

**SUIDPUNT-JAZZ VAN ANDRÉ LETOIT:
DIE LEES VAN 'N POSTMODERNISTIESE
PROSATEKS**

Willem Daniël Burger, Hons. B.A.

Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Afrikaans-Nederlands
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
van die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Leier: Prof. D.H. Steenberg

Potchefstroom

1991

BEDANKINGS

Hiermee wil ek my opregte dank uitspreek teenoor die volgende persone en instansies:

- Professor D.H. Steenberg vir bekwame leiding
- Mariekie, my vrou, vir haar geduld en aanmoediging
- My familie vir hulp op verskeie maniere
- Mevrou Engela van der Walt vir haar voortdurende hulp vanuit die Ferdinand Postmabiblioteek
- Die Departement Afrikaans-Nederlands vir die toekenning van die Rapport-beurs

Geldelike bystand gelewer deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie aan die Instituut vir Navorsingsontwikkeling toegeskryf word nie.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1	1
1.1 INLEIDING	1
1.2 'N POSTMODERNISTIESE TEKS	1
1.3 LITERÊRE GESKIEDSKRYWING	4
HOOFSTUK 2	5
2.1 LITERÊRE GESKIEDSKRYWING	5
2.1.1 Die ontstaan van die teks	6
2.1.2 Die funksionering van die teks in sy konteks	7
2.1.3 Die resepsiegeskiedenis	7
2.2 "WYSERS" UIT DIE TEKS	7
2.2.1 Inleiding	7
2.2.2 "Wêreld"	9
2.2.3 "Grenskendings"	9
2.2.4 <i>Sous rature</i>	11
2.2.5 Inbeddings	12
2.2.6 Woorde en wêreld	14
2.2.7 Suidpunt en jazz	14

2.2.7.1	“Suidpunt”	15
2.2.7.2	“Jazz”	16

HOOFSTUK 3

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: TYDGENOOTLIKE FILOSOFIESE STROMINGS .. 17

HOOFSTUK 4

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: TYDGENOOTLIKE LITERÊRE STROMINGE 20

4.1 “WANDADE MET WOORDE” 23

HOOFSTUK 5

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: WÊRELDSKEPPING 26

5.1 VERTREK PUNTE 26

5.2 WÊRELDSKEPPING: WERKLIKHEID 26

5.2.1 Metafiksie 27

5.2.1.1 Inbedding 30

5.2.1.2 Inbedding in postmodernistiese tekste 30

5.2.1.3 Effek van inbeddings 32

5.3 WÊRELDE 33

5.3.1 Wat is ’n wêreld? 33

5.3.2 Totstandkom van wêreld 34

5.3.2.1 Die werkingsestetika van Wolfgang Iser 35

5.3.2.2 Toepassing van die werkingsestetika 38

5.3.3	Wêreld in <i>Suidpunt-jazz</i>	39
5.3.3.1	Die wêreld van die skrywer	39
5.3.3.2	Die wêreld van Timo Bezuidenhout	40
5.3.3.3	Die wêreld van die verteller	40
5.3.3.4	Die wêreld van Johan/Fanie en Brigitte	40
5.3.3.5	Wêreld van die Afrikaner	41
5.3.3.6	Die wêreld van die outeur en leser	41
5.3.4	Wêreld word gekonstrueer...	44
5.3.5	...en gedekonstrueer	45
5.3.5.1	Dekonstruksie van wêreld deur “grensskendings”	45
5.3.5.2	Dekonstruksie van wêreld deur dit <i>sous rature</i> te plaas	52

HOOFSTUK 6

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: POLITIEKE EN SOSIALE STROMINGE

6.1	Suidpunt: eksplisiete politiese verwysings	56
6.2	Sosiale en politieke betrokkenheid: erns of spot?	58

HOOFSTUK 7

DIE FUNKSIONERING VAN DIE TEKS IN SY KONTEKS

7.1	KENMERKE EN PERIODISERING	61
7.2	MODERNISTIESE VERSUS POSTMODERNISTIESE TEKSTE	62
7.3	Konklusie	64

HOOFSTUK 8	
DIE RESEPSIE VAN DIE TEKS	65
8.1 RESEPSIE AS VERTEKPUNT	65
8.2 RESEPSIE VAN <i>SUIDPUNT-JAZZ</i>	65
8.3 ONDERSOEK VAN RESEPSIES	68
8.4 BESPREKING VAN DIE TABEL	71
8.5 ILLUSIEVERBREKING	73
8.5.1 Parodie	73
8.5.2 <i>Différance</i>	76
 HOOFSTUK 9	
SAMEVATTING	78
9.1 LITERÊRE GESKIEDSKRYWING	78
9.1.1 Ontstaan	78
9.1.2 Funksionering	79
9.1.3 Resepsie	79
9.2 SLOTOPMERKING	80
 ABSTRACT	81
 BIBLIOGRAFIE	82

HOOFSTUK 1

1.1 INLEIDING

Die gesprek oor postmodernisme en postmodernistiese literatuur is vuurwarm. Nie alleen word postmodernisme op filosofiese en maatskaplike terreine bespreek (en beskryf) nie, maar werkwinkels oor postmodernisme in die letterkunde word gehou. Artikels oor die onderwerp verskyn selfs in populêre tydskrifte (soos *Insig* en *De Kat*) terwyl 'n vaktydskrif soos *TLW* al twee uitgawes volledig aan die postmodernisme gewy het. Bloot oor die term "postmodernisme" bestaan daar polemieë. Hudson (1988:186-187) dui aan hoe verwarrend interpretasies van die term kan wees: "a myth, periodisation, a condition or situation, an experience, a historical consciousness, a sensibility, a climate, a crisis, a poetics..." Die meeste lesers wat met hierdie tekste gekonfronteer word, weet nie hoe om daarop te reageer nie.

Deur sy betrokkenheid by die omstrede Voëlvrybeweging in die musiekwêreld en die publiseer van kortverhale in tydskrifte, digbundels en die langer prosatekste *Somer II* en *Suidpunt-jazz*, het André Letoit bekend geraak as 'n verteenwoordiger van postmodernisme in Afrikaans en daarom is sy teks gekies as objek van hierdie studie.

In die veld van literêre geskiedskrywing is ook baie woelinge. Al meer stemme gaan op vir 'n analise van die globale kommunikatiewe situasie en vir interdisiplinêre navorsing. Ook vir die lees (en periodisering) van postmodernistiese tekste sal so 'n benadering moet geld. Daarom sal in hierdie studie ook gebruik gemaak word van resente idees rondom geskiedskrywing (Van Gorp (1986), Vlasselaars (1988), Botha (1986)).

1.2 'N POSTMODERNISTIESE TEKS

Soos reeds hierbo aangedui, is daar baie onsekerheid oor die term "postmodern". Ten spyte van teenkantië uit vele oorde, het die term "postmodern" reeds ingeburger geraak. Dit het egter gebeur voordat die betekenis daarvan vasgestel is. Liebenberg (1988:271)

poog om 'n opsomming te gee van van die definisies wat al aan die term "postmodernisme" gekoppel is. Hy haal sowat dertien definisies by, waarvan sommige mekaar selfs weerspreek. Fokkema (1986:1) wys daarop dat dit so moeilik is om die postmodernisme af te grens, juis omdat soveel grense oorgesteek word, byvoorbeeld die grense tussen fiksie en realiteit, "hoë" literatuur en populêre literatuur, tussen literatuur en filosofie, tussen literatuur en ander kunste.

McHale (1989:3) wys daarop dat hoewel dit nie 'n gelukkige term is nie, voorkeur bo baie ander terme daaraan gegee word: "...people continue to prefer it over the even less satisfactory alternatives that have occasionally been proposed (such as Federman's 'surfiction'; or Klinkowitz's 'Post-Contemporary fiction'). And it becomes more and more difficult to avoid using it."

'n Groot aantal kenmerke van postmodernistiese tekste word deur verskillende skrywers geïdentifiseer. Hassan (1987:445) noem elf kenmerke van die postmodernistiese literatuur (sien Hoofstuk 7). Hy beklemtoon dat hierdie elf eienskappe nie postmodernistiese kuns definieer nie, "...these eleven traits do not define postmodernism, though they help us gauge the climate of its discourse. They signal, in any case, the difficulty of making sense in an age of indeterminance." (1987:446).

✧ Dit lyk asof hierdie indeterminansie of onbepaalbaarheid een van die belangrikste kenmerke kan wees. Hiermee word bedoel dat geen intellektuele of morele stelsel, dat geen wyses waarop realiteit waargeneem kan word, uiteindelik geldig is nie.¹

Ander skrywers noem ook van hierdie eienskappe. Bertens (1986:13) sluit nou hierby aan as hy sê: "The postmodern writer must do without heroes and heroic conflicts; he can only fictionalise the malaise of the increasingly shapeless world he lives in and of his increasingly fluid experience."

McHale (1989:7) aanvaar sulke lyste kenmerke nie sonder voorbehoud nie. Hoewel hierdie lyste kenmerke wel waardevol is, gee dit volgens hom bloot sekere eienskappe teenoor 'n modernistiese teenhanger en nie 'n geheelbeeld van die "poëtika van die postmodernistiese" nie. Hy voer dan vervolgens aan dat 'n ontologiese onsekerheid as die basis van al die 'kenmerke' beskou kan word. Dit sluit aan by die indeterminansie wat Hassan noem.

1 Hier word onwillekeurig gedink aan Heisenberg se onsekerheidsbeginsel in die fisika en Gödel se bewys van onvoltooidheid in die logika.

As die modernistiese teks smee om interpretasie, wantrou die postmodernistiese teks interpretasie. Die postmodernistiese teks put uit die natuurwetenskap, uit wetenskapfiksie, uit pornografie en uit ander genres. "It will eventually be a pop novel, 'anti-artistic' and 'anti-serious'. Furthermore, in it's anti-Modernist, anti-intellectual orientation, it will create new myths." (Bertens, 1986:15)

‡ Die postmodernistiese kunswerk gebruik kuns teen sy eie pretensies en spog met sy eie swaakheid. Interpretasie word verwerp, want daardeur word die kunswerk gereduseer tot 'n abstraksie.

‡ Waar die modernistiese teks 'n poging is om orde oor die chaos te bring, lê die postmodernistiese teks bloot dat ook kuns geen vaste orde bied nie. Selfs die verwysings na die werklikheid word teen 'n agtergrond van geweldige ontologiese twyfel gestel. Al waaroor sekerheid bestaan, is die teks (taal) self.

× Dieper betekenis ontbreek in so 'n postmodernistiese teks, trouens die moontlikheid dat so iets bestaan word verwerp en bespot. Die leser moet dus op 'n ander manier lees. Wat moet die leser se bydrae wees in so 'n teks wat net oppervlak is, wat slegs raamwerk wil bly? In *Suidpunt-jazz* praat die skrywer inderdaad daarvan dat hy 'n raamwerk het wanneer hy begin skryf (p.13²). As "storie" en "betekenis" as bindende kerne in hierdie teksraamwerk ontbreek, ontstaan die vraag na die bydrae van die leser ten opsigte van teksrealisering. Die skrywer-verteller stel hierdie probleem self (p.13): "U is onseker oor hoe u die boek moet benader" en gee sy werkwyse as rede daarvoor: "suiwer improvisasie" (p.13). In *Somer II* (Letoit, 1985:26) word soortgelyke "lesersinstruksies" gegee:

Hoe om hierdie boek te lees:

hierdie boek hoef nie van begin tot einde gelees word nie, hy moet eintlik in die rondte gelees word. D.w.s. lees die heel eerste paragraaf in die boek weer oor net ná die heel laaste paragraaf. Hulle volg op mekaar. die dele tussenin is nie baie belangrik nie, en kan in enige volgorde gelees word...

‡ Die leser wat poog om strukture in die teks bloot te lê of om verborge "dieper" betekenis in die teks te vind, word ontgogel. Die representasies wat hy probeer analiseer, word maklik weer agterna opgehef as droom of as onwaar, en die leser word daaraan herinner dat dit bloot storie of gedagte is. Die leser se konstruksie val dus plat. Uiteindelik word die hele ontologie gedestabiliseer.

2 Bladsyverwysings sonder datum en outeur verwys telkens na: Letoit, A. 1989. *Suidpunt-jazz*. Pretoria : HAUM-Literêr.

Die vraag is nou: Wat moet die leser hiervan maak? McHale (1979:107) voel dat die vraag nie eintlik is wat die leser daarvan moet maak nie, maar eerder wat die teks aan die leser doen. Volgens hom is die effek dat die tradisionele, gekondisioneerde response van die modernistiese leser wat voortdurend op soek is na verbande/relasies en ooreenkomste, verbreek word. Die teks lei die leser versigtig in allerlei doodloopstrate en onmoontlike situasies om die tradisionele manier van lees te verbreek. In *Suidpunt-jazz* word baie tradisies verbreek, soos die tradisionele Suid-Afrikaanse geskiedskrywing; die beskrywing van die Afrikaner; hemel- en engelbeskouings; die rol van karakters in 'n roman, om maar enkeles te noem.

Ook Gräbe sluit by McHale aan as sy dit stel dat hierdie “skryfavontuur” (die postmodernistiese teks) moet lei tot 'n “opwindende leesavontuur” (1989:88). Oliphant (1990:42) sien ook dat die taak van die kritikus vereis dat wegbeweeg moet word van die “estetika van samehang en oorspronklikheid na 'n kritiese ondersoek van intertekstuele inspelings.”

1.3 LITERÊRE GESKIEDSKRYWING

Vlasselaars dui die probleem van periodisering van die postmodernisme aan. In sy artikel “Postmodernism: a challenge for literary history” (1988), stel Vlasselaars integrasie van die literêre diskoers in die sosiale diskoers en die gesigspunte en teorieë in die spesifieke tydsgewig voor, ten einde postmodernistiese tekste in literêre geskiedskrywing te kan akkommodeer. Ook ander skrywers (Van Gorp, 1985; Cloete, 1982) is dit met mekaar eens dat 'n baie meer omvattende benadering gevolg moet word.

Om die integrasie te bewerkstellig wat Vlasselaars in die vooruitsig stel, word hierdie studie aangepak in die raamwerk van die literêr-historiese benadering wat Van Gorp (1985) voorhou. Dit is versoenbaar met die denkraamwerk van die Resepsie-estetika (in besonder die werkingsestetika van Wolfgang Iser, 1978) en bied ruimte vir 'n funksiegerigte benadering van intertekstualiteit.

Deur hierdie literêr-historiese benadering as uitgangspunt te neem, word in hierdie studie gepoog om nie alleen 'n lesing van *Suidpunt-jazz* te bied nie, maar moontlik 'n benaderingswyse tot postmodernistiese tekste oor die algemeen.

Die werkmethode in hierdie verhandeling is dan, soos dit uit die voorafgaande blyk, 'n geïntegreerde, funksiegerigte, vergelykende werkmethode, waarin rekening gehou word met die *ontstaan*, *funksie* en *resepsie* van die teks. Hierdie drie aspekte van die arbeidsveld van die literatuurgeskiedenis, sal dus die werkmethode vir die verhandeling bepaal.

HOOFSTUK 2

In hierdie hoofstuk word in die eerste plek gekyk na literêre geskiedskrywing as uitgangspunt vir die lees van literêre tekste en spesifiek dan die lees van 'n postmodernistiese teks. Daarna word sekere "wysers" in *Suidpunt-jazz* geïdentifiseer wat telkens as vertrekpunt by die toepassing van hierdie literêr-historiese model sal dien.

2.1 LITERÊRE GESKIEDSKRYWING

Van Gorp (1985) doen 'n interaksiegerigte literatuurgeskiedskrywing aan die hand. Hiermee bedoel hy dat die aandag moet verskuif vanaf die bespreking van afsonderlike faktore (byvoorbeeld die resepsie of historiese agtergrond) na 'n bespreking van die interaksie tussen hierdie faktore binne 'n bepaalde taalg gebied of sisteem. Die basis vir so 'n studie is dat elke ondersoek van literêre feite 'n studie van die verhouding van hierdie feite met die sisteem impliseer. So 'n sisteemteorie noem Van Gorp (1985:257) ook 'n "tweeslagstelsel" omdat dit 'n reeks gegewens of feite aan die een kant is, waaraan "sin" gegee word deur dit aan die ander kant in 'n ruimer kader te bekijk: "Een sisteemteorie probeert presies dit tweeslagstelsel in zich op te nemen: ze biedt werkschema's aan om te verklaren hoe 'feiten', die op het eerste gezicht heel erg van elkaar verschillen, toch met elkaar in verband staan en een 'systeem' kunnen vormen, dat steeds evolueert." (Van Gorp, 1985:257).

Die voorwaardes wat Van Gorp stel vir hierdie benadering, is:

- Daar moet a-selektief te werk gegaan word. Met ander woorde, letterlik alles moet by die sisteem betrek word sonder om iets uit te soek ten einde 'n spesifieke punt te bewys.
- Daar moet so wyd moontlik gewerk word. Nie slegs die outeurs en tekste en lesers moet bestudeer word nie, maar ook hulle verhoudings met ander outeurs, tekste en lesers.

Die probleem is dat daar enersyds nie so wyd gewerk moet word dat enigiets later as literêre feit geag word nie, en andersyds moet daar nie so selektief te werk gegaan word dat die sisteem beperk word nie.

Met hierdie uitgangspunt van Van Gorp in gedagte, word nou ondersoek ingestel na Ena Jansen se beskouing van geskiedskrywing, asook na T.T. Cloete se siening.

Ena Jansen (1981:22) formuleer drie taakkomplekse vir die literêre historikus.

- Taakkompleks 1 is histories van aard. Die objektiewe bestaan van literêre werke vorm 'n reeks (historie), en die leser ondersoek die verandering van literêre norme waarvolgens literêre tekste gekanoniseer word. Die ontwikkeling of verloop van die literêre sisteem word dus gevolg.
- Taakkompleks 2 is gerig op die agtergrond waaruit die teks ontstaan. Spanning tussen die betrokke teks en sy tydgenootlike literêre struktuur word ondersoek.
- Taakkompleks 3 gee aandag aan die resepsie van die teks.

In sy reaksie op hierdie artikel van Jansen, dui T.T. Cloete (1982:146) ook die arbeidsveld van die literatuurgeskiedenis aan. Ook hy wys op drie belangrike take naamlik:

- alles wat die ontstaan van 'n "epogmakende literêre soort" in 'n bepaalde tyd beïnvloed. Hy wys op nie-literêre invloede (histories; ekonomies; sosiaal; polities; filosofies; religieus en algemeen kultureel) en literêre invloede (die invloede van ander literature, tekste, tendense en vernuwingsfaktore).
- die bestaansgeskiedenis van literêre werke en van 'n literatuur;
- die uitwerking van die teks op die literêre konteks van sy tyd en waartoe die teks aanleiding gegee het - die literêre tekste wat daarna ontstaan het.

In die lig van Cloete en Jansen se sienings, en as Van Gorp se idee oor die "oopheid" van "faktore" in ag geneem word, lyk dit asof die ondersoek onder die volgende drie hoofpunte gedoen kan word.

2.1.1 Die ontstaan van die teks

Deur van Van Gorp se tweeslagstelsel gebruik te maak, kan 'n lys van relasies wat moontlik ondersoek kan word, opgestel word om die ontstaan van die teks te belig (Taakkompleks 2 van Jansen en taakkompleks 1 van Cloete):

- Teks : outeur.
- Biografiese outeur : ander outeurs.
- Teks : werklikheid.
- Teks : tydgenootlike literêre strukture/teorieë.
- Teks : oeuvre van die outeur.

2.1.2 Die funksionering van die teks in sy konteks¹

Verbande met verwante en vergelykbare tekste word hier ondersoek. “Kenmerke” van die teks, styl, temas en waardeskommelings word bestudeer. Hierdeur word die teks “geplaas” in die literatuurgeskiedenis. Die kenmerke van die postmodernistiese teks in teenstelling met ander tekste word bekyk.

So 'n periodeterm (in hierdie geval postmodernisme), moet dan nie gesien word as 'n bloot willekeurige, akademiese indeling nie maar soos Calinescu (1986:249) dit stel, as “a mode of questioning”; wat moontlik gemaak word deur die onderliggende patroon van kenmerke van die postmodernistiese tekste te identifiseer.

2.1.3 Die resepsiegeskiedenis

Die verhouding teks : lesers sal ook aandag ontvang.

Hierbo is reeds genoem dat Van Gorp (1985:257) hierdie sisteemteorie ook 'n “tweeslagstelsel” noem, omdat 'n reeks gegewens aan die een kant geneem, en dan in 'n ruimer kader bestudeer word. As “reeks gegewens” word sekere “wysers” uit die teks geneem, wat dan in ruimer kader beskou sal word.

2.2 “WYSERS” UIT DIE TEKS

2.2.1 Inleiding

Die dekonstruksie, wat in die volgende hoofstuk aandag kry, verwerp die gedagte dat 'n metafisiese model grondliggend aan alle tekste lê. Die moontlikheid dat “die waarheid”

1 Cloete (1982) noem dit die “bestaansgeskiedenis” en Jansen (1981) noem dit die “historiese taakkompleks”.

of “betekenis” uiteindelik deur ’n kritikus blootgelê kan word, word bevraagteken. (’n Losstaande model of struktuur kan dan nie gebruik word om die teks te bespreek nie, omdat sodanige model van buite die teks “ingebring” word deur die leser) As op hierdie manier te werk gegaan word, word algemene voorskrifte aanvaar en dan word die teks daaraan gemeet en as geslaagd of ongeslaagd beskou namate dit aan hierdie voorskrifte voldoen al dan nie (In Hoofstuk 8, wat oor die resepsie van *Suidpunt-jazz* handel, word daarop gewys hoe *Suidpunt-jazz* juis deur sekere resensente op hierdie wyse gelees is).

Om te voorkom dat die teks, deur so ’n inbring van ’n aparte struktuur, gereduseer word tot hierdie gebruikte struktuur, word in hierdie studie juis by die teks begin. Sekere leirade of wysers, wat die leser kan help om die teks te lees, is in die teks self te vind. Deur van hierdie leirade in die literêre teks gebruik te maak, voorkom die leser ’n tematiese ontleding of ontrafeling van die teks. So ’n ontrafeling kan uiteindelik niks anders as ’n reduksionistiese lees van die teks wees nie. Steenberg (1990:123) neem as leirade vir sy “verkenning” van *Suidpunt-jazz*, die plek- en kunsverwysing in die titel. Hierdie wysers gee die outeur self. Daar is egter ook verskeie ander wysers in die teks wat die leser kan volg wat hom uiteindelik in staat stel om hierdie postmodernistiese teks sinvol te kan lees.

✕ Enkele kenmerke van die teks wat die leser onmiddellik opval by die lees van *Suidpunt-jazz*, is die volgende:

- ✱ ● Die wyse waarop verskillende wêreldes geskep en opgehef word.
- Hoe die grense tussen hierdie wêreldes voortdurend oorgesteek word, sodat karakters of gebeure uit een wêreld ’n invloed het op ’n ander of ook daarin figureer.
- Hoe die bestaan van sekere karakters of gebeure weer opgehef word, sonder dat dit ophou om te bestaan (*sous rature*).
- Dat verskillende wêreldes en gebeure in mekaar “gebed” word.
- Die klem wat geplaas word op die letters en woorde, die taalweefsel waarmee die skrywer “’n laken van begrip wil span” (p.18).

Hierdie vyftal “kenmerke”, saam met die titel, kan as wysers dien - aanduidings van hoe *Suidpunt-jazz* gelees kan word. In hierdie hoofstuk word volstaan met die aandui van hierdie wysers en enkele vrae wat daaruit mag ontstaan.

2.2.2 “Wêrelde”

Verskeie wêrelde word in die roman gekonstrueer. Een aand op die Groot Trek sien Timo Bezuidenhout weer die dogter van die edelman Verbeuk. Dan twyfel hy egter tog of hy haar werklik gesien het:

Niks is meer seker nie; droom en werklikheid vloei ineen, hede en geskiedenis, begeerte en selfloosheid, liggaam en gees, soos die stukke van 'n legkaart wat hoe verder mens dit pak, hoe minder sin maak, hoe dieper en meer-dimensioneel dit wegkolk vanaf die tafel waarop dit gebou word se plat vlak. (p.143)

Soos Timo is die leser ook van niks seker nie. Ook vir die leser van hierdie teks vervloei droom, fiksie en werklikheid. Daar is 'n oënskynlike werklikheid van 'n skrywer wat besig is om 'n roman te skryf (p.13). Dan is daar die 'storie-wêreld', van Timo en sy tydmasjien, * wat geskep word deur hierdie skrywer. In hierdie vertelde werklikheid vervloei reële werklikheid (Universiteit van Kaapstad, Tafelberg ensovoorts) en die bonatuurlike wêreld van * engele, waaroor inligting doodluiters, asof so 'n vervloeiing normaal is, gegee word (p.16). †

†Die skrywer-verteller word gelykgestel aan die reële outeur self wanneer hy sy eie oeuvre betrek: *Somer II* (p.27) en *Nou's die Kaap weer Hollands* (p.158). Die wêreld van Corrie en Corrie se sussie en Freek (p.20) en die plesierbootstorie van die ander skrywer, Fanie/ Johan, kom ook nog by. Jannie, as die Afrikaner-stereotipe, maak verder sy verskyning (p.84) en tussendeur is daar die mymeringe oor Afrika, die ontwakende reus van Afrika. †

*Wêrelde is gedurig in botsing. Die gekonstrueerde wêreld van die roman is in botsing met die reële wêreld. Gekonstrueerde wêrelde is in botsing met mekaar. Soos die leser vorder, begin die reële wêreld en die wêreld van die roman al hoe intiemer vermeng te *raak. Fiksiewêrelde van die massamedia - films en strokiesprente - , ander fiksietekste en die geskiedenis meng en word midde-in ons realiteit gevind.

†Watter soort wêreld is hierdie waarin daar so baie teenstrydighede voorkom? Watter soort paradoksale ruimte is dit waarin skrywer en karakters ontmoet? Waarom is daar soveel verskillende, problematiese wêrelde?

2.2.3 “Grenskendings”

*Die saambestaan van so 'n verskeidenheid wêrelde word verder gekompliseer deur die feit dat elke wêreld nie die ander wêrelde totaal uitsluit nie, maar dat die grense tussen hierdie wêrelde “geskend” word.

“Ek het geweet as ek lank genoeg hier sit en skryf, een van my karakters wel eendag sal materialiseer. Is jy dalk Johan?”

Johan knik, verbaas.

Die man kyk stip na hom. “En jy het ’n meisie in Parow?”

