & Krisis. 'n Honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikaner-nasionalisme*. Bramley : Taurus.

Coetzee, A. 1993. Textualising Africa. *Southern African Review Of Books*. 5(6) 7-8.
November/December.

D'Haen, T. en Bertens, H. 1990. *History and Post-War Writing (Postmodern Studies 3)*
Restant XVIII(3). Amsterdam: Rodopi.

De Villiers, P & Britz, E. 1991. Casspirs se Ernie praat. *De Kat*, September: 90-92.

Derrida, J. 1978(1967). *Writing and Difference*. London : Routledge and Kegan Paul.

Dreyfus, H.L. & Rabinow, P. 1982. *Michel Foucault: Beyond structuralism and
hermeneutics*. Brighton: Harvester press.

Eagleton, T. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Eagleton, T. 1985. Capitalism, Modernism and Post-Modernism. *New Left Review*
152:60-73.

Eco, U. 1984(1980). *The Name of the Rose*. London: Secker & Warburg.

Eco, U. 1986. *Travels in Hyperreality*. London : Picador.

Eco, U. 1987. *The Role of the Reader*. London : Hutchinson.

Eco, U. 1989. *Foucault's Pendulum*. London : Secker & Warburg.

Fokkema, D. 1984. *Literary History: Modernism and Postmodernism*. Amsterdam : John
Benjamins.

- Fokkema, D.W. & Ibsch, E. 1992. *Literatuurwetenschap & Cultuuroverdracht*. Muiderberg : Dick Coutinho.
- Foucault, M. 1970. *The order of things: An archeology of the human sciences*. New York : Pantheon.
- Foucault, M. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. New York : Pantheon.
- Foucault, M. 1981. *Power Knowledge*. New York : Pantheon.
- Fowles, J. 1985(1969). *The French Lieutenant's Woman*. London : Triad.
- Freud, Sigmund. 1981(1959). *The standard edition of the complete Psychological Works, Volume IX*. Vertaal James Strachey. London: The Hogarth Press.
- Frye, N. 1981. Literary History. *New Literary History* 12(2) 219-225. Winter.
- Gouws, T. 1993. Waar is 'den zachten lach der droefheid'? *Insig*. p.5-6. Desember.
- Graff, Gerald. 1979. *Literature Against Itself; Literary Ideas in Modern Society*. Chicago : Chicago University Press.
- Groenewoud, G. 1988. Peilingen: Jaques Derrida. *Beweging*, 52(6)116-117, Dec.
- Gumbrecht, H.U. 1985. History of Literature - Fragment of a vanished totality? *New Literary History* 16(3)467-479.
- Habermas, J. 1981. Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*. (22) 3-14.

- Hambidge, J. 1992. Post-modernisme (Deel 1). *Tydskrif vir Letterkunde* XXX(2) 62-68.
Mei.
- Hambidge, J. 1992. Post-modernisme (Deel 2). *Tydskrif vir Letterkunde* XXX(3) 48-57.
Aug.
- Hambidge, J. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria : J.P. van der Walt.
- Hardy, T. 1975. (1892). *Tess of the d'Urbervilles*. Johannesburg : Macmillan.
- Hassan, I. 1980. *The Right Promethean Fire*. Urbana : Illinois University Press.
- Hassan, I. 1987. Making sense: the trials of postmodern discourse. *New literary history*,
18(2) 437-459, Winter.
- Hutcheon, L. 1984. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York :
Methuen.
- Hutcheon, L. 1989. *A Poetics of Postmodernism*. London & New York : Routledge.
- Ibsch, E. 1989. Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur. In:
Breekveldt, W.G.F., e.a. (reds.) *De achtervolging voortgezet*. Amsterdam :
Uitgeverij Bert Bakker.
- Iser, W. 1978. *The act of reading*. London : Routledge & Kegan Paul.
- Iser, W. 1989. Towards a literary anthropology. In: Cohen, R. (red.) *The future of
literary theory*. Routledge: New York. (208-228).

- Jameson, F. 1981. From Criticism to History. *New Literary History* 12(2) 367-375.
- Jameson, F. 1984. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. *New Left Review* 146: 53-92.
- Jansen, E. 1981. Oor norme in die literatuurgeskiedenis. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 21(1)16-25.
- Jausz, H.R. 1974. *Literaturgeschichte als Provocation*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Jenkins, K. 1991. *Rethinking History*. London : Routledge.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde I*. Pretoria : Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde II*. Pretoria : Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1993. G'n subtiële swaai van 'n ratse rapier. *Rapport*, 23(48) 30, 28 November.
- Kirsten, J.M. 1988. Die postmoderne projek: Aspekte van die hedendaagse afskeid van die moderne. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte*, 7(1) 18-36. Feb.
- Klapwijk, J. 1986. *Orientatie in de nieuwe filosofie*. Assen/Maastricht : Van Gorcum.
- Klinkowitz, Jerome. 1990. Ritual: Max Apple's history in our times. *Restant*. XVIII(3) 185-203.

- Kreiswirth, M. 1992. Trusting the tale: The narrativist turn in the Human sciences. *New Literary History*. 23(3) 629-657.
- Kristeva, J. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York : Columbia University Press.
- Kuhn, T. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago : Chicago University Press.
- LaCapra, D. 1985. *History and criticism*. Ithaca: Cornell Universty press.
- Lauzen, S.E. 1986. Notes on Metafiction: Every Article Has a Title. in McCaffery, L. *Postmodern Fiction: A Bio-bibliographical Guide*. New York : Greenwood Press. (p93-116).
- Letoit, A. 1985. *Somer II*. Kaapstad : Perskor.
- Letoit, A. 1989. *Suidpunt-jazz*. Pretoria : HAUM-Literêr.
- Lodge, D. 1977. Modernism, antimodernism and postmodernism. *The New Review*, 4(38) 39-44.
- Liotard, J-F. 1984. *The Postmodern Condition*. Manchester : Manchester University Press.
- Malan, C. 1978. *Misterie van die alchemis*. Kaapstad : Academica.
- Malan, C. 1989. Literêre sirkus daar om geniet te word! *Beeld*:3, Jul.3.
- Malan, C. 1991. Onderhoud met P.H. Roodt. *Stilet* III(1)14-20. Maart.

- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. London : Routledge.
- Miles, J. 1983. *Blaaskans*. Emmarentia : Taurus.
- Miles, J. 1991. *Kroniek uit die doofpot*. Bramley : Taurus.
- Nehamas, A. 1985. *Nietzsche, Life as Literature*. Cambridge : Harvard University Press.
- Nietzsche, F. 1979. *Philosophy and truth: Selection from Nietzsche's notebooks of the early 1870's*. New Jersey : Harmondsworth.
- Nietzsche, F. 1980. *The Portable Nietzsche*. New York : The Viking Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. *The will to power*. trans. Walter Kaufmann. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Olivier, B. 1991. Wanneer grense vervaag: die implikasies van die huidige paradigmaverandering vir die (Afrikaanse) letterkunde. *Stilet*, 3(2) 105-118, Sept.
- Olivier, Gerrit. 1993. 'n Verassende nuwe lewe. *Vrye Weekblad*, 1 September: 41
- Pakendorf, G. 1993. Satire mors met ou SA. *Die Burger*, 79:8, 23 November.
- Pelser, C. 1990. *Don de Ridder*. Pretoria : HAUM-Lit.
- Prins, M.J. 1995. Self en ander, woord en werklikheid in *Juffrou Sophia vlug vorentoe* (Berta Smit). *Stilet* VII(1):128-138 Maart.
- Prinsloo, K. 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad : Tafelberg.

- Prinsloo, K. 1992. *Slagplaas*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Pynchon, T. 1990(1965). *The crying of lot 49*. London : Picador.
- Rice, P. & Waugh, P. 1989. *Modern Literary Theory*. London : Edward Arnold.
- Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London : Routledge.
- Rorty, R. 1980 *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford : Blackwell.
- Rorty, R. 1989. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A., red. 1993. *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen : Martinus Nijhoff.
- Sheridan, A. 1980. *Foucault: The Will to Truth*. London : Tavistock.
- Six, A.L. 1990. Breaking rules, making history: Juan Goytisolo's fiction. *Restant XVIII*(3)33-60.
- Sloterdijk, P. 1992. *Kritiek van de Cynische Rede*. Amsterdam : Arbeiderspers.
- Smit, B. 1993. *Juffrou Sophia vlug vorentoe*. Kaapstad : Tafelberg.
- Smuts, J.P. 1991. Die prosa van tagtig: oorsig en tendens. *Stilet III*(1)21-34. Maart.

- Steenberg, D.H. 1995. Juffrou Sophia op soek na 'n nuwe perspektief. *Literator* 16(2)1-16, Aug.
- Strachan, A. 1984. *'n Wêreld sonder grense*. Kaapstad : Tafelberg.
- Strachan, A. 1990. *Die jakkalsjagter*. Kaapstad : Tafelberg.
- Strachan, A. 1994. *Die werfhobbejaan*. Kaapstad : Tafelberg.
- Swanepoel, E. 1994. 'n Grynslag? *De Kat*. 9(10)96, Apr.
- Taylor, C. 1991 *The Malaise of Modernity*. West Concord : Anansi.
- Thiher, A. 1984. *Words in reflection: Modern language theory and Postmodern fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Van Alpen, E. 1987. *Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*. Utrecht : HES
- Van den Broeck, W. 1985. *Het beleg van Laken*. Antwerpen : Manteau.
- Van den Heever, C.M. 1975. *Laat vrugte*. Pretoria : J.L. van Schaik.
- Van Gorp, H. 1985. De utopie van een omvattende literatuurgeschiedschrijving. *Spiegel der letteren*, 21(4)245-262.
- Van Gorp, H. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen : Wolters-Noordhof.
- Van Heerden E. 1991. *Casspirs en Campari's*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 1986. *Toorberg*. Kaapstad : Tafelberg.

Vanheeswijk, G. 1991. De lach en de waarheid. *Streven*: 996-1009. Aug-Sept.

Varga, K.A. 1988. Narrative and postmodernity in France. *Restant* XVI (4)27-43

Vattimo, G. 1988. *The end of modernity*. London : Polity Press.

Venter, F.A. 1966. *Gelofteland*. Kaapstad : Tafelberg.

Venter, J.J. 1992. Reason, survival, progress in eighteenth century thought. *Koers* 57(3)319-344.

Venter, L.S. 1993. Stilistiese oordaad soms te erg. *Beeld*, p.6. 22 November.

Vonnegut, K. 1989(1969). *Slaughterhouse 5*. London : Vintage.

Waugh, P. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*.
London : Metluen.

Waugh, P. 1992. *Practising Postmodernism/Reading Modernism*. London : Edward
Arnold.

White, H. 1973. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*.
Baltimore: Johns Hopkins University Press.

White, H. 1978. *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns
Hopkins University Press.

- Wijbenga, Gretel. 1994. Boekbesprekings. *Tydskrif vir Letterkunde*, 32(4)84-90,
November.
- Wolfe, T. 1989. Stalking the Billion-Footed Beast. *Harpers Magazine*. p.45-56,
November.