

POSTMODERNISTIESE VERTELSTRATEGIEË

IN NAG VAN DIE CLOWN

VAN ABRAHAM H. DE VRIES

Etienne Roché van Heerden

Proefskrif voorgelê ter voldoening aan

die vereistes vir die graad

PHILOSOPHIAE DOCTOR

in die Departement Afrikaans en Nederlands

aan die Universiteit Rhodes

Promotor: Dr. Godfrey Meintjes

Februarie 1996

SAMEVATTING

---

Hierdie proefskrif situeer Nag van die Clown (1989) van Abraham H. de Vries binne die selfbewuste sosioliterêre klimaat van die Suid-Afrika van die dekade tagtig en ontleed postmodernistiese vertelstrategieë in vyf verhale uit die bundel. Die studie bied 'n oorsig oor die debat rondom die postmodernisme as nomadiese, weersprekende en wedersyds voedende palimpse tekste en beskou die De Vries-tekste as 'n problematiserende inskryf van subjektiwiteit in die geskiedenis.

Die leesproses toon aan hoedat die teks huiwer tussen, enersyds, 'n oortuiging van die voorlopigheid en onbetroubaarheid van taal, maar andersyds 'n toevlug tot taal, waarmee 'n pikareske, diffuse subjek geskep word wat sigself nie aan die onmagtige taal wil oorgee nie, maar taal as singewende terapie probeer gebruik.

In "Siënese dagboek" word die rol van die skrywer as historiograaf ondersoek en die vertelstrategieë van historiografiese metafiksie in daardie teks en in Koos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" nagegaan. Die prosesse wat die historiografiese projek onderlê, word binne 'n konteks van 'n onderskrywing van andersheid en *ex-centricity* ontbloot.

In "Nag van die Clown" lei die parodiëring van die generiese Kers- en kruisigingsverhale tot 'n energieke,

vernuwende transformeringsproses, wat die leser bewus maak van 'n onophoudelike proses van intertekstuele betekenisgenerering waarin ondermyning en huldiging tegelykertyd aanwesig is.

Doebleringsprosesse stel die outeursfiguur-as-subjék in staat om rats tussen die onderskeie tekste te beweeg.

Die ontleding toon aan hoedat "Die vierde moontlikheid", as herskrywing van die Evangelieverhaal oor die Judasverraad, saam met Borges se "Drie weergawes van Judas" 'n interteks skep waarbinne iedere teks teenoor 'n ander verraad pleeg. Die parodie van die wetenskaplike essay en die speurverhaal lei tot die ondermyning van genrekonvensies en die skep van 'n onstabiele tekswêreld.

Die dilemma van die outeursfiguur wat met representasie gemoeid is, lei in "Die bruid" tot 'n blootgelegde vertelling wat getuig van die arbitrêre, onsekere en onvoorspelbare aard van die vertelproses. Die outeursfiguur berus nie by die onsekere verhouding tussen taal en wêreld nie, maar voel verplig om dit as bekommerde subjek opnuut te problematiseer.

Die wisselwerking tussen outeursfigure en die komplekse omdigtingsprosesse tussen werklikheid en fiksie in "Towenaars", sinspeel op die bestaan van een postmodernistiese outeursfiguur, waarvan verskillende fasette in die onderskeie verhale verskyn. By wyse van die bevestiging van die magie van taal word 'n hoopvolle dimensie tot postmodernistiese taalskeptisisme toegevoeg.

ABSTRACT

---

This thesis locates Abraham H. de Vries's Nag van die Clown within the self-conscious South African socio-literary climate of the eighties and analyses postmodernist narrative strategies in five stories. Surveying the debate on postmodernism, this study describes postmodernism as a nomadic, inherently contradictory and mutually informing palimpsest of texts and views the De Vries text as a problematized inscribing of subjectivity into history.

The act of reading indicates how the De Vries text hesitates between a conviction of the provisionality and unreliability of language on the one hand, but, on the other hand, the taking of refuge in language, with a diffuse subject which refuses to surrender itself to impotent language whilst simultaneously attempting to employ language as therapeutic strategy.

The role of the writer as historiographer in "Siënese dagboek" is investigated and the narrative strategies of historiographic metafiction in that text and in Koos Prinsloo's "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" are traced. The processes underpinning the historiographic project are laid bare within a context of difference and *ex-centricity*.

In "Nag van die Clown" parody of the generic narratives of Christ's birth and crucifixion leads to an energetic and

renewing transformation, which conscientizes the reader to the incessant processes of intertextual generation of meaning - a process simultaneously harbouring homage and debunking. Processes of doubling enables the subject-as-author to move nimbly from text to text.

The reading of "Die vierde moontlikheid" as rewrite of the Gospel narrative on Judas Iskariot's betrayal, indicates how this text, along with Borges's "Drie weergawes van Judas", creates an intertext within which each text betrays another. The parody of the scientific essay and the detective story undermines genre conventions and creates an unstable textual environment.

The dilemma of the author figure's concern with representation leads, in "Die bruid", to a laying bare of the narrative process, whereby the arbitrary, doubtful and unpredictable nature of narrative is exposed. The author figure does not abide by the insecure relationship between the word and the world, but as a concerned subject feels compelled to continually problematize this tension.

The interplay between author's figures and the complex processes of conversion between reality and fiction in "Towenaars", allude to the existence of a single postmodernist author's figure, of whom different facets appear in the respective stories. By way of affirmation of the magical qualities of language, a hopeful dimension is added to postmodernist linguistic scepticism.

## ERKENNING

---

Finansiële steun van die  
Sentrum vir Wetenskapontwikkeling  
word hiermee met dank erken.

INHOUDSOPGAWE

---

SAMEVATTING	i
ABSTRACT	iii
ERKENNING	v
INHOUDSOPGAWE	vi
VOORAF	viii
WERKWYSE	x
1. INLEIDEND: DIE LITERATUURTEORETIESE EN SOSIOLITERÊRE KLIMAAT TYDENS DIE VERSKYNING VAN <u>NAG VAN DIE CLOWN</u>	1
2. "NU TASTEN WIJ NAAR VERF EN WOORD": DIE AANGETEKENDE VERLEDE IN ABRAHAM H. DE VRIES SE "SIËNESE DAGBOEK" EN KOOS PRINSLOO SE "BY DIE SKRYF VAN AANTEKENINGE OOR 'N REIS"	76

3.	PROSESSE VAN VERRAAD EN VERLOSSING: "NAG VAN DIE CLOWN" AS PARODIE VAN DIE KERS- EN KRUISIGINGSNARRATIEWE	130
4.	DIE JUDAS-GESIG VAN GOD: JESUS EN JUDAS IN JORGE LUIS BORGES SE "DRIE WEERGAWES VAN JUDAS" EN ABRAHAM H. DE VRIES SE "DIE VIERDE MOONTLIKHEID"	174
5.	DIE SINGKAT VAN VERRAAD: "DIE BRUID" AS METAFIKSIONELE TEKS	230
6.	DIE SKRYWER AS TOWENAAR: DIE OMDIGTINGSPROSES WERKLIKHEID/FIKSIE IN "TOWENAARS"	289
7.	AFSLUITEND: NEERSLAE VAN 'N LEESPROSES	338
	ADDENDUM: "HOE HIJ ZIJN DRAAI VINDT": DIE APPÈL AAN DIE LESER EN DIE AANVANKLIKE RESEPSIEVERSLAE VAN <u>NAG VAN DIE CLOWN</u>	361
	BIBLIOGRAFIE	381

## VOORAF

- 
1. Die aansporing om 'n ondersoek van Abraham H. de Vries se Nag van die Clown te onderneem, het van André P. Brink, destyds hoof van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Rhodes, gekom. Hy was aanvanklik as studieleier betrokke, maar ná sy vertrek na die Universiteit van Kaapstad het Godfrey Meintjes van die Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Rhodes, die leiding van die studie in die huidige vorm waargeneem. Hartlik dank aan André Brink, en veral aan Godfrey Meintjes, wat sy taak met besondere geesdrif, kundigheid en nougesette aandag onderneem het. 'n Besondere woord van dank aan Braam de Vries vir die telefoongesprekke tydens die afhandeling van hierdie projek. Sy besondere toeganklikheid word waardeer, asook sy skepping van 'n oeuvre wat die grense tussen belletristiese praktyk en akademiese teoretisering uitwis en dankbare stof vir die navorser bied.
  2. Die tweede hoofstuk van hierdie studie is in verkorte vorm as referaat gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging. Dié referaat is in Stilet (Van Heerden 1995b) gepubliseer en opgeneem in die referatebundel Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde

(Van Heerden 1995a). Dele van hoofstuk twee is opgeneem in 'n voorlesing ter viering van die een-en-twintigste bestaansjaar van NALN, en is in Tydskrif vir Letterkunde (Van Heerden 1994) gepubliseer. 'n Uitgebreidê wêergawe van dieselfde lesing is aan die Universiteit van Utrecht gelewer, en in De Gids (Van Heerden 1995c) gepubliseer.

## WERKWYSE

---

'n Aantal oorwegings het die leesverslag wat hierop volg, bepaal:

1. Ten spyte van die gesprek wat Nag van die Clown met ander tekste - onder meer dié binne die De Vries-oeuvre - aangaan, moes die verleiding van die naloop van spore in die loop van die bespreking van vyf verhale, telkens weerstaan word. Benewens 'n illustrasie in hoofstukke twee en vier van die moontlikhede van ekskursies oor teksgrense heen, moes dié studie sigself weens ruimte-oorwegings beperk en die potensiaal wat 'n onbeperkte proses van intertekstualiteit bied, weerstaan.
2. Hierdie leesverslag poog om die skeppende polifonie van die tekste wat bestudeer word, te mimeer. Weens die besondere kreatiwiteit wat die *scriptible* teks van die leser as medestigter van betekenis verg, is 'n poging aangewend om op 'n skeppende wyse met die De Vries-tekste om te gaan. Fluïditeit en 'n polifoniese erkenning van meerstemmigheid kenmerk hierdie leesverslag. Die feit dat soveel stemme by wyse van uitvoerige aanhalings tot die *collage* van opinies bydra, is 'n bewustelike vertelstrategie van hierdie studie. In die woorde van Hans Bertens:

I will ... let my theorists speak for themselves, as much as possible, with the inevitable drawback that my text will be a minefield of quotations. There is much to say for the art of graceful summary, but I'd rather convey an impression of the different voices that have contributed to the debate (Bertens 1995: 18).

3. Die studie spits sigself op vyf verhale uit Nag van die Clown toe. Hierdie seleksie is veral gebaseer op die aanwesigheid van die verraadkode en die problematisering van die verhouding tussen woord en wêreld in hierdie vyf tekste. Daarbenewens onderskei hierdie tekste hul weens hul besondere digtheid en veelstemmigheid van die ander tekste in die bundel.
4. Die leesverslag volg - in die gees van 'n postmodernistiese afwysing van lineariteit - nie die plasingsvolgorde van die verhale in Nag van die Clown nie, maar lees die verhale in 'n volgorde wat vir dié leesproses die mees natuurlike is.
5. Weens die bewustelik skeppende benadering, is afgewyk van 'n meganistiese werkwyse waarvolgens teoretiese stelling deur praktiese toepassing gevolg word. Daarom word teoretiese aspekte te berde gebring wanneer en waar die leesproses dit die meeste benodig. Terwyl die metafiksionele teks "Siënese dagboek" byvoorbeeld in hoofstuk twee bespreek word, kom 'n bespreking van metafiksie eers in hoofstuk vyf aan die beurt.

6. Omdat die resepsieverslag van die aanvanklike resensies van Nag van die Clown buite die toon en natuurlike vaart van die studie val, word dié resepsieverslag, tesame met die resensies waarop dit gebaseer is, as supplement aangebied.
7. Die afsluitende hoofstuk sewe gee op redelik uitvoerige wyse verslag van die voorafgaande leesproses en die indruk van herhaling kan geskep word, maar die vrye vloei van die bespreking in die voorafgaande hoofstukke maak 'n oorsigtelike sametrekking van die belangrikste aspekte wat aan bod gekom het, noodsaaklik.

EEN

## INLEIDEND:

DIE LITERATUURTEORETIESE EN SOSIOLITERÊRE KLIMAAT TYDENS DIE  
VERSKYNING VAN NAG VAN DIE CLOWN**POSTMODERNISME: DIE TERM SONDER NAAM**

Nag van die Clown verskyn in 1989<sup>1</sup> op 'n tydstip waarop die term *postmodernisme* reeds in die Afrikaanse literêre gesprek ingeburger is. By wyse van die proses wat Janet Paterson "cosmopolitic migration" (Vlasselaers 1988: 260) noem, vind dié term sy weg na die onderskeie instellings van die Suid-Afrikaanse literêre bedryf: universiteitscurricula, kongrestemas, debatte, joernaalartikels, en selfs die algemene spreektaal. Die term *postmodernisme* dring die algemene omgang in só 'n mate binne dat, soos beide Frans Ruiters (1991: 9) en Joan Hambidge (1995: 9) in die aanvangsparagrafe van hul onderskeie boeke oor die postmodernisme aantoon, selfs spotprente in Afrikaanse en Nederlandse dagblaaie teen die einde van die jare tagtig na dié fenomeen verwys. Malcolm Bradbury skryf:

Large epochal terms have always been both popular and unpopular with historians: popular because they help define the obvious fact that there are seismic shifts in the processes of history, the structure of culture,

<sup>1</sup> Alle Nag van die Clown-bladsyverwysings hierná verwys na die 1989-uitgawe.

the nature of collective consciousness, and the aesthetics, styles and preoccupations of the arts; unpopular because they paste over fundamental differences and generate endless quarrels about what such terms may really be said to define (Bradbury 1995/6).<sup>2</sup>

Brian McHale begin sy boek Postmodernist Fiction met die woorde:—" 'Postmodernist'? Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory" (1987: 4). Juis sy ontwykende ondefinieerbaarheid, maar daarby gereken sy paradoksale aanwesigheid, maak van die postmodernisme 'n verleidelike ruimte vir teoretiese debatvoering. 'n Hele reeks literatuurwetenskaplikes of kultuurfilosowe het dan ook, literêr gesproke, huishoudelike name geword weens hul deelname aan die gesprek oor die postmodernisme: Lyotard (1984), Graff (1979), Burgin (1986), Fokkema (1984), Lodge (1977), McHale (1987), Hassan (1987), Huyssen (1984), Jameson (1984), Eagleton (1985), Hutcheon (1988), Foster (1983), Fiedler (1970) en Waugh (1984) is van die bekendste oorsese name in Suid-Afrika. Enersyds is die postmodernisme 'n gemaklike term wat aangegryp word om naam te gee aan die verskeidenheid kulturele verskynsels wat in die tweede helfte van die twintigste eeu hul verskyning maak op onder meer die gebiede van die argitektuur, literatuur, beeldende kunste, musiek en selfs die teologie en politieke wetenskap, maar andersyds is dit ook 'n term wat, soos Bradbury hierbo stellig beweer, die veelheid van verskille binne die ruimte waarop hierdie term van toepassing gemaak word, maskeer.

---

<sup>2</sup> In hierdie studie word, in verwysings na koerantartikels, geen bladsyverwysings aangegee nie.

Kritikus ná kritikus maak gewag van wat genoem word die:

spatio-temporal differences, shades and shifts that are manifest in the production, distribution, transfers, reception and refraction of the so-called postmodern discourse (Vlasselaers 1988: 260).

Die ironiese situasie bestaan dan ook in 1989, toe die onderhawige bundel verskyn, dat die moeilik definieerbare postmodernisme by wyse van redelik algemene konsensus die naam van die klimaat is waarbinne Nag van die Clown met sy verskyning ontvang word.

#### "DIT IS DIE WOORD"

Gepaardgaande met die tergende onvatbaarheid van die term wat onmiddellik met die verskyning van Nag van die Clown aan die bundel gekoppel word, is daar ook die fel debatte van die laat jare tagtig, wat teen die agtergrond van dramatiese politieke tonele gevoer word. Verskeie akademici word meegevoer om in 'n toenemende geweldsklimaat en binne die benouende kulturele afsondering wat Suid-Afrikaanse intellektuele in die laaste kwart van die eeu moes beleef, intense debatte in glanstydskrifte, weekblaaie en akademiese joernale te voer. Dit gaan veral oor die rol van die literatuur in 'n ondemokratiese staat, die etiese verantwoordelikhede van die skrywer en die mag en betroubaarheid van die woord.

In dié klimaat dreig etiese oorwegings om die estetiese te oorwoeker. Spanning tussen ideologiekritici en die aanhangers

van veral 'n poststrukuralistiese postmodernisme word tot breekpunt gespan. Daarby verlê aksente binne die breë klimaat van die postmodernisme voortdurend, wat weer lei tot 'n onsekere debatsruimte. Nag van die Clown vind sy beslag in dié atmosfeer en word op die desperate eindfase van die jare tagtig uitgegee. Dit is 'n selfbewuste bundel wat binne 'n selfbewuste literêr-politiese klimaat verskyn. Daarom vorm dit onafwendbaar 'n spieël vir die kultuurfilosofiese problematiek van sy ontstaanstyd en dien dit ook as spieël vir die leser wat die boek oopmaak en vanaf die eerste sin - "Dit is die woord" (9)<sup>3</sup> - daarvan bewus is dat Nag van die Clown in verhaal ná verhaal toebor oor die "wêreld" wat die boek as verwysingsraam neem - 'n klimaat waar gemaklike sekerhede oor die verhouding literatuur en wêreld daarmee heen is, 'n leefruimte wat in al sy geledinge onstuimig en onseker is. Die besondere verweefdheid van Nag van die Clown met dié postmodernistiese wêreld word in hierdie studie van naderby ondersoek.

#### 'N NOMADIESE DISKOERS

Terwyl sommige kenners reeds aan die einde van 1995 aanvoer dat die postmodernisme dood is (Bradbury 1995/6) en dat nuwe definisies gesoek moet word vir die era wat daarop volg, ontwikkel die postmodernisme op hierdie tydstip steeds klinkklare definisie en is die presiese aard van sy verhouding tot die

---

<sup>3</sup> Bladsyverwysings sonder datum of outeur verwys na die teks onder bespreking.

voorafgaande kultuurstroming - die modernisme - nog onseker. Hans Bertens verwys na "a massive, but also exhilarating confusion" (Bertens 1995: 10). Teoretikus ná teoretikus bely die ondefinieerbaarheid van die beweging en die semantiese onstabiliteit van die term *postmodernisme* maar word dan, soos dit met hierdie studie die geval is, gedwing om voort te gaan met 'n poging om die onbeskryfbare te beskryf. Die *postmodernisme* is 'n nomadiese diskoers wat sy beweeglikheid put uit die veelheid perspektiewe wat daarin tot uiting kom en wat des te meer ontglippend is omdat daar oor die naam *postmodernisme* sélf haas geen konsensus is nie.

#### NAAMTWYFEL

Die selfbewustheid rondom die benaming van die huidige kulturele klimaat noop 'n ondersoek soos hierdie om die naamkeuse *postmodernisme* bó ander alternatiewe - *Postmodernisme/post-modernisme/Post-modernisme*, ensomeer - te motiveer. In die lig van onderstaande ontstaansgeskiedenis wil die gebruik van die hoofletter in *Postmodernisme* klaarblyklik té definitiefselfgeldend wees vir 'n wesenlik naamlose, versplinterde en veral ondermynende en anti-elitêre kultuuromgewing, terwyl die koppelteken tussen *post* en *modernisme* in *post-modernisme* 'n té groot klem laat val op die chronologiese opeenvolging (en verskil) tussen die modernisme en die *postmodernisme*. Naas sommige skrywers en kritici (soos Liebenberg 1988) se vyandigheid teenoor die *postmodernisme*, is dit ook inderdaad

moontlik om die postmodernisme as laat-modernisme te klassifiseer en dit as 'n radikalisering en verdere ontwikkeling van die modernisme eerder as 'n nuwe poëtika te sien. Die nodige versigtigheid is dus nodig om voorsiening te laat vir 'n moontlike samevloeiing van die modernisme en die postmodernisme vanuit 'n toekomspektief wanneer met groter helderheid kommentaar gelewer sal kan word op die kulturele strominge van die twintigste eeu. McHale is ook in dié verband versigtig wanneer hy opmerk: "Postmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism" (McHale 1987: 5). Ook André P. Brink maan tot versigtigheid:

Sonder om betrokke te raak by die beduidende debat oor die mate waarin postmodernisme 'n verlengstuk van die modernisme is, en in watter mate 'n reaksie daarop of selfs verset daarteen ... is dit ter sake om in aanmerking te neem dat albei 'rigtings' emblematisies van die 20ste eeu is: uitdrukking van, maar self ook deel van, ervarings en prosesse van relativisering, onsekerheid, wisselvalligheid, fluïditeit e.d.m. - teenóór die positivistiese stellighede en sekerhede wat die laaste helfte van die 19de eeu, en die realisme wat dit in die literatuur verteenwoordig het, gekenmerk het (Brink 1988b: 379).

Richard Kostelanetz skryf oor die benaming *postmodernisme*:

Post is a petty prefix, both today and historically, for major movements are defined in their own terms, rather than by their relation to something else ... No genuine avant-garde artist would want to be 'post' anything (Kostelanetz 1982: 38).

Dié snedige verwysing na die afgeleide aard van die naam *postmodernisme* verwys na die sinisme van heelwat kritici en

skrywers wat nie wil aanvaar dat die postmodernisme inderdaad 'n radikaal nuwe poëtika inlui nie. Dit mag inderdaad eendag blyk dat die samevloeiing van die modernisme en die postmodernisme veel natuurliker is as wat tans vermoed word. Vanuit die huidige perspektief, egter, kom dit tóg voor of die postmodernisme wesentlik anders omgaan met sake wat reeds deur die modernisme geopper is en gevolglik met reg aanspraak kan maak op die beskrywing daarvan as die selfbewustheid van die kulturele hede (Calinescu 1990: 7).

In weerwil van die pretensieuse indruk wat die gesprek rondom 'n naam skep, is die naamdebat tog nuttig omdat dit aantoon hoe glibberig en ontwykend die term *postmodernisme* is, en hoe onseker dié naam staan in verhouding met die wydgeleë kultuurverskynsels van die laat twintigste eeu. Daarbenewens wil die naamtwyfel by aanvang reeds die benoemingsangs wat telkens in Nag van die Clown uitgedruk word, voorspel. Name, benoemings, die naamgee van die werklikheid - dit is sake wat telkens in die ondersoek wat hierop volg, sal opduik.

#### 'N HEURISTIESE INSTRUMENT

Om die vaagheid en ondefinieerbaarheid van die postmodernisme te gebruik as motivering vir 'n ontkenning van die bestaan van die klimaat, is ook nie korrek nie. Die saak word eenvoudiger as die postmodernisme nie as iets objektiefs gesien word nie. Vir Brink is die postmodernisme eerder 'n skryf- en leeswyse as 'n bepaalde tydvak (Brink 1988b: 392), en McHale merk op:

There is no postmodernism 'out there' in the world any more than there ever was a Renaissance or romanticism 'out there'. These are all literary-historical fictions, discursive artifacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians (McHale 1987: 4).

Bertens voeg hieraan toe:

It is this recent wide proliferation of the postmodern, in ethnology, sociology, social geography, urban planning, economics, law, and so on, that is responsible for the ever more frequent use of its terminology outside its original core area, the humanities, and that has increasingly led people to speak of the postmodern world that we inhabit. But that merely adds to the confusion. It's not the world that is postmodern, here, it is the perspective from which that world is seen that is postmodern (Bertens 1995: 9).

Umberto Eco is eweneens versigtig:

Unfortunately, "postmodern" is a term *bon à tout faire*. I have the impression that it is applied today to anything the user of the term happens to like. Further, there seems to be an attempt to make it increasingly retroactive: first it was apparently applied to certain writers or artists active in the last twenty years, then gradually it reached the beginning of the century, then still further back. And this reverse procedure continues; soon the postmodern category will include Homer.

Actually, I believe that postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather, an ideal category - or, better still, a *Kunstwollen*, a way of operating (Eco 1984: 65-66).

Dit sou inderdaad verkeerd wees om die postmodernisme as iets objektiefs te sien. Linda Hutcheon merk op: die natuur groei nie aan bome nie (Hutcheon 1989: 2). Daarom is die

opvatting van Bertens en D'haen baie handig. Hulle sien die postmodernisme nie as 'n definiërende begrip nie, maar eerder as heuristiese instrument:

Wij zien de term postmodernisme niet als een definiërend begrip, maar als een heuristisch instrument. Met andere woorden, het hanteren van het begrip postmodernisme maakt, met de invulling die wij er hier aan geven, een bepaalde invalshoek mogelijk die een ander begrip, zoals bij voorbeeld het realisme, niet kan verschaffen. Het verschaft ons een interpretatief kader dat ons in staat stelt dingen te zeggen over een literaire tekst ... die binnen een ander interpretatief kader - dat van het realisme, bij voorbeeld - niet gezegd kunnen worden (Bertens en D'haen 1988: 9).

Heuristiek word in die H.A.T. gedefinieer as "Kuns om deur logiese redenering tot die ontdekking van waarhede te kom", terwyl *heuristies* gedefinieer word as "leermetode waardeur waarhede ontdek moet word deur antwoorde op stelselmatige vrae" (Odendal et. al. 1979: 385). As die indruk gewek word dat met heuristiese instrument bedoel word dat die moontlikheid bestaan dat die logika totaal sal seëvier en 'n finale betekenis of waarheid in die loop van 'n ondersoek agterhaal kan word, is die begrip ontuis binne die postmodernistiese beskouing. Wanneer daarmee bloot 'n meganisme bedoel word, of 'n strategiese ondersoekapparaat waarmee vanuit 'n spesifieke invalshoek - die postmodernistiese klimaat - beweeg word in 'n ondersoek wat nie 'n finale waarheid as eindpunt voorsien nie, is dit 'n toepaslike siening.

Klaarblyklik is die postmodernisme dus nie iets wat objektief as deel van die wêreld bestaan nie. Dit is eerder 'n

manier van kyk en interpreteer. 'n Mens kan die postmodernisme dus omskryf as 'n diskursiewe ruimte, 'n klimaat waaruit 'n lesing van 'n teks onderneem kan word.

Matei Calinescu waarsku immers:

a reminder is in order: period terms function best when they are used heuristically, as strategic constructs or means by which we inventively articulate the continuum of history for purposes of focused analysis and understanding. Strategic is the key word here (Calinescu 1990: 7).

Hy gaan voort:

I do not know of any significant study of postmodernism that sees its object as a 'reality' that is out there, to be discovered and mapped (Calinescu 1990: 8).

Daar sou geredeneer kon word dat 'n mens wat homself<sup>4</sup> daagliks in geboue met 'n postmodernistiese boustyl bevind, films en boeke geniet wat van postmodernistiese vertelstrategieë gebruik maak en in die algemeen omring word deur en blootgestel word aan postmodernistiese verskynsels, hom inderdaad in 'n "werklike" postmodernistiese wêreld bevind. Die punt is egter dat hy nie van die postmodernistiese aard van sy omgewing bewus sal wees tensy hy dit waarneem nie. Die postmodernisme word dus in hierdie studie gesien as 'n manier van kyk, asook 'n strategie by wyse waarvan 'n teks soos Nag van die Clown benader

---

<sup>4</sup> Met die gebruik van hom word, in hierdie studie, die vroulike vorm deurgaans ook veronderstel.

kan word. Vir diegene wat egter, in navolging van Derrida, geen binêre opposisie tussen die "teks" en die "wêreld" sien nie, is dié debat oor die vraag of die postmodernisme iets objektiefs is of alleen *in the eye of the beholder* is, van minder belang en 'n voorbeeld van wat Derrida (1977: 43) logosentriese denke noem. Vir hulle is die sogenaamde objektiewe werklikheid in ieder geval net nóg 'n teks wat waargeneem of gelees word en is alle grense tussen binêre opposisies uitgewis.

### INSTITUSIONALISERING

Hierbo is gewys op die ironie van die gebruik van 'n noemer vir iets waarvan die benoeming problematies is. Maar daar is ook 'n verdere paradoks aan die postmodernisme gekoppel, en dit is dat dié ondermynende diskoers só geïnstitusioneel kan raak dat dit sy energie verloor. Die volgende versoerende woorde kom van Rory Ryan, en verskyn 'n jaar vóór die publikasie van Nag van die Clown:

it is probably true that all the major oppositional discourses imported into literary studies in the last thirty years (from structuralism and semiotics, to deconstruction and feminism) have gradually come to look more and more like the monolithic discourse they purport to challenge, and meekly offer new postures for close reading (Ryan 1988: 253).

William Spanos se sinisme is tersaaklik:

What was originally a mode of inquiry intended to interrogate the impulse of traditional logocentric

discourses to reduce language, history, culture, society to the certain and useful same becomes an institutional technology devoted to the indifferent business of 'producing' criticism for consumption and promoting its practitioners in professional rank (Spanos 1987: 289).

Ook Ihab Hassan wys in 1986 op die institusionalisering van die postmodernisme:

Indeed, postmodernism has now received the bureaucratic accolade of the National Endowment for the Humanities, in the form of a Summer Seminar for College Teachers; beyond that, it has penetrated the abstractions of 'late' Marxist critics who, only a decade ago, dismissed postmodernism as another instance of the dreck, fads, and folderol of a consumer society (Hassan 1986: 503-504).

Oor die gevaar dat die ondermynende aard van die postmodernisme deur sy verworwe status ondermyn word, skryf Ryan:

One way for postmodernism to constitute itself is as a permanently minority discourse. If the aim of postmodernism is the disabling of majority discourses (those which effectively shut down discursive options by constituting themselves as truth), while not itself becoming a majority discourse, then it must rigorously insist on its own marginal status (Ryan 1988: 248-249).

Of the postmodernisme, institusioneel verskans in die akademiese bedryf, met die beslag wat dit reeds in die groeiende internasionale (veral Anglo-Amerikaanse) akademiese boekindustrie gekry het, die neutraliserende doodsmoor van konvensie sal kan vermy, val nog te besien. Die onderhawige

studie dui egter aan dat daar op dié tydstip steeds soveel perspektiewe binne die postmodernisme is dat dit inderdaad nog daarin slaag om vrae en onsekerhede te stimuleer en terselfdertyd krities selfbewus te wees:

The subtle strength of postmodernism is its insistence on-perpetual vigilance and its wish to prevent any discourse from grasping power by making truth-claims. And for postmodernism to fulfil this task, it has continually to undermine its own truth-claims, lest it find itself reified and accorded truth-status, and be in the very position (that of hegemonic discourse) it strains to discredit (Ryan 1988: 251).

Die kritikus moet ook versigtig wees om die postmodernisme nie as 'n verskynsel te sien wat eensklaps in die Suid-Afrika van die jare tagtig verskyn het nie. Vlasselaers is korrek wanneer hy opmerk: "we create our own godfathers and nephews in history according to our own concept of postmodernism" (Vlasselaers 1988: 261). Oor metafiksie, een van die postmodernistiese teks se mees algemene vertelstrategieë, merk Tony Hilfer op:

the influences and parallels for metafiction are distinct. Barth, whose 1960s novels moved to this mode, cites Cervantes, Rabelais, *The 1001 Nights*, Machado de Asis, Joyce (*Ulysses* and *Finnegans Wake*), Beckett and Borges. These authors are inventors of elaborate, sometimes fantastic plots; experimentalists with form; parodists of genres and styles; writers self-conscious of their writing sometimes to the point where it becomes theme and subject, as when Part II of *Don Quixote* reflects upon the imagined author of Part I, Cidi Ben Hamete, and offers a critique of *Don Quixote*. The main parallels with French fiction are with writers like Michael Butor whose *L' Emploi de temps* (1956) is an inconclusive detective novel, undercutting the rationality and closure of that form,

and Raymond Quenau, the language experimentalist and creator of such pyrotechnically reflexive novels as *Zazie dans le métro* (1959) and *Le Chiendent* (1933)... The American predecessor is Melville whose *Confidence Man* (1957) began to make sense to critics in the 1960s when it could be seen in the light of Barth, Barthelme, Burroughs and Nabokov" (Hilfer 1992: 127-128).

André P. Brink ontdek in sy artikel "Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu?" (Brink 1988b) verskeie vertelstrategieë in Diderot se 18de eeuse roman Jacques le Fataliste et son Maître. Hy toon onder meer aan hoe die logosentriese Auctor in die teks ondermyn en vervang word deur 'n ludiese verteller, hoedat die grense tussen teks en ekstras- teks uitgewis word, hoe die teks as proses optree en die leser betrek. Hy sluit af:

Maar wat hierdie voorlopige ondersoek wel behoort te belig het, is dat mens nie sonder meer die konsep 'postmodernisme' met periodisering of historisiteit kan verbind nie; en dat veel van wat deesdae 'kenmerkend' van die postmodernisme genoem word, in werklikheid die voortsetting of herontdekking is van wat in die 'kennis' van die roman ... reeds in die 18de eeu, en vermoedelik heelwat vroeër, gegewe was (Brink 1988b: 392).

Dit is egter vir meeste skrywers oor die postmodernisme onmoontlik om, ten spyte van poststrukturelistiese waarskuwings oor die gevare van 'n historiese benadering, in hul beskouings a-chronologies te wees. Miskien lê die antwoord daarin om te sê dat die postmodernisme nie 'n objektiewe fenomeen is nie, maar 'n sienswyse, en dat dié manier van kyk na en praat oor die wêreld in ons tyd kultureel gesproke dominant geword het. Met

die postmodernistiese oog kan bepaalde verskynsels in vroeë kunsvorme geïdentifiseer en as "postmodernisties" beskryf word. Dié opmerkings word egter klaarblyklik óók deur 'n tydsbewussyn onderlê!

#### 'N KANNIBALISTIESE DISKOERS

Gevare skuil ook in die gebruik van terminologie. Om dan juis histories te dink: selfs nadat die postmodernistiese debat weggeskuif het van die poststrukuralistiese fase, wend postmodernistiese skrywers steeds in mindere of meerdere mate die poststrukuralistiese woordeskat aan. Die rede hiervoor is waarskynlik geleë in die wyse waarop die poststrukuralisme en die postmodernisme, in die woorde van Brink:

voortdurend op mekaar aangewese is: ofskoon hulle mekaar nie volledig oorvleuel nie, kan die een eintlik nie sonder die ander nie. Soos die strukturalisme ontstaan het (o.a.) in 'n poging om 'n meer adekwate kritiese en teoretiese greep op die modernistiese literatuur te bekom, is dekonstruksie (o.a.) 'n 'antwoord' op postmodernisme. Maar kritici wat sinies staan teenoor dekonstruksie, praat lustig mee oor postmodernisme (Brink 1988b: 380).

Soms word, byvoorbeeld, Derridiaanse terminologie in navolging van daardie skrywer tot by sy volle konsekwensies gevoer deur postmodernistiese skrywers wat dekonstruksie steeds as hul uitgangspunt neem, maar meer dikwels is die poststrukuralistiese woordeskat bloot 'n handige begripsapparaat waarmee sekere aspekte van die postmodernisme

beskryf kan word sonder dat dieselfde ekstreme - selfs verregaande - posisies van byvoorbeeld 'n Derrida ingeneem word. Die verwantskap tussen die poststrukturalisme en die groter beweging waarin dit opgeneem is, die postmodernisme, is ongetwyfeld problematies. Dié komplekse verhouding is veral sigbaar in die wyse waarop die woordeskat van die poststrukturalisme dikwels gekeer word sonder dat die uitgangspunte van die poststrukturalisme noodwendig ten volle onderskryf word.

Dieselfde is met hierdie studie die geval. Alhoewel 'n dekonstruksie van die De Vries-tekste nie onderneem word nie, word bepaalde begrippe wat vanuit die dekonstruksie (en die poststrukturalisme in die algemeen) na die breër postmodernistiese gesprek deurgesypel het, gebruik, en nie altyd in die oorspronklike betekenis nie. Die postmodernisme is op herwinning ingestel en só 'n werkwyse is dus nie vreemd nie. Die postmodernisme is inderdaad 'n kannibalistiese diskoers. In wese is die benadering van hierdie studie dus eklekties, en put dit uit die bydraes van die skrywers wat in dié hoofstuk en die hoofstukke wat hierop volg, genoem word:

postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges (Hutcheon 1988: 3).

'n Skrywer soos Roland Barthes, byvoorbeeld, se sieninge oor die aard van die teks is verhelderend wanneer dit met die De Vries-tekste saamgelees word, maar dit beteken nie noodwendig dat

alle fasette van Barthes se breë ontwikkeling as kritikus ondersteun word nie. Die naam Barthes is in ieder geval nie 'n noemer vir 'n koherente, enkelvoudige teoretiese standpunt nie, aangesien hy as teoretikus van minder na meer radikale fases migreer het (Culler 1983: 12). Die Barthes-tekste loë dus as 't ware 'n eklektiese gebruik daarvan uit. Dit is ook die geval met ander teoretici.

Die sogenaamde poststrukuralistiese postmodernisme, waartoe die latere Barthes bydra, is daarbenewens geen enkelvoudige begrip nie, maar deel van die bewegende, weersprekende en wedersyds voedende palimpses tekste deur skrywers van belletrie en kultuurfilosofie wat hulle veral in die tweede helfte van die twintigste eeu met kennisteoretiese vrae besig hou. 'n Meer gedetailleerde ondersoek na die onderlinge verhoudings tussen die dekonstruksie, die poststrukuralisme en die postmodernisme - so onseker as wat dié afbakenings ook al mag wees - val buite die bestek van hierdie ondersoek. As voorbeeld van só 'n ondersoek dien Olivier (1988: 287 e.v.) se studie.

#### HERKOMS: DIE JARE VYFTIG

Eers moet die herkoms van die term *postmodernisme* nagegaan word, aangesien dit interessante perspektief lewer op die wortels van hierdie beweging. In hul Het postmodernisme in de literatuur (1988: 11 e.v.) gee Bertens en D'haen 'n bruikbare oorsig oor die ontstaansgeskiedenis van die postmodernisme. Hulle gebruik

'n historiese metode en wys daarop dat die term die eerste keer in 1934 deur die Spaanse kritikus Frederico de Onís (*post-modernismo*) gebruik is. Daarna duik dit weer in 1942 (in die V.S.A.) en in 1947 (in die V.K.) op, maar sonder dat die benaming enige verwantskap toon met huidige opvattinge oor die postmodernisme (Bertens en D'haen 1988: 12).

Ná nog 'n paar onbelangrike gebruiksverskynings, word die term in 1950 egter deur die digter Charles Olson opgeraap as 'n literêr-kritiese begrip tydens sy bespreking van sy eie poësie asook die verse van die sogenaamde Black Mountain-digters van daardie tyd (Bertens en D'haen 1988: 12-13). Van groter belang vir hierdie studie is die feit dat die term *postmodernisme* in die romankritiek eers in 1959 bekend word, wanneer Irving Howe met verwysing na die werk van die *beat*-skrywers Kerouac en Ginsberg die postmodernisme as 'n anti-intellektuele beweging sien. Hy betrek ook die werk van Malamud, Mailer en Bellow en bestempel hul prosa as "stuurloos, sonder geaccepteerd sociaal kader en sonder vaste normen" (Bertens en D'haen 1988: 14). Sy siening van die Amerikaanse samelewing van sy tyd, dui op 'n opvatting wat ook later jare aan die postmodernisme gekoppel sal word. Bertens en D'haen dui aan hoedat Howe die Amerika van dié tyd tipeer:

Voor Howe heeft de Amerikaanse samenleving van de jaren vijftig geen richting meer; tradities worden veronachtzaamd, gevestigde autoriteit wordt niet meer erkend, er is geen nationaal 'doel' dat tot eensgezindheid zou kunnen leiden. Zoals hij zelf zegt: 'It was as if our guidelines of social thought and literary conventions were being erased'. Want de voor Howe steeds toenemende vervlakking en

fragmentarisering van de samenleving vindt haar weerslag in de literatuur, evenals de steeds toenemende onkenbaarheid van de werkelijkheid waarin we leven (Bertens en D'haen 1988: 14).

Soos Bertens en D'haen dan ook aandui, is Howe se vroeë bydrae belangrik omdat dit wys op die:

afbraak van sosiale en literaire konventies die in die jare vyftig in die V S plaatsvond en omdat hij een diepgaande twyfel aan konventies van welke aard dan ook en selfs aan die kenbaarheid van die wereld als sentraal stelt. Zoals we zullen sien gaat die twyfel steeds meer het konsept postmodernisme, zoals dat in die Amerikaanse romankritiek tot ontwikkeling is gekomen, beheerses (Bertens en D'haen 1988: 14).

#### SEDERT DIE PROTESKULTUUR VAN SESTIG

Die toneel verskuif nou na die Amerikaanse *counterculture* van die jare sestig. Die kritikus Leslie Fiedler verskyn op die toneel en rig hom in sy bespreking van die "rude magic" (Bertens en D'haen 1988: 15) van die postmodernisme veral teen die modernisme:

Voor Fiedler was dat het verleden van die grote modernisten van die jare twintig die zich met hun steriele intelektualiteit en formalisme in een zeer elitare ivoeren toren van die werkelijkheid hadden afgezonderd. Voor Fiedler werd het postmodernisme echter niet zozeer gestalte gegeven door schrijvers als Bellow en Malamud ... maar door de door pop-art geïnspireerde produkte van die *counterculture*, zoals bij voorbeeld die verhalen van Richard Brautigan. Fiedler zag in het postmodernisme een nuwe, aardse spontaniteit die zich verzette teen het dodelyk serieuze humanisme van modernisten als Eliot, Proust, Mann, Woolf, Foster, en van hun voorlopers, zoals Henry James (Bertens en D'haen 1988: 15).

Soos Bertens en D'haen (1988: 16) aandui, is die sein nou gegee vir die skrywer-kritikus Susan Sontag, wat haar aan die begin van die jare sestig ook opstel teen die moderniste wat aan die literatuur bykans religieuse status verleen het. Sy wil op haar beurt die klem plaas op die belewing van die kunswerk. Volgens Sontag is die betekenis van die kunswerk van minder belang: "In place of a hermeneutics of art we need an erotics of art" (Sontag, aangehaal deur Bertens en D'haen 1988: 16). Alhoewel sy die term *postmodernisme* nie gebruik nie, sluit sy tog by die tydsgees wat aan die ontwikkel is, aan. Haar siening kan waarskynlik eerder as anti-modernisties beskryf word:

Fiedler en Sontag signaleren beiden een antimodernistiese kunst die een nieuwe houding, een 'new sensibility' zoals Sontag het noemt, ten opzichte van kunst en van de wereld impliceert (Bertens en D'haen 1988: 16-17).

Hierdie twee kritici wil die houding van die *counterculture* wat die burgerlike Amerikaanse samelewing in daardie jare aan die uitdaag was, op die literêre toneel van toepassing maak, met as doel:

een omverwerping van de bestaande waarden, die als elitair, reactioner en repressief werden ervaren, en een doorbraak naar een spontaan, geestverruimend, op esthetische bevrediging gericht bestaan dat zich bevrijd had van de sociale, morele en niet te vergeten seksuele restricties van de jaren vijftig (Bertens en D'haen 1988: 17).

Die vitale energie wat die postmodernisme deur die jare wat

voorlê, sou dra, was reeds sigbaar in die:

poetry of the Beats, the 'Projective' poets, and other poetic continuators of the nativist line of Whitman, Williams and Pound, in the short-lived vogue of the Living Theatre, happenings, pop art, and in a variety of artistic and also musical experiments with randomness and dissonance (Graff 1979: 58).

Gerald Graff plaas ook die nuwe kulturele ontwikkelinge van die tyd teen die agtergrond van die burgerlike, welvarende Amerikaanse middelklas en verwys na 'n kulturele of epistemologiese krisis:

The loss of significant external reality, its displacement by mythmaking, the domestication and normalization of alienation - these constitute a common point of departure for the writing of our period (Graff 1979: 62).

Energieë wat tot die nuwe verwickelinge bydra, is natuurlik ook die ontstaan van die nuwe informasiemaatskappy, soos Bertens en D'haen dit noem (1988: 20). Die oppervlakkighede van 'n kreet soos *the medium is the message*, word vergesel van 'n doelbewuste poging om ernstige kuns te ondermyn. In pogings wat herinner aan die Europese avant-garde aan die begin van die twintigste eeu, word die grense tussen "hoë kuns" en populêre kuns afgebreek:

Roy Lichtenstein maak op tekenstrips gebaseerde schilderijen en Andy Warhol beeldt Coca-Cola-flessen en foto's van Marilyn Monroe in serie af (Bertens en D'haen 1988: 21).

Prosaskrywers soos Iris Murdoch, John Barth, Thomas Pynchon en Alain Robbe-Grillet beweeg van die modernisme weg deurdat hulle skepties is oor:

modernist notions of metaphor as a species of suprarational truth that unifies paradoxical opposites and modernist conceptions of myth which make it a principle of order for art and of discipline for the subjective self (Wasson 1969: 460).

Die kritikus Richard Wasson lewer interessante kommentaar op die verskil tussen die modernisme en die benadering van die nuwe generasie skrywers. Alhoewel die moderniste bewus was van die problematiese aard van kennis van die werklikheid, glo hulle dat die ordenende aard van die kunswerk 'n borswering kan bied teen die chaos wat die mens in die gesig staar. Daarbenewens glo hulle ook dat die kunswerk by wyse van metafore en simbole sekere waarhede oor die werklikheid kan ontsluit (Bertens en D'haen 1988: 23). Die postmodernistiese skrywers wys metafore en simbole af:

omdat de inzichten die het gebruik van metaforen en symbolen oplevert toch niet meer dan zelfbedrog kunnen zijn. In plaats daarvan zijn zij eropuit juist de absolute onkenbaarheid van de wereld buiten het subject aan het licht te brengen. Terwijl voor de modernisten de buitenwereld als het ware een verlengstuk van hun subjectieve bewustzijn was, en daaraan ondergeschikt werd gemaakt, moet nu die buitenwereld in al zijn ondoordringbaarheid worden getoond. De afstand tussen het subject en de wereld van objecten moet volledig worden geaccepteerd (Bertens en D'haen 1988: 23).

## DIE POSTSTRUKTURALISTIESE IMPULS

Bertens en D'haen rig hul studie vanuit die interpretasiekader van wat hulle die poststrukuralistiese postmodernisme noem, omdat hierdie variant van die postmodernisme die een is wat sedert die begin van die jare tagtig die debat oor die postmodernisme domineer (Bertens en D'haen 1988: 8). Dit was ook die geval in Suid-Afrika, waar die idees van byvoorbeeld Derrida in die jare tagtig 'n groot rol gespeel het en die woordeskat van die poststrukuralisme tans steeds menige gesprek oor die postmodernisme fasiliteer. Soos die postmodernisme, bestaan die poststrukuralisme uit 'n veelheid van standpunte en omvat dit die standpunte van 'n verskeidenheid teoretici. Ook die poststrukuralisme moet dus met versigtigheid bejeën word en nie as 'n enkelvoudige stel aannames gesien word nie - dit is 'n collage tekste van uiteenlopende teoretici. Die term *poststrukuralisme*, byvoorbeeld, beteken nie dat die poststrukuralisme chronologies volg op die strukturalisme nie, "aangesien daar reeds 'post-strukturalistiese' uitsprake gemaak is tydens die hoogbloei van die Strukturalisme" (Hambidge 1992c: 400). In dié opsig herinner die verhouding strukturalisme/poststrukuralisme aan die onsekere, bedrieglike verhouding modernisme/postmodernisme. Die poststrukuralistiese diskoers - waarbinne Derrida se dekonstruksie 'n radikale komponent vorm - domineer op 'n sekere fase die postmodernistiese debat:

In the course of the 1970s, postmodernism was gradually drawn into a poststructuralist orbit. In the

first phase, it was primarily associated with the deconstructionist practices that took their inspiration from the poststructuralism of the later Roland Barthes and, more in particular, of Jacques Derrida. In its later stages, it drew on Michel Foucault (Bertens 1995: 5-6).

Met die (laat) vertaling uit Frans in Engels van Jean-Francois Lyotard se The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1984; oorspronklike Franse uitgawe 1979), merk die Engelssprekende wêreld - veral Amerikaanse kritici - op dat 'n prominente poststrukturalis die term *postmodernisme* in sy woordeskat opgeneem het:

(it) seemed to many to signal a fully-fledged merger between an originally American postmodernism and French poststructuralism. Like poststructuralism, this postmodernism rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language that we use (Bertens 1995: 6).

Volgens Christopher Norris (1982: 92) is die aankoms van dekonstruksie in die V.S.A. net betyds om die energieë van teoretici wat uit die borsrok van die metodiek van die New Criticism wil ontsnap, op te vang en te kanaliseer. Dié kritici sluit J. Hillis Miller (1970), Geoffrey Hartman (1979) en Paul de Man (1979) in. Alhoewel hulle as "elite troops in Derrida's revolutionary new division" (Leitch 1983: 45) beskou is, was daar ook groot verskille tussen hul werk en dié van Derrida. Teen 1980 was dit ook geensins meer moontlik om in terme van 'n harmonieuse Noord-Amerikaanse dekonstruksie te praat nie - daarvoor was daar te veel verskillende aksente (Leitch 1983:

45). Ander prominente poststrukturaliste is Jacques Lacan (1977), Jacques Derrida (1977) en Michel Foucault (1989). Aan 'n jonger generasie behoort teoretici soos Gilles Deleuze (1983), Felix Guattari (1983) en Jean-Francois Lyotard (1984).

Madan Sarup (1989: 1-3) dui 'n viertal kritiese houdings aan wat die strukturalisme en die poststrukturalisme gemeen het.

Ten eerste is daar die kritiek teen die menslike subjek, wat deur Lévi-Strauss die "spoilt brat of philosophy" genoem is. Binne die poststrukturalisme word dié subjek ondermyn. Hans Bertens skryf hieroor:

Under the pressure of Derrida's arguments, and of Lacan's psychoanalysis, which sees the subject as constructed in language, the autonomous subject of modernity, objectively rational and self-determined, likewise gives way to a postmodern subject which is largely other-determined, that is, determined within and constituted by language (Bertens 1995: 6).

Ten tweede omvat die strukturalisme en die poststrukturalisme 'n kritiese houding ten opsigte van historisisme en stel hulle hul op teen die idee dat daar 'n patroon in die geskiedenis is.

Ten derde is daar die kritiek van die begrip betekenis, waarmee die poststrukturalisme Saussure se onderskeid tussen die betekenaar en betekende radikaliseer deur die betekenaar die dominante faktor te maak. Lacan, byvoorbeeld, skryf van *glissement* of verglyding, "the incessant sliding of the signified under the signifier" (Sarup 1989: 3). Derrida gaan nog verder:

he believes in a system of floating signifiers pure and simple, with no determinable relation to any extra-linguistic referents at all (Sarup 1989: 3).

Die invloed wat die poststrukturalisme op 'n sekere fase van die postmodernisme gehad het - en die invloed van veral Derrida - is groot:

Accepting Derrida's exposure, and rejection, of the metaphysical premises - the transcendent signifier - upon which such empiricism is built, postmodernism gives up on language's representational function and follows poststructuralism in the idea that language constitutes, rather than reflects, the world, and that knowledge is therefore always distorted by language, that is, by the historical circumstances and the specific environment in which it arises (Bertens 1995: 6).