“J-ja. So iets...”

“Reg. En jy was netnou in Sunnypark... wag hier staan dit.” Hy tel die stuk papier voor hom op en lees hardop: “Vanaf Sunnypark dryf Johan die volgende middag in Esselenstraat rond en kort voor sononder ontdek hy...”

Die sin is skynbaar onvoltooid want die man sit die balpunte neer en sê: “Jy het my net-net voorgespring. Dit is waarskynlik omdat my gedagtes my balpunte gewoonlik ’n paar woorde voor is... Ek wag nog op ’n paar vriende aan wie ek jou graag wil voorstel. Ek het op die vorige bladsy geskryf hulle is op pad, so hulle sal seker nou enige oomblik hier aankom. Eintlik is hulle karakters uit ander boeke van my.” (p.155-156).

✦ Die teenwoordigheid van fiktiewe karakters in die reële wêreld van die outeur, André Letoit, is skokkend. Die grens tussen werklikheid en fiksie word geskend. McHale beskryf so ’n grenskending as ’n skandaal. “Ultimately it’s source (die skandaal se oorsprong - WDB) is ontological: boundaries between worlds have been violated. There is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters” (1987:85).

Die man met die balpunte in die aanhaling hierbo, identifiseer homself as André Letoit - die outeur van *Suidpunt-jazz*. Uiteindelik is dit natuurlik nie werklik so dat die fiktiewe karakters “oorloop” van die fiktiewe werklikheid na die reële werklikheid nie, maar Letoit ✦ wat karakter word in die fiktiewe werklikheid. Nietemin word die illusie geskep en die ✦ doel daarmee is juis om hierdie grens tussen die wêreld op die voorgrond te plaas. Die ✦ beperkings wat normaalweg vir fiksie geld, word so opgehef.

✦ Reeds in die erkenning voorin *Suidpunt-jazz* word grense geskend. Met die opmerking dat al die karakters fiktief is “behalwe die wat net in die skrywer se verbeelding bestaan” (p.6), word ✦ die grens tussen fiktief en werklik reeds gerelativeer. Dit word verder gevoer deur die opmerking ✦ dat die skrywer ook fiktief is en dat as dit ongelooflik klink, hy dit boonop sal kan bewys.

✦ Die karakters in hierdie “Groot Afrikaanse Roman” is gebaseer op “werklike denkbeeldige karakters van vlees en bloed, en nie ’n reeks fiktiewe openbare persone nie” (p.13). Hierdie teenstrydige stellings relativeer ook die grens tussen werklikheid en fiksie.

Waarom word hierdie grense op die voorgrond geplaas? Poog fiksie dan nie juis om die illusie te skep dat sulke grense nie bestaan nie? Waarom juis 'n apokriewe geskiedenis?

2.2.4 *Sous rature*

Die term *sous rature* word gebruik om aan te dui dat 'n gedeelte van 'n teks doodgetrek word, op 'n so 'n wyse dat dit steeds leesbaar bly.

Wat sy Marxistiese teorieë hom ook al veronderstel is om wys te maak, één ding kan hy nie ontken nie: Kaapstad, die Kaapstad van 234 jaar gelede, is 'n asemrowende mooi stadjie. Om die waarheid te sê, dit is nog heelwat mooier as wat dit vandag is.

Geen Goue Akker ontsier die strandgebied nie. Geen aaklige, lewelose drooggelegde gebied met sy verbeeldinglose Burgersentrum, walglike Nico Malan-teater en kitch rooi Weense Worsie-standbeeld besmet die vasmaergebied nie.

Die man uit die twintigste eeu knip sy oë.

Die skrywer agter sy tikmasjien vryf oor sy stoppels. So 'n mooi paragraaf het hy lanklaas geskryf. (p.77-8).

Met hierdie laaste sin, in hierdie aanhaling, word die voorafgaande gedeelte eintlik as 't ware 'geskrap'. Die leser word weer daaraan herinner dat Timo se wedervaringe in die verlede nie te ernstig opgeneem moet word nie, omdat dit in der waarheid bloot die skrywer se verbeelding is. En tog hou die hele tydmasjien-avontuur nie daarmee op om te bestaan nie. Dit bly steeds leesbaar en gaan later weer ongestoord voort.

In *Of grammatology* (1976) gebruik Derrida die term *sous rature* ("under erasure") hiervoor. Sekere terme wat onmisbaar is vir die filosofiese diskoers maar wat tog nie werklik aanvaarbaar of legitiem is nie, word wel in die teks ingesluit - maar dan doodgetrek op so 'n wyse dat dit steeds leesbaar bly (*sous rature*). Hy he slegs die pro... 90

In postmodernistiese fiksie word nie alle spesifieke tekens op dieselfde wyse gekanselleer nie. McHale stel die doel van *sous rature* in postmodernistiese tekste as volg: "...their purpose is not, as with Derrida, that of laying bare the *aporias* of western metaphysics, but rather that of laying bare the processes by which readers, in collaboration with texts, construct fictional objects and worlds" (1987:100).

Heel dikwels word 'n 'wêreld' in die teks gekonstrueer. Die leser konstrueer hierdie wêreld deur sy aktiewe deelname. Skielik word die wêreld weer weggeneem. Dit is nie slegs

gebeurtenisse wat so *sous rature* staan nie. Die bestaan van karakters word net so maklik herroep: “Miskien moet ek weer kyk na my karakter genaamd Johan. Hy is vir my ietwat van ’n enigma, en ek begin al meer spyt raak dat ek hom in die boek ingesluit het...” (p.124). Die skrywer kan dus weer net so van Johan ontslae raak, maar doen dit tog nie..

* “Jy kan Johan, Fanie, Timo Bezuidenhout of selfs Jan van Riebeeck wees. Ek is tegelyk Brigitte, Diana, Olivetti. Ons is albei ewe hulpeloos meegesleur in hierdie komplot” (p(167).

Waarom staan dele van die teks *sous rature*? Sou dit dan nie beter gewees het as dit hoegenaamd nie daar was nie? Om watter rede moet die leser dinge lees wat weer opgehef word? Waarom word ook die leser meegesleur in hierdie komplot?

2.2.5 Inbeddings

* In *Suidpunt-jazz* word een teksgedeelte dikwels in ander teksgedeeltes ingebed. Timo se avonture in die verlede word byvoorbeeld ingebed in die skrywer-verteller se vertelling van hoe hy besig is om die roman, *Suidpunt-jazz*, te skryf.

- McHale (1987:112) noem hierdie verskynsel “embedding, as in a set of Chinese boxes or Russian babushka dolls”. Op ’n bakpoeierblikkie is daar ’n prentjie van ’n bakpoeierblikkie, waarop daar ’n prentjie van ’n bakpoeierblikkie is, waarop daar ’n prentjie van ’n bakpoeierblikkie is... Bal (1986:140) onderskei tussen vertellerstekes en akteurstekes. Wanneer hierdie tekste nie met mekaar inmeng nie en duidelik van mekaar onderskei kan word verwys Bal na die akteurstekes as ’n “ingebede” teks. Vir haar is die ingebede teks sekondêr teenoor die vertellerstekes wat die primêre teks bly.

In die postmodernistiese teks word die primêre teks dikwels deur die ingebede teks, of selfs tekste, onderbreek. In *Suidpunt-jazz* word die primêre teks so dikwels onderbreek dat dit later nie meer duidelik is wat ingebed is in wat nie. Soms gaan die spronge van die een ingebede teks na die ander nie eers gepaard met die laat van ’n wit ruimte nie, maar gebeur dit sommer in opeenvolgende sinne, byvoorbeeld in *Suidpunt-jazz*:

Die man uit die twintigste eeu knip sy oë.

Die skrywer agter die tikmasjien vryf oor sy stoppels. So ’n mooi paragraaf het hy lanklaas geskryf.

Die son sak oor Muizenberg, en Fanie neem IBM se hand. (p.78).

↳ Inbedding vind ook in inbeddings plaas (die bakpoeierblikverskynsel). Die ek-verteller/skrywer skep die plesierboot-vertelling. “Vannaand is ek lus om op ’n plesierbootrit te vertrek...” (p.50). Ingebed in die plesierbootrit-intrige is die “ek” se probleem met dans, veral dan “two-step” (p.52). Na vele onderbrekings deur ander inbeddings [die van ’n mymerende Piet Retief (p.56); Timo se verwonding deur Van Riebeeck, wat onderbreek is deur die skrywer se ontmoeting met IBM (p.53-55)] verskyn daar ook ’n karakter uit een van die baie ander inbeddings, naamlik Peanuts, in hierdie plesierboot-inbedding.

Die kaptein verdwyn ’n oomblik in die badkamer in. Terselfdertyd hoor ek die Australiese meisie se stem wat sê: “Ten minutes ago I looked out of the cabin window and guess what I saw?”

Toe ek nie antwoord nie, sê sy: “An angel flying past with a bag of peanuts in his hand.” (p.62).

↳ Hierdie lyk dus na ’n doelbewuste poging om die leser te mislei sodat die sekondêre en tersiêre wêreld deel word van die primêre wêreld, of dat hulle ontontwarbaar verwickeld word.

↳ Fanie (Johan) kom voor as ingebede teks in die primêre teks van “ek-die-skrywer-van-die-boek”. In hierdie ingebede teks word daar nog ’n teks ingebed wanneer Fanie vir IBM die storie van Neels Naaldekoker vertel (p.73). Sy storie word ook onderbreek en vervolg dan weer as die “skrywer” ingryp: “Fanie is intussen nog steeds aan’t vertel, en die boek raak al hoe meer ingewikkeld” (p.75). IBM reageer deur ook haar storie aan Johan/Fanie te vertel. Sy sê dat sy nie eintlik stories ken wat nie oor seks gaan nie maar vertel dan ’n moordstorie van ’n oorsese kameraman wat sterf in ’n onlusituasie (p.91).

↳ Die teks wet handel oor Timo se tydmasjien en die engelewêreld, word deur “die skrywer” gekonstrueer. Dit is dus sekondêr en ingebed in die “realistiese” primêre teks. Timo gaan haal dan vir Jan Scholtz, ’n filmmaker in die reële werklikheid, en neem hom saam op ’n tog die verlede in sodat hy ’n film kan maak van die Groot Trek. Hierdie film is dan uiteindelik dus ook weer ’n ingebede teks in die ingebede teks van Timo-en-die-tyd-masjien.

↳ Uiteindelik is dit nie meer moontlik om te onderskei tussen inbeddings en primêre teks nie. Die “ek” is André Letoit, die skrywer en sanger, maar ook Piet Retief! (p.90). “Ek” is ook die swartman in die vangwa, genaamd Libido” (p.147). Johan en Timo word ook een en dieselfde karakter (p.176). Die skrywer is volgens die erkenning ook fiktief.

2.2.6 Woorde en wêreld

Timo reis met 'n tydmasjien die verlede in. Tog word hierdie tydmasjien opgehef, en die leser daaraan herinner dat dit bloot teks is wanneer Timo skielik per *tikmasjien* reis na 1652 (p.70). Die leser word op soortgelyke wyse gedurig daaraan herinner dat die karakters bloot teks is. Soos Timo se bande met die hede *papierdun* is, bestaan die karakters slegs op papier.

Klem word deur die skrywer geplaas op die miljoene lettertjies waarmee hy “'n laken van begrip (wil) span” (p.17). Die teks bly dus steeds lettertjies wat hy met behulp van sy “klawerbord” (p.30) uitryg om uit sy “selfopgelede tronk van woorde” vry te kom.

Uit die voorwoord (ongenommerde bladsy 11) word dit reeds duidelik dat die taal, woorde, 'n belangrike rol in hierdie teks speel. Die teks begin met 'n verdraaiing van die woorde uit Johannes 1: “In die begin was die woord en die woord was God, en die woord het vlees geword en die vlees vrees en onder ons kom bang word, en wit.” 'n Paar sinne later word die onvermoë van woorde om uitdrukking te gee aan die werklikheid beklemtoon: “Maar hoe gee jy 'n naam aan dít wat van die begin af geleef het sonder woorde?”

Die skrywer wil spesifiek in Afrikaans die onmoontlike verrig: “...ek is Suid-Afrika se nuwe geslag skrywers en ek kan waaragtig doen wat ek wil, of wat my *tikmasjien* wil, maar gewoonlik wil ons tegelyk dieselfde ding doen: die onmoontlike. Dit wat nuut en onbeproof in Afrikaans is” (p.14).

Weens die geweldig baie verwysings na woorde en taal en die skryfproses in hierdie teks, is 'n ondersoek daarna sekerlik ook geregverdig. Daar moet ook in gedagte gehou word wat in die volgende hoofstukke gesê word oor die onvermoë van taal in die lig van die dekonstruksie. (Al word daar die spot gedryf met die letterkundige kritici wat aan universiteite “na hartelus (kan) tob oor dekonstruksie” (p.73)).

Dit word uiteindelik vir die leser onmoontlik om te besluit wanneer woorde letterlik opgeneem moet word en wanneer figuurlik. Wat is die doel hiervan? Moet die leser dan twyfel aan dit wat hy lees?

2.2.7 Suidpunt en jazz

D.H. Steenberg (1990:123) neem as leidraad in sy bespreking van *Suidpunt-jazz* die pleken kunsverwysing in die titel. Hy beskou suidpunt en jazz as wysers wat deur die outeur verskaf word.

2.2.7.1 “Suidpunt”

“Vandag nog heers die Suidpunt van Afrika oor die res van die wêreld...” (p.11). Met “suidpunt” ontstaan ’n wyser wat telkens weer in hierdie teks opduik. In die aanhaling van Leonardo da Vinci voor die eerste afdeling word reeds na die belangrike rol van Afrika verwys: “All men will take refuge in Africa.” Die naamgee aan hierdie “reus van Afrika” word ook as voorneme in die voorwoord tot die roman gegee. Dit blyk egter baie moeilik te wees (p.11): “Maar hoe gee jy naam aan dit wat van die begin af geleef het sonder woorde?”

Hierdie Suidpunt het “...ontaard in ’n groot, giftige, swart paddastoel, die giftige sap in die middel, die wit spikkels om die kante”, in ’n “swart mamba wat sy kop oplig” (p.39). In die “baarmoeder van Afrika” is daar ’n ongebore reus, “...’n kind wat, wanneer hy eers ontwaak het en man geword het, met reusagtige treë oor die hele wêreld sal loop” (p.107). Die teks sluit hier onmiskenbaar aan by Ingrid Jonker se gedig “Die kind” uit *Rook en oker*:

Die kind wat ’n man geword het trek deur die ganse Afrika
die kind wat ’n reus geword het reis deur die hele wêreld.

Ook in *Suidpunt-jazz* word hierdie versugting deur die anonieme verteller uitgespreek (p.121): *

...en eendag, eendag, sal die reus wel ontwaak:
Ontwaak, o reus van Afrika
Ontwaak, kinders van Raka.

Op daardie “eendag” sal almal terugkeer na Afrika (p.93) en Afrika sal uiteindelik sy regmatige plek bo-aan die wêreld inneem, met Europa onder (p.100).

Uiteidelik blyk hierdie nie bloot ’n swart-wit stryd te wees nie. Die Boer en Raka is ook een, ’n eenheid wat met bloed gekoop word (p.138-9). Die reus sal ’n vriendelike gesig hê met ’n wetboek in sy hand. Die proloog van die wetboek sal die *Freedom Charter* wees en *Openbaring* die epiloog (p.121).

Die suidpunt, Afrika, word in die titel aan jazz geknoop. “Jazz het in Afrika ontstaan” beweer die skrywer (p.28).

2.2.7.2 “Jazz”

Die verteller noem sy werkswyse “suiwer improvisasie” (p.13). Jazz as musieksoort berus ook op improvisasie. Die “jazz” in die titel verwys volgens die verteller “eerder na die skryfstyl van hierdie roman as na die tema” (p.13). Die verteller noem reguit: “Hierdie boek is jazz” (p.27).

Steenberg (1990:124) meen dat die teks “effens oopgeskryf” kan word aan die hand van die betekenisnuanses van die woord “jazz”. Hy onderskei en ondersoek drie aspekte van jazz, naamlik:

- Jazz as ’n versameling van uiteenlopende, triviale dinge
- Jazz as klank of patroon.
- Jazz as improvisasie, wisselende harmonie, gepunteerde ritme.

Met hierdie wysers as aanduiding van waarop in *Suidpunt-jazz* gelet kan word, kan die teks nou aan die hand van die literatuur-historiese model in oënskou geneem word.

HOOFSTUK 3

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: TYDGENOOTLIKE FILOSOFIESE STROMINGE

Sedert die Renaissance het die rede 'n al hoe belangriker rol in die Westerse denke begin speel. Veral dan sedert die 18de eeu word in hierdie verligingstradisie, die natuurbeheersende rede, as maatstaf van vooruitgang vereer. Geweldige vooruitgang is in kennis en tegniek gemaak. Die mens het in 'n groot mate homself, deur sy eie kennis, van die magte van die natuur bevry. Volgens Kirsten (1988:18) is dit juis hierdie "magsisteme" van die rede wat nou, in wat hy die "postmodernistiese tydvak" noem, al meer onder die soeklig kom. Die kritiese rede self word bevraagteken.

Die geloof in die rede was, volgens Kirsten (1988:19), dat dit die mens se beskikking oor die natuur sal bevorder. Die rede moes die mens se begrip van die wêreld en homself bevorder en uiteindelik tot 'n staat van menslike welsyn en geluk lei. Omdat die ontwikkeling van die rede en die gepaardgaande tegnologiese vooruitgang ook nuwe onreg en ongeluk gebring het (wêreldoorloë, Auschwitz, Hiroshima), en die staat van welsyn nie aangebreek het nie, word die verligingstradisie van 'rede' en 'vooruitgang' bevraagteken.

Die moderne 'rede' is gebou op selfbegroning; berus op die beginsel van die outonome rede wat hom nie hoef te beroep op 'n gesag buite homself nie. Die postmodernistiese filosofie bevraagteken hierdie outonome rede. Hierdie bevraagtekening se wortels word, volgens Kirsten (1988:21), al by 'n filosoof soos Hegel aangetref, maar in die veld van die literatuur, spesifiek by Jaques Derrida. Van Derrida verskyn daar nie 'n breedvoerige filosofiese uiteensetting nie, want sy werk is veel eerder kritiek op die geskrifte van ander filosowe. Groenewoud (1988:116) beskryf Derrida se werk as volg: "Hij beoogt een kritische analyse van de wijsgerige tekst, enigzins tot zijn ongenoegen, door zijn volgelingen als het kenmerkende van zijn benaderingswyze met de term 'deconstructie' wordt aangeduid." ver
ke

Derrida se kritiek word veral gerig op die pretensie van die Westerse filosofie om deur middel van 'n wetenskaplike vraag vas te stel hoe die werklikheid inmekaar steek. Hierdie gedagte is seker op sigself nie so oorspronklik nie maar wat belangrik is van Derrida se 'dekonstruksie' is dat die aandag veral gevestig word op die geskrewe wysgerige teks: "Reeds

vele hedendaagse filosofen zijn van oordeel dat elke poging om een zuiver rationele verantwoording te geven van het wetenskapelijk kennen tot mislukking is gedoemd." (Groenewoud. 1988:116)

Die belangrike, vir Derrida, is die wyse waarop filosofie, deur woorde op papier, op skrif gestel is. Wat Derrida bestudeer is die manier waarop dit neergeskryf is, die taalgebruik, metafore en woordkeuse. Dit word gedoen omdat taal, die woorde op papier, nie dit waarna verwys word, of betekenis, teenwoordig kan stel nie. Woorde verwys na die "werklikheid", 'n idee of 'n objek. Die woord is nie self objek nie. Die afwesige (objek/idee) word deur die woord/taal teenwoordig gestel. 'n Objek, aan die ander kant, is nie betekenis nie en besit ook geen betekenis nie, totdat daar betekenis daaraan toegeken word. Die woord staan dus tussen 'n objek en sy betekenis. Die woord is nou aan die een kant nie self die objek nie maar aan die ander kant ook nie die betekenis nie.

Die betekenis is, omdat dit nie inherent aan die werklikheid is nie, nie vas nie. Die woord se betekenis kan dus ook nie vas wees nie en kan slegs beskryf word in terme van hoe die woord verskil van ander woorde (waarvan die betekenis vanselfsprekend ook nie vas is nie!). Finale betekenis word as gevolg hiervan voortdurend uitgestel.

Derrida gebruik die term *différance* om hierdie uitstel van betekenis te beskryf. In sy vertaling van *Writing and difference* verduidelik Bass (1967:xvi) hierdie term as volg in die voorwoord: "it (*différance*) does not function simply either as *différence* (difference) or as *différance* in the usual sense (deferral), and plays on both meanings at once".

Die geskrewe diskoers is 'n struktuur. Derrida beskou so 'n struktuur as 'n vorm van totalitarisme omdat dit 'n poging is om die geheel te verklaar deur die geheel te reduseer tot 'n formule of struktuur waardeur dit beheer word. In elke struktuur is daar 'n sentrum, waardeur die struktuur georganiseer word. Derrida (1978:278) beskryf hierdie organiserende funksie van die sentrum as 'n beperkende funksie. "The function of this centre was not only to orient, balance and organize the structure - one can not in fact conceive of an unorganized structure - but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the play of the structure." Hierdie sentrum is die punt waar herrangskikking en vervanging nie toelaatbaar is nie. Derrida (1978:279) voer aan dat daar nog altyd aanvaar is dat die sentrum self nie 'n struktuur is nie: "Thus it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which while governing the structure, escapes structurality." Hierdie sentrum kan dus slegs sentrum bly solank die gestruktureerdheid daarvan nie ondersoek word nie. Die oomblik wat dit gebeur, is daar tog weer 'n ander, nuwe sentrum - wat die gestruktureerdheid van die "gewaande" sentrum bepaal. Op hierdie wyse is verskeie

sentrums in die geskiedenis al deur ander vervang (bewustheid/ God/ mens/ bestaan/ substansie/ subjek). Sodra die sentrum van 'n struktuur be-teken word, word hierdie be-tekende die plaasvervanger van daardie sentrum. Hierdie is 'n generatiewe proses en lei tot die idee dat daar hoegenaamd nie 'n sentrum kan bestaan nie, maar slegs 'n oneindige aantal be-tekendes. Derrida (1978:279) stel dit as volg: "... it was necessary to begin thinking that there was no center, that the center could not be thought of in the form of a present-being, that the center had no natural site, that it was not a fixed locus but a function, a sort of non-locus in which an infinite number of sign-substitutions came into play. This was the moment when languages invaded the universal problematic, the moment when, in the absence of a center or origin, everything became discourse".

Vir die ontstaan en die lees van literêre tekste hou dit natuurlik belangrike gevolge in. As taal geen vaste sentrum bied nie, is die literêre teks dus ook diskoers sonder sentrum. Nie die outeur, taal, rede, tema of "sin" van die teks kan die sentrum wees nie.

Wat Derrida doen, is om sy kritiek op die geskrewe, wysgerige teks te rig. Hierdie manier van lees, is nie bloot die afbreek van die teks nie, maar 'n analise ten einde die konstruksie (die taal) bloot te lê. Die konstruksie word ondersoek en aan sy eie konsekwentheid gemeet. Soos Culler (1982:86) dit stel: "To deconstruct a discourse is to show how it undermines the philosophy it asserts, or the hierarchical oppositions on which it relies, by identifying in the text the rhetorical operations that produce the supposed ground of argument."

Hierdie denkklimaat en werkswyse hou uiteraard verreikende implikasies in vir die ontstaan en die lees van literêre tekste. In die Hoofstuk 4 word ondersoek ingestel na die implikasies van die afwesigheid van 'n sentrum of 'n outoritêre eksterne sisteem vir die lees van literêre tekste.

HOOFSTUK 4

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: TYDGENOOTLIKE LITERÊRE STROMINGE

In Hoofstuk 3 is reeds gemeld dat wantroue in die rede en die verlies aan 'n sentrum of 'n outoritêre, eksterne sisteem, verreikende implikasies inhou vir die literatuur. Een van die belangrikste implikasies wat hieruit voortvloei is die begrip “tekstualiteit”. Soos Culler (1982:148) dit stel: “The effect of deconstruction is to disrupt the hierarchical relation that previously determined the concept of literature by reinscribing the distinction between literary and non literary works within a general literacy or textuality and thus to encourage projects such as the literary reading of philosophical texts and the philosophical reading of literary texts that allow these discourses to communicate with one another.”

Nie alleen die begrip tekstualiteit is belangrik by die ontstaan en lees van hierdie teks nie, maar ook die begrip intertekstualiteit. Cloete (1982:146) verwys pertinent na literêre tendense wat in ag geneem moet word by die studie van die ontstaan van die teks, en daarom word nou kortliks gekyk na die begrippe tekstualiteit en intertekstualiteit, in besonder met die oog op *Suidpunt-jazz*.

Hambidge (1986a:35) beklemtoon dat intertekstualiteit nie bloot 'n samevoeging is van die komplekse denke van Derrida en die term intertekstualiteit, soos Kristeva dit gebruik het nie. Intertekstualiteit kan nie bloot gesien word as die invloed van een skrywer op 'n ander nie, en dit is verder ook nie die studie van bronne van 'n literêre teks nie. Om bloot aan te dui waar sekere geskrewe tekste in 'n ander teks funksioneer, het ook nie waarde nie. Dit is dus nodig om noukeuriger oor intertekstualiteit te besin.

Voor daar na intertekstualiteit gekyk kan word, moet die begrip “teks” eers omskryf word. Waar 'n literêre werk dui op iets wat afgesluit is, 'n estetiese geheel met 'n begin (outeur) en 'n einde (die voorgestelde werklikheid), dui teks eerder op 'n ruimte waarin verskillende ander tekste met mekaar meng en bots. Culler (1982: 32) haal in die verband vir Barthes aan: “the text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the message of an Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of

them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture.”

✦ Barthes (1988:7) onderskei teks verder van “literêre werk” deur te stel dat teks nie ’n estetiese produk is nie maar ’n betekenispraktik. Verder is ’n teks vir Barthes ook nie ’n groep geslote tekens waarop betekenis uitgestort is wat wag op ontdekking nie maar eerder ’n volume van spore in vervanging. Dit beteken dat ’n teks dus nie ’n afgeslote geheel is waarin die leser betekenis moet ontdek nie. Hierdie opvatting van teks sluit aan by Derrida se begrip *différance*, wat reeds in Hooftuk 3 bespreek is.