In die vierde plek is daar kritiek teen filosofie, wat 'n uiting in die werkwyse van die eksponente van die strukturalisme en poststrukturalisme vind. Alhoewel die strukturalisme en die poststrukturalisme bostaande vier momente van kritiek gemeen het, beweeg die poststrukturalisme verder. Sarup gee, in breë trekke, 'n opsomming van hul projek:

While structuralism sees truth as being 'behind' or 'within' a text, post-structuralism stresses the interaction of reader and text as a productivity. In other words, reading has lost its status as a passive consumption of a product to become performance. Post-structuralism is highly critical of the unity of the stable sign (the Saussurean view). The new movement implies a shift from the signified to the signifier: and so there is a perpetual detour on the way to a truth that has lost any status or finality. Post-structuralists have produced critiques of the classical Cartesian conception of the unitary subject - the subject/author as originating

consciousness, authority for meaning and truth. It is argued that the human subject does not have a unified consciousness but is structured by language. Post-structuralism, in short, involves a critique of metaphysics, of the concepts of causality, of identity, of the subject, and of truth (Sarup 1989: 3-4).

- Die mees kontroversiële poststrukturalis is Jacques Derrida, wat sy bepaalde vorm van dekonstruksie as "activity of reading" (Norris 1982: 31) aan die Engelssprekende wêreld bekend stel met die publikasie van werke soos Of Grammatology (1977) en Writing and Difference (1978). Sarup meen dan ook dat die poststrukturalisme 'n produk van die onstuimige Frankryk van 1968 is: "Unable to break the structures of state power, post-structuralism found it possible to subvert the structures of language" (Sarup 1989: 115). Terry Eagleton stem saam: "The student movement was flushed off the streets and driven underground into discourse" (Eagleton 1983: 142). Die vyand word nou samehangende denksisteme van enige aard, veral politieke teorieë en politieke organisasies. Maar die opstand strek veel verder: "conceptual meaning itself, as opposed to libidinal gesture and anarchist spontaneity, was feared as repressive" (Sarup 1989: 115).

Twee fases kan binne die poststrukturalistiese postmodernisme onderskei word. In die eerste fase - wat die laat jare sewentig en vroeg jare tagtig dek - vier Barthes en Derrida hoogty. Hul benadering is linguisties of tekstueel:

The attack on foundationalist notions of language, representation, and the subject is combined with a

strong emphasis on what in Derrida's 'Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences' (1970) had been called 'freeplay' - the extension *ad infinitum* of the 'interplay of signification' in the absence of transcendent signifiers, of metaphysical meaning - and on intertextuality (Bertens 1995: 6).

Die teks word deur Barthes gesien as 'n "multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash", en as 'n "tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture" (Barthes 1977: 146).

Dié Derridiaanse dekonstruksie glo dat die aanval op die idee van representasie op sigself 'n politieke daad is en vier onomwonde die dood van die subjek of outeur. Wat dié kritici skynbaar nie besef het nie, is dat:

the end of representation had paradoxically made questions of subjectivity and authorship (redefined in postmodern terms, that is, in terms of agency) all the more relevant. If representations do not and cannot represent the world, then inevitably all representations are political, in that they cannot help reflecting the ideological frameworks within which they arise. The end of representation thus leads us back to the question of authorship, to such political questions as: 'Whose history gets told? In whose name? For what purpose?' (Bertens 1995: 7).

Die toenemende politisering van die debat oor die postmodernisme spruit uit dié vrae. Hans Bertens merk op:

In the absence of transcendent truth it matters, more than ever, who is speaking (or writing), and why, and to whom (Bertens 1995: 7).

In die jare tagtig beweeg die poststrukuralistiese postmodernisme weg van die tekstuele, selfverwysende obsessies van die vroeë fases. Dit is veral Foucault - maar ook Lacan - wat 'n belangrike rol in dié tweede fase begin speel:

Like the earlier deconstructionist postmodernism, this later poststructuralist postmodernism assumes a reality of textuality and signs, of representations that do not represent. Here, however, the emphasis is on the workings of power, and the constitution of the subject (Bertens 1995: 7).

Hans Bertens merk op dat Foucault se invloed:

materializes almost imperceptibly until it is suddenly very much there, like a fine drizzle that to your surprise has managed to get you thoroughly wet after an hour's walk (Bertens 1995: 7).

Daarmee arriveer die sensitiwiteit vir die verband tussen kennis en mag:

This postmodernism interrogates the power that is inherent in the discourses that surround us - and that is continually reproduced by them - and interrogates the institutions that support those discourses and are, in turn, supported by them. It attempts to expose the politics that are at work in representations ... and it works against the hegemony of any single discursive system (Bertens 1995: 8).

Hierdie tweede fase binne die poststrukuralistiese postmodernisme is baie belangrik, omdat dit die dekonstruktiewe werkwysse in staat stel om weg te beweeg van die eng bemoeienis met tekstualiteit en, soos hieronder aangedui, die energie

verskaf vir 'n ontwikkelende polities-betrokke postmodernisme. Vir die postmodernisme was Foucault se invloed dus baie belangrik. Baie kritici is egter steeds krities oor die politieke energie van die poststrukuralistiese postmodernisme en rig hul besware veral teen dekonstruksie. Sarup skryf:

When faced with new approaches such as deconstruction it is very hard to try to work out whether they are useful aids in building a new socialist order or are just other forms of bourgeois recuperation and domination. I think I am right in saying that deconstruction is, for Derrida, ultimately a political practice, an attempt to dismantle the logic by which a particular system of thought and, behind that, a whole system of political structures and social institutions maintains its force. But in practice it cannot be denied that his work has been grossly unhistorical and politically evasive ... In so far as textual undecidability precludes raising questions about truth it perpetuates the status quo (Sarup 1989: 60).

Dit is veral die wyse waarop dekonstruksie die outeur dood verklaar en alles tot teks maak wat steeds kritiek kry:

Deconstructionists tend to say that if a text seems to refer beyond itself, that reference can finally be only to another text. Just as signs refer only to other signs, texts can refer only to other texts, generating an intersecting and indefinitely expandable web called *intertextuality*. There is a proliferation of interpretations, and no interpretation can claim to be the final one (Sarup 1989: 57-58).

Johan Degenaar wys op bepaalde positiewe aspekte van die dekonstruktiewe strategie:

the demystification of transhistorical projections,  
the denial that self-understanding entails self-

transparency, the linking of meaning of life with the continual creation of meaning, and the use of irony to remind man of the limitations of human understanding (Degenaar 1989b: 35).

Die uitgangspunte van die poststrukuralisme vind natuurlike aansluiting by die ontwikkelinge in Amerika wat hierbo as die wortels van 'n Amerikaanse postmodernisme aangedui is. Voortaan sal die postmodernisme gekenmerk word deur 'n breë spektrum houdings - sommige kritici loop al die pad met byvoorbeeld Derrida saam, terwyl ander (soos Hutcheon 1988) van sy idees en woordeskat gebruik maak om 'n postmodernisme te formuleer wat versigtiger is oor die verhouding woord/wêreld en die vernietiging van die subjek. Terwyl dekonstruksie, met sy opponering van binêre teenstellings, enige moontlikheid van die afsonderlikhede teks en wêreld afwys, gaan sommige ander postmodernismes slegs so ver as om bewus te wees van vroeë oor dié verhouding en dit telkens te problematiseer. Dekonstruksie verwoes die subjek, maar daar is, soos hieronder aangetoon, postmodernismes wat die bestaan en aard van die subjek voortdurend problematiseer. Soos hieronder aangedui, is daar in die jongste jare tekens dat postmodernistiese teoretici wegbeweeg van die radikale poststrukuralisme van byvoorbeeld Derrida.

#### MIGRASIE NA SUID-AFRIKA

Charles Jencks, wat veral pleitbesorger is van die postmodernistiese argitektuur, skryf:

The growth of Post-Modernism has followed a sinuous, even tortuous, path. Twisting to the left and then to the right, branching down the middle, it resembles the natural form of a spreading root, or a meandering river that divides, changes course, doubles back on itself and takes off in a new direction (Jencks 1986: 2).

- Hierdie ondefinieerbaar breë, kannibalistiese en dikwels paradoksale diskoers bereik Suid-Afrika vanuit die Engelssprekende wêreld en Frankryk, maar veral vanuit en via die V.S.A. Die resepsie van die postmodernisme in die Suid-Afrikaanse literêre toneel verloop baie soos die resepsie van die postmodernisme in Nederland, waar, nes hier ter lande, op 'n relatief laat stadium kennis geneem word van die debat elders op die Europese kontinent en in Noord-Amerika. Dit is belangrik om kortliks ook na die Nederlandse situasie te kyk, omdat die Dietse wêreld, en by uitstek die kultuur van die Lae Lande, tradisioneel naas die Anglo-Amerikaanse wêreld die voedingsaar vir veral Afrikaanse literatore en skrywers is.

Selfs die Franse impetus van kritici soos Roland Barthes en Jacques Derrida bereik die meerderheid Suid-Afrikaanse kritici in Engels, spesifiek by grasie van die Anglo-Amerikaanse uitgewerswese. Afrikaanse skrywers van belletrie en teoretiese tekste was in die voorlaaste twee dekades van die twintigste eeu toenemend op die Anglo-Amerikaanse wêreld aangewese. Die gesprek wat in "Siënese dagboek" met die Nederlandse Tagtigers aangegaan word, asook die verwysings na die werk van Couperus (sien p.119 e.v. hieronder), is neerslag van 'n interkontinentale gesprek wat afgeskaal en selfs beëindig is deur die kulturele wurggreep

van die polities-geïnspireerde boikotaksies wat veral sedert die jare sewentig vanuit die Lae Lande op Suid-Afrika toegepas is. In 'n groter mate as voorheen was Suid-Afrikaanse intellektuele vir stimulasie en die invloed van nuwe idees aangewese op die sterk - en dikwels populêre - kultuurenergie wat Suid-Afrika vanuit die Verenigde State oorspoel het. Terwyl die De Vries-tekst weliswaar met Nederlandse tekste in gesprek is (ook, via Kloos en Perk, met Shelley en Keats), word 'n intertekstuele gesprek met die Amerikaanse postmodernisme in "Die bruid" aangeknoop wanneer een van die leidende skrywers van Amerikaanse postmodernistiese fiksie, John Barth, ter sprake gebring word (p.244 e.v. hieronder). In "Die vierde moontlikheid" word 'n herskrywing van 'n teks van 'n ander (Suid-)Amerikaner, Borges, onderneem (p.187 hieronder). Borges word, soos hieronder op p.244 en verder aangetoon, op sy beurt weer deur Barthes genoem as 'n belangrike gespreksgenoot. Die Europese invloed word egter met hierdie Amerikaanse bemoëienis nie deur die De Vries-tekst afgewys nie, want die Fransman Roland Barthes se werk kom in byvoorbeeld "Die bruid" ter sprake (sien p.295 hieronder), terwyl die Nederlandse kritikus Frank C. Maatje in "Towenaars" genoem word (p.308 hieronder) en die insypelings van Derrida se metodes wydverspreid in die De Vries-tekst opmerklik is.

Terwyl die De Vries-tekst nog - ook met 'n kulturele herbesoek soos dié wat "Siënese dagboek" onderneem - die Europese kulturele metropool in die oog het, word lesings van dié tekst onafwendbaar onderneem vanuit 'n perspektief wat Suid-Afrika vanuit 'n Engelssprekende wêreld - veral Amerika - bereik

het. In haar artikel oor die postmodernistiese teks in resente Amerikaanse fiksie, verskaf Pamela Ryan 'n lys Amerikaanse skrywers wat in wisselende grade van radikalisme wegbeweeg van die skryfwyse van 'n ouer generasie soos Henry James en William Faulkner. Sy noem onder meer John Barth, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, William Gass, Donald Barthelme, Richard Brautigan en, baie meer eksperimenteel van aard, Ronald Sukenick en William Gaddis (Ryan 1985: 39). Haar leesverslag toon aan dat daar groot ooreenkomste tussen die De Vries-tekste en die oeuvres van dié skrywers is.

Frans Ruiter, in sy oorsig van die resepsie van die Amerikaanse postmodernisme in onder meer Nederland (Ruiter 1991: veral 258 e.v.), toon aan dat die gesprek oor die postmodernisme in die jare tagtig volgens 'n kritikus soos Willem van Reijen in Nederland maar teleurstellend traag verloop het. Dit het nouliks, soos hier ter lande tydens debatte wat hieronder beskryf word, uitgegroeï "tot een issue naar aanleiding waarvan in de publieke opinie de geesten zich scheiden" (Ruiter 1991: 458). Tóg het die postmodernistiese gesprek dag- en weekblaaie stadig begin binnedring en meen Ruiter dat gesê sou kon word dat daar mettertyd 'n "respectabel" (Ruiter 1991: 259) aantal tydskrif- en boekpublikasies verskyn het wat oor die postmodernisme handel. Dié publikasies betuig dikwels hul skatpligtigheid teenoor verwickelinge in die V.S.A. Hiervan is die boek wat dikwels in die onderhawige studie ter sprake kom, Hans Bertens en Theo D'haen se Het postmodernisme in de literatuur (1988), 'n voorbeeld. Die postmodernisme moes egter

in die Nederlande dikwels, soos ook hier in Suid-Afrika, voor 'n afwysende houding stuit (Ruiter 1991: 260). Volgens Marcel Janssens is daar egter tans, wat die Nederlandse en Vlaamse literatuur betref, "een heuse inhaalbeweging onder literairhistorici aan de gang" (Janssens 1995a: 27). Volgens Janssens word tekste van so vroeg as uit die jare vyftig, geskep deur skrywers soos Ivo Michiels en Hugo Claus, nou "postmodernisties" genoem - dit terwyl die term in daardie dae nooit gebruik is nie. Dit bevestig, weer eens, dat die postmodernisme 'n manier van kyk of lees is.

Met die hervatting van kulturele kontak tussen Suid-Afrika en die Lae Lande word wedersydse wisselwerking weer moontlik gemaak. Dit sou interessant wees om die postmodernismes wat tydens die boikotjare onderskeidelik in die Lae Lande en Suid-Afrika onder invloed van veral Amerika en Frankryk ontwikkel het, te vergelyk. Só 'n ondersoek val egter buite die bestek van hierdie projek.

#### DIE HISTORIESE BENADERING

Heelwat teoretici, soos uit Bertens en D'haen se benadering hierbo blyk, benader die postmodernisme, ondanks voorbehoude oor historisme, vanuit 'n historiese perspektief en gebruik die modernisme as vertrekpunt vir 'n omskrywing van die postmodernisme. Hans Bertens gee selfs vir sy pasverskene The Idea of the Postmodern (1995) die subtitel A History.

Die kritikus Rory Ryan illustreer hierdie historiese

benaderingswyse:

Strictly speaking, the term postmodernism is traceable to the literary revolution called "Modernism", characterized by literary figures such as Pound, Yeats, Eliot and Woolf. What they had in common was a revolt against Aristotelian poetics, particularly the belief in a linear plot, in which a sequence of events moves logically towards a resolution. Postmodernism should more correctly be called "supermodernism" in that postmodernism does not break with, but extends the projects and dissatisfactions of modernism ... Modernism began as a tremour, and postmodernism became the earthquake (Ryan 1988: 247).

Ryan waarsku egter teen só 'n historiese benadering:

it is worth noting that those literary critics who describe the emergence of postmodernism in terms of linear progression of thought are relying on a version of history quite at odds with postmodernist attitudes to versions of the past (Ryan 1988: 247).

Tóg is dit deel van die problematiek dat diegene wat die postmodernisme probeer beskryf, dikwels "verslik in die probleme van fasering en datering" (Brink 1988b: 379). Soos hierbo aangetoon, is postmodernisme 'n radikalisering van die modernisme:

Postmodernism is far bolder, more thorough and more sustained an attack of dominant Western ideas and values, and far exceeds modernism, but its boldness would be unthinkable without the prior critiques initiated by modernism (Ryan 1988: 247).

Ook teoreties gesproke is die postmodernistiese diskoers:

a cultural-intellectual response to the sheer rigidity of a monumental modernist method. The discourse of postmodernism is, in a sense, the self-conscious articulation of the impulse we call literary theory, an impulse against indifferent and repetitive habits of hegemony (Ryan 1988: 253).

Dit is dus bykans onmoontlik om 'n historiese onderbou uit besprekings oor die postmodernisme te weer. Oor kritici wat "postmodernisties korrek" wil optree deur historisme te vermy, skryf Calinescu:

While they ostensibly reject the historical sense of postmodernism, serious poststructuralist thinkers will almost instinctively preserve, even at the price of self-contradiction, the possibilities it offers (Calinescu 1990: 4).

Terwyl kritici soos Ryan (1988) die historiese aspek dus probeer afwys, sypel dit onafwendbaar hul omskrywings van die postmodernisme binne.

#### **McHALE: MODERNISME/POSTMODERNISME**

'n Meer gerieflike begripskader wat in 'n mate die gevare van historisme vermy, is Brian McHale se onderskeid tussen die modernisme en die postmodernisme. Sy siening dui aan dat daar geen vaste grens tussen die modernistiese en postmodernistiese aspekte van 'n gegewe teks is nie. As instrument vir die onderskeid tussen die modernisme en die postmodernisme, gebruik McHale die begrip *die dominante*, wat oorspronklik waarskynlik deur Jurij Tynjanov gemunt is (McHale 1987: 6), maar deur Roman

Jakobson algemeen toeganklik gemaak is by wyse van die volgende formulering:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure (Jakobson, aangehaal deur McHale 1987: 6).

Ten einde die heterogene katalogusse kenmerke wat deur verskillende kritici onder die noemers *modernisme* of *postmodernisme* gerangskik word, sistematies te ontplooi, gebruik McHale die begrip *die dominante* om die skuif van die modernisme na die postmodernisme aan te toon. Hy beroep hom weer eens op Jakobson se formulering:

In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is the question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant (Jakobson, aangehaal deur McHale 1987: 7).

Die dominante van die modernisme, voer McHale (1987: 9) aan, is die epistemologiese. Die epistemologiese obsessie met kennis "rules, determines and transforms" al die elemente van die modernistiese teks, sodat dié teks hoofsaaklik gemoeid is met kennisteoretiese vrae. Modernistiese fiksie ontplooi volgens McHale strategieë wat vrae soos die volgende opper: Hoe interpreteer ek hierdie wêreld waarvan ek deel vorm? Wat is ek in dié wêreld? Wat is daar om te weet? Wie weet dit? Hoe weet

hulle dit, en met watter graad van sekerheid? Wat is die beperking van kennis?

Die dominante van die postmodernisme, daarenteen, is volgens McHale (1987: 10) die ontologiese. Postmodernistiese fiksie ontplooi strategieë wat sogenaamde *post-cognitive* vrae op die voorgrond stel. Hierdie syns- of wesensvrae lui byvoorbeeld: Watter wêreld is dit hierdie? Wat is daar te doen binne dié wêreld? Wat is 'n wêreld? Watter soort wêrelde is daar, waaruit bestaan hulle, en hoe verskil die een van die ander? Wat gebeur wanneer wêrelde in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word? Wat is die bestaansaad van 'n teks en wat is die aard van die wêreld wat daardie teks projekteer?

McHale waarsku egter dat die aanwesigheid van die ontologiese dominante nie die epistemologiese aspek totaal verdryf nie, en andersom:

This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the order in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more urgent to interrogate it about its ontological implications. In postmodernist texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology (McHale 1987: 11).

Om hierdie rede word hieronder op p.64 gesê dat 'n modernistiese lesing van die De Vries-teks wel meriete sou hê. Die aanwesigheid van die postmodernistiese dominant, wat ontologiese kwessies soos die taal-aard van die teks en die verhouding tussen die wêreld van die teks en ander ruimtes -

onder meer die werklikheid en ander tekste - vooropstel, dwing die leser egter om die vertelstrategieë wat deur die ontologiese vooropstelling ontplooi word, éérste te ondersoek.

#### HASSAN SE ASSE

Teen die agtergrond van McHale se onderskeid tussen die epistemologiese en die ontologiese, is Ihab Hassan se onderstaande breë onderskeid tussen twee asse makliker verstaanbaar. Hassan (1987: 91) tref 'n skematiese onderskeid tussen die modernisme en die postmodernisme. Hy put uit verskeie gebiede, soos die literatuurteorie, filosofie, antropologie, psigo-analise, politieke wetenskap, linguistiek en selfs teologie, en waarsku dat sy onderskeid nie waterdig is nie (Hassan 1987: 92). Tóg voel hy dat die elemente in die regterkantste kolom uitwys na postmodernistiese neigings en dié aan die linkerkant na die modernisme:

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy

Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
<i>Lisible</i> (Readerly)	<i>Scriptible</i> (Writerly)
Narrative/ <i>Grande Histoire</i>	Anti-narrative/ <i>Petite Histoire</i>
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinacy	Indeterminacy
Transcendence	Immanence

Nie alle kritici is gelukkig met Hassan se binêre teenstelling tussen die modernisme en die postmodernisme nie. Vanuit die oogpunt van die literêre historiografie skryf Joris Vlasselaers:

Hassan's preference ... for working with sets of characteristics brought together in binary oppositions reflects his vision of cultural periods as mental constructions that are to be articulated in terms of continuity and discontinuity, diachrony and synchrony, revealing the dialectical nature of the relations between the distinctive features that are accentuated. However, finally he does not manage to escape the pitfalls of oversimplification. His model of cultural evolution manifests the reductionist weaknesses of so many structuralist and even poststructuralist approaches when they refer to a merely contrastive combination of two "moments/situations" fixed diachronically. Such a mechanistic approach emphasizes the aspects of rupture and distance, but does not sufficiently account for the historical process (Vlasselaers 1988: 261).

#### DIE WAARDE VAN MCHALE

Wanneer McHale se konsep die dominante egter op Hassan se skema

van toepassing gemaak word, blyk die praktiese waarde van McHale se model. Ook teoretici soos Douwe Fokkema en David Lodge (McHale 1987: 7) stel reekse periodekodes wat tipies van die postmodernistiese era is, voor, en onderskei dit dan direk of by implikasie van die modernisme. McHale toon egter die volgende aan:

In all these cases, the oppositions tend to be piecemeal and unintegrated; that is, we can see how a particular postmodernist feature stands in opposition to its modernist counterpart, but 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 (McHale 1987: 7).

By wyse van *die dominante* word hierdie gebrek aan groter sistematiek dan bygelê en is die postmodernisme by gracie van sy verhouding tot die modernisme dan ook helderder gedefinieer. In 'n mate vermy McHale se benadering ook die meganistiese gevare van 'n historiese benadering deurdat dit minder bekommerd is oor historiese faktore en die begrip *die dominante* as 'n instrument hanteer.

#### POSTMODERNISMES

Uit bostaande blyk dat dit waarskynlik meer korrek sou wees om na *postmodernismes* eerder as *die postmodernisme* te verwys. Min teoretici waag dit om, soos Joan Hambidge in die enigste Afrikaanse boek wat tot dusver uitsluitlik aan die postmodernisme gewy is, 'n breë definisie van die postmodernisme

te probeer gee:

Die postmodernisme kan breedweg gedefinieer word as 'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer (Hambidge 1995: 9).

Met haar definisie lê Hambidge met die woordkeuse "beweging" klem op die dinamiese aard van die postmodernisme, en wanneer sy na "grense" verwys, wil sy wys op die a-konvensionele uitdaging van gevestigde grense - onder meer tussen genres of tussen belletrie en die kritiese teks -, terwyl die herhaling van "kuns" in "kunsbeweging" en "kunsmedium" dui op die selfbewuste aard van die postmodernisme, die hardnekkige inkyk op die eie. Die woord "ondersoek" vestig die aandag op die gewoonte van die postmodernistiese kunswerk om in die proses van kunsskepping ook óór die skep van die kunswerk te teoretiseer, terwyl "verironiseer" veral verwys na die speelse, parodiërende werkwyse wat tipies is van soveel postmodernistiese kunswerke.

Sy gaan voort deur (op pp.10-31) na wat sy noem "sentrale konsepte" (Hambidge 1995: 10) te verwys en bring vervolgens die volgende reeks begrippe onder die loep: "analities-referensiële diskoers", "selfrepresentasie", "dekonstruksie", "enunsiasie/diskursiewe situasie", "outentisiteit" en "parodie". Die postmodernisme wat Hambidge poneer, wil dan veral hierdie gebiede aktiveer.

Wilhelm Liebenberg (1988: 274-275) identifiseer op sy beurt drie dominante aspekte van die postmodernisme: agterdog teenoor metanarratiewe, die fiksionalisering van die werklikheid en die

affiniteit vir massakultuur. Hy gaan dan na in watter mate 'n reeks teoretici saamstem of verskil oor die rol van dié drie dominante aspekte. Liebenberg dui aan hoedat Jameson, Graff, Huyssen, Foster, Fiedler, Hassan, Hutcheon, Eagleton, Fokkema, Lodge, McHale, Foster, Burgin en Lyotard algar die klem op verskillende wyses plaas.

Daar bestaan klaarblyklik 'n veelvoud perspektiewe wat daarbenewens histories voortdurend in beweging is. Bertens en D'haen wys op die bestaan van 'n verskeidenheid postmodernismes:

We kunnen minstens vier postmodernismen onderscheiden: een existentialistisch, op heideggeriaanse opvattingen gebaseerd postmodernisme, dat we voornamelijk in de Amerikaanse poëzie aantreffen, een avantgardistisch postmodernisme, dat de boventoon voerde in de jaren zestig (pop-art, op-art, 'happenings', 'performances', ... een poststructuralistisch postmodernisme, dat zich bezighoudt met kennistheoretische problemen, en ten slotte een puur esthetisch postmodernisme, dat alle technieken die met het postmodernisme worden geassocieerd gebruikt, maar geen politieke of filosofische stellingen wil innemen (Bertens en D'haen 1988: 7-8).

Uiteraard vorm die bogemelde kategorieë van Bertens en D'haen net breë riglyne en is hulle ook histories bepaal. Omdat 'n teks soos Nag van die Clown gemoeid is met kennisteoretiese probleme, sou 'n leser, indien 'n keuse uit Bertens en D'haen se postmodernismes gemaak moet word, die bundel in die kategorie "poststrukuralistiese postmodernisme" plaas. Maar om dié bundel bloot as poststrukuralisties te beskryf, sou verengend wees - die kennisteoretiese obsessies van die postmodernistiese literatuur strek vanaf die radikale, Derridiaanse beskouing

(waarvan intussen, soos hierbo op p.29 en verder aangetoon word, grootliks wegbeweeg is) tot 'n meer gematigde siening soos byvoorbeeld dié wat Linda Hutcheon (1988) oor historiografiese metafiksie huldig en wat hieronder op veral p.82 en verder van naderby beskou word. Bertens en D'haen se kategorieë kan dus ook uitgebrei en verfyn word. Tereg dui ook McHale dan daarop dat daar verskillende postmodernismes is, waarmee die leser van Nag van die Clown en hierdie studie daaraan herinner word dat elk van dié soorte bloot 'n diskursiewe konstruksie is en geen aanspraak op alleengeldigheid kan maak nie:

Thus, there is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-Francois Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence (McHale 1987: 4).

Hans Bertens poog om 'n gemeenskaplikheid tussen die verskillende postmodernismes te vind:

If there is a common denominator to all these postmodernisms, it is that of a crisis in representation; a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real, in the widest sense. No matter whether they are aesthetic, epistemological, moral or political in nature, the representations that we used to rely on can no longer be taken for granted (Bertens 1995: 11).

Die onderhawige breë uiteensetting van die postmodernisme

moet nie as program beskou word waaraan die tekste wat hierna ontleed word, getoets word nie. Só 'n meganistiese werkwysse, wat op definisie en toepassing steun, sou teen die eklektiese en paradoksale gees van die postmodernisme indruis. Bogemelde omskrywing van slegs enkele bydraes tot die debat rondom die postmodernisme, asook die spesifieke Suid-Afrikaanse klimaat wat hieronder geskilder word, vorm slegs 'n agtergrond vir die lees van tekste wat hierop volg. 'n Ander postmodernistiese lesing sou op ander outeurs binne die postmodernistiese diskoers kon steun, en waarskynlik tot ander gevolgtrekkings oor die vertelstrategieë van Nag van die Clown kom. In hoofstuk 7 word 'n poging aangewend om op grond van dit wat dan die voorgaande is, tot 'n omskrywing van die eiesoortige postmodernistiese poëtika van die De Vries-tekste te kom, 'n poëtika wat geen resep sal wees wat 'n gemaklike handgreep op die postmodernistiese teksverskynsel gee nie, maar wat slegs 'n verslag van één - die onderhawige - leesproses sal wees.

#### MEESTERNARRATIEWE: LYOTARD

Sekere verwickelinge dui op 'n ontwikkelende postmodernisme wat sigself as - waarskynlik weens die invloed van Foucault - politieke baie meer betrokke wil aanbied. Waar Nag van die Clown geskryf en kort ná publikasie gelees word op die hoogtepunt van die toenemend militariserende Suid-Afrikaanse Apartheidstaat met die gepaardgaande staatspropoganda wat onafwendbaar die laaste borswering is vir 'n regering wat sigself onder beleg vind, is

die begrippe waarmee die Franse kultuurfilosoof Lyotard tot die postmodernistiese debat bydra, verhelderend. Lyotard se idees oor meesternarratiewe<sup>5</sup> (Lyotard 1984) het Suid-Afrikaanse skrywers op 'n spesifieke tydstip bedag gemaak op die moontlikhede tot hul beskikking:

Omdat hierdie tekste (resente Afrikaanse prosatekste, byvoorbeeld grensliteratuur - E.v.H.) agter die amptelike leuen wou inbeweeg - sommige is geskryf terwyl die Minister van Verdediging in die parlement aan die ontken was dat Suid-Afrikaanse soldate in Angola veg - word dié optekening dit wat 'n mens, in die taal van Foucault, 'counter-memory' kan noem ... 'Counter-memory' gryp eerder in op die geskiedenis as wat dit die geskiedenis wil probeer boekstaaf. Dié verhale ... wil ... aktief inbeweeg op wat Lyotard 'metanarratives' noem ... Ons land was in daardie dae natuurlik besmet met die meesterkodes van 'Totale Aanslag', 'die Rooi Gevaar', 'Afsonderlike Ontwikkeling' of 'Vreedsame Naasbestaan' (Van Heerden 1994: 7).

Die funksie van dié meesternarratiewe word deur Eagleton omskryf synde "to ground and legitimate the illusion of a ... universal human story" (Harvey 1989: 9). Daarom verskuif postmodernistiese tekste die fokus dikwels na die "kleiner" verhale, of kleingeskiedenis. Soos Douwe Fokkema aantoon, is Lyotard se onderskeid tussen groot en klein, tussen *métarécits* en *petits récits* nie soseer 'n onderskeid wat grootte in gedagte het nie, maar eerder geloofwaardigheid (Fokkema 1990: 234). Die postmodernistiese teks wil dus inskryf téén die wyse waarop politici of kultuurleiers meesterverhale op die gewone mens wil

---

<sup>5</sup> In hierdie studie word die terme meesternarratiewe, meesterverhale, metanarratiewe, metaverhale en meesterkodes as sinonieme vir Lyotard se *métarécits* beskou.

afdwing ten einde politieke of kulturele opposisie uit te wis.  
 Hieruit blyk 'n sintuig vir magsverhoudinge. Oor  
 historiografiese metafiksie merk Hutcheon op:

To elevate 'private experience to public consciousness' in postmodern historiographic metafiction is not really to expand the subjective; it is to render inextricable the public and historical and the private and biographical (Hutcheon 1988: 94).

In die bespreking van "Siënese dagboek" en "Die bruid" word aangedui hoedat die kleingeskiedenis van die onderskeie karakters in verhouding met meesterverhale geregistreer word (sien p.76 e.v. en p.230 e.v. hieronder).

#### REPRESENTASIE EN MAG: FOUCAULT

Die invloed van Foucault, wat die verhouding tussen taal en mag ondersoek, word ook kenbaar in die politieke ingesteldheid van sekere postmodernismes:

the relation of power to knowledge and to historical, social, and ideological discursive contexts is an obsession of postmodernism (Hutcheon 1988: 86).

Met Foucault se intrede tydens die tweede fase van die poststrukturalistiese postmodernisme arriveer ook die obsessies van die post-koloniale era:

The Derridean attack on language and representation would in the course of the 1980s give way to a

Foucauldian interrogation of the power inherent in representation and in the institutions that privileged certain forms of representation at the expense of others. As a result, issues of gender, race, ethnicity, and even class ... gradually find a place in the debate on postmodernism and eventually come to constitute one of its major themes (Bertens 1995: 73-74).

Diegene wat vanuit die oogpunt van die liberaal-humanistiese subjek - wat as wit, manlik, heteroseksueel en rasioneel beskryf kan word - as die "Ander" beskou word - vroue, kinders, swart- of nie-heteroseksuele mense - word nou die fokus van ondersoek. Die rol van representasie in die uitbeelding van "Andersheid" kry veral aandag:

Drawing on the later Foucault's interest in the subject, it more generally investigates the ways in which human beings are constituted - and reconstituted - by discourses, that is, by language, and recognize themselves as subjects (Bertens 1995: 8).

#### POSTMODERNISME EN POLITIEK

Die belangstelling in die subjek en die wyse waarop taal en mag saamhang, kan teruggevoer word na skrywers wat op 'n vroeër tydstep reeds wou wegbeweeg van wat soms as dekonstruksie se absolutistiese houdings gesien is. Hans Bertens verwys na Allan Thiher wat, naas suiwer selfverwysende postmodernisme 'n kategorie skisotekste opmerk wat skynbaar suggereer dat taal tegelykertyd die wêreld kan en nie kan bereik nie (Bertens 1995: 78). Ook Bertens en D'haen verwys na Thiher:

Er zijn voor Thiher postmoderne schrijvers die de taligheid van de werkelijkheid waarin wij leven volledig accepteren en er zijn postmoderne schrijvers die proberen toch nog uitdrukking te geven aan iets dat deel uitmaakt van een authentieke (dus niet talige) werkelijkheid, maar daar in falen (Bertens en D'haen 1988: 43).

Dié skrywers glo - of hoop - dat daar 'n werklikheid buite taal bestaan, maar getuig in hul skisotekste voortdurend van hul onmag om aan daardie werklikheid taalgestalte te gee (Bertens en D'haen 1988: 44). Dit beteken dus dat Thiher se postmodernisme ruimte laat vir tekste waarin die verhouding tussen die woord en die wêreld hoogs problematies is. Terwyl sommige tekste die skeiding tussen woord en wêreld aanvaar en kreatief benut:

vinden we een tweede groep postmoderne teksten waarin die scheiding als negatief wordt ervaren en waarin een nostalgisch verlangen naar 'representation' (weergave van de werkelijkheid) doorklinkt (Bertens en D'haen 1988: 45).

Baie postmodernistiese tekste neem dus nie:

als vaststaand aan dat er geen werkelijkheid buiten de taal zou zijn, maar ziet geen manier om die te beschrijven (Bertens en D'haen 1988: 46).

In haar boek oor metafiksie herken ook Patricia Waugh die bestaan van twee pole binne metafiksie:

What has to be acknowledged is that there are two poles of metafiction: one that finally accepts a substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language;

and one that suggests there can never be an escape from the prisonhouse of language and either delights or despairs in this (Waugh 1984: 53).

Hans Bertens merk oor McHale en Hutcheon op:

This concept of a structurally ambiguous postmodernism ... becomes in the later 1980s the basis for two major theorizations of postmodern fiction, Linda Hutcheon's A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction (1988) and Brian McHale's Postmodernist Fiction (1987). For McHale, postmodern fiction negotiates the tension between self-reflexivity and representation by abandoning the modernist emphasis on epistemology - which leads inevitably towards reflexivity - for an emphasis on ontology (Bertens 1995: 78).

McHale se standpunt kom daarop neer dat die strewe na kennis van een wêreld nou vervang word deur 'n veelheid van wêrelde wat beskryf kan word en wat onderling vergelyk kan word, maar nooit volledig geken kan wees nie (Bertens 1995: 78).

Oor Hutcheon se werk skryf Hans Bertens:

Here, postmodern fiction ('historiographic metafiction') is self-reflexive and anti-representational, and simultaneously reinstates representation and narrative (Bertens 1995: 79).

Hy haal dan Hutcheon se bekende uitspraak, wat ook hierbo op p.16 aangehaal word, aan:

postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges (Hutcheon 1988: 3).

Bertens gaan, met verwysing na Hutcheon se historiografiese metafiksie, voort:

It does not unconditionally reject, as does the purely self-reflexive text ... but it ironizes, through parody ... and other strategies. Hutcheon's attractive ... model has the great advantage that it, in her own words, 'gives equal value to the self-reflexive and the historically grounded' (1989: 2) and can thus retain a political dimension ... Because of its refusal to surrender to sheer textuality, it can, with a certain amount of credibility, investigate the determining role of representations, discourses, and signifying practices. It can, in other words, address the matter of power (Bertens 1995: 79).

Die spesifieke variant van die begrip postmodernisme wat deur Hutcheon gepromoveer word, blyk 'n goeie uitgangspunt te bied vir die lees van die De Vries-tekste. Hutcheon argumenteer dat die postmodernisme onafwendbaar polities is (1989: 1). Maar dit is ook op paradoksale wyse "unavoidably compromised":

I have argued that postmodern art in other forms is art that is fundamentally paradoxical in its relation to history: it is both critical of and complicitous with that which precedes it. Its relationship with the aesthetic and social past out of which it openly acknowledges it has come is one characterized by irony, though not necessarily disrespect ... Postmodernism's relation to late capitalism, patriarchy, and the other forms of those (now suspect) master narratives is paradoxical: the postmodern does not deny its inevitable implication in them, but it also wants to use that 'insider' position to 'de-doxify' the 'givers' that 'go without saying' in those grand systems. Thus, it is neither neoconservatively nostalgic nor radically revolutionary; it is unavoidably compromised - and it knows it (Hutcheon 1989: 119).

Hans Bertens breek 'n lansie vir die politieke aspek van

dekonstruksie en meen dat Hutcheon se postmodernisme in dié opsig die dekonstruktiewe postmodernisme volg deurdat dit die problematisering van representasie as 'n politieke strategie sien. Wanneer oor representasie besin word, word dit moontlik om die sosiale en ideologiese prosesse wat betekenisproduksie onderlê, te ondersoek (Bertens 1995: 104). Wat wel seker is, is dat Hutcheon baie aan Foucault te danke het. Sy verklaar onomwonde die politieke aard van die postmodernisme:

what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political (Hutcheon 1988: 4).

Haar historiografiese metafiksie besit 'n teoretiese selfbewustheid oor die aard van "history and fiction as human constructs" (Hutcheon 1988: 5) en sy verwys na die postmodernistiese belangstelling in die aard van subjektiwiteit (Hutcheon 1988: 11). Hieruit spruit 'n gevoeligheid vir diégene wat ook in Foucault se terme die aandag kry:

The centre no longer completely holds. And, from the decentered perspective, the 'marginal' and ... the 'ex-centric' (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on new significance (Hutcheon 1988: 12).

Sy is dus geïnteresseerd in wat LaCapra noem "the study of social meaning as historically constituted" (LaCapra 1985: 46):

The view that postmodernism relegates history to 'the dustbin of an obsolete episteme, arguing gleefully

that history does not exist except as text' ... is simply wrong. History is not made obsolete: it is, however, being rethought - as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and 'gleefully' deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts* (Hutcheon 1988: 16).

Hiermee beweeg Hutcheon se postmodernisme weg van 'n postmodernisme wat slegs met tekstuele of taalobsessies gemoeid is. Dit word 'n postmodernisme wat nie die rug keer op die probleme van die menslike samelewing nie, maar 'n etiese dimensie verkry by wyse van sy vrae oor die konvensies en magstrukture wat byvoorbeeld ons optekening van die verre verlede of aktuele hede onderlê. Dit bly gemoeid met representasie, maar volstaan nie bloot met 'n nihilistiese afwys van alle moontlikhede van representasie nie.

Die redes vir en die aard van pogings van sekere skrywers om 'n etiese dimensie aan die postmodernisme toe te voeg, is só opgesom:

Vaak word die klacht geuit dat het postmodernisme niet meer dan spel en een eindeloos relativeren inhoudt. Een sceptisch en elitair denkklimaat zoals dit, zo wordt dan beweerd, heeft een land als Zuid-Afrika niets te zeggen (Van Heerden 1995c: 143).

Die saak kan in 'n breër verband geplaas word. In die algemeen besit die postmodernisme die vermoë om, soos dit die tradisionele plotstruktuur van 'n narratiewe teks verwerp, in die breë krities te wees teenoor die tradisionele Westerse

denkpatrone:

What I am suggesting is that it was the recognition of the ultimately 'totalitarian' implications of the totalizing Western structure of consciousness - of the expanding analogy that encompasses metaphysics, art, and politics in the name of the reassuring logos of empirical reason - that compelled the postmodern imagination to undertake the deliberate and systematic destruction of plot - the beginning, middle and end structure of representational narrative - which has enjoyed a virtually unchallenged privileged status in the Western literary tradition ever since Aristotle (Spanos 1987: 26).

Inherent besit die postmodernisme dus 'n kritiese, ondermynende ingesteldheid. Wat Suid-Afrika se besondere situasie betref, kan dié ingesteldheid sosiaal-kritiese implikasies hê, want: "The cultural habit of nominating one discourse to stand for the whole must be overcome" (Ryan 1988: 249).

Die postmodernisme kan dus die gewoonte dat een diskoers monopoliestatus verkry, teëgaan:

Totalization is the process whereby monopolies are created, forcing disparate activities, discourses and practices into docile variations of the One in power. Totalization is a process of amplifying the world and its phenomena, to impose structure, order and conformity in order to stifle difference, rebellion and minority activity. Totalization is the drive towards sheer explicability, or the final answer to all problems - political, socio-cultural and epistemological ... In short, totalization is the glorification of the authorized at the expense of everything else (Ryan 1988: 249).

'n Poging word dus gemaak om aan te toon dat sekere

verskyningsvorme van die postmodernisme nie onbetrokke staan nie en:

niet noodzakelijkerwijs neerkomt op het vermijden van ethische betrokkenheid bij een samenleving. Bepaalde inzichten die met het postmodernisme worden geassocieerd hebben aan ... schrijvers ... het gereedschap gegeven om in ... fictie het ideologische metaverhaal van de apartheidsstaat uit te dagen (Van Heerden 1995c: 143).

Hierdie betrokkenheid kry betekenis in bepaalde omstandighede:

Omdat het postmodernisme een kosmopolitisch fenomeen is, wordt vaak uit het oog verloren dat het binnen bepaalde gebieden heel unieke kenmerken kan hebben (Van Heerden 1995c: 143).

'n Voorbeeld van 'n kritikus wat 'n plaaslike postmodernisme wil uitspel, is die Natalse kritikus David Attwell (1993) wat, in reaksie op die kritiek teen die postmodernisme, verwys na wat hy noem "situational metafiction" - 'n postmodernistiese teks wat wil reageer op die klag dat die postmodernisme die gesig wegkeer van etiese betrokkenheid. Attwell sluit hom by ander outeurs aan wat 'n verantwoordelike sin in sekere verskyningsvorme van die postmodernisme wil uitwys.

Ook in die Lae Lande is daar aanduidings dat ondersoekers wat hulself op die postmodernisme toespits, na tekens van groter singewing soek. Marcel Janssens skryf oor Guido van Heulendonck se roman De vooravond (1994):

Is er een alternatief voor het hedonistiese, maar ook defaitistiese 'Anything goes' van het postmodernisme? Waar skuult het tegengewigt voor de cyniese onverschilligheid, de ironiese voorlopigheidscultus, de radikale opschorting? Wie of wat ontmantelt die dekonstruksie? ... De vooravond ... dist geen eenduidige antwoorde op. De teks wordte eweneens in suspense gehoude, sware uitsprake wordte opgeskort, soos dat teenwoordig na het dumpen van die Grote Verhalen gebruiklik is. Maar er is hier tog iets méér aan die hand dan die lofspraak van die negatiewe of-van het gekultiveerde "non possumus" onder die vleugels van De Man of Lyotard. Lacan en Foucault hebben ook al naar een werkbare zingeving-na-Auschwitz gekok, soos voor hen die gedreven kultuurkritiese van die Frankfurter Schule ... Ligte een leefbare en werkzame zingeving in een reveil van die etiek, soos Dina en Jean Weisgerber suggereren n.a.v. Hugo Claus, en diens Verdriet van België? Gloort er ergens een vooravond in terme van een min of meer vast waardenbestel van goed en kwaad? En zou dat die weliswaar onuitgesproke, maar tog mee-leesbare boodskap zijn van dit boek in terme van responsabilisering ...? (Janssens 1995b: 339).

#### VLOEIBAARHEID

Bostaande moontlikhede bevestig die veelheid en selfs paradokse binne die postmodernisme en die gevaar verbode aan die hebbelikheid om die term te gebruik asof dit na 'n eenheidsbeweging verwys. Die postmodernistiese narratiewe teks, byvoorbeeld, omvat 'n wye spektrum vertelmoontlikhede - van die aleatoriese teks, of "surfiction", wat alleen maar wil wys op die "chaotic, frenetic and colliding surfaces of contemporary technological society" (Waugh 1984: 12) en die normale konvensies van die leesproses van die hand wil wys, tot die hoogs betrokke historiografiese metafiksie, wat met die onlangse of verre verlede in geding tree en wat in die bespreking van "Siënese dagboek" hieronder (p.76 e.v.) ter sprake kom.

Geen definisie van die postmodernisme is egter teen die tyd bestand nie. Die postmodernisme is voortdurend in 'n vloeibare toestand. Dit is wel moontlik dat die beweging na 'n meer betrokke postmodernisme, wat heenlei na Hutcheon se historiografiese metafiksie as 'n postmodernisme met 'n verantwoordelikeheidsin, tot verrassende verdere verwickelinge kan lei. Voorspellings dat die postmodernistiese era hier op die drumpel van die eeuwending aan die afloop is, is gevolglik waarskynlik vroegtydig gemaak. In die uitdyende, onvoorspelbare postmodernistiese diskoers vorm Nag van die Clown maar 'n moment, en dit is goed moontlik dat in die lig van verdere teoretiese verwickelinge, 'n postmodernistiese lesing van Nag van die Clown oor 'n dekade of twee heel anders daarna sal uitsien as in die onderhawige studie.

#### DIE AMBIVALENTE TEKS

Die benaderingswyse van die outeurs hierbo genoem, skep 'n raam vir die lees van die De Vries-tek, wat dikwels ambivalent huiwer tussen, aan die een kant, 'n totale oorgawe aan taal, en aan die ander, 'n subjek wat sigself nie totaal aan taal wil oorgee nie en 'n soms skrynende aktuele verantwoordelikeheidsin openbaar. André P. Brink het dié toedrag van sake opgemerk toe hy Nag van die Clown ná die bundel se verskyning moes resenseer. Hy beweeg in op die kwessie van oorsprong om op 'n ambivalensie in die De Vries-tek te wys:

Af en toe is daar nog 'n suggestie van so 'n Oer-outeur, Auctor, wat agter die woorde te vinde sou kon wees; 'n dalk agterhaalbare, 'oorspronklike' werklikheid: maar in die beste tekste steek De Vries heeltemal by die nosie van die 'Oorspronklike' verby en maak van alles teks (Brink 1990: 13).

Brink sien dié huiwerende aanwesigheid van 'n "'oorspronklike' werklikheid" skynbaar as 'n remmende faktor en as 'n verskynsel wat in die beste verhale afwesig is. Met bogemelde verwikkelinge, veral met Hutcheon se model, word 'n ruimte egter nou geskep vir juis die tweeslagtige postmodernistiese teks - die een wat nie helpad met die meer radikale uitlopers van die poststrukturalisme wil loop nie en 'n meer sigbare sin vir betrokkenheid by 'n wêreld wat nie bloot teks is nie, wil behou. Só 'n teks word deur besluiteloosheid gekenmerk, maar hierdie besluiteloosheid moet nie as 'n negatiewe eienskap gesien word nie. Dit is juis bevrydend omdat dit minder dogmaties is as 'n benadering wat gewoon alles tot teks verklaar en, ten regte of onregte, die indruk skep dat die harde werklikhede en lyding van mense daarmee téks word. Die besluitelose teks hou gewoon die problematiese verhouding woord/wêreld voor as 'n onopgeloste spanningsverhouding. Daarby bly dit egter nie, want in navolging van Foucault word 'n voortdurende ondervraging na die aard van die subjek en die magstrukture agter pogings tot representasie onderneem (Foucault 1989). Die Derridiaanse aanval op alle moontlikhede van representasie (Sarup 1989: 34 e.v.) met gepaardgaande tekstuele obsessies word gekenter. 'n Kritikus soos Gerrit Olivier het sy ongemak met aspekte van die poststrukturalisme soos volg

verwoord:

In dealing with a situation calling for commitment, poststructuralism faces two problems. To begin with, there is a tendency in the approach to deny the existence of objective reality, to reduce reality to just another code.

More fundamentally, poststructuralism destroys the notion of the individual subject as source of meaning. There is no room for the contesting author to stand up and be counted because he, too, is seen as no more than an intersection of codes and structures (Olivier, aangehaal deur Chapman 1988: 334).

Die raam hierbo uiteengesit, lei egter 'n tydperk vir die postmodernisme in waarin die mens se uitgewekenheid in taal tesame met sy strewe na menslikheid en verantwoordelike betrokkenheid kan saambestaan. Dit is onafwendbaar dat dié verskyningsvorm van die postmodernisme die teiken sal word van sekere ideologiekritici wat hierin 'n hinderlike wesenloosheid en besluiteloosheid of terugkeer na 'n liberaal-humanistiese posisie kenmerkend van liberale burgerlikheid sal sien. Sulke kritici sal egter altyd deur die paradoksale aard van die postmodernisme geïrriteerd wees. Daarby sal ander kritici steeds kan volhou dat, byvoorbeeld, Derrida se poststrukturealisme polities nét so ondermynend en betrokke is - of selfs meer só - as ander diskoerse.

#### DIE SKAAM SUBJEK MELD AAN

By Brink se opmerkings hierbo (oor die Auctor) moet gelees word dat die poststrukturealistiese doodverklaring van die outeur nie

binne alle vorme van die postmodernisme gehuldig word nie. Oor "the attack on representation and the rejection of the liberal humanist view of the subject and of history" (Bertens 1995: 16), skryf Hans Bertens:

Although such concerns have indeed been incorporated by most postmodernisms and although there was a brief period in the early 1980s when a particularly vociferous version of postmodernism seemed identical with Derridean poststructuralism, the fact that questions of subjectivity and authorship feature prominently on the postmodern agenda is enough to suggest a substantial distance between postmodernism and poststructuralism. The postmodernist *Weltanschauung* borrows freely from all available poststructuralist positions but cannot be identified with any single one of them, transcending them in its openly political orientation (Bertens 1995: 16-17).

Ook Ihab Hassan, wat deur Bertens 'n "closet humanist" (Bertens 1995: 45) genoem word, kritiseer die poststrukuralistiese postmodernisme:

The (post)structuralist temper requires too great a depersonalization of the writing/speaking subject. Writing becomes plagiarism; speaking becomes quoting. Meanwhile, we do write, we do speak (Hassan, aangehaal deur Bertens 1995: 45).

Hieronder word aangetoon hoedat 'n diffuse outeursfiguur in verhaal ná verhaal in die De Vries-tekste sy verskyning as skaam subjek maak en met sy pikareske verskynings en verdwynings telkens vroeër oor 'n moontlike verhouding met 'n oorsprong, die konkrete outeur Abraham H. de Vries. Dié outeursfiguur, wat in verskeie verhale ontheemd en tevergeefs op soek is na die

stabiliteit van betekenis, beliggaam die kommer van die postmodernistiese leser. Gevolglik vra dié leser homself af of dié figuur die terugkeer van die outeur as subjek aankondig, of bloot die leser terg met die wesentlik onoplosbare problematiek van die verhouding tussen woord en wêreld. Oor die postmodernistiese verskyning van die outeursfiguur in 'n wêreld waarin Barthes die outeur dood verklaar het, skryf Brink:

Hier is weer 'n oënskynlike paradoks ter sprake: in die Derridiaanse wêreld waaruit die Auctor verdwyn het, tree juis 'n ál meer sigbare outeur/verteller op! Tog verdwyn die paradoks gou: die auctor neem allermens die plek van Auctor in: hy verwyl maar die tyd, hy speel en fabriseer en breek weer; hy konstateer niks, maar roep net moontlikhede op en skep behae uit die onhoudbare teenstrydighede waaraan hy hulle self weer te gronde laat gaan. Hy poneer geen betekenis nie, maar laat toe dat betekenisse vrygestel word. Op stuk van sake word hy self 'n produksie van sy teks. En uiteindelik word besluite oorgelaat aan die leser, wat self 'n fiksie verteenwoordig (Brink 1988b: 383).

Daar is inderdaad postmodernistiese tekste met só 'n speelse auctor wat niks wil konstateer nie. Dit wil egter voorkom of die outeursfiguur in die De Vries-tekste 'n aanwesigheid, al is dit hoe diffuus en twyfelend, wil poneer wat die meer radikale sienings van 'n poststrukturalistiese postmodernisme wat die subjek totaal afwys, wil uitdaag en méér wil wees as Brink se ludiese verwyler van tyd. Die rol van Foucault en die belangstelling in subjektiwiteit en outeurskap is duidelik te bespeur in die wyse waarop dié outeursfiguur sigself voortdurend op die voorgrond dring en vrae vra oor sy eie aard en rol. Dié figuur speel 'n groot rol in die variant

van die postmodernisme wat die onderhawige leeshandeling in die De Vries-tek vind. Hierdie figuur word draer van die ambivalente aan- en afwesigheid van die subjek in 'n situasie waar die poststrukturalistiese doodverklaring van die outeur onder politieke-etiese druk kom. Dit berei klaarblyklik nie die weg voor vir 'n terugkeer van die selfversekerde liberaal-humanistiese subjek (of Auctor) van 'n vroeër era nie, maar wil eerder 'n twyfelende, vraende, postmodernistiese subjek laat verskyn. Wat seker is, is dat dié outeursfiguur nie as blind vir politieke-etiese sake of as speelse verwyler van die tyd beskryf kan word nie - dáárvoor meld hy sigself té dikwels en té wroegend aan. Terselfdertyd verteenwoordig hy 'n groeipunt in die postmodernisme, wat op sy beurt weer eens die beweging se beweeglikheid en nomadiese aard demonstreer. Die uitpluis van al die teoretiese implikasies van hierdie ambivalente postmodernisme wat tussen hopeloosheid en hoop wentel, val buite die bestek van hierdie studie en daar word hieronder volstaan met 'n ontleding van die vertelstrategieë wat daarop dui dat die De Vries-tek heenwys, of vra, vir 'n leeshandeling wat vanuit dié kader uitgaan.

#### POSTMODERNISME AS LEESSTRATEGIE

In navolging van Bertens en D'haen word die begrip *postmodernisme* in hierdie studie, soos hierbo op p.9 vermeld, as 'n heuristiese instrument gebruik, gewoon omdat 'n studie soos hierdie, wat Nag van die Clown vanuit die weliswaar breë kader

van die postmodernisme lees, die ondersoeker in staat stel om vrae aan die teks te vra wat andersyds tersyde sou bly. Hierdie vrae - waarvan die vraagstelling na die verhouding tussen teks en wêreld Nag van die Clown se mees dwingende is - sou, met 'n ander invalshoek, óf agterweë gebly het óf meer tersyde geplaas wees. Met die postmodernistiese benaderingswyse blyk dit egter dat hierdie saak 'n dominante een is en inderdaad in teks ná teks op die voorgrond gestel word. 'n Benaderingswyse soos dié wat hier gevolg word, wil egter nie, soos hierbo op p.39 aangetoon word, die moontlikheid afwys dat 'n teks soos Nag van die Clown ook vanuit 'n modernistiese invalshoek gelees sal kan word nie. Alhoewel só 'n leeswyse met groot vrug onderneem kan word, lê die postmodernistiese leesstrategie, soos hieronder aangetoon word, wyer resonansies in die teks bloot. Terwyl Nag van die Clown nog 'n modernistiese leesdaad sal duld en daarby sal baat, wys die teks, met sy overte selfbewuste strategieë waarmee die moontlikheid op *suspension of disbelief* telkens afgewys word, 'n lesing vanuit die kader van die realisme heeltemal van die hand. Die feit dat die teks egter vanuit 'n modernistiese leeshoek ontleed kan word en steeds verhelderend ervaar kan word, dui waarskynlik opnuut aan dat daar geen Berlynse muur is tussen die modernisme en die postmodernisme nie. Tewens, by wyse van 'n postmodernistiese nalees van die ontologiese obsessies van die teks, word die modernistiese aspekte van die teks - die epistemologiese - nie weggewys nie. Dit kom óók op die spel, alhoewel, soos hierbo met verwysing na McHale se gebruik van die begrip *die dominante* aangetoon word,

die vooropstelling van bepaalde vertelstrategieë die leser dwing om éérs die tipiese postmodernistiese kentrekke na te gaan. 'n Bundel soos Nag van die Clown dwing die leser dus om die radikaliserende spoor waarmee die postmodernisme van die modernisme wegbeweeg, te volg. Die bundel versoek die leser om dié reis te onderneem en die verskillende verskyningsvorme van postmodernistiese radikaliserings van modernistiese relativisme na te gaan. Dit bring die leser, onafwendbaar, na die klimaat van twyfel wat alle aspekte van die postmodernisme binnesypel.

#### SINKGAT EN SPIEËL

Soos hieronder aangetoon word, beur *homo significans*, die mens op soek na betekenisgewing, ondanks sy taaltwyfel, steeds voort. Die bewustheid van taal se onvermoëns dryf die mens skynbaar ironies des te meer voort om met juis taal 'n bres na die werklikheid te probeer slaan. Die bundel plaas die mens dan ook as uitgewekene in die niemandsland tussen onmag en hoop. Daarom dat dit telkens eksentrieke, verplaaste persoonlikhede - 'n figuur op reis, 'n besoekende skrywer wat opteken, 'n uitgewekene wat vertel - uitbeeld. 'n Opvatting soos dié pas gestel, open waarskynlik die moontlikheid vir 'n klag van 'n nuwe soort romantiek, die mens as anti-held wat nooit die stryd tot klaarheid sal wen nie, maar desondanks die goeie geveg veg met die woord as swaard in sy hand. Dit is egter so dat Nag van die Clown nie met 'n romantiese nosie van die taalridder volstaan nie, maar die mens uitbeeld voor die skrikwekkende

sinkgat van taal en afwesigheid, 'n wese wat die breuk tussen werklikheid en woord - ook tussen hom en die Woord, God - as verraad ervaar, soseer só dat verraad die enkele obsessie is van die vyf verhale wat hieronder ondersoek word. Die mens, aangewese op die woord, word telkens gefnuik. Die wóórd is vir die-outeursfiguur wat in soveel van hierdie verhale verskyn, geen glimmende swaard nie, maar 'n verraderlike spieël. Die klinkklaarheid van romantiese opvattinge word ook ondermyn deur die wete dat 'n stelling soos dié wat hierbo oor die groot obsessie van die De Vries-teks gemaak word, geen finale betekenis aan die De Vries-teks wil toevoeg nie, maar slegs die resultaat is van die onderhawige leeshandeling.

#### DIE POLEMIEK OOR DIE SELFBEWUSTE TEKS

Dit is dan in breë trekke die postmodernistiese klimaat waarbinne Nag van die Clown vrygestel word. Maar dit is nie 'n klimaat waarbinne die verskille tussen die onderskeie definisies van die postmodernisme die enigste spanning meebring nie. Soos reeds hierbo met verwysing na die insette van onder meer Brink, Olivier, Chapman en Attwell geïmpliseer is, het die besondere toestande in Suid-Afrika skrywers en teoretici genoop om miskien meer as hul kollegas in meer serene omstandighede op die Europese kontinent en in Noord-Amerika, oor die politieke potensiaal van die postmodernistiese teks te besin.

Die effe minder as 'n dekade wat tussen die publikasie van De Vries se voorlaaste bundel, Die uur van die idiote (De Vries

1980) en Nag van die Clown in 1989 strek, word gekenmerk deur besprekings van en polemieke oor die selfbewuste teks. Dit gaan in wese oor taal se vermoë om in stryd met die onderdrukkende regering te tree, asook die verantwoordelikhede van die skrywer as burger van die Apartheidstaat. Die debat herinner aan die betrokkenheidsdebat in die jare sewentig, toe André P. Brink 'n oproep om politieke betrokkenheid aan sy medeskrywers gerig het (Galloway 1990/9: 145 e.v.). Sy oproep is nie uit alle oorde gunstig ontvang nie. 'n Skrywer soos Hennie Aucamp nuanseer Brink se strydvaardige opkommandeer van die skeppende persoonlikheid met 'n pleidooi vir die literatuur van die "private ache" (Aucamp, aangehaal deur Galloway 1990/9: 146).

Maar in die jare tagtig, met die proliferasie van postmodernistiese tekste wat in 'n situasie van konflik gepubliseer word, neem die debat oor die rol van die skrywer in felheid toe.

Ina Gräbe skryf:

It is a debate which is, amongst other things, being triggered by the increasing awareness of the difference between white and black writing in this country; a debate where the European heritage of white English and Afrikaans writing is often perceived as detrimental to the ideal of effectively addressing the situation of Africa itself (Gräbe 1988: 359).

Sy gaan voort:

It is an impatience that especially concerns the perception by Marxian orientated literary theorists of the so-called frivolous self-reflexivity apparently being flaunted in postmodernist texts as a means to

sidestep relevant (political) issues (Gräbe 1988: 359).

Daarenteen is daar kritici soos M.J. Marais, wat soos volg reageer teen die siening dat die postmodernistiese teks alle pogings om met die werklikheid in geding te tree, afwys:

However, the rejection of mimetic representation in postmodernist fiction is largely a function of the reflexive narrative strategies deployed in such texts and ... such strategies do not necessarily lead to self-preening textual onanism, but can actually provide the basis for an incisive exploration of political realities (Marais 1988: 473).

Dit is in dié situasie dat Nag van die Clown uitgegee word. Die bundel moet klaarblyklik met hierdie debatte in die oog gelees word, omdat dit as metafiksionele teks wat oor eie prosesse nadink, implisiet kommentaar lewer op die werklikheid en die wyse waarop die werklikheid deur teoretici gedefinieer word, waarvan Brink se definisie van die werklikheid-as-teks "geskryf" in "'n ander (onder meer sintuiglike) 'lettertipe'" (Galloway 1990/9: 306) 'n voorbeeld is. Soos die kort resepsieverslag van resensies wat op die verskyning van Nag van die Clown gevolg het, hieronder (op p.361 e.v.) aantoon, het die bemoeienisse van die tyd ook hul neerslag in die resepsieverslae van die eerste opgetekende lesersreaksies gevind.

#### DIE NUWE PARADIGMA

Terwyl Die uur van die idiote op 'n tydstip verskyn dat die "ou

paradigma" by die meeste van die universiteitsdepartemente waar die Afrikaanse prosateks bestudeer word, nog in swang is, vind die inburgering van die "nuwe paradigma" met rasse skrede plaas in die tydperk tussen 1980 en 1989. In 1984, tydens die Stigtingskongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, spoor Charles Malan Afrikaanse navorsers nog aan om byvoorbeeld die dekonstruksie na te vors:

Ten spyte van die probleme wat dit vir netjiese navorsingskemas oplewer, behoort daar terdeë van die *boa-deconstructor* Derrida en veral die Yale-groep se radikale vrae oor betekenisgewing en teksbegrippe kennis geneem te word (Malan 1986: 112).

Wanneer twee op die postmodernisme toegespitsde uitgawes van Tydskrif vir Literatuurwetenskap egter in September en Desember 1988 verskyn, is dit duidelik dat die groot getal navorsers wat verskillende aspekte van die postmodernisme onder die loep neem, hul goed van die begripsapparaat van die nuwe paradigma kan bedien. Rory Ryan sluit sy inleiding tot die eerste van die twee uitgawes af met die opmerking dat:

literary-theoretical discourse in South Africa has achieved maturity in a remarkably short time. In as little as ten years, literary theory in South Africa has developed considerably: from a few isolated and tentative remarks concerning what may, and may not be, appropriate literary-critical practice in South African universities, literary theory has become a powerful narrative, equal in interpretive power and subtlety to much that is written in France, England and the USA. Moreover, literary theory is no longer content simply to rejuvenate traditional critical habits - postmodernism ... reveals that oppositional intellectual activity performs a crucial role in reconstituting literary and cultural life (Ryan 1988:

257-258).

Hierdie skuif van die ou na die nuwe paradigma word soos volg deur Francis Galloway beskryf:

Die teksbegrip het verander: dit bestaan nie meer uit papier en ink tussen die titelblad en slotwoord nie, want vandag word selfs die leser getekstualiseer. Die outonomie of selfgenoegsaamheid van die literêre teks het verval; in die hedendaagse denke is die ondersoek na verhoudings tussen die teks en ander tekste (intertekstualiteit), insluitende die kontekste, van primêre belang. Teenoor die vroeëre interpretasie van tekste staan die post-strukturalistiese 'omgaan met tekste' met sy onsekerhede oor betekenis en betekeniskonstituering, met sy lesersresponsies en disseminasie van betekenis (Galloway 1990/9: 303).

In die tydperk tussen die verskyning van Die uur van die idiote en Nag van die Clown verskyn ook die teoretiese werke waarop hoofsaaklik in die nagaan van vertelstrategieë wat hierop volg, gesteun word: Patricia Waugh se Metafiction (1984), Brian McHale se Postmodernist Fiction (1987), Linda Hutcheon se Narcissistic Narrative (1984), A Poetics of Postmodernism (1988) en The Politics of Postmodernism (1989), asook Hans Bertens en Theo D'haen se Het postmodernisme in de literatuur (1988). Dié reeks titels rugsteun die toenemende institusionalisering van die postmodernistiese leeswyse in Suid-Afrikaanse universiteitsdepartemente - soseer so, dat, by die verskyning van Nag van die Clown, die kritiese reaksie van die resensente wat hieronder oorsigtelik beskou word, getuig van ingeligtheid oor die belangrikste kentrekke van die postmodernistiese leesproses - baie meer só as toe Die uur van die idiote met sy

postmodernistiese vertelstrategieë in 1980 verskyn het.

#### SUBJEK IN DIE SPERVUUR: BRINK EN COETZEE

Beide die Afrikaanse en die Engelse literêre tonele in Suid-Afrika word in die loop van die jare tagtig gekenmerk deur gesprekke oor die postmodernistiese teks en die rol van die skrywer. Soos elders in die wêreld, is dit veral die narratiewe teks wat die terrein word vir die postmodernistiese debat. Twee van die mees opvallende debatte sentreer rondom die skrywers J.M. Coetzee en André P. Brink. Dié name word, soos hieronder op p.298 gemotiveer, in navolging van Foucault se siening van name as merkers vir oeuvres gebruik. Maar nie slegs dit wat deur die skrywers geproduseer is, word by die debat betrek nie. In 'n uitdagende gebaar teenoor die postmodernistiese doodverklaring van die outeur en ontkenning van die *enunciative subject*, word die konkrete skrywers Brink en Coetzee ook deur die kritici van die postmodernistiese teks by die debat betrek en kom dié skrywers se rol as burgers van 'n land waarin die oorgrote deel van die bevolking nie stemreg het nie, aan die orde. Oor Coetzee se roman Foe merk Nadine Gordimer byvoorbeeld op:

A revulsion against all political and revolutionary solutions rises with the insistence of the song of the cicadas to the climax of this novel. I don't think the author would deny that it is his own revulsion (Gordimer, aangehaal deur Chapman 1988: 337).

Hierdie twee fel debatte, waarmee die sosioliterêre dekade

tagtig op onsekere wyse oorloop in die jare negentig wat op daardie stadium nog uitsigloos voor die Suid-Afrikaanse intellektuele gestrek het, word goed gedokumenteer deur onderskeidelik Francis Galloway (1990/9) (die Brink-debat) en David Attwell (1993) (die Coetzee-debat). Hier word dus slegs met hooftrekke volstaan.

Albei debatte vind in die tweede helfte van die jare tagtig plaas in 'n situasie waarin die polities-sosiale klimaat in Suid-Afrika tot breekpunt gespanne is. Noodtoestande, militarisering, politieke frustrasie en die reeks safari's van binnelandse politieke, ekonomiese en kulturele belangegroepes na A.N.C.-uitgewekenes in die buiteland sorg dat die intensiteit van die debat oor die skrywer en die woord se vermoë om 'n verskil aan die hagglike toestand te maak, toeneem. Wilhelm Liebenberg skryf:

Postmodernism is completely untypical of the culture of the people who have to deal with the harsh realities of Apartheid and repression, who do not bracket or question the reality of their everyday experience, and who unite in struggle to establish an alternative metanarrative to that of Apartheid (Liebenberg 1988: 285).

Galloway beskryf hoedat veral André P. Brink se hantering van dekonstruksierme kritiek "van links uitlok" (Galloway 1990/9: 305). Terwyl dit Brink was wat medeskrywers in die sewentigerjare kasty oor hul gebrek aan betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse maatskaplike wantoestand, word hy nou deur 'n jonger geslag teoretici gekonfronteer oor sy siening van die

verhouding tussen taal en werklikheid. Ook 'n figuur soos Breytenbach word gekritiseer en die debat kring mettertyd uit:

Vanuit 'n 'linkse' perspektief word die aandrang al sterker vir kritiese beskouings wat die verbondenheid van die individuele teks aan sosiale en politieke kodes as uitgangspunt neem en die literatuur sien as deel van die mens se verhouding tot die politiek ... As voorbeelde van sulke benaderings word genoem kritiese beskouings soos die sosiologiese ... die Marxistiese ... en die ideologie-kritiese ... Die 'gemene deler' tussen hierdie benaderings is dat dit daarna streef om te breek met die literêr-politieke denke van die afgelope vier dekades (Galloway 1990/9: 307).

Ook op die Engelse literêre toneel word 'n debat gevoer, en wel in reaksie op Teresa Dovey se boek The Novels of J.M. Coetzee (1988). Sy word aangeval deur Michael Chapman weens wat hy sien as haar toevlug tot kontemporêre teorie ten koste van die "'mimetiese' uitdaging van sosiale tussentrede en betrokkenheid":

These debates have special pertinence in a country like ours, where history may certainly be regarded, poststructurally, as discourse while to millions of the dispossessed it is more likely to manifest itself, concretely, as low wages or the police cell (Chapman 1988: 327).

Die verskyning van David Attwell se J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing (1993) werp, alhoewel hy hom hoofsaaklik by Coetzee se werk bepaal, lig op albei bogenoemde debatte. Hy wys daarop dat daar 'n oorvereenvoudigde polarisasie tot stand gekom het tussen

those registering the claims of political resistance and historical representation (who argue that Coetzee has little to offer) and ... those responsive to postmodernism and poststructuralism (Attwell 1993: 2).

Oor sy eie studie merk hy op:

Indeed, one of the major premises of this study is that Coetzee's novels are located in the nexus of history and text; that is, they explore the *tension* between these polarities ... In other words, Coetzee's figuring of the tension between text and history is itself a historical act, one that must be read back into the discourses of South Africa where one can discern its illuminating power (Attwell 1993: 2-3).

#### **NAG VAN DIE CLOWN: 1989**

Maar Attwell se studie word eers in 1993 gepubliseer, en toe De Vries se Nag van die Clown in 1989 verskyn, was die herinnering aan die debatte wat kort daarvóór gevoer is, nog vars. Die resepsie van Nag van die Clown gee gevolglik aanleiding tot 'n gesprek oor die sake wat hierbo geopper is. Die korthed van die gesprek - hieronder op p.375 en verder gerapporteer - tussen resensente Pakendorf (1990) en Hambidge (1990) en die afwesigheid van 'n uitvoerige debat ondanks die moontlikhede wat die situasie bied, dui egter waarskynlik aan dat die gesprek oor woord en wêreld 'n hoogtepunt bereik het tydens die intensiteit van die Brink- en Coetzee-debatte. Dit moet egter nie uit die oog verloor word nie dat Nag van die Clown as selfbewuste bundel die debat verder voer. Die bydrae van die bundel tot die kennisteoretiese problematiek van ons tyd word in die hoofstukke

wat hieronder volg, onderzoek.

TWEE

"NU TASTEN WIJ NAAR VERF EN WOORD": DIE AANGETEKENDE VERLEDE IN  
 ABRAHAM H. DE VRIES SE "SIËNESE DAGBOEK" EN KOOS PRINSLOO SE "BY  
 DIE SKRYF VAN AANTEKENINGE OOR 'N REIS"

---

## DIE OOP TEKS

Die sosioliterêre debatte wat die jare tagtig gekenmerk het, sowel as die resepsie van Nag van die Clown, wys op 'n klimaat waarin woordkunstenaars die spanninge tussen woord en wêreld voortdurend moes verreken. Van al die verhale wat hieronder bespreek word, registreer "Siënese dagboek" (7 e.v.) die mees intense bemoeienis met die aard en rol van kunstenaarskap binne die onstuimige Suid-Afrika van die dekade tagtig. 'n Verhaal soos "Siënese dagboek" staan egter nie slegs oop vir die aktualiteite van sy tyd in 'n proses van "transformation of personal story into shared history" (Ray 1990: 134) nie, maar knoop ook gesprekke aan met omliggende tekste. Terwyl ruimtebeperkings verhoed dat al die verhale wat in die loop van hierdie studie bespreek word, binne 'n wyer tekstuele omgewing geplaas word, wil hierdie hoofstuk dien as demonstrasie van hoe die De Vries-tekste oopstaan vir ander tekste en in gesprek is met tekste uit verskillende tydvakke. Die ontleding wil demonstreer hoedat een teks na 'n ander uitreik sonder dat daar - soos dit die geval met De Vries se "Die vierde moontlikheid" en Borges se

"Drie weergawes van Judas" is - eksplisiet vanuit een teks na die ander verwys word. Die onderhawige werkwys wil die leser herinner aan sy rol as medeskrywer oor teksgrense heen - selfs in die geval van 'n teks wat dié rol nie uitdruklik oplê nie. Uiteraard moes 'n beperking ook op die onderhawige onderneming geplaas word, aangesien die teks onbeperk uitdy om, binne 'n vertekstualiseerde omgewing, wisselwerkings binne 'n potensieel onbeperkte tekskonteks aan te gaan. "Siënese dagboek" word saamgelees met "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" (Prinsloo 1982: 9), wat kom uit die oeuvre van Koos Prinsloo, 'n lid van 'n jonger generasie skrywers. Hierdie teks word nie slegs gekies omdat dit soveel ooreenkomste met "Siënese dagboek" toon nie, maar ook om te demonstreer hoe die De Vries-teksgemoeid is met dit wat dikwels as die problematiek van 'n jonger generasie beskou word, naamlik die rol van die skrywer as historiograaf binne 'n gewelddadige samelewing. Daarmee word die gevare van 'n joernalistieke, maklike generasie-indeling van oeuvres uitgewys - 'n praktyk wat dikwels daartoe lei dat die bydraes van vroeëre tekste uit die oog verloor word tot wins van jonger tekste - soos dié van Koos Prinsloo. Daar word ook aangetoon - weer eens op bewustelik beperkte wyse - hoedat "Siënese dagboek" en "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" uitreik na ander tekste, wat verhale uit die onderskeie De Vries- en Prinsloo-oeuvres insluit.

## WIE IS AAN DIE WOORD?

Beide tekste lok bespreking uit oor die verband tussen die onderskeie konkrete outeurs en hul vertekstualiseerde "vertegenwoordigers" in die tekste. Die problematisering van die subjek, wat telkens in hierdie studie ter sprake kom, word geopper:

The question 'who is speaking?' is a consistent postmodern refrain, often meaning, 'from what positions of power or authority, as producers (or interpreters) of texts, do we speak?' (Marshall 1992: 152).

Die aandag word dus op die aard en rol van die subjek geplaas. Marshall gaan verder:

The question historiographic metafiction raises, then, is not what is the 'true' history, but rather, *who* presents *what* history, and *who* reads and interprets it, toward *what* purpose? We not only watch the postmodern narrator-author write; we are also made aware that the writer is writing quite consciously for us. The narrator-author challenges the reader to participate in creating the picture (Marshall 1992: 153).

Die kontrak tussen skrywer en leser kom dus ter sprake, wat lei tot vrae oor die aard en rol van dié twee posisies. Hierin is die invloed van Foucault te bespeur:

This insistence of postmodernism that the text - be it literature or history - be 'situated', first, within the enunciative act itself ... and second, within

historical, social, and cultural moments of production and reception, is precisely the work of the Foucauldian historicist as genealogist (Marshall 1992: 156).

#### DIE SKRYWER AS HISTORIOGRAAF

Die aard van die optekening van die gebeure van die verlede kom veral in die Prinsloo- en De Vries-verhale ter sprake, en wel die wyse waarop historiografie betrokke is by:

that set of challenged cultural and social assumptions that also condition our notions of both theory and art today: our beliefs in origins and ends, unity, and totalization, logic and reason, consciousness and human nature, progress and fate, representation and truth, not to mention the notions of causality and temporal homogeneity, linearity, and continuity (Hutcheon 1988: 87).

Deel van die huidige problematiserende belangstelling in die geskiedenis is waarskynlik 'n reaksie op wat Hutcheon (1988: 88) die hermetiese, a-historiese formalisme en estetisisme van die kunswerke en teorieë van die modernistiese periode noem.

Die postmodernisme verklaar nie noodwendig die verlede tot teks en ontken daarmee die werklikheid nie. Wat Hutcheon se historiografiese metafiksie betref, is die teendeel eerder waar: "The past really did exist. The question is: *how* can we know that past today - and *what* can we know of it?" (Hutcheon 1988: 92). Sy verduidelik:

The 'real' referent of their (tekste wat oor die verlede handel - E.v.H.) language once existed; but it

is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives. The past is 'archaeologized' ... but its reservoir of available materials is always acknowledged as a textualized one (Hutcheon 1988: 93).

Elders merk Hutcheon op:

To say that the past is only *known* to us through textual traces is not, however, the same as saying that the past is only textual, as the semiotic idealism of some forms of poststructuralism seems to assert. This ontological reduction is not the point of postmodernism: past events existed empirically, but in epistemological terms we can only know them today through texts (Hutcheon 1989: 81).

Historiografiese metafiksie maan ons dus dat, alhoewel bepaalde gebeure wel in 'n empiriese verlede plaasgevind het, ons aan daardie gebeure naam en status verleen by wyse van narratiewe seleksie en rangskikking (Hutcheon 1988: 97). Dit beteken egter nie dat hierdie proses van rangskikking uit 'n bevoorregte posisie geskied nie. Daar is altyd 'n twyfelende terugblik, wat stam uit die poststrukuralistiese bedenking oor die geskiedenis as lineêre ontwikkeling:

The poststructuralist decentering of the subject from the position from which reason emanates means that we may no longer perceive of history as a linear construct which places the subject, in the present, in the privileged position of making sense of all that has come before - as if the subject were either 'outside' of history, or else the final moment toward which all history has marched. Derrida pointed out that we are never 'outside' the labyrinth of discourse, we are never outside of a point of view or perspective which is always situated as a systemic function, within textuality (Marshall 1992: 148).

Binne 'n klimaat wat kennelik selfbewus is oor die aard en rol van ons blik op die verlede, bemoei die De Vries- en Prinsloo-tekste hul met die skrywer se verhouding met sy tyd en sy verlede. Hierdie verhale, in die woorde van William Ray:

propose various construals of the rapport between personal and public experience, individual will and collective authority, entailing different formulations of how personal narration, with its interpretation of events and expression of personal values, interacts with the shared, evolving script of collective assumptions (Ray 1990: 13).

Hiermee doen die tekste sigself nie voor as konvensionele historiografie nie. Die projek van die historiese teks verskil van dié van die belletristiese teks, maar daar is ook ooreenkomste. Hutcheon praat van die noodsaaklikheid, maar ook gevare, van die skeiding van fiksie en geskiedskrywing as narratiewe genres en sê dat die problematisering van historiese kennis ook die aandag van kontemporêre historiograwe ontvang:

The problematizing of the nature of historical knowledge, in novels ... points both to the need to separate and to the danger of separating fiction and history as narrative genres. This problematizing has also been in the foreground of much contemporary literary theory and philosophy of history, from Hayden White to Paul Veyne. When the latter calls history 'a true novel' ... he is signalling the two genres' shared conventions: selection, organization, diegesis, anecdote, temporal pacing, and emplotment ... But this is not to say that history and fiction are part of the 'same order of discourse' ... They are different, though they share social, cultural, and ideological contexts, as well as formal techniques (Hutcheon 1988: 111).

Die De Vries- en Prinsloo-tekste se ondersoek na die belletristiese skrywer as historiograaf lei onder meer tot die twee verhale wat hier vergelykend gelees word. Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" verskyn vroeg in die dekade tagtig en De Vries se "Siënese dagboek" teen die einde van die dekade. Met hul onderlinge ooreenkomste omarm die verhale 'n dekade wat dikwels die dekade van die kortverhaal genoem is en waartydens die De Vries- en Prinsloo-tekste sigself onderskei het as eksponente van die narcistiese bemoeienis met die skryfproses binne 'n postmodernistiese klimaat waaroor Linda Hutcheon skryf:

It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more than willing to exploit both (Hutcheon 1988: 106).

#### HISTORIOGRAFIESE METAFIKSIE

Om die besondere aard van die betrokkenheid of aktualiteitsbemoeienis van die De Vries- en die Prinsloo-tekste te begryp, is 'n perspektief op die ontwikkelinge vanaf die tradisionele historiese roman tot by kontemporêre historiografiese metafiksie noodsaaklik. Omdat Linda Hutcheon hierdie begrip met haar boek A Poetics of Postmodernism (1988) aan 'n wye gehoor bekendgestel het, word dié werk hier as uitgangspunt gebruik. Die ouer, historiese roman - soos dié

geskryf deur byvoorbeeld Dickens - verskil van wat vandag historiografiese metafiksie genoem word. Alhoewel sy die probleme van pogings om te definieer erken, omskryf Hutcheon historiese fiksie soos volg:

that which is modelled on historiography to the extent that it is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force (in the narrative and in human destiny (Hutcheon 1988: 113).

Hieruit blyk reeds dat Hutcheon minder radikaal is as diegene wat die idee van die geskiedenis as vormende krag sal afwys. Sy verwys vervolgens na Georg Lukács (1962) se uiteensetting van die historiese roman en dui dan aan hoedat historiografiese metafiksie van dié genre verskil. Hutcheon se leesverslag van Lukács se stellings oor die historiese roman lei tot 'n uiteensetting van die kenmerke van historiografiese metafiksie. Lukács se eerste stelling is dat die protagonis in 'n historiese roman 'n tipe moet wees, 'n sintese van die algemene en die besondere, 'n ineenvoeging van al die "humanly and socially essential determinants" (Hutcheon 1988: 113). Maar, sê Hutcheon, die protagoniste in historiografiese metafiksie is verre daarvandaan. Hulle is geen tipes nie, maar eksentrieke karakters - "ex-centrics" (Hutcheon 1988: 114) - wat as gemarginaliseerde, perifere figure wégstaan van die sentrum. Ter sprake is dus 'n postmodernistiese onderskrywing van andersheid en pluraliteit. Die toepaslikheid van Hutcheon se omskrywing op die Prinsloo-oeuvre is onmiddellik helder, aangesien dit ook as beskrywing van die vervreemde, homoseksuele jongman wat so

dikwels in die Prinsloo-teks opduik, kan dien. Ook by die De Vries-teks gaan dit nie oor 'n tipe wat in 'n soort kulturele universaliteit (Hutcheon 1988: 114) ingebed is nie. Die De Vries-teks word, nes die Prinsloo-teks, deur eksentrieke individue - waarvan die outeursfiguur wat telkens ter sprake kom; by uitnemendheid voorbeeld is - bewoon: townenaars, clowns, die Jansoons, die dwalende skrywers, Judasse en idiote.

Die tweede eienskap wat Lukács ter sprake bring, is die gebruik van detail. Hy meen dat die historiese roman besonderhede slegs gebruik as "a means of achieving historical faithfulness, for making concretely clear the historical necessity of a concrete situation" (Lukács 1962: 59). Daarom is akkuraatheid nie belangrik nie (Hutcheon 1988: 114). Hutcheon vervolg:

Postmodern fiction contests this defining characteristic in two different ways. First, historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record ... certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error. The second difference lies in the way in which postmodern fiction actually uses detail or historical data. Historical fiction (*pace* Lukács) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and particularity) to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded: we watch the narrators. ... trying to make sense of the historical facts they have collected. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the reality of the past but its *textualized* accessibility to us today (Hutcheon 1988: 114).

Hutcheon gee hiermee 'n raak omskrywing, wat van toepassing is op die optrede van die outeursfiguur in "Siënese dagboek", asook in tekste soos "Die vierde moontlikheid" en "Die bruid". Ook in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" en 'n gepaardgaande teks soos "Die jonkmanskas" (Prinsloo 1982: 71) word die soeke en poging tot ordening deur die vertellers blootgelê. Die soekende naspeur lei tot die uitstal van die geskrifte van die grootvader (10 e.v.), Breyten Breytenbach, Joni Mitchell en ander medeskrywers. In "Siënese dagboek" wonder die verteller "hardop" oor bepaalde feite - "Doseer hulle drama aan die Universiteit van Siëna?" (13) - en in byvoorbeeld "Die jonkmanskas" uit die Prinsloo-oeuvre word daar gestry oor wat "werklik" gebeur het (76-77), terwyl die oupa se vertellinge deur voetnote gerelativeer word (77 e.v.), sodat 'n outentifiseringspraktyk soos die ondersteunende voetnoot eerder destabiliserend en fiksionaliserend as bevestigend aangewend word. Dieselfde ontluistering van die oupa-tekste word in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" bereik bloot deur, soos hieronder verduidelik, die plasing van die tekste tussen relativerende tekste uit 'n internasionale kulturomgewing. Só lê die De Vries- en Prinsloo-tekste klem op die voortdurende moontlikheid van foute en flaters. Terwyl Lukács meen dat die historiese roman data assimileer om 'n gevoel van verifieerbaarheid aan die fiksionele wêreld te gee, dien die aksent wat in "Siënese dagboek" op die tekstualiteit van historiese inligting geplaas word - foto's, koerantberigte, dagboekinskrywings - eerder as 'n twyfelskeppende tegniek. In

"By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" skep die teenwoordigheid van Oupa se outentieke dagboekfragment in sy eie handskrif (10-11), wat in ander omstandighede as verifikasie sou dien, eerder twyfel oor enige poging om akkuraat oor die verlede verslag te doen. Die data wat by wyse van voetnote by die teks van "Die jonkmanskas" gevoeg word, word nie ondersteunend geassimileer nie, maar is as vrae en weersprekings aanwesig. Al hierdie tegnieke wil, soos Hutcheon dan ook aandui, die tekstuele aard van die gesig wat die verlede na die mens draai, illustreer.

Die derde kenmerk van die historiese roman, is die wyse waarop historiese persoonlikhede tot sekondêre rolle beperk word:

In many historical novels, the real figures of the past are deployed to validate or authenticate the fictional world by their presence, as if to hide the joins between fiction and history in a formal and ontological sleight of hand (Hutcheon 1988: 114).

In die geval van postmodernistiese fiksie is só 'n strategie nie moontlik nie, omdat die skeidslyn tussen historiografie en fiksie nie by wyse van handgrepe verdoesel word nie. Die aandag word juis op die verhouding tussen die twee praktyke gevestig en die moontlike ooreenkomste en verskille word voortdurend op die spel geplaas. In die Prinsloo-tekste word die oupa-figuur nie primêr gebruik om die taalwêreld te outentifiseer nie, maar word die teenwoordigheid van dié figuur eerder gebruik om indringende vrae oor ons werklikheidsiensing op

die voorgrond te bring. In die De Vries-tekst wil die ondeunde verskynings van konkrete outeur Abraham H. de Vries nie primêr outentifiserend werk nie, maar eerder vrae oor die rol van die subjek en die verhouding tussen woord en wêreld opper.

#### FEIT EN FIKSIE: VROEË OBSESSIES

Terwyl Lukács (1962) dié stelling in die jare sestig geformuleer het, het nuwe verwikkelinge begin plaasvind wat sou lei tot wat vandag historiografiese metafiksie genoem word. Skrywer hiervan het elders (Van Heerden 1994: 5 e.v.) 'n oorsig gegee oor ontwikkelinge wat veral sedert die jare sestig rondom die spanning tussen feit en fiksie plaasgevind het. Hierdie ontwikkelinge sou die aandag weglei van die tradisionele historiese roman met sy stabiele siening van die verhouding tussen feit en fiksie, en sou 'n nuwe klimaat inlui. Die etimologie van die woorde "feit" en "fiksie" bied 'n historiese verantwoording vir die tydgenootlike problematisering van die verhouding tussen hierdie tradisioneel teenoorgestelde verskynsels. "Feit" stam van die Latynse *facere*, wat beteken: "om te maak" of "te doen". "Fiksie" kom van  *fingere*, "om te maak" of "te skep". Albei dra die betekeniskomponent "maak" in hulle om, terwyl by "feit" 'n doen-element gevoeg word en by "fiksie" 'n skep-element. Feit en fiksie skarnier etimologies aan mekaar vas, en dié besef lei tot 'n verskynsel in die literatuur wat die gewilde Amerikaanse term *faction* verkry het. Dit dui op 'n amalgaam van feit en fiksie, en Afrikaanse

literatore gebruik die term *faksie* (Van Heerden 1994: 5).

Die obsessies met die verhouding tussen feit en fiksie van die generasie skrywers waartoe Koos Prinsloo behoort, kan na die Amerikaanse "New Journalism" teruggevoer word. Murphy beskryf hul insigte soos volg:

The somewhat naive perception of news as 'natural' ... has given way to a ... recognition of news (die term *geskiedenis* kan hierby toegevoeg word - E.v.H.) as a socially constructed and manipulated 'reality', a commodity to be sold like any other in the marketplace (Murphy 1984: 20).

Amerikaanse skrywers soos Truman Capote, met sy konsep van die "non-fiction novel" en Norman Mailer, wat sy The Armies of the Night (1968) die subtitel History as a Novel, the Novel as History gee, is twee van die bekendste skrywers van New Journalism. Aangevuur deur die Amerikaanse "Sixties" - die dekade wat hierbo aangemerkt is as die beginpunt van 'n geestesklimaat wat naderhand die naam *postmodernisme* verkry het - het die New Journalists vrae begin vra oor die sogenaamde "amptelike feite" wat oor die Viëtnam-oorlog aan die Amerikaanse publiek opgedis is. "Wie skep die waarhede?" vra hulle (Hutcheon 1988: 115-116) met Foucault-agtige belangstelling in die magstrukture agter die subjek. Hulle voer aan dat joernaliste eerlik moet wees en - vanuit 'n modernistiese relatiwiteitsbewussyn - moet erken dat hulle vanuit 'n persoonlike perspektief skryf. Die illusie van sogenaamde "objektiewe joernalistiek" moet verbreek word, daardie indruk wat geskep word dat slegs die "ware feite", bevestig deur

"amptelike bronne", gerapporteer word. Om dié ideaal te verwesentlik, ontplooi dié skrywers die apparaat van die fiksieskrywer in die wêreld van die joernalistiek. Die subjektiewe waarneming van die skrywer word nou op die voorgrond gestel. Die eie, outentieke beleving is 'n groter waaiborg vir "waarheid". Hulle skryf 'n sogenaamde "metajoernalistiek" of "journalit" (Murphy 1984: 20). Dit is die begin van die "ego-dokument" of "eye-fiction".

Sommige teoretici plaas die New Journalists met hul klem op subjektiwiteit binne die klimaat van die laat-modernisme:

In many ways, the non-fiction novel is another late modernist creation ... in the sense that both its self-consciousness about its writing process and its stress on subjectivity (or psychological realism) recall Woolf and Joyce's experiments with limited, depth vision in narrative, though in the New Journalism, it is specifically the author whose historical presence as participant authorizes subjective response (Hutcheon 1988: 117).

Hutcheon mag gelyk hê, maar tekste soos "Siënese dagboek" en "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", wat albei op hoogs persoonlike wyse verslag wil lewer van 'n tydsgees, voer die problematiek van die verhouding tussen woord en wêreld verder as die tekste van die New Journalism - soseer só dat die De Vries- en Prinsloo-tekste, met hul vooropstelling van die problematiek van representasie, vra om 'n lesing vanuit die postmodernistiese klimaat. Dat daar egter weer eens versigtig omgegaan moet word met verskynsels wat té gou as kontemporêr beskryf word, word bevestig deur William Ray:

The notion of the simple fact, and the simple narrative of such facts, had been under attack since the seventeenth century, as part of the reaction to what Michael McKeon has characterized as 'naive empiricism' ... and its theoretical debunking reached a high point in the early eighteenth century as part of the critique of history (Ray 1990: 3).

Ray wys op die kommentaar van die agtiende eeuse Lenglet Du Fresnoy, wat gesê het:

to provide us instruction, history must not be simply an accurate account of things that have happened, it must also reveal the causes and secret motives of great events, the mechanisms and intrigues which were put into play in order to make them succeed (Fresnoy, soos aangehaal - en uit Frans vertaal - deur Ray 1990: 3).

Jean-Jacques Rousseau gaan nog verder as hy in 1762 skryf:

But what do people mean by this word 'facts'? ... Do they believe that the genuine knowledge of events is separable from that of their causes, from that of their effects, and that the historical is so unrelated to the moral that one could know one without the other? If you see in human action only external, purely physical movements, what are you learning in history? Absolutely nothing (Rousseau, soos aangehaal - en uit Frans vertaal - deur Ray 1990: 4).

Dit is duidelik dat 'n bewustheid oor die omstrede status van "feite" baie vroeg reeds aanwesig was. Dié bewustheid het 'n sosiaal-historiese basis. Ray wys op:

a growing fascination with the idea that much of what people take for granted as 'normal' or true is merely the reflection of shared cultural biases - prejudices that are inherited through tradition, reinforced by

structures of authority, and inculcated through habit (Ray 1990: 4).

Die proses van totalisering word hierbo op p.55 beskryf.  
Dit is ook van toepassing op die nuwe historiografie:

To-challenge the impulse to totalize is to contest the entire notion of *continuity* in history and its writing. In Foucault's terms discontinuity, once the 'stigma of temporal dislocation' that it was the historian's professional job to remove from history, has become a new instrument of historical analysis and simultaneously a result of that analysis. Instead of seeking common denominators and homogeneous networks of causality and analogy, historians have been freed, Foucault argues, to note the dispersing interplay of different, heterogeneous discourses that acknowledge the undecidable in both the past and our knowledge of the past. What has surfaced is something different from the unitary, closed, evolutionary narratives of historiography as we have traditionally known it: as we have been seeing in historiographic metafiction as well, we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few (Hutcheon 1989: 66).

Die De Vries- en Prinsloo-tekste se bemoeienis met perifere karakters spruit uit 'n bemoeienis met die kleingeskiedenis van diegene wat, weens 'n nuwe konsep van geskiedenis, nou die aandag vra. Maar dié nuwe konsep van geskiedenis vra veral vrae oor wat Ray twee "delusions" noem:

The historicist delusion is that there can be an account of human reality that is not mediated by an act situated *in* human reality and vitiated by the biases of that situation - that there can be a narrative produced directly by reality that is immune to the processes of change it chronicles. The converse delusion is that there could be a narrative having no origins in reality ... Like the radical claim to

historicity, the radical charge of fictionality denies the framing of the text (and its producer) in reality or history (Ray 1990: 8).

### SUID-AFRIKA: GRENSLITERATUUR

Soos die Amerikaners vrae oor Viëtnam gevra het, het die generasie skrywers waartoe Prinsloo gereken word, in die jare tagtig vrae begin vra ten einde agter die haplografie van amptelike weergawes oor die Suid-Afrikaanse grensoorlog in te beweeg en die individu se ervaring van 'n gewelddadige lewens te probeer dokumenteer (Van Heerden 1994: 7) in 'n poging "to provide a memory counter to one dedicated to war" (Marshall 1992: 163). Dorian Haarhoff noem dit 'n "neo-documentary response" (Haarhoff 1991: 199). "Grens" word in sy mitologiese sin beskryf as "this mythical concept in modern-day White South African awareness" (Breytenbach 1984: 39), maar ook "grens" in sy werkwoordelike sin - huil - waar die verskrikking van geweld en die effek daarvan op mense beskryf word. Die volgende teksgedeelte uit "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" demonstreer dié verskynsel:

Die jongman se jeugvriend het na buite gevlug. Hy het onder 'n lampaal gaan staan en huil.  
 - Ek's bossies na die grens, het hy verskonend gesnik.  
 - 'Bazooka!' is al wat die jongman kon uitkry (14).

Soos hieronder op p.104 en verder aangetoon word, wil "Bazooka" uitwys na die onvermoë van taal om die werklikheid - in dié geval die ontsetting van krygsuitputting - uit te beeld.

Tesame met die poging tot optekening, is daar dus die aantekening van onmag.

Die reeks tekste - van outeurs soos, naas Prinsloo, Kellerman (1988), Krüger (1984), Strachan (1984), Van Heerden (1983 en 1984) en Weideman (1983) - kan in Foucault se taal "counter-memory" (Marshall 1992: 150) genoem word. "Counter-memory" gryp eerder in op die geskiedenis as wat dit die geskiedenis wil probeer boekstaaf. Dié verhale wend dus geen poging aan om die sogenaamde "geskiedkundige feite" of "politieke waarhede" oor die grensoorlog uit te spel nie, maar wil eerder aktief inbeweeg op wat Lyotard (1984) "metanarratives" noem. Dié onderneming moet teen die agtergrond van die werk van 'n historiograaf soos Hayden White gesien word:

Nobody will object to the idea that some data can be considered facts, in literary history as well as in general history. The question is, however, 'do they have any significance?' ... In other words, the meaning of a fact remains empty unless a cognitive interest, an emotional impulse or an ideological commitment constructs a system which makes that fact into a historical 'event', and, at the same time, into a narrative. Hayden White puts it as follows: 'a specifically *historical* inquiry is born less of the necessity to establish *that* certain events occurred than of the desire to determine what certain events might *mean* to a given group, society, or culture's conception of its present task and future prospects' (Ibsch 1993: 187).

Hierbo word (op p.47) aangedui watter meesterverhale (byvoorbeeld "Totale Aanslag" en "Asonderlike Ontwikkeling") in die tyd toe grensliteratuur geskep is, in Suid-Afrika in swang was. In 'n groot mate was die reeks grenstekste 'n inskryf van

persoonlike kleingeskiedenis t en die groot metanarratiewe van die tyd, 'n aandrang om die weerloosheid van veral jong mans wat tot diensplig opgeroep is, uit te beeld. Elrud Ibsch stel dit s o:

- Instead of one grand narrative ('n metaverhaal - E.v.H.) there are many little stories (*petites histoires*), which are all of equal importance and value and exist alongside each other (Ibsch 1993: 186).

#### DIE TWYFELENDE, GEDREWE SUBJEK

Hierdie weerloosheid in die aangesig van die historiese gebeure van die tyd is in beide "Siënese dagboek" en "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" merkbaar. Die onderneming van die vertellers in albei tekste kan vergelyk word met Ray se beskrywing van die vestiging van eie indentiteit deur 18de eeuse skrywers:

self-representation provides a strategy for determining one's own identity: by producing more compelling accounts of one's self than those presumed by the existing hierarchy, the distinctive protagonist generates a frame of identity capable of displacing the established order (Ray 1990: 14).

Die skrywer-karakters in hierdie verhale meen egter nie met pre-modernistiese selfvertroue dat hulle 'n besondere "waarheid" sal opteken nie. Hulle is eerder ontsteld weens 'n postmodernistiese bewustheid van die onmag van taal en bevind hul in die paradoksale posisie dat hulle, ondanks taaltwyfel,

hul gedrewe voel om nogtans voort te gaan met die vertel van verhale.

Die aandag word in hierdie tekste veral op die aard en identiteit van die subjek gevestig:

historiographic metafiction appears to privilege two modes of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity: multiple points of view ... or an overtly controlling narrator. In neither, however, do we find a subject confident of his/her ability to know the past with any certainty. This is not a transcending of history, but a problematized inscribing of subjectivity into history (Hutcheon 1988: 117-118).

Die spanning tussen die sentrifugale en sentripetale kragte wat op die outeursfiguur in die De Vries-tekste inwerk, kom hieronder telkens ter sprake:

postmodernism establishes, differentiates, and then disperses stable narrative voices (and bodies) that use memory to try to make sense of the past. It both installs and then subverts traditional concepts of subjectivity; it both asserts and is capable of shattering (Hutcheon 1988: 118).

Brenda Marshall skryf oor dié subjek:

Historiographic metafiction's project of presenting marginalized narrator-authors to fracture received notions of the past, however, does not exactly work to efface the notion of subjectivity within the text, as much as it highlights this notion in all its capriciousness (Marshall 1992: 171).

Hierdie onvoorspelbare onnutsigheid van die outeursfiguur

in die onderskeie verhale wat hieronder bespreek word, kom telkens in hierdie studie ter sprake. Marshall se opinie oor die figuur is:

Part of the project of such fiction is to reject the separation of subject and world. Rather than speak of the relationship between the postmodern subject and her or his world, we should speak of the subject as *of* the world, that is, of the subject's position *in* the world, of the world as *in* the subject (Marshall 1992: 171-172).

Die posisie van die skrywer-karakters in "Siënese dagboek" en "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", is die volgende:

a centrifugal paradigm more accurately portrays the relationship of the character *capriciously and temporarily* ... positioned at the center of the fictional text to her/his world, to history. We cannot deny that these characters are situated in the center: the postmodern condition is characterized by nothing if not self-consciousness. But this self-consciousness, often in the form of a metadiscursive pondering, suggests its own critique. We are reminded that the postmodern center is a position, a function ... it resists the weight of origin or telos (Marshall 1992: 172-173).

#### DISKURSIWE KONTEKS

Voordat die twee verhale van naderby beskou word, moet ook opgemerk word dat postmodernistiese fiksie nuwe vrae oor verwysing opper:

The issue is no longer 'to what empirically real object in the past does the language of history refer?'; it is more 'to which discursive context could

this language belong? To which prior textualizations must we refer?' (Hutcheon 1988: 119).