Net soos die betekenis van woorde voortdurend uitgestel word, word die betekenis van ’n teks ook voortdurend uitgestel. Soos woorde slegs beskryf kan word in terme van ander woorde, hoe dit van ander woorde verskil (omdat die woord eintlik ’n afwesigheid veronderstel), word tekste ook beskryf in terme van ander tekste. Een teks (bv. ’n roman) toon ooreenkomste en verskille met ’n volgende teks (bv. geskiedenisboek) wat ook weer ooreenkomste en verskille toon met die volgende teks. Die teks staan dus altyd in relasies tot ander tekste. Daarom kan ’n postmodernistiese teks (in hierdie geval *Suidpunt-jazz*), nie in isolasie bestudeer word nie, maar word ook na voorafgaande (modernistiese) tekste gekyk en vergelykings getref.

Hierdie opvatting van teks, wat veel meer behels as die begrip literêre werk, gee uiteindelik aanleiding tot die begrip intertekstualiteit. Soos Hambidge (1986a:35) aandui, gaan intertekstualiteit vir Kristeva “naamlik nie om literêre gesprek tussen tekste nie; en verder veronderstel (en voorveronderstel) Kristeva ’n bepaalde tekstuele tradisie...”. Wanneer ’n teks dus gelees word, het hierdie teks, net soos ’n woord, nie ’n vaste betekenis nie deurdat die teks verbande sluit met ander tekste en sodoende “beteken”. Van Boheemen stel dit eksplisiet: “De tekst is namelijk niet betekenisvol omdat zij een bepaalde structuur bezit, een skelet dat de vorm bepaalt en ondersteunt, maar...omdat de tekst zich verhoudt tot andere teksten en hun betekenissen binnen een systeem. De betekenis van de tekst is het resultaat van verschil én overeenkomst met andere teksten.” (1981:122).

Somer II staan tog, soos die naam reeds aandui, in ’n verband met ’n vroeër *Somer*, dié van C. M. van den Heever (1935). In *Don de Ridder* word voortdurend eksplisiet verbande met ander literêre tekste gesluit, die opvallendste natuurlik met Cervantes se *Don Quijote* (1604). Nie slegs byna al wat ’n Afrikaanse skrywer is word deur Pelsers betrek nie, maar ook nie-literêre tekste soos die AA se *Padatlas en toergids van Suider-Afrika*, en Rosenthal se *Ensiklopedie van Suidelike Afrika* word eksplisiet betrek. (Pelsers, 1990:92-93). Hierdie teks poog, soos ook *Suidpunt-jazz*, nie om los te kom van sy voorgangers nie maar lê juis

die verbande met ander tekste bloot en stig verbande met ander tekste omdat die teks dan eers “beteken”. In Koos Prinsloo se kortverhaal, “And our fathers that begat us”, uit die bundel *Die hemel help ons* word ook fototekste (Prinsloo, 1988:12,17,18) en koerantberigte (Prinsloo, 1988:21) betrek by hierdie proses van betekenisgeving deur die stig van verhoudings tussen tekste.

Hierdie voorbeelde is natuurlik slegs opvallende wyses waarop verbande gestig word met ander tekste. Hierdie “ander tekste” waarmee ’n bepaalde teks ooreenkom en verskil is, in die lig van Derrida se stelling dat alles uiteindelik teks is, natuurlik nie slegs “aangehaalde” tekste of ander romantekste of “bronne” nie. Omdat geen objek teenwoordig is nie behalwe deur taal (teks), is alles wat in ’n teks teenwoordig gestel word, reeds teks. Teks genereer dus altyd teks. Die wyse waarop een of meer tekste weer in ’n ander teks oorgeplaas word, gee dan ’n nuwe uitdrukking en betekenis aan laasgenoemde teks. Kristeva (1980:36) beskryf ’n intertekstualiteit as ’n “permutation of texts”. En: “an intertextuality; in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another.”

Intertekstualiteit strek dus nog veel wyer as die paar voorbeelde hierbo, aangesien dit nie net gaan oor ander geskrewe tekste nie. In al die voorbeelde hierbo word ander tekste egter eksplisiet betrek, nie alleen om die grense tussen tekste, en sodoende tussen “wêreld” (sien Hoofstuk 5), te laat vervaag nie, maar omdat die outeur hom daar pynlik van bewus is dat sy spesifieke teks nie kan “beteken” nie.

Hierdie opvatting van teks en intertekstualiteit hou ook in dat die idee dat ’n teks ’n samehangende, betekenisvolle en objektiewe wêreld reflekteer, nie meer houdbaar is nie. Waugh (1984:3) stel dit as volg: “Language is an independent, self-contained system which generates its own meanings. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention.”

André Letoit spot in *Suidpunt-jazz* met die “Groot Afrikaanse Roman”, die roman waarin daar met ander woorde betekenis is (’n onmoontlikheid) en distansieer homself later as die skrywer daarvan:

In u hand hou u die Groot Afrikaanse Roman. Terwyl u dit lees gaan ek dit skryf. (p.13).

Sy groot ideaal is om ’n alternatiewe Afrikaanse teks te vind en om self die Groot Afrikaanse Roman te skryf. (p.120).

• Aan die begin (eerste aanhaling hierbo) verwys die skrywer-verteller na homself in die eerste persoon. In die tweede aanhaling distansieer die skrywer-verteller homself van die teks deur in die derde persoon te verwys.

* *Suidpunt-jazz* ontstaan, volgens die eerste aanhaling hierbo, terwyl dit gelees word. Hierdie stelling van die skrywer-verteller bevestig dat hierdie roman as teks gelees moet word en nie as afgeslote, literêre werk nie. Betekenis word voortdurend uitgestel want die roman word nog geskryf soos dit gelees word.

As motto by die HNP-afdeling van *Suidpunt-jazz* is 'n aanhaling uit Milan Kundera se *The unbearable lightness of being* geneem wat juis oor woorde handel. Franz verlang na musiek om alle woorde uit te doof as hy besef dat hy sy hele lewe lank praat en skryf met die gevolg dat: "in the end no words were precise, their meanings were obliterated, their contents lost, they turned into trash, chaff, dust, sand..." (p.97). Met hierdie motto word die aandag van die leser pertinent op die rol van woorde (taal) gevestig. Die teks kan daarom nie bestudeer word sonder om ook na die taal van die teks te kyk nie.

In *Suidpunt-jazz* is daar so geweldig baie verwysings na woorde en taal en na die skryfproses, dat dit nie geïgnoreer kan word nie. Die onvermoë van taal in die lig van die dekonstruksie-teorie moet ook in gedagte gehou word (Al word daar die spot gedryf met die letterkundige kritici wat aan universiteite "na hartelus (kan) tob oor dekonstruksie" (p.73)).

4.1 "WANDADE MET WOORDE"

Die skrywer, so verseker die verteller in *Suidpunt-jazz* ons, "pleeg wandade met woorde" (p.18). Deur hierdie wandade word die leser opnuut herinner aan die onvermoë van taal om 'n betekenisvolle, samehangende wêreld te reflekteer.

Die skrywer is ook 'n "skoemaker" en "hou ander mense by hulle lees". Met hierdie verdraaiing van die idioom (Skoemaker, hou jou by jou lees.) word doelbewus meer betekenismoontlikhede geskep. "Lees" verwys in die idioom na die vak waarvan die skoemaker die meester is. Die homofoon "lees" verwys egter na die aktiwiteit waarmee lesers besig is. Met sulke "wandade met woorde" word finale betekenis weer uitgestel, aangesien nie een betekenismoontlikheid bo 'n ander gestel kan word nie (sien "dissemenasie" - 8.4.2).

• In die voorwoord word dit reeds duidelik dat die taal, woorde, 'n belangrike rol in hierdie teks speel. Die teks begin met 'n verdraaiing van die woorde uit Johannes 1: "In die

begin was die woord en die woord was God, en die woord het vlees geword en die vlees vrees en onder ons kom bang word, en wit.” (p.11). 'n Paar sinne later word die onvermoë van woorde om uitdrukking te gee aan die werklikheid beklemtoon: “Maar hoe gee jy 'n naam aan dít wat van die begin af geleef het sonder woorde?” (p.11).

Timo reis met 'n tydmasjien die verlede in. Tog word hierdie tydmasjien opgehef, en die leser daaraan herinner dat dit bloot teks is wanneer Timo skielik per tikmasjien reis na 1652 (p.70). Die leser word op soortgelyke wyse gedurig daaraan herinner dat die karakters bloot teks is. Soos Timo se bande met die hede *papierdun* is, lees die leser van hom op papier.

As woorde se betekenis nie finaal is nie, kan karakters, wat deur woorde geskep word, se betekenis ook nie finaal en vas nie. Die skrywer wonder byvoorbeeld wat hy met Johan moet doen. Hy kan nie eintlik aan 'n goeie rede dink waarom die karakter ingesluit is nie (p.124). Die konstruering (en daardeur die tekstualiteit) van die karakters word aan die leser blootgelê:

Hoewel ek nie nou al van plan is om my karakter, Inka Brigitte, in Durban te laat aanland nie, moet ek byvoeg dat ek 'n baie sorgvuldige skrywer is wat altyd behoorlike navorsing doen oor die plekke en tipes mense waarvoor ek skryf...

Dit is nie nodig om saam met Johan Johannesburg toe te gaan nie, want ek ken Johannesburg reeds baie goed.

Wat Timo betref: ek laat dit aan hom oor. Sal hy nog iets kan doen in hierdie roman? Dit lyk so. (p.118).

Hiermee word nou nie gesê dat slegs karakters uit postmodernistiese tekste bloot teks is nie. Uiteraard is die karakter Bart Nel ook slegs teks. Die verskil is dat die leser van 'n postmodernistiese teks nooit toegelaat word om te vergeet dat die karakters bloot teks is nie. McHale stel dit in sy bespreking van *Finnegans wake* as volg: “Anna Livia is made out of text - letters, words, connected discourse; she is text. So too are all other fictional characters, of course, even those in the most realistic novels. The difference between realistic novels and *Finnegans wake* is that *Finnegans wake* never permits us to forget this fact.” (1987:147). In *Suidpunt-jazz* word die leser ook nooit toegelaat om te vergeet dat die karakters slegs teks is nie.

Aandag word ook daarop gevestig dat juis Afrikaans die taal is waarin die wandade gepleeg word. In *Somer II* is daar by Letoit 'n besondere gemoedigheid met Afrikaans as die taal waarin hy skryf. In hierdie teks word juis melding gemaak van “ons grootste wens”:

Dat Afrikaans 'n taal met SKOP kan bly,
Die maagdelike hoer na soveel jare nog steeds kan lekkerkry (p.114).

Die "skrywer" wil spesifiek in Afrikaans die onmoontlike verrig: "...ek is Suid-Afrika se nuwe geslag skrywers en ek kan waaragtig doen wat ek wil, of wat my tikmasjien wil, maar gewoonlik wil ons tegelyk dieselfde ding doen: die onmoontlike. Dit wat nuut en onbeproof in Afrikaans is" (p.14). Daar is dus 'n besef, by die skrywer, dat niks nuuts gesê kan word nie.

HOOFSTUK 5

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: WÊRELDSKEPPING

5.1 VERTREK PUNTE

Dit is onwenslik om 'n teks in isolasie te bestudeer. Ander tekste (literêr en nie-literêr) het byvoorbeeld 'n invloed op die bepaalde teks. Ook die filosofiese, politieke en sosiale strominge het 'n invloed, nie alleen op die resepsie van die teks nie, maar ook op die ontstaan van die teks as estetiese objek. Trouens, *Suidpunt-jazz* gee verslag oor sy eie ontstaan. Die skrywer-verteller verduidelik die omstandighede waarin hy besig is om te skryf breedvoerig: "Die één manuskrip wat my die meeste bekommer, is die een wat heel onder in die hoop lê: 'Suidpunt-jazz'. Dit is gebaseer op 'n idee wat ek een aand in Sta-Soft se huis in Melville gekry het terwyl ek TV gekyk het saam met haar bediende. Dit was 'n baie goeie idee" (p.43-44).

Soos reeds hierbo aangedui is Van Gorp (1985), Jansen (1981) en Cloete (1982) dit eens dat die agtergrond waaruit die teks ontstaan, bestudeer moet word. Cloete (1982:146) wys daarop dat die arbeidsveld van die literatuurgeskiedenis onder andere alles insluit wat die ontstaan van 'n teks in 'n bepaalde tyd beïnvloed. Hiermee word nie slegs literêre invloede soos die invloede van ander literature, tekste, tendense en vernuwingsfaktore bedoel nie, maar ook nie-literêre invloede - histories, ekonomies, sosiaal, polities, filosofies, religieus en algemeen kultureel.

Met die oog op die bestudering van die ontstaansgeskiedenis van *Suidpunt-jazz* word van Van Gorp se tweeslagstelsel gebruik gemaak om enkele relasies wat ondersoek behoort te word, te identifiseer. Die keuse val juis op hierdie relasies omdat sekere wysers uit *Suidpunt-jazz* as vertrekpunt (literêre "feite") geneem is en dan in 'n ruimer konteks bekyk word.

5.2 WÊRELDSKEPPING: WERKLIKHEID

Die fiktiewe wêreld (werklikheid) van die teks word in die ruimer kader van die die reële werklikheid geplaas. Die verhouding tussen die wêreld wat in die teks geskep word en

die reële wêreld word dus hier ondersoek. Twee faktore word ondersoek. Eerstens word ondersoek ingestel na die metafiktiewe aard van die teks en tweedens word die realisering van die “wêreld” van die teks ondersoek.

5.2.1 Metafiksie

Metafiksie kan omskryf word as 'n fiktiewe diskoers wat verken word vanuit en deur die fiktiewe diskoers. Hierdie kenmerk van selfrefleksie word deur Patricia Waugh (1984:2) metafiksie genoem: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” Waugh verduidelik verder dat 'n ondersoeker, deur die metodes te ondersoek waarvolgens die teks gekonstrueer is, nie alleen die konstruksie van verhalende fiksie ondersoek nie, maar juis ook die moontlikheid van fiksionaliteit van die wêreld buite die literêre teks.

Hambidge (1984:22) stel dat die “breuk” tussen “romanwerklikheid en romanfiksie... beklemtoon dat die leser 'n fiksionele teks meemaak.” Daarom redeneer sy verder dat die leser se verwagtinge herhaaldelik onderbreek word “omdat die metateks kommentaar lewer op die fiksionele proses (én die leser se belewenis daarvan)” (1984:22).

Hierdie voortdurende selfbewustheid daarvan dat dit slegs fiksie is, is 'n opvallende kenmerk van postmodernistiese tekste. Karakters 'ontdek' dikwels dat hulle uitgedink of gedroom is, dat hulle nie werklik bestaan nie, nie kan sterf nie, nooit gebore is nie en nie kan optree nie:

Johan, die skrywer van ander boeke, stap van die Grapevine weg met 'n gevoel van wrewel. Wie gee André Letoit die reg om hom te skep as karakter in een van sy boeke, om hom so die vryheid wat hy gedink het by het, te ontnem? (p.166)

Weet jy wat het die verdomde skrywer gedoen? Hy het my gebaseer op iemand wat hy eenmaal in 'n kroeg, in lewende lywe, ontmoet het. Dit beteken daar loop twee van ons rond... (p.167)

Sodra die fiktiewe diskoers op dreef kom, word die leser daaraan herinner dat dit bloot fiksie is. Dieselfde medium waarin die fiksie meegedeel word (taal), word gebruik om die fiksie as fiksie bloot te lê. So herinner Kundera die leser in *The unbearable lightness of being* (1984:39) daaraan dat die karakters nie ‘werklik’ bestaan nie:

It would be senseless for the author to try and convince the reader that his characters once actually lived. They were not born of a mothers womb; they were born of a stimulating phrase

or two or from a basic situation. Tomas was born of the saying "Einmal ist keinmal". Tereza was born of the rumbling of a stomach.

Dit beteken nie dat karakters in ander, nie-postmodernistiese tekste meer "werklik" is nie, maar die fiksionaliteit van karakters in postmodernistiese tekste word pertinent, deur die teks self, onder die leser se aandag gebring en gehou. Deur die eeue is geglo dat dit moontlik is om die "waarheid", die "werklikheid", te sê. Dit word nou aanvaar dat dit nie moontlik is nie. Hutcheon (1980:xiv) stel dit as volg: "...now he (die mens - WDB) saw that all that could be said was saying." In die lig daarvan dat woorde en taal bloot kan verwys na die fisiese werklikheid en nie die fisiese werklikheid self is nie, en verder ook nie vaste betekenis is of besit nie, is dit duidelik dat 'n literêre teks nie óór die werklikheid handel nie, maar werklikheid is, 'n taalwerklikheid (sien bespreking in Hoofstuk 5). Die postmodernistiese teks verken juis hierdie "woordwerklikheid".

Deur karakters uit die historiese werklikheid te laat betrokke raak met die 'papierkarakters' van die fiktiewe werklikheid word vrae oor die verhouding tussen fiksie (teks) en werklikheid gevra. In *Don de Ridder* merk die ghoeroe (Etienne Leroux) teenoor sy alter ego op hoe Don se lewe deur ander skrywers gehanteer sou word.

Ons is almal skuldig, ou man. Ook ek is skuldig aan die breek van baie glase; en hierdie man met sy helm wat iewers in die Noordweste 'n roos deur sy vinger laat glip het en té laat daaroor wil trane stort. Dis waarskynlik hoe André Brink hierdie situasie sou verwoord het. Bukowski en Bellow sou dalk gesê het bogger die roos! En Henry Miller sou haar op een van sy vele Danteske reise in 'n bordeel gaan soek het. Graham Greene sou haar vir ewig verlore laat gaan het en ek sou haar 'n mistieke figuur laat bly het. (Pelsner, 1990:70).

Don se lewe is dus bloot fiksie en kon verskillend deur verskillende outeurs gehanteer word. Rosita, van wie hy die roos kry, is 'n karakter van Henry Miller:

"Jy klink soos Henry Miller se Rosita."

"Ek is Henry Miller se Rosita. Maar toe skryf die bliksem my af en uit sy boek nadat ek sy hoofkarakter met 'n mes gegooi het." (Pelsner 1990:33).

Op hierdie wyse steek entiteite (Rosita en Don) ook die grense tussen twee fiktiewe wêreldes oor.

Fiktiewe werklikhede vervloei dus, maar ook die fisiese werklikheid word hiermee verweef en op dieselfde vlak gestel. Dit is onvermydelik dat die fiksionele werklikheid en die fisiese werklikheid in 'n mate sal oorvleuel, bloot omdat nie alles in die fiksionele wêreld

beskryf kan word nie. McHale sien dit so: "For one thing... fictional possible worlds and the real world inevitably overlap to some extent - often to quite a large extent. This is so... because no world can be described exhaustively; instead of trying futilely to describe a world from 'scratch,' it is much more feasible simply to borrow entities and properties from the ready-made world of reality." (1987:34).

Juis hierdie oorvleueling maak die fiksionele wêreld toeganklik vanuit die reële wêreld. Omdat bekende begrippe uit die werklikheid gebruik word, kan die leser 'n begrip van die fiksionele werklikheid vorm. Karakters en ruimtes of selfs historiese gebeurtenisse word dikwels, vanuit die werklikheid, opgeneem in fiksietekste. McHale wys egter daarop dat die toeganklikheid tussen fiksie en werklikheid 'asimmetries' is: "The fictional world is accessible to our real world, but our real world is not accessible to the world of fiction." (1987:35). Ons kan dus uit ons werklikheid die fiktiewe karakters waarneem maar hulle kan nie die leser en leserswêreld waarneem nie. Selfs wanneer karakters met die skrywer samesprekings voer, soos inderdaad in *Suidpunt-jazz* gebeur (p.155), betree hulle nie werklik die "realiteit" nie, maar betree die skrywer hulle werklikheid. Die "skrywer" is dan ook 'n karakter en nie werklik die skrywer nie. McHale voer egter aan dat dit nie van belang is nie omdat die doel reeds effektief daardeur bereik is; onsekerheid oor wat werklik is en wat nie, is reeds geskep: "Nevertheless, even if this apparent case of symmetrical accessibility between the real and fictional worlds is no more than *trompe-l'oeil*, it does accomplish what romantic irony always aims to accomplish: it foregrounds ontological boundaries and ontological structure." (McHale, 1987:35).

Die postmodernistiese teks opponeer pogings om die werklikheid realities te probeer weergee. Sodra die leser die illusie van werklikheid ervaar, word hy daaraan herinner dat dit bloot 'n vertelling, bloot fiksie is. In *Somer II* word die leser byvoorbeeld deur die sersant wat besig is om die teks te lees daaraan herinner dat dit bloot fiksie is; die leser raak verdiep in die storie van Rassie, die skrywer, maar besef dan dat dit "slegs" storie is:

Die sersant, nou effens dronk, begin ongeduldig raak en begin rond en bont blaai. Die storie van die terroriste stuit hom teen sy Calvinistiese bors. 'n Paar bladsye verder lees hy egter: Rassie kom by die literêre vergadering aan... (Letoit, 1985:85).

Op hierdie wyse word die 'raamwerk' van die teks gedurig blootgelê. Sowel die historiese wêreld as die kuns word georganiseer of gevorm vanuit bepaalde raamwerke en waargeneem vanuit verwysingsraamwerke. Metafiksie ondersoek raamwerkvorming en lig uit dat die 'werklikhede' (historiese sowel as die romanwerklikheid) deur sekere raamwerke gekonstrueer word. Uitendelik is dit onmoontlik om te weet waar die een raamwerk ophou en 'n ander begin. Die werklikheid kan nie 'ongeraam' gesien word nie. Net so kan geen raamwerk egter daarop aanspraak maak dat die hele werklikheid daardeur waargeneem

kan word nie, juis omdat dit as raamwerk (soos 'n bril) buite hierdie werklikheid staan. Die postmodernistiese teks lê gedurig die raamwerk bloot.

Raamwerke word deurentyd geskep en weer afgebreek. Die illusie van werklikheid en kennis van hierdie werklikheid word hierdeur afgebreek.

Hierdie raamwerke word voortdurend op die voorgrond geplaas, deur tekste in te bed in ander tekste. Vervolgens word meer breedvoerig aan hierdie inbeddings aandag gegee.

5.2.1.1 Inbedding

In haar bespreking van teksinterferensie, onderskei Bal (1986:140) tussen “vertellerstekes” en “akteurstekes”. Wanneer teksinterferensie plaasvind, is die vertellerstekes en die akteursstekes nie meer onderskeibaar nie. Sy gaan verder van die standpunt uit dat die akteursstekes altyd in die vertellerstekes ingebed is. Die ingebedde teks bly dan ook altyd sekondêr ten opsigte van die primêre teks.

Die narratiewe teks vorm vir Bal 'n geheel waarbinne, vanuit die vertellerstekes, ander tekste ingebed kan word. Sy wys in die eerste plek daarop dat daar dikwels 'n verhalende teks in die die primêre teks ingebed word en noem die voorbeeld van Sheherazade se vertellings in *Duisend en een nagte*. Tweedens wys Bal (p.146) daarop dat die meeste inbeddings nie narratief van aard is nie, maar dat byvoorbeeld ook die dialoog inbedding is.

In hierdie bespreking word die begrip inbedding gebruik soos wat Bal dit gebruik om aan te toon dat verhalende tekste in die primêre teks ingebed word. Die ou voorbeeld van die bakpoeierblikkie kan gebruik word om inbedding te verduidelik. Op 'n bakpoeierblikkie is daar 'n prentjie van 'n bakpoeierblikkie, waarop daar 'n prentjie van 'n bakpoeierblikkie is, waarop daar 'n prentjie van 'n bakpoeierblikkie is... McHale (1987:112) beskryf wat hy “herhalende strukture” noem: “A recursive structure results when you perform the same operation over and over again, each time operating on the product of the previous operation”. Hy noem hierdie strategie van herhalende strukture “embedding”, en verduidelik dit as volg: “embedding, as in a set of Chinese boxes or Russian babushka dolls”.

5.2.1.2 Inbedding in postmodernistiese tekste

Die verskynsel van 'n verhaal binne 'n verhaal is natuurlik nie beperk tot postmodernistiese tekste nie. Die voorbeeld van Sheherazade is reeds genoem. In *Hamlet* is daar byvoorbeeld 'n toneel binne die toneel.

In die geval van nie-postmodernistiese tekste is die doel van inbedding (volgens McHale) epistemologies. "Indeed, in many realist and modernist novels ... it is rather the epistemological dimension of this structure which is foregrounded, each narrative level functioning as a link in a chain of narrative transmission. Here recursive structures serve as a tool for exploring issues of narrative authority, reliability and unreliability, the circulation of knowledge, and so forth" (McHale, 1987:113). Bal (1986:141) voer aan dat die doel van narratiewe inbeddings kan wees dat die ingebedde geskiedenis die primêre geskiedenis verklaar en soms selfs die gang daarvan bepaal. Die geskiedenis verklaar mekaar dikwels en soms is die ingebedde geskiedenis 'n "teken" vir die leser. Die doel, soos Bal dit hier uitspel, is dus om te verklaar. Die leser kan kennis opdoen waarmee die primêre teks dan ontrafel kan word. Inbeddings het hier dan 'n epistemologiese doel.

Uiteindelik kan verskeie wêreldes wat in mekaar ingebed is dus onderskei word. Die wêreld word ter wille van geriefliker verwysing as volg genoem (hierdie is geen omvattende lys van alle moontlike inbeddings nie, maar alleen dié waarna vir die doel van hierdie argument verwys word):

- Wêreld A - die wêreld van "ek-die-skrywer-van- die-boek" wat in 'n woonstel in Windhoek besig is om die manuskrip te voltooi (byvoorbeeld p.43)
- Wêreld B - die wêreld van Timo Bezuidenhout (byvoorbeeld p.16)
- Wêreld C - die wêreld van Fanie/Johan (byvoorbeeld p.53)
- Wêreld D - Neels Naaldekoker (p.73)
- Wêreld E - oorsese kameraman wat in 'n onlusituasie sterf (p.91)
- Wêreld F - die plesierboot (p.50)

Inbedding vind ook in inbeddings plaas (die bakpoererblikverskynsel). Die ek-verteller/skrywer (wêreld A) skep die plesierbootvertelling (wêreld F). "Vanaand is ek lus om op 'n plesierbootrit te vertrek..." (p.50). Ingebed in die plesierbootritintrige is die "ek" se probleem met dans, veral dan "two-step" (p.52). Na vele onderbrekings deur ander inbeddings [dié van 'n mymerende Piet Retief (p.56); Timo se verwonding deur Van Riebeeck (wêreld B), wat onderbreek is deur die "skrywer" (Johan/Fanie - wêreld C) se ontmoeting met IBM (p.53-55)], verskyn Peanuts, 'n karakter uit die Timo-tydmasjien-inbedding, in hierdie plesierbootinbedding:

Die kaptein verdwyn 'n oomblik in die badkamer in. Terselfdertyd hoor ek die Australiese meisie se stem wat sê: "Ten minutes ago I looked out of the cabin window and guess what I saw?"