In albei die verhale - "Siënese dagboek" en "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" - word vrae oor die diskursiewe konteks van spesifieke vorme van taalgebruik geopper. In die De Vries-verhaal word byvoorbeeld, soos hieronder op p.119 en verder aangedui, die teksfragmente uit die Tagtigerpoësie binne die konteks van 'n wêreldvreemde Tagtiger-estetika geplaas en vórentoe gebring na 'n tydstip waarop die *enunciative subject* in die spanningsverhouding tussen Europese kultuurstad Siëna en Suid-Afrikaanse strydstad Athlone verkeer. In die Prinsloo-verhaal word die konteks van die grootvader se dagboekinskrywing ondervra by wyse van die plasing daarvan tussen tekste wát 'n beweging na 'n nuwe sosio-politieke klimaat aandui, sodat die konteks van sy taaluiting implisiet ter sprake kom. Daarom is die uitgangspunt van historiografiese metafiksie dieselfde as dié van Hayden White wanneer hy oor geskiedenis verklaar: "every representation of the past has specifiabile ideological implications" (White, aangehaal deur Hutcheon 1988: 120).

Hutcheon merk op:

The shift from validation to signification, to the way systems of discourse make sense of the past, is one that implies a pluralist (and perhaps troubling) view of historiography as consisting of different but equally meaningful constructions of past reality - or rather, of the textualized remains (documents, archival evidence, witnesses' testimony) of that past. Often this shift is voiced in terms that recall the language of literary poststructuralism: 'How did (a given historical) phenomenon enter the system entitled history and how has the system of historical writing

acquired effective discursive power?' ... The linking of power and knowledge here suggests the importance of the impact of the work of Michel Foucault and, to some extent, that of Jacques Derrida in our postmodern rethinking of the relation between the past and our writing of it, be it in fiction or historiography (Hutcheon 1988: 96).

#### PLEK EN VERPLASING

Die twee verhale kan as reisverhale beskryf word. Die reiskode staan sentraal in albei tekste en dien as metafoor vir die ondersoek na betekenisgewing. Die terrein wat deurreis word, is nie soseer ruimte in 'n fisieke sin nie, maar eerder taal wat as dimensie verken word. Ter sprake is die onmag van taal in die aangesig van die gebeure van 'n werklike verlede en taal as labirint, as verstikkende ruimte. Terselfdertyd word taal en die soeke na sin egter aangebied as toevlugsoord; as skuilplek en reddende onderneming wat nie alleen die verlede probeer aanteken nie, maar ook daarmee in geding tree.

Beide tekste neem 'n skrywer as sentrale figuur. Hierdie figuur is gemoeid met plek en verplasing - dit wat binne die postkoloniale diskoers "place and displacement" heet (Ashcroft 1989: 9). Weens 'n gevoel van ontseteling wil albei skrywers hul geworpenheid al skrywende verken. In Prinsloo se verhaal word die kulturele metropool waarvandaan die jongman ná 'n reis terugkeer, opgestel teenoor die burgerlike ouerhuis. By De Vries kom kultuurstad Siëna te staan teenoor strydstad Kaapstad, spesifiek die buurt Athlone. Beide tekste is gemoeid met "the development or recovery of an effective identifying relationship

between self and place" (Ashcroft 1989: 9).

"Place" - plek - behels hier egter nie bloot geografiese ruimtes soos Siëna of Athlone nie, maar is ook taalterrein. Wanneer die gesin telkens aan die teruggekeerde jongman in Prinsloo se verhaal vra: "Vertel ons van jou reis?" (9 e.v.), reageer hy met verwysing na die tekste van kunstenaars soos Walter Batiss (9), die grootvader (wat immers ook skrywer-historiograaf is) (10-11), Breyten Breytenbach (12), Joni Mitchell (13), en ander. Vir hom was sy reis nie soseer 'n geografiese reis nie, maar eerder 'n reis deur tekste. Só is dit ook met "Siënese dagboek" gesteld. Die eerste gedeelte van "Siënese dagboek" se openingsin lui: "Dit is die woord, die naam, plek én kleur: Siëna" (9). Tekstualiteit kom ter sprake met die stelling "Dit is die woord". "Woord" word gevolg deur "naam", sodat die naamkode en die strewe om te benoem en betekenis toe te ken, aangeroer word. Barthes laat hom soos volg uit: "To read is to find meanings, and to find meanings is to name them" (Barthes 1974: 11). En wanneer die leser die derde element in die openingsin - "plek" - bereik, is dié plek nie slegs die stad Siëna nie, maar ruimte as taal. Dít is die terrein waarna die reisiger-skrywers in albei verhale hardnekkig terugkeer.

Postkoloniale verplasing volg gewoonlik ná gebeurtenisse soos migrasie, volkereverskuiwings of slawerny. In dié twee verhale gaan dit egter eerder oor die taalreisiger wat vanuit 'n setel van taalsekerheid verban word na 'n ruimte van taalskeptisisme, maar paradoksaal juis geen ander toevlug as

taal het nie. Albei karakters is nomades, geworpenes, in die onsekere niemandsland tussen woord en wêreld.

### OORSPRONG

As reisigers is hierdie skrywer-karakters gemoeid met oorsprong en aankoms. Wat oorsprong of herkoms betref, gee die motto voorin Nag van die Clown die toon aan: "Origins trouble the voyager much" (6). Die motto neem die plek in van die tradisionele skadeloosstelling wat lui dat die karakters of gebeure in die verhaal geen ooreenkomste toon met mense of gebeure in die werklikheid nie. Só 'n skadeloosstelling het 'n juridiese motivering en wil die nexus tussen die wêreld van die teks en die wêreld buite die teks verbreek. Die konkrete outeur en sy omgewing word afgewys as oorsprong van sy verhaal. Met sy motto wil Nag van die Clown hierdie verhouding tussen woord en wêreld egter juis ter sprake bring en problematiseer. Sy reisiger is gemoeid met oorspronge. Dit is dan veral woord en wêreld wat meeding om aanspraak op oorspronklikheid, sodat die leser onwillekeurig telkens terugkeer na die eerste, seminale woorde van die verhaal: "Dit is die woord" en homself afvra wat die houding van die tekste is oor die siening dat taal as oorsprong van die tekste beskou moet word.

Dit is opvallend dat albei tekste oor ontologiese grense reik met die gebruik van name wat ooreenkomste toon met die name van werklike mense. Die grootvader in Prinsloo se verhaal het - met geringe spelverskille - dieselfde name as Koos Prinsloo:

Jacobus Petrus Prinsloo. Ook in die De Vries-tekste kom die verhouding tussen konkrete outeur en getekstualiseerde reisiger-skrywer ter sprake met die byroep van die konkrete outeur De Vries se beroepsbesonderhede, sy verhuising na Kaapstad en die noem van sy seun Willem en sy vrou Han (10-11) by name. Dit is bekend dat Abraham de Vries in die vroeë jare tagtig van Natal na Kaapstad verhuis het om 'n pos aan die Technikon Skiereiland op te neem. "Siënese dagboek" lui:

Die belangrikste wat Vrydag gebeur het, het ek uitgelaat. Ek het my rooi Croxley-onthouboek met die spiraalrug (uit die skryfbehoeftewinkeltjie op Kerkplein in Kaapstad, gekoop om ons terugkoms in dié stad te vier) per blote toeval oopgemaak by aantekeninge oor die Trojaanse Perd-episode in Athlone op 15 Oktober 1985, 'n jaar en 'n paar maande nadat ek by die Technikon Skiereiland begin werk het (10-11).

Oor die moontlikheid van 'n biografiese afspraak en die gebruik van outentifiseringstegnieke soos dié, laat Patricia Waugh haar soos volg uit:

metafictional texts which introduce real people and events expose not only the illusion of verisimilar writing but also that of historical writing itself. The people and events here may 'match' those in the real world, but these people and events are always recontextualized in the act of writing history. Their meanings and identities always change with the shift in context. So history, although ultimately a material reality (a presence) is shown to exist always within 'textual' boundaries. History, to this extent, is also 'fictional' (Waugh 1984: 106).

Maar ook op storievlak is oorspronge eweneens belangrik. Teen die agtergrond van Brian McHale se stelling dat die

dominante van die postmodernistiese teks die ontologiese is (McHale 1987: 10), is die verhoudinge tussen verskillende wêrelde veral ter sprake. In die Prinsloo-verhaal word die gesofistikeerde verwysingswêreld van die jongman gejukstaponeer met onderskeidelik die macho wêreld van sy grootvader (10-11) en die kleinburgerlike eenvoud van sy ouerhuis (9). In die De Vries-verhaal is die reisiger in Siëna gemoeid met sy verlede in sy land van herkoms (11). En, soos hierbo gesê, reik albei verhale uit na, en staan albei weerloos oop vir, nie alleen ander tekste binne die onderskeie oeuvres nie, maar ook alle ander tekste binne 'n vertekstualiseerde omgewing.

Albei reisiger-skrywers is ingestel op die verlede as oorsprong van die hede en gesteld op hul rol as optekenaars, as historiograawe. Omdat hulle op dergelik selfbewuste wyse skrywend besin oor die rol van die skrywer in die aangesig van die verlede en die aktualiteite van sy tyd, kan hul werk as historiografiese metafiksie bestempel word.

#### DIE REIS AS AANKOMS

Herkoms en oorsprong hang saam met die reis as aankoms. Die jongman in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" ervaar 'n onsekere tuiskoms. Tydens sy besoek word die ouerhuis 'n ruimte van krisis. Hy voel ontuis. Ten spyte van sy ouers se poging om hom te beïndruk met die nuutgeverfde heining, die nuwe hek, koffietafel en leeslamp (9 en 15) heers 'n kommunikasiegaping wat die jongman ten slotte (15) probeer oorbrug deur te gaan sit

en hierdie verhaal te skryf as antwoord op hul herhalende versoek om 'n relaas van sy reis.

Die reisiger in "Siënese dagboek" se aankoms is meer kompleks. Wat aanvanklik lyk na 'n heuglike aankoms in Italië, word gou 'n getob oor die rol van die skrywer (11).. Die reisiger is eers oorweldig deur "die geure en geluide, die sinnelikheid waarmee 'n Europese stad wakker word" en bieg dat hy "die salige oudheid" vergeet het (9). Volgens sy vrou, Han, het hy 'n "komieklike manier" om hom "tuis te maak in 'n straat", want hy soek net sitplek om verder te lees (9). Maar sy "lees" van 'n Europese kultuurruimte word egter gou verdring deur die Suid-Afrikaanse strydgegewe wat via sy onthouboek aan hom opgedring word:

ANC-vlag oral by begrafnisse, 6 duisend by dié van Mathiso. Als onwerklik, asof dit in 'n ander land gebeur. Polisie het, vertel kollegas, van 'n vragmotor van die Spoorweë af op kinders begin skiet na klipgooiery. Die polisie het in kratte op die bak gesit, die kinders kon hulle nie sien voor hulle begin skiet het nie. Drie is gedood. Agt beseer. Die mense bou nou barrikades, skiet op die polisie (11).

Die skrywer-reisiger se aankoms word dan, nes die antwoord van die jongman in die Prinsloo-tekste op sy ouers se versoek om 'n reisrelaas, 'n besinning oor die rol van die skrywer as historiograaf in terme van die historiese werklikheid.

#### **VAN STRAAT NA STERNERE: DIE TAALDIASPORA**

Albei skrywers herinner ons dat beide geskiedskrywing en

literêre geskifte tekensisteme is; "systems of signification by which we make sense of the past" (Hutcheon 1988: 89). Die optekening van die verlede geskied egter nie moeiteloos nie. In die De Vries-teks merk die verteller op: "En al dié woorde is nog te min (en boonop so vlietend) om mee te onthou" (10). Nes die Prinsloo-teks voorlopigheid vooropstel met die gebruik van die woord "aantekeninge" in die titel, is daar in die De Vries-teks telkens sprake van "gepieker", "gekrap", eweneens "aantekeninge" en selfs versugtings oor "die onbeskryflike in sakformaat" (11) en die "watter-kant-toe-lê-die-Republica (sic)"-rondvallery (10). Die skrywers is bewus van die stremminge op die taak van die optekenaar en die voorlopigheid van die historiografiese projek. Dit berei die uitspraak voor: "behind the always recent, avaricious, and measured truths ... (lies) the ancient proliferation of errors" (Foucault 1977: 143).

Die klem wat veral in "Siënese dagboek" op haplografiese prosesse van vergeet en vergissing geplaas word, is 'n vermaning oor dié "proliferation of errors", 'n proses van disseminasie waartoe die ontluisterde taal bydra. In Prinsloo se teks word verwys na *Zook* (9). Dit is die taal wat op "die ou man met die lang grys hare en bokbaard" (9) - die skilder Walter Batiss - se verbeelde Fook Island, gepraat word. Die woord "zook" word aangedui as uitbundige uitdrukkingsmiddel in "Zook is the explosion of colours that comes out of you to colour this world" (9), as ironiese oproep om versoening in die versoek "Zookmekaar" (13), as reaksie op Grootvader se teks in "You can

zook to music" (12), as grappige poging om 'n spanningsituasie te ontlont in "Do you take zookar in your coffee?" (9) en vergly na die taalgeweld van die uitroep "Bazooka!" (14).

Die skrywer in "Siënese dagboek" hou hom op soortgelyke wyse besig met die verglyding van taal: "Woorde verander sonder traffel of sement in woorde: straat, Strasse, strada, street, van straza, strazza ..." (10) As die skrywer-verteller wil terugbeweeg na die fundamente van die woord, tref hy slegs disseminasie aan: "verder terug van strata, vervorming van sternere: om oop te sprei, om neer te gooi" (10). Dít is die taaldiaspora waarin die skrywer-vertellers van ons twee tekste verplaas is: "displacement" in die ware sin van die woord.

#### PROSESMATIGHEID

Die titels van albei verhale aktiveer prosesmatigheid. Die reiskode in albei titels dui op beweging. "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" dui met 'n frase soos "By die skryf" en 'n woord soos "aantekeninge" dat die teks nie as afgehandelde, geslote entiteit gelees moet word nie, maar eerder as proses wat in die teken van voorlopigheid en onvoltooidheid staan. Vertelling word ook blootgelê in die tipering van "Siënese dagboek" as "dagboek". 'n Dagboek is 'n durende onderneming. Hierdie wesentlike onvoltooidheid van die dagboekteks word geïllustreer deur die feit dat die dagboek-aantekeninge slegs strek van 2 Desember (9) tot en met 8 Desember (18). Die dae daarvóór en daarná is afwesig; die teks

staan weerloos oop na die verlede en die toekoms, wat juis weens afwesigheid áánwesig is.

Albei titels rig ook 'n uitnodiging aan die leser. Met 'n frase soos "By die skryf" nooi die Prinsloo-teks die leser om teenwoordig te wees by die skryfhandeling. Die leser word medeskrywer, moet aktief as historiograaf meewerk, en kan geen passiewe verbruiker wees nie. Die verhaal word voor sy oë, en mét sy oë, geskryf. Ook met die De Vries-teks word die leser as voyeur betrek. Dié opkoms van die leser word meegebring deur die besondere plasing van "Siënese dagboek" in 'n bundel kortverhale. Die dagboekgenre, wat ingestem is op private verbruik en as binnekamer-genre beskryf kan word, perk die begrip publisiteit - openbaarmaking - in tot die rol van die skrywer-as-leser. Maar hier word die dagboek openbaar gemaak sodat 'n mens na dié openbare dagboek in terme van Van Gorp se "vals akkoord" (Van Gorp 1984: 227) kan verwys as parodie. Hiermee word die private bemoeienis dan openbare politiek. Die "kleingeskiedenis" word gesentraliseer. Die persoonlike lewe van 'n skrywer-karakter word aan bod geplaas.

Die klem op voortgang wat deur die metafiksionele kode in die titels geplaas word, dui aan dat die historiografiese onderneming 'n durende projek is wat nooit op voltooiing aanspraak kan maak nie. Dit word ook tekstueel bevestig. Prinsloo se sirkelteks dui op die onvoltooidheid van die historiografiese projek. Die jong man is uitgelewer aan die sirkelgang van sy teks. Dit sal sy roete bly. Die De Vries-teks se onderbroke bladspieël dien as fisieke waarskuwing oor die

onstabiliteit van die projek, want onderbreking word belangriker as substansie, en : "Spacing can be motivated as an act of subversion" (McHale 1987: 182).

#### TEEN DIE VADERTEKS

Dit is juis teen die nosie van stabiliteit en finaliteit in Grootvader se teks waarteen die jongman-skrywer hom in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" rig. Hiermee tree "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" in gesprek met die verhaal "Die jonkmanskas" (71). In daardie teks kom die oupa as medeskrywer - wat onder meer, nes die digter Breyten Breytenbach, op 16 September verjaar (75) - weer aan bod, wanneer die skrywer-karakter 'n gedeelte van die oupa se dagboek, getiteld "Mij ervarings", oorskryf (77 e.v.). Tydens dié oorskryfproses, wat op die betreklikheid van Oupa se optekening van sy ervarings in koloniale Afrika dui, word 'n voetnote bygevoeg (77-85), sekere gedeeltes - die jagstories - uitgelaat (85), Oupa se taalgebruik aangepas (vergelyk die herskrewe teks wat strek oor pp.77-84 bo-aan met die oorspronklike taalgebruik van die teksgedeelte wat op p.85 aangehaal word), en Oupa se machismo en heldhaftigheid as jagter ondergrawe wanneer die skrywer-karakter 'n teksgedeelte uit Brian Easlea se boek Science and Sexual Oppression aanhaal, wat onder die hofie "penile insecurity" lui:

Hunting was typically one such exclusively male and prestigious activity which served to bestow virile

status on the successful male (Easlea, aangehaal deur Prinsloo 1982: 85).

Só word Oupa se "ware manlike ondervindings" (86) ontluister en is die dokumentêre status van sy geskryfte dan ook ondermyn by wyse van die Prinsloo-teks se oedipaliseringsprosesse. Ook "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" is met dié ontluistering van die "vaderteks" besig. Die jongman-skrywer druk Grootvader se teks in die oorspronklike handskrif af. Die bladspieël kontrasteer met die res van die teks waarin dit gebed is. Hiermee word die dokumentêre aard van die grootvader se geskrif, die feit dat dit artefak en narratief is, vooropgestel. Binne 'n denkklimaat waarin die onderskeid tussen die dokument en die fiksionele teks duideliker afgebaken is, sou hierdie dokument baie groter status geniet het as binne die postmodernistiese klimaat. Die status van die argief word deesdae egter bevraagteken en vrae word gevra oor:

the nature of documentary evidence. If the archive is composed of texts, it is open to all kinds of use and abuse. The archive has always been the site of a lot of activity, but rarely of such self-consciously totalizing activity as it is today. Even what is considered acceptable as documentary evidence has changed. And certainly the status of the document has altered: since it is acknowledged that it can offer no *direct* access to the past, then it must be a representation or a replacement through textual refiguring of the brute event (Hutcheon 1989: 80).

Ook die titel van Grootvader se teks, "Voor woord" (10), bevestig die tekstuele aard van sy bydrae. Hutcheon skryf:

What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past (Hutcheon 1988: 89).

Met hierdie tegniek ondermyn die jongman-verteller die metanarratiefstatus van die grootvader-geskrif. Hy bevestig ook dat die verlede 'n argeologiese begrip is en slegs in getekstualiseerde vorm aan ons beskikbaar is. Hy onderskei tussen dit wat Murray Krieger noem "the unimpeded sequence of raw empirical realities" aan die een kant en aan die ander, geskiedskrywing of historiografie, naamlik "the process of critically examining and analyzing the records and survivals of the past" (Krieger 1974: 339). En Grootvader se teks is slegs één insident in die proses van kritiese bestekopname van die verlede.

#### OUPA SE MEESTERVERHAAL

Grootvader se teks (10-11) kan as 'n kortlys van Afrikanermitologie beskryf word. Eerstens is dit bestem om die boodskap van die patriargale grootvader aan sy afstammeling te wees: "Ik wil graag te boek stel vir mij kleinkinders die swaar jaare en lekker jaare van hulle groot ouers" (10), en: "mij vertrouwe is dat my nageslag altijd sal terug kijk na die ouers wat vir hulle die voorbeeld gegee het" (11). Respek word voorveronderstel. Dit is 'n private dokument - 'n inleiding tot 'n soort dagboek - wat bepaalde status binne familieverband moet beklee en oor

generasies heen moet spreek. Maar nou word Grootvader se teks uit daardie beperkte afspraak ontvoer en geplaas naas Breytenbach se verse (12), Walter Batiss se Zook (9), die ouma se kinderrympies (14), asook popliedjies (13-14). Die grootvader-teks ly verlies. Die bevoorregte gesagstatus as familiedokument gaan daarmee heen binne die ekologie van veelvoud. Sy teks word op dieselfde vlak geplaas as ander verslae van migrasie en verplasing.

Grootvader se teks is meesternarratief na aanleiding van Eagleton se beskrywing van die funksie van meesternarratiewe, synde "to ground and legitimate the illusion of a 'universal' human story" (Harvey 1989: 9). Grootvader hunker na 'n nageslag wat sy lewensideologie sal eer en navolg. Benewens die tribalistiese opvatting van patriargale dinastie wat uit sy teks spreek, is daar ook 'n opstelling teen die Ander, wat hier as die "uitlander" figureer: "Ons het gesien hoe die uitlander geen virskel kon sien tussen swart en wit" (11). Daar is die siening van Afrika as donker en dreigend - 'n kontinent wat smag na makmaak en kerstening: "alles was woes, en vol ongediertes" (10). Godsdiens word ingespan om die fantasie van rassesuiwerheid te legitimeer: "maar deur die voorbeeld en Godsdiens van ons voorgeslagte het ons suiwer geblij" (11). Die manier waarop die oupa-figuur na sy omgewing kyk, herinner aan Edward Said se stellings oor die wyse waarop 'n geskrif 'n bepaalde blik op die werklikheid kan wáár maak:

In his well-known book Orientalism (1978), Edward W. Said relies heavily on Foucault when he tries to show

to what degree the concept of the Orient is a discursive creation of the European cultural elite and as such has a long textual tradition. Said writes: 'such texts can create not only knowledge but also the very reality they appear to describe' (Ibsch 1993: 187).

### NOMADES VAN DIE GLOBAL VILLAGE

Die Afrika-avonture en meesternarratief van Grootvader word gedentraliseer - selfs gemarginaliseer - deur die plasing daarvan naas die tekste van mense uit die *global village* wat van 'n nomadiese beweging tussen wêreldes getuig. Hierdie tekste tree op as spieëltekste van die groter teks waarin hulle opgeneem word. Hulle weerspieël of herhaal die weifelende tuiskoms van die jongman-skrywer. In die versreëls van "die jong man met die baard en die pyp" (12) (Breytenbach) arriveer die spreker van oorsee by sy ouerhuis:

- die hand vol vere

mammie  
ek het gedog  
as ek eendag huis toe kom  
sal dit onverwags so teen skemerdag wees  
met jare se opgegaarde rykdom  
op rûe van ysterkoeie

... maar mammie weet mos dis ek  
en agter my my karavaan  
soos dit 'n reisiger van oorsee betaam ...

(die hand vol piep)

mammie  
ek het gedog  
ek kom nooit weer huis toe nie,  
nie op die ysterkoei teen skemeruur  
deur lotusvleie en vure nie ...

... maar mammie weet mos dis ek  
 en agter my my wondervoël,  
 my amperpluim,  
 soos dit 'n vlugteling van óorsee betaam ... (12)

Die lied van Joni Mitchell verhaal ook 'n tuiskoms wat  
 gepaard gaan met ambivalente gevoelens oor onderskeidelik Kanada  
 en Kalifornië:

On the back of a cartoon coaster  
 In the blue T.V. screen light  
 I drew a map of Canada  
 Oh Canada.

Oh, but California  
 California I'm coming home  
 I'm going to see the folks I dig  
 I'll even kiss a sunset pig  
 California I'm coming home (13).

Die Simon en Garfunkel-lied registreer ook beweging en  
 handel oor die Mayflower, die skip waarmee immigrante na die  
 nuwe wêreld, Amerika, gevoer is:

We come on the ship we call the Mayflower  
 We come on the ship that sailed the moon  
 We come on the age's most uncertain hour  
 And sing an American tune  
 Oh but it's all right, it's all right  
 You can't be forever blessed  
 Still tomorrow's going to be another working day  
 And I'm trying to get some rest  
 That's all  
 I'm trying to get some rest (14).

Die maanlanding wat deur die gesin en die bediende op  
 televisie dopgehou word (13 e.v.), eggo die Simon en Garfunkel-  
 lied se verwysing na die Mayflower as maanskip ("We come on the

ship that sailed the moon") en wil ook 'n beweging van 'n ou na 'n nuwe wêreld (*frontier*) aandui. Daar is subtiële toespelings op 'n Christus-geboorte en die nuwe wêreld wat dit in die vooruitsig stel wanneer die moeder opmerk dat die bediende huil omdat haar dogter 'n kind gaan hê en die jongman dink: "En 'n engel gesien het" (13). Dié toespeling word bevestig wanneer die bediende oor die ruimtevaarders vra: "Is hulle naby Jesus?" (14). Die bediende en haar dogter en die nuwe baba sluit aan by die aanhaal van "Nkosi, Sikelel' iAfrika", wat destyds as bevrydingslied deur die verbanne ANC gesing is:

Nkosi, sikelel' iAfrika  
 Cimabonk 'ubugwenxabayo  
 Nezi qitho, ne zono zayo  
 Usisikelele, usisikelele

Yihla Moya, yihla Moya  
 Yihla Moya Oyingwele (15).

Die lied wys uit na beweging en nuwe ruimtes. Hier word 'n hele falanks verplaaste karakters - McHale sou dit 'n "plurality of selves" (McHale 1989: 201) noem - op reis geskets en Grootvader is, helaas, maar een van vele historiografe of gekoöpteerde outeurs wat plek en verplasing registreer.

#### DIE ONTYDIGE LIED

Die verwysing na "Nkosi, Sikelel' iAfrika" wat in die teks tydens die afsluitingseremonie van die aanduitsending van die televisiediens gesing word, doen vreemd aan. Omdat die gesin en

die huishulp na die tien jaar herdenking (13) van die maanlanding - wat in 1969 plaasgevind het - op televisie kyk, moet afgelei word dat die verhaalhede van "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" 1979 is. Dié lied is natuurlik nooit in daardie jaar op SAUK-TV uitgesaai nie. Aanduitsêndings is afgesluit met die Afrikaanse of Engelse weergawes van die destydse volkslied, "Die Stem". Dit is gevolglik duidelik dat die gegewe hier die magiese sfeer binnegaan, wat die verwysings na "fantasieë en ... speelse voorspellings" asook "profetiese karakter" (12) in die gesiteerde aanhaling uit die voorwoord tot Breyten Breytenbach se bundel Blomskryf bevestig:

Die jongman het selfs 'n literator aangehaal:  
 - 'Die onmiskenbare romantiese aard van baie van sy verse kom die sterkste na vore in sy herinnerings en verlange ... Vanuit hierdie verlange en romantisering groei dan ook die fantasieë en die speelse voorspellings van sy terugkeer; voorspellings wat soms 'n onthutsende dringendheid verkry het, en, gesien sy huidige situasie, 'n besliste profetiese karakter het (12).

Prinsloo se verhaal wil dus nie slegs verskeie alternatiewe wêrelde koöpteer nie, maar gaan ook so ver as om 'n alternatiewe sosiaal-politieke bestel in Suid-Afrika te voorspel - 'n voorspelling wat inskryf téén die grootvader-teks se vooropgesteldhede oor die Afrikaner se rol in Afrika. Oor dié werkwyse sou Barbara Foley opmerk: "It helps us break free from those fetishized conceptions of reality that legitimize and rationalize the status quo" (Foley 1986: 17).

## IN DIE BUIK VAN DIE TROJAANSE PERD

Soos Grootvader se teks as 't ware in die buik van "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" skuil, skuil daar binne die De Vries-teks ook 'n ontstellende gegewe. Hierbo op pp. 103-104 word op die De Vries-teks se vermanings oor haplografiese prosesse gedui. Nadat die dagboekskrywer gebieg het dat hy die belangrikste wat Vrydag gebeur het, uitgelaat het, rapporteer hy dat hy Vrydag sy rooi Croxley-onthouboek "per blote toeval" (11) oopgemaak het by aantekeninge oor die Trojaanse Perd-episode in Athlone op 15 Oktober 1985.

Opeens, en "per blote toeval", asof in die buik van 'n tekstuele Trojaanse perd, word die aktuele strydgegewe van Athlone die reisverslag oor die kultuurstad Siëna binnegesleep. In die Siënese dagboek is daar geen inskrywing vir Saterdag, 3 Desember nie. Dié oop plek in die Siënese dagboek (10), die afwesige 3 Desember, word nou gevul deur die beeld van die kind in die doodkis soos opgeteken op 3 Desember in 1985 se onthouboek:

3 Desember: Ek het vandag 'n foto gesien van een van die kinders van Athlone in sy kis. Hy lyk asof hy slaap. Hy is so oud soos Willem (11).

Die dagboek, die wordende teks, is nie bestand teen die opdringerige verlede nie. Die skryfhandeling is weerloos teen die aktuele verlede. Athlone met sy strydgegewe verdring Siëna met sy kultuurgeheue; strydstad val kultuurstad binne.

Klaarblyklik word Siëna as arsenaal van 'n Europese kultuurgeheue opgestel teen die Athlone-Kaapstad van kontemporêre Suid-Afrika. Daarmee is die opposisie kuns-stryd opgestel, 'n teenstelling wat reeds uit die eerste paragraaf (9) blyk, waar Rome se "Piazza della Republica (sic)" - wat die Italiaanse republiekwording huldig - teenoor die lughawe Leonardo da Vinci genoem word: histories-politieke bewussyn word afgespeel teen 'n artistieke ingesteldheid. Die kontras tussen Siëna en Athlone-Kaapstad word beklemtoon deur die skrywer-reisiger se opmerking dat die Athlone-kind so oud is soos Willem. Daar word 'n verband tussen die twee kinders gelê. Maar hulle word ook gekontrasteer. Willem is op 'n kultuurreis deur Italië waar hy die luukse van "'n lang stilte voor die Piëta" (10) geniet, terwyl die ander kind in 'n versetstryd gesterf het (11). Met hierdie kontras vra die reisiger-skrywer implisiet vrae oor sy eie rol as kultuurreisiger en burger van Suid-Afrika.

#### DIE VERLEDE AS ONTHOUBOEK

Van belang is dat die Trojaanse perd-gebeure die dagboekskrywer via sy onthouboek, via taal, bereik. Die verlede is slegs in getekstualiseerde vorm beskikbaar; is 'n argeologiese begrip. Die skrywer wat die verlede opsoek, is op taal in die breedste sin van die woord aangewese. Daarom lees hy die aantekeninge "asof dit in 'n ander land" (11) gebeur. Daarbenewens het hy die Trojaanse perd-insident en die gevolge daarvan nie persoonlik

ervaar nie, maar was hy aangewese op die vertellings van kollegas, asook 'n foto van die kind in sy kis en by implikasie ook koerantberigte (11). Die verwysing na 'n foto en koerantberigte bring die verhouding tussen werklike gebeure uit die verlede en voorstellings daarvan ter sprake:

For the most part historiographic metafiction, like much contemporary theory of history, does not fall into either 'presentism' or nostalgia in its relation to the past it represents. What it does is de-naturalize that temporal relationship. In both historiographic theory and postmodern fiction, there is an intense self-consciousness (both theoretical and textual) about the act of narrating in the present the events of the past, about the conjunction of present action and the past absent object of that agency. In both historical and literary postmodern representation, the doubleness remains; there is no sense of either historian or novelist reducing the strange past to verisimilar present (Hutcheon 1989: 71).

Wanneer die skrywer-reisiger in die eerste paragraaf na die "salige oudheid" verwys, gebruik hy die woord "panorama". Een van die verklarings vir hierdie woord lui volgens die H.A.T. soos volg: "Skildery op 'n silindriese oppervlak wat uitgerol kan word" (Odendal et. al. 1979: 818). Die verlede - die "panorama van gebeurtenisse en figure en drome en oorloë wat tot nou, tot hier gelei het" (9) - word dus aangebied as getekstualiseerde, selfs verestetiseerde, teks - 'n opvatting wat die Prinsloo-tekse se hantering van die grootvader se geskrif eggo.

Dit is dan ook met 'n taaluiting dat die onthouboek-skrywer in 1985 op die Trojaanse perd-insident gereageer het. Hy "krap"

twee versreëls in sy onthouboek:

Onderaan die bladsy het ek gekrap: 'Gevallen in de chaos als een vonk' en 'Ik ween om bloemen in de (sic) knop gebroken', maar toe al erken: 'Ek het nie woorde vir die woede en die onuitspreeklike droefheid nie. Wat kan ooit die leed aan kinders regverdig? Wat begin waar menslikheid en geregtigheid eindig? (11).

Sy reaksie is 'n toevlug tot die literatuur en taal. Terwyl die jongman in die Prinsloo-verhaal hom wend tot tydgenootlike skrywers soos Breytenbach of Mitchell, haal die onthouboekskrywer twee versreëls van die Nederlandse Tagtigerdigters Willem Kloos en Albert Verwey aan. Die woord "gekrap" dui op ontsteltenis oor die gebeure, maar ook oor onmag, irritasie en woede. Hierdie emosies is nie slegs op die Trojaanse perdisinsident gerig nie, maar beskryf ook die handeling waarmee die versreëls neergeskryf word. Die skrywer het nie vrede met sy aanhalings nie. Met die keuse van Tagtigerpoësie word die kunsteoretiese klimaat van Tagtig geaktiveer. Vir die Tagtigers gaan dit om die kuns as uitdrukking van intieme emosies en die trotse individualiteit van die kunstenaar wat slegs op eie emosie afgestem is en die skoonheid as hoogste ideaal aanprys. Hierdie kunsopvatting - kuns ter wille van die kuns - verklaar die kunstenaar se buitestaanderskap op romantiese wyse. Onmiddellik nadat hy die versreëls neergekrap het, erken die onthouboekskrywer: "Ek het nie woorde vir die woede en die onuitspreeklike droefheid nie" (11). Hy gaan verder: "Ons verwag te veel van woorde" (11). Maar dié sentimente verhinder hom nogtans nie om hom te wend tot die twee gedigte nie.

## VERF EN WOORD: VERWEY EN KLOOS

Die eerste versreël wat aangehaal word, lui: "Gevallen in de chaos als een vonk" en kom uit Albert Verwey se gedig "Bij de dood van een kind" (Antonissen 1986: 90). Die harde werklikheid van die Athlone-kind se dood kontrasteer met die romantiese reël "Gevallen in de chaos als een vonk", wat die dood van die ander kind verestetiseer. Die dood in die Verwey-gedig word daarbenewens as onpeilbare misterie aangebied en nie, soos dit die geval met die ander kind is, as die gevolg van 'n harde politieke stryd nie:

## BIJ DE DOOD VAN EEN KIND

Zij kwam een poos en zag met open oog  
De wereld aan.  
Toen is zij heengegaan.  
Wij wisten nooit wat haar het meest bewoog.

Soms is het of een kind  
Verdwaald is naar dit leven.  
Het gaat alsof het zich bezint,  
En denkt: waar is mijn vroegre huis gebleven?  
Wie weet of ik het straks niet vind.

Soms schijnt het bij zijn komst alreeds volgroeid.  
Gelijk een zoete vrucht  
Beweegt het schomlend door de voorjaarslucht.  
De huid is warm, die een rijp bloed doorvloeit.  
Het sterft, zo weinig nog vermoeid?  
Maar 't raadsel dat het in zich sloot  
Was de nabije dood.

Gevallen in de chaos als een vonk,  
Heeft haar gestalte ons kort bekoord.  
Een vonk - die weer verslonk.  
Nu tasten wij naar verf en woord  
En voeden onze erinnering  
Met een gedicht of tekening.

Verwey se gedig is weens die romanties-impressionistiese inslag daarvan nie by magte om 'n antwoord te bied op die Trojaanse perd-insident en die gevolglike dood van die Athlone-seun nie. Desondanks word Verwey as medeskrywer gevoeg; 'n werkwyse wat met dié van Prinsloo ooreenstem. Die rede hiervoor lê waarskynlik in die slotreëls van die Verwey-gedig:

Nu tasten wij naar verf en woord  
En voeden onze erinnering  
Met een gedicht of tekening.

Verf en taal word 'n toevlug waarna uitgereik word. Dit is egter 'n oord van onsekerheid, want die werkwoord "tas" word aangewend.

En dit is as historiograaf dat die skrywer-reisiger hom tot die verf en woord wend, want dit voed die herinnering. Die hou van 'n onthouboek, die neerpen van die verlede, is die lewend hou van herinnering. Aan die woord - en aan verf as taal - word 'n dokumentêre - selfs sentimenteel-dokumentêre - funksie toegesê. Maar met dokumentêre word helaas nie 'n vorige era se blinde vertrouwe in die betroubaarheid van die dokument veronderstel nie. Alhoewel die woord iets is waarna getas word, is dit ook iets wat voed. Taal staan dus in die teken van 'n aarselende ambivalensie. Daar is geen versekering dat die woord wat ter herinnering aangewend word, onbesproke sal wees nie. Die soewereiniteit van die skeppende individu wat immuun wil bly teen die wêreld deur alleen op die mees private emosie in te stem, word afgewys. In sy plek verskyn 'n geworpe, ontsetelde

reisiger wat krities staan teenoor die woord maar hom voortdurend, noodgedwonge, daarop moet beroep.

Die romantiese beelde in die tweede gedig, Willem Kloos se "Ik ween om bloemen" (Antonissen 1986: 38), is eweneens nie opgewasse teen die konteks waarbinne dit nou opgeneem word nie. Tagtiger-estetika word 'n eeu vorentoe in die tyd gevoer en ontluister. En tóg, weer eens, is dit bepaald hierdie gedig wat by die onthouboek-skrywer opkom wanneer hy die foto van die dooie Athlone-kind sien:

LXI

Ik ween om bloemen, in den knop gebroken  
 En vóór den uchtend van haar bloei vergaan,  
 Ik ween om liefde, die niet is ontloken,  
 En om mijn harte dat niet werd verstaan:

Gij kwaamt, en 'k wist - gij zijt weer heen-gegaan ...  
 Ik heb het nauw gezien, geen woord gesproken:  
 Ik zat weer roerloos, ná dien korten waan,  
 In de eeuwge schaduw van mijn smart gedoken:

Zoo als een vogel in den stillen nacht  
 Op ééns ontwaakt, omdat de hemel gloeit,  
 En denkt, 't is dag, en heft het kopje en fluit,

Maar éer 't zijn vaakrige oogjes gansch ontsluit,  
 Is het weer donker, en slechts droevig vloeit  
 Door 't sluimerend geblaêrte een zwakke klacht.

Die dagboek-skrywer teken dan aan dat hy van 1985 geen verhaal kon maak nie; en hier in Siëna het hy steeds "nie raad daarmee nie" (11). Hy weet ook nie waarom hy dit deel laat word van sy dagboek nie:

Ek kon van 1985 geen verhaal maak nie, maar hier in ons nogal karig gemeubileerde kamer het dit onverwags

weer voor my gelê. Ek het nie raad daarmee nie, ek weet ook nie waarom ek dit deel laat word van hierdie dagboek nie. Omdat dit tóg woorde geword het, die onbeskryflike in sakformaat? (11).

Sy radeloosheid pla hom só dat hy - nes die verteller in die Prinsloo-tekste - 'n *plurality of selves* opvoer en hom wend tot verdere mede-"kunstenaars": Couperus se Donato in sy verhaal "De bezitting van Messer Donato" (Malherbe 1968) en veral die ou skoenmaker, Donato, wat vroeëre De Vries-karakters - die magiese clowns Vel Binneman (De Vries 1976) en Heinrich Gruber (De Vries 1963) - eggo.

#### IN DIE STRAAT VAN WYSHEID

Kort nadat die dagboekskrywer opgemerk het dat 'n mens in Siëna nie maklik kan verdwaal nie, gewaar hy die ou skoenmaker wat inderwaarheid seminaal gaan wees vir die "verdwaal" van hierdie dagboektekste na verhaaltekte:

Op pad hotel toe - in Siëna kan 'n mens nie maklik verdwaal nie - het ek hom al in die Via della Sapienza sien sit: 'n ou skoenmaker, leervoorskoot voor, geborduurde kadotjie op sy kop, geboë oor sy werk onder die groen lampskerf wat vlak bokant sy kop hang. Daar staan 'n naaimasjien, van die soort wat 'n mens trap, teen die een muur, op die vloer lê saagsels en riempies en teen die agterste muur hang 'n Christusbeeldjie. Soontoe gaan ek terug (10).

Die dagboekskrywer merk op: "Die dagboek word al hoe meer 'n verhaal waarvan ek die volgende paragrawe nie eens ken nie" (14). Hierdie nuwe narratiewe energie word ingegee wanneer die

dagboekskrywer die ou skoenmaker in die Via della Sapienza, die straat van wysheid, aantref. Die skoenmaker word in 'n persoonlike ruimte van wysheid gesitueer. Die dagboekskrywer is só geboei deur die skoenmaker dat hy hom 'n naam gee:

- Ek weet hoe ek sal begin, ek weet dit nou. Ek sal hom messer Donato noem. Die skoenmaker van die Via della Sapienza. Hy is gebore en hy't grootgeword in die Via Tommaso Pendola. Uit Siëna weg was messer Donato nog nooit vir lank nie, hoekom sou hy hom verder begewe as Poggibonsi en Radda, dis al waar hy familie het, en dis klaar ver (12-13).

Die verteller versin met bostaande besonderhede vir Donato 'n persoonlike geskiedenis, en in die blootgelegde, selfbewuste vertelling wat volg, doop hy Donato se vrou Margherita en oorweeg allerlei moontlikhede rondom hul verbeelde seun, Antonio:

Sy vrou noem ek Margherita en ek laat haar ouers van Rome af Siëna toe kom toe sy so tien of elf was. Dit verklaar hoekom sy die een is wat eerste ingestem het toe hulle enigste kind, Antonio, in Rome wou gaan werk. Kan ek Antonio 'n student maak aan die Chigi, die Siënese Akademie vir Musiek? Doseer hulle drama aan die Universiteit van Siëna? Sou 'n skoenmaker se seun hier Universiteit toe kan gaan? (13).

Uiteindelik lê die verteller aan Antonio die beroep van televisieregisseur op, wat ook van hóm 'n verteller met keusemoontlikhede maak. Hy is verhaalmaker, want hy sê: "Ek redigeer én ek meng" (13). Hy aard na sy pa, wat storieverteller by uitnemendheid is.

Die dagboekskrywer stuur sy alter ego Donato sy eie verhaal

in. En Donato, gewer van stories en ook betekenis, die dagboekskrywer se eie skepping, gaan ten slotte vir die dagboekskrywer as geworpene die vertroosting bring waarna hy soek.

#### DONATELLO: BESITTINGS WAT KNEL

'n Voorganger van Siëna se skoenmaker-Donato is die Donato van Siëna se susterstad, Florence. Oor hom - Donatello, die Italiaanse beeldhouer van die vroeg-Renaissance - skryf Louis Couperus in sy kortverhaal "De bezitting van Messer Donato" (Malherbe 1968: 69). Dié verhaal, met 1464 as verhaalhede, handel oor die verhouding tussen die beeldhouer Donatello en Piéro de Medici, hoogste amptenaar van die Republiek van Florence en lid van die beroemde geslag Medici, beskermhere van die kunste en wetenskappe. Soos die skrywer-karakter in "Siënese dagboek" is Donatello ook bewus van die eise wat aan die kunstenaarskap gestel word. Hy word in Couperus se verhaal bewustelik opgestel teen die afgevaardiging handelaars en bankiers uit Parys en romanties uitgebeeld as die "knoestige, oude man ... grauwlukkig en grauwgebaard" in sy "werkmanskiel" - 'n ware "werkmansfiguur", wat "kalm, onverschillig, hoog en krachtig" (70) daar uitsien. As "schepper van een geheel werk van schoonheid" (73) kry Donato - só word hy in die verhaal genoem - voorkeurbehandeling by Piéro - bó die afgevaardiging koopliede uit Parys. Maar hy is nie aan die hof om hom te beroep op die voogdyskap van sy beskermheer nie; intendeel - Donato

kom iets aanbied. Hy wil sy besittings afgee. Want: "Mijn bezitting ... dat is mijn last, mijn wanhoop, mijn ergernis, van iedere dag!" (74). Die besittings waarvan hy ontslae wil raak, is sy grond en sy vee. Maar binne die interteks wat De Vries skep, verbreed die opvatting van besitting tot metafoor van die dinge wat die kunstenaar aan die wêreld knel. Dié verantwoordelikheid word só beskryf: "Het is een onrust van iedere dag, het is een onrust van ieder uur!" (74). Hierdie angstige afwerp van verantwoordelikheid deur Donato is noodsaaklik omdat hy, volgens eie erkenning, nie vir besit gebore is nie. Ten slotte word dié skepper van "peinzende profeten en dansende kinderen en liefelijke maagden" (75) ontdoen en bevry van die verantwoordelikhede buite-om kunstenaarskap.

As voorganger van De Vries se skoenmaker in die Via della Sapienza, is Couperus se Donato 'n geromantiseerde weergawe van die kunstenaar wat 'n "eie republiek" wil vestig, vry van die wêreld. Soos blyk uit die dagboekskrywer se verdere bemoeienis met die Siënese Donato, is die situasie veel meer kompleks en blý die vraag: "watter-kant-toe-lê-die-Republica (sic)"?

#### TERUG IN DIE TEKS: ANDER BINNEMANNE

Nadat die dagboekskrywer die skoenmaker die eerste keer gewaar het, merk hy op: "Soontoe gaan ek terug" (10). Hy is egter nie slegs van voorneme om hierdie Skewe Koen-karakter, hierdie boggelman wat as wyse idioot in die straat van wysheid sit en

skoene herstel, weer op te soek nie, maar hy is ook van voorneme om in die De Vries-oeuvre in te reis na die verhaal "Skoenmaker, diepe water" in Volmoed se gasie (De Vries 1976). Aan die slot van "Skoenmaker, diepe water" stap Vel Binneman magies oor die see in sy eiegemaakte voete. Hy word dan meer as gebrekklik, meer as Clown-met-Christus-allures, want sy geloofsdaad word 'n viering van die mag van dink:

Die laaste wat ek van Vel Binneman kon sien, was toe hy al klein was in die mistige verte: 'n ou man op die see, maar vas van voet en regop tussen hemel en aarde op die skoene wat hy gedink het (De Vries 1976: 110).

Ook die Donato van "Siënese dagboek" is 'n "Binneman"; iemand wat met vele verhale rondloop en hom beroep op die mag van die verbeelding en die vertroosting van stories. Met sy vertelvermoë skeep Donato sy eie kleingeskiedenis: hy weet "hoe om die mense saam te bondel, woord vir woord, sodat almal goed kan sien" (16). Maar sy geskiedenis stem nie ooreen met dié van die ander nie, en hy bieg: "Die Siëna waarvan julle skryf ... is anders as die plek waar ek gebore is" (15). Donato - die ingewing van die dagboekskrywer - is self geneig tot ingewings. Tot die frustrasie van sy seun Antonio en die filmspan ontdek hulle dat sy stories nie altyd klop nie. Wanneer hulle hom oor presiese gegewens pols, merk hy ontsteld op: "Wat maak dit nou saak?" (17). Vir hom is die storie belangriker as die strewe om feitlik korrek te wees.

Maar Donato kom veral tot die redding van die dagboekskrywer omdat ook hy 'n strydgegewe in hom omdra - sy

oorlogsverlede in die Leccio-bos. In hierdie bos buite Siëna het hy destyds gaan wegkruip "toe Mussolini die mense begin mal praat het" (16). Die bos was vir hom skuilplek. Tussen die stamme het hy veilig gevoel; geborge. Hy onthou die gevoel:

- Die reën en die wind laat die blare en die wolke vandag sus bondel, môre anders. Teen die verwoesting prakseer jy daarmee fantome en gedaantes tussen die stamme (18).

Die woord "bondel" verwys na Donato se vermoë as storieverteller, wat weet hoe om "mense saam te bondel, woord vir woord" (16). "Stamme" haal De Vries se verhaal "Stamme vir die ruimte" uit Dubbeldoor (De Vries 1963) by. In daardie verhaal besit Heinrich Gruber, 'n sirkusarties, die magiese vermoë om die hemel in te klim met sy kort leertjie. As magiër word Gruber verbind met Binneman, die waterloper. Die twee clowns is die "binnemanne" van Donato, wat op sy beurt weer - op weliswaar problematiese wyse - die alter ego is van die dagboekskrywer, die getekstualiseerde De Vries. Daarbenewens speel al hierdie figure mee aan die vorming van die diffuse outeursfiguur wat ook in die verhale wat hieronder bespreek word, voorkom.

Die magiese realisme is ook 'n tegniek om 'n statiese geskiedenisopvatting te destabiliseer. 'n Teks is magies-realisties as dit die "normale" reëls van die fisika, ons ingeburgerde opvattinge oor tyd en ruimte, ignoreer of weerlê. Só 'n teks wil die leser se aandag vestig op die onverklaarbaarheid van die wêreld in al sy fisieke, kulturele,

politieke of interpersoonlike geledinge (Marshall 1992: 179-180). Vir die storieverteller word 'n eie kleim hier afgepen; 'n gebied wat anders omgaan met die wêreld as wat die normale verwagtinge is.

#### DIE TEKS AS VERSET

En dit gaan telkens oor 'n verzet teen meesternarratiewe: Donato vlug vir die Fascis Mussolini. In die verhaal oor Heinrich Gruber gaan dit oor die Nazisme en Jodevervolging. In "Siënese dagboek" word die Suid-Afrikaanse stryd teen Apartheid opgeroep. En in die Prinsloo-verhaal word die rassistiese mitologie van die grootvader-patriarg ontluister. Nieteenstaande "the often uttered credo that in postmodernist literature 'anything goes' and no selections are made" (Ibsch 1993: 189), bied dié tekste kritiek op sosiaal-maatskaplike sake aan en neem hulle wel deeglik standpunt in. Terwyl daar kritici is wat sal vra of sulke tekste dan tóg as postmodernisties beskryf kan word - Willie Burger (1995: 63) vra só 'n vraag oor onder meer Kroniek uit die doofpot - ondersteun hierdie studie die mening van Ibsch:

My proposal is that we shape our concept of Postmodernism in such a way that there will be ample scope for including narratives which write or rewrite recent history ... they are ... highly concerned and responsible works of literature (Ibsch 1993: 192).

Die projek van die skrywer-historiograaf behels dus die

optekening van 'n alternatiewe - selfs eksentrieke - kleingeskiedenis wat meesternarratiewe ondermyn. Dit is 'n weifelende onderneming. Selfs die heerlike reis van Vel Binneman staan in die teken van ambivalensie, want die frase "vas van voet" klop nie juis met "tussen hemel en aarde" (De Vries 1976: 110) nie. Dit is 'n aarselende toevlug wat meespreek met Albert Verwey se "Nu tasten wij naar verf en woord" (Antonissen 1986: 90).

### DIE KRUMMELENDE STAD

Vel Binneman se balanseertoer op die oppervlak van die see, die wyse waarop Donato versot is op sy stories, die magiese inklim van Heinrich Gruber die hemel in en die jongman in Prinsloo se verhaal wat hom tóg, ten slotte, tot taal wend, is alles handeling wat vir die skrywer as optekenaar troos aanbied wanneer hy hede en verlede moet verreken.

Die dagboekskrywer sluit af:

Vroeggestorwenes, beweën in Athlone soos in Rama, ek wou julle van woorde af weghou, omdat julle soveel werkliker is as woorde. Maar julle het vanself ingesluip. Julle het die woorde in my dagboek opgejaag, soos duiwe op die plein, soos voëls uit hul neste in 'n ou bekende doolhof. Kyk, hulle swenk en maal en swiep en buig en sweef. Hulle teken hul eie patrone.

Blywender as die krummelende stad (18).

Hiermee kry die nomade 'n voorlopige tuiste. En miskien - verlossend - kry die oudheid iets van 'n saligheid.

DRIE

PROSESSE VAN VERRAAD EN VERLOSSING: "NAG VAN DIE CLOWN" AS  
PARODIE VAN DIE KERS- EN KRUISIGINGSNARRATIEWE

---

## VAN TREINREIS NA TAALREIS

Die titelverhaal van die gelyknamige bundel, "Nag van die Clown"<sup>1</sup> (21), is, nes "Siënese dagboek", 'n reisverhaal. 'n Geneesheer, ene dokter Lohan, en sy vrou, Kezia, is op reis na Kaapstad, maar "op die ingewing van die oomblik" (21) klim hulle op Touwsrivier af en beland op toevallige wyse op Makkadas, 'n trein wat op "die taklyntjie" (21) tussen Touwsrivier en Ladismith loop.

Dit is Oukersmiddag as die eksentrieke Makkadas vertrek en die gebeure speel hul af terwyl die trein op 'n Oukersaand-reis is. Maar, soos dit die geval is met "Siënese dagboek", is die egpaar se fisieke reis slegs oppervlakspoor vir 'n dieperliggende taalreis.

Die verhaal wat die eerstepersoonsverteller, dokter Lohan, vertel, is nie 'n eenvoudige Oukersaand-verhaal met toespelings

---

<sup>1</sup> Alhoewel die woord "Clown" in die titel van die onderhawige bundel met 'n hoofletter gespel word, word dit in die verhaaltteks self met 'n kleinletter gespel. In hierdie studie word, in navolging van die titel, van die hoofletter gebruik gemaak wanneer na die spesifieke nar in "Nag van die Clown" verwys word. Die woord "clown" word, alhoewel dit nie in die H.A.T. (Odendal et. al. 1979) verskyn nie, in hierdie studie in navolging van die De Vries-tek gebruik.

op die bekende Bybelgegewe nie, maar 'n selfbewuste hervertelling wat enersyds elemente uit die bekende Kersverhaal gebruik, maar ook parodiërend met die primêre verhaal in geding tree. Daarbenewens vervloei die tradisionele Kersverhaalgegewe - wat met die geboorte van Christus gemoeid is - in "Nag van die Clown" met die kruisigingsverhaal, wat die verraad en dood van Christus beskryf. Twee fases in die lewe van Christus vloei dus oormekaar en tyd word opgehef. Ook die kruisigingsverhaal word nie bloot in "Nag van die Clown" herhaal nie, maar, soos hieronder aangetoon, herskryf - 'n herskrywing wat in "Die vierde moontlikheid" verder gevoer word.

Die naam van die trein, Makkadas, dui reeds aan dat dit weer 'n reis vol toeval en sonder sekerhede sal wees. Volgens 'n mondelinge mededeling<sup>2</sup> van konkrete outeur Abraham H. de Vries, is die naam "Makkadas" die volksetimologiese vervorming van die Engelse "muck and dust" - 'n term wat dikwels vir dié soort stoomtrein gebruik word en wat ook op die verhaaltrein van toepassing is. Immers merk die verteller op: "Ons kon die kompartement se vensters nie oopmaak nie, die steenkoolstof en die skerp reuk van die enjin se rook was oral" (21).

Die komieklike benoemingsproses wat tot die trein se naam gelei het en, by implikasie, die onsekere verhouding tussen betekenaar en betekende, maan die leser dat die vertelproses hier, nes in "Siënese dagboek", weer in 'n ruimte van onstabiliteit en onsekerheid gaan plaasvind. Soos die treinreisigers van die stof en rook van hul reis bewus bly, só

---

<sup>2</sup> Telefoongesprek, November 1995.

konfronteer die teks die implisiete leser tydens die leesreis ook met die irritasies van die sigbaarmaking van die vertelproses. Oor só 'n metafiksionele vertelstrategie merk Patricia Waugh op: "this results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitness (sic) and overtly lays bare its condition of artifice" (Waugh 1984: 4).

Die verteller, dokter Lohan, spreek sy toehoorder, ene Braam, aan:

Nee, dit was nie wat jy verwag nie, Braam. Ek het jou uitgeluister oor hoe onmoontlik 'n goeie Kersverhaal is. Omdat 'n mens weet wat gaan gebeur, al is dit ook in ander gedaantes, soos in die Middeleeuse skilderye. Altyd 'n swanger vrou, altyd die geboorte, meestal ook die Wyse manne - in watter land dan ook, in watter tyd.

Maar dit is nie 'n Kersverhaal hierdie nie en daar was nie 'n vrou in die kompartement laer af in die skommelende gang nie. Dit was 'n clown (24).

Die verteller is dus bewus van die generiese Kersverhaal en die hervertellingsmoontlikhede wat die generiese teks bied, asook van die onafwendbaarheid daarvan dat sy verhaal teen die agtergrond van sy voorgangers gelees sal word. Terwyl hy ontken dat sy vertelling 'n Kersverhaal is, neem hy egter paradoksaal bepaalde elemente van die Kersverhaal in sy vertelling op.

Dié elemente is, soos hieronder aangedui, egter nie klakkeloos in die teks aanwesig nie - immers is dit nie 'n swanger vrou - en by implikasie, die ongebore Christuskind - wat in die kompartement digby die geneesheer en sy vrou s'n reis nie, maar 'n nar. In die nar is daar boonop, soos hieronder aangetoon, aspekte van die rol van die volwasse Christus

aanwesig.

Die selfbewustheid van die verteller en die verrassing wat hierdie wending wég van die tradisionele Kersverhaal teweegbring, beteken enersyds dat die verteller in die teken staan van die bundelmotto, "Origins trouble the voyager much" (6) - hy is bekommerd bewus van die verteltradisie waarbinne hy optree. Andersyds beteken dit dat die epistemologiese sekerhede wat die tradisionele Bybelverhaal met sy naïewe, vraelose kentrekke aan die gelowige luisteraar of leser verskaf, hier binne 'n ontologies onstabiele taalklimaat uitgepluis gaan word. Die luisteraar wat eksplisiet deur die verteller as aanhoorder aangemerkt word, Braam, is immers nie op onskuldige wyse in die teks aanwesig nie. Op ondeunde wyse word konkrete outeur, Abraham H. de Vries, wat in die omgang Braam genoem word, dus weer - nes hierbo in die geval van "Siënese dagboek" aangetoon word - as problematiese oorsprong, maar ook as eindbestemming van die vertelling, as eksplisiete aanhoorder, by die teks betrek.

Daarmee is die implisiete leser gewaarsku dat die oer-Kersverhaal en die oer-kruisigingsverhaal, waarvan die gegewe so bekend is, hier 'n nuwe geboorte (én kruisiging) gaan beleef, en wel in 'n taallandskap van selfbewuste onsekerheid: "Parody fuses creation with critique to replace ... what had become 'a matter of course' with what now becomes a 'matter of discourse'" (Stewart, soos aangehaal deur Waugh 1984: 68).

## PARODIE AS TRANSFORMERINGSPROSES

Die opvatting van die parodie wat hier ter sprake kom, wil die parodie nie beperkend sien as "the imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous" (Cuddon 1980: 483) nie. Die H.A.T. se verklaring van die parodie is eweneens nie voldoende nie:

"Belaglik makende nabootsing; grappige omwerking van 'n ernstige stuk (Odendal et. al. 1979: 822). Ook Réna Pretorius se omskrywing van wat sy noem "die sg. literêre of kritiese parodie", is te beperkend vir die postmodernistiese, ironiese herskryf van ouer, generiese vorme. Pretorius definieer parodie in Literêre terme en teorieë só: "waarin 'n spesifieke literêre teks of die werk van 'n bepaalde kunstenaar ... of 'n literêre vorm ... op so 'n oordrewe wyse nageboots word dat dit 'n lagwekkende effek het" (Pretorius 1992: 370).

'n Meer bruikbare hantering van die begrip parodie is dié wat Patricia Waugh (Waugh 1984: 65 e.v.) ontwikkel. Sy plaas die parodie binne die proses van literêre evolusie en verwys na die Russiese formalis Viktor Shklovskij se nosie van *ostranenie* of vreemdmaking. Hiervolgens het die literatuur die vermoë om telkens opnuut 'n nuwe manier van "sien" moontlik te maak. Hierdie nuwe blik op sake word teweeggebring deurdat die gewoonte (*the habitual*), die konvensionele, bewus blootgelê word.

Heilna du Plooy beskryf gewoontevormende prosesse só:

Wanneer die menslike waarneming deur gewoonte afgestomp word, word dit outomaties, en dit wat outomaties beleef word, word inderdaad glad nie beleef nie, omdat die ervaring geen bewuste belewenis word nie (Du Plooy 1986: 102).

Kuns wil dié afstomping teëgaan:

art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged (Sklovskij 1965: 12).

Die kunsgrepe van 'n literêre werk stel die werk in staat om vervreemdingseffekte en literariteit te bereik. Dit beteken dat die literêre werk altyd selfbewus is oor eie praktyk, altyd sigself voor oog hou, en sigself altyd in wese parodieer (Waugh 1984: 65).

Hierdie proses van parodiëring is 'n dinamiese proses van vernuwing - immers bly dinge nie nuut nie, maar is die vernuwingseffek iets waarna voortdurend by wyse van die ontwikkeling van nuwe strategieë gestreef word. Die parodie, verduidelik Waugh, "deliberately sets itself up to break norms that have become conventionalized" (Waugh 1984: 65). Dan word dit duidelik dat die parodie 'n oerstrategie is wat die literatuur in sy wese raak, en dat dit baie meer fundamenteel by die skep van literêre tekste betrokke is as bloot die grappende of kritiese herskrywing van 'n bestaande teks.

Waugh wys daarop dat vertelvorme, wat dikwels as geyk beskou en tot die ontspanningsliteratuur gereleë word, dikwels in die postmodernistiese teks gebruik word. Vorme wat só herskryf word, sluit die spioenasieriller, die familiesage of die historiese romanse in (Waugh 1984: 66). 'n Mens sou hierby ook 'n ander teks in Nag van die Clown kon noem, naamlik "Die besoeker - a Victorian love story" (87), waar 'n herbesoek aan die Victoriaanse liefdesverhaal beskryf word.

Maar ook die tradisionele Kers- en kruisigingsverhale, wat die geboorte en dood van Christus verhaal, kan as sulke generiese vertellings beskou word. In "Nag van die Clown" word, teen die agtergrond van dié oerverhale, "(a)pparently obsolete devices" herhaal en getransformeer in 'n "new and often incongruous context and made to function again" (Waugh 1984: 65).

Só vorm die Kers- en kruisigingsverhale dan as die ouer literêre vorme die agtergrond waarteen die vernuwende vertelstrategieë van "Nag van die Clown" hulself op hiperbewuste wyse ontplooi. Hierdie vernuwing het egter nie, soos hieronder aangetoon word, 'n oordrewe nabootsing met 'n lagwekkende effek tot gevolg nie - inteendeel.

#### DOEBLERING EN AFSPIEËLING

Wanneer die reisende egpaar Lohan hul bagasie in die kantoor van Touwsrivier se stasievoorman laat tot tyd en wyl hul Makkadasreis begin, beduie die man aan hulle watter probleme hy en sy

vrou het:

want hulle kinders van Tzaneen af was by hulle vir die Dae en toe daag 'die ou kleintjie en haar man' ook gisteraand op; nou weet hulle nie wie om in die karavaan te laat slaap nie! (21).

Die reisende egpaar Lohan, die stasiemeester en sy vrou, en "die ou kleintjie en haar man" word hier in een asem genoem. Dit berei die weg voor vir die verwickelde spel van doeblering wat in hierdie teks gespeel word.

Die stasiemeester se dogter en haar man kan geles word as afspieëlinge van die reisende paar van die oerverhaal, Josef en Maria, wat eweneens op 'n aand wat later as Oukersaand benoem sou word, op soek was na slaapplek en dit nie in 'n karavaan nie, maar in 'n stal gevind het. Lukas, die geneesheer-  
evangelis, se naam allitereer met Lohan, en daarmee skuif dié twee name ook oor mekaar. Lohan, die verteller van "Nag van die Clown", word 'n Karoo-evangelis wat voorts kryf aan die oerteks van sy Bybelse kollega.

Die rolle wat deur die karakters in "Nag van die Clown" gespeel word, kan dus, weens die parodiërende aard van hierdie teks, in terme van die rolle in voorvertelling gesien word. Barthes se woorde is van toepassing:

Any text is an intertext; other texts are present in it, at varying levels, in more or less recognisable forms: the text of the previous and surrounding culture. Any text is a new tissue of past citations. Bits of codes, formulae, rhythmic models, fragments of social languages, etc. pass into the text and are redistributed within it (Barthes 1981: 39).

## PALIMPSES

Ook die begrip *palimpSES* is tersaaklik. Dit word só deur die H.A.T. beskryf: "Perkamentrol wat, nadat die oorspronklike skrif afgekrap of onsigbaar gemaak is, weer opnuut vol geskryf is" (Odendal et. al. 1979: 816).

In Alexander Strachan se roman Die jakkalsjagter word die moontlikhede van palimpSES verder omskryf:

Die term kan ook in 'n metaforiese sin gebruik word om 'n teks aan te dui wat tekens vertoon van vroeëre, 'onderliggende' tekste, ook al het die outeur bewus of onbewus probeer om hierdie spore, sy skatpligtigheid aan vorige tekste, 'uit te wis' (Strachan 1990: 69).

Die ontkenning van die verteller van "Nag van die Clown" ten spyt, bly die generiese Kersverhaal (asook die kruisigingsverhaal) en al hul navertellings dus aanwesig "onder" sy verhaal. In die woorde van Joan Hambidge:

Parodie kan ten beste beskryf of gedefinieer word as 'n skilder wat peuter met die verf van 'n ou skildery - net om uit te vind dat dit verskillende lae bevat (Hambidge 1992b: 48).

Hierdie "inter-art-traffic" (Hambidge 1992b: 48) beteken egter nie net dat ouer tekste by "Nag van die Clown" betrek word nie. 'n Ander verhaal in Nag van die Clown, "Die vierde moontlikheid" (65), kan as 'n voortskryf van "Nag van die Clown" beskou word. "Die vierde moontlikheid" is, soos hieronder op p.174 en verder aangetoon word, op sy beurt weer 'n selfbewuste

herskryf van Borges se verhaal "Drie weergawes van Judas" (Borges 1981: 53), wat met die kruisiging van Christus gemoed is.

Hier word dus slegs vier momente, vier "weergawes" (Borges) of vier "moontlikhede" (De Vries) in 'n voortdurende proses van vertelling en hervertelling aangemerkt. Omdat teks na teks lei, sou tereg opgemerk kon word dat afsluiting nie moontlik is nie en dat die onophoudelike proses van betekenisontwikkeling by wyse waarvan teks oor teks skuif, daartoe lei dat 'n gegewe teks "nie meer begrens (word) deur sy twee buiteblaaie nie" (Hambidge 1992b: 52). Pamela Ryan beskryf dié proses só:

There would seem to be two ways of looking at a work of art. One views the work of art as an object with boundaries or an edge. Such an object has a stable meaning and a single interpretation which decodes signs as if they were fixed denotations reflecting a known reality. This approach will not work with a postmodernist text, which refuses to be an object, and demands a new way of reading (Ryan 1985: 41).

Sherrie Levine se kommentaar oor die "lees" van kunswerke in die beeldende kunste kan ook op "Nag van die Clown" en sy verwante tekste van toepassing gemaak word:

Every word, every image, is leased and mortgaged. We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, blend and clash. A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture ... The viewer is the tablet on which all the quotations that make up a painting are inscribed without any of them being lost (Levine 1987: 92).

Dokter Lohan haal "Braam" se storie by om hierdie voortdurende proses van betekenisontwikkeling te illustreer:

Vreemd, toe ons by die kameelperde se kampie staan, dink ek weer aan jou storie. Van die ou daar by julle wat met die blik perskes van Koo in sy hand in die kombuis gesit en fantaseer het: 'Sê nou maar die man wat die perskeboom geplant het, kon hier wees. En die man wat die boom natgelei het. En die man wat die perskes gepluk het. En die man wat die mandjie op Ashton van die lorrie afgelaai het. En die man wat die kissie geblikte perskes op Touwsrivier op Makkadas gelaai het. Dit sou darem lekker gewees het as hulle almal hier by ons in die kombuis kon wees' (22).

'n Hele reeks medewerkers word deur die fantaserende verteller met die blik perskes in sy hand opgeroep - almal wat by die proses van skepping betrokke is, vanaf die (oorspronklike?) boom (van kennis?) tot by die verwerkte, geblikte vrug, en die wens is dat almal gesellig bymekaar kon wees in die kombuis - 'n ruimte wat as gesellige eindpunt, as tuis-koms, maar ook as verwerkingsruimte, gesien word.

Dokter Lohan ontken dat sy verhaal 'n Kersverhaal is, maar dit is wel, ondanks sy ontkenning, een van die "gedaantes" (24) van die oerverhaal, 'n moment in 'n durende proses, want dit is immers wat die parodie wil doen: "Taking as its starting point a previous work or genre, it inserts a metaphoric version of this into the ongoing (metonymic) literary tradition" (Waugh 1984: 69).

Die Kers- en kruisigingsverhaal "Nag van die Clown" is dus een van 'n potensieel onophoudelike reeks variante van die oerverhaal oor die lewe van Christus. "(T)he reader is able to

proceed through the familiar to the new" (Waugh 1984: 67), en die motto van die bundel, "Origins trouble the voyager much", kry nuwe toepassing teen die agtergrond van Waugh se stelling:

The text is freed from the 'anxiety of influence' (Bloom 1973) by the paradoxical recognition that literature has never been free, cannot be 'original', but has always been 'created' or produced (Waugh 1984: 67).

Die nuwe verhaal is altyd oor- of hervertelling. Wat natuurlik ook uitwys na die durende aard van storiesmaak, van uitvertel, en aan die slot van "Nag van die Clown" uitloop op 'n huldiging van die terapeutiese waarde van verhale - nes, soos hierbo aangetoon, dit die geval was in "Siënese dagboek".

#### OP DIE WIPPLANK

Die vraag ontstaan wat die aard van die hervertelling is wat teen wil en dank deur dokter Lohan onderneem word?

Linda Hutcheon, in haar A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction beskryf 'n belangrike aspek van die postmodernisme soos volg:

postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past (Hutcheon 1988: 23).

Daarom verklaar Patricia Waugh, wanneer sy dit oor die herskryf van 'n generiese vorm het, op haar beurt:

The forms and language of what is offered to it as creative or experimental fiction should not be so unfamiliar as to be entirely beyond the *given* modes of communication, or such fiction will be rejected ...  
 - There has to be some level of familiarity. In metafiction it is precisely the *fulfilment* as well as the *non-fulfilment* of generic expectations that provides both familiarity and the starting point for innovation (Waugh 1984: 64).

Wat sy hier oor metafiksie sê, is pasklaar van toepassing op die spanningsverhouding, die spelverhouding, tussen "Nag van die Clown" en die generiese Kers- en kruisigingsverhale. Onder meer is die gevolg van hierdie spelverhouding - of wipplankryery - tussen "fulfilment" en "non-fulfilment", dat die implisiete leser weer daarvan bewus raak dat die parodie presies in dié onsekere gebied tussen 'n *homage à* aan die een kant en 'n "ironic thumbed nose" (Hambidge 1992b: 48) aan die ander kant gesitueer is.

Ondermyning word moontlik gemaak, maar bloot in die ter sprake bring van dit wat ondermyn word, word moontlikhede van erkenning - selfs huldiging - geskep.

Die oerteks spring natuurlik nie kontaminasie deur daaropvolgende tekste vry nie (Hambidge 1992b: 48). Só word die tradisionele Kers- en kruisigingsverhale deur alle herskrywings aangetas - hulle word elk selfs tot slegs nog 'n "moontlikheid" of "weergawe" gereduseer. Die taalbemoeienis van die De Vries- teks, aangevul deur die Borges-tekse se meditasies oor die

verraad van die Christusfiguur deur Judas (53 e.v.), skuif palimpsegewys oor die naïewe gegewe van die Bybelverhale, sodat 'n "clean reading" (Hambidge 1992b: 48), 'n onbevange lees daarvan, onmoontlik word.

Linda Hutcheon se siening in hierdie verband is van belang:

Postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history (Hutcheon 1989: 95).

Met ander woorde, dit wat geparodieer word, word tegelykertyd ondermyn én gelegitimeer.

#### DIE VERRAAD VAN HERSKRYWING

Alhoewel, soos hieronder aangetoon word, bepaalde opvattinge van die Kers- en kruisigingsverhale in "Nag van die Clown" herhaal word, kan die konsep van verraad, wat só 'n belangrike rol in die teks speel, ook op die proses van herskrywing van toepassing gemaak word. Brink (1990) verwys na die verraad "van die verteller ten opsigte van wat tradisioneel sy 'stof' of sy 'materiaal' genoem is. Oftewel: die verraad van die 'werklikheid' in en deur die tekstualisering daarvan". Dit sou ook die verraad van die herskrywing teenoor die generiese teks genoem kon word, veral omdat die postmodernistiese teks dikwels juis tekstualiteit as "werklikheid" voorhou en die herskrewe teks 'n vorige teks as "werklikheid" neem. Verraad is dus nie slegs 'n proses wat sigself tussen karakters voltrek nie, maar

het ook op die proses van herskrywing betrekking.

Só wil "Nag van die Clown", as herskrywing van die Kers- en kruisigingsverhale soos dit in die Evangelies beslag gekry het, kommentaar lewer op die gekanoniseerde status van die Bybelverhale. Die feit dat die geboorte en dood van Christus oor verskeie Bybeltekste heen deur verskillende skrywers vertel word, word ook sigbaar gemaak. Die leser besef dan: "the historical record is ... no guarantee of veracity" (Hutcheon 1989: 97). Die herlees van die verlede en die tekste waarop die leser aangewese is in die herbeskouing van daardie verlede, behels 'n kritiese blik op daardie verlede. Daarom is postmodernistiese parodie 'n kontesterende herlees van die verlede wat met die tekstuele weergawes van daardie verlede in geding tree. Hutcheon sien dit as 'n "paradoxical conviction of the remoteness of the past and the need to deal with it in the present" (Hutcheon 1989: 95).

Die verraad van representasie is dus ter sprake, soos die versugting van die verteller lui:

Ek het jou uitgeluister oor hoe onmoontlik 'n goeie Kersverhaal is. Omdat 'n mens weet wat gaan gebeur, al is dit ook in ander gedaantes, soos in die Middeleeuse skilderye (24).

Benewens dié skilderye, word die "plastiek-Jesussies en stalle met houtkoeie" (23) ook genoem. "Nag van die Clown", as weergawe van die gebeure rondom die lewe van Christus, is selfbewus oor eie status as weergawe, en bied sigself willens en wetens aan binne 'n ruimte van verraad.

Verraad skuil in die kritiese, ironiese afstand tussen die herskrywing en die generiese teks, veral omdat die herbesoek aan 'n vroeëre gegewe nie nostalgies is nie, maar kontesterend (Hutcheon 1989: 93). Daarbenewens gaan dit ook nie - soos in die geval van die pastiche - om 'n blote herhaling of nabootsing van die oorspronklike teks nie (Hambidge 1992b: 56) - eerder 'n proses van transformasie, "a genre's way of thinking critically about itself" (McHale 1987: 145).

"Nag van die Clown" se obsessie met die mens se geworpenheid binne taal, beteken ook dat die teks wegbeweeg van die epistemologiese sekerhede van die Bybelverhaal. Dit bring die onderskeid tussen parodie en "stylization" ter sprake. Christine Brooke-Rose, in navolging van Bachtin, tref dié onderskeid:

Parody ... reverses the evaluative 'direction' or 'orientation' of the parodied model, while stylization retains the original 'orientation' (McHale 1987: 21).

Terwyl McHale toegee dat dié onderskeid nie sonder probleme getref kan word nie, doen hy Jakobson se konsep van die *dominante* (wat hierbo op p.37 e.v. ter sprake gebring word) aan die hand om die onderskeid te verklaar.

Soos hierbo aangedui, beskryf Jakobson dié konsep soos volg:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components (Jakobson 1971: 82).

In die geval van "stylization", voer McHale (1987: 21) aan, word die dominante van die oorspronklike bewaar, maar by die parodie bly dié dominante nie behoue nie.

Die epistemologiese sekerhede van die Evangelies blyk uit, byvoorbeeld, die "Heilige Evangelie volgens Matthéüs", waar die aanvang van Matthéüs 1: 18 in die Afrikaanse vertaling van 1963 só lui: "Die geboorte van Jesus Christus was dan só: Toe sy moeder Maria ..." Die 1995-vertaling lui só: "Hier volg nou die geskiedenis van die geboorte van Jesus Christus."

Teenoor hierdie epistemologiese seker stelwyse as dominante van die Bybelgegewe, kan die ontologiese onsekerhede van "Nag van die Clown" gestel word.

Hierdie kritiese afstand van die oerteks omvat nie 'n eenvoudige, afwysende houding nie. Die wyse waarop, soos hieronder aangetoon, die verlossingsgedagte in "Nag van die Clown" herhaal word, bring die woorde van Linda Hutcheon ter sprake wanneer sy oor die parodie sê:

On the formal level, it is always a paradoxical structure of contrasting synthesis, a kind of differential dependence of one text upon another (Hutcheon, soos aangehaal deur Hambidge 1992b: 54-55).

Binne die verraad, dus, skuil die verlossing - en dit is 'n gedagte wat in Borges se "Drie weergawes van Judas" verder uitgebrei word. Daar is God in Judas aanwesig (Borges 1981: 57).

## PARODIE AS ENERGIE

Met dié moontlikhede voor oë, besef die implisiete leser dat hierdie "rummaging through the image reserves of the past" (Hutcheon 1989: 93) onafwendbaar tot nuwe vertelenergieë lei. Dáãrom kan daar verskil word van die aantygings dat die parodie dekadent en selfbehep is.

In hierdie verband sou ook na Patricia Waugh se opvatting van die "'release' function ... central to parody" verwys kon word. Hierdie vrystellingsfunksie opereer op tekstuele, psigologiese, generiese en historiese vlakke, sê sy, en verwys dan na die "enlightenment and creative release provided by all successful parody" (Waugh 1984: 77). Só word die Bybelgegewe in 'n nuwe konteks gelanseer, en die wisselwerking tussen die herskrywing en die oerteks, het energieke gevolge op tekstuele, psigologiese, generiese én historiese vlakke.

Die historiese aspek word ook dikwels ter sprake gebring wanneer kritiek teen metafiksie se selfbewuste prosesse geopper word. Só word die postmodernistiese parodie beskryf as 'n "value-free, decorative, de-historicized quotation of past forms" in 'n "culture like our own that is oversaturated with images" (Hutcheon 1989: 94).

Die De Vries-tekse se parodiese herskrywing lei egter nie tot 'n oppervlakkige stroping van vroeë vorms nie - die verwysing na "plastiek-Jesussies" (23) en "Middelleeuse skilderye" (24) toon juis aan dat die teks hierdie "presentist spectacle" (Hutcheon 1989: 93) wil vermy. "Nag van die Clown"

wil eerder aantoon hoedat tydgenootlike weergawes geneties afstam van vorige weergawes - en wil die energieë wat uit die ooreenkomste met en verskille van die oorteks ondersoek.

Dit beteken nie "that art has lost its meaning and purpose" nie, maar eerder "that it will inevitably have a new and different significance" (Hutcheon 1989: 93-94). Dáárin lê die historiese ingesteldheid van 'n teks soos "Nag van die Clown". Die teks wend verskeie strategieë - veral ironie - aan om aan te toon dat daar nie na die verlede teruggekeer kan word nie. Die hede is onafwendbaar verwyder van die verlede - deur die tyd, maar ook deur die baie weergawes van daardie verlede. Dit sluit die Bybelverhale, die "plastiek-Jesussies" en nou, ook, "Nag van die Clown" in.

Dié siening van die historiese rol van die parodie word só deur Waugh omskryf:

Parody of an earlier literary norm or mode unavoidably lays bare the relations of that norm to its original historical context, through its defamiliarizing contextualization within a historical present whose literary and social norms have shifted (Waugh 1984: 66).

Só word dan, by wyse van raamdeurbreking, die raam van konvensie deurbreek. Die geoutomatiseerde konvensies van die Christusnarratief word blootgelê en vreemd gemaak - maar op só 'n manier dat "die 'finale einde' uitbly en 'n definitiewe interpretasie onseker is" (Hambidge 1992b: 50).

### VAN STAL NA TREIN

Elemente van die tradisionele Kersverhaal - soos dit in verskillende variante tekstuele beslag gekry het in die Evangelies volgens Matthéüs, Markus, Lukas en Johannes - kom in "Nag van die Clown" voor.

Die verhaalgewe is tydgewys in Oukersdag en -aand gesetel (21), wat 'n herhaling, 'n "verjaarsdag", van die oorspronklike gebeurtenis - die geboorte van Christus - impliseer. Die reisende egpaar Lohan doebleer - of is herhalings van - Josef en Maria en vind kompartement op 'n trein, wat die nomadiese ontseteling van Josef en Maria, wat herberg in 'n stal moes vind, herroep, asook die onsekerheid rondom "die ou kleintjie en haar man" (21) . Die trein reis deur die Karoolandskap (21), wat in die implisiete lesers se gedagtes assosiasies met die onherbergsame Bethlehem-landskap kan wakkermaak.

Hiermee is die weg voorberei vir die ironiese hervertelling, wat soms onverwagte wendinge neem. Só is Johannes die Doper, wat in die Evangelies optree as die profetiese voorspeller van die koms van die Christuskind, hier aanwesig in die persoon van die pleger van verraad, dokter Johannes van Niekerk, assosiaat van dokter Lohan (22).

Hierdie ironiese teëhanger van Johannes die Doper se van kan as "van Nie-kerk" geëtimologiseer word. Dit wil aandui dat hy opgestel word teen Christus se poging om die kerk te vestig. Hy gaan 'n Judasrol speel, wat van hom natuurlik die "aankondiger" of inisieerder van die kruisiging van Christus

maak - 'n gedagte wat verder ontwikkel word in "Die vierde moontlikheid" en in Borges se verhaal "Drie weergawes van Judas". Van Niekerk se rol as voorspeller van die kruisiging word bevestig wanneer dokter Lohan hom konfronteer oor sy leuens en hy in mimiek van die kruishouding sy arms oopgooi en op die Bybel wil sweer dat hy nie weet waarvan Lohan praat nie (23).

Die egpaar van Niekerk, met die vrou, Talie, wat ook in Lohan se praktyk as ontvangsdame en rekeningeklerk gewerk het (22), word as 't ware die bese teëhangers van die Lohan-egpaar. Talie van Niekerk het oor 'n lang periode skedule-sewe-verdowingsmiddels uit dokter Lohan se tas en spreekkamer sonder sy medewete verwyder (23). Haar man, Johannes van Niekerk, skakel dan uiteindelik ene Steyn, Registrateur van die Raad wat oor medici se aanwending van dié medisynes toesig hou, spreek die vermoede teenoor hom uit dat dokter Lohan "probleme ondervind met verdowingsmiddels" (23) en vra dan 'n ondersoek aan.

Dié verraad van mense wat hy vertrou het, laat die verteller opmerk:

Kersfees? Nee, ek het net gewens dat die tyd van plastiek-Jesussies en stalle met houtkoeie moes verbygaan, dat die Raad weer sy werk kon hervat en die ondersoek afhandel (23).

Die verteller, hiperbewus van die wyse waarop Kersfees in 'n klimaat van kommersialisering ("plastiek-Jesussies en stalle met houtkoeie") en skynheiligheid (Van Niekerk wat sy arms oopgooi asof hy gekruisig word en op die Bybel wil sweer dat hy

van niks weet nie) beslag kry, spreek eintlik hier heimlik 'n verlange na egtheid, na die onvervalste, uit.

Dat Kersfees vir dokter Lohan en sy vrou nie meer 'n spesiale fees is nie, word bevestig deur die feit dat hulle op hierdie Oukersdag arbitrêr op reis is (21) en nie, soos die konvensie dit wil hê, betrokke is by die een of ander viering of seremonie nie. Op die ingewing van die oomblik onderbreek hulle hul reis, besluit om op Makkadas te klim, en bevestig só hul buitestaanderskap en onthechting aan die gemeenskap se Kersfeesvieringe. Daarmee word hulle dan 'n moderne Josef en Maria op reis.

Die magiese getal drie - met drie-uur as die tydstip waarop Christus gekruisig is - word geaktiveer om hul ontmoeting met die Clown voor te berei: Makkadas is omtrent drie uur van Touwsrivier af wanneer die kondukteur die Lohans se kompartement deur oopmaak met die versoek dat die geneesheer die Clown moet kom help (24).

Die geneesheer gee dan aandag aan die Clown, wat bewusteloos, skynbaar ná 'n selfmoordpoging by wyse van die neem van 'n oordosis pille, in sy kompartement lê (24-25). Hiermee word ironiese kommentaar gelewer op die wyse waarop Christus hom willens en wetens oorgegee het om 'n kruisdood te sterf en word geïmpliseer dat, in die ruimte van verraad wat reeds geskep is, ook die Clown - nes dokter Lohan en Jesus Christus - die slagoffer van verraad was. En dat hy, juis omdat hy pyn aan eie bas gevoel het, verlossing sal kan bied. Die verlossing beteken hier dat die verteller, dokter Lohan, "van die gif" (26) in hom

ontslae kan raak - by wyse van vertelling, van biege, praat hy homself as 't ware "skoon".

Nadat dokter Lohan die Clown se maag uitgepomp het, berig die kondukteur dat dit nog ongeveer drie uur se ry na Ladismith is (25). Dié getalle drie - die drie uur van Touwsrivier af en die drie uur wat nog voorlê na Ladismith - begrens die tydsduur en skep die magiese tydruimte waartydens dokter Lohan die Clown se lewe red en waarin die komplekse proses van verlossing, belydenis en redding in dié verhaal voltrek word. Dit word ook algemeen aanvaar dat Christus op die ouderdom van drie-en-dertig jaar gekruisig is. Alhoewel die teks "a kind of literary mimicry" (Kiremidjian, aangehaal deur Waugh 1984: 68) is en baie van die elemente van die generiese vorm behou, is daar ook 'n vervangingsproses ter sprake, met vreemde of nuwe elemente wat nou bo-oor die stramien van die oerverhaal skuif. Só word die nuwe variant van die verhaal as 't ware "verlos" uit die geykte, ooreiste patrone van die oerverhaal.

Só, byvoorbeeld, is die Christusfiguur nie as babatjie in hierdie Kersverhaal aanwesig nie, maar versplinter sy funksie tussen die onderskeie biege- en verlossingsrolle wat ter sprake kom. Daarbenewens word die problematiek van verraad en die verhouding van die Christusfiguur en Judas verder ondersoek in "Die vierde moontlikheid", met die gevolg dat die tekste "soos die negatiewe van foto's oormekaar (skuif)" (65). Om dié werkwyse na behore te begryp, moet die prosesse van karakterisering in "Nag van die Clown" ondersoek word.

### KARAKTER: VOOR 'N LAGSPIEËL IN 'N PRETPARK

Dat karakterisering in 'n postmodernistiese teks ánder oogmerke het as wat dit in die realisme of die modernisme die geval is, blyk reeds uit bostaande. Hierbo is reeds aangetoon hoedat, op die patroon van die palimpSES, figuur oor figuur skuif en hoedat daar in die aanwesigheid van die een figuur ook die half-afwesige, half-aanwesige, ánder flikker.

Docherty formuleer dit só:

Postmodern characterization advances an attack on the notion of identity, or of an essential Selfhood which is not traduced by a temporal dimension which threatens that Self with heterogeneity. In short, it leads to the elaboration of 'characters' (if they can still be called such, given their confusing ontological status) whose existence (rather than essence) is characterized by *difference* (rather than identity) (Docherty 1991: 182-183).

Die aanhoorder van dokter Lohan se verhaal word, soos reeds aangedui, by die naam genoem en eksplisiet by die teks betrek. Op storievlak speel hierdie Braam bykans geen rol nie - hy is as 't ware "onsigbaar" aanwesig, omdat geen tipiese kentrekke van 'n karakter aan hom toegeskryf word nie - hy word nie by wyse van beskrywing gekarakteriseer nie, nóg word dialoog of handeling aan hom toegeskryf.

Dit beteken egter nie dat hy geen rol speel nie - inteendeel. Immers, soos dit in die verhaal "Die bruid" omskryf word, is dié Braam se aanwesigheid "verwring soos die beeld van iemand wat voor 'n lagspieël in 'n pretpark staan" (40). Deel

van hierdie verwronge beeld, is die aanwesigheid van die skrywer-verteller wat in "Siënese dagboek" so 'n "komieklieke manier" het om hom "tuis te maak" en net loop tot hy "sitplek kry om verder te lees" (9).

In die ontleding van "Siënese dagboek" hierbo is reeds aangedui dat dié skrywer-karakter op weliswaar problematiese wyse "vertegenwoordiger" word van konkrete outeur Abraham H. de Vries, wat by wyse van outentifiseringstegnieke 'n problematiese aanwesigheid in die teks handhaaf - maar altyd in die konteks van fiksionaliseringstegnieke en taalbewustheid wat as teenwig vir enige maklike verklaring van die verhouding tussen teks en werklikheid wil dien.

Hierdie figuur is ook geen enkelvoudige of eenduidige karakter nie, maar eerder 'n "plurality of selves" (McHale 1987: 201), want in hom is, soos hierbo aangetoon, ook die buitelyne van die beeldhouer Donatello, die ou skoenmaker Donato, en die clowns Vel Binneman en Heinrich Gruber, die opvoeders van toertjies, sigbaar.

Hierdie ontologiese speelsheid het tot gevolg dat die naam "Braam", die naam van die man tot wie die vertellende dokter Lohan hom rig, nie 'n leë teken is nie, maar reeds draer is van al dié moontlikhede. Daarom sou 'n mens die karakteriserings-tegnieke in "Nag van die Clown" na aanleiding van James Maddox se boek kon beskryf as 'n "assault on character" (Maddox 1978).

Dit beteken dat leserverwagtinge wat op *suspension of disbelief* ingestel is, ondermyn word. Soos Patricia Waugh (1984: 33) verduidelik, lees lesers tekste gewoonlik weens die genot

wat uit dié *suspension of disbelief* spruit. Lesers onderdruk die wete dat dít wat hulle lees, nie "waar" of "eg" is nie, sodat hul genieting van die verhaal nie ondermyn word nie. Daar is dus 'n neiging om fiksie te lees asof dit geskiedenis is. Maar in 'n teks soos "Nag van die Clown", word die leser juis gédwing om te erken dat dít wat gelees word, uit taal bestaan en nie die werklikheid mimeties weerspieël nie.

Braam, wat eksplisiet aangespreek word, word as "oorsprong" van die verhaal aangemerkt en dit word geïmpliseer dat dit sy vertelling oor Makkadas aan die Lohans is wat hulle juis in dié trein laat belangstel het: "Die Oukersmiddag van 1980 was ek en Kezia op Makkadas - 'n trein waarvan ons vir die eerste maal by jou gehoor het, Braam - onderweg" (21). Toehoorder en ontvanger neem dus ook die posisie van ingewer, oorspronklike verteller, in. Dokter Lohan, die verteller, word 'n soort spreekbuis vir Braam. Lohan kan ook as alter ego beskryf word, wat die doeblerings van Donato en die skrywer-verteller in "Siënese dagboek" in herinnering roep. In daardie verhaal tree Donato, as "gewer" van verhale, immers op as spreekbuis van die skrywer-verteller, wat as sy (problematiese) oorsprong beskou kan word. Die term *alter ego* kom hieronder op p.257, wanneer "Die bruid" bespreek word, weer ter sprake. In daardie teks tree 'n karakter genaamd Alter op (40).

In "Nag van die Clown" is daar dus sprake van 'n verlies aan stabiele, omskryfbare identiteit - die oorspronklike "subjek", Abraham H. de Vries, skep 'n teks waarin die implisiete outeur verantwoordelik is vir 'n toehoorder wat

dieselfde noemnaam dra as konkrete outeur De Vries, en dié naamgenoot word deur sy eie verteenwoordiger, dokter Lohan, aangespreek.

Die verhaal word dus as 't ware die terugrapportering van die geneesheer aan die ingewer van beide die verhaal én die reis. 'n Mens sou dus van 'n sirkelverhaal, 'n ewige sirkel van tekstualisering, kon praat. Die ingewer word inderdaad die biegskouer waarop die geneesheer bieg. En hy bieg oor 'n ánder biegskouer wat hy op die trein aangetref het - die Clown. Maar nie net die Clown tree op as verlosser nie, want die geneesheer, op sy beurt, red die Clown van 'n gewisse dood.

Docherty sê dan ook: "Postmodern figures are always differing, not just from other characters, but also from their putative 'selves'" (Docherty 1991: 183). Daarom is daar hierbo verwys na die versplintering van die onderskeie bieg- en verlossingsrolle in hierdie nag van die clowns.

Die "karakter" wat hier ontwikkel word, is 'n afwesige/aanwesige "self" sonder stabiele identiteit. Met hierdie spel tussen postmodernistiese karakterisering en konvensionele lesersverwagtinge wat steeds wil setel in die kader van die *suspension of disbelief*, word die postmodernistiese debat oor representasie ter sprake gebring.

Docherty skryf:

At every stage in the representation of character, the finality of the character, a determinate identity for the character ... leads into irrationality or incoherence and self-contradiction. There is never a final point at which the character can be reduced to the status of an epistemologically accessible

essential quality or list of qualities and 'properties' (Docherty 1991: 183).

Só is dit dan met die clown-figuur gesteld - hy is in verskillende gedaantes aanwesig, glip van teks na teks - "endlessly deferred", noem Docherty (1991: 184) die proses - en verskyn telkens in 'n ander vorm: die Clown as Jesus, dokter Lohan as geneser én belyer, Braam as biegskouer, Josef as reisende, Abraham H. de Vries as die reisiger-skrywer, Donato, Donatello, die narre Heinrich Gruber en Vel Binneman ...

Barthes, met verwysing na Sarrasine in sy teks S/Z, gebruik die term *figure* om die aard van 'n "karakter" soos dié wat in "Nag van die Clown" ontwikkel word, te beskryf:

what we are talking about is his *figure* (an impersonal network of symbols combined under the proper name Sarrasine), not his *person* (a moral freedom endowed with motives and an overdetermination of meanings): we are developing connotations, not pursuing investigations; we are not searching for the truth of Sarrasine, but for the systematics of a (transitory) site of the text (Barthes 1974: 94).

#### DIE SUBJEK AS PICARO

Hierdie narrespel, die onnutsige verdwyning en herverskyning van 'n "karakter", kan as 'n pikareske vertoning beskryf word, waar die samegestelde figuur sigself as picaro openbaar, en as "charlatan" of outsider op 'n syspoor, maar ook as ontsetelde nomade, as *ex-centric* reisiger op 'n taklyn, vasgevang is in die "muck and dust" van die wordende teks, en as soeker na sin in

die Bethlehemagtige Ladismith-landskap - Abraham H. de Vries se eie *landscape of the mind*.

Dié *picaro* ontwyk voortdurend vaste staanplek in 'n gegewe teks en hy word "the merest series of instantiations of subjectivity, rather than a characterological selfhoód" (Docherty 1991: 184). "Role-playing," merk Harry Sieber op, is "a central motif in the protean career of the *picaro*" (Sieber 1977: 73).

'n Mens sou dus in navolging van Ihab Hassan kon praat van individuele identiteit wat hier bloot 'n leë *locus* is waar vele selwe "mingle and depart" (Hassan, aangehaal deur Bertens en D'haen 1988: 137). André P. Brink gebruik ook die term *locus* wanneer hy na die jokkie in De Vries se gelyknamige teks in Die uur van die idiote (De Vries 1980) verwys en sê dat dié "karakter":

nie primêr fungeer as 'n personasie nie, maar as 'n *topos*: 'n plek, 'n ruimte, 'n Leerstelle, 'n (voorlopig) leë *locus* wat algaande ... gevul word (Brink 1988a: 18).

Sieber merk oor die *picaro* op:

The *picaro* can also be viewed as the 'anti-hero' with a 'thousand' faces. His protean nature is implicit in his changing masks and landscapes (Sieber 1977: 63-64).

En Ulrich Wicks beskryf die pikareske figuur só:

The picaro is a protean figure who can not only serve many masters but play different roles, and his essential characteristic is his inconstancy - of life roles, of self-identity - his own personality flux in the face of an inconstant world (Wicks 1974: 245).

Dit gaan dus om 'n reeks verskynings wat nie noodwendig wil uitwys na 'n naasliggende werklikheid nie. Só word, op die vlak van karakterisering, die verhouding tussen taal en werklikheid in die postmodernistiese teks geproblematiseer. In haar Narcissistic Narrative merk Linda Hutcheon op dat die rol van die skrywer altyd "the laying bare of the mechanism of fiction-making - the element of the trickster, the charlatan, the magus" ingesluit het (Hutcheon 1984: 63).

Van Gorp, op sy beurt, beskryf die picaro as "een marginale figuur, een outsider ... helemaal geen held ... veeleer een antiheld" (Van Gorp 1978: 15). Die picaro is dan dikwels 'n sosiale verskoppeling, wat besondere toepassing het op die figure in "Nag van die Clown" - die nar wat van die sirkus ... wegvlug en selfmoord probeer pleeg, asook die geneesheer wat met die swaard van 'n ondersoek na sy professionele integriteit oor sy hoof moet leef, terwyl die sosiale status van Jesus Christus ook op maatskaplike outsiderskap dui. Tewens, die reis op Makkadas is 'n reis op 'n syllyn, 'n onbelangrike taklyntjie, wég van die hooflyn tussen die noorde en die suide, die lyn waarop dokter Lohan en sy vrou aanvanklik op reis was.

Die verskillende "karakters" in "Nag van die Clown" is dus, op die patroon van die spieëlteks, telkens wéér aanwesig - interne herhaling waar die een aanwesige ook die ander afspieël.

Die verskillende "karakters" herhaal hulself op palimsesagtige wyse - en tóg is hulle nooit eenders of tegelykertyd aanwesig nie.

Bertens en D'haen merk op:

- In deze opvatting kan een personage alleen van moment tot moment 'gekend' worden omdat het immers voortdurend aan verandering onderhevig is en geen stabiele kern bezit. De discontinuïteit en de radicale onzekerheid die voor veel critici de essentie van het postmodernisme vormen, dringen hier ook de personages binnen (Bertens en D'haen 1988: 136).

Uiteindelik is 'n nie-subjektiewe, veelvormige identiteit ter sprake wat ons aandag vestig op die wyse waarop identiteit in tekste soos "Nag van die Clown" in taal beslag kry, en alleen in taal bestaan (Bertens en D'haen 1988: 138).

Die term "pseudo-outobiografie" word ook gebruik wanneer na die picaro verwys word (Bisschoff 1992: 382), en hiermee word die ontologiese spanning tussen die "Braam" in die teks en die konkrete outeur Abraham H. de Vries geopper - 'n werkwyse wat die problematiserende, clownagtige streke van die postmodernisme illustreer.

Die leser as toeskouer moet tot die gevolgtrekking kom dat die kwessie van verraad in vele van Abraham H. de Vries se tekste as belangrike kode voorkom. 'n Gedurfde genetiese ondersoek, wat by hierdie studie uitgesluit is, sou kon vra of konkrete outeur Abraham H. de Vries homself ook, soos die karakters in sy verraadtekste, as gekruisigde ervaar? Dié vraag kan gevra word omdat 'n teks soos "Nag van die Clown" die leser

dwing om in die lig van die Barthes-Foucault-debat te vra: Is die outeur regtig dood? Waarom wil die teks dan so hardnekkig flankeer met die aanwesigheid van ene "Braam"? Wil die postmodernisme, met sy blootlegging van die osmotiese prosesse deur teksgrense heen, die leser nie juis dwing om ook die ontologie van Abraham H. de Vries by sy tekste te betrek nie? En hoe lyk dié ontologie?

Só 'n rol is vir die leser wat as picaro vrae soos dié hierbo opper, in die sirkuswêreld of pretpark van die literatuur, nie uitgesluit nie, en die vrae rondom die konkrete outeur word hieronder weer geopper.

#### BELYDENIS, VERLOSSING, GENESING

Die verlossingsprosesse waarby die onderskeie gekruisigdes in "Nag van die Clown" baat vind, word voorafgegaan deur 'n biegritueel. Nadat dokter Lohan die Clown "genees" het, begin hy teenoor die skynbaar bewustelose nar biegritueel sodat hy op sy beurt deur die Clown genees kan word.

Hy praat oor sy vrou, Kezia, want "(s)y was saam met my toegespin in die redenasies, die woede, oplaas die magteloosheid" (25), en:

Ek het vir die clown van haar vertel. Dat sy 'n Duitse weeskind is. Van haar lojaliteit. Van haar eerlikheid. Die woorde het vanself in 'n sirkel beweeg en altyd weer, altyd weer, uitgekóm by dit wat nie een van ons kon begryp nie (25).

Die magteloosheid van die taalsirkel waarbinne dié reisende paar - die ontheemde Duitse weeskind en die geneesheer wie se lewe hangende die Raad se ondersoek as 't ware op ys geplaas is, - vasgevang is, is tekenend van hul emosionele toestand.

Dokter Lohan vertel aan Braam dat hy haar daaf b́y die kondukteur hoor lag het terwyl hy met die Clown besig was:

In ons kompartement het ek haar hoor lag, régtig lag. Nie soos wanneer sy narrestreke uithaal om ons te laat vergeet nie. Die kondukteur het dit sy plig beskou om haar op te beur (25).

Hier word gesê dat beide Kezia en die kondukteur by geleentheid as narre optree, en in albei gevalle het die narrespel troos as doel. Immers haal Kezia "narrestreke" uit as sy haarself en dokter Lohan wil opbeur, en die kondukteur vermaak haar omdat hy "dit sy plig beskou om haar op te beur" (25).

Dié troosmoontlikheid wat clownery bied, noop die geneesheer dan om teenoor die nar te begin bieg:

En ek het vir hom begin vertel. Stuk-stuk. Dit was die eerste keer dat ek myself hóór praat het oor alles. Nie net met walging en woede nie. Ek het met hom gepraat oor pyn (25-26).