Toe ek nie antwoord nie, sê sy: "An angel flying past with a bag of peanuts in his hand." (p.62).

Op doelbewuste wyse word die leser mislei deurdat die afsonderlike sekondêre wêreld, wêreld B en wêreld F, ontontwarbaar verwickeld word.

Fanie/Johan (wêreld C) kom voor asof dit ingebedde teks in die primêre teks van “ek-die-skrywer-van-die-boek” (wêreld A) is. In hierdie ingebedde teks word daar nog ’n teks ingebed wanneer Fanie vir IBM die storie van Neels Naaldekokker (wêreld D) vertel (p.73). Sy storie word ook onderbreek en vervolg dan weer as die “skrywer” ingryp: “Fanie is intussen nog steeds aan’t vertel, en die boek raak al hoe meer ingewikkeld” (p.75). IBM reageer deur ook haar storie (wêreld E) aan Johan/Fanie te vertel. Sy sê dat sy nie eintlik stories ken wat nie oor seks gaan nie maar vertel dan ’n moordstorie van ’n oorsese kameraman wat sterf in ’n onlusituasie (p.91). Hierdie is dus ’n inbedding van ’n verhalende teks in ’n ingebedde teks.

Die teks wat handel oor Timo se tydmasjien en die engelewêreld (wêreld B), word deur die “skrywer” gekonstrueer. Dit is dus sekondêr en ingebed in die primêre skrywerstek (wêreld A). Timo gaan haal dan vir Jan Scholtz, ’n filmmaker in die reële werklikheid, en neem hom saam op ’n tog die verlede in sodat hy ’n film kan maak van die Groot Trek. Hierdie film is dan uiteindelik dus ook weer ’n ingebedde teks in die ingebedde teks van Timo-en-die-tydmasjien.

Inbeddings dien dus allermins om meer kennis mee te deel, is nie epistemologies nie, maar elke narratiewe vlak behels ook ’n verandering van die ontologiese vlak - ’n ander wêreld. Hierdie verandering na ’n oënskynlik meer geloofwaardige vlak, byvoorbeeld na dié van die outeur, is veronderstel om ontologiese vastigheid mee te bring. Die leser het mos dan met ’n realiteit te make! Juis hierdie “hoër” realiteit word dan weer in ’n volgende narratiewe vlak ingebed. McHale (1987:197) voer aan dat hierdie inbeddings herhaaldelik kan plaasvind: “What prevents the author’s reality from being treated in its turn as an illusion to be shattered?”

5.2.1.3 Effek van inbeddings

Die effek hiervan is dat dit baie moeilik is om ‘realiteit’ te konstrueer. Waugh (1984:38) stel dit as volg: “Here the historical world and the alternative or fantasy world merges. In metafiction they are always held in a state of tension and the relationship between them - between ‘play’ and ‘reality’ - is the main focus of the text.”

Uit hierdie voorbeelde blyk dit dat die postmodernistiese teks nie ’n werklikheid “buite” die mens of ’n “binnebeleving” van die werklikheid weergee nie. Daar is nie ’n soeke

na nuwe maniere om die werklikheid weer te gee nie, trouens, so 'n poging is futiel. Nuwe werklikhede of wêrelde (soos Peanuts, die grondboontjie-etende engel, se hemel en hel) word ontwikkel. In die postmodernistiese teks verskuif die klem, soos Liebenberg (1988:275) dit stel, van 'n "epistemologiese probleem", na 'n "ontologiese vryheid". Deur selfs (veral?) die outeur se wêreld te bevraagteken, word die onafhanklikheid van die teks beklemtoon.

Deur die onafhanklikheid van die teks te beklemtoon, word sekere illusies verbreek. Dat daar 'n "outeur-god" (Culler, 1982:33) verantwoordelik is vir die teks word hierdeur as illusie gestel en hierdie illusie word verbreek. Hierdie redenasie dat die outeur beheer verloor, word inderdaad in die teks bevestig wanneer God se skepping as 'n boek, waarvan God die skrywer is, beskryf word: "...die boek waarin ons mense karakters is, die boek wat hand-uit geruk het, die boek wat sy eie hoofstukke voortplant." (p.63).

5.3 WÊRELDE

Eerstens word die verskillende wêrelde wat in *Suidpunt-jazz* gekonstrueer word, bespreek. Wat is so 'n wêreld en watter wêrelde word gekonstrueer? Hoe kom hulle tot stand? Uiteindelik sal ook 'n rede vir die bestaan van hierdie wêrelde gesoek word.

5.3.1 Wat is 'n wêreld?

In enige fiksie word 'n eie wêreld gekonstrueer, wat in 'n mindere of meerdere mate ooreenkomste toon met die realiteit. Hierdie fiksiewêreld word deur woorde, deur taal in 'n artefak, by die leser opgeroep. Die konstruksie self (die taalruimte - sintaktiese en semantiese patrone) word deur Brink (1987: 110) *vertelruimte* genoem, wat hy onderskei van *vertellersruimte* (die ruimte waaruit vertel word - Het die verteller byvoorbeeld reeds alles beleef of vertel hy dit soos dit gebeur?) en *vertelde ruimte*. Laasgenoemde is die ruimte waarin die karakters in die storie funksioneer.

Die gekonstrueerde wêreld (fiksionele werklikheid) bly egter, net soos die karakters en gebeure, 'n tekstuur. Hierdie wêreld is nie 'n beskrywing van 'n ander wêreld (werklikheid) nie, maar 'n onafhanklike, gekonstrueerde wêreld.

Wanneer 'n fiksieteks gelees word, stel die leser homself bloot aan 'n wêreld wat nie die een is waarin hy leef nie. Die aantrekkingskrag wat fiksie vir die mens het, is nie maklik om te verklaar nie, maar hang volgens Van Luxemburg (1983:45) moontlik saam met die

vermoë van die leser om te identifiseer met karakters in hierdie fiksiewêreld. Hy “leef homself in”, in die wêreld wat deur hierdie teks geskep word, deur die proses van verkuierende fokalisasie en die vul van oop plekke in die teks (sien 3.3).

5.3.2 Totstandkom van wêreld

Wêreld word op bepaalde wyses gekonstrueer. Daar moet onderskei word tussen die wyses waarop wêreld deur die teks gekonstrueer word en die wyses waarop die leser hierdie wêreld, uit die teksgegewe, konstrueer.

□ Konstruering deur die teks

Brink (1987:112) noem die volgende prosesse waardeur informasie in die verteltekste oorgedra word:

- herhaling
- akkumulاسie
- inkleur van ruimte
- beweging deur die ruimte
- elke karakter se eie ruimtebeweving
- interaksie tussen ruimtes
- interaksie tussen ruimte en gebeure; ruimte en karakters; ruimte en tyd.

In verhalende tekste word 'n ruimte geskep waarin karakters optree en uiteindelik word wêreld opgebou vanuit 'n bepaalde fokalisator (karakter of verteller) met behulp van bogenoemde prosesse.

□ Konstruering deur die leser

Uiteindelik konstrueer die leser in sy verbeelding, met behulp van die inligting deur hierdie prosesse aan hom geopenbaar, 'n wêreld, 'n werklikheid. Dit vind plaas deurdat die leser al lesende medeskeppend by die teks betrokke raak.

McHale (1987) wy 'n hele hoofstuk aan die ontologie van fiksie. Hy aanvaar as werksdefinisie van ontologie in fiksie: “...a theoretical description of a universe.” (1978:27). Hy plaas juis klem op die onbepaalde lidwoord “a universe”, om daarmee aan te dui dat dit nie noodwendig die heelal is waarin ons leef nie: “In other words, to ‘do’ ontology in this perspective is not necessarily to seek some grounding for our universe; it might just as appropriately

involve describing other universes, including 'possible' or even 'impossible' universes - not least of all the other universe, or heterocosm, of fiction." (1987:27).

- Die tekswerklikheid of wêreld-van-die-tek, word al lesende deur die leser gekonstrueer. Hierdie 'wêreld' wat die leser opbou uit die gegewe inligting kan dan, soos McHale dit noem, 'n 'moontlike' of 'n 'onmoontlike' wêreld wees. 'n "Moontlike" wêreld sal dan een wees wat as waarskynlik en realisties deur die leser ervaar word. Soms word ook "onmoontlike" wêreld, wat die leser as teenstrydig of vergesog ervaar, in 'n teks geskep (byvoorbeeld die hemel en hel wat Peanuts in *Suidpunt-jazz* beskryf).

Hoe word so 'n wêreld deur die leser gekonstrueer? Die werkingsestetika van Iser kan moontlik 'n aanduiding gee van hoe die leser wêreld konstrueer. Hambidge (1984:28) voer aan dat hierdie resepsie-estetiese beginsels nie van veel waarde is vir die lees van metafiksie nie, omdat die ruimtes ("gaps") in die teks nie gevul moet word nie maar juis die klem plaas op die paradoksale verhouding tussen teks en werklikheid. Die rede waarom hier egter aandag gegee word aan die werkingsestetika is nie om die ruimtes tussen wêreld as ruimtes te sien wat deur die leser gevul moet word nie, maar bloot om die verskillende, afsonderlike wêreld te konstrueer. Die ruimte tussen die wêreld van Timo en die wêreld van Jannie word dus nie deur die leser gevul nie maar wel word ruimtes binne hierdie wêreld gevul en die wêreld word sodoende gekonstrueer.

5.3.2.1 Die werkingsestetika van Wolfgang Iser

Wolfgang Iser beskryf in *The act of reading* (1978) veral twee maniere waarop die leser konstruerend te werk gaan. Die eerste noem hy verskuiwende fokalisasie ("wondering viewpoint") en die tweede is die vul van oop plekke ("gaps") in die teks. Deur die verskuiwende fokalisasie bou die leser aktief 'n agtergrond of *gestalt* wat dan weer gebruik word om die oop plekke te vul.

□ Verskuiwende fokalisasie ("wandering viewpoint")

'n Mens kan nie 'n teks eensklaps in sy geheel waarneem nie, maar moet sin vir sin, eintlik woord vir woord lees. Elke sin wat die leser lees, skep 'n sekere verwagting en sodra die teks klaar gelees is, vorm dit deel van alles wat onthou word (die agtergrond). Die volgende sin kan aan die verwagting voldoen óf verras en die agtergrond word weer aangepas by die nuwe inligting en 'n nuwe verwagting word geskep. So word die teks voortdurend deur die leser gestruktureer en herstruktureer. Nie alles wat die leser lees, vervaag net geleidelik nie. Sekere (sinne) gedagtes, beelde staan duideliker as ander, en

later ook *anders*, teen die agtergrond (die verwagtingshorison wat deur die leser opgebou is) uit. Die leser vorm dus sy eie *gestalt* uit wat reeds gelees is en bevraagteken en verander dit dan voortdurend. "...the discrepancies produced by the reader make him dispute his own gestalten." (Iser, 1978:131).

□ Oop plekke in die teks

Nie alle inligting word egter eksplisiet aan die leser gegee nie. Dit is doodeenvoudig nie moontlik om *alles* te beskryf nie. Daar word dus van die leser verwag om ook inligting 'aan te vul': "Communication in literature then, is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spins the reader into action; but this action is also restricted by what is revealed." (Iser, 1978:169).

[Sekerer inligting is nie gegee in die teks nie. Dit laat hierdie openinge ontstaan wat die leser dan met sy verbeelding vul en deel maak van die *gestalt*. Soos Iser ook aantoon in die aanhaling hierbo, kan hierdie openinge nie na willekeur gevul word nie, maar slegs soos wat die gegee inligting toelaat.]

Volgens Iser is die betekenis van 'n teks nie in die woorde alleen te vind nie, omdat daar "gapings" of openinge in 'n teks bestaan wat deur die leser gevul word. Sulke gapings bestaan omdat die leser aan die een kant woord vir woord lees en dus nie die geheel onmiddellik kan inneem nie en omdat, aan die ander kant, nie alle inligting deur 'n teks gegee kan word nie. Met sy eie verbeelding vul die leser dan hierdie gapings. Hierdie bydraes is nóg deel van die geskrewe teks, nóg deel van die fisiese werklikheid. Die leser lewer dus 'n bydrae; hy word deel van die estetiese objek en is nie meer subjek nie.

Hierdie gekonstrueerde wêreld van die leser en die fisiese werklikheid kan dan in 'n mindere of meerdere mate ooreenkom. "...Fictional possible worlds and the real world inevitably overlap to some extent - often to quite a large extent." (1978:34). Een rede hiervoor is dat eenvoudig nie *alles* beskryf kan word nie en die leser dus uit sy eie ervarings-wêreld aan(in)vul.

In 'n "tradisionele" teks kan die leser die fiktiewe werklikheid sonder moeite so vir homself konstrueer. Die leser word op hierdie wyse medeskeppend betrokke by die fiktiewe werklikheid. In *Bart Nel* vorm die rebellie die agtergrond waarteen die fiktiewe werklikheid afspeel. Wanneer historiese karakters, soos generaal De Wet en Jopie Fourie wel figureer, kom die gebeure ooreen met die gekanoniseerde geskiedenis (McHale, 1987:90). Brink (1987:69)

verwys na hierdie soort figure as referensiële karakters. Hulle is karakters wat die leser herken of reconstrueer uit sy kennis van die geskiedenis. Ook in historiese romans soos F.A. Venter se *Gelofeland* (1966) figureer historiese karakters, en gebeurte en die leser se kennis van die gekanoniseerde geskiedenis word ook betrek in die konstruering van 'n fiktiewe werklikheid wat nie beduidend afwyk van die gekanoniseerde geskiedenis nie.

Postmodernistiese tekste, soos McHale (1987:89) ook tereg aantoon, breek doelbewus met die amptelike geskiedenis en probeer dikwels glad nie om die lewenspatrone en denkstrukture van die historiese tydperk weer te gee nie. Ter wille van relevansie vir *Suidpunt-jazz* kan gewys word op die wyse waarop die amptelike geskiedenis doelbewus ontluis word. Die Voortrekkers word so beskryf: "Daar is baie Boere sonder voortande; daar is baie wat openlik vloek, selfs in die erediens. Verskeie het wrede tatoeëermerke op hul boarms, en drankmisbruik neem saans ontstellende afmetings aan." Timo vind die Groot Trek '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." (p.136).

Die postmodernistiese teks is daarop uit om lesersverwagtings te ondergrawe; samehang word versplinter; geen pretensies van werklikheidsgetrouheid is te vind nie. Die leser word voortdurend daaraan herinner dat dit bloot 'n storie is wat hy lees. "In u hand hou u die Groot Afrikaanse Roman. Terwyl u dit lees gaan ek dit skryf." (p.13). In John Fowles se roman *The french lieutenant's woman* (1985:85) word die leser ook so ontugterend bewus gemaak daarvan dat die teks 'maar net storie' is. Oor twaalf hoofstukke heen ontknoop 'n liefdesverhaal wat in die Victoriaanse era afspeel, en dan skielik in hoofstuk dertien word alles opgehef.

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. I have pretended until now that I know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does.

Die leser konstrueer 'n agtergrond en vul die oop plekke in die teks, maar kom dan agter dat dit alles 'onnodig' was. 'n Karakter of verhaal in die teks kan maklik sommer net verdwyn. Soos die skrywer in *Suidpunt-jazz* sê: "Miskien moet ek weer kyk na my karakter genaamd Johan. Hy is vir my ietwat van 'n enigma, en ek begin al meer spyt raak dat ek hom in die boek ingesluit het, maar ek kan hom nou nie meer uithaal nie - dit sal hom bitterlik teleurstel - hierdie is sy eerste groot rol as 'n karakter in 'n boek, al doen hy feitlik niks." (p.124).

Hierdie tegnieke om binne en deur middel van 'n artistieke teks oor die aard daarvan te besin, ontwig telkens die leser se konstruering. Die leser se aandag word daarop gevestig dat "feite" baie relatief is. Die werklikheid kan nie presies en volledig voorgestel, teenwoordig gestel word nie. In literatuur kan slegs die diskoers gevind en ondersoek word, en nie waarhede oor die werklikheid nie. (Eensyds bou die postmodernistiese teks aan 'n fiktiewe illusie (die storie), en andersyds word dit deurentyd afgebreek deur die skeppingsproses wat telkens blootgelê word.) Sodra die leser dus begin soek na die "waarheid" in of "betekenis" van die esteties opgewekte illusie, word hy daaraan herinner dat dit bloot 'n illusie is en geen "verborge betekenis" bevat nie. Soos Waugh (1984:10) dit stel: "The traditional fictional quest has been transformed to a quest for fictionality."

Omdat kuns vir Iser (1978:12) nie die oordraer van die "waarheid" is nie, kan interpretasie ook geen waarheid in die kuns blootlê nie. Hy beredeneer dit so: "It would appear that modern art and literature are themselves beginning to react against the traditional form of interpretation: to uncover a hidden meaning. If so, this bears out an observation applicable since the era of Romanticism, that art and literature react against the norms of prevailing aesthetic theory in a manner that is often ruinous to that theory." (1978:11)

Die postmodernistiese teks is so "ruïnerend" vir 'n teorie wat na verstoke waarhede of onderliggende strukture in die teks soek. As kuns nie die totaliteit kan weergee nie (iets waarvan die postmodernisme so besonder bewus is), kan kritiek tog ook nie die totaliteit daaruit gaan haal nie.

5.3.2.2 Toepassing van die werkingsestetika

Na aanleiding van hierdie kort verkenning van die werkingsestetika kan gestel word dat die volgende belangrik is by die lees van 'n postmodernistiese teks: Die leser word doelbewus betrek om medeskeppend op te tree. Tog word die leser dan telkens blatant en ru daaraan herinner dat dit 'bloot storie' is. Die leser word uiteindelik medeskepper van verskeie wêreldes. Die grense (gapings wat nie gevul word nie) tussen fiktiewe werklikhede word dikwels oorgesteek ("grenskendings"): Timo Bezuidenhout vind 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 beesvot. "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.” (p.151).

Hiermee word uiteraard nie net die grense tussen fiksionele werklikhede - die van Timo met sy tydmasjien in *Suidpunt-jazz* en die van *Gelofeland* - oorgesteek nie, maar ook tussen fiksionele werklikheid en die reële werklikheid - fiktiewe karakters in gesprek met en oor hulle skrywers.

Iser wys daarop dat daar nie absolute waarhede in ’n teks gesoek moet word nie omdat die teks dit nie kan bevat nie. Daarom lê hy klem op die leeservaring. Waar die leser dan so doelbewus betrek word by die teks om medeskeppend op te tree, behoort ’n werkingsetetiese benadering van hulp te wees vir die ondersoeker aangesien dit ook nie pretensieus soek na die “waarheid” nie.

5.3.3 Wêreld in *Suidpunt-jazz*

In *Suidpunt-jazz* word verskeie wêreldes gekonstrueer. In die eerste plek word die leser bewus van ’n fiktiewe wêreld teenoor en in botsing met sy nie-fiktiewe wêreld, wanneer die ontkenning voorin die roman gelees word. Hierdie ontkenning is ’n parodie op ontkennings waarin gewoonlik gemeld word dat die karakters in die boek fiktief is.

Alle karakters in hierdie boek is fiktief behalwe die wat net in die skrywer se verbeelding bestaan.

Die skrywer is ook fiktief.

As julle dit nie wil glo nie, kan ek dit bewys.

Of betroubare getuies inroep (bv. Sensal) (p.6).

5.3.3.1 Die wêreld van die skrywer

Die leser word eerste bewus van die wêreld van die skrywer - die skrywer wat die Groot Afrikaanse Roman skryf soos die leser dit lees (p.13). Die skrywer verduidelik sy eie skryfstyl, na aanleiding van die titel van die roman, as “jazz”. Van hierdie skrywer raak bekend dat hy “oral tegelyk” is (p.14).

Ek is tegelyk in my woonstel in Kaapstad, in die Wimpy Bar in Rondebosch, in die Grapevine in Sunnyside, in ’n ladies’ bar in Bloemfontein, in die Still Waters Motel net buite Vryheid, Natal, in ’n vriendin se woonstel in Windhoek, en inderdaad enige plek waar dit vir my raadsaam sou wees om te sit en skryf ten einde my ten volle in elke plek en situasie te kan inleef (p.14).

Hierdie selfversekerde skrywer kan ook soms begin twyfel: “Is ek die skrywer van hierdie boek of nie?” (p.15). Die fokalisator in hierdie wêreld van die alomteenwoordige skrywer wissel ook. Soms word hy deur ’n derdepersoonverteller beskryf. “Wie is die skadufiguur agter die tikmasjien in die nag?...Is daar ’n rede vir die miljoene lettertjies wat hy weef uit die tikmasjien voor hom...?” (p.18).

5.3.3.2 Die wêreld van Timo Bezuidenhout

Die wêreld van Timo Bezuidenhout, marxistiese geskiedenisdosent aan die Universiteit van Kaapstad, is die een wat die breedvoerigste gekonstrueer word. Sy wêreld word gekenmerk deur die teenwoordigheid van die bonatuurlike of fantasie, in die vorm van ’n engel (Peanuts), en wetenskapfiksie, in die vorm van ’n tydmasjien. Timo gebruik sy tydmasjien om die loop van die geskiedenis van wit en swart aan die “suidpunt” (van Afrika) te ondersoek.

Die leser word sommer gou al daaraan herinner dat Timo se wêreld fiksie is. “Soos u dalk al opgelet het speel die bonatuurlike hier ’n rol. En dit gaan deksels moeilik wees om dit oortuigend te beskryf” (p.17).

5.3.3.3 Die wêreld van die verteller

’n Verteller, wat buite die wêreld van die skrywer optree, vertel telkens van Afrika. Daar word herhaaldelik verwys na die reus van Afrika wat sal wakker word om te heers, om die juk af te gooi.

5.3.3.4 Die wêreld van Johan/Fanie en Brigitte

Johan, vir wie die naam Fanie ook as wisselvorm gebruik word, is ook ’n “skrywer van boeke”. Hoewel hy ’n verhouding met sy tikmasjien het, gaan hy ook ’n verhouding aan met Brigitte. Hierdie karakters, en hulle vriende soos “Corrie en Freek en Corrie se sussie”, word ooglopend as “tekstkarakters” gekonstrueer. Die “Corrie en Freek en Corrie se sussie”-beskrywing se eerste paragraaf eindig byvoorbeeld so: “Hierdie is die einde van die eerste paragraaf van wat die aand gebeur het” (p.20).

Volgens die skrywer behoort Johan en Brigitte belangrike karakters te wees. Hy sê van Brigitte: “Volgens die rowwe notas wat ek voor die tyd gemaak het, moet sy ’n baie belangrike rol in dié boek speel, want sy en haar vriende beeld ook ’n aspek van Afrikanerdom uit” (p.23). Oor Johan merk hy later op dat hy nie weet wat om met die karakter

te doen nie maar dat hy hom nie uit die roman kan weglaat nie aangesien dit Johan teleurstel: “hierdie is sy eerste groot rol as karakter in 'n boek, al doen hy feitlik niks” (p.124).

5.3.3.5 Wêreld van die Afrikaner

Na aanleiding van die “skrywer” se aanmerking dat Brigitte ook 'n aspek van Afrikanerdom uitbeeld (p.23), lyk dit asof die wêreld van die Afrikaner ook mimeties betrek word. Daar word pertinent gevra wie die Afrikaner is: “Wié en wát is hierdie Afrikaners wat die meeste mense so op hol het?” (p.84). Verder word gemeld dat daar navorsing oor die Afrikaner gedoen is. Die “tipiese Afrikaner huisgesin” se woonplek en eetgewoontes word breedvoerig beskryf:

Sonder om noodwendig te veel te veralgemeen, kan ek met redelike veiligheid voorspel dat hulle in 'n huis woon. Voor die huis op die netjiese grasperk is 'n massiewe onsigbare kennisgewingbord waarop in onsigbare rooi letters staan (wat mens kilometers ver kan sien):
GEEN SEKSUELE REUKE!! (p.84).

Eetgewoontes word ondersoek omdat dit volgens die skrywer: “een van die maklikste maniere is om 'n vreemde kultuur te verstaan.” (p.87).

5.3.3.6 Die wêreld van die outeur en leser

Die verhouding tussen die reële outeur, implisiete outeur en verteller is besonder kompleks in hierdie teks. Die ek-verteller, wat die leser direk aanspreek - “Terwyl u dit lees, gaan ek dit skryf” (p.13) - , kan enersyds beskou word as interne (intradiëgetiese) verteller maar is soms ook eksterne (ekstradiëgetiese) verteller wanneer hy die “verhaal” van Timo vertel. Hierdie verteller identifiseer homself later as André Letoit, die reële outeur. In die ontkenning voorin die teks word die skrywer (reële outeur?) as fiktief bestempel. Die implisiete outeur betrek verder 'n teks van die reële outeur (“Piekniek by Dingaan”) as 'n sitaat net na die opdrag:

Van Tafelberg tot in Transvaal
Loop hensoppers weer deesdae kaal
En is jy wit, bruin, swart of geel
Kak almal in die symste taal. (p.5).

Hierdie besonder ingewikkelde verhoudings en die doel daarvan word nou verder ondersoek.

Die ontkenning voorin die teks stel dat die “skrywer... ook fiktief” (my kursivering) is. Die “skrywer” word dus op dieselfde vlak as die karakters, wat ook as fiktief verklaar word, geplaas. Toe die konstruering van wêreldes bespreek is, is reeds gewys op die konstruering van “ander” outeurs se wêreldes. ’n “Ander skrywer”, die karakter Fanie - wat ’n verhouding met sy tikmasjien het (p.37), en later met Brigitte - word byvoorbeeld betrek. Later blyk dat Fanie ook die skrywer Johan is. “‘Ek het gelieg,’ sê die skrywer. ‘My naam is nie Fanie nie, maar Johan.’” (p.54). Die ek-verteller verklaar dat hy die boek gaan skryf terwyl die leser dit lees (p.13). Hy doen homself dus voor as die outeur. Tog wonder hy later of hy werklik die outeur is. “Is ek nou die skrywer van die boek of nie? wonder hy. Wat is my naam?...Is my naam Fanie, Johan, of dalk selfs Piet Retief?” (p.15). Die verwarring wat ontstaan as gevolg van soveel “verskillende outeurs” laat die leser met onsekerheid oor wie werklik die outeur is. Hierdeur word die teks losgemaak van die outeur. Hierdeur word klem daarop geplaas dat daar nie ’n outonome outeur “agter” die teks is nie.