Die biegsessie dek 'n wye veld. Dokter Lohan praat oor vriende wat hy verloor het, oor pasiënte wat hom verlaat het, oplaas oor sy eie eensaamheid: "Alles waaroor 'n mens nié praat nie, kon ek teenoor die clown uitpak" (26).

Die volgende opmerking is van belang. Dokter Lohan sê: "Wat maak dit saak wát jy alles erken as jy 'n clown aan die lewe probeer hou daarmee?" (26) Die reddende wisselwerking word weer hier beklemtoon: by die sirkus-Christus vind die geneesheer 'n reddende oor, maar die ontvanger van die belydenis, die Clown, word daarmee ook aan die lewe gehou. Die belydenis het ook tekstueel gesproke betekenis, omdat die téks self - by wyse van die vertelling - daarmee aan die lewe gehou word! Terwyl die geneesheer van die gif in hom ontslae raak, is dit ook hy wat die vergiftigde selfmoord-Clown se maag uitpomp en hom al pratend aan die lewe probeer hou.

Die aard van dokter Lohan se verlossende vertelling kan aan die hand van Foucault se stellings in sy essay "What is an author?" (1988) verduidelik word. Hiervolgens bied die kodes van 'n vroeë dood van 'n held en die lewegewende aard van vertelling 'n verklaring vir die wyse waarop dokter Lohan al vertellende nuwe sin in sy lewe ontdek wanneer hy teenoor die Clown-Christus, die vroeggestorwene, die tragiese held van die Evangelies, bieg:

The ... theme, writing's relationship with death, is even more familiar. This link subverts an old tradition exemplified by the Greek epic, which was intended to perpetuate the immortality of the hero: if he was willing to die young, it was so that his life, consecrated and magnified by death, might pass into immortality; the narrative then redeemed this accepted death. In another way, the motivation, as well as the theme and the pretext of Arabian narratives - such as The Thousand and One Nights - was also the eluding of death: one spoke, telling stories into the early morning, in order to forestall death, to postpone the day of reckoning that would silence the narrator. Scheherazade's narrative is an effort, renewed each

night, to keep death outside the circle of life  
(Foucault 1988: 198).

Só word die nag van die Clown dus nóg so 'n nag waarin vertelling lewegewend optree. Maar ook: die manier waarop Christus sy eie vroeë dood aanvaar het, het sy dood ook dimensie gegee, en elke vertelling van of oor sy dood - soos "Nag van die Clown" - verlos hom ook van sy "selfmoord".

Die verhaal gaan dus nie op 'n eenvoudige wyse om met die Christusgegewe nie, maar wil die oergegewe op komplekse wyse nuwe lewe gee. En dan word dit duidelik dat hierdie parodie van die Kersverhaal - en die kruisigingsnarratief - nie 'n lagwekkende ontluistering van die Christusgegewe ten doel het nie.

Alhoewel die verhaal inderdaad 'n soort "vals akkoord" of "tegenzang" (Van Gorp *et.al.* 1984: 227) wil wees, kan dit ook beskryf word as 'n verhaal met 'n bepaalde opdrag, naamlik "an intent to unmask dead conventions by challenging, by 'mirroring'" (Hutcheon 1984: 18). Dat die teks dus nie bloot 'n "thumbed nose" (Hambidge 1992b: 48) is nie, dien as bewys dat die kritiek dat selfbewuste fiksie 'n gebrek aan sensitiwiteit vir humanitêre kwessies openbaar (Hutcheon 1984: 18), nie altyd water hou nie. "Nag van die Clown" wil die oer-Kersverhaal se bemoeienis met die mens, die opvattinge van medemenslikheid, en die prosesse van belydenis, verlossing en genesing, herhaal.

Oor die wyse waarop selfbewuste fiksie dikwels met bestaande tekste omgaan, skryf Hutcheon:

It is perhaps also a matter of finding an aesthetic mode of dealing with modern man's experience of life as being unordered by any communal or transcendent power (Hutcheon 1984: 19).

Hierdie verhaal kan dan as só 'n estetiese projek beskryf word - 'n poging om, in 'n nuwe plek en nuwe tyd, 'n estetiese modus te vind vir die beskrywing van die moderne mens as gekruisigde, as eensame geworpene op reis. En daarmee kry die vertel poging ook 'n etiese dimensie.

Maar: "The act of creation becomes paradigmatic of all human acts of constructing ordered visions" (Hutcheon 1984: 89). En só 'n visioen word dan ook ten slotte gegee, wanneer die trein om middernag in 'n stil vallei stilhou. In dié geborge situasie geld die Kersfees van "plastiek-Jesussies en stalle met houtkoeie" nie, want "(d)ie mense sing op die plase die Krismis in" (26).

Die reisigers kan luister hoe die "hele stil, donker wêreld stem kry" (26). Die reisigers bevind hulle dus nie meer in 'n taalsirkel wat hulle toespinn in "redenasies" en "magteloosheid" (25) nie, maar in 'n magiese taalruimte waar taal "welkom maak" (26) en dokter Lohan transponeer na, in sy woorde, "iewers waar ek nooit vantevore was nie", sodat hy kan besluit: "Ek het toe al beseef dié reis was belangrik, maar alles was nog nie duidelik nie" (26).

Dit wil dan voorkom of "Nag van die Clown" dieselfde patroon as "Siënese dagboek" volg: alhoewel die taalkode wat in die teks ontwikkel word, die verhouding tussen taal en wêreld problematiseer en die onvermoëns van taal uitwys, word dit juis

in taal dat die bieg- en verlossingsproses voltrek word. Dit is in taal dat dokter Lohan sy skuldnarratief, die verraad en eensaamheid van sy lewe, giet. En dit is in die stemkry van 'n oer-ou boodskap - "Stille Nag" en "Die Heiland is gebore" (26) - dat 'n soort verlossing uiteindelik daag. Dit wil voorkom of dié vertroude "oertekste" iets van 'n rituele troos bied - waarskynlik juis weens die bekendheid van die liedere. Terwyl taal mank gaan aan gebreke, kan dit ook as voertuig van vertroosting dien.

Alhoewel 'n ambivalente houding teenoor taal dus ter sprake kom, sou daar aangevoer kon word dat die verhaal as metafiksionele teks met sy beweging deur prosesse van verlossing die kritiek dat metafiksie 'n "sign of exhaustion" is, uiteindelik afwys, en eerder 'n "point of renewal" (Waugh 1984: 63) vir die oerverhaal vestig. "Nag van die Clown" is dus 'n oomblik in die voortdurende hervertelling van die Kersverhaal, maar kan as 'n energieke vernuwing van die verhaalgegewe eerder as 'n uitgeputte návertelling gesien word.

Alhoewel die parodiese basis van tydgenootlike skryfwerk dikwels op negatiewe wyse beskryf word as synde dekadent en selfbehep, kan parodie gesien word as:

another lever of positive literary change, for, by undermining an earlier set of fictional conventions which have become automatized, the parodist clears a path for a new, more perceptible set (Waugh 1984: 64).

## TOEVAL OF "SCRIPT"?

Daarmee is die problematiek van "Nag van die Clown" nog nie afgehandel nie. Immers sê dokter Lohan - nadat die singery in die vallei verby is en die trein weer op vertrek staan: "maar allès was nog nie duidelik nie" (26). En verder: "Dit was die clown wat my verder gehelp het" (26). Hierdie "hulp" setel dan veral in die Clown se opmerkings wat hieronder ter sprake kom.

Wanneer die trein weer op reis is, wend dokter Lohan hom tot die Clown, wat nou, in mimiek van Christus se opstanding ná sy kruisdood, weer wakker is. 'n Nuwe geselligheid neem van die situasie besit. Dokter Lohan skink vir die Clown koffie uit die blou kannetjie wat die kondukteur daar gelaat het en die:

trein het om 'n paar draaie gegaan en groete gefluit vir die mense in die vallei. Hier en daar het witgekalkte huise teen die donker koppies gestaan, dit was 'n onwerklike landskap (27).

Hierdie sprokieslandskap beteken dat ook die ruimte waarin die verteller hom bevind, deur die gebeure getransformeer is. En wanneer hy dit wat met hom gebeur het, aan die toeval toeskryf (27), reageer die Clown met:

As ons toevallig op hierdie trein was ... dan het die toeval 'n lang rehearsal gehad. Toe ek die mense so hoor sing, toe het ek iets anders gewonder. Toe't ek gewonder wie die script skryf, meester, dat ons kan rondval met sulke perfect timing (27).

Die Clown wil dus hier aandui dat hierdie reisigers nie

toevallig op die trein is nie - hulle is deur 'n vooraf-patroon voorbestem. En dat dié patroon enersyds tekstueel is, word bevestig met: "Toe't ek gewonder wie die script skryf, meester, dat ons kan rondval met sulke perfect timing" (27).

Die karakters in "Nag van die Clown" moet dus in terme van 'n "script", 'n draaiboek, gesien word. Taal gaan hul optrede vooraf, wat die aanvangsin van "Siënese dagboek" eggo: "Dit is die woord, die naam" (9) en die frase in "Die bruid" opper: "Die dagboek wat Alter nagelaat het: plagiaat wat die werklikheid gepleeg het uit storieboeke" (40). Taal word as oorsprong aangegee.

Maar die Clown wonder ook "wie" die draaiboek skryf, en wil daarmee die bestaan van 'n subjek problematiseer. Hy spreek dokter Lohan, die verteller, as "meester" aan wanneer hy dié vraag vra: "Toe't ek gewonder wie die script skryf, meester" (27).

Die verteller word dus as die meester, die beheerder en skepper van die taalwêreld aangedui. Hy is geneesheer wat al vertellende helend optree, maar ook beplanner en regisseur-draaiboekskrywer. "Meester" is ook die titel waarmee Christus aangespreek is. Maar dokter Lohan is, soos aangetoon, nie 'n stabiele karakter met omskryfbare identiteit nie - hy bestaan deur en in taal. Hierdie talige aard van "dokter Lohan" opper die vrees "dat de menselijke werkelijkheid alleen uit taal bestaat, de verdenking dat onze eigen identiteit wel eens uit taal zou kunnen bestaan en instabiel is" (Bertens en D'haen 1988: 66). Terselfdertyd is daar die obsessionele pogings om 'n

historiese verlede, die geboorte en kruisiging van Christus, by wyse van die enigste metode ter hand - taal - te ondersoek. Hierdie bemoeienis met 'n werklike verlede word vergesel van die herhaaldelike toespelings op die moontlike bestaan van 'n subjek. Lohan as verteller, wat sy verhaal aan Braam vertel, dra by tot die outeursfiguur wat die De Vries-tekste voortdurend ter sprake bring. Dié outeursfiguur lok vrae uit oor sy verhouding met konkrete outeur De Vries, sodat die stelling dat taal die oorsprong van die tekste is, geïmplementeër word.

Dié obsessie met taal beteken nie noodwendig dat 'n teks soos "Nag van die Clown" die werklike verlede - die bestaan van 'n figuur soos Christus - afwys nie. Die implikasie is slegs dat die verlede taalgeologies van aard is, omdat die mens slegs op tekste aangewese is in sy pogings om dit te agterhaal. Die mens is dus gedwing om as "clown" in die sirkus van taal aan taal 'n groter prioriteit as die werklikheid toe te ken - dit is die straf van *homo significans*, die wese wat die perske van die boom van kennis gepluk het - daardie perske wat nou geblik "op Touwsrivier op Makkadas gelaai" (22) is.

Daarmee word die taal-aard van die wêreld waarbinne hierdie reisigers hulself bevind, dan bevestig: dit is by wyse van taal dat "Makkadas" op sy taklyntjie loop, dit is weens taal (Braam se storie) dat hierdie reisigers hul reis begin, dit is in taal dat belydenis en verlossing daag, en dit is taal - in die vorm van "vorige" tekste - wat die "rondvallery" van die karakters voorafgaan.

Die "perfect timing" van die Clown se woorde verwys dan,

ironies, na die haas onbepaalbare - om die Clown se eie verwysing na 'n "script" (27) aan te pas - "draaiboeke" wat "Nag van die Clown" voorafgaan. Die verwysingskader van die postmodernistiese literatuur is immers tekstueel van aard (Bertens en D'haen 1988: 92). Die karakters in "Nag van die Clown" tree dus op teen die agtergrond van hul afspieëlinge in ander tekste - om te praat van "vorige" of "latere" tekste sou in hierdie verband streng gesproke verkeerd wees, want dit gaan in 'n teks soos "Nag van die Clown" oor die onmiddellike en tydlose beskikbaarheid van alle tekste in 'n wêreld van intertekstualiteit (Bertens en D'haen 1988: 93).

Hieroor merk Bertens en D'haen op:

Het postmoderne besef van deze onvermijdelijke intertekstualiteit en de onmiddellijke beschikbaarheid van het hele historische tekenbestand leiden echter ook tot het bewust uitbuiten ervan: het via openlijke verwijzing naar andere teksten bewust sturen van het spel van overeenkomst en verschil (Bertens en D'haen 1988: 93).

Op die vlak van figuur sou 'n mens kon opmerk dat die Clown verskeie ooreenkomste met én verskille van die Bybelse Christusfiguur in hom opneem. Soos die *signifiant* betekenis verkry juis omdat dit van ander *signifiants* verskil, só setel die betekenisgenerering van 'n teks ook in die verskille wat dié teks vertoon met ander tekste waarmee die gegewe teks in gesprek is.

"Nag van die Clown" kan dus slegs gelees word in terme van sy dialektiese verhouding met die Bybelverhale van die geboorte

en kruisiging van Christus. Hierdie tekste beweeg, tydgewys, op dieselfde vlak as "Nag van die Clown" - hulle is tegelykertyd aanwesig. Hierdie hantering, of beskouing, van tyd word deur Bertens en D'haen "simultaneïteit in tyd" (Bertens en D'haen 1988: 92) genoem en word in die volgende hoofstuk hieronder in groter besonderhede bespreek.

Ondanks bogenoemde prioretisering van taal, verplig die karakteriseringstrategieë van Nag van die Clown die implisiete leser om die *plurality of selves* wat in dié verhaal as "Braam" aanmeld, behoorlik onder die loep te neem. Die vraag na "wie die script skryf" is, benewens die bostaande bevestiging van die tekstuele verwysingskader van die postmodernistiese teks, ook opnuut 'n heenwysing na die figuur van die outeur. Dié subjek wat sigself in teks ná teks in Nag van die Clown aanmeld, wil, soos hieronder aangedui, Barthes se doodverklaring van die outeur uitdaag en opnuut by wyse van die byroep van die konkrete outeur die verhouding tussen woord en wêreld uitdaag. Só ry "Nag van die Clown" die wipplank tussen bevestiging en ontkenning - 'n aspek waarna hieronder teruggekeer word.

#### DIE GROOT VLOED

Dokter Lohan gaan ten slotte voort om aan Braam te vertel dat vryspraak in die Nuwejaar gekom het, maar "dit (was) asof ons nie eens meer daarop gewag het nie" (27). Dit wat op die trein gebeur het, was die eintlike vryspraak - dit was by die Clown - hierdie onwaarskynlike Christusfiguur - dat die geneesheer sy

vryspraak en genesing gevind het. Die proses van vertelling - die gebruik van taal as biegvoertuig - is die kern van dié genesing.

En dan word die "perfect timing" van die Clown se "sêding" weer ter sprake gebring as "die groot vloed" in dié Nuwejaar, net 'n maand ná die treinreis wat verhaal is, Makkadas se spore wegspoel (27). Met die Laingsburg-vloedramp het die spore van dié trein inderdaad weggespoel. Daarmee is die "werklike" spore (en trein) uitgewis, maar die proses van tekstualisering gaan voort.

Die indruk kan geskep word dat dié groot sondvloed die sondes van die verlede wegspoel en die wóórdspore van Makkadas oor die taallandskap van die oerverhaal ook skoonwas. Die perkamentrol is daarmee egter slegs oënskynlik skoongeveeg; die volgende skryfhandeling kan begin - maar nie sonder die flikkerende aanwesigheid van die spore van dié nag van die narre nie. Die idee van 'n sondvloed wat alles kan wegspoel, word dus afgewys.

Die volgende skryfhandeling sluit verál die verraadverhale "Die vierde moontlikheid" en "Drie weergawes van Judas", waarmee De Vries Borges as mede-skrywer betrek, in - maar ook, byvoorbeeld, die mees resente gepubliseerde teks van De Vries, naamlik "hierdie poskaarte" (Aucamp 1995: 218).

Wanneer dié tekste dan "soos die negatiewe van foto's oormekaar (skuif)" (65), en hul ontwikkelende insigte op "Nag van die Clown" se prosesse van verraad en verlossing terugkaats, besef die implisiete leser dat die reis maar pas sy geheime

begin verraai het.

VIER

DIE JUDAS-GESIG VAN GOD: JESUS EN JUDAS IN JORGE LUIS BORGES SE  
"DRIE WEERGAWES VAN JUDAS" EN ABRAHAM H. DE VRIES SE "DIE VIERDE  
MOONTLIKHEID"

---

GEDAANTES VAN VERRAAD

Vele gedaantes van verraad kom aan bod in die tekste wat hierbo bespreek word. Die verraad wat 'n narratief wat oor die verlede handel, teenoor die gebéure van daardie verlede pleeg, is in "Siënese dagboek" ter sprake. "Nag van die Clown" registreer die verraad wat een karakter teenoor 'n ander pleeg, maar ook die verraad van die parodie teenoor die generiese teks.

Die De Vries-tekse se ondersoek na verraad word verder gevoer met "Die vierde moontlikheid", waar die verraad van Judas in 'n teks wat huiwer tussen verhaal en essay, uitgepluis word. Soos hieronder op p.191 en verder aangetoon, is "Die vierde moontlikheid" onder meer gemoeid met die uitwissing van genregrense, sodat die tradisionele onderskeid tussen essay en kortverhaal opgehef word.

"Die vierde moontlikheid" neem Borges se verhaal, "Drie weergawes van Judas" (1981: 53), in hom op. Wanneer "Die vierde moontlikheid", met die Borges-verhaal daarin gebed, saamgelees word met "Nag van die Clown" en "Die bruid" (wat hieronder bespreek word), ontstaan 'n ruimte van verraad waarbinne Judas

en Jesus, maar ook, in "Die vierde moontlikheid", Jansoon en sy vader en, by implikasie, God en sy seun, Jesus Christus, hul rolle in 'n uitdyende interteks uitspeel.

"Die vierde moontlikheid" wil die Judas- en kruisigingsverhaal, soos dit in die Evangelies beskryf word, herskryf. Die mees voor die hand liggende vorm van intertekstualiteit wat hier aan bod kom, is, in die woorde van Bertens en D'haen, die herskryf van 'n beroemde teks uit die verlede:

Dergelyke herschrijvingen zetten zich dan af tegen het via de gecanoniseerde tekst gepropageerde metaverhaal ... De postmoderne parodie wrikt zich dan in de openingen, de 'open plekken' (Iser 1974, 1978) of 'silences' (Van den Heuvel 1985), van de klassieke 'target'-tekst (Hutcheon 1985) (Bertens en D'haen 1988: 93).

Die Evangelieverhaal se stiltes oor verskeie aspekte van die gebeure, veral die rolle wat God, Jesus en Judas speel, word aangespreek. Die Bybelverhaal word die teikenteks in 'n proses van herhaling, doeblering, maar veral: herskrywing.

Op dié manier - by wyse van herskrywing - pleeg die De Vries-teks dan tekstuele verraad teenoor die Bybelverhaal oor Judas. Dié verraad is veral geleë in die veranderde perspektiewe wat die proses van herskrywing meebring. Só word die stabiele aannames van die Bybelverhaal ondermyn.

## WANNEER DIE NEGATIEWE OOR MEKAAR SKUIF

André P. Brink wys in sy inleiding tot Soms op 'n reis: 'n keur uit die verhale van Abraham H. de Vries op die wyse waarop onthulling in De Vries se tekste geskied by wyse van:-

'n sleutel, of selfs 'n reeks sleutels, wat in die teks ingebou is om die kodesistees (of opeenstapeling van kodesistees) in 'n verhaal te ontsluit: iets soos 'n skarnier wat die verhaal oor homself laat terugvou en aanvanklik verborge betekenis laat opswaai (Brink 1987: 9).

Hy wys ook daarop dat sodanige onthullings op twee wyses kan geskied:

'metafories', waar een laag van betekendes (*signifiés*) deurgang verleen tot vérderes (m.a.w die *signifié* word self weer *signifiant*); of 'metonomies', waar die groepering, opeenvolging, jukstaposisie e.d.m. van narratiewe feite algaande tot 'n "oopmaak" van nuwe betekenis lei (Brink 1987: 9-10).

Só skuif die "Die vierde moontlikheid" en die Evangelies se Judasverhaal "soos die negatiewe van foto's oormekaar" (65), sodat die verhouding tussen Jansoon en sy vader metafories met die Judasverhaal saamgelees moet word: die verraad van Karel teenoor Jansoon, die lyding van die seun en sy uiteindelijke dood waar hy, soos Van Niekerk in "Nag van die Clown" (23) die kruishouding in sy sterwensomblikke mimeer (70-71), vorm 'n patroon bo-oor die verhouding tussen Jesus en God, die lyding van Christus en sy uiteindelijke kruisdood. Die verhouding

vader/Jansoon doebleer dus die verhouding God/Jesus.

Weens dié metaforiese verhouding, kry "Die vierde moontlikheid" 'n mitiese dimensie - dit word veel meer as net 'n insident in die lewens van obskure karakters in die Klein Karoo.

Hierdie metaforiese verhouding word nie deur die verteller van "Die vierde moontlikheid" verhul nie, maar op selfbewuste wyse openbaar wanneer hy die verhaaldeure in "Die vierde moontlikheid" direk in verband bring met die verhouding tussen Jesus en Judas en die rol van God. Die verband word gelê deurdat 'n derde teks, Borges se "Drie weergawes van Judas", in die eerste paragraaf van "Die vierde moontlikheid" bygeroep word:

Jansoon het in die Klein Karoo aan sy tragiese einde gekom en dis daar wat sy verhaal in almal se stories bly ronddwaal. Dat dit meer as die voor die hand liggende te make het met Judas het ek nooit vermoed nie, nog minder dat dit iets sou kon sê oor die raaisel van Judas wat soveel eeue al teoloë en skrywers terg. Toe, terwyl ek Borges se "Drie weergawes van Judas" lees, skuif die twee raaisels soos die negatiewe van foto's oormekaar (65).

Die verteller is in die teksgedeelte hierbo beslis daaroor dat die Klein Karoo-verhaal eers in die saamlees met die Bybel- en Borges-verhale wyer resonansie verkry. Maar hy beklemtoon ook dat die Klein Karoo-verhaal op sy beurt weer "iets sou kon sê oor die raaisel van Judas" (65). Die tekste vul mekaar dus dialekties aan in 'n aktiewe, betekenisgenererende verhouding.

Die byroep van Borges se "Drie weergawes van Judas" opper die metonomiese onthullingswyse waarna Brink verwys, waar "die groepering, opeenvolging, jukstaposisie e.d.m van narratiewe

feite algaande tot 'n 'oopmaak' van nuwe betekenisse lei" (Brink 1987: 10).

Die saamlees van die Borges-tekste, wat op sy beurt weer na soveel ander (werklike én verbeelde!) tekste verwys, beteken dat die betekenisvlakke nie slegs oor mekaar skuif nie, maar ook mettertyd ontwikkel soos die verskillende tekste wat by die proses van betekenisgenerering betrek word, mekaar opvolg, aanvul en teëspreek - 'n onophoudelike proses wat wesentlik 'n transformasieproses is. Elke teks in dié interteks transformeer die verwante tekste; iedere teks kontamineer die lees van die ander. Só speel "Die vierde moontlikheid" terug op "Nag van die Clown", waar Van Niekerk 'n verskyningsvorm van die Judasfiguur én die vaderfiguur in die Klein Karoo-verhaal is; die skrywer-reisiger in "Siënese dagboek" is ook 'n soort Judas wat die verlede al skrywende verrai; die reisende skrywer in "Die bruid" vertel van die verraad van Alter. Elke teks figureer as 'n Johannes die Doper, as aankondiger van 'n volgende teks, maar nes Johannes van Niekerk in "Nag van die Clown", pleeg iedere teks ook verraad teenoor 'n ander. Hierdie proses van verraad word in "Drie weergawes van Judas" beklemtoon wanneer "die tradisie" as vals aangemerkt word:

In die eerste edisie van Kristus och Judas verskyn dié kategoriese motto waarvan die einste Runeberg die betekenis jare later op monsteragtige wyse sou uitbrei: *Nie net enkele dinge nie, maar alles wat die tradisie aan Judas Iskariot toeskryf, is vals* (De Quincey, 1857). Voorafgegaan deur 'n sekere Duitser, het De Quincey gespekuleer dat Judas vir Jesus Christus oorgelewer het om Hom te dwing om sy Goddelikheid te openbaar en sodoende 'n magtige opstand teen die Romeinse juk te ontketen (Borges

1981: 53-54).

Die De Vries-tekst skryf voort in dié proses waarmee teks oor teks skuif en karakters na mekaar uitreik. Wanneer die Clown in "Nag van die Clown" dus verwys na die karakters wat "rondval met sulke perfect timing" (27), beteken dit ook dat dié "timing" lê in die rolle van alter ego's in die ánder tekste in die intertekst: só word die vader in die Klein Karoo bepaal deur God in die Bybelverhaal, en die Clown in "Nag van die Clown" voorafgegaan deur Jesus, nes die geneesheer-dokter in "Nag van die Clown" op sy beurt weer 'n soort Jansoon is.

#### INTERTEKSTUALITEIT

Albei die bogenoemde onthullingswyses - die metaforiese én die metonomiese - opper die term "die burgerrecht heeft verworven in de literatuurwetenschap" (Claes 1987: 9), naamlik *intertekstualiteit*.

'n Volledige bespreking van die verskillende sienswyses rondom dié begrip, val buite die bestek van hierdie studie, maar dit kan kortliks opgemerk word dat die begrip deur die semioloog Julia Kristeva gemunt is ter beskrywing van die polifoniese bewustheid in die werk van Bachtin nadat Bachtin die werke van Dostojevski en Rabelais beskryf het as tekste waarin verskillende "stemme" of soorte taalgebruik opklink (Claes 1987: 9).

Kristeva se omskrywing van intertekstualiteit, synde "de

schriftuur als lectuur van een vroeger corpus, de tekst als opslorping van en antwoord op een andere tekst (Kristeva, aangehaal en vertaal deur Claes 1987: 9), beskryf meteen ook De Vries se werkwyse: aan die een kant word die vroeëre teks "opgeslurp" in die latere, maar die nuwe teks is ook 'n antwoord op en herskrywing van die vorige.

Claes (7 e.v.) plaas die siening van die verhouding tussen tekste in historiese perspektief deur drie periodes, waartydens die verhouding tussen tekste telkens op 'n ánder wyse gesien is, te onderskei.

Die eerste tydperk, wat tot by die Romantiek strek, word gekenmerk deur die estetika van gelykheid. Ou tekste dien as navolgingswaardige voorbeelde. Nuwe tekste boots dié modelle na in 'n praktyk wat *imitatio veterum* genoem word.

Sedert die Romantiek word die klem egter op vernuwing geplaas. Oorspronklikheid word die ideaal en die náskryf van modelle word afgekeur. Die estetika van teenstelling beteken dat 'n nuwe teks van ouer tekste moet wegbeweeg en vernuwend te werk moet gaan.

De Vries se opvatting van teksproduksie sal in Claes se derde fase tereg kom:

Alleen in het postmodernisme, met zijn anarchistische relatie teenover iedere traditie, lijkt zich een nieuwe esthetica af te tekenen, die de tegenstelling gelykheid/teenstelling ontken en verplaatst (deconstrueert) (Claes 1987: 7).

In hierdie klimaat word terme soos "bron", "stroming" en

"invloed" - Claes noem dié terminologie "een uiterst summier begripsapparaat" (8) - afgewys as onvanpas. "Deze fluviale metaforiek" impliseer 'n té groot "monocausale, gerichte en deterministiese kontinuïteit" - 'n historiese siening waarteen Foucault in sy L'archéologie du savoir beswaar maak (Claes 1987: 8).

Waar De Vries se verteller eksplisiet aandui dat die latere verhaal, oor Jansoon en sy vader, "iets sou kon sê" (65) vir die vroeëre verhaal, die Judas-Bybelteks, bevestig hy die woorde: "Elke deel van 'n teks is repliek op 'n ander teks" (Hardt, aangehaal deur Malan 1992: 187).

Die proses beweeg nie net in een rigting in die tyd nie:

Kristeva, Sollers en Barthes hebben de gehele cultuur beschreven als een tekst, zodat de intertextualiteit kan worden opgevat als het spel van interacties daartussen. Op die manier kan zelfs de chronologie van de teksten een secundair gegeven worden: primair staan de verschillen tussen teksten, zoals die bij een vergelijking naar voren komen. Sophocles kan zo een citaat van Freud worden (Claes 1987: 9).

Die latere teks bepaal dus ook die vorige in "'n (d)inamiese, produksiegerigte teksbegrip" (Malan 1992: 187). Volgens Julia Kristeva behels dit onder meer "that it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another" (Kristeva 1980: 36). Die intertekstuele omgewing word ook deur Derrida aangekondig wanneer hy na verouderde opvattinge van grense verwys:

What has happened, if it has happened, is a sort of overrun (*débordement*) that spoils all these boundaries and divisions and forces us to extend the accredited concept, the dominant notion of a 'text' ... a 'text' that is henceforth no longer a finished corpus of writing, some content enclosed in a book or its margins, but a differential network, a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces. Thus the text overruns all the limits assigned to it so far ... all the limits, everything that was to be set up in opposition to writing (speech, life, the world, the real, history, and what not, every field of reference (Derrida 1979: 83-84).

Volgens Leitch is daar in terme van dié Derridiaanse tekssiening twee tekste - 'n oue en 'n nuwe. Die ou teks word gekenmerk deur 'n titel, teksgrense, die handtekening van die outeur, 'n begin en 'n einde, eenheid en beperkte inhoud. Buite die teksgrense lê 'n verwysingsfeer. Die geskrif is onderskeibaar van die werklikheid, die wêreld, geskiedenis en die lewe. Die ou teks is 'n hoogs onderskeibare objek. Maar die nuwe teks lyk anders:

Since the late 1960s, however, a new text has come to our attention. It touches and tampers with - it changes and spoils - all the old boundaries, frames, divisions, and limits. The identity of 'text' alters. The overrun of all the old borders forces us to rethink the 'text'. (Partly for strategic purposes we keep the word 'text', but we extend its conceptualization.) The new text consists of a string of differential traces that refer to other differential traces; it is a differential network. Its excesses complicate all borders, multiplying and dividing them in a process of luxurious enrichment (Leitch 1983: 118-119).

Hierdie nuwe teksbegrip lei tot 'n sensitiwiteit vir die aktiewe inwerking van een teks op 'n ander:

The excesses of textuality and intertextuality overrun the referential realm. In place of the referent we observe the differential trace referring endlessly to other differential traces. Rather than anchor lines of 'influence' or 'source', which refer a present text to earlier texts, we encounter disruptive and apocalyptic, cryptic overlays where one signifier haunts another, producing the exact opposition of integration. The disintegration of the borders, which includes the deconstruction of the referential function of language, comes about under the force of difference. In place of the referent stands the trace ... Ultimately, deconstruction overruns the old jurisdictions and limits, as it elaborates their sway and complexity (Leitch 1983: 121).

Alhoewel Derrida se radikale teksbegrip dikwels gekritiseer word, dra dit ook by tot die teksbegrip van diegene wat terugdeins vir ál die implikasies van sy siening van 'n taalwêreld. Die implisiete leser van die De Vries-teks word hiermee aangespoor om intertekstuele wisselwerkings te ondersoek en na te gaan in watter mate die De Vries-teks by wyse van intertekstualiteit die onderskeid tussen woord en wêreld uitwis, erken, of volstaan met 'n problematisering daarvan. Dit is 'n aspek waarop telkens in hierdie studie teruggekom word.

In verband met die De Vries-oeuvre het Brink reeds verwys na wat hy noem "soortgelyke resonansies in ánder verhale" (Brink 1987: 9):

Dit kom neer op oneindig veel meer as 'tematiese' verwantskappe, want dié sou ons in die oeuvre van enige skrywer verwag: dit gaan om die sorgvuldige en subtiele opbou van uitgebreide *tekensisteme* dwarsdeur die oeuvre, waardeur één verhaal telkens 'n sleutel verskaf tot die kodes van 'n ánder of van hele reekse ander (Brink 1987: 9).

Die De Vries-verhale, sê Brink, is "sêlf die hele tyd besig ... om oor en weer na mekaar te kyk - en na die leser te kyk en sy wêreld te relativeer of te bevraagteken" (Brink 1987: 9).

In sy artikel "Die onbekroonde De Vries van die Afrikaanse prosa" wys P.A. du Toit daarop dat daar tussen eksterne en interne intertekstualiteit onderskei moet word (Du Toit 1993: 111), waar eksterne intertekstualiteit op tekseksterne verbande wys en interne intertekstualiteit dui op die wyse waarop, by wyse van voorbeeld, "Die vierde moontlikheid" heenwys na "Nag van die Clown" en "Die bruid".

In ieder geval word die implisiete leser daarvan bewus gehou dat 'n teks slegs gesien kan word in terme van sy voortdurende dialektiese verhouding met die ander tekste wat die kulturele sisteem vorm waarbinne daardie teks funksioneer (Bertens en D'haen 1988: 92). Hierdie herskryf van reeds bestaande verhale is deur Gérard Genette in sy Palimpsestes "hipertekstualiteit" gedoop - 'n praktyk wat hy by uitstek met die postmodernistiese teks in verband bring (Genette, aangehaal deur Bertens en D'haen 1988: 99).

Alle tekste wat by wyse van intertekstuele verbande met mekaar verband hou, vorm saam 'n interteks, en elk van die onderskeie tekste binne die interteks is variasies of transformasies van die ander (Claes 1987: 10). Een teks in hierdie netwerk kan slegs in die lig van die ander geles word (Claes 1987: 11).

Hierdie interaksie word deur Van Gorp beskryf:

Het autonome, eenmalige karakter van de tekst wordt hierbij ontkend; elke tekst bevindt zich immers op het snijpunt van zoveel andere teksten, waarvan hij de repliek, de herlezing, de verschuiving, de verdichting, de oplossing, enz. is (Van Gorp et. al. 1984: 152).

Hierdie proses van transformasie beteken dat een teks die swak plek van 'n ander uitbuit (Bertens en D'haen 1988: 95). Só buit De Vries die swak plekke in die Bybelse Judasverhaal uit en opper vrae oor sake - soos byvoorbeeld die rol van God of die ware motivering van Judas - wat in die generiese teks verswyg word.

Hieronder sal nagegaan word in watter mate die Borges- en De Vries-tekste se herskrywings van die Judasverhaal van die Evangelies die gevolg het dat die ou teks "op die agtergrond geskuif word in die proses van die ontwikkeling van 'n eie aard en betekenis van die 'nuwe' teks" (Malan 1992: 188). En selfs al kom dit so voor, speel die "aanwesigheid van die afwesigheid" ('n term van Derrida, aangehaal deur Malan 1992: 188) 'n rol.

### JESUS: MENS OF GOD?

Hierbo is aangetoon dat, alhoewel "Nag van die Clown" parodiërend met die tradisionele Kersverhaal in geding tree en bepaalde aspekte "verander", dit tog bepaalde aspekte daarvan herhaal. In watter mate, egter, beweeg "Die vierde moontlikheid" vérder weg van die Bybelgegewe, juis vanweë die kritiese, essayistiese inslag met sy indringende vrae? Want ágter die meditasies van die Borges- en De Vries-tekste lê die

problematiek van, soos Bell-Villada dit met verwysing na "Drie weergawes van Judas" stel, "the two-thousand-year-old debate, raging since the rise of Christianity, as to the true nature - human, divine, or both - of Jesus" (Bell-Villada 1981: 121).

Die Clown se "perfect timing" het dus ook betrekking op teologiese kwessies, soos God se almag en Jesus-as-God se voorsienigheid. Wie was die "meester" - die Clown se aanspreekvorm teenoor dokter Lohan - agter Judas se verraad? En: as Jesus werklik Goddelik is, sou hy Judas se verraad tog voorsien het toe hy Iskariot as dissipel aangestel het? Verder: watter sin het Judas se verraad gehad in die lig van die feit dat Jesus daagliks in die openbaar opgetree het, by tye voor duisende mense, en sosio-polities gesproke dus geen onbekende vir die owerhede kon wees nie?

Hierdie vrae is veral interessant as die slotsin van Borges se verhaal in ag geneem word, naamlik dat "die oënskynlik uitgeputte konsep van die Seun ... uitgebrei (word) met komplekse aspekte van boosheid en onsaligheid" (Borges 1981: 57). Dit is die stiltes in die Bybelverhaal wat in die De Vries- en Borges-tekste stem kry.

Voordat die Jansoon-verhaal gelees kan word, moet Borges se "Drie weergawes van Judas" eers onder die loep geneem word. Immers verklaar die verteller in "Die vierde moontlikheid" dat die Klein Karoo-verhaal vir hom duideliker geword het toe hy "Drie weergawes van Judas" gelees het (65).

## DIE EKSENTRIEKE TEOLOOG

"Drie weergawes van Judas" word in die Swede van die eeuwending gesitueer en neem ene Nils Runeberg, 'n teoloog, as hoofkarakter (53). Hy woon in die universiteitstad Lund, waar hy in 1904 die eerste uitgawe van sy Kristus och Judas publiseer, waarvan die motto lui: "Nie net enkele dinge nie, maar alles wat die tradisie aan Judas Iskariot toeskryf, is vals" (53-54). In 1909 verskyn sy hoofwerk, Den hemlige Frälsaren (55). Hierdie twee tekste moet onmiddellik aangemerkt word as onderdele van die interteks wat die De Vries-tekst met die hulp van intertekstuele prosesse aan die skep is.

Die verteller karakteriseer Runeberg as 'n eksentrieke denker. Hy is iemand wat die hoofstroom teëgaan en buite die gevestigde teologiese denke staan - 'n intellektuele oortreder (57). Indien hy vroeër geleef het, sou Dante hom "moontlik vir die brandstapel bestem het", "sy naam sou toegevoeg gewees het tot die lys van mindere aartsketters", en hy sou "met buitengewone intellektuele hartstog een van die gnostiese sektegemeentes kon gelei het" (53). Maar "God het hom vir die twintigste eeu" (53) uitgespaar.

Runeberg word as 'n soort tydlose ketter aangedui - 'n persoon wat buite tyd staan en in iedere eeu wesentlik buite die hoofstroom sou wees. Daarmee word hy eksemplaries van alle denkers wat, nes hy, 'n obsessie met die tekstualisering van verraad het - van die skrywers van die Evangelies wat oor Judas se verraad skryf of die reeks skrywers uit wie Runeberg self

put, tot by die skrywers Borges en De Vries, en die karakters in hul verhale wat met hul optredes voorts kryf aan die interteks van verraad.

#### 'N PARODIE VAN DIE WETENSKAPLIKE ESSAY

"Drie weergawes van Judas" ontplooi as "artikel" (53) die strategieë van 'n akademiese essay. Voetnote word aangewend vir oënskynlike verifikasie (55-56), outeurs en hul werke word aangehaal, standpunte word oorweeg en argumente opgebou. Die teks word as betoog aangebied, sodat die besinnende element - die essay-element - die verhaalmatige - die epiese - oorbie.

Dit blyk egter gou dat hierdie werkwyse in wese parodiërend wil wees wanneer die leser ontdek dat baie van die denkers na wie verwys word, fiktiewe persone is, en dat sommige van die tekste wat aangehaal word, nie bestaan nie. Dat "Drie weergawes van Judas" dus nie as die finale woord oor die Judas-verraad wil dien nie, blyk uit die onnutsige wyse waarop die teks, in die woorde van Bell-Villada, "flaunts a weighty apparatus of erudition - much of it concocted" (Bell-Villada 1981: 119).

Karpokrates en Saturnilus (53), byvoorbeeld, was inderdaad Gnostiese denkers in die Alexandrië van die tweede eeu, maar hul werke is destyds deur puriste vernietig en hul standpunte oorleef slegs by wyse van aanhalings uit hul werke in tekste wat téén hulle te velde trek! (Bell-Villada 1981: 119). Hulle is dus, in Derrida se terme, aanwesig deur hul afwesigheid.

Daarbenewens verdwyn alle moontlikheid van kontroliering van

dié skrywers se woorde - die oorspronklike werke het immers verdwyn en staving is nie moontlik nie. "Origins trouble the voyager much" - soos die motto van Nag van die Clown lui - en die outeur as oorsprong van die teks, alhoewel hy werklik bestaan het, is onagterhaalbaar dood en sy teks leef alleen voort in die wyse waarop dit deur ander tekste opgeneem word. Hierdie tekste is vyandig gesind en skep 'n tekstuele gebied van onsekerheid en selfs bedreiging.

Hiermee verloor Borges se "artikel" sy moontlikhede van verifikasie. Dit word duidelik waarom die verhaal as 'n parodie van die wetenskaplike essay beskryf kan word - veral as dit blyk dat fiktiewe name tussen egtes gestrooi word. Juis die geleerdes wat direk met Runeberg verband hou, is fiktief. Lars Peter Engström (54) en Erik Erfjord (56) is name wat enersyds fiktief is, maar andersyds ook klaarblyklik stereotiepe Nordiese name (Bell-Villada 1981: 120) is.

Historiese figure soos Jesaja en Saulus is in die slotbeweging van die teks naas fiktiewe figure soos Johannes van Viterbo en Valerius Sorana (57) aanwesig - 'n onnutsige werkwyse wat 'n argeloosheid teenoor ingeburgerde opvattinge van die grens tussen feit en fiksie openbaar en die teks verder destabiliseer.

Borges neem selfs die naam van 'n voormalige klasmaat van hom, ene Maurice Abramowicz, op sy dag 'n hoë amptenaar binne die Switserse Kommunisteparty, en maak van hom 'n dissidente Franse teoloog! Dié "fiktiewe" persoon word dan uitvoerig in 'n voetnoot aangehaal waarin daar op subtiele wyse kommentaar

gelewer word op die gedrukte woord se vermoë om te flous:

Maurice Abramowicz merk op: 'Volgens hierdie Skandinawiër het Jesus steeds die goeie rol gehad; die stampe en stote wat hy moes verduur, het vanweë die drukkerskuns wêreldwyd bekend geraak; in der waarheid was sy verblyf van 33 jaar tussen mense niks anders as 'n plattelandse uitstappie nie' (56).

Uit bogemelde - en ander gevalle wat Bell-Villada op p.119 en verder noem - blyk duidelik dat die verteller van Borges se verhaal moeiteloos beweeg tussen werklikheid en fiksie. Die "artikel" balanseer as 't ware prikêr tussen die verifieerbare en die versonne en dié onstabiliteit skep ook onsekerheid ten opsigte van die Klein Karoo-gegewe, wat, volgens die verteller van die De Vries-verhaal, paradoksaal 'n soort sin gekry het nadat hy die Borges-tekste geles het (65).

#### DIE WOORD WAT KRUISIG

Die ondermynende manier waarop met die Bybelse gegewe omgegaan word, herinner aan die werkwyse van 'n postmodernistiese teoloog soos Stephen D. Moore, wat oor die benaderingswyse in sy boek Mark and Luke in Poststructuralist Perspectives opmerk:

Dissimilar materials have been combined so as to produce 'surprising coincidences' and 'bizarre overlappings'. This is where the colorful stacks of paper bearing the signatures of Jacques Derrida and Jacques Lacan, although also the more sombre stacks bearing the signature of Michel Foucault, come into play. With these and other such writings, Mark, Luke, and their interpreters have been re(fr)a(me)d (Moore 1992: xvii).

Sy volgende opmerking kan ook in terme van verraad gesien word - die verraad van die gedrukte woord, die ingeburgerde siening, teenoor die gekruisigde; die woord wat letterlik kruisig:

Like the canvas, the critical page presents a spectacle of crucifixion, stretched and tacked as it is to institutional reading frames (Moore 1992: xviii).

### BORGES SE PARODIE

Die wyse waarop Borges se "artikel" 'n parodie van die geleerde betoog wil wees, maak daarvan 'n pynlike "form of ironic rupture with the past" (Hutcheon 1988: 125). Maar: "the intertextual echoing simultaneously works to affirm - textually and hermeneutically - the connection with the past" (Hutcheon 1988: 125). Of anders gestel: "To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it" (Hutcheon 1988: 126), met die onafwendbare gevolgtrekking waarop "Nag van die Clown" die leser voorberei: "this, once again, is the postmodernist paradox" (Hutcheon 1988: 126).

In sy paradoksale huldiging én ondermyning van die verlede én die tekste uit daardie verlede, opper "Drie weergawes van Judas" dus allerlei waarskuwings, waarvan die motto van Runeberg se eerste boek, waarin verklaar word dat die tradisie rondom Judas vals is (53-54), 'n ooglopende voorbeeld is. Die tradisie word dus geproblematiseer - ook, by implikasie, die posisie wat hierdie teks in "die tradisie" sal inneem: "Origins trouble the

voyager much" en die begrip "tradisie", waarvolgens een teks geneties uit 'n ander spruit in 'n lineêre ontwikkeling van beïnvloeding en oorsprong, word onder verdenking gebring.

### RUNEBERG OOR DIE JUDASVERRAAD

Runeberg, die eksentrieke teoloog, ontplooi sy argumente oor die aard van Judas en sy verraad in drie fases. Allereers verseker die verteller die leser dat, alhoewel "hierdie stelling die indruk kon gee van ligsinnige, nuttelose oefeninge in agtelosheid en godslastering", Runeberg "diep godsdienstig was" en sy meditasies vir hom "die sleutel tot die ontsyfering van 'n sentrale misterie van die teologie" was, "stof vir meditasie en analise, vir historiese en filologiese kontroversie, vir trots, vir jubeling en verskrikking" (53).

Die vraag ontstaan egter of die verteller, in sy hoogdrawende breedsprakigheid en sy pogings om ons met oënskynlike feite te flous, nog enigsins geglo kan word.

In die eerste stap van sy meditasies (54 e.v.) oor die aartsverraaier Judas Iskariot, doen Runeberg aan die hand dat Judas se verraaiersdaad streng gesproke oordadig was. Die verraad van 'n apostel is tog onnodig as die leermeester so bekend is dat hy daagliks in 'n sinagoge preek en wonderwerke voor duisende verrig!

Judas se verraad was dus oorbodig, word aangevoer, omdat die owerhede seer sekerlik reeds van Jesus bewus was. Daar moet dus 'n ánder rede vir Judas se verraad wees. Volgens die

verteller het De Quincey geredeneer dat Judas Christus oorgelewer het in 'n poging om hom te dwing om sy Goddelikheid te openbaar, omdat - só het Judas gehoop - dié openbaring tot 'n volksopstand teen Romeinse oorheersing sou lei (54).

Maar Runeberg redeneer nie soos De Quincey nie. Hy doen eerder 'n metafisiese rede aan die hand: "die verraad van Judas was nie toevallig nie; dit was 'n vooruitbestemde handeling wat sy misterieuse plek het in die Heilsplan" (54). Die Judasverraad was dus nie iets wat uit 'n wrok voortgespruit het nie, maar eerder 'n opoffering:

Van die apostels het alleen Judas 'n intuïsie gehad van die heimlike Goddelikheid en die verskriklike doel van Jesus. Die Woord is verlaag tot die staat van sterfling; Judas, dissipel van die Woord, sou hom verlaag tot die staat van verraaier (die weersinwekkendste van skanddade) en homself daardeur veroordeel tot die onblusbare vuur. Die laer orde weerspieël die hoëre; die vorme van die aarde stem ooreen met die vorme van die hemel; die vlekke op 'n mens se vel is 'n kaart van die onverganklike konstellasië; Judas het op 'n sekere manier Jesus weerspieël (54).

Runeberg se tweede stap in hierdie "ascending order of outrageousness" (Bell-Villada 1981: 118), word geformuleer nadat teoloë van alle denominasies sy eerste moontlikheid weerlê het. Hy word beskuldig van "onkunde en verkleinering van die hipostatiese eenheid", asook van 'n "vernuwing van die ketterry van die Duketiste" (54).

Weens hierdie aanvalle stel Runeberg sy tweede moontlikheid voor: omdat Jesus sélf vir Judas Iskariot as apostel aangestel het, moet mens aanvaar dat Jesus, omdat hy God was, geweet het

van die ware aard van Judas se karakter. Maar Judas het nie noodwendig weens hebsug opgetree nie:

Nils Runeberg stel die teenoorgestelde motief voor: 'n hiperboliese en haas onbeperkte asketisme. Tot die groter glorie van God hoon en folter die askeet sy eie vlees; Judas het dieselfde gedoen met sy gees. Hy het vaarwel gesê aan eer, aan die goeie, aan vrede, aan die koninkryk van die hemele, soos ander (minder heroïes) genot verloën het. Hy het met verskriklike helderheid sy sonde gepremediteer ... Hy het gehandel uit ontsaglike nederigheid ... Judas het die hel gekies, want die geluk van die Here was vir hom voldoende. Hy het geglo dat die geluk, soos die goeie, 'n Goddelike attribuut is wat die mens hom nie mag toeëien nie (55).

Die derde beweging in Runeberg se denke oor Judas, soos vervat in Den hemlige Frälsaren, wat volgens die teks in 1909 verskyn, bevat 'n hoofredenasie wat volgens die verteller "nie ingewikkeld (is) nie", maar 'n gevolgtrekking bevat wat "monsteragtig" (56) is.

Die tradisionele siening van die Christelike tragedie is verkeerd, redeneer Runeberg. God het nie die identiteit van Christus aangeneem nie, maar die laagste identiteit gekies, naamlik dié van Judas:

God het heeltemal mens geword, maar 'n mens tot skande toe, 'n mens tot die verdoemenis en die afgrond toe. Om ons te red, kon Hy enige van die bestemmings gekies het wat die ingewikkelde web van die geskiedenis weef; Hy kon Alexander gewees het of Pythagoras of Rurik of Jesus. Hy het die veragtelikste lot gekies: hy was Judas (57).

Runeberg se boek lê tevergeefs in Stockholm en Lund se

boekwinkels - enersyds sien ongelowiges die boek as 'n "flou, moeisame teologiese spel", terwyl die teoloë andersyds dit as benede hul aandag reken (57). Runeberg is gemarginaliseer en "(d)ronk van slapeloosheid en duiselende dialektiek" dwaal hy deur die strate van Malmo, "hardop biddend dat die genade hom geskenk word om met sy Verlosser die hel te mag deel" (57). Hy sterf op 1 Maart 1912 aan slagtaartrombose, en Borges se verteller sluit af met:

Ketterkundiges sal hom miskien onthou; die oënskynlik uitgeputte konsep van die Seun het hy uitgebrei met komplekse aspekte van boosheid en onsaligheid (57).

#### DIE STILTES VAN DIE BYBELVERHAAL

"Drie weergawes van Judas" wil met sy indringende vrae inbeweeg op die stiltes of oop plekke in die Bybelverhaal en, volgens Bell-Villada, uiteindelik die vraag opper: "If God is omnipotent as well as omniscient, how can Man be considered free?" (Bell-Villada 1981: 119).

Dit is 'n vraag wat raak aan die motiverings van ál die verraaiers in die De Vries-oeuvre. Vrae wat ontstaan, is vrae na die mate waarin dié verraaiers uit eie, vrye wil optree, asook die vraag of die doebleringspel, met die opposisie Christus/Judas wat vervaag, juis wil aantoon dat die Goddelike ook in die verraaier aanwesig is. Wat is die rol van die Goddelike - beeld De Vries hier 'n stabiele Subjek of Agent of Auctor uit, die een wat, in die woorde van die Clown, "die

script" skryf? Daarbenewens is die aard van dié Woord binne 'n interteks waar die woord wankel, waar taal met soveel agterdog bejeën word, ook ter sprake.

Bell-Villada maak dié vrae op Judas se verraad van toepassing:

'If Judas's eventual treachery was anticipated, even put in motion, by God the Father, how, then, can Judas be judged as a willful betrayer?' Or, from another perspective, 'If Jesus was God and if Jehova guided his actions, how, then, could the Deity in either form have appointed a traitor-to-be?' (Bell-Villada 1981: 119).

Volgens Bell-Villada lei Judas se verraad, soos dit in Borges se teks beredeneer word, na een van twee moontlikhede: eerstens, dat Judas se verraad deur God voorsien en selfs gepredestineer is (wat Judas ontdoen van enige skuld), of, tweedens, dat God (die Vader én die Seun) nie Judas se ware aard kon peil nie - 'n gevolgtrekking wat die absolute Goddelikheid van Jesus in gedrang bring (Bell-Villada 1981: 119), en ook opvattinge oor God se alwetenheid ondermyn. Terwyl die eerste van bogemelde moontlikhede die mag van God as Auctor, as Woord en skrywer van mense se lotgevalle, erken, lei die tweede gevolgtrekking tot 'n destabilisering en ondermyning van die Woord. Die teks bereik nie 'n finale gevolgtrekking nie - in die woorde van 'n postmodernistiese teoloog: "The text for me is encrusted meaning: an untotalizable sum of prior and potential readings" (Moore 1992: xviii). Die stabiele, tradisionele opvatting van 'n Goddelike Jesus Christus begin dus wankel:

Jesus is 'delivered into human hands' ... As writing, he is penned to the cross, cut off from his Father ('my God, my God, why have you forsaken me?' ... exposed to the casual violence of any reader who happens by ... As writing, Jesus is crucified, stretched out on the wood, the rack, the reading frame, with all the associated risks (Moore 1992: 17).

Elke herskrywer, elke leser dus, is mededader in hierdie proses van verraad en kruisiging. En dit is binne taal, by wyse van taal, dat die "Woord" - déúr die woord - gekruisig word.

Bell-Villada bevestig dat die Borges-teks nie 'n finale antwoord gee op die vrae rondom Judas nie, maar meen wel dat hier 'n "step-by-step exoneration of Judas" ter sprake is, "in which he (hier verwys Bell-Villada verkeerdelik na Borges in plaas van die verteller - E.v.H.) presents the man first as God's unwitting tool, then as a free and voluntary selfless individual, and finally as God himself" (Bell-Villada 1981: 119).

Hy gaan verder:

Borges maintains a lofty objectivity by shunning any preconceived attitudes, leaving wide open such questions as whether Runeberg is a madman, an inspired fool, or a martyr to true intellect; whether his arguments per se are as good as, better or worse than, or simply outside, those of the reigning orthodoxy; and, finally, whether the orthodox publicists are sincere defenders of the faith or merely intolerant reactionaries (Bell-Villada 1981: 121).

Maar Runeberg, sluit die Borges-verteller effe twyfelend af, sal "miskien onthou" word deur ketterkundiges, want: "die oënskynlik uitgeputte konsep van die Seun het hy uitgebrei met

komplekse aspekte van boosheid en onsaligheid" (57).

Die onsekerheid wat die leser ontstig ná die lees van "Drie weergawes van Judas", die wyse waarop die teologiese vrae wat geopper word, nie deur die taalteks agterhaal word nie, wil ook terugspeel op die Bybelverhaal; wil, soos hierbo aangedui, sigself "wrikt ... in de openingen ... van de klassieke 'target'-tekst" (Bertens en D'haen 1988: 93).

Die gevolg hiervan is 'n demistifisering van die Bybelgegewe en 'n radikale ondervraging van die epistemologiese sekerhede waarmee daardie teks sigself aanbied.

#### DIE WOORD AS OORSPRONG

Uit bostaande blyk dat ook sienings van God as skrywer van die "script" deur taal bepaal word. Enige poging om te probeer vasstel wat die presiese rolle van God en Christus (ook Judas) was, stuit teen tekste. Ons kan slegs deur dié tekste na die gebeure van die verlede tuur; ons is op taal aangewese om God-as-outeur, as oorsprong en "Woord", te probeer peil. Sienings van kontemporêre historiografie is ter sprake:

What is history? An immense panoply of heterogeneous discursive practices. What is a discursive practice? A set of rules and procedures for the formation and transformation of writing and thinking within a limited field of inquiry. How are such rules manifested? Through systems of exclusion and inclusion operative in the discourses of cultural disciplines. What are these disciplines? Individual epistemological fields, which, when taken together, constitute something like culture's positive Unconscious - its archive. Where do we discover the archive? In the overall or general system of rules for the formation

and transformation of all discourse (Leitch 1983: 148-149).

Die implisiete leser, gekonfronteer deur die vrae wat die De Vries- en Borges-tekste oor die Bybelverhaal opper, vra ook vrae oor die geldigheid van die argief, waarvan die Bybelteks deel vorm:

Is the archive valid for all history? Always an unstable collection of heterogeneous and stratified regularities, the archive of an era, which can be reconstructed through descriptive analysis, is valid for a particular, limited, brief period of time; each era produces different durations for the archive (Leitch 1983: 149).

Dat die nosie van intertekstualiteit ook gevolge het vir die beskouing van die rol van die outeur, kan in Kristeva se identifisering van Bachtin se opvattinge rondom polifonie, dialogisme en heteroglossia gesien word (sien p.179 hierbo).

Hierdie oor vir 'n veelvoud stemme binne 'n teks, ontwikkel Kristeva tot 'n teorie oor die pluraliteit tekste binne en agter enige gegewe teks. Hiermee swaai die fokus weg van die opvatting van 'n subjek - 'n skrywer of outeur - na die idee van teksproduksie (Hutcheon 1988: 125):

Kristeva and her colleagues ... mounted a collective attack on the 'founding subject' (alias: the humanist notion of the author) as the original and originating source of fixed and fetishized meaning in the text. And, of course, this also put into question the entire notion of 'text' as an autonomous entity, with immanent meaning (Hutcheon 1988: 126).

Die gevolg hiervan is dat die outeur-tekst-verhouding met 'n nuwe verhouding vervang is - dié tussen tekst en leser, 'n verhouding "that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself" (Hutcheon 1988: 126). Die idee van oorspronklikheid word dus afgewys - enige tekst verkry sy betekenis in terme van sy verhouding met ander tekste.

Die "origins" van Nag van die Clown se motto, is dus volgens dié siening nie God as Auctor of die skrywer as subjek nie, maar 'n tekstuele verlede, of, streng gesproke, 'n tekstuele omgewing waar alle tekste gelyk in die tyd lê. Daarom vind die verteller van "Die vierde moontlikheid" sy oorsprong in "Drie weergawes van Judas", asook in Jansoon se "verhaal (wat) in almal se stories bly ronddwaal" (65). Daarmee word die Klein Karoo-gegewe ook in 'n omgewing van taal geplaas.

Die leser van Borges en De Vries se tekste word dus verplig om die teksuele spore van die verlede na te gaan, maar moet ook dít wat met daardie spore gedoen word, ondersoek. Die leser word bewus van die tekstuele aard van ons kennis van die verlede, en van die beperkinge, maar ook die waarde, van diskursiewe kennis (Hutcheon 1988: 127).

Daarom bly finale, sluitende interpretasies van De Vries en Borges se tekste uit, want:

among the many things that postmodern intertextuality challenges are both closure and single, centralized meaning. Its willed and wilful provisionality rests largely upon its acceptance of the inevitable textual infiltration of prior discursive practices (Hutcheon 1988: 127).

Die leser kan nie voorgee om, nadat hy of sy die verraad-interteks gelees het, Judas te "ken" nie, of sy handeling te kan verklaar nie - soos Calvino se Marco Polo in Invisible Cities (1978) tegelykertyd die historiese Marco Polo is, maar ook nie is nie (Hutcheon 1988: 128-129), só is die Judas van die interteks wat hier ondersoek word die historiese Iskariot, maar tegelykertyd ook nie.

Die gevolg van die vertelstrategieë wat tot bogemelde lei, is nie, in die woorde van Hutcheon, net 'n "doubly introverted form of aestheticism" nie, maar kan só geformuleer word:

the theoretical implications of this kind of historiographic metafiction coincide with the recent historiographic theory about the nature of history writing as narrativization of the past and about the nature of the archive as the textualized remains of history (Hutcheon 1988: 128).

In hierdie verband, waar die Bybelteks deel van die interteks vorm, is dit interessant om te verwys na Lyotard (aangehaal deur Hutcheon 1988: 129) se begrip "pagan vision", wat wil aandui dat geen persoon ooit daarin kan slaag om 'n eerste verteller te wees nie. Geen skrywer kan die oorsprong van sy narratief wees nie (Hutcheon 1988: 129). Onskuld is dus verlore - met verwysing na die Tuin van Eden, die paradys, merk die digter Edmond Jabès op: "The garden is speech" (Jabès, aangehaal deur Moore 1994: 29).

Thiher se "history of forgetting" (1984: 202) - 'n mens sou van die verraad van die geheue kon praat - is dus ter sprake. Dit behels die bevraagtekening van:

the authority of an act of writing by locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network that mocks any notion of either single origin or simple causality (Hutcheon 1988: 129).

Die leser is van die werklike verlede verwyder en kan die ware Judas nie ontmoet om hom na sy motivering uit te vra nie - ons is op tekste aangewese. Daarom het Roland Barthes dit oor "the impossibility of living outside the infinite text" (Hutcheon 1988: 128). Alhoewel die De Vries-tekste nie noodwendig die bestaan van God ontken nie, beklemtoon dit tog die taalruimte waarbinne die mens op soek na God vasgevang is, en die wyse waarop die konsep "God" in taal sy beslag kry. Dit moet egter, soos telkens hierbo aangedui, nie uit die oog verloor word nie dat die De Vries-tekste, ten spyte van sy bewustheid van tekstualisering, voortdurend die vraag na die subjek opper by wyse van die aanwesigheid van 'n outeursfiguur - soos ook die geval is in "Die vierde moontlikheid". Dáárom kan beweer word dat die De Vries-tekste ambivalent is oor die verhouding tussen woord en wêreld. Die draer van dié ambivalensie is die outeursfiguur wat sigself skynbaar nie volledig aan taal wil oorgee nie, maar voortdurend op pikareske wyse die taalwêreld binnedring en vrae oor die aard van konkrete outeur De Vries se verhouding met die skrywer-karakter in, byvoorbeeld, "Die vierde moontlikheid" opper. By implikasie ontstaan daar gevolglik ook vrae oor God-as-subjek: kan dit werklik beweer word dat God taal is? 'n Vraag soos hierdie is kenmerkend van die leser wat by wyse van herwinning gebruik maak van poststrukturealistiese

begrippe, maar wat nie ál die oortuigings van byvoorbeeld 'n Derrida deel nie. Hierdie paradoks is ook die paradoks waarbinne die outeursfiguur in die De Vries-tekst vasgevang is.

### JANSOON

"Die vierde moontlikheid" begin met 'n naam, Jansoon (65). Die teks wil dus die werkwyse van "Siënese dagboek" voortsit, wat begin met: "Dit is die woord, die naam" (9). Die bewustheid van die problematiek van benoeming of betekenisgewing is dus weer hier aanwesig. Dit gaan nie om die Bybelse selfversekerde verklaring "Aan die begin was die Woord" nie, maar eerder 'n twyfelende onderneming - en die naam Jansoon wil as eerste woord van die teks en die vooropstelling daarvan reeds allerlei vrae opper.

By wyse van die *J* resoneer Jesus én Judas se name allitererend in Jansoon - nes die twee geneeshere, Lukas en Lohan, in "Nag van die Clown" met die *L* saamgetrek word. Die moontlikheid van die aanwesigheid van Judas in God, soos deur "Drie weergawes van Judas" geopper word, resoneer dus reeds in die naam Jansoon, die hoofkarakter van die verhaal wat met die gebruik van "vierde" in sy titel wil aantoon dat hy ná Runeberg se drie moontlikhede 'n vierde aan die hand wil doen.

Met die woorddeel -soon, wil Jansoon egter eerder met Christus die Seun in verband gebring word - veral omdat "Die vierde moontlikheid" handel oor die verhouding tussen 'n vader, Karel Henke, en sy seun, Jansoon. By wyse van die woorddeel Jan-

verkry Jansoon wyer betekenisresonansie, wat uitwys na die algemene karakter van 'n Jan Alleman, 'n Jan Rap of Elckerlijc. Die implikasie is dat sy verhaal relevant kan wees vir iedereen én simboliese betekenis kan hê as algemeen geldend, nes Christus se kruisiging wou uitreik na alle mense en Judas se verraad die mitiese verraad was, die aartsverraad wat alle verraad daarná sou medebepaal.

#### GEEN KAART OF TRANSPORT: DIE POSTMODERNISTIESE RUIMTE

Soos die naam Jansoon aandui dat dié stasiemeester in die Klein Karoo nie maar 'n gewone stasiemeester is nie, wil die plék waar hy hom bevind, ook iets meer word as 'n gemeenplasinge ruimte.

Die verteller meld dat Jansoon woon op 'n stuk grond wat aan die verteller se vader behoort, maar "wat nie op ons kaart en transport verskyn het nie" (67). In 'n buitegebou wat daar staan, rig Jansoon vir hom 'n huis in.

Daarmee word die alleenloper Jansoon, die outsider-figuur wat in 'n buitegebou woon, in 'n ruimte ánders as die gewone geplaas - as 't ware in ongekaarte gebied, 'n plek wat nie, soos die res van die plaasgrond, op kaart en transport verskyn nie. Nes Jansoon se naam aan hom 'n wyer resonansie gee, wil die persoonlike ruimte waarin hy hom bevind, ook uitwys na 'n groter reikwydte.

Brian McHale merk op dat só 'n ruimte die vraag ontlok: "What kind of world is this?" (McHale 1987: 43), met die vermoede dat dit 'n "postmodernist zone" (McHale 1987: 45) is.

Só 'n wêreld "has been designed ... for the purpose of exploring ontological propositions" (Pavel, aangehaal deur McHale 1987: 43) en stel verskillende wêrelde teenoor mekaar. Dié postmodernistiese eienskap van Jansoon se woonruimte brei uit om die groter ruimte van die teks, die Klein Karoo, in te sluit, maar ook die Bybelse landskap. Só skuif die twee ruimtes - en hier gaan dit oor ruimte in meer as die fisiese sin - "soos die negatiewe van foto's oormekaar" (65) sodat "the sacred world with the profane" (McHale 1987: 43) gekonfronteer word.

Reeds in 'n teks soos "Nag van die Clown" word aan die ruimte besondere eienskappe toegeken, wat ook in daardie verhaal die Klein Karoo uitlig bó die beperkinge van 'n streek. Die streek waarin "Die vierde moontlikheid" gesetel is, is natuurlik dieselfde as dié van "Nag van die Clown", waar Makkadas by Winkelplaas stilhou sodat die reisigers na die stemme in die donker kan luister.

In "Die vierde moontlikheid" is Winkelplaas die verteller se vader se plaas se naam (maar ook die naam van die stasie) en die roete van Makkadas word eksplisiet genoem wanneer die verteller die stasiekantoortjie beskryf: "Agter die telefoon was 'n kaart ingestek van die roete tussen Touwsrivier en Ladismith" (66). Jansoon word dus stasiemeester van 'n stasie op die roete wat in "Nag van die Clown" 'n soort lydingsweg en verlossingsroete word.

In 'n sin is Jansoon ook die dubbelganger van die stasiemeester in "Nag van die Clown", wat aan dokter Lohan en sy

vrou vertel dat sy dogter en haar man - 'n Josef en Maria - op pad is om te kom kuier (21). Hy is 'n vader, 'n eienskap wat weer terugkaats op sy dubbelganger, Jansoon, wat as Christus eienskappe van die Vader in hom omdra, maar juis deur daardie vader verrai word, wat aan die vader eienskappe van 'n Judas gee en weer die Judas-elemente in Jansoon oproep.

Hierdie komplekse osmose op die vlak van figuur het dan ook op die vlak van ruimte betrekking. Saam met McHale kan die leser vra: "what kind of space is capable of accomodating so many incommensurable and mutually exclusive worlds" (McHale 1987: 44)?

Hierbo, op p.158, is van De Vries se *landscape of the mind* gepraat, en hierdie landskap kan dan as 'n sone beskryf word - 'n ruimte waarin al die figure in die interteks - Runeberg, die Clown, Dokter Lohan, die reisende skrywer, Jansoon, Jesus, Judas, ensomeer - tegelykertyd verskyn én verdwyn, sodat daar uiteindelik geen historiese of geografiese grense blyk te wees nie, maar slegs één tydruimtelike sone geskep word, wat ten beste met die woorde van Gerrit Achterberg in sy gedig "Contrapunt" beskryf kan word: "Begin en eind worden dezelfde steen" (Achterberg MCMLXXIX: 856) - die tydsbegrip skuif oor die ruimtebegrip en vorm een punt sonder die hiërargie van toe en nou, of hier en daar.

Waarskynlik omdat die postmodernistiese klimaat 'n vyandige ruimte is vir 'n begrip soos "metafisies", wil die De Vries-tekste met dié werkwyse nie noodwendig sy karakters 'n metafisiese dimensie laat binnegaan soos dit die geval is met die spreker in

Achterberg se gedig nie. In "Contrapunt" beleef die spreker 'n metafisiese eenwording met die ontwykende u-figuur, maar in die De Vries-teks geskied dié oplossing van een figuur in 'n ander eerder in terme van taal. Dit is dus eerder 'n geval van, soos in die bespreking van "Siënese dagboek" hierbo aangetoon word, *displacement* of geworpenheid in 'n immer onstabiele taalklimaat. Dit gaan nie bloot om 'n verlossende hoogtepunt bo en buite beperkinge nie. Taaltwyfel bly áltyd aanwesig.

Die leser kom tot die gevolgtrekking: "a large number of fragmentary possible worlds coexist in an impossible space ... which in fact is located nowhere but in the written text itself" (McHale 1987: 45).

Die feit dat die De Vries-teks so dikwels deurgangruimtes gebruik, bevestig die onstabiliteit van die ruimte wat hy skep. In "Siënese dagboek" bevind die reisiger-skrywer hom in 'n stad waardeur hy as toeris reis, maar hy is ook as taaltoeris aanwesig, en daarom word taal die dimensie waarbinne hy reis. In "Nag van die Clown" bevind die reisigers hulle in treinkompartemente, terwyl Jansoon in 'n buitegebou op 'n ongekaarte deel van die plaas woon en die reisiger-skrywer in "Die bruid" in 'n hotel tuisgaan.

Ruimte as dimensie wankel: "Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time" (McHale 1987: 45).

Die tegniek waardeur die ruimte in die interteks veral die kwaliteite van 'n postmodernistiese sone kry, is superponering - soos die openingsparagraaf van "Die vierde moontlikheid"

verklaar dat "die ... raaisels soos die negatiewe van foto's oormekaar skuif" (65), skuif ruimtes en karakters oor mekaar en deur mekaar sodat karakters in wisselende gedaantes in onverwagte plekke opduik: Christus as Clown op 'n trein, maar ook 'n dokter; God as 'n boer in die Klein Karoo, maar ook 'n stasiemeester; Judas as alomteenwoordige Clown.

Die beeld van fotografiese negatiewe word juis deur Brian McHale gebruik wanneer hy dit het oor ruimte in die postmodernistiese teks:

Here ... familiar spaces are placed one on top of the other, as in photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a ... space identifiable with neither of the original ... a zone (McHale 1987: 46).

Só word die konsep van lineêre tyd afdewys, omdat die Bybelwêreld tegelykertyd met die Klein Karoo-wêreld aanwesig is. Jesus en Judas word tydloos gereïnkarnear en die Bybelse wêreld word die "alien double" (McHale 1987: 51) van die Klein Karoo - die vervreemde negatief, omdat die twee wêrelde verskil, maar juis doebleerder weens die vele ooreenkomste tussen die twee wêrelde wat uiteindelik as één beskou moet word.

Hierdie "duality of the fictional world" (McHale 1987: 52) word dus uiteindelik 'n pluraliteit, omdat verskeie wêrelde oor mekaar skuif, 'n ruimte wat 'n "heterotopia" (McHale 1987: 53) genoem kan word.

Maar die proses het op tekstuele vlak verdere implikasies, want uiteindelik is dit die ruimte van die interteks wat as 'n

ruimte van intertekstualiteit beskryf kan word. Só 'n ruimte word geskep wanneer die verhouding tussen meerdere tekste nagegaan word.

Hierdie taalruimte word veral sigbaar wanneer 'n karakter uit een teks weer in 'n ander opduik. McHale verwys ná hierdie pikareske optrede van karakters as "borrowing" - die een teks leen 'n karakter by 'n ander - en gebruik 'n term wat deur Umberto Eco gemunt is, "transworld identity" (McHale 1987: 57), om karakters soortgelyk aan dié wat die De Vries-interteks bevolk, te beskryf. Hierdie karakters glip deur teksgrense heen en laat uiteindelik dié grense vervaag weens hul intertekstuele ratsheid en hul neiging om hulself op verrassende plekke binne die interteks tuis te maak.

Wat McHale van die roman sê, kan ook op De Vries se tekste van toepassing gemaak word:

Here ... transworld identity is the tail that wags the textual dog: it is precisely because characters persist from text to text that we are disposed to redefine a series of novels as a single continuous text, a kind of 'super-text' (McHale 1987: 57).

Die karakters in die onderskeie tekste binne die interteks word draers van ooreenstemmende obsessies - maar wel, en dit is 'n belangrike kwalifikasie, met 'n vloeibare uitwisseling van eienskappe van, byvoorbeeld, Goddelikheid en boosheid, sodat die eenvoudige opposisies van die goeie en die bose vervaag.

Jansoon, die stasiemeester, bevind hom dus nie slegs in 'n buitegebou in die Klein Karoo nie, maar is 'n burger van die

"between-world space" (McHale 1987: 58) wat ons 'n sone noem - inderdaad 'n gebied wat enige poging om dit op "kaart en transport" (67) vas te pen, ondeund ontwyk.

Die taaltekens Jansoon en Klein Karoo dui dus uiteindelik taalruimtes van besondere dimensie aan.

### NAME EN ONTOLOGIEË

Name en die onvoorspelbaarheid van name dui in "Siënese dagboek" en "Nag van die Clown" op 'n bepaalde onvoorspelbaarheid en onnutsige spel met ontologieë. Só is konkrete outeur Abraham H. de Vries in albei dié tekste betrek - in "Siënese dagboek" by wyse van onder meer die gebruik van sy seun, Willem, en sy vrou, Han, se name, en in "Nag van die Clown" as eksplisiete aanhoorder, Braam.

Ook "Die vierde moontlikheid" heul met die ontologie van die konkrete outeur. Die verteller verwys eerstens na Winkelplaas, die plaas waar Abraham H. de Vries sy jeug deurgebring het. Dit was inderdaad die eiendom van sy vader, Thys, en sy moeder, Anna, wat met sy geboorte dood is, waarna sy vader met sy moeder se suster, Hester, getroud is. De Vries het 'n suster, ook Hester (De Vries 1988: 3). Die suster van sy moeder, Hester, het dan as surrogaat-moeder vir Abraham H. de Vries opgetree en dit is sy wat in "Die vierde moontlikheid" genoem word.

Die doeblering van die moeder- en ook die Hester-figure (stiefmoeder en suster) sou moontlik in die psige van die jong

De Vries aanleiding kon gegee het tot die latere volwasse skrywer se obsessie met die doeblering van karakters in sy tekste. In Sestigters in woord en beeld: Abraham H. de Vries beskryf De Vries 'n droom:

Die ander nag nog droom ek ons is almal saam by die strand ... en ek sit agter my tikmasjien in 'n groot studeerkamer wat uitkyk ... na die see toe. En hulle kom oor die strand aangestap: Ouvadie (De Vries se vader - E.v.H.) en Ma en Hester; Pa met sy hoed op, Ma en Hester hand aan hand (De Vries 1988: 3).

Interessant is dat De Vries in bogemelde boek ook 'n foto plaas van homself as seun voor 'n venster van sy tante en oom se huis op Voorbaat. Die onderskrif van die foto, deur De Vries geopen, lui:

Voorbaat (die huis op Winkelplaas - E.v.H.) en eerste swembroek; die venster agter my is die venster in die droom ... Sou die wit voorgrond die strand geword het jare later? (De Vries 1988: 7).

Hiermee wil die skrywer eerstens verwys na die ineenvloei van ruimtes, soos dit hierbo in terme van die postmodernistiese teks beskryf word, want die foto se Voorbaat-ruimte word nou na die droom se seeruimte verplaas. Tweedens wil hy die vraag opper of die teks (die foto) die bron is vir die narratief (die droom).

Bespiegelings soos dié is egter wesentlik geneties van aard en só 'n ondersoek val buite die bestek van hierdie studie. Daar word dus volstaan met bostaande tentatiewe opmerkings. Meer

van toepassing op die onderhawige ondersoek, is die feit dat die verteller van "Die vierde moontlikheid" se Winkelplaas-ouers dieselfde name dra as konkrete outeur Abraham H. de Vries se vader en stiefmoeder. Hulle word dan inderdaad in sodanige terme deur Jansoon gegroet:

'Ek onthou Jansoon op sy ou breëwielfiets hier voor die deur verby stasie toe en later weer huis toe,' het Ma in die donker gesê. 'Dis vir my nou nog so goed ek sien hom en ek hoor hoe die fiets se ketting kraak. 'Naand, oom Thys; naand tannie Hester', so vriendelik, ag altyd (70).

Daarbenewens is dié seun van Thys en Hester in "Die vierde moontlikheid" ook skrywer, wat uit die stories van die Klein Karoo - onder meer uit die mondelinge teks, waarvan sy moeder se vertelling hierbo 'n voorbeeld is - put vir sy verhale.

Die gebruik van name is dus 'n metode om ontologieë te jukstaponeer. Maar die onsekerheid wat naamgewing - benoeming - onderlê, word in die naamgewingsproses ook oorgedra op die rol van die karakters wat dié name dra. Identiteit word geïdentifiseer.

#### DIE SKRYWER AS SPEURDER

Die stellings hierbo onderskryf die epistemologiese obsessie van 'n verhaal soos "Die vierde moontlikheid". 'n Verwysing na die epistemologiese mag vreemd aandoen tydens die bespreking van spesifiek postmodernistiese vertelstrategieë - immers dui McHale (1987: 6 e.v.) aan dat die epistemologiese die dominante ktrek

is van die modernistiese - in teenstelling met die postmodernistiese - teks.

Die aanwesigheid van hierdie epistemologiese element in "Die vierde moontlikheid" moet nie ontken word nie. Dit moet nagegaan word, veral omdat dit die leser noop om sekere vrae te beantwoord. In navolging van McHale se standpunt oor die modernisme - soos hierbo op p.38 en verder omskryf - behels die epistemologie vrae soos die volgende - vrae wat ook deur "Die vierde moontlikheid" geopper word: Wat is daar om te weet? Wie weet dit? Hoe weet hulle dit? Hoe ken ek hierdie wêreld waarvan ek deel is?

McHale gaan dan voort en sê dat die speurverhaal die epistemologiese genre *par excellence* is (McHale 1987: 9). Soos 'n speurder deur getuienis sal sif, só is die verteller in "Die vierde moontlikheid" allerlei leidrade aan die "oprakel" (70), 'n woord wat terme soos "gepieker" en "gekrap" (11) in "Siënese dagboek" herroep.

Hy het 'n epistemologiese obsessie, wat blyk uit sy bewustheid dat hier "raaisels" (65) is wat opgeklar moet word. Hy het nooit "vermoed" (65) dat Jansoon se verhaal hom soveel insig in die Judas-problematiek sou gee nie. Jansoon is iemand oor wie die volwassenes "gewonder het" (66), terwyl hy ook die soort mens was wat ander "ongemaklik stil" gelaat het, "so asof hy jou laat nadink" (67). Die Jansoon-gegewe bly onopgelos, die teks neem die vorm aan van die "puzzle or the enigma" (Hutcheon 1984: 31). "Wat die saak nog onbegrypliker maak" (67), sê die verteller, is dat Jansoon die enigste oorblywende seun van sy

vader was, daardie "dag waarvan niemand iets weet nie" (67), toe die bokke gesteel is.

Met die bokke wat dan onderdeur die heiningdraad gejaag word, stroom die boosheid die ruimte binne. En tóg is dit "vir almal onbegryplik" (68) dat Jansoon en sy vader van veediefstal aangekla word.

Die Judasgeld word deur die vader aan Jansoon gegee (Waarom? wil die verteller weet), wat neerkom op 'n inversie van die Judasgegewe, waar die verraaier die geld ontvang. Die raaisel verdiep as die verteller meld dat "niemand ooit te wete gekom (het) wat hy met die geld gemaak het nie" (68). Dié stelling word later herhaal: "Eintlik weet niemand tot vandag toe wat geword het van die geld nie" (69). Die verteller uiter dan die versugting: "Niemand wil iets vertel sonder om voor te gee jy weet alles nie" (69).

Maar die wending in die strewe na kennis kom wanneer die verteller kan verklaar: "En toe het die legkaart van Jansoon 'n nuwe brokkie bygekry wat ingepas moes word" (69) - en dié brokkie is dan die afleiding dat Jansoon 'n buite-egtelike kind gehad het en, by implikasie, dat die Judasgeld vir die onderhoud van die kind bestem was. Die Christus-gegewe, met Maria wat buite die eg met Christus verwagting was, word hier weer betrek. Jansoon word dus 'n Jesus-figuur én die vader van 'n kind.

Maar voordat die leser tot die gevolgtrekking kan kom dat epistemologiese sekerheid daag, maan die verteller: "Maar dis blote gissery" (69). Hy waarsku: "die manier waarop ons 'n dramatiese storie versin as daar nie genoeg gegewens is nie,

(kan) vir vele dwalings verantwoordelik ... wees" (69). Die verteller bieg: "Of 'skande' Jansoon-hulle se huis bedreig het ... dit weet ek nie" (69), en dan roep hy die (werklik bestaande) kenner van Oudtshoorn se geskiedenis, Sue van Waart (met haar naam wat impliseer dat sy van die Waarheid kom en herinner aan Donato se straat van wysheid in "Siënese dagboek"), by. Nes die leser egter verwag dat dié vrou van die Waarheid se binnetrede tot epistemologiese stabiliteit sal lei, word gerapporteer dat sy sê: "die ou man het in die vergetelheid verdwyn" (69), waarmee die wyse waarop gegewens ontglippend en onderhewig aan vergeetprosesse is, beklemtoon word.

Die verteller se vader het immers destyds opgemerk: "Ons weet nie een meer waar Jansoon se storie ophou en waar ons eie versinsels begin nie" (70), wat kommentaar wil lewer op die proses waardeur teks vanuit teks groei en waardeur verskillende ontologiese ruimtes ontstaan.

Dit blyk nou dat epistemologiese sekerheid ontbreek, en die verteller word genoop om selfbewus te verklaar:

Maar ek het al lankal ingesien dat juis die manier waarop ons 'n dramatiese storie versin as daar nie genoeg gegewens is nie, vir vele dwalings verantwoordelik kan wees (69).

Hierdie teks kan dus nie die sekerhede van die speurverhaal herhaal nie. In die speurverhaal geld konstantes: "There is a crime; it will be solved because of both the characters' psychological consistency and the detective's slightly superior powers" (Hutcheon 1984: 31).

In "Die vierde moontlikheid", met sy tentatiewe titel wat reeds uitwys na slegs 'n moontlikheid en geen oplossing nie, word daar dus parodiërend omgegaan met die konvensies van die deursnee speurverhaal. Hier is De Vries in bekende geselskap:

- The presence of what might be called 'mystery modes' (generic self-consciousness, a deliberate hermeneutic model of reading) in the internalized parodic use of the detective-story structure of writers such as Borges and Robbe-Grillet qualifies them as writers of this particular covert kind of narcissism in which the reading orientation is so important (Hutcheon 1984: 32).

Bell-Villada het dié inversie van genrekonvensies reeds by Borges se "Drie weergawes van Judas" opgemerk, wanneer hy oor die wyse waarop Judas in daardie verhaal as 't ware kwytkeseld word, sê:

Needless to say, the novelty here is Borges's inversion of customary values as he argues on behalf of the traditional villain, just as in other stories he stands on its head the old narrative formula of cop and criminal (Bell-Villada 1981: 119).

Die leser van die speurverhaal verwag dat die teks hom sal hou by die ingeburgerde konvensies van logika en orde wat die genre kenmerk (Hutcheon 1984: 72), en dié konvensies word in die tipiese speurverhaal gerespekteer juis omdat die leser dit verwag. Sulke lesersverwagtinge word egter in "Die vierde moontlikheid" gefnuik, en die gebrek aan duidelike antwoorde op vrae oor gebeure op storievlak, word emblematis van ánder onopgelosthede in die teks, sodat Nabokov se woorde herhaal kan

word: "The stress is not on the mystery but on the pattern"  
(Nabokov, aangehaal deur Hutcheon 1984: 73).

Omdat die teks so bewus is van ontologieë (die wyse waarop ander tekste daarby betrek word, die betrek van die konkrete outeur, ensomeer) en deurdrenk is van onsekerhede (die twyfel van die verteller, die gebrek aan 'n finale oplossing, ensomeer), sou 'n leser eerder die ontologiese aspek van die teks as die dominante herken en tot die gevolgtrekking kom dat die teks postmodernistiese vertelstrategieë vooropstel.

Die epistemologiese is nie afwesig nie, maar word effe op die agtergrond geskuif by wyse van die ironiese hantering daarvan én weens die teks se klaarblyklike ontologiese obsessies.

#### DIE UITWISSING VAN TEENOORGESTELDES

Ontologiese onstabiliteit oorheers in "Die vierde moontlikheid" se openingsparagraaf. Eerstens is daar die naam Jansoon waarmee die teks 'n aanvang neem - 'n naam wat oor ontologiese grense uitreik na ander plekke en figure in die intertekste en op paradoksale wyse die konvensionele teenoorgesteldes Judas en Jesus - verteenwoordigers van die tradisionele wêreld van die "Goeie" en die "Bose" - in hom saamtrek.

Hiermee word die leser bewus gemaak van ingeburgerde opposisies. In die woorde van Derrida:

In a classical philosophical opposition we are not dealing with the peaceful coexistence of a vis-a-vis

(facing terms), but rather with a violent hierarchy. One of the two terms governs the other (axiologically, logically, etc), or has the upper hand. To deconstruct the opposition, first of all, is to overturn the hierarchy at a given moment (Derrida 1982: 41).

Derrida wil dus alle hiërargieë blootlê, maar het nie ten doel die skepping van sy eie hiërargie nie, want:

Derrida's deconstructive reversals are strategic interventions. They do not lay the groundwork for a new discipline - grammatology, he says, is the name of the *question* - but apply pressure to a system of concepts, upset it as to make its presuppositions and its limits more apparent (Culler 1979: 178).

Die Borges-teks, wat "die oënskynlike uitgeputte konsep van die Seun" (die Goddelike goeie - E.v.H.) "uitgebrei (het) met komplekse aspekte van boosheid en onsaligheid" (57), wil dus die hiërargiese verhoudinge Goeie/Bose of Goddelike/Demoniese blootlê. Met sy kwasië-essayistiese verkenning van die Bybelse gegewe en sy herskrywing van die Evangelieverhaal, rig die teks hom ook op die teenstelling Evangelie/Bespiegeling of Akademiese Essay/Speelse bespiegeling.

Hierbo is reeds aangetoon hoedat ook die De Vries-teks, met die komplekse wisselwerking van karakters in sy tekste, hiërargieë soos Vader/Seun, God/Jesus, Erns/Komedie, ensomeer, blootlê en ondermyn.

Hierdie proses word voortgesit in "Die vierde moontlikheid", waar die beeld van fotografiese negatiewe juis die leser attent wil maak op die tegnieke van inversie. In 'n fotografiese negatief dui die skaduwees immers op ligkolle in

die uiteindelik ontwikkelde foto, en andersom. Die hiërargie Lig/Donker, wat ook uitwys na die aspekte Goeie/Bose, met die Goeie, of die Lig, as senior konsep, word blootgelê - én ondermyn, want immers demonstreer die interteks herhaaldelik dat Judas God was.

- Dit gaan ook om 'n proses van weerspieëling:

Want laer vorme weerspieël die hoëre. Soos die vlekke op 'n mens se vel 'n kaart is van die onverganklike konstellasies, so het Judas se daad die Woord se vleeswording, so het Judas Jesus weerspieël (65).

Degenaar verduidelik wat die doel van hierdie werkwyse is:

By asking critical questions about hierarchical relations which play a role in the practice of writing, deconstruction brings to our attention the fact that writers of history can no longer take the words they use for granted. Categories which are assumed to be unproblematic are shown to be part of the problem of interpretation (Degenaar 1989c: 9-10).

Hiermee word die konsepte wat gebruik kan word om met die verhaal van Jesus en Judas om te gaan, opnuut ondersoek. Die vrae wat geopper word, staan in die pad van die leser wat oorgelewerde konsepte bloot as handige gereedskap wil gebruik om die Evangelieverhaal onkrities te herhaal:

Critical concepts are not just tools to be employed in producing sound interpretations, but problems to be explored through the interaction of text and concept (Culler 1982: 180).

Juis die titel van die bundel, Nag van die Clown, wil 'n ruimte skep, 'n "nag", waarin die paradoksale Clown-figuur met al sy kenmerke van die Goeie én die Bose hom in verhaal ná verhaal kan uitleef. Oor hierdie pikareske Clown-figuur, Jesus en Judas tegelyk, skrywer en geskrewene, verraaier en verraaide, God-en Seun, sou 'n mens kon opmerk dat dit skakel met die figuur van die "trickster" of die "magus". Degenaar se stellings oor die Jungiaanse "magus"-figuur kan hier aangehaal word, omdat dit so pertinent op die bundel van toepassing is:

The trickster, the fifth archetype, is also called the magus. It is typical of the trickster that he can take on many forms: he is involved in masquerades. He can combine opposites. He is the forerunner of the saviour, and like him, god, man and animal at once. He is both subhuman and superhuman, a bestial and divine being (Degenaar 1989a: 26).

Met sy vermoë om teenoorgesteldes te kombineer, is die "trickster" dus die ideale voertuig vir die De Vries-teks se projek om by wyse van die ondermyning van ingeburgerde opposisies allerlei vrae te opper. En dit is nie om dowe neute dat verhale soos "Siënese dagboek" en "Die bruid" skrywers, dus kunstenaars, as sentrale karakters neem nie, want:

If one looks carefully at the qualities associated with the trickster, one can recognise the dimension in which the artist moves. Each person is an artist, the creator of his own life. That was Nietzsche's theme. The magus says precisely the same thing in Jung's terminology. We recognise the dimension of the artist, creativity, meaning, fascination, masquerade and magic (Degenaar 1989a: 27).

## DWALEND IN STORIES

Maar daar is ook die bewustheid van die ontologie van taal wanneer na Jansoon se "verhaal" verwys word wat "in almal se stories bly ronddwaal" - die bestaanswyse van die oorgelewerde verlede word dus geïnterpreteer. Dit wat wel gebeur het, is nou "dwalend" in "stories", is in taal aan die dool, onherroeplik in 'n ander ontologiese ruimte as die ruimte van die werklike verlede.

Die raaisel van Jansoon word dus deel van "die raaisel van Judas wat soveel eeue al teoloë en skrywers terg" (65) - die tekstualisering daarvan sal bloot deur die De Vries-verhaal verder gevoer word.

En dit is by wyse van taal dat die tekstuele verlede van Jansoon die De Vries-tekst binnekom. 'n Uitvoerige opsomming van Borges se "Drie weergawes van Judas" word in "Die vierde moontlikheid" ingebed.

Hierdie gegewe, met sy inversie van die Evangeliegegewe en al die vrae wat dit opper oor ingeburgerde opposisies, geld nie as 'n stabiliserende vaderteks waarna verwys word nie. Dit bring sy clownagtige, parodiërende karaktereienskappe mee wanneer dit soos 'n negatief onder die Jansoon-gegewe inskuif. Daar is geen opposisie tussen die "ouer" Borges-tekst en die "nuwer" De Vries-tekst nie - hulle bestaan tegelykertyd as raaisels en vorm één palimpses.

Maar dié twee tekste bestaan nie alleen nie, want die "teoloë en skrywers" (65) waarna die verteller van "Die vierde

moontlikheid" verwys, is natuurlik ook aanwesig - mét hul ontelbare tekste in die biblioteek van Judasbespiegelings.

Terwyl die De Vries-tekst se verteller ook, nes die Borges-tekste s'n, 'n besinnende toon aanslaan, weet die leser dat enige wetenskaplike pretensie reeds gedekonstrueer is. Hierdie epistemologiese twyfel word bevestig op wyses wat hierbo uiteengesit is.

Die Borges-tekst is dus reeds ondergrawe in sy aanwesigheid as tekst waarna verwys word. 'n Prosedure wat gewoonlik sou geld as bevestiging - die byhaal van 'n soortgelyke tekst - wil dus eerder ondermynend as bevestigend of stabiliserend werk. Daarmee kry die De Vries-tekst nou ook die eienskappe van die parodie.

En omdat 'n fotografiese negatief slegs 'n moment in 'n onvoltooide proses is, is die tekste van Borges en De Vries, hierdie twee Judasse wat die Evangelieverhaal met hul ondervragings verraai, slegs "weergawes" of "moontlikhede" - momente in 'n durende proses.

Hier is ook 'n waarskuwing aan die verteller van "Die vierde moontlikheid", wat aanvanklik oënskynlik vol vertrouwe meld dat, ná die lees van die Borges-verhaal, die twee raaisels met hul oormekaarskuif die een of ander "ontwikkeling" van 'n duidelike beeld mag bring. Ook die ontwikkelde foto (die interpretasie van die verteller of, dan ook, enige leser) is deel van die proses, omdat 'n foto in ieder geval aan potensieel onophoudelike lesings blootgestel sal word en enige leser se interpretasie ook weer herlees sal word.

Daarbenewens lees die De Vries-verteller die Borges-tekste in

vertaalde vorm - hy verwys na Sheila Cussons se vertaling (65). 'n Vertaling is natuurlik ook reeds 'n lesing en herskrywing van die oorspronklike teks.

Die leser is dus oorgelewer aan tekstualiteit, aan 'n mengsel feite en verbeeldings, lesings en herlesings, Evangelie en Ondervraging, generiese teks en herskrywing - só word die interteks 'n ruimte waarin parodie op parodie volg en waar die gespanne ewewig van verskille en ooreenkomste 'n immer wisselende, bewegende taalruimte skep.

#### GOD AS VERRAAIER

Die vraag ontstaan nou wat die vierde moontlikheid is wat in die De Vries-teks ná Runeberg se drie moontlikhede voorgestel word.

Oor die lyding van Christus merk die verteller van "Die vierde moontlikheid" op:

Ons vertel ook vir onself dat Christus se naderende kruisdood in die laaste nag voor sy gevangening die rede vir sy bloedsweet en sy angs was en dat Hy van sy naderende dood gepraat het toe Hy tot sy Vader gebid het om die beker by Hom verby te laat gaan. Want die kruisiging van die liggaam is dramaties en skrikwekkend. Maar 'n mens moet versigtig wees. Daar is 'n ander moontlikheid. Die waarheid is meestal mensliker (69).

Wat is hierdie mensliker waarheid dan - veral omdat die verteller vroeër reeds opgemerk het:

Jansoon se verhaal is mensliker, soos Christus se trane en sy angs die nag van die verraad in die tuin

(66)?

Jansoon, wat saam met sy vader die buurman se bokke deurgejaag het na hul eie grond, word saam met sy vader voor die hof gebring (68). Maar tydens die hofgeding keer sy vader die rug-op hom, verklaar dat Jansoon aan hom gesê het dat hy, Jansoon, die bokke by die buurman gekoop het. Karel Henke vertel aan die hof dat hy self die geld vir die bokke aan Jansoon gegee het (68).

Omdat die verteller sy verhaal op stories en gissinge grond, bly daar baie elemente waaroor die leser - en die verteller - twyfel.

Prosesse van vergeet speel ook 'n rol, en die verteller maak melding daarvan dat van "die ou inwoners en van die verhale het daar net 'n wintertekening oorgebly, herinneringe en spore" (70). Die verteller se vader merk op:

'Ons weet nie een meer waar Jansoon se storie ophou en waar ons eie versinsels begin nie. Daar het hier en in die Karoo erger dinge met mense gebeur wat al vergeet is. Ek wonder hoekom ons dan Jansoon onthou' (70).

Die antwoord op die vraag waarom Jansoon juis onthou word, lê waarskynlik in die raaisel rondom die verraad van sy vader en Jansoon se "oopspalk"-dood (71) voor 'n trein wat, soos Makkadas, op die lyn tussen Touwsrivier en Ladismith loop. Wat in Jansoon se laaste oomblikke gebeur het, behoort ook tot 'n verdwene verlede. Die verteller is weer op 'n "storie" aangewese: "Wat ek dié aand weer onthou het, is Oom Barrie se

storie" (70). Dié storie van ene Oom Barrie - hier in die rol van 'n Klein Karoo-evangelis wat die kruisdood van die verraaide seun rapporteer - is dan die ooggetuieverslag van Jansoon se dood. Oom Barrie het, volgens die verteller:

- altyd gesê toe Jansoon voor daardie enjin ingestap het, per ongeluk of hoe dit ook mog wees, toe was hy al dood. Dis 'n dooie man wat daar geloop het en dis 'n dooie man se voet wat tussen die rangeerspore gekom het. Hy was al dood toe die trein hom oopspalk voor die enjin se neus (70-71).

Rondom Jansoon se dood, wat met die woord "oopspalk" herinner aan Van Niekerk se armgebaar in "Nag van die Clown", word vrae geskep en daar gelaat: was dit selfmoord of het sy voet tussen die rangeerspore vasgehaak? Enersyds is die Makkadas-spoor reeds geïdentifiseer as 'n taalspoor, wat beteken dat Jansoon, ás hy gestruikel het, eintlik binne taal tot 'n val gekom het.

Andersyds word dit oopgelaat of dit 'n selfmoord of 'n ongeluk was wat tot sy dood gelei het. Hiermee word vrae teruggekaats na Christus se eie kruisdood: in watter mate het hy vrywillig, in 'n soort selfmoord-opoffering, gesterf? Of had hy geen keuse nie? Was hy ook, nes Jansoon, bestem om in die taalbodem van die groot Auctor tot 'n val te kom, in 'n verhaal wat bûite sy vrye wil geskryf is?

Terwyl die taal-aard van dinge beklemtoon word, bly uiteindelijke finale antwoorde uit, en die verteller van "Die vierde moontlikheid" kom op die "herinneringe en spore" af, want:

Die trein loop lankal nie meer nie. Die stasie is verwaarloos en in onbruik. Tussen die onkruid lê swaar houtslepers en verrot (70).

Slegs tekens in die vorm van houtslepers - wat na die oorblyfsels van 'n kruis uitwys omdat Jansoon immers óp die spoor (van die soeke na betekenis) gesterf het - en "herinneringe en spore" (70) bly oor.

Maar wat wél aan die hand gedoen word, is dat Jansoon reeds "dood" was toe hy voor die trein beland het. Die rede hiervoor word in die slotsin gegee: "Die verraad was reeds die kruisiging" (71). Jansoon het dus, vóór sy dood op die spore (van sy soektog na 'n antwoord op die vraag waarom hy verraai is?), reeds gesterf - en die verraad van sy vader was die oorsaak van dié geestelike dood.

Dié insig wys uit na die verteller se stelling dat daar 'n ander moontlikheid vir Christus se bloedsweet en angs was in die laaste nag voor sy kruisiging. Die implikasie is: Christus het tóé, daardie nag vóór sy kruisiging, reeds gesterf, en sy eintlike lyding was nie dít wat hy aan die kruis moes deurmaak nie, maar sy lyding as gevolg van sy besef van Judas se verraad.

Maar "Die vierde moontlikheid", wat vader en seun as hoofkarakters opvoer, wil op die spoor van die Borges-tekste aan die verraad 'n verdere dimensie toevoeg: God, het Runeberg voorgestel, was Judas, en die vader, wil die De Vries-tekste aandui, speel die rol van verraaiër. Dít verklaar dan Christus se ontsettende lyding weens die verraad, want: Hy is deur sy vader, deur God, verraai.

Dit is waarom Jansoon, nadat die trein hom getref het en Oom Barrie hom oplik, met verwysing na die spoorongeluk, verklaar: "Dit was nie die ergste nie" (71). Hy was toe immers reeds geestelik dood, want die "verraad was reeds die kruisiging" (71).

Jansoon se laaste gedagte - "nou sal hy vir my kan sê hoekom" (71) - is dat hy nou, uiteindelik, by sy vader sal kan hoor waarom sy vader hom verraa het. Met hierdie moontlikheid dat God die Seun verraa, word die eenheid van die Christelike konsep Drie-eenheid dekonstruktief ondermyn.

Ten slotte sê Jansoon: "Dit is verby" (71), waarmee hy Christus se kruiswoorde eggo. Hierdie woorde is ironies, omdat hierbo reeds gedemonstreer is waarom 'n woord soos "verby" geen plek in die ontwikkelende interteks het nie: die verraad sal weer en weer, in ander gedaantes, plaasvind. En elkeen van hierdie herhalings van die Judasverraad sal 'n nuwe ruimte deel laat word van die ruimte van verraad waarbinne die De Vries-karakters hulself bevind.

Die verteller van "Die vierde moontlikheid" verklaar:

Ek het Jansoon se laaste woorde onthou terwyl ek Borges se verhaal aan die lees was. Christus se bloedsweet en sy groot angs in die nag wat Hom van almal geskei het, sê ook dat die volbringing nie die ergste was nie, dat Judas heeltemal anders in die Heilsplan pas as wat tot nou toe vermoed word (71).

Die eenvoudige opposisie Jesus/Judas, of goeie/boosheid wat hiermee ondermyn word, beteken ook dat die konsep "God" hiermee blootgelê word. Die leser word gedwing om opnuut ook hierdie

begrip en die posisie wat dit in sy denke inneem, in herbeskouing te neem.

Oor die voordele wat 'n postmodernistiese leesstrategie vir die teoloog kan inhou, haal De Villiers teoloë aan wat die stimulerende aard van dié denkklimaat as belangrik beskou:

In short, they argue that in its complexifying approach (Hunter 1987: 130) postmodernism especially stimulates critical reading by pointing out elements in the text which explode (and allows the exploding of) readings and which question the absolutising of one 'meaning' which must be extracted from the text ... In these matters postmodernism proves helpful as a reading strategy (De Villiers 1991: 149).

Wanneer die verteller dan opmerk: "God fop ons met die stukke stories wat ons self moet versin" (71), is dit duidelik dat die konsep "God", wat hier as groot Auctor aangegee word, reeds aan ondervraging onderwerp is, en word die moontlikheid geopper dat ons opvatting van "God" ook 'n "storie is wat ons self moet versin".

Met die woord "fop", word die moontlikheid geopper dat God ook as towenaar, as clown, as picaro, optree in 'n situasie waar die mens aan epistemologiese onsekerheid, asook ontologiese twyfel (bestaan God buite die teks?) uitgelewer is en slegs die maak van stories, van taal, tot sy beskikking het.

Daarom is elkeen van die voorstelle oor Judas se verraad wat in die interteks gemaak word, slegs 'n "storie" wat "versin" (71) word in 'n poging om te verklaar. Elkeen van die vier moontlikhede kan dus niks meer as móóntlikheid wees nie.

Elke mens is gekruisig deur die verraad wat taal teenoor

die werklikheid pleeg. In dié sin word die karakters wat die De Vries-interteks bevolk ook akteurs, in die ontologie van die konkrete leser se eie lewe.

**DIE SINGKAT VAN VERRAAD: "DIE BRUID" AS METAFIKSIONELE TEKS**

---

**METAFIKSIE**

Patricia Waugh definieer metafiksie in haar standaardwerk<sup>1</sup>,  
Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction  
soos volg:

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality (Waugh 1984: 2).

Wanneer sy die term só omskryf, blyk dit dat al die tekste wat hierbo ondersoek word, met insluiting van "Die bruid", as metafiksie beskryf kan word. As kenmerke van die metafiksionele teks noem Waugh:

an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful ... style of writing (Waugh 1984: 2).

Kritici soos André P. Brink situeer metafiksie binne die

---

<sup>1</sup> Juis omdat dié studie van Waugh as 'n standaardwerk beskou kan word, word daar in hierdie hoofstuk sterk op haar teks gesteun.

poststrukturalisme:

Deur die *signifiant*, of stelsel van *signifiante*, aan die "werklikheid" (wat ook die verteller se verbeelding kan insluit) te onttrek, word die teks sêlf immers nie aan die wêreld onttrek nie. Eintlik vind 'n paradoksale proses plaas: hoe meer die vertelling tot die vertelaksie of die vertelproses self beperk word, hoe meer betekenis word daar binne die werk self gestig ("stig" soos mens brand stig; ook soos jy 'n bond stig) wat teruggegee kan word aan die wêreld (Brink, aangehaal deur Hambidge 1992a: 294).

Die wyse waarop die tekste in Nag van die Clown te werk gaan om die leser van die vertelproses en die onsekere verhouding tussen woord en wêreld bewus te hou, bevestig die metafiksionele teks se opdrag, naamlik "(to) explore a theory of fiction through the practice of writing fiction" (Waugh 1984: 2). Teks na teks getuig van die obsessionele geding met "the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world" (Waugh 1984: 2). Dit hang saam met wat Waugh noem:

a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday 'reality'. The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and 'objective' world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generates its own 'meanings'. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic (Waugh 1984: 3).

Daarom is die reisiger-skrywers in "Siënese dagboek" en "Die bruid" so intens bewus van die problematiek rondom weergawes van die werklikheid:

The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the discourses of that world (Waugh 1984: 3).

Ondanks die wete dat hulle op dié manier uitgelewer is aan taal, bemoei die reisiger-skrywers hul egter verbete met pogings om by wyse van taal sin te maak van die wêreld - 'n wêreld wat, soos in die inleiding hierbo aangetoon word, egter dikwels tekstueel blyk te wees, sodat na "the ... metaphor of the world as book" (Waugh 1984: 2-3) verwys sou kon word. Die reisiger-skrywers in "Siënese dagboek" en "Die bruid" is albei gemoeid met die verhaal van 'n werklike verlede - onderskeidelik die politieke gebeure in Athlone en die verraad van een kollega teenoor 'n ander weens veral polities-ideologiese verskille tussen die twee. Soos die polities onstuimige verlede sigself in die vorm van foto's en koerantopskrifte by die skrywer in "Siënese dagboek" aanmeld, só is die reisiger-skrywer in Houwhoek in sy pogings om die verraadverhaal vertel te kry, aangewese op sy ou vriend Alter se dagboek. Daarmee word hierdie verledes nie noodwendig met hul tekstualiserings gelykgestel nie, maar word die wyse waarop hierdie skrywer-reisigers as lesers op taal aangewese is, beklemtoon.

Wanneer die irritasie "Another story about a writer writing a story!" (39) geopper word, is dit nie alleen 'n versugting oor die groot aantal metafiksionele tekste wat gepubliseer word nie, maar ook 'n uitroep oor die toestand van die mens, wat as skrywer-interpreteerder van sy eie lewe op taal aangewese en

binne taal gevange is.

Die twee skrywer-reisigers ly aan die:

thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists (Waugh 1984: 7).

Dit lei, in albei tekste - asook in die ander tekste wat in dié studie ondersoek word - tot skryfwerk:

which explicit (sic) and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction (Waugh 1984: 4).

Die metafiksionele aard van die De Vries-tekste moet in die konteks van 'n wêreldwye selfbewustheid oor die narratiewe tekste geplaas word. Wat Malcolm Bradbury oor die roman sê, is ook op die kortverhaal - en spesifiek die De Vries-tekste - van toepassing:

There is a debate, an international one, in which the business of the novel is put under questioning, and in which certain preoccupations are evident: with, for example, the primary fictiveness of fictions; with the role of narrative and the problems of the narrator and the authority he might claim for his text; with the relationship between fictional structures and other structural types of prose-writing, like history-writing, autobiography, reportage, confession; with the unteleological fiction, the text that is simply satisfied to be, without insisting on its meaning; with the sense of a world rendered not as casual but simply as experiential; with pastiche and parody, and the interlocking of different mannerisms and styles;

with the power of plots and plotters, the temptations and coercions of endings, the threat and the possibility of code and design; with the question of whether the novel bears the power to distil meaning or simply to design chance logics. It is certainly not a single debate (Bradbury 1977: 12-13).

#### TWYFEL: VAN MODERNISME NA POSTMODERNISME

Dié verhouding tussen "die lewe" en fiksie word in beide die modernisme en die postmodernisme geïnterpreteer. Maar in die modernisme word die menslike intellek of gees hoog aangeslaan, sodat gepraat kan word van:

the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated 'epiphanic' moments (Waugh 1984: 23).

Met sy intellek kan die leser van die modernisme op soek gaan na die teks se geheime, en die aard van die modernistiese teks ontdek in die loop van sy speurtoeg na die "spatial form" van die teks:

in order to construct a satisfactory interpretation of the poem, the reader must follow the complex web of cross-references and repetitions of words and images which function independently of, or in addition to, the narrative codes of causality and sequence. The reader becomes aware that 'meaning' is constructed primarily through internal verbal relationships, and the poem thus appears to achieve a verbal autonomy: a 'spatial form' (Waugh 1984: 23).

Maar vir postmodernistiese skrywers is, soos die reisiger-

skrywers in die tekste wat hiermee beskou word se getob oor hul onvermoëns illustreer, die menslike gees of intellek nie "a perfect aestheticizing instrument" (Waugh 1984: 24) nie. Inteendeel, soos hierbo aangetoon word, getuig die tekste van diepgaande twyfel en skeptisisme oor die mens se vermoë om sin te maak. Die menslike intellek is nie vry nie en "is as much constructed out of, as constructed with, language" (Waugh 1984: 24). Die metafisiese as ordenende sisteem of die mitologiese onderbou as struktuur word nie deur die metafiksionele skrywer as finale strukture van outoriteit of betekenis aanvaar nie (Waugh 1984: 24). Die verlies is groot. Waar die moderniste ondanks hul relatiwiteitsbewussyn troos kon vind in hul geloof in die vermoë van die menslike gees, wys die postmodernistiese outeur dié gerusstelling af.

Om die onderskeid tussen die modernisme en die postmodernisme nóg duideliker te maak, kan verwys word na die verskille tussen *ambiguity* - 'n term wat binne die modernistiese diskoers aangetref word - en *indeterminacy*, 'n term wat gebruik word om die postmodernistiese skeptisisme oor die agterhaal van betekenis te beskryf. Die term *indeterminacy* is deur Ihab Hassan gemunt, wat oor dié woord skryf:

I have used that term to designate two central, constitutive tendencies in postmodernism: one of indeterminacy, the other of immanence ... By indeterminacy ... I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation (Hassan 1987: 92).

Oor die tweede neiging in die postmodernistiese denkklimaat skryf Hassan:

Thus I call the second major tendency of postmodernism *immanences*, a term that I employ without religious echo to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, im-mediately, its own environment (Hassan 1987: 93).

Weens dié neiging om die omringende wêreld te benoem en 'n taalruimte te skep, verwys Hassan na die mensdom as:

language animals, *homo pictor* or *homo significans*, gnostic creatures constituting themselves, and determinedly their universe, by symbols of their own making (Hassan 1987: 93).

Hierdie beskrywing van *homo significans*, die wese wat immer wil benoem, beskryf die reisiger-skrywers in "Siënese dagboek" en "Die bruid" by uitnemendheid.

Oor die moderniste se term *ambiguity* skryf Gerald Graff in navolging van Timothy Bahti:

Ambiguity ... denoted a property of a text which, however elusive it might be, was assumed to be finally capable of being described by an interpretation of the text. By contrast, 'indeterminacy' denotes a property of a text that enters into and infects the interpretation of the text, so that it is not just literature but also the *interpretation* of literature that is fraught with uncertainty. In other words, the concept of indeterminacy spreads the range of ambiguity by making interpretations of literature, as well as literature itself, uncertain. As Bahti writes: 'for New Criticism ('n modernistiese beweging - E.v.H.) texts were fundamentally ambiguous and

interpretations were not. Today, texts are ambiguous and interpretations are indeterminate (Graff 1990: 165).

Dit beteken egter nie dat die reisiger-skrywers hul daarby in hopeloosheid en stilte berus nie. Dit is byna asof juis dié gebrek aan sekerheid lei tot die obsessionele vertelondernemings wat van die reisiger-skrywers in "Siënese dagboek" en "Die bruid" sulke gedrewe figure maak. Kennelik is dié figure nie bereid om die onsekere verhouding tussen taal en wêreld as gegewe te aanvaar nie, maar voel hulle - soos telkens hierbo aangetoon word - hul verplig om dit telkens op die voorgrond te bring en opnuut vrae daaroor te vra. Onder meer word gevra of taal die werklikheid voorafgaan, en of taal en werklikheid gelykwaardig geag word. Kan ons verklaar dat die werklikheid fiktief is, of moet ons volstaan met 'n verklaring van die moontlike fiksionaliteit van die werklikheid? Hierdie vrae beklemtoon die ontologiese bewustheid van die postmodernistiese teks. Binne die modernisme was dié verskyning van verskillende wêrelde ook aan te tref, maar in daardie geval was dit:

het geijkte procédé om uiting te geven aan hun idee dat 'de' werkelijkheid zich had opgesplitst in subjectieve 'werklikheden'. In modernistische romans is het echter steeds mogelijk de verschillende perspectieven binnen de tekst zelf op een lijn te brengen, ook al is het niet zozeer de auteur maar de lezer die die eenheid aanbrengt (Bertens en D'haen 1988: 110).

Die postmodernisme het hierdie bewustheid van relatiwiteit egter radikaal verder gevoer:

We sien dat ook hier het postmodernisme een modernistiese techniek radicaliseert en die verskillende werelde zodanig met elkaar in conflict bring en vervolgens in balans houdt dat er geen hiërarchie in die werelde valt aan te brengen (Bertens en D'haen 1988: 110).

'n Verdere belangrike aspek is die feit dat die modernisme hierdie verskillende wêrelde of perspektiewe as psigologies van aard beskou en die implisiete leser daarmee bewus wil maak van hoe elke individu die wêreld op sy of haar eie manier interpreteer. Maar binne die postmodernistiese beskouing is dié wêreld uit taal gebou:

Elk perspektief, elke wereld, is eerder een discours dat alleen maar 'uniek' is doordat het algemeen beskikbare taalgegevens op een bepaalde wijze ordent (Bertens en D'haen 1988: 110).

Die leser se rol in dié taalbewuste omstandigheid word deur Barthes só beskryf - 'n omskrywing wat "Die bruid" se titel in 'n interessante lig stel:

But whereas criticism ... hitherto unanimously placed the emphasis on the finished 'fabric' (the text being a 'veil' behind which the truth, the real message, in a word the 'meaning', had to be sought), the current theory of the text turns away from the text as veil and tries to perceive the fabric in its texture, in the interlacing of codes, formulae and signifiers, in the midst of which the subject places himself and is undone (Barthes 1981: 39).

**WAT KOM EERSTE: TAAL OF WERKLIKHEID?**

Hierbo is aangetoon hoedat bepaalde momente in Nag van die Clown telkens taal skynbaar bó die werklikheid prioretiseer. Die bundel begin byvoorbeeld met die woorde "Dit is die woord" (9), en sluit vyf-en-tagtig bladsye verder selfbewus af met die sin: "En sy dans in teen die einde van 'n droom wat sy alleen aan die droom moet hou" (94) - 'n sin wat in die teken staan van Borges se "contamination of reality by dream" (Barth 1977b: 78).

Dit wil voorkom of die teks op sulke oomblikke wil aandui dat taal die werklikheid voorafgaan. In "Die bruid", die teks wat in hierdie hoofstuk van naderby beskou word, word verwys na "plagiaat wat die werklikheid gepleeg het uit storieboeke" (40), en die vertelonderneming word, nes in "Nag van die Clown", weer eens ingegee deur die aktiwiteite van 'n ánder verteller: "Op pad Houwhoek toe was dit Barth wat hom die plan besorg het" (39). 'n Ander taalteks gaan dus hierdie teks vooraf. In "Nag van die Clown" spoor Braam die verteller tot sy relaas aan, en hier in "Die bruid", wat nes "Siënese dagboek" 'n reisiger-skrywer se getob oor skryf vooropstel, word Barth met sy rol as ingewer die dubbelganger van "Nag van die Clown" se Braam. Met behulp van die allitererende B, word Barth en Braam dus saamgetrek, nes Lukas en Lohan op dieselfde wyse in "Nag van die Clown" verbind word. By implikasie doebler die twee vertellers van "Nag van die Clown" en "Die bruid" mekaar - hulle is albei woordvoerders en alter ego's van hul oorspronge, Braam en Barth, wat in albei gevalle noemers is vir tekste. Hierdie aspek - die

kwessie van die outeursnaam as oorsprong - word hieronder op p.289 en verder ondersoek.

Om egter te volstaan daarmee dat Nag van die Clown taal bo die werklikheid prioretiseer, is 'n ontwyking - selfs 'n oorvereenvoudiging - van die verwickelde wyse waarop die De Vries-tekst voortdurend die verhouding tussen werklikheid en taal problematiseer sonder om uitsluitel te gee. 'n Verwagting dat die De Vries-tekst 'n dogmatiese houding oor dié verhouding inneem, doen afbreuk aan die ambivalente wyse waarop Nag van die Clown omgaan met die verhouding tussen taaltekste en wêreld - 'n verhouding wat veral weens die werking van die metafiksionele kode telkens aan bod kom.

Volgens Bertens en D'haen is daar inderdaad metafiksionele tekste wat die fiksionaliteit van die werklikheid as uitgangspunt neem (Bertens en D'haen 1988: 102). In só 'n geval val die aard van die verhouding tussen taal en wêreld nie meer te beredeneer nie, want die grense tussen die twee is uitgewis. Maar, gaan hulle voort:

de meeste metafictionele romans en verhalens stelling sich ermee tevrede die relatie tussen fictie en werklikheid zodanig te problematiseren dat die gedesoriënteerde lezer vanzelf bij die relatie wordt betrokken. In sulke teksten word juist geen duidelijke stelling ingenomen over die status van die werklikheid. Dat die werklikheid uiteindelyk geheel of gedeeltelyk fictioneel zou kunnen zijn word niet uitgesloten, maar word ook niet als dogma gepresenteerd (Bertens en D'haen 1988: 102).

Hulle omskryf hul siening verder:

Het lijkt ons eerder het geval dat veel metafictionele teksten de status van de werkelijkheid zorgvuldig in het midden laten en alleen de aandacht vestigen op de *mogelijke* fictionaliteit ervan (Bertens en D'haen 1988: 107).

"Die bruid" gaan op soortgelyke wyse paradoksaal te werk en bou 'n geloofwaardige fiksionele werklikheid op. Met behulp van outentifiseringstegnieke soos geografiese verwysings (Houwhoek, Graaff-Reinet) (39), die byroep van werklike skilders (byvoorbeeld John Kramer) (42) en 'n filmmaker soos Fellini (40), asook die noukeurige beskrywings van byvoorbeeld binneruimtes (39), word 'n "werklikheid" op nougesette wyse geskep. Hierdie realistiese konvensies skep 'n vertroude agtergrond (Bertens en D'haen 1988: 108), maar konfronteer die leser terselfdertyd met anomalieë wat die kunsmatigheid van die vertroude agtergrond beklemtoon (Bertens en D'haen 1988: 108). As die outentieke skilder John Kramer byvoorbeeld genoem word (42), wil dié outentifiseringstegniek die fiksionele wêreld in 'n werklikheid anker, maar terselfdertyd word sy skilderye en die wyse waarop sy doeke met die werklikheid omgaan, te berde gebring, met die gevolg dat die kunsmatigheid van enige interpretasie van die werklikheid ons onder die oë gebring word. Vertroue word geskep, maar terselfdertyd ondermyn, en die implisiete leser se aandag word gevestig op:

de fictionaliteit van zowel datgene wat hem vertrouwd voorkomt als van datgene wat het vertroude ondermijnt (Bertens en D'haen 1988: 108).

Hiermee word egter nie dogmaties beweer dat die werklikheid nie bestaan en net as taal leef nie - alleen maar dat taal die postmodernistiese *condition humaine* (Bertens en D'haen 1988: 123) is en dat die mens aangewese is op voortdurende problematiserings en pogings om sy of haar bestaan by wyse van taal te verklaar. Die bestaan van 'n werklikheid buite en onafhanklik van taal word nie noodwendig afgewys nie, alhoewel die moontlikheid dat dit nie bestaan nie en dat alles dus taal is, eweseer nie afgewys word nie. Dit is 'n paradoksale posisie wat op 'n besluiteloosheid dui, en dié besluiteloosheid verhoog die taalangs van die implisiete leser wat by die lees van tekste soos "Nag van die Clown" (waar die skrywer van die "script" táál-as-skrywer is) en "Die vierde moontlikheid" (waar Jansoon en sy vader in die getekstualiseerde Bybelfigure God en Jesus - dus taal - oplos) wil vra of God in dié ruimte van clowns "de samenzweerder (van verraad, soos in "Die vierde moontlikheid" - E.v.H.) of *practical joker* (soos in die onderskeie clown-rolle) is, óf:

is God self een schepping van de taal, en geldt daarom juist dat 'in den beginne was het woord'? Of is de hele wereld slechts Zijn talige schepping - nogmaals, maar dan anders, 'in den beginne was het woord' - zoals de roman die van de auteur is? (Bertens en D'haen 1988: 123).

Hiermee word dit duidelik dat hierdie tekste met hul problematisering van die mens se vermoë om stem te gee aan sy werklikheid, inderdaad deurdring na die grootste vraag van die menslike bestaan - die bestaan al dan nie van 'n uiteindelijke

Subjek, 'n God.

Hieronder word aangetoon hoedat "Die bruid" sigself in dié onsekere niemandsland tussen woord en wêreld bevind. Een van die belangrikste agente in dié problematisering, is die vooropstelling van die skrywende skrywer en, in die algemeen, die figuur van die outeur. Die wyse waarop "Braam" van teks na teks glip en telkens in 'n ander vorm - byvoorbeeld as naamlose eggenoot van Han (9), Kezia (21) en Jo (39) - opduik, moet noodwendig teen die agtergrond van die debat oor die rol van die outeur as subjek gesien word. Hierdie debat word hieronder op p.304 en verder onder die loep geneem.

#### IN DIE KAKE VAN DIE DOOD?

Die narcistiese bemoeienisse van tekste soos dié in Nag van die Clown is dikwels beskuldig van 'n patologiese ingekeerdheid en 'n gepaardgaande onvermoë om aan die probleme van 'n werklike wêreld beslag te gee. Asof die problematiek van die mens se vermoë om hom of haar oor die lewe uit te druk nie 'n geldige bemoeienis - of selfs obsessie - vir literatuur mag wees nie, het die kritiek teen die metafiksionele teks mettertyd toegeneem - soseer só dat resensent Pakendorf, soos hierbo aangedui, by die verskyning van Nag van die Clown gevra het of die tyd nie aangebreek het vir tekste om uit "die geslote baan" weg te breek nie" (Pakendorf 1990).

Skrywers was hulle ook baie bewus van hierdie kritiek en het dit dikwels in hul tekste verdiskonteer. In haar bespreking

van Koos Prinsloo se verhaal "In die kake van die dood" (Prinsloo 1982: 42), wys Louise Viljoen op die wyse waarop dié verhaal in sy titel reeds die aanklag dat die metafiksionele teks 'n soort versmorende inteelt is, aan die orde stel:

Die titel ... suggereer ... die beklemmende van die metafiksie: om op hierdie wyse opgesluit te wees deur metafiksionele refleksie is soos om 'in die kake van die dood' vasgevang te wees. Die suggestie van kritiek in die titel word in die verhaal self opgevang wanneer een van die karakters 'n uitspraak van Aucamp aanhaal: '... grens skryf oor die skryf nie aan inteelt nie?' ... Hiermee word gesuggereer dat die self-refleksiewe of narcistiese skryf uiteindelik uitloop op gebrek aan lewenskrag en viriliteit, miskien selfs die 'dood' (Viljoen 1989: 231).

John Barth, wie se teks "Life-Story" (1977a) aangegee word as aanspoorder van "Die bruid", het in Augustus 1967 die slagspreuk "The Literature of Exhaustion" (1977b) gelanseer toe hy 'n essay met dié titel in The Atlantic (opgeneem in Bradbury 1977) gepubliseer het. Twaalf jaar later bedink hy, in 'n tweede essay, die benoeming "The Literature of Replenishment" vir postmodernistiese prosa (Barth 1980), waarmee hy by die debat oor die versmorende of lewegewende aard van metafiksie aansluit.

Barth se eerste essay (Barth 1977b: 70 e.v.) omskryf die woord "exhaustion" só:

By 'exhaustion' I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms (Barth 1977b: 70).

In sy bespreking verwys Barth na Borges en klassifiseer hom

as een van die kunstenaars:

whose artistic thinking is as hip as any French new-novelist's, but who manage nonetheless to speak eloquently and memorably to our still-human hearts and conditions (Barth 1977b: 73).

Borges, met sy *labyrinths* en *ficciones* (Barth 1977b: 74), is 'n skrywer wat energie vind in sy herskrywings. As voorbeeld gebruik Barth Borges se teks "Pierre Menard, Author of the Quixote", waarin die hoofkarakter bepaalde hoofstukke van Cervantes se roman skryf. Borges, sê Barth:

writes a remarkable and original work of literature, the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature. His artistic victory ... is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work (Barth 1977b: 76).

Hierdie werkwyse omskryf natuurlik ook die De Vries-tekse se herskrywing van Borges se "Drie weergawes van Judas", asook die hervertellings van die Kers- en kruisigingsverhale tot "new human work".

Barth se essay word vanuit baie oorde misverstaan. Hy skryf in sy latere essay, "The Literature of Replenishment":

A dozen years ago I published in these pages a much-misread essay called 'The Literature of Exhaustion', occasioned by my admiration for the stories of Senor Borges and by my concern ... for the ongoing health of narrative fiction ... The simple burden of my essay was that the forms and modes of art live in human history and are therefore subject to used-upness, at

least in the minds of significant numbers of artists in particular times and places; in other words, that artistic conventions are liable to be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work (Barth 1980: 71).

Teen die kritici wat beswaar maak teen die herskryf van die tekste van die verlede, merk hy, met verwysing na Don Quixote op dat:

the novel may be said to *begin* in self-transcendent parody and has often returned to that mode for refreshment (Barth 1980: 71).

Hy gaan verder deur aan te dui dat nie slegs kontemporêre skrywers bewus is van artistieke uitputting nie:

We should console ourselves that one of the earliest extant literary texts (an Egyptian papyrus of ca. 2000 B.C. ... is a complaint by the scribe Khakheperresenb that he has arrived on the scene too late: 'Would I had phrases that are not known, utterances that are strange, in new language that has not been used, free from repetition, not an utterance that has grown stale, which men of old have spoken' (Barth 1980: 71).

Barth gaan voort en toon aan dat sy opstel "The Literature of Exhaustion" nie die uitputting van die literatuur as sodanig as teiken gehad het nie - soos sy "misreaders" gemeen het nie - maar die uitputting van "the aesthetic of high modernism" (Barth 1980: 71):

In 1966/67 we scarcely had the term *postmodernism* in its current literary-critical usage ... but a number

of us, in quite different ways and with varying combinations of intuitive response and conscious deliberation, were already well into the working out, not of the next-best thing after modernism, but of the best next thing: what is gropingly now called postmodernist fiction; what I hope might also be thought of one day as a literature of replenishment (Barth 1980: 71).

Die bewustheid van taal, van vorige tekste, en die bereidwilligheid om dié tekste as oorsprong te gebruik, kan dus volgens Barth tot vernuwing lei. Dit word hierbo, by die lees van metafiksionele tekste soos "Die vierde moontlikheid", geïllustreer. Dit is duidelik dat die De Vries-tekst, nes die Borges-tekst, die lewegewende energieë van selfbewuste hervertellings ontdek. In hierdie opsig tree die metafiksionele tekst vernuwend op en bied dit daarbenewens insig in die menslike kondisie. Waugh stel dit só:

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems (Waugh 1984: 9).

Die postmodernistiese tekst lei dikwels tot vernuwende energieë. Waugh bevestig dit:

The paranoia that permeates the metafictional writing of the sixties and seventies is therefore slowly giving way to celebration, to the discovery of new forms ... Novelists and critics alike have come to realize that a moment of crisis can also be seen as a moment of recognition (Waugh 1984: 9).

Met sy neiging om nie net 'n verhaal te vertel nie, maar in die proses van vertelling ook oor die vertelproses te teoretiseer, wil metafiksie dus nadink oor sigself. Dit is 'n groeipunt binne 'n kulturele omgewing wat nie meer ruimte laat vir konvensionele plot, karakteruitbeelding, outoriteit en die onkritiese aanvaarding van die vermoë van taal om die werklikheid te weergee nie (Waugh 1984: 10). Metafiksie wil nuwe moontlikhede binne 'n kontemporêre, selfbewuste kulturomgewing ondersoek, en wil in die proses nuwe vormgewing vind vir wat dikwels 'n herbesoek is aan die materiaal van die verlede. Hiervan getuig die parodiërende aard van die De Vries-tek, asook die knaende terugkeer na 'n verre en onlangse verlede wat deur hierdie teks onderneem word - 'n verlede wat sigself dikwels op ontstellende wyse in tekstuele vorm aanmeld.

Bertens en D'haen merk op:

Een postmodern werk kan dus niet verwijzen naar enige buitentalige werkelijkheid. Dat is niet hetzelfde als de bewering dat voor postmodernisten geen buitentalige werkelijkheid zou bestaan (Bertens en D'haen 1988: 119).

#### SKRYWER EN LESER: DIE ONTHEEMDE TWEELING

Een van die mees aangehaalde teksgedeeltes uit Nag van die Clown kom in "Die bruid" voor:

Iewers in elke verhaal is daar 'n kern, 'n openbaring, iets waarnatoe al die paaie lei. Alter se verhaal is 'n sinkgat waarvan die walle die een na die ander inkalwe, al hoe verder. Die enigste patroon wat groei,

is die patroon van iets wat afwesig is, 'n vlek waarin alle patrone verdwyn (42).

In sy resensie van Nag van die Clown merk André P. Brink hieroor op:

Die verteller wil van 'alles' verhaal maak: maar dit is ook verraad teenoor alles. Verraad selfs, en juis, teenoor die leser, wat tradisioneel daarop ingestel is om te lees volgens die tradisie van die Lodge-aanhaling wat ten slotte ironies bygehaal word: '... a plethora of data, which we seek to unite into one meaning' (p 49). Want De Vries skryf teen 'one meaning' in, en téén die opvatting dat 'iewers in elke verhaal ... daar 'n kern (is), 'n openbaring, iets waarnatoe alle paaie lei' (p 42). In die plek daarvan kom 'n nuwe soort - postmodernistiese - teks ... Mens sou ook kon sê: elk van die tekste is soos 'n Black Hole in die kosmos wat jou in sy swaartekrag insuig (Brink 1990).

By hierdie opvatting moet gevoeg word dat die leser, ondanks sy bewustheid van die postmodernistiese skeptisisme oor die vermoë van die menslike intellek om betekenis na te spoor, tóg altyd instinktief epistemologies te werk gaan by die leesproses - al is die resultaat van só 'n speurtog die besef, uiteindelik, dat die leser voor die sinkgat van afwesige oplossing staan. Hiermee word die leser, wat ondanks skeptisisme tóg voortgedryf word in sy of haar soeke na sin of betekenis, die vennoot van die postmodernistiese skrywer, wat ondanks taaltwyfel nogtans 'n verbete stryd met die onmagtige taal voer. Die uitbeelding van hierdie paradoksale posisie van skrywer én leser is een van die belangrikste projekte in die De Vries-tekste, en hiermee slaag die De Vries-tekste dan ook daarin om die mens as

wesentlik twyfelende wese te skilder.

Die ontheemding van die leser - of die verraad wat die teks pleeg teenoor die leser wat op soek na betekenis gaan, maar gefnuik word - word teweeggebring deur die postmodernistiese teks se afwys van die verwagte patrone van intrige en oorsaaklikheid:

De klassieke 'realistiese' roman laat zijn intrige verlopen langs lijnen van chronologie, logica en causaliteit. Dit gaat op voor de romans die ontstonden in het kader van het literair-historisch bepaalde realisme. Het gaat ook op voor die 'realistiese' ficties, geproduceerd buiten de periode van het historische realisme, die pretenderen te corresponderen met 'de' werkelijkheid (Bertens en D'haen 1988: 120).

In die modernistiese teks word allerlei tegnieke aangewend om aan die relatiwiteitsbewussyn van dié era beslag te gee. Só word dieselfde intrige byvoorbeeld uit die oogpunt van verskillende karakters verhaal. Die voorveronderstelling is egter steeds dat die leser in staat sal wees om die uiteenlopende perspektiewe te rym - 'n aanname wat, soos hierbo verduidelik, 'n geloofsbelydenis in die ordenende vermoë van die menslike intellek impliseer.

In die postmodernistiese teks bevind 'n skrywer-reisiger soos dié in "Die bruid" hom in totaal ander, gedestabiliseerde omstandighede - hy is uitgelewer aan enersyds sy pogings om retrospektief orde te bring deur die gebeure van die verlede op skrif te probeer stel, maar andersyds is hy die prooi van die voortdurende frustrasie wat die besef dat dit nie moontlik is

nie, meebring (Bertens en D'haen 1988: 121). Vir hom is daar nie die salwende gerusstelling van 'n geheelinterpretasie nie, maar slegs die instaar in die sinkgat van afwesigheid, en die sensasie dat die teks onder sy voete in voortdurende, duiselende beweging is:

I began to write, as a means of finding them again,  
and thought that at last I had discovered a form which  
would contain and order all my losses. I was wrong.  
There is no form, no order, only echoes and  
coincidences, sleight of hand, dark laughter  
(Birchwood, aangehaal in Bertens en D'haen 1988: 121).

Die gerusstellende aspekte van lineêre ontwikkeling van 'n verhaallyn, geloofwaardige karakterisering, chronologie en logika is nie ter hand nie en kan nie meer as dryfveer vir die intrige dien nie. Wat bly oor? Slegs taal - en daarom is die vernaamste dryfveer - of die dominante - van 'n teks soos "Die bruid" juis taal (Bertens en D'haen 1988: 131). Of beter geformuleer: die sinkgat van taaltwyfel. Die idioot se ervaring in "Die bruid" is ter sake:

Die idioot bly staan verdwaas. Die musiek klink so anders. Die mense beweeg almal vinniger. Sy arms is te lank, sy mond hang half oop. Hy probeer wegkom, maar hy stamp teen die gaste. Hulle lag vir hom (47).

Soos vir die idioot is die grasie en moeitelose oomblik van die dans vir die skrywer verby. Die realisme en die modernisme het gewyk voor die skeptisisme van die postmodernistiese era en die skrywer, onbeholpe, selfbewus oor sy liggaamlikheid en sy

onvermoë om die dans te dans, staan op die dansvloer en stamp aan teen die lesers wat die teks as gaste besoek en sy onbeholpenheid aanstaar. Hy is tot clown verneder, en staan "voor 'n lagspieël in 'n pretpark" (40).

Hierdie figuur van die outeur, wat telkens op die tekstuele dansvloer van sy eie skepping verskyn, word in die volgende hoofstuk van naderby beskou. Een van sy truuks is die ontwyking van 'n naam, en naamgewing is juis 'n belangrike spel in "Die bruid".

#### BRAAM/BARTH/BORGES EN ANDER DOEBLERINGS

Hierbo is aangetoon dat John Barth deur die skrywer-reisiger in "Die bruid" as mede-skrywer of skrywende alter ego betrek word. Die skrywer-reisiger in "Die bruid" is naamloos, maar in die oop plek wat deur die afwesigheid van 'n naam gelaat word, flikker die "Braam" van "Nag van die Clown", wat met die B-klank 'n gemaklike alliansie met die allitererende Barth aangaan - veral omdat Barth en Braam as ingewers in die twee tekste waarin hulle genoem word, aangewys word, en die naamlose skrywer-reisiger in "Die bruid" telkens sy skatpligtigheid teenoor Barth erken. Dit is ook interessant dat albei B's - Braam en Barth - hul skatpligtigheid teenoor 'n derde B, Borges, erken. In "Die vierde moontlikheid" lewer die verteller-skrywer bewys van die inwerking van die Borges-tekste, en hierbo op p.244 e.v. word verwys na Barth se erkenning aan die Borges-tekste. Weens die ooreenkomste tussen "Siënese dagboek" en "Die bruid", wat elk 'n

reisende paar beskryf met die manlike karakter wat as skrywer optree, moet ook "Siënese dagboek" se naamlose skrywer by die naamgewingsprosesse in "Die bruid" betrek word. Alhoewel die skrywer in "Siënese dagboek" naamloos is, word sy naamloosheid geplaas tussen die name van sy vrou, Han, en sy seun, Willem, wat onderskeidelik die name van konkrete outeur Abraham H. de Vries se vrou en seun is. Op dié wyse word die naam Abraham in "Siënese dagboek" geïmpliseer en is dit juis in sy afwesigheid aanwesig. Daarom wil dié naam ook huiwerige staanplek soek in die oop plek, die naamloosheid, van "Die bruid" se reisiger-skrywer. Maar dit is geen stabiele naam nie, omdat daar reeds in die vervorming *Abraham/Braam* verglyding aanwesig is: 'n verkorting, 'n verdwyning.

Die vrou wat in "Die bruid" saamreis (en saamskryf) is nie Han ("Siënese dagboek") of Kezia ("Nag van die Clown") nie, maar Jo. P.A. du Toit wys daarop dat die naam Jo "klankmatig inspeel op 'you'/'jy', die ander, die teenspeler" (Du Toit 1989: 80). In 'n teks wat weer eens oor verraad handel, kan Jo egter ook as die vroulike vorm of verkorting van Johannes gelees word. In "Nag van die Clown" het Johannes as verraaier opgetree, met die gevolg dat die leser van "Die bruid" bedag is op moontlike versteurings in die verhouding tussen Jo en die reisiger-skrywer saam met wie sy op reis is. Gaan die Johannes/Lohan-patroon hom hier herhaal? Jo en Han kan ook saamgelees word omdat Han óók 'n omvorming of verkorting van Johannes is, sodat die twee vroue se name saam Johan vorm, 'n naam wat rymend oor Lohan skuif, en die verwikkelde spel van doeblering verder voer, met die gevolg dat

die *locus* waarbinne moontlike verraad skuil, ook 'n *locus* vir genesing kan wees.

Dit gaan dus oor "the absorption of character by text" (McHale 1987: 105): karakters meld hulle op verskeie plekke in die interteks aan, net om hulself weer te onttrek. Die leser wat spesifieke eienskappe aan 'n bepaalde naam - soos Jo - wil koppel, word telkens gefnuik. Omdat Jo na beide Johannes én Lohan uitreik, is dit onmoontlik om, selfs nadat die teks gefynkam is in 'n poging om die optredes en uitinge van Jo na te gaan, bepaalde eienskappe aan Jo toe te dig. Hierdie benoemingspraktyk het 'n akute uitwerking op die leser wat ingestel is op konvensionele karakterisering - hy of sy word telkens uit die *suspension of disbelief* teruggeruk. In plaas van 'n karakter wat opgebou word en geloofwaardigheid verkry omdat die leser verskeie aspekte tot 'n geheel saamvoeg ("pieced together"), vind die leser in die postmodernistiese teks 'n "pieced apart" (McHale 1987: 105) karakter: afwesigheid en versplintering beteken dat

The zone in which he ('n karakter - E.v.H.) is lost and scattered is not only a heterotopian projected space but, literally, a space of writing, and his disassembly 'lays bare' the absorption of character by text (McHale 1987: 105).

#### DIE IDIOOT AS CLOWN

Die moontlikhede van doeblering by wyse van naamgewing strek verder. Die idioot in "Die bruid" word Henkie (43) genoem, wat

'n verkleiningsvorm is van Henke, die van van Jansoon en sy vader in "Die vierde moontlikheid" (67). Die idioot is dus óf 'n afskynsel van Karel Henke, die vader in "Die vierde moontlikheid", óf die outsider-stasiemeester, Jansoon.<sup>2</sup> Omdat die verkleiningsvorm gebruik word, wil die leser afléi dat Henkie eerder 'n doeblering van Jansoon, die seun, as van die vader wil wees. Hierdie moontlikheid word ondersteun omdat Karel Henke en die idioot se vader, die senator, bepaalde ooreenkomste vertoon.

Maar ook die idioot is 'n naam, alhoewel dié naam in "Die bruid", asook in die verhaal "Die uur van die idiote" in die gelyknamige bundel (De Vries 1980) as generiese term eerder as eienaam gebruik word. Omdat dit 'n generiese term is, skep dit die moontlikheid dat dit meer as net die een persoon, Henkie, kan benoem. Die woorddeel id- gee 'n aanduiding van die aard van die idioot, want in Freudiaanse terme is die id verantwoordelik vir "impulses that seek satisfaction in pleasure" (Shaw 1972: 192). Jung skryf: "Trickster is a figure whose physical appetite dominate his behaviour; he has the mentality of an infant" (Jung 1964: 103-104). Soos hieronder aangetoon word, vervul die idioot ook 'n ander Jungiaanse rol in sy verhouding tot die bruid, naamlik die manlike rol in die "beauty and the beast"-spel wat teen alle konvensie in en in die afwesigheid van die bruidegom op die dansbaan voltrek word. 'n Bespreking oor die moontlike toepassing al dan nie van hierdie mite op "Die bruid" val buite

---

<sup>2</sup> Die spotprenttekenaar in "Huisbesoek van 'n grapjas" (De Vries 1965b) se naam is ook Henk.

die bestek van hierdie studie, maar daar kan volstaan word met 'n kort uittreksel uit Jung se interpretasie van die legende:

By learning to love Beast she (Beauty, dus die bruid - E.v.H.) awakens to the power of human love concealed in its animal (and therefore imperfect) but genuinely erotic form (Jung 1964: 131).

Soos hieronder aangetoon word, is dit veral Jo wat voortdurend 'n verband tussen die reisiger-skrywer en die idioot wil lê. Sy sien skynbaar ooreenkomste tussen die twee clown-figure, wat die konsep van die idioot uitbrei ten einde ook die figuur van die skrywer in te sluit. Ook is die idioot die enigste huweliksgas wat uitreik na die skrywer-reisiger - hy wink hom nader (44). Die reikwydte van die clown-figuur is reeds in 'n vorige hoofstuk aangedui, en hierdie eienskappe wil dan ook die idioot betrek:

Art can involve the individual in a process of creation and recreation, because art itself manifests the archetype of the trickster with his qualities of creativity, fascination, masquerade and magic. It represents our need for magic. It reminds us that there are different ways of knowing reality (Degenaar 1989a: 28).

Die wyse waarop name en karakters geen grense ken in Nag van die Clown nie, is inderdaad 'n vorm van towery wat die leser se behoefte aan plesier bevestig en lees as genotservaring beklemtoon: die leser-id wat bevrediging vind in die onlogiese spel van die teks. Die modernisme se vertroue in die intellek word van die hand gewys, en, soos in "Die uur van die idiote",

word die idiote losgelaat, "soos psigoses en neuroses wat momenteel in die bewuste wêreld in vrygestel word" (Brink 1987: 11). Daarom is die clown-figuur, die idioot, en, by implikasie, die kunstenaar of skrywer, te sien as 'n pikareske verskoppeling en verteenwoordiger van die onderbewuste, 'n towenaar wat as outsider nes Jansoon in "Die vierde moontlikheid" 'n gebied sonder kaart en transport bewoon.

#### DIE VERRAAD: ALTER EN VAN AARD

Die naam Alter in "Die bruid" is nie as leë teken aanwesig nie. Omdat Freudiaanse terminologie deel geword het van daaglikse taalgebruik, het dié naam van meet af aan die term alter ego daarin opgesluit. Met die naam Alter word aangetoon dat hierdie karakter in wese in terme van 'n ander naam gelees wil wees. In "Die bruid" is hy die teenoorgestelde van en die ideologiese alternatief vir die politieke konserwatiewe Van Aard, maar hy word ook in die loop van die teks in 'n Dawid en Jonathan-verhouding met die reisende skrywer geplaas (40), wat beteken dat hy dié reisiger-skrywer se alter ego word, nes Donato in "Siënese dagboek" die reisiger-skrywer se alter ego was. Kunstenaarskap verbind dié figure. Terwyl Donato dieselfde naam gehad het as die kunstenaar Donatello, is Alter eweneens kunstenaar, wat die klaarblyklike affiniteit wat die skrywer-reisiger vir hom het, verklaar. Maar omdat Alter slagoffer van verraad word, is hy in wese ook die alter ego van alle slagoffers van verraad in die De Vries-interteks, sodat hy in

hom Jansoon, Jesus en Lohan saamtrek.

Maar die naam Alter wil binne die postmodernistiese diskoers waar die grens tussen belletrie en teoretiese geskrif vervaag, ook heenwys na die postmodernistiese narratoloog, Robert Alter, skrywer van onder meer 'n boek met 'n in hierdie verband veelseggende titel: Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre (1975). Op dié manier sypel die persona van die kritiese leser en die diskoers van die teorie ook die teks binne en vervaag die grense tussen belletrie en wetenskaplike geskrif, 'n opdrag wat eie is aan die metafiksionele teks met sy ingeboude besinnings oor die skryf van fiksie.

Alter se teëhanger in "Die bruid" is Van Aard Malherbe, wie se voornaam, wat letterlik gelees kan word as "van die aarde", in die Suid-Afrikaanse konteks herinner aan die van van die aartskonserwatiewe figuur Eugène Terre'blanche, wie se naam "wit aarde" beteken. Hierdie ooreenkoms kan getref word omdat Van Aard Malherbe, soos hieronder aangetoon word, in 'n private ruimte van kulturele en politieke konserwatisme geplaas word. Sy "aard" word deur die implisiete outeur op afkeurende toon benoem met die naam, Malherbe, wat "slegte gras" (Du Toit 1989: 79) beteken. Du Toit skryf:

By Van Aard se studeerkamer sou daar meningsverskil kon wees oor die soort trofeë en embleme wat gepas is of nie. Wat is uit die volk, vir die volk of volksvreemd? Dit sal afhang van die vuur waarby jy sit (Du Toit 1989: 84).

Dit is egter duidelik dat die implisiete outeur 'n bepaalde

houding teenoor die embleme en trofee in Van Aard se studeerkamer wil illustreer by wyse van die Malherbe-naamkeuse, asook die uitbeelding van Alter as karakter.

Wanneer daar met verwysing na Van Aard gevra word: "Wat sit agter als wat 'n mens hom kan noem?" (41), is 'n inventaris van dit-wat agter Van Aard sit, die ikone wat sy private ruimte vorm, reeds in 'n teksgedeelte net vóór dié vraag aangegee. Die kursiewe druk-gedeelte bo-aan p.41 is 'n fragment van die verhaal wat die reisiger-skrywer oor die Alter-verhaal aan die skryf is. Van Aard se studeerkamer word in fyn besonderhede beskryf, en daar word verwys na die F.A.K.-embleem, die Akademiesertifikaat en "'n Bloedrivier-afdruk wat jare gelede in Die Brandwag verskyn en wat hy geërf het" (41). Semioties bou hierdie elemente die Van Aard-ruimte: "As hy die glas draai, verdwyn sy naam tussen dié bekende dinge" (41). Die Kultuurideologiese ruimte waarbinne Van Aard gesitueer word, word as sy oorsprong aangegee. Met oorsprong word nie 'n werklike verlede bedoel nie, maar 'n vermitologiseerde ruimte, soos die Bloedrivier-afdruk ('n teks) en die geraamde, bebloede hemp - ook 'n teks - (44) aandui, asook 'n kulturele geheue met bepaalde magskonnotasies, soos die F.A.K.-embleem en die Akademiesertifikaat (ook tekste) aandui. Van Aard word deur hierdie tekste of narratiewe vertel. Dit is die "aarde", of "werklikheid" waarvandaan hy kom. Anders gestel: dit is die tekste ("storieboeke" of narratiewe, ook meestersverhale) waaruit die werklikheid plagiaat pleeg.

Die naam Alter, soos hierbo aangedui, dui op die

alternatief, op die Ander. As antwoord op die Van Aard-tekse word 'n fragment uit Alter se dagboek - ook in kursief - op p.42 afgedruk. Alter word as dagboekskrywer in verband gebring met die belyer-dagboekskrywer in "Siënese dagboek", die reisiger-skrywer, asook die belyer Lohan in "Nag van die Clown". By wyse van die politieke kode word die private - wat Aucamp die "private ake" noem (sien p.67 hierbo) - deur albei skrywers omskep in aangeleentheid van openbare belang. Soos die reisiger-skrywer is Alter ook kunstenaar, en sy fyn instelling word beskryf:

Nog 'n afdruk klaar. Fyner as die voriges. Ligter. Op 'n vlindervlerk is elke lyn brutaal (42).

Die dagboekfragment vorm 'n kriptiese verslag van Alter se doseerverpligtinge en sy werk as kunstenaar. Benewens die spanning tussen hom en Van Aard wat uitgebeeld word, word hy in 'n ruimte geplaas wat radikaal anders is as die ruimte van Van Aard met sy ikone van Afrikaner-kultuurmag. Alter se persoonlike ruimte omvat 'n breër historiese en kulturele verwysingsveld. Die Franse revolusie kom ter sprake, die sluipmoord (deur 'n vrou) op Marat, die wysgeer Socrates, asook moerbeipapier uit Japan. In teenstelling met die geil subtropiese wêreld wat in die Van Aard-ruimte benadruk is, word 'n subtieler, fyner omgewing uitgebeeld (42). Dit is dus klaarblyklik dat twee wêrelde hier teenoor mekaar opgestel word. Die kultuur-politieke aspek dra by tot dié opposisie en kan selfs gesien word as die primêre onderskeidende aspek. Van Aard en Alter word, soos die

klankmatige presedente van Jesus en Judas reeds aangetoon het, saamgetrek in hul opposisionele rolle.

In die dagboekfragment word ook verwys na "David (die skilder van soveel dode: Socrates, Marat, Bara)" (42). Du Toit skryf:

Alter het hom waarskynlik in sy ballingskap in Bophuthatswana geesverwant gevoel aan Jacques David, die Franse skilder met 18de-eeuse elegansie en grasie. David, die skilder van 'soveel dodes' (sic), van wie 'Die dood van Marat' sy eerste ware groot werk was, het later in onguns geraak en is in twee gevangnisse aangehou (Du Toit 1989: 83).

Marat is deur 'n vrou, Charlotte Corday, doodgemaak, en Alter se fassinatie met David en sy skilderye spits waarskynlik juis op die skildery "Die dood van Marat" toe omdat hy hom daarmee kan vereenselwig. Die reisiger-skrywer, met sy skryfplank aan 't werk aan sy verhaal, wend hom tot Jo:

'Marat,' sê hy en kyk op van die plank op sy skoot.  
'Wie het Marat doodgemaak?' (48).

Hy registreer dus die insig dat 'n verband gelê moet word tussen Van Aard se vrou, die sirene Melusina, en die sluipmoordenaar Charlotte Corday. Albei het 'n man doodgemaak: Corday vermoor Marat, en Melusina, soos hieronder aangedui word, gee aanleiding tot die uitwis van Alter. In wese gaan dit in dié teks oor mag. Die mag van die bruid oor die idioot, die wyse waarop sy hom van haar wegstoot omdat hy nie "kan" nie (47) - al moedig sy hom aan met "Jy kan mos" (47) - doebleer die mag van

Melusina oor Van Aard, aan wie sy sê: "jy weet jy kan nie" (48). Die bruid is 'n vrou wat haar sin kry: "Ek sê vir jou, vir haar soort word nie net 'n dorpsplein geplavei nie" (48). Maar ook Melusina is "altyd in beheer van elke situasie" (44). Corday, die bruid en Melusina is dus vroue wat "die oorlog tussen die geslagte" (Brink 1990) voer.

Dié stryd lei tot tekstualisering. Soos David se skildery 'n tekstualisering van die sluipmoord op Marat is, só is Alter en die reisiger-skrywer se geskifte tekstualiserings van plagiaat wat die "werklikheid" uit 'n vorige teks gepleeg het. En soos David in die gevangenis aangehou is, is Alter ná die verraad uitgeskuif na Bophuthatswana, 'n Apartheidsrepubliek sonder legitimiteit in die internasionale regsgemeenskap - 'n land sonder "kaart en transport" (67), wat van Alter die inwoner van dieselfde terrein maak as daardie ander slagoffer van verraad, Jansoon, wat op 'n landsdeel bly wat in "Die vierde moontlikheid" beskryf word as 'n stuk grond sonder kaart en transport (67).

'n Verdere naam wat die reisiger-skrywer in een van Alter se boeke aantref, is Teilhard de Chardin, van wie 'n teks in Alter se boek onderstreep is:

I felt pressing upon me the weight of an isolation that was final and definitive, the affliction of those who had gone around their prison and found no way out (41).

Klaarblyklik herken Alter ook iets van homself in Pierre Teilhard de Chardin, 'n Franse paleontoloog wat vanweë sy

oortuigings na China verban is (Du Toit 1989: 84).

Alter, met Van Aard as vyand, sien sy situasie dus in verskeie ánder tekste weerspieël - veral waar dit gaan om mense wat slagoffers was van die magsvergrype van ander. In verband met die botsing tussen Alter en Van Aard vra P.A. du Toit:

Kan