Hierdie poging om die teks los te maak van die outeur betrek selfs die biografiese outeur. Die skrywer identifiseer homself as André Letoit, die biografiese outeur. Hy verwys na sy “vorige boek, *Somer II*” (p.30). Hy sit in ’n woonstel in Windhoek en werk aan die manuskrip “Suidpunt-jazz” (p.44). Hy skryf die verhaal van Timo en die tydmasjien. Hy belê ook later ’n vergadering van al die karakters sodat hulle saam kan besluit op ’n einde vir die roman. Hy identifiseer homself hier weer eens as Letoit, die biografiese outeur van *Suidpunt-jazz* (p.155). Hy verwys ook weer na sy vorige roman *Somer II* en ’n karakter uit hierdie roman, Hendrik L. Geldenhuys, woon selfs hierdie vergadering by.

Die “wêreld” van Timo en sy tydmasjien word telkens ru onderbreek en die leser word sodoende daaraan herinner dat dit nie “realiteit” is nie. Net soos Timo se bande met die hede “papierdun” (p.72) is, word die aandag deurgaans gevestig op die “papiermatige” van sy bestaan - dit bly bloot fiksie. Ontologiese twyfel word gevolglik hierdeur in die hand gewerk. Die leser word meer ontologiese sekerheid gegee deur weg te beweeg van die fiktiewe realiteit, na ’n hoër realiteit - dié van die outeur. Juis die teenoorgestelde gebeur egter. Die leser se ontologiese twyfel word nog groter, omdat hierdie proses immers weer herhaal kan word. McHale (1987:197) voer aan dat ’n presedent op hierdie wyse geskep word. “What prevents the author’s reality from being treated in its turn as an illusion to be shattered?” Deur die outeur se realiteit so te bevraagteken, word die onafhanklikheid van die teks beklemtoon.

Johan, die “skrywer van boeke” is een van die karakters wat deur die skrywer geskep word. Die skrywer wonder byvoorbeeld wat hy met Johan moet doen:

Maar ek moet iets met Johan doen, of hy verloor heeltemal relevansie, en word 'n "token nerd". Hy hoef nie noodwendig iets snaaks te doen nie; vir comic relief het ek nou al die engeltjie...

...Nou maar kom, Johan, jy's in vir 'n ding! (p.124)

Dit lyk dus of die skrywer volkome beheer oor Johan het, maar in die volgende paragraaf word gesuggereer dat Johan ook selfstandig funksioneer.

In Johannesburg soek Johan steeds blyplek...

Korrektie: ek het so pas vernem dat hy wel blyplek gekry het...(p.125).

Die outeur het dus sekere bedoelings met karakters, maar hulle hoef hulle nie noodwendig daaraan te steur nie. (Op dieselfde wyse steur mense, as karakters in God se teks hulle nie aan Hom nie, tree teen sy wil op. Hierdie gedagte word inderdaad aangeroe as die ek-verteller/skrywer meld dat hy deel in "hierdie narreskap van 'n satiriese God!" (p.173).) Brigitte stel aan Timo voor dat hulle "moet liefde maak... Nóú terwyl die skrywer se aandag elders is" (p.168).

Die skrywer beseft dat hy aan allerhande reëls onderwerp is. Aan die een kant verklaar hy vol moed, "...ek is Suid-Afrika se nuwe geslag skrywers en ek kan waagtig doen wat ek wil... die onmoontlike" (p.14). Aan die ander kant wonder hierdie "tikmasjienpianis": "Is daar reëls wat ons ambag reguleer? Ek wanhoop en bid. Want as skrywer is ek so beperk, so eng, so onbeweeglik!" (p.30). Die eksistensialistiese geloof dat die individu outeur van sy eie lewe is, word hierdeur bevraagteken. Die feit dat hierdie "skrywer" (wat homself as die biografiese outeur identifiseer) en sy karakters uiteindelik uitruilbaar word, ondermyn ook die idee dat die outeur outonoom is. Fanie se naam is eintlik Johan (p.54). Johan (fiktiewe skrywer-karakter) en Timo (fiktiewe karakter) word ook uitruilbaar:

Wat maak dit saak wat my naam is? Wat maak dit saak wat jóú naam is? Jy kan Johan, Fanie, Timo Bezuidenhout of selfs Jan van Riebeeck wees. Ek is tegelyk Brigitte, Diana, Olivetti. Ons is altwee hopeloos meegesleur in hierdie komplot (p.167).

Die ek-verteller/skrywer ontmoet sy alter ego en vind met skok uit dat dit die Zoeloe-indoena is wat gesterf het met die slag van Bloedrivier (p.174). Hierdie uitruilbaarheid van karakters is natuurlik ook te sien in die lys van reïnkarnasies (p.161-162). Hierdeur word die outonomie en almag van die outeur verder ontken. Die outeur het nie mag oor die teks nie. Uiteindelik is slegs die teks outonoom. Marais (1988:477) stel dit as volg:

"Such equivalence of character denies what the concept "author" affirms, namely the uniqueness and subjectivity of the individual."

Die effek van hiervan op die leser is verrekend. Daar bestaan dus nie 'n outeur "agter" die teks nie. Die leser van die teks word by die skryf daarvan betrek. "In u hand hou u die Groot Afrikaanse Roman. Terwyl u dit lees, gaan ek dit skryf." (p.13). Die kommunikasiemodel van Jakobson waarin onderskeid getref word tussen die sender (outeur), boodskap (teks) en ontvanger (leser), word dus hiermee opgehef. Die leser en die outeur maak albei deel uit van die teks. Die outeur is skrywende besig met die teks en die leser is lesende betrokke in die teks. Uiteindelik bestaan daar slegs teks. [Die leser se leefwêreld word deur die teks binnegedring] - weerspreek.

5.3.4 Wêreld word gekonstrueer...

As wêreld dan in enige fiksie gekonstrueer word, waarom word daar dan nou soveel klem daarop geplaas in hierdie studie? Daar is myns insiens, veral twee wyses waarop wêreld in postmodernistiese tekste verskil van wêreld in ander fiksie:

Eerstens is dit baie opvallend dat die veelvuldige wêreld in die postmodernistiese teks saam bestaan. Die gebied waar hierdie wêreld op so 'n veelvuldige wyse oorvleuel, meng en bots, word deur McHale (1987:45) 'n "sone" genoem. "... our world and the 'other world' mingle with increasing intimacy, hallucinations and fantasies become real, metaphors become literal, the fictional worlds of the mass media - the movies, comic books - thrust themselves into the midst of historical reality. The zone, in short, becomes plural."

Oor die plurale aard van wêreld in *Suidpunt-jazz* is daar nie twyfel nie. Verskillende uiteenlopende, en dikwels botsende wêreld word gekonstrueer soos duidelik blyk uit hierdie kort bespreking van die wêreld in *Suidpunt-jazz*.

Tweedens verskil die postmodernistiese teks ook van ander tekste in die opsig dat die konstruksie terselfdertyd ook gedekonstrueer word. Die ruimte van die fiksionele werklikheid is 'n konstruksie. Ook die karakters en gebeure daarin is gekonstrueer. Hierdie konstruksie is gegrond of gebou deur 'n bepaalde fokalisator of fokalisators - wat karakters of vertellers kan wees. Modernistiese en realistiese tekste poog gewoonlik om 'n "geloofwaardige" wêreld te konstrueer. Hiermee word natuurlik nie net 'n wêreld bedoel wat ooreenkom met die realiteit nie, maar enige wêreld wat getrou is aan sy *eie* wette. Van Luxemburg (1983:43) stel dit so: "Iedere wereld heeft zijn eigen wetten. Wanneer deze wetten worden overtreden krijgen we het gevoel dat er iets niet klopt." Ook 'n sprokie of wetenskapfikseteks kan

dus in hiedie sin “geloofwaardig” wees, solank dit getrou bly aan die aard van die sprokie of wetenskapfiksie se wêreld.

5.3.5 ...en gedekonstrueer

In teenstelling met hierdie soeke na geloofwaardigheid, lê die postmodernistiese teks deur-gaans die konstruksie bloot en vernietig sodoende geloofwaardigheid op doelbewuste wyse. Daar word met ander woorde deurentyd daarop gewys dat die konstruksie bloot konstruksie is. “Space is less constructed than deconstructed by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time.” beweer McHale (1987:45).

Hierdie dekonstruksie vind plaas op veral twee wyses. Eerstens deur die “skending” van die “grense” tussen die wêreld en tweedens deurdat gedeeltes van die teks *sous rature* staan.

5.3.5.1 A Dekonstruksie van wêreld deur “grensskendings”

Hierbo is breedvoerig ingegaan op die wyse waarop verskillende wêreld in *Suidpunt-jazz* gekonstrueer word. Daar is aangetoon dat die gelyktydige konstruksie en dekonstruksie van hierdie wêreld tot onsekerheid - ontologiese onsekerheid - by die leser lei. Grense tussen fiksie en realiteit asook tussen verskillende fiksiewêreld word in hierdie roman geskend. Die doel van hierdie skendings word hier ondersoek.

□ Grensskendings tussen fiksie en realiteit

Geen mens het die hoop om ooit vir Hamlet te ontmoet nie. Geen normale mens sal daarop hoop om speursersant Demosthenes H. de Goede, Timo Bezuidenhout of Johan (die skrywer wat ook as Fanie in *Suidpunt-jazz* bekend staan) in lewende lywe te ontmoet nie. Die teenwoordigheid van sulke fiktiewe karakters in die reële wêreld sal 'n skok vir die leser wees. Die leser aanvaar die wêreld wat gekonstrueer word, as 'n afsonderlike, van die realiteit geskeie, wêreld. Word hierdie grens tussen werklikheid en fiksie geskend, is dit skokkend. McHale (1987:85) beskryf so 'n grensskending as 'n “skandaal”. Vir hom is hierdie skandaal se oorsprong ontologies: “There is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters”. Dit is nie meer moontlik om te bepaal wie bestaan en wie nie bestaan nie. Die “skrywer” in *Suidpunt-jazz* het immers self die probleem wanneer hy sy romankarakters ontmoet:

“Ek het geweet as ek lank genoeg hier sit en skryf, een van my karakters wel eendag sal materialiseer. Is jy dalk Johan?”

Johan knik, verbaas.

Die man kyk stip na hom. “En jy het ’n meisie in Parow?”

“J-ja. So iets...”

“Reg. En jy was nctnou in Sunnypark... wag hier staan dit.” Hy tel die stuk papier voor hom op en lees hardop: “Vanaf Sunnypark dryf Johan die volgende middag in Esselcnstraat rond en kort voor sonder ontdek hy...”

Die sin is skynbaar onvoltooid want die man sit die balpuntpen neer en sê: “Jy het my net-net voorgeprng. Dit is waarskynlik omdat my gedagtes my balpuntpen gewoonlik ’n paar woorde voor is... Ek wag nog op ’n paar vriende aan wie ek jou graag wil voorstel. Ek het op die vorige bladsy geskryf hulle is op pad, so hulle sal seker nou enige oomblik hier aankom. Eintlik is hulle karakters uit ander boeke van my.” (p.155-156).

Die man met die balpuntpen in hierdie aanhaling identifiseer homself as André Letoit - die outeur van *Suidpunt-jazz*. Hy ontmoet hier karakters uit sy eie tekste. Hierdie karakters kom nie alleen uit die fiktiewe wêreld van *Suidpunt-jazz* nie, maar sluit ook fiktiewe karakters soos Hendrik L. Geldenhuis uit sy vorige roman *Somer II* in. Hier vergader hy (André Letoit) en sy uitgewer, beide mense uit die reële werlikheid, met hierdie fiktiewe karakters. Die fiktiewe karakter, Johan, ervaar hierdie ontmoeting as ’n skok. Die ander fiktiewe karakters en die persone uit die reële werklikheid aanvaar egter hierdie gebeure sonder verbasing. Hierdie doodluiterse aanvaarding van ’n ongewone gebeurtenis, vererger die skok wat die leser ervaar.

Daar kan seker geredeneer word dat dit natuurlik nie werklik so is dat fiktiewe karakters “oorloop” van die fiktiewe wêreld na die werklikheid nie, dat hulle nie skielik materialiseer en vlees en bloed word nie. Wat eintlik gebeur, is dat Letoit karakter word in die fiktiewe werklikheid! Hierdeur word die grens tussen fiksie en werklikheid op die voorgrond te geplaas.

Hierdie grense, tussen fiksie en werklikheid, word reeds met die erkenning voorin *Suidpunt-jazz* op die voorgrond geplaas. Met die opmerking dat al die karakters fiktief is “behalwe die wat net in die skrywer se verbeelding bestaan”, word die grens tussen fiksie en werklikheid reeds gerelativeer. Dit word verder gevoer deur die opmerking dat die skrywer ook fiktief is, en dat, as dit ongelooflik klink, hy dit boonop sal kan bewys.

Die karakters in hierdie “Groot Afrikaanse Roman” is gebaseer op “werklike denkbeeldige karakters van vlees en bloed, en nie ’n reeks fiktiewe openbare persone nie” (p.13). Hierdie teenstrydige stellings relativer ook die grens tussen werklikheid en fiksie.

Timo en sy tydmasjien word gedurig as fiksie blootgelê deur hierdie fiksiewêreld te onderbreek met opmerkings uit die realiteit. Timo reis byvoorbeeld “per tikmasjien” (p.70) word vertel. Daar word ook gemeld dat Peanuts, die engel, daar is vir “comic relief” (p.164).

’n Aanhaling uit Norman Mailer se *Barbary Shore* as motto by die “NP”-afdeling, verwys ook na die onmoontlikheid om werklikheid en fiksie uitmekaar te hou: “I could never judge whether something had happened to me or I imagined it so. It made little difference whether I had met a man or he existed only in a book...” (p.41).

Die reële wêreld word uiteindelik dus nie bloot ontvlug deur die skepping van hierdie verbeeldingswêreld nie. Uiteindelik word die konvensionele opvatting oor werklikheid en fiksie geherewalueer. Rigiede skeiding van die twee is later nie meer moontlik nie. Werklikheid en fiksie is narratief. Waugh (1984:18) voer aan dat die ondersoek na die narratiewe aard van die werklikheid (wat juis in die postmodernistiese teks gebeur) die leser help om sy leefwêreld beter te verstaan.

□ Grenskendings tussen geskiedenis en fiksie

Die historiese roman word in *Suidpunt-jazz* betrek, nie net deur die wyse waarop dit oor die geskiedenis handel nie (op die agterblad word die boek beskryf as “die alternatiewe Groot Trek-roman”), maar ook ander verwysings na, en optrede van ’n karakter uit F.A. Venter se historiese romans *Geknelde land* en *Gelofteland*. In historiese romans figureer daar uiteraard persone, gebeure en objekte wat werklik in die geskiedenis bestaan het. Die blote teenwoordigheid van ’n karakter soos Piet Retief in fiksie is ook nie vir die leser van ’n historiese roman skokkend nie, omdat dit nie as ’n grenskending deur so ’n leser ervaar word nie. Die rede hiervoor is te vind in die wyse waarop sulke karakters in die historiese roman figureer en die wyse waarop gebeurtenisse en objekte betrek word.

In die historiese roman (soos byvoorbeeld *Gelofteland*) kom karakters en gebeure grootliks ooreen met die gekanoniseerde geskiedenis, of die fiksionele gegewe kan daarby inpas sonder om dit omver te werp. Nie alle detail word tog in die geskiedenisboeke weergegee nie; daar kom soms “oop kolle” in die geskiedskrywing voor, en dit is juis in die “oop kolle” wat die historiese romanskrywer voortborduur.

Om nie die grense te skend nie moet die beskrywings van karakters en gebeurtenisse in tradisionele historiese romans ook die gerekonstrueerde lewens- en wêreldbeskouing van hulle tyd weerspieël. As Dingaan se kreet egter “weerklink deur die hele stat, soos ’n polisiesirene in die vroeë môre-ure deur die strate van Hillbrow” (p.83), vind ’n grenskending plaas. So ’n beskrywing, ontrou aan die aard van die tydperk, word normaalweg as onvanpas beskou. In *Suidpunt-jazz* word dit egter opsetlik gedoen, juis om die grens tussen fiksie en realiteit op die voorgrond te plaas. Hierdie uitheffing van die verskille tussen wêreldes word ook in ander postmodernistiese tekste aangetref. Die leser word in *The French lieutenant’s woman* daaraan herinner dat hy nie Charles se kleredrag belaglik moet vind nie, omdat dit volgens die voorskrif van sy tyd is; “Nothing is more incomprehensible to us than the methodicality of the Victorians;... How in the case of Charles, can he not have seen that light clothes would be more comfortable? That a hat was not necessary?” (1985:45). Die Victoriaanse lewensuitkyk van die karakters in hierdie roman word deurgaans so beoordeel vanuit ’n twintigste-eeuse perspektief, wat die verhaalgang onderbreek en die fiktiewe aard van die verhaal van Charles en Sarah beklemtoon.

Skrywers van historiese fiksie poog om suiwer fiksie slegs in te werk in die “donker kolle” waaroor daar nie feite beskikbaar is nie. In *Gelofteland* (1966:24) spreek Piet Uys (historiese karakter) byvoorbeeld die fiktiewe karakter Rudolf Dreyer aan: “‘Neef Dreyer,’ beveel Piet Uys, ‘ry so wat jy kan en gaan sê vir kommandant Potgieter hulle moet dadelik kom. Ek skat die Zoeloes op ses- seweduisend. Ons moet aanval voor hulle oopmaak.’” Volgens historiese bronne is daar nie verifiëring vir Uys se woorde nie, maar dit is moontlik, selfs waarskynlik, dat soortgelyke woorde wel deur hom gesê is. Wie die boodskapper na Potgieter was, word nie in die amptelike, gekanoniseerde geskiedenis gemeld nie en daarom bots Venter se Rudolf Dreyer nie daarmee nie. Op hierdie wyse word die grense tussen feit en fiksie verbloem en ’n werklikheidsillusie geskep.

In teenstelling hiermee plaas postmodernistiese tekste juis hierdie grense op die voorgrond. McHale (1987:90) noem verskeie maniere waarop postmodernistiese tekste hierdie grense (wat hy “seams” noem) op die voorgrond plaas:

Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy - these are the typical strategies of the postmodernist revisionist novel. The postmodernist novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself.

Illusies oor die gekanoniseerde geskiedenis word op veral vier wyses in *Suidpunt-jazz* verbreek.

- 'n Apokriewe geskiedenis word geskep

Die apokriewe geskiedenis weerspreek die gekanoniseerde, amptelike geskiedenis in *Suidpunt-jazz* deur inligting by te voeg wat “verlore” geraak het. Timo vind deur sy reise in die verlede baie sulke “verlore feite”.

Hy kom skokkende dinge agter. Dinge wat glad nie in die geskiedenisboeke of in dokumente van die ou tyd staan nie. Simon van der stel, vind hy uit, was gay. Die eerste setlaars in De Land van Waveren en Stellenbosch se grootste inkomste was nie uit wynproduksie nie maar uit die kweek van dagga... (p.109).

'n Hele lys van name van geskiedkundige figure en hulle huidige identiteit as reïnkarnasies, word deur Peanuts aan Timo verskaf (161).

TOE:	NOU:
Rageltjie de Beer	Zola Budd
Tsjaka	Vause Raw
ID du Plessis	Johannes Kerkerrel
Wolraad Woltemade	Naas Botha
Simon van der Stel	Nataniël
Pict Retief	André Lcotoit
Cecil John Rhodes	Martin Bailey
Paul Kruger	Buthelczi
Generaal de Wet	Calla Scholtz
Sir Redverse Buller	Joan Hambidge
Lord Charles Somerset	Bles Bridges
Sarel Celliers	Biskop Tutu
Louis Trichardt	Sam Nujoma

- Ontdekkings van sameswerings

Ontdekkings van geheime sameswerings wat eintlik vir die verloop van die geskiedenis verantwoordelik is, word ook heel dikwels in postmodernistiese tekste aangetref. In

Pynchon se *The crying of lot 49* vind Oedipa Maas onthutsende (geheime) inligting in verband met posdienste deur die geskiedenis. Eco se *Foucault's Pendulum* behels ook die ontrafeling van geheime komplotte deur die geskiedenis, byvoorbeeld die Templars en die Rosicrucians. In *Suidpunt-jazz* voer Timo 'n onderhoud met doktor D.F. Malan, wat sê dat die Nasionale Party gestig is om die morele en sedelike bankrotenskap van die Afrikaner teen te werk. Doktor Malan sê verder: "Sedert dié klomp skorriemorries in die loop van die negentiende en agtiende eeue uit Europa hier aangekom het, doen hulle niks anders nie as drink, raas, fuif en hoereer...Maar ons party gaan die verkiesing wen en alles regruk!" (p.137-8)

- Fantasie en geskiedenis word geïntegreer

Die fantasie en geskiedenis word ook geïntegreer. Timo besoek nie alleen die verlede met sy Casspir nie maar die engel gaan ook saam met hom. Hy ontmoet vir Rudolf Dreyer, uit Venter se roman, en Rudolf lyk vir Timo effens deursigtig (p.151). Timo ervaar dus vir Rudolf nie as 'n mens van vlees en bloed nie omdat Rudolf bloot 'n "tekstokarakter" is. Dit is ironies aangesien Timo self ook doelbewus as "tekstokarakter" gekonstrueer is.

Deur "geskiedenisfeite" te verweef met fiksie word later die illusie geskep dat die outeur beheer het oor die geskiedenis. Timo Bezuidenhout keer byvoorbeeld gou terug na die twintigste eeu om dienspligtiges te kom haal ten einde die Trekkers by te staan by die slag van Bloedrivier, om seker te maak dat die geskiedenis "reg" verloop. Tog kan die loop van die geskiedenis nie werklik verander word nie. Retief kan byvoorbeeld nie gehaal word na die twintigste eeu as probleemoplosser nie, want selfs al woon hy die premiêre van Jan Scholtz se film by, is hy bloot 'n "skim uit die verlede" (p.180). Die moontlikheid van oor begin en werklik herskryf bestaan dus nie. Peanuts waarsku vir Timo: "'n Mens wat met die verlede peuter, moet self die gevolge dra. En die gevolge is altyd onvoorspelbaar" (p.180). Die outonomie van die teks word dus hierdeur bevestig. Al is daar ontologiese onsekerheid oor alles, bly die teks die enigste sekerheid.

- Ontluistering van die geskiedenis

Wanneer Timo op sy eerste reis na die verlede vir Jan van Riebeeck ontmoet, blyk hierdie swierige, doelgerigte volksplanter van die standbeeld en geldnote, al die tyd 'n vloekende, vet, kort suiplap te wees. (p.55).

Die Voortrekkers word dikwels deur geskiedenis-handboeke, en meer dikwels deur geskiedenis-onderwysers, as byna heilige voorouers geskilder. In hierdie apokriewe geskiedenis word hierdie beeld van die Voortrekkers ontluisster.

□ Grensskendings tussen fiktiewe wêreld

Die afsonderlike fiktiewe wêreld in *Suidpunt-jazz* 'bestaan' nie in afsondering nie en die grense tussen hierdie wêreld is ook nie onskendbaar nie. Die fiktiewe karakter, Fanie, dink 'n storie uit oor 'n rit op 'n plesierboot. Die Australiese meisie op die plesierboot merk 'n engel met 'n pakkie grondboontjies op (p.72). Hierdie engel is Peanuts, die engel uit die ander fiktiewe wêreld van Timo.

Die grense tussen die afsonderlike, fiktiewe wêreld van Johan en Timo word geskend as Johan, Fanie en Timo as een beskryf word. Ook Brigitte, Diana en Olivetti is een en dieselfde persoon. Die grense tussen hierdie wêreld word dus meteens opgehef "Wat maak dit saak wat my naam is? Wat maak dit saak wat jou naam is? Jy kan Johan, Fanie, Timo Bezuidenhout of selfs Jan van Riebeeck wees. Ek is tegelyk Brigitte, Diana, Ollivetti." (p.167). Later word ook die grense tussen die wêreld van die skrywer, André Letoit, Johan, en die swart Zoeloe-indoena opgehef as die skrywer sy eie alter ego herken as 'n swart man, die gevalle Zoeloe-indoena (p.174).

Grensskendings vind ook plaas tussen fiktiewe wêreld van verskillende romans. Die voorbeeld van Timo Bezuidenhout wat vir Rudolf Dreyer ontmoet, is reeds genoem. Iets soortgelyks gebeur as Don de Ridder (in Pelsers se roman) vir Rosita, 'n karakter van Henry Miller, ontmoet (Pelsers, 1990:30).

□ Samevatting

Die effek van al hierdie grensskendings is dat sekerheid oor wat werklikheid is en wat fiksie, opgehef word. Grense tussen werklikheid en fiksie word oorgesteek. Grense tussen fiktiewe wêreld vervaag. Sekerheid oor wat bestaan en wat nie bestaan nie, is onmoontlik. Die leser se soeke na kennis van 'n spesifieke wêreld word daardeur omver gewerp. Die leser, want al konstruerend lees, se konstruksies word deur hierdie grensskending verydel. Uiteindelik word hy gelaat met 'n ontologiese onsekerhied, met onsekerheid oor wat fiksie en wat realiteit is.

Die geskiedenis word dikwels beskou as feite waarmee nie ligtelik omgegaan kan word nie. Apokriewe geskiedenis soos hierdie kan dus vir lesers teen die bors stuit. Dit moet



egter in gedagte gehou word dat die gekanoniseerde geskiedenis, soos dit in byvoorbeeld skoolhandboeke beskryf is, ook nie bo alle twyfel ooreenkom met die reële geskiedenis nie. Die betroubaarheid van die gekanoniseerde gekiedenis word uiteindelik bevraagteken deur hierdie grensskendings. Die gekanoniseerde geskiedenis is ook immers vanuit 'n bepaalde perspektief geskryf, wat dit, vir die waarnemer vanuit die huidige konteks en tydgees, ook maar weer 'n soort fiksie maak.

Die grense tussen geskiedenis en fiksie vervaag dus in *Suidpunt-jazz*. McHale (1987:96) merk dit op in die postmodernistiese tekste wat hy bestudeer het: "In postmodernist revisionist historical fiction, history and fiction exchange places, history becoming fictional and fiction becoming 'true' history - and the real world seems to get lost in the shuffle".

Die belangrike vraag wat hieruit voortvloei, is: Wat is dan die regte, die "ware" geskiedenis? Wat is dan die regte wêreld? Hierdie is dus weer ontologiese vrae wat nie beantwoord kan word nie. 'n Ontologiese onsekerheid ontstaan. Illusies oor die geskiedenis, dat die geskiedenis soos dit opgeteken is, bo alle twyfel die waarheid is, word uiteindelik op hierdie wyse verbreek.

5.3.5.2 Dekonstruksie van wêreld deur dit *sous rature* te plaas

Die term *sous rature* dui op die uitwis van 'n woord op so wyse dat dit steeds leesbaar bly. Begrippe soos byvoorbeeld 'bestaan' en 'objek' is vir Derrida te vaag om te gebruik; tog is die filosofiese diskoers daarsonder baie moeilik of selfs onmoontlik. Die tekens funksioneer steeds in die teks maar word daarvan uitgesluit deur dit *sous rature* te skryf. Sekere terme wat onmisbaar is vir die filosofiese diskoers, maar wat tog nie werklik aanvaarbaar of legitiem is nie, word wel in die teks ingesluit - maar dan doodgetrek op so 'n wyse dat dit steeds leesbaar bly (*sous rature*, uitgewis dog leesbaar).

 In postmodernistiese fiksie word spesifieke tekens nie op dieselfde wyse gekanselleer nie. McHale (1987:100) stel die doel van *sous rature* in postmodernistiese tekste as volg: "...their purpose is not, as with Derrida, that of laying bare the *aporias* of western metaphysics, but rather that of laying bare the processes by which readers, in collaboration with texts, construct fictional objects and worlds". 

In *Suidpunt-jazz* word wêreld, gebeurtenisse en karakters dikwels *sous rature* geskryf. Hierdie wêreld, gebeurtenisse en karakters word in die teks gekonstrueer (die leser is aktief betrokke by hierdie proses), en word daarna net weer opgehef.

□ Wêreld en gebeure *sous rature*

Wat dikwels in postmodernistiese tekste gebeur is dat die leser 'n wêreld deur sy aktiewe deelname konstrueer (vergelyk die bespreking van die werkingsestetika in 3.3.2.1). Skielik word hierdie wêreld egter weer gekanselleer. Die wyse waarop dit in *The French lieutenant's woman* gedoen word, is 'n goeie voorbeeld. In hoofstuk sestig eindig die roman as Charles en Sarah uiteindelik by mekaar uitkom en hy besef dat Lalage sy kind is. Dit is 'n gelukkige einde. Dan volg hoofstuk een-en-sestig waarin die verteller as 'n karakter sy verskyning maak. Met sy sakhorlosie stel hy die tyd bietjie terug en dan volg 'n alternatiewe, ongelukkige slot. Die eerste slot word daarmee gekanselleer, maar "bestaan" steeds, soos 'n woord wat doodgetrek maar nog leesbaar is.

Die leser raak emosioneel betrokke by die narratiewe gegewe en voel daarom teleurgesteld wanneer die representasie weer gederepresenteer word. Die leser word in *Suidpunt-jazz* inderdaad selfs uitgenooi om emosioneel betrokke te raak, om "in te leef" in die teks. Brigitte se woordewisseling met haar ouers word voorafgegaan deur die verteller se uitnodiging: "Begin uself hiér inleef" (p.24). Die leser word dus genooi om homself "in te leef" in die gebeure. Op sigself is dit al 'n opheffing van die voorafgaande as die leser eers van "hiér" af kan inleef.

Wanneer Johan en Brigitte uiteindelik "liefde maak op Muizenberg se strand", raak die leser emosioneel betrokke as hy lees: "Hulle rol rond, hyg en dring mekaar in met naels, organe, lyf en limf" (p.111). Johan staan egter net daarna op om Transvaal toe te vertrek want "die skrywer van die boek wil hom daar hê..." (p.112). So word die gerepresenteerde weer gederepresenteer.

□ Karakters *sous rature*

Dit is nie slegs gebeurtenisse wat so *sous rature* staan nie. Die bestaan van karakters word net so maklik herroep. "Miskien moet ek weer kyk na my karakter genaamd Johan. Hy is vir my ietwat van 'n enigma, en ek begin al meer spyt raak dat ek hom in die boek ingesluit het..." (p.124). Die skrywer kan dus weer net so van Johan ontslae raak, maar doen dit tog nie. Die leser word opnuut bewus gemaak van die ontologiese onsekerheid van die wêreld van Johan. "Jy kan Johan, Fanie, Timo Bezuidenhout of selfs Jan van Riebeeck wees. Ek is tegelyk Brigitte, Diana, Olivetti. Ons is albei ewe hulpeloos meegesleur in hierdie komplot" (p.167). Die leser het deurgaans te doen gehad met verskillende wêreldes, verskillende "verhale" in hierdie teks. Hy moes al die verskillende "verhale" kon-

strueer en nou blyk dit alles tevergeefs te gewees het. Nogtans bly al hierdie karakters in die teks, ten spyte daarvan dat hulle hier opgehef word.

□ Samevatting

Die effek daarvan dat dele van die teks *sous nature* staan, is dat die leser met 'n gevoel van onsekerheid gevul word. Waarvan kan hy dan seker wees? Alles staan uiteindelik leesbaar maar reeds gekanselleer. Die leser se aandag word op die ontologiese onstabieleit van die geprojekteerde wêreld gevestig. Betekenis word sodoende uitgestel - *differance*. Die uiteinde is tekstuele oneindigheid. Daar word weer by die begin geëindig, soos trouens ook in die teks weerspieël word deur die skrywer se teenstrydige stellings oor die skryf van romans. In die eerste hoofstuk maak die skrywer die volgende stelling: "My grootste probleem is dat ek nooit weet hoe om 'n nuwe roman te begin nie. Eindes is maklik. Titels ook. Ek kan 'n twintigtal romans eindig binne een aand. Dit kom natuurliker" (p.13). In die derde laaste hoofstuk wil die skrywer egter weet: "Hoe eindig mens 'n boek soos hierdie? Om 'n roman te begin, is maklik, maar die einde gee my altyd hoofbrekens. Ek kan duisende romans begin in een aand. Maar by die middel en die end begin ek vassteek" (p.170).

Deur gedeeltes van die teks weer op te hef, word illusies verbreek. Die illusie dat daar finale betekenis is word verbreek. Die illusie dat die werklikheid op 'n stabiele wyse geprojekteer kan word, word verbreek.

HOOFSTUK 6

ONTSTAAN VAN DIE TEKS: POLITIEKE EN SOSIALE STROMINGE

Op die titelblad word *Suidpunt-jazz* beskryf as: “'n Roman oor een tema, twee volke, drie eeue, vier provinsies, vyf landstreke en ses politieke partye. 'n Roman vir Suid-Afrika vir vandag.” Hiermee wil die teks betrokke wees by Suid-Afrika se politieke situasie. Die “program” of inhoudsopgawe verdeel die teks dan ook volgens hierdie “ses politieke partye”, “PFP; NP; KP; HNP; SAP en WP.” Die eerste vier wat hier genoem word, is erkende politieke partye in Suid-Afrika se blanke-politiek. Die SAP wat die ou Suid-Afrikaanse Party kan wees, verwys egter ook na die Suid-Afrikaanse Polisie; 'n verwysing wat steeds midde-in die land se politieke branding staan. Die laaste “party” is natuurlik geen politieke party nie maar die Westelike Provinsie, en roep rugby-provinsionalisme by die leser op. [Gesien in die lig van die baie ander rugbyverwysings byvoorbeeld na Naas Botha (13), “koerante met onlustedodesyfers op die voorblad en rugbytellings op die agterblad...” (p.39) en die hiernamaalse rugbywedstryd, is dit waarskynlik dat “WP” na die rugbyspan verwys.]

Suidpunt-jazz verskyn in 1989, gedurende die P.W. Botha-era. Die ANC, SAKP en verskeie ander organisasies was nog verbode en is dikwels met geweld bestry - vandaar die verwysing na die Casspir as 'n voertuig wat “oor die grense van tuislande, townships en ander plekke kan ry” (p.22), en die uitbou van hierdie gegewe tot die absurde toe.

In Suid-Afrika, en in die besonder ten opsigte van die Afrikaanse literatuur, word in dié tyd uit baie oorde oproepe gedoen tot betrokkenheid by die huidige politieke situasie; by name dan om die apartheidsideologie te opponeer. Afrikaanse skrywers vergader in 1989 met die ANC by die Victoriawaterval en daarna word die oproepe tot skrywers, om aktief teen apartheid te wees, verskerp. Die literatuur moet, volgens sulke oproepe, midde-in die struggle wees, anders is dit irrelevant.

Suidpunt-jazz is opsigtelik nie so betrokke by hierdie “struggle” as Huismans (1990) se *Berigte van weerstand* nie. Tog is dit 'n teks wat ten nouste gemeed is met Suid-Afrika. Verwysings na werklike, politieke situasies en persone word gemaak. Peanuts word byvoorbeeld deur die veiligheidspolisie gevang en uiteindelik deur die Minister van Verdediging, generaal Magnus Malan, ondervra. Uiteindelik, met sy vertrek roep hy: “Sê groete vir

Magnus.” Hierop antwoord Timo die engel wat na die hemel op pad is: “Sê jy groete vir...vir die Verwoerds!” (p.181). Hierdeur word die leser gedwing om sy kennis van die politieke omstandighede te betrek. Die leser se kennis van Verwoerd as “vader van apartheid”, nou - teen baie teenstaanders se verwagting in - in die hemel, word betrek. Deur sulke verwysings en ook die betrek van politieke partye in die program en moontlike oplossingsmodelle vir Suid-Afrika, word die leser verhoed om op ’n formalistiese wyse op die teks te fokus. Die leser van *Suidpunt-jazz* word dus verhoed om homself te onttrek van die politieke realiteit.

Steenberg (1990:123) wys daarop dat *Suidpunt-jazz* aansluit by verskeie tekste wat juis oor oor (Suid-)Afrika handel. “Onmiskienbaar wil die roman ’n aanvulling maak tot die Suidpunt-literatuur as spesifiek Afrika-literatuur wat die afgelope tyd in Afrikaans verskyn het...”

Die wyser “suidpunt”, (wat ook deur Steenberg as uitgangspunt geneem word) waarna reeds kortliks verwys is, het ’n eksplisiete politieke strekking.

6.1 Suidpunt: eksplisiete politiese verwysings

Volgens die voorwoord is dit die “suidpunt” wat heers oor die res van die wêreld en is Afrika die polsende ritme onder alles wat westers is. Hierdie suidpunt het “ontaard in ’n groot, giftige, swart paddastoel” (p.39). Afrika word ook beskryf as ’n dom wêreld, dat niks wat sedert Van Riebeeck se aankoms gebeur het, eintlik saakmaak nie. Afrika is nog aan die slaap. Die Adamastor-mite word hierdeur opgeroep. Volgens hierdie mite sou Adamastor, ’n swart reus, met Thetis, die (wit) Griekse godin van die see, trou. Sy weier uiteindelik om met hom te trou, waarop hy aan die slaap raak. Eendag sal hy ontwaak om al die blankes, uit wraak, uit Afrika te verjaag. Hierdie mitiese gegewe is reeds treffend in “canto”, die eerste gedig in Antjie Krog se *Jerusalemgangers* (1985:7), verwerk:

kontinent is hy gul Adamastor
wolkvormige reus of swart
pistool waarteen haelskuim strand op por
drywende groteske hart
gemunt met helder lupdupklank en ewenaar
hou onder sterrekruis sy punt swaar suid gepunt.

Die suidpunt-verwysing in die titel verbind *Suidpunt-jazz* met tekste soos hierdie gedig van Krog (“sy punt swaar suid gepunt”). Die metafoor van ’n Afrika wat sal ontwaak, herinner nie net aan die Adamastormite nie maar ook aan Ingrid Jonker se “Die kind”.

Die lied wat die vrou sing, is die versugting van 'n kind wat nog nie sy oë oopgemaak het nie, maar 'n kind wat, wanneer hy eers ontwaak het en man geword het, met reusagtige treë oor die hele wêreld sal loop... (p.107).

Hierdie ongebore reus in die baarmoeder van Afrika sal reg laat geskied. Hy sal 'n Bybel hê waarvan die proloog die *Freedom Charter* en die epiloog Johannes se Openbering sal wees (p.107). Hierdie Bybel, wat spesiaal vir hierdie land (Suidpunt) geskryf is, bevat dus iets uit eie Afrika-bodem (die *Freedom Charter* wat te Kliptown as grondwet vir Suid-Afrika deur die ANC aanvaar is) en 'n deel uit die Westerse (blanke) godsdiens. Hierdie omvattende "bybel" is voorspel tot die "ontdekking" later dat die Boer en Raka een is. 'n Eenheid wat met bloed gekoop sal word, omdat daar vir die boer en vir Raka gelieg is (p.139). Die verteller ontmoet ook sy alter ego en besef met skok dat sy alter ego swart is.

Afrika is 'n vrou (p.140) en die verteller in die suidelikste hoekie van haar werf, skryf in een van haar baie tale. Hiermee word die blanke se verhouding tot Afrika ondersoek. Enersyds is daar die bedreiging van die giftige paddastoel; die vernietiging wat gesaai gaan word deur die Reus wat gaan ontwaak en wraak sal neem. Andersyds is die Boer en Raka een, pols dieselfde bloed in hulle are. Die reus word as regverdige regter beskou met 'n "bybel" waarin ruimte vir die wit/Westerse inwoners van Afrika is.

Die teks wil dus polities 'n bepaalde standpunt - teen apartheid - inneem. Die toekoms van Suid-Afrika word gesien as een waar eenheid tussen swart en wit sal wees; eenheid wat nog deur bloed gekoop sal word (p.139).

Die "suid-land-oord" kan egter nie losgemaak word van die teks nie. Ook die suidpunt word pertinent as teks betrek (p.184).

ek wil jou
ek wil jou
altyd by my hou
vanaf die klein begin
van die woord
tot by ons suid-land-oord.

Literêre teks ("die klein begin van die woord") en die politieke/sosiale omstandighede ("ons suid-land-oord") word hier met mekaar verbind. Uiteraard het dit verreikende implikasies waarop hieronder breedvoerig ingegaan word.

6.2 Sosiale en politieke betrokkenheid: erns of spot?

Die vraag wat egter ontstaan, is of hierdie standpuntinname hoegenaamd ernstig opgeneem kan word. Kan 'n postmodernistiese teks soos hierdie, waarin alles - ook die teks self - op speelse wyse ondermyn word, werklik ernstig opgeneem word wanneer dit oor onreg of politiek handel?

'n Teks wat juis op die woord, op homself gerig is, kan maklik narcisisties voorkom. Die teks verwys nie na enigiets buite die teks nie, maar telkens weer na die teks self, en wek daarom die indruk dat dit daarvan vry is om die wêreld (of politieke stelsel) te probeer verander. Die speelse aard van die teks kan dit escapisties laat voorkom. Die postmodernistiese teks word uit sommige oorde beskou as 'n produk van die Kapitalisme, die dekadensie van 'n laat uur van die Westerse beskawing en dat dit daarom nie tuis behoort in 'n land soos Suid-Afrika nie waar die "struggle" aan die gang is en die meerderheid inwoners van die land nie deel in die voorspoed nie.

Marais (1988:476) beredeneer in sy artikel oor D.M Thomas se *Ararat* die moontlikheid dat 'n postmodernistiese teks polities "betrokke" kan wees. Hy wys daarop dat postmodernistiese strategieë (soos te sien in die wysers uit *Suidpunt-jazz*) demonstree dat realiteit ook teks is en daarom onderworpe aan intertekstuele herhaling. Vir hom is die intertekstuele en metafiksionele kenmerke van postmodernistiese tekste nie 'n vervreemding van die werklikheid (politieke en sosiale gegewe) nie, maar juis 'n manier waarop die teks betrokke raak by die werklikheid.

As die wysers uit *Suidpunt-jazz* geneem word as "postmodernistiese strategieë" waarna Marais verwys, kan ook geïllustreer word dat hierdie teks nie alleen nie los te maak is van die politiese situasie waaruit die teks ontstaan nie, maar ook selfs "ernstig betrokke" daarby is.

Die wyse waarop feit/geskiedenis verweef word met fiksie skep soms die illusie dat die outeur beheer het oor die loop van die geskiedenis. Timo Bezuidenhout gaan haal wel byvoorbeeld 'n groep nasionale dienspligtiges om die slag van Bloedrivier "reg" te beklink in die guns van die Trekkers. Tog is die outeur onmagtig om Piet Retief na die twintigste eeu te bring as probleemoplosser. Al kan 'n filmspan die verlede in om die Voortrekkers te verfilm, en al kan Piet Retief na die twintigste eeu gebring word om die filmvertoning te sien, kan Timo hom nie gaan waarsku teen Dingaan se verraad nie. Peanuts verduidelik aan Timo dat Retief reeds dood is:

“Maar ek het hom nou net nog sien wyn inskink.”

“Hy’s dood. Hy’s ’n skim uit die verlede. Hy is meer as ’n honderd jaar al dood. Selfs al sou hy Dingaan se verraad vryspring, sou hy teen hierdie tyd al op ’n ander manier tyd en ewigheid verwissel het.” (180)

Die moontlikheid van oor begin bestaan nie. Selfs al wil die outeur aan die verlede “peuter”, waarsku Peanuts hom dat hy so “dalk onberekenbare skade (kan) doen” (p.180). Die outeur se onafhanklikheid word weer eens ondergeskik aan die teks.

Ook die uitwis van dele van die teks deur die outeur is nie geslaagd nie. Dit bly leesbaar al besluit hy dat dit geskrap moet word. Hierdie ongeslaagde uitwissing (erasure) dramatiseer die onvermoë van die outeur om beheer oor die teks uit te oefen. Die karakter Johan ontmoet selfs vir Letoit voordat Letoit dit nog geskryf het (p.155). Marais (1988:476) voer aan dat sulke ongeslaagde uitwissings van besondere belang is: “...failed erasure shows, there is no new beginning, only repetition.”

Die outeur het dikwels sekere bedoelings met karakters en dan loop karakters hierdie doel mis. Johan was bestem om ’n belangrike rol in die boek te speel maar uiteindelik wonder die outeur waarom hy hom ingesluit het.

Miskien moet ek weer kyk na my karakter genaamd Johan. Hy is vir my ietwat van ’n enigma, en ek raak al hoe meer spyt dat ek hom in dié boek ingesluit het... (p.124).

Die outeur het nogtans nie totale mag oor die karakters nie. Letoit weet byvoorbeeld nie van Johan se romanse met die swart meisie nie (p.157). Die outoriteit van die teks word dus ook op hierdie manier beklemtoon.

Waar lê die relevansie hiervan nou vir die politieke en sosiale betrokkenheid van die teks? Soos reeds in die bespreking van intertekstualiteit aangetoon, is daar ’n onontkombare verband tussen een literêre teks en ’n ander. ’n Teks kan slegs beskryf word in terme van ooreenkomste en verskille met ander tekste. Hierdeur word die skeppingsrol van die outeur bevraagteken. Wat geïmpliseer word, is dat literêre tekste beheer word deur literêre konvensies.

Omdat die postmodernistiese teks soveel klem daarop plaas dat daar uiteindelik nie onderskeid te tref is tussen teks en realiteit nie, geld ook dieselfde vir realiteit. Net soos die literêre teks deur sekere literêre konvensies beheer word, word die geskiedenis ook deur sekere konvensies beheer. Wat Marais (1988:478) skryf oor D.M Thomas se *Ararat*, geld

(B) uiteindelik ook vir ander postmodernistiese tekste. "By means of metafictional strategies... the novel thus not only mirrors its own process of production but also those of the historical text. In so doing it skilfully generates an analogy between the way in which the soldier-politician's enterprise is determined by the historical intertext and the way in which the artist's enterprise is determined by the literary intertext."

Daar word dus in *Suidpunt-jazz* uiteindelik 'n baie fatalistiese toekomsbeeld vir die politiek gegee. Soos die literêre teks bepaal word deur literêre konvensies, word die geskiedenis se gang bepaal deur die historiese interteks ("iemand anders se boek" (p.173)).

HOOFSTUK 7

DIE FUNKSIONERING VAN DIE TEKS IN SY KONTEKS

Wanneer die funksionering van die teks in sy konteks bestudeer word, word die kenmerke van *Suidpunt-jazz* as postmodernistiese teks bekyk ten einde die teks in die literatuurgeskiedenis te “plaas”. Hierdie kenmerke kan dan vergelyk word met kenmerke van ander (byvoorbeeld modernistiese) tekste.

7.1 KENMERKE EN PERIODISERING

Die opnoem van 'n lys kenmerke en gepaardgaande periodisering en kanonisering is heel dikwels 'n kontroversiële saak. Tog is dit noodsaaklik om literatuurgeskiedenis te skryf, nie ten einde sekere tekste te kanoniseer en ander te ignoreer nie, maar omdat die gepaardgaande periodiserings van groot waarde is in die ondersoek van die letterkunde. “Period terms and periodization, as I see them, are neither arbitrary divisions of what appears to be an historical continuum, nor more or less accurate or felicitous apprehensions of ‘real’ articulations of the historical process. They are, I would argue, or at least they should be, modes of questioning.” (Calinescu 1986:249). Periodeterme kan maklik ontaard in vervelige pretensieuse akademiese indelings wat weer moeilik afgeskud word. Dit kan egter verliggend inwerk as dit sinvol gebruik word. Calinescu maak ook die stelling dat, as 'n konsep soos postmodernisme nie bestaan het nie, dit onmoontlik sou wees om met 'n lys bruikbare “kenmerke” soos Hassan s'n vorendag te kom (1986:248).

'n Groot aantal kenmerke van postmodernistiese tekste word deur verskillende skrywers geïdentifiseer. Volgens Hassan (1987:445) word postmodernistiese literatuur gekenmerk deur:

- onbepaalbaarheid of onbeslisbaarheid (“Indeterminacy”)
- fragmentasie
- dekanonisering
- selfloosheid
- die onrepresenteerbare
- ironie

- hibridisering/verbastering
- karnavalisering
- vertoning ("performance")
- konstruksionisme
- immanensie

Hassan beklemtoon dat hierdie elf eienskappe nie postmodernistiese kuns definieer nie, "...these eleven traits do not define postmodernism, though they help us gauge the climate of its discourse. They signal, in any case, the difficulty of making sense in an age of indeterminance." (1987:446).

Ander skrywers noem ook van hierdie eienskappe. Bertens (1986:13) sluit hierby aan as hy sê: "The postmodern writer must do without heroes and heroic conflicts; he can only fictionalise the malaise of the increasingly shapeless world he lives in and of his increasingly fluid experience."

Dit is egter uiters belangrik dat periodisering nie bloot sal bly by die aandui van sekere eienskappe van postmodernistiese tekste en die gee van 'n teenhanger in modernistiese tekste nie. Ten spyte van Hassan se opmerking dat al die kenmerke (nog) nie postmodernistiese fiksie omskryf nie, maar wel die denkklimaat daarvan (onbeslisbaarheid) saamvat, verwys McHale (1987:7) na die kenmerke van postmodernistiese tekste soos aangedui deur Lodge, Hassan, Wollen en Fokkema as onbevredigend: "In all these cases, the oppositions tend to be piecemeal and unintegrated;...we cannot see how postmodernist poetics as a whole stands in opposition to modernist poetics as a whole, since neither of the opposed sets of features has been interrogated for its underlying systematicity."

7.2 MODERNISTIESE VERSUS POSTMODERNISTIESE TEKSTE

McHale beskou die "onderliggende patroon" van die modernistiese fiksie as 'n *epistemologiese* en dié van postmodernistiese tekste as 'n *ontologiese* patroon. Hy noem die tipiese modernistiese vrae: "What is to be known?; Who knows it?; How do they know it and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on." (1987:9).] !

Dikwels word die epistemologiese onsekerheid van die karakters in modernistiese tekste ook oorgedra op die leser, deur byvoorbeeld onderbroke chronologie of deur die weerhou

van inligting of versteekte deurgee daarvan. Die leser het dikwels 'n moeilike taak om die fabel uit die sujet te konstrueer.

Modernistiese tekste is heel dikwels geskoei op die lees van die speurverhaal, juis omdat dit by uitstek gaan oor die soeke na kennis. Daar word gereeld na modernistiese tekste verwys as “moeilik”, omdat die leser dikwels op 'n soektog na betekenis in die teks is. In *Sewe dae by die Silbersteins* is Henry in 'n sekere sin ook “speurder” en soek voortdurend na Salome. Kennis word deugaans aan hom oorgedra deur Jock Silberstein, dr. Johns en regter O'Hara. *Een vir Azazel* en *Die derde oog* is op die speurverhaal geskoei. Demosthenes H. de Goede vervul die rol van speurder en soek na die kenbare. Hy word deur dr. Johns gemaan om deur middel van die logika en die rede tot 'n antwoord te kom. “Onthou die tegniese heptameter. Indien jy jou nie by die volgorde kan hou nie, bepaal jou dan minstens by die vereistes: die persoon, die feit, die plek, die middele, die motief, die manier en die tyd.” (Leroux, 1984:152). Van De Goede word gesê “Hy ken Gardener se bewysleer op die punte van sy vingers.” (Leroux, 1984:158).

Die tipies postmodernistiese vrae is volgens McHale (1987:10): “What is a world?; What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation, or when the boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.”

Die tradisionele fiksievorme waarby die postmodernistiese teks dikwels aansluit, is wetenskapfiksie en fantasie. “It ('n postmodernistiese teks - WDB) is able to draw upon the fantastic...because the fantastic genre, like science fiction and like postmodernist fiction itself, is governed by the ontological dominant.” (1987:74). Een van die grense tussen wêreld wat dikwels oorgesteek word in wetenskapfiksie is tyd (byvoorbeeld in H.G. Wells se *The time machine* van 1895). Timo Bezuidenhout bou ook 'n tydmasjien. “Dit is in die vorm van 'n Casspir. Om die waarheid te sê: dit is 'n Casspir - 'n oue; hy het dit by 'n Weermagveiling gekoop vir 'n appel en 'n ei, en dit oor 'n tydperk van weke en maande hier in sy kelder herbou tot 'n voertuig wat nie net oor grense van tuislande, townships en ander plekke kan ry wat vir gewone mense onmoontlik is nie, maar 'n ryding wat ontwerp is om ook geen ontsag te hê vir verlede en toekomstige tye nie.” (p.22-23).

7.3 KONKLUSIE

Die waarde van hierdie kenmerke en periodisering lê daarin dat die “wysers” uit *Suidpunt-jazz* wat in hierdie studie telkens as literêre uitgangspunt dien, in die lig hiervan baie beter ondersoek kan word. Grondliggend aan die inbedding van wêreld en die konstruering en dekonstruering van wêreld, is telkens ontologiese vrae, eerder as epistemologiese vrae en dat illusies telkens verbreek word. Die verskillende wêreld en grensskendings daartussen; die *sous rature*- bestaan van hierdie wêreld en gebeurtenisse; die inbeddings van een wêreld in ’n ander, staan alles in die teken van onbepaalbaarheid.)

Wat sou die funksie wees van hierdie ontologiese vrae? As elke postmodernistiese tegniek die ontologiese op die voorgrond plaas, wat is die doel daarvan? Is dit dan ’n passiewe, onkritiese nabootsing van ’n gefragmenteerde wêreld waarin kennis/ die logika/ taal nie langer vertrou word nie?

McHale (1987:221) voer aan dat postmodernistiese fiksie bo alles *illusieverbreekende* kuns is. Illusies word verbreek deur die ontologiese struktuur deurentyd bloot te lê. Dit is vir McHale verder belangrik om daarop te wys dat postmodernistiese fiksie wel die onwerklike realiteit van ons moderne wêreld mimeties weergee, maar dat dit uiteindelik ook baie meer doen as dit. As dit al was wat die teks kon weergee sou die teks uiteindelik beperk wees tot die tema van realiteit/onrealiteit. Hy dui dan ten slotte aan dat dit nie waar is nie; dat daar veel meer aangeraak word, ook die oeroue temas van lewe en dood.

Suidpunt-jazz is meer as ’n teks wat bloot ’n gefragmenteerde wêreld naboots. Illusies word deurgaans verbreek. Nie slegs illusies oor die geskiedenis of godsdiens nie, maar ook die leser se illusies oor die literatuur.

HOOFSTUK 8

DIE RESEPSIE VAN DIE TEKS

8.1 RESEPSIE AS VERTEKPUNT

Soos reeds in hoofstuk twee aangedui, word die resepsie van 'n teks as 'n belangrike vertrekpunt by die skryf van 'n literêre geskiedenis beskou. Boonstra (1979:243) wys op die belangrikheid van resepsiestudie en voer die volgende redes ter ondersteuning van die standpunt aan:

- Die literêre norme en buite-literêre norme, geldig in die tyd van die teks se verskyning, word deur 'n resepsiestudie gerekonstrueer.
- Die literêre kanon kan hierdeur bepaal word; wat word gelees en is populêr?
- 'n Verband tussen literêre norme en die kanon kan gelê word.
- Die invloed van die teks op die literatuur (en buite-literêre gebied) kan vasgestel word.

Literêre kritiek, resensies en besprekings van literêre tekste bied, volgens Boonstra (1979:243), die mees voor-die-hand-liggende toegang tot die literêre norme van 'n spesifieke tyd. Hy doen daarom aan die hand dat hierdie kritiek ondersoek moet word om sodoende, uit die waardeoordele van die kritici, die norme van die tyd te abstraher. Die resepsie van *Suidpunt-jazz*, in die besonder in koerante en populêre tydskrifte, word vervolgens ondersoek.

8.2 RESEPSIE VAN SUIDPUNT-JAZZ

Gedurende 1989, die jaar van publikasie van *Suidpunt-jazz*, het sowat dertien resensies van *Suidpunt-jazz* verskyn. In sy resensie beweer Brink (*De Kat*, Aug. 1989) dat die teks nie die aandag gekry het wat dit verdien nie. Hy verwys na ander resensies wat reeds oor die teks verskyn het en betreur die feit dat die teks meestal as “blote vermaak” afgemaak word. Hy erken dat *Suidpunt-jazz* “pure plesier” is en dat daar nie 'n te “swaarwigtige diepte-ontleding” gemaak moet word nie, aangesien die teks self daarteen waarsku, maar voel tog aan die ander kant dat die teks nie “onderskat” moet word nie.

Charles Malan (*Beeld*, 3.7.89) wys op die moeilike situasie waarin die kritikus hom bevind: "Resensente wat die sports ernstig benader en soek na adekwaatheid en hegte strukture, sal die alternatiewe natuurlik laat kraai van die lag." Hy wys op die vermaaklikheid van die teks: "hierdie literêre sirkus is daar om geniet te word en 'n mens kan maar net waardering hê vir die vrye spel van fantasie, die tekstase, die literatuurplesier."

Hough (*Insig*, Jun.1989) vind die teks "uiters vermaaklik" en Hans Pienaar (*Vrye Weekblad*, 30.6.89) bestempel dit as "hoogs vermaaklik", terwyl Hilda Grobler (*Die Transvaler*, 3.7.89) dit selfs 'n "fun-roman" wil noem.

Ander resensente bevind dat die teks nie slaag in die poging om te vermaak nie. André le Roux (*Die Burger*, 10.7.89) beweer dat mense wat die teks snaaks vind, mense is wat "sommers vir enigiets lag" en Hambidge word "koud gelaat" in teenstelling met die plesier wat *Somer II* aan haar verskaf het.

Bykans al die resensente wys enersyds op hierdie vermaaklikheid van die teks, terwyl andersyds spot, parodie en demitologisering aangeraak word.

Wilhelm Liebenberg (*De Kat*, Aug.1989) voer aan dat die teks "jazz" is en daarom: "vol van die fantasieryke improvisasie, parodie en humor". Riana Botha (*Die Volksblad*, 24.6.89) wys op die "astrante wyse" waarop die geskiedenis gedemitologiseer word. Ook Lisbe Smuts (*Die Suid-Afrikaan*, Okt.1989) lê klem op die demitologiserende aard van die teks: "Die leser kom onder die indruk van die bedrieglike aspekte van 'n interpretasie van die geskiedenis." Verskeie resensente lê klem daarop dat *Suidpunt-jazz* 'n teks is waarin bewys gelewer word dat geen onderwerp bo spot en parodie verhewe is nie. Charles Malan (*Beeld*, 3.7.89) beweer dat die teks 'n goeie voorskryfboek is, juis omdat daarmee gedemonstreer kan word hoedat die Afrikaner-mitologie en literêre tradisie gedekonstrueer word deur ontluistering, satire en parodie. Waar Malan hierdie ontluistering, satire en parodie in die teks positief ervaar, maak Ia van Zyl (*Die Republikein*, 30.6.89) juis om hierdie rede beswaar teen die teks. Die demitologisering in *Suidpunt-jazz* beskou sy as "Monty Pythonism", wat uiteindelik die "beïnvloedbare bevolking" korrupteer. "Geen heilige koei in die geskiedenis van die Afrikaner is vir Letoit te heilig nie. In sy post-modernistiese punkroman word - dikwels vulgêr - die draak gesteeek met alle Afrikaner-simbole, insluitend religieuse simbole."

Hans Pienaar (*Vrye Weekblad*, 30.6.89) beskou die teks as 'n parodie op vandag se politiek en Shaun de Waal (*Weekly Mail*, 7.7.89) beweer dat juis die ontluistering van die Afrikaner se geskiedenis veroorsaak dat die teks nie goed ontvang word nie.

Kritiek word teen *Suidpunt-jazz* uitgespreek aangesien die parodie en satire, volgens sommige kritici, nie slaag nie. André le Roux (*Die Burger*, 20.7.89) voer aan dat die teks nie slaag as parodie nie, omdat die teks sigself ondermyn. Hilda Grobler (*Die Transvaler*, 3.7.89) voer ook aan dat die parodiëring nie aan die "reëls" van parodie voldoen nie: "Wat die roman as kunswerk betref, oortree Letoit sy reëls van tyd tot tyd omdat hy nie aanvaar nie (of vergeet) dat selfs 'n opsturdy aan bepaalde vereistes onderhewig is."

Sy wys dan op enkele gevalle wat sy "oordrywing" noem as voorbeelde van oortreding van die reëls. Hough vind dat *Suidpunt-jazz* nie in die "intensie" van satire en parodie slaag nie, weens "'n gebrek aan erns". Vir hom is parodie en satire "sake van erns". Hambidge (*Rapport*, 21.5.89) voer ook aan dat "'n skrywer wat wil ontmitologiseer, wil opstuur en *debunk*", dit nié in, wat sy noem, "'n Jack Kerouac-beat-styl" kan doen nie. Verder slaag dit nie, volgens Hambidge, omdat die teks onoorspronklik is. Dit bring, volgens haar, geen vernuwing in Letoit se eie oeuvre nie: "Alles fyn, behalwe dat 'n mens al *ad nauseam* hierdie preke en grappies elders in Letoit se oeuvre gelees het". Hierdie kritiek dat die teks onoorspronklik is geld vir haar nie net ten opsigte van Letoit se eie oeuvre nie maar sy vind dit ook onoorspronklik in vergelyking met ander postmodernistiese tekste. "Daar is al soveel beter metaromans en regte egte *sendups* geskrywe... dat 'n mens nie kan skrik vir hierdie koue pampoen nie."

Parodie moet dus, volgens hierdie kritici, aan sekere vereistes voldoen om suksesvol te wees. Benewens hierdie vereistes, word ook genoem dat daar steeds "sin en samehang" in die teks moet wees. Hambidge (*Rapport*, 21.5.89) stel dat: "'n postmodernistiese allure nie (beteken) dat 'n teks 'sin en samehang' mag mis nie. Al is die aanslag kwansuis *punk* en *jazz*".

Dit is opvallend dat verskeie van die ander kritici by hierdie reenasie van Hambidge aansluit. Malan wys ook op 'n strukturele probleem: "Soos in die geval van soveel alternatiewe kan vermaaklikheid en loslittigheid nie 'n gebrek aan dissipline verbloem nie". Vir Weideman (*Die Burger*, 20.7.89) is die "verhaal" te onsamehangend. "Binding is in enige literêre werk nodig". Hy stel verder dat die "madness in *Suidpunt-jazz* net te veel is vir die *method*".

Kritiek op *Suidpunt-jazz* kan dus as volg saamgevat word: Die teks is vermaaklik en behoort geniet te word. Parodie, demitologisering en spot is die belangrikste kenmerke van die teks. Die meeste kritici vind hierdie demitologisering en spot snaaks, maar daar is ook dié wat dit immoreel ag (Ia van Zyl), of bloot nie snaaks vind nie (André le Roux). Verskeie kritici maak beswaar teen die wyse waarop die parodie aangebied word en voer

trouens aan dat die parodie juis as gevolg van sulke gebreke nie slaag nie, en die teks as geheel daarom misluk.

Om 'n sinvolle gevolgtrekking uit hierdie resensies te maak en tot 'n wetenskaplike verwerking te kom, is dit nuttig om hierdie resepsies te speel teenoor 'n sisteem van waardeoordele. Vir hierdie doel, word van die model wat Boonstra (1979) voorstel gebruik gemaak. Boonstra (1979:243) voer aan dat so 'n ordening van kritici se norme vir waardeoordele uiteindelik behoort te lei tot die vasstel van algemene norme wat geldig is in 'n bepaalde tydvak: "Er is dus een ordeningsprincipe nodig, waarmee men critici en hun literaire normen eenduidig kan beschrijven, zodat men in staat is... algemene lijnen aan te geven in de kritische maatstaven van een bepaald tijdvak."

8.3 ONDERSOEK VAN RESEPSIES

Ná sy ondersoek na 'n groot aantal kritiese tekste, identifiseer Boonstra vyf groepe waarin argumente, op grond waarvan waardeoordele gemaak word, ingedeel kan word. Onder elk van hierdie katagorieë onderskei hy ook subkatagorieë. Opsommenderwys kan Boonstra se klassifisering van waardeoordele as volg weergegee word:

- Argumente waarin 'n literêre teks in verhouding tot die (waarneembare en ideale) werklikheid gestel word**
 - *Afspieëlingsargument*: Die teks word as goed beskou as die werklikheid goed en realisties weergegee word.
 - *Abstraheringsargument*: Die teks word as goed beskou as die realiteit geabstraheerd weergegee word: "Die outeur het die stof verwerk."
 - *Betrokkenheidsargument*: Die teks is geslaagd as dit "betrokke" is by die politieke en sosiale aktualiteit.
 - *Morele argument*: Hiervolgens word die teks as goed beskou as die morele strekking daarvan ooreenkom met dié van die leser (kritikus).

- Argumente waarin die literêre teks in verhouding tot die outeur gestel word**
 - *Ekspressiewe argument*: Die teks slaag as die outeur se persoonlikheid opreg uitgedruk word.
 - *Intensionele argument*: Die teks is goed as die outeur daarin slaag om sy doel te bereik.

- *Argument van outeurspoëtika*: Die teks is goed as dit voldoen aan die literêre norme wat die outeur self voorstaan

□ **Argumente waarin literêre tekste as 'n outonome geheel beoordeel word**

- *Kompositoriese (samestellings-) argument*: Die teks is goed as daar 'n hegte struktuur is. Die kritikus (leser) verwag 'n bepaalde struktuur en samehang.
- *Stilistiese argument*: Die teks word as goed beskou as dit in goeie taalgebruik en styl geskryf is.

□ **Argumente waarin die literêre teks in verhouding tot die leser beskou word**

- *Emosionele argumente*: Die teks is goed as dit 'n bepaalde emosionele effek teweegbring, byvoorbeeld as die leser die teks “boeiend” vind.
- *Identifikasieargument*: Die leser beskou die teks as goed wanneer hy homself daarin kan herken, wanneer hy met 'n karakter kan identifiseer. *vo intoe gebruik*
- *Didaktiese argument*: Die teks is goed as die leser se kennis en ervaring daardeur verryk word.

□ **Argumente waarin die teks in verhouding tot ander literêre tekste beskou word**

- *Oorspronklikheidsargument*: Die teks is goed as dit deur oorspronklikheid van ander tekste onderskei kan word.
- *Tradisie-argument*: Volgens hierdie argument “bestaan” daar 'n *ideale* literêre teks. 'n Bepaalde teks word dan beoordeel in welke mate dit tekortskiet of voldoen aan hierdie *ideale* teks.
- *Relatieweargument*: Die teks word beoordeel binne 'n bepaalde reeks tekste, byvoorbeeld 'n outeur se debuut of laaste teks in vergelyking met die res van sy oeuvre.

Boonstra (1979:249) beskou hierdie “model” as 'n hulpmiddel waarmee kritiese tekste ondersoek kan word ten einde die kritikus se waardesisteem bloot te lê: “Het model is dus niet meer dan een hulpmiddel, het verschaft een kader van waaruit men argumenten voor literaire waardeoordelen kan bekijken en een terminologie waarmee men verschillende literatuuropvattingen in vergelykbare termen kan uitdrukken”.

Met die toegewing dat argumente nie altyd in resensies gestaaf word nie, kan die norme wat kritici vir *Suidpunt-jazz* aangewend het, moontlik soos volg op 'n tabel voorgestel word (Tabel 1):

TABEL 1 : ONTLEDING VAN RESEPSIES MET BEHULP VAN BOONSTRA SE MODEL

INDELINGS	RESESENTE														T
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m		
A. TEKS: WERKLIKHEID															
1 afspeëling	*													1	
2 abstrahering															
3 betrokkenheid	*	*		*	*				*	*				6	
4 moreel									*	*			*	3	
B. TEKS: OUTEUR															
1 ekspressief															
2 intensioneel							*		*		*			3	
3 outeurspoëtika															
C. TEKS: OUTONOME GEHEEL															
1 kompositories	*	*	*	*			*	*		*	*	*	*	10	
2 stilisties					*	*				*				3	
D. TEKS: LESER															
1 emosioneel	*		*	*	*				*		*	*	*	7	
2 identifikasie				*			*							2	
3 didakties										*			*	2	
E. TEKS: ANDER TEKSTE															
1 oorspronklikheid	*						*				*	*		4	
2 tradisie	*	*						*			*			4	
3 relatiwiteit						*							*	2	

a. A.P. Brink

b. W. Liebenberg

c. L. Smuts

d. H. Pienaar

e. S. de Waal

f. A. le Roux

g. H. Grobler

h. G. Weideman

i. I. van Zyl

j. R. Botha

k. J. Hambidge

l. B. Hough

m. C. Malan

T. Totaal

8.4 BESPREKING VAN DIE TABEL

Die drie norme met die hoogste frekwensie in die bestudeerde resensies word vervolgens onder die loep geneem. Die enkele norm waarvolgens die meeste van hierdie resensente waardeoordele maak (tien uit 'n moontlike dertien) blyk, volgens hierdie model, kompositoriese argumente te wees.

Volgens die kompositoriese argument (C1: Tabel 1) word 'n werk as goed geag as dit 'n "goeie" struktuur het. Boonstra (1979:284) verduidelik dit soos volg: "Wanneer een criticus gebruik maak van een compositorisch argument gaat hij er van uit dat een literair werk op een bepaalde manier opgebouwd moet zijn". Hy verduidelik verder dat verskillende kritici se opvatting oor die aard van die struktuur mag verskil. Een kritikus mag byvoorbeeld "sin en samehang" as vereiste vir 'n teks stel terwyl 'n ander dit juis nie in 'n teks nodig ag nie.

Wanneer kritici, soos Hambidge, Weideman, Malan, en Botha, 'n waardeoordeel oor *Suidpunt-jazz* uitspreek, hang dit telkens saam met 'n opvatting dat daar altyd samehang in 'n teks moet wees. Hambidge (1989:24) stel dit so: "Die skrywer se selfherhaling behoort besnoei te word en insgelyks beteken 'n postmodernistiese allure nie dat die teks 'sin en samehang' mag mis nie." Malan (1989:10) beweer dat al die vermaak "nie 'n gebrek aan dissipline verbloem nie". Botha (1989:15) vind die fragmentariese aanbieding een van die "ernstige gebreke" in *Suidpunt-jazz*. Weideman (1989:7) voer aan dat "genoegsame bindinge egter ontbreek" en dat die "verhaal" te veel rondspring". Hy motiveer hierdie besware as volg: "Bindinge is in enige literêre werk nodig, ook in die anti-roman..." Op dieselfde wyse is vasgestel dat ses van die ander resensente soortgelyke menings toegedaan is. Die hoë telling in gleuf C1 T van Tabel 1, dui aan dat hierdie argument as basies en deurslaggewend vir beoordeling van hierdie teks beskou is.

Hierdie norm van "sin en samehang" het baie implikasies. Prakties sou dit beteken dat 'n postmodernistiese teks aanvaarbaar is solank dit binne die parameters van 'n outonome geheel, van "sin en samehang" bly. Dit beteken dat die postmodernistiese outeur die geleentheid mag kry om wêreld te konstrueer en dekonstrueer of om die grense tussen realiteit en fiksie en tussen fiksie en fiksie te skend, solank daar net sin en samehang in die teks is. Die postmodernistiese teks mag, volgens so 'n uitgangspunt, parodie wees, selfs parodie van 'n literêre teks met sin en samehang, solank daar net sin en samehang in die parodie ook is.

Kan so 'n formalistiese norm as geldig beskou word om 'n waardeoordeel ten opsigte van 'n postmodernistiese teks te maak? In die lig van die voorafgaande studie van die ontstaan

en funksionering van die teks, is dit duidelik dat postmodernistiese fiksie uiteindelik illusie-
verbrekende kuns is en dat evaluering van sulke tekste herbesinning oor norme verg.

Die norm met die tweede-hoogste frekwensie (sewe uit 'n moontlike dertien) in gleuf D1
van Tabel 1, is die emosionele argument. Boonstra (1979:248) voer aan dat emosionele
argumente slegs geld wanneer die kritikus sy emosionele reaksie weergee, en nie wanneer
die kritikus begin ontleed waarom hy 'n bepaalde emosionele reaksie toon nie. "Zodra
hij gaat uitleggen waar de oorzaak ligt van die emoties, bij voorbeeld in de structuur van
het boek of in de juiste weergawe van de werkelijkheid, hoort het argument niet meer in
deze subcategorie thuis."

Toe die resepsies van *Suidpunt-jazz* bespreek is (sien 8.2), is reeds aangedui dat verskeie rese-
sente wys op die vermaak wat die teks bied. Botha (1989:15) beweer: "Geen leser kan neutraal
staan teenoor die literatuur van André Letoit nie: òf jy geniet sy kaperjolle en lag, ten koste
van jou eie *Afrikanerskap* saam, òf jy verfoei hom." Malan (1989:3) noem die teks 'n "literêre
sirkus" en vervolg dat dit daar is om geniet te word. Hy beskryf dit verder as "tekstase" en
"literatuurplesier". Le Roux (1989:4) word egter koud gelaat deur die teks: "Ek weet van
grootmense wat gelag het vir hierdie boek. Ek weet toevallig ook dat dit grootmense is wat
sommers vir enigiets lag." Grobler (1989:9) voer aan dat 'n roman soos *Suidpunt-jazz*, 'n *fun*-roman
genoem kan word. Brink (1989:101) noem dat *Suidpunt-jazz* dikwels afgemaak word as "blote
vermaak" en vervolg dat dit "inderdaad vermaaklik is".

Omdat die roman aangebied word as 'n "program" (p.7), 'n *jazz-program*, en omdat die
resensente soveel klem plaas op die "geniet" van die roman, kan die vermaaklikheidswaarde
van die teks juis een van die belangrike norme wees vir die lees van so 'n teks.

Die betrokkenheidsargument (Tabel 1, gleuf A3) is, met ses uit 'n moontlike dertien, die
argument wat die derde-meeste gebruik is. Wanneer kritici gebruik maak van hierdie argument,
word die teks waardeur op grond van die mate waarin die problematiek van 'n tyd (nie nood-
wendig die hede nie) aangespreek word. Volgens Boonstra (1979:247) kan 'n kritikus "een
boek afwijzen omdat de auteur weigert stelling te nemen en zich vrijblijvend opsteldt".

Die sentrale redensielyn van Liebenberg (1989:99) se resensie is rondom die betrokke-
heidsargument gebou. Die teks slaag, volgens Liebenberg, nie daarin om 'n bydrae tot
oplossing van die problematiek van Suid-Afrika te maak nie. "'n Storie wat werklik anders
is, wat bewys is van 'n werklike alternatief, bied *Suidpunt-jazz* met ander woorde nie."
Die rede vir hierdie mislukking is vir Liebenberg te vind daarin, dat Letoit nie so "globaal
dink" nie en die teks daarom: "beperk bly tot die hang-ups en die protes van 'n spesifieke

soort jong Afrikaner". Brink (1989:101) merk die volgende op: "daar lê ernstige besinninge op Suid-Afrikaansheid, Afrikaansheid en die skrywerskap regdeur die oënskynlik speelse teks verstrooi." Pienaar (1989:11) voer aan dat die teks wel die huidige politieke situasie aanspreek: "Wanneer daardie aanbieder van die geskiedenis, die Marx's, besluit om teen sy morele impule kant te kies vir die Boere, bied Letoit ons 'n komplekse en paradoksale parodie van vandag se politiek aan." Smuts (1989:32) wys daarop dat die roman nie definitiewe antwoorde bied op die vraag of 'n nuwe Afrika moontlik is nie.

In Hoofstuk 6 is reeds aangedui hoe Suidpunt-jazz wel betrokke by die sosiale en politieke situasie in Suid-Afrika is, en dat die betrokkenheid meer as net spot kan wees.

7 'n Verdere opmerking wat, voortspruitend uit die tabel gemaak kan word, is dat die mees gebalanseerde resensies die resensies is wat wye verteenwoordiging op die tabel geniet. Die resensies van Brink (Tabel 1:kolom a) en Botha (Tabel 1:kolom j) bevat elk ses en dié van Malan (Tabel 1: kolom m) vyf uit 'n moontlike vyftien normatiewe uitgangspunte.

Daar is reeds aangetoon hoedat illusies oor die werklikheid, oor literêre tekste, die geskiedenis, godsdiens, politiek, die Afrikaner en die outeur in *Suidpunt-jazz* verbreek is. Teen hierdie agtergrond gelees, behoort *Suidpunt-jazz* (of enige ander postmodernistiese teks) nie aan slegs Formalistiese, emosionele en betrokkenheidsnorme gemeet te word nie! Illusieverbreking kan dan eerder as raamwerk vir evaluering van postmodernistiese tekste dien. Uit hierdie hele studie behoort duidelik te blyk dat *Suidpunt-jazz* suksesvol is in illusieverbreking, ook die illusie dat daar 'sin en samehang' in 'n teks moet wees voordat dit suksesvol is. Daar word dus nou gekyk na die wyse waarop die teks illusieverbreking manifesteer.

8.5 ILLUSIEVERBREKING

'n Wye verskeidenheid van illusies word deur *Suidpunt-jazz* verbreek en illusieverbreking vind op verskeie maniere plaas. Uit die bespreking van die resepsies (Hoofstuk 8.2) het duidelik geblyk dat parodie 'n opvallende kenmerk van *Suidpunt-jazz* is. Die wyse waarop parodie illusies verbreek, word vervolgens bespreek. Daarna word aangetoon hoedat illusies verbreek word deur différance, die voortdurende uitstel van betekenis.

8.5.1 Parodie

Soos duidelik uit die bespreking van die resensies blyk, word *Suidpunt-jazz* deur bykans al die resensente as parodie beskou. Van Gorp (1986:302) beskryf parodie as 'n werk

waarin 'n bekende voorbeeld van literatuur, 'n bepaalde literêre stroming of 'n sekere skryfwyse belaglik gemaak word deur kenmerkende aspekte daarvan spottenderwys na te boots. Hy wys ook op die metatekstuele aard van die parodie: "De parodie kan aldus beskou word as een vorm van metatekstualiteit: ze moet steeds beskou word teen die agtergrond van het model dat ze bewust deformeert".

Suidpunt-jazz word op die omslag "die alternatiewe Groot Trek-roman" genoem. Die geskiedenis en veral dan die Groot Trek en die gebeurde rondom Bloedrivier word in hierdie teks betrek. Die historiese romans van F.A.Venter handel oor dieselfde geskiedenis en word verder pertinent in *Suidpunt-jazz* betrek deur die teenwoordigheid van een van die karakters uit Venter se romans, Rudolf Dreyer, in *Suidpunt-jazz* (p.151). *Suidpunt-jazz* demitologiseer die geskiedenis en staan sodoende in kontras met die tradisionele historiese roman, wat poog om so na as moontlik aan die gekanoniseerde geskiedenis te bly. Van Gorp (1986:182) wys daarop dat die doel van die historiese geskiedskrywer meestal is om 'n bepaalde periode uit die verlede vir die leser op te roep. *Suidpunt-jazz*, as parodie van die historiese roman wyk doelbewus af van dit wat as historiese feite bekend staan.

Soos reeds uit die vorige hoofstukke blyk, is hierdie teks nie bloot parodie op die historiese roman nie. Die ganse literêre tradisie word betrek. Geen outoritêre verteller word geduld nie. Daar word gespot met die idee dat die skrywer beheer het oor sy karakters. Die skrywer, wat homself as André Letoit identifiseer, wonder of sy karakters dalk tussen twee hoofstukke opgehou is en gevolglik laat is vir sy ontmoeting met hulle (p.155).

Verder word tradisionele Afrikaner-simbole soos die volkslied in die program/inhoudsopgawe geparodieer:

PROGRAM

PPF

- 1 Uit die blou van onse hemel
- 2 Uit die diepte van ons see
- 3 Oor ons ver verlate vlaktes waar die kranse antwoord gee
- 4 Oor ons ewige gebergtes

NP

- 5 Met die kreun van ossewa
- 6 Rys die stem van ons geliefdes
- 7 Van ons land, Suid-Afrika

KP

- 8 Ons sal antwoord op jou roepstem
- 9 Ons sal offer wat jy vra
- 10 Ons sal lewe
- 11 Ons sal sterwe

HNP

- 12 (Maar eers 'n kort pouse van tien minute)
- 13 Op eie bodem
- 14 Met nerf-af knieë
- 15 Ons sal dekonstruksie toepas

SAP

- 16 Ons vir jou
- 17 Federasie gebaseer op die Switserse kantonstelsel
- 18 Aan die suide
- 19 Van 'n donker kontinent
- 20 Ver in die wêreld Kitty
- 21 - Die Derde Wêreld -
- 22 'n Kultuur van picsangrepublieke en bygelowe
- 23 Vertrou met staatsgrepe, spuitverf-ideologië en drome

WP

- 24 En die winde wat waai
- 25 Deur die pluimsaad van ons stede
(p.7).

Parodiëring van die teks van "Die Stern van Suid-Afrika" vind hier plaas deur die opheffing van die klimaks en vervanging daarvan met paradokse uit die werklikheidstek. Die roman is dan 'n breër uitwerk van hierdie teenstrydighede tot die groteske toe.

Die parodie word voortgesit in die laaste "WP"-afdeling wat N.P. van Wyk Louw se teks, *Die pluimsaad waai ver*, betrek. Louw se teks het opspraak verwek, juis oor die wyse waarop die Afrikaner-geskiedenis daarin verwerk is. Daar word verder met die onderskeiding tussen hoë en middelliteratuur gespot: "Maar wat kan 'n mens nou eintlik doen met so 'n naam - 'Johan'! (Of nog erger, 'Fanie'!) Dryf ek nie die middelmoet nou te ver nie?" (p.124).

Deur sulke parodiese beelding word illusies op verskeie terreine verbreek (onder andere beredeneer in 5.2.1.3, 5.3.3.5 en 6.2). Illusies word verder ook verbreek deur die uitstel van betekenis. Illusies dat die leser uiteindelik “waarheid” in die teks sal vind, dat daar ’n finale, verborge waarheid in die teks is, word deur die uitstel van betekenis verbreek.

8.5.2 *Différance*

Die term *différance* is reeds in Hoofstuk 3 bespreek. Daar is ook daarop gewys dat literêre tekste, net soos woorde, geen vaste, afgeslote betekenis het nie. In *Suidpunt-jazz* word die leser algaande meer bewus daarvan dat daar geen finale betekenis aan ’n teks gekoppel kan word nie. Daar word soms op doelbewuste wyse, deur die dubbelsinnige gebruik van woorde, meer betekenismoontlikhede geskep, waarvan nie een van die moontlikhede noodwendig méér “korrek” as ’n ander is nie. In ’n teks waarin daar geen finale “boodskap” is nie, is dit immers nie moontlik om een betekenismoontlikheid voor ’n ander te stel nie. Volgens De Beer (1986:450) word hierdie “ruimte”, waarin ’n oneindige hoeveelheid betekenis moontlik is, deur Derrida met die term *dissemenasie* - ’n oneindige vermenigvuldiging van moontlikhede - beskryf. Hoewel dissemenasie vir elke teks geld, word die leser se aandag, in *Suidpunt-jazz*, spesifiek gevestig op hierdie vermenigvuldiging van betekenis. Dit word byvoorbeeld gedoen deur woorde so te gebruik dat die betekenis daarvan nie duidelik is nie, maar wel interpretasieruimte laat. Daar is reeds gewys op die gebruik van die homofoon “lees”. Die SAP in die “program” kan dui op die Suid-Afrikaanse polisie of die ou Suid-Afrikaanse Party, tradisionele opponente van die Nasionale Party.

Die Jan Scholtz-film staan byvoorbeeld uiteindelik bekend as “Special Offer-land”. Die rede waarom Jan Scholtz op hierdie naam besluit, is omdat die roman *Offerland* as bron vir die draaiboek gedien het: “Dit is die première van Jan Scholtz se nuwe flik, *Special Offer-land*. Hy het besluit om dit so te noem omdat sy film uiteindelik net handel oor alles voor Bloedrivier. Toe Timo vir hom vertel dat FA Venter se boek *Offerland* ophou net voor Bloedrivier, het hy besluit om dit die basis vir sy draaiboek te maak.” (p.177). Die titel van die film kan natuurlik daarop dui dat dit ’n “spesiale” weergawe van *Offerland*, die roman, is. Met improvisasie (deur slegs die invoeg van ’n koppelteken) word egter ook die betekenismoontlikheid van ’n land, beskikbaar teen ’n “spesiale aanbod” gelaat.

Die verskeie betekenismoontlikhede van die woord “jazz”, is reeds breedvoerig bespreek. Die gevolg van verskeie betekenismoontlikhede wat woorde laat, vestig die aandag op die feit dat betekenis nie vas en afgehandel is nie. Ook die betekenis van die teks kan dus nie finaal en afgehandel wees nie.

In die program (hierbo aangehaal) word die naam "Suid-Afrika" uiteindelik uitgestel deur dit te vervang met ander, paradoksale verwysings. Op hierdie wyse word reeds in die program bevestig dat 'n naam, 'n woord, onbeperkte betekenisemoontlikhede het.

Daar is reeds aangetoon hoedat illusies oor die werklikheid, oor literêre tekste, die geskiedenis, godsdiens, politiek, die Afrikaner en die outeur in *Suidpunt-jazz* verbreek is. Teen hierdie agtergrond gelees, behoort *Suidpunt-jazz* (of enige ander postmodernistiese teks) nie aan Formalistiese norme gemeet te word nie, maar eerder aan die mate waarin die teks sy doel bereik Illusieverbreking kan dan eerder as raamwerk vir evaluering van postmodernistiese tekste dien. Illusieverbreking as argument sal moontlik op Boonstra se model, 'n plek kan vind in Katagorie D, argumente waarvolgens die teks beoordeel word in relasie tot die leser. Daar kan dan, na analogie van B2, voorsiening gemaak word vir 'n verdere subkatagorie wat verband hou met teksintensie. 'n Postmodernistiese teks kan dus dalk eerder aan so norm gemeet word. Uit hierdie hele studie behoort duidelik te blyk dat *Suidpunt-jazz* suksesvol is in illusieverbreking, geslaagd dus in ooreenstemming met die teksintensie.

Die gehalte van *Suidpunt-jazz* lê daarom eerder in die rykdom van betekenisemoontlikhede (waardeur illusies verbreek word) en in die vermaak - Katagorie D1 - (wat ook illusies oor sommige opvattinge van literatuur verbreek) wat daarmee saamgaan.

HOOFSTUK 9

SAMEVATTING

Met hierdie ondersoek van *Suidpunt-jazz* is gepoog om vir 'n leser van 'n postmodernistiese teks, 'n kritiese raamwerk te bied waarmee so 'n teks benader kan word. Brink (1985:128) dui aan dat 'n verskuiwing in die literatuur dikwels leemtes in die "teorie" laat: "Dit is wanneer 'n beduidende verskuiwing in die literatuur nie gevolg of vergesel word deur 'n vernuwing van kritiese modelle of prosesse nie, dat kommerwekkende hiate, leegtes en misverstande ontstaan." Met hierdie studie is gepoog om deur middel van 'n literêr historiese model, sekere "leegtes" te vul.

In die inleidende hoofstuk van hierdie studie, is gevra na die leser se bydrae by die lees van 'n postmodernistiese teks. Daar is gevra wat die leser se bydrae moet wees in so 'n teks wat net oppervlak is, wat slegs raamwerk wil bly. Die bewering is gemaak dat die teks versigtig die leser in allerlei doodloopstrate en onmoontlike situasies lei om die tradisionele manier van lees te verbreek. Daar is aangetoon hoedat 'n verskeidenheid tradisionele opvattinge oor die lees van tekste, oor die geskiedenis, oor die Afrikaner, oor die Afrikaanse letterkunde, oor die rol van die outeur en die rol van karakters, in *Suidpunt-jazz* verbreek word. Daar is aangetoon dat die postmodernistiese teks boweal illusieverbreekende kuns is.

9.1 LITERÊRE GESKIEDSKRYWING

As vertrekpunt vir hierdie studie is van 'n model vir literêre geskiedskrywing gebruik gemaak, omdat hierdie model toelaat dat die teks in 'n wyer en geïntegreerde raamwerk gelees kan word. Sodoende is verskeie beperkinge wat ander leeswyses - wat uitsluitlik op sekere aspekte konsentreer - sou hê, uitgeskakel. Daar is byvoorbeeld nie slegs op die teks gekonsentreer nie, maar ook op die ontstaansgeskiedenis en op die funksie daarvan.

9.1.1 Ontstaan

Daar is aangetoon hoedat veelvuldige wêreldes gekonstrueer word, en dan weer gedekonstrueer word. Hierdeur is aangetoon dat daar, in die postmodernistiese teks, nie 'n voort-

urende soeke na geloofwaardigheid is nie. Die postmodernistiese teks lê juis deurgaans die konstruksie bloot en vernietig sodoende geloofwaardigheid op doelbewuste wyse. Die (teks-)konstruksie as blote konstruksie word beklemtoon op veral twee wyses. Eerstens deur die “skending” van die “grense” tussen die wêreld en tweedens deurdat gedeeltes van die teks *sous rature* staan.

Die effek van al hierdie grensskendings en die *sous rature* plaas van dele van die teks, is dat 'n ontologiese onsekerheid by die leser ontstaan.

'n Verlies aan die geloof in 'n outotêre eksterne sisteem (soos die rede), laat die postmodernistiese teks sy eie kunsmatigheid uitstal. Die roman bly slegs woorde; dit bly teks. Geen “werklikheid” bestaan “agter” die teks nie. Hierdie teks betrek die leser egter direk by die teks (“In u hand hou u die Groot Afrikaanse Roman. Terwyl u dit lees, gaan ek dit skryf.” p.13). So dring die teks die leser se wêreld binne. Omdat die postmodernistiese teks soveel klem daarop plaas dat daar uiteindelik nie onderskeid te tref is tussen teks en realiteit nie, geld ook dieselfde konvensies vir realiteit. Net soos die literêre teks deur sekere literêre konvensies beheer word, word die werklikheid ook deur sekere konvensies beheer.

9.1.2 Funksionering

Wat sou die funksie wees van hierdie ontologiese vrae? As elke postmodernistiese tegniek die ontologiese op die voorgrond plaas, wat is die doel daarvan? Is dit dan 'n passiewe, onkritiese nabootsing van 'n gefragmenteerde wêreld waarin kennis/die logika/taal nie langer vertrou word nie?

Daar is aangetoon dat postmodernistiese fiksie bo alles *illusieverbrekende* kuns is. Illusies word verbreek deur die ontologiese struktuur deurentyd bloot te lê. Dit is verder belangrik om daarop te let dat postmodernistiese fiksie wel die onwerklike realiteit van ons moderne wêreld fragmentaries, mimeties weergee, maar dat dit uiteindelik ook baie meer doen as dit. *Suidpunt-jazz* is meer as 'n teks wat bloot 'n gefragmenteerde wêreld naboots. Illusies word deurgaans verbreek. Nie slegs illusies oor die geskiedenis of godsdiens nie, maar ook die leser, wat die teks as objek “buite” sy eie leefwêreld wil ondersoek, se illusies oor die literatuur.

9.1.3 Resepsie

Deur aan te toon hoedat illusies oor die werklikheid, oor literêre tekste, die geskiedenis, godsdiens, politiek, die Afrikaner en die outeur in *Suidpunt-jazz* verbreek is, is duidelik

uitgewys dat tradisionele norme vir waardeoordele nie geldig kan wees vir hierdie teks (en by implikasie dan vir postmodernistiese tekste) nie. Illusieverbreking kan dan eerder as raamwerk vir evaluering van postmodernistiese tekste dien. Uit hierdie hele studie behoort duidelik te blyk dat *Suidpunt-jazz* geslaagd is in illusieverbreking, ook die illusie dat daar 'sin en samehang' in 'n teks moet wees voordat dit suksesvol is.]

9.2 SLOTOPMERKING

Die model van literêre geskiedskrywing blyk 'n nuttige uitgangspunt vir die lees van 'n postmodernistiese teks te wees. 'n Probleem is egter dat 'n enorme studieveld daardeur aangedui word en dat daarom uiteindelik tog weer selektief te werk gegaan moet word.

ABSTRACT

Suidpunt-jazz by André Letoit: reading a postmodernist text

A literary-historical model is used to approach the postmodernist text *Suidpunt-jazz*. Van Gorp's interaction directed model for writing literary history is taken as a point of departure. Van Gorp argues that, in writing literary history, attention should not be fixed on the discussion of different factors but on the interaction between these factors within a specific language system. Van Gorp calls this system theory a "two-stroke system" as it enhances a specific series of literary information on the one hand, that is studied in a wider context on the other.

This point of departure is complemented by Ena Jansen's reaction to Vodička on the writing of literary history and also by certain of T.T. Cloete's ideas. From the above framework three sets of tasks are eventually identified: the origin of the text; the functioning of the text in its context; the reception of the text.

For the study of *Suidpunt-jazz* certain "indicators" are taken from the text as literary points of departure, and are then studied against a wider philosophical, historical, political, social and literary background. These "indicators" include the "construction of worlds"; breaching the boundaries between these worlds; worlds under erasure; "suidpunt" and "jazz".

It is concluded that *Suidpunt-jazz* (and postmodernist fiction in general) is above all illusion breaking art, and that a model for the writing of literary history can indeed be an illuminating approach to postmodernist texts.

BIBLIOGRAFIE

BAL, M. 1986. De teorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie. Muiderberg: Coutinho.

BARTHES, R. 1974. *S/Z An essay*, tr. by R. Miller. New York: Hilland Wong. (oorspronklik in Frans)

BARTHES, R. 1988. *The semiotic challenge*, tr. by R. Howard. Oxford: Basil Blackwell. (oorspronklik in Frans)

BASS, A. 1967. Translator's introduction. (In Derrida, J. *Writing and difference*. London: Routledge and Kegan Paul.)

BERTENS, H. 1986. The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism. An introductory survey. (In Fokkema, D. & Bertens, H., eds. *Approaching postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, p.9-51.)

BIRTWISTLE, G. 1988. Een postmoderne beweging. *Beweging*, 52(6): 103-106. Dec.

BOONSTRA, H.T. 1979. Van waardeoordeel tot literatuuropvatting. *De Gids*, no.4: 243-252.

BOTHA, E. 1986. Werkswinkel oor aspekte van literêre geskiedskrywing. Suid-Afrikaanse Vereniging vir Algemene literatuurwetenskap: Referate VI SAVAL, p.93-95.

BOTHA, E. 1988. "... 'n skone spieël gekraak, gebreek.": Breyten Breytenbach se bespieëlende notas van 'n roman": Mouroir (1983) as versplintering van 'n tradisie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4): 404-416, Des.

BOTHA, R. 1989. Letoit vergas, verpes! *Die Volksblad*:15, Jun.24.

BRINK, A.P. 1987. Vertelkunde. Pretoria: Academica.

BRINK, A.P. 1988(a). Die jokkie, die idioot en die edelman ('n Postmodernistiese interteks). *Tydskrif vir Letterkunde*, 27(3): 14-24, Aug.

BRINK, A.P. 1988(b). Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4): 378-393, Des.

BRINK, A.P. 1989. Jazz en JAZZ. *De Kat*: 100-101, Aug.

CALINESCU, M. 1986. Postmodernism and some paradoxes of periodization. (In Fokkema, D., red. *Approaching postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. p.239-254.)

CAMERON, S.M. 1989. 'n Analise van 'n Afrikaanse en 'n Nederlandse roman aan die hand van enkele resepsieteoretiese begrippe. Potchefstroom. 254p. (Proefskrif (D.Litt.) - PU vir CHO.)

CLOETE, T.T. 1982. Literêre geskiedskrywing. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 22(2) 141-152.

CULLER, J.D. 1982. On deconstruction: theory and criticism after structuralism. New York: Cornell University.

CULLER, J.D. 1983. Barthes. Glasgow: Fontana.

DE BEER, C.S. 1986. Dekonstruktiewe lesing van 'n teks. *Hervormde teologiese studies*, 42(3): 435-436, Sept.

DE ROVER, A. 1980-1981. Literatuurgeschiedschrijving: beeld en nevel. *Spectator*, 10 (6): 537-541.

DERRIDA, J. 1976(1967). *Of grammatology*, tr. by G.C. Spivak. Baltimore: The John Hopkins Press. London.

DERRIDA, J. 1978(1967). *Writing and difference*, tr. by Alan Bass. London: Routledge and Kegan Paul.

DE WAAL, S. 1989. Back to the Great Trek: by Casspir. *Weekly Mail*:25, Jul.13.

DU PLESSIS, M. 1988. The postmodern object: commodities, fetishes and signifiers in Dean Barthelme's writing. *Journal of Literary Studies*, 4(4): 443-458, Dec.

DU PLOOY, H. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.

→ ECO, U. 1989. *Foucault's pendulum*. London: Secker & Warburg.

ECO, U. 1985. *Reflections on the name of the rose*. London: Martin Sector and Warburg.

FOKKEMA, D. 1986. Preliminary remarks. (*In Fokkema, D. en Bertens, H. reds, Approaching postmodernism*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company. p1-8.)

FOWLES, J. 1985. *The French lieutenant's woman*. Glasgow: Collins.

GALLOWAY, F., *samest*. 1989. S.A. Literature/literatuur 1984. Pretoria: HAUM-Literêr.

GEERTSEMA, H.G. 1988. Om de menselijkheid van de wetenschap. *Beweging*, 52(6) 110-112, Dec.

GRÄBE, I. 1988. Introduction: postmodernism and reading literature. *Journal of Literary Studies*, 4(4): 359-377, Dec.

GRÄBE, I. 1989. 'n Nuwe manier van skryf? *Tydskrif vir Letterkunde*, 27(2), 86-92, Mei.

GROBLER, H. 1989. Letoit verskuif bakens. *Die Transvaler*:9, Jul.3

GROENEWOUD, G. 1988. Peilingen: Jacques Derrida. *Beweging*, 52(6): 116-117, Dec.

- HABERMAS, J. 1981. Modernity versus postmodernity. *New German Critique*, 22: p3-14.
- HAMBIDGE, J. 1985. Die metaroman: 'n dekonstruksie-ondersoek. Grahamstad. (Proefskrif (D.Phil.) - Rhodes Universiteit.)
- HAMBIDGE, J. 1986. Intertekstualiteit versus inter-tekstualiteit. *Standpunte*, 39(3): 35-43, Jun.
- HAMBIDGE, J. 1989. Letoit misluk met opgewarmde oorskietkos. *Rapport*:24, Mei.21.
- HASSAN, I. 1971. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern literature. New York: Oxford University Press.
- HASSAN, I. 1987. Making sense: the trials of postmodern discourse. *New Literary History*, 18(2) 437-459, Winter.
- HOOGLAND, J. 1988. Habermas en het postmodernisme. *Beweging*, 52(6): 113-115, Dec.
- HOUGH, B. 1989. Is Letoit dit erns met sy Jazz? *Insig*:39, Jun.
- HUDSON, W. 1988. Postmodernity and criticism. *Poetics*, 17(1-2), April.
- HUTCHEON, L. 1980. Narcissistic narrative: the metafictional paradise. New York and London: Methuen.
- ISER, W. 1978. The act of reading. London: Routledge and Kegan Paul.
- JANSEN, E. 1981. Oor norme in die literatuurgeskiedenis. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 21(1): 16-25.
- JAUSZ, H.R. 1974. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- JONKER, I. 1983. *Versamelde werke*. Doornfontein: Perskor.
- †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.
- KRISTEVA, J. 1980a. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Colombia University Press.
- KRISTEVA, J. 1980b. Postmodernism? *Bucknell Review*, 25(2): 136-141.
- KROG, A. 1985. *Jerusalemgangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- KUNDERA, M. 1985. *The unbearable lightness of being*. London: Faber and Faber.
- LERNER, L. 1983. Introduction. (*In Lerner, L., ed. Reconstructing literature*. Oxford: Basil Blackwell. p.1-19.)
- LEROUX, E. 1984. *Die Silberstein-trilogie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LE ROUX, A. 1989. Nou gaan André Letoit darem te ver. *Die Burger*:4, Jul.10.
- LETOIT, A. 1984. Kytie Jillian en ek. (*In Malan, C. & Smit, B. 1985. Skrywer en gemeenskap*. Pretoria: HAUM-Literêr. p.207-211.)
- LETOIT, A. 1985. *Somer II*. Kaapstad: Perskor.
- LETOIT, A. 1989. *Suidpunt-jazz*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- LIEBENBERG, W. 1988. Postmodernism: progressive or conservative? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(3): 271-286, Sept.
- LIEBENBERG, W. 1989. Steeds in die tronk. *De Kat*:99, Aug.
- LOMBARD, J. 1988. Die komplisering van die verhaaleinde as postmodernistiese verskynsel. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(3): 271-286, Sept.

- LOUW, S. 1988. Transformasie/Transmutasie in Fransi Phillips se "sewe-en-sewentig stories oor 'n clown". *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4):427-442, Des.
- LYOTARD, J. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- MALAN, C. 1989. Literêre sirkus daar om geniet te word! *Beeld*:3, Jul.3.
- MARAIS, M.J. 1988. The political potential of postmodernist narrative strategies: the case of D.M. Thomas's *Ararat*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4):472-482, Des.
- McHALE, B. 1979. Modernist reading, post-modern text: the case of "Gravity's Rainbow". *Poetics Today*, 1(1-2): 85-110.
- McHALE, B. 1987. *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- OLIPHANT, A.W. 1990. Afrikaanse postmodernisme en die revolusie. *Insig*:42-43, Maart.
- OLIVIER, B. 1988. The critical difference: deconstruction and postmodernism. *Journal of Literary Studies*, 4(3): 287-298, Sept.
- PATTISON, R. 1983. Trollope among the textuaries. (In Lerner, L., ed. *Reconstructing literature*, Oxford: Basil Blackwell. p.142-159.)
- PÉLSER, C. 1990. *Don de Ridder*. Pretoria: HAUM-literêr.
- PIENAAR, H. 1989. Letoit begin net voor die slag van Bloedrivier. *Vrye Weekblad*:11, Jun.30.
- PYNCHON, T. 1979 (1965). *The crying of lot 49*. London: Pan Books.
- RIFFATERRE, M. 1980. *Semiotics of poetry*. London: Methuen.

- RYAN, R. 1985. The postmodern text in recent American fiction. *Journal of Literary Studies*, 1(4): 38-52. Okt.
- RYAN, R. 1988. Postmodernism and the question of literature. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(3): 247-258, Sept.
- SCHOLTZ, M.G. 1985. Diskoers as selfondermyning. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 1(3): 66-77, Jul.
- SENEKAL, J. 1983. Resepsie - 'n terreinverkenning. (In Malan, C., red. Letterkunde en leser. Durban: Butterworth. p.1-42.)
- SMUTS, L. 1989. Oor daad laat Suidpunt-jazz minder sê. *Die Suid-Afrikaan*:32, Okt.
- SPEAKE, J. et al. 1984. A dictionary of philosophy. London: Pan Books.
- STEENBERG, D.H. 1990. "Shalom" van 'n Afrikanerdom tikmasjienpianis. *Literator*, 11(3): 122-130, Nov.
- SULEIMAN, S.R. 1977. Naming the difference: reflections on "modernism versus postmodernism" in literature. (In Fokkema, D. & Bertens, H., eds. Approaching postmodernism. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. p.255-270.)
- VAN BOHEEMEN, C. 1981. Intertekstualiteit. (In Bal, M., red. Literaire genres en hun gebruik. Muiderberg: Coutinho. p.121-130.)
- VAN GORP, H. 1985. De utopie van een omvattende literatuurgeschiedschrijving. *Spiegel der Letteren*, 21(4): 245-262.
- VAN GORP, H. 1986. Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- VAN LUXEMBURG, J., BAL, M. & WESTSTEIJN, G. 1983. Inleiding in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Coutinho.
- VAN MELLE, J. 1981. Bart Nel. 11de druk. Pretoria: Van Schaik.

VAN WOUDEBERG, R. 1988. Enkele opmerkinge over 'de tidgeest', *Radix*, (Uitgawe van het Gereformeerde Wetenschappelyk Genootschap) 14(3): 144-158, Jul.

VAN WYK, J. 1986. Julia Kristeva en die produksie van die poëtiese teken. *Standpunte*, 39(2): 8-20, April.

VAN ZYL, I. 1989. Letoit en sy protes. *Die Republikein*:5, Jun.30.

VAN ZYL, S. 1988. Narrative and narratives: the incoherence of postmodern pluralism. *Journal of Literary Studies*, 4(3): 299-313, Sept.

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

VILJOEN, H. 1986. Die Suid-Afrikaanse romansistiem anno 1981. Potchefstroom: PU vir CHO. (Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO Reeks A55: Geesteswetenskappe, 439.)

VILJOEN, H. 1988. Spieël, kamer van spieëls: oor postmodernisme en representasie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(4): 417-426, Des.

VLASSELAARS, J. 1988. "Postmodernism": a challenge for literary history. *Journal of Literary Studies*, 4(3): 259-270, Sept.

WAUGH, P. 1984. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.

WEIDEMAN, G. 1989. Selfbewuste roman slaag nie. *Die Burger*:7, Jul.20.

WHITE, M. 1978. *The observer's book of jazz*. London: Frederick Warne.

WOLTERSTORFF, N. 1988. De waan van de Verlichting, de waarheid van het post-modernisme. *Beweging*, 52(3): 53-55, Jun.

YACOBI, T. 1978. Narrative and normative pattern: on interpreting fiction. *Journal of Literary Studies*, 3(2): 18-41, Jul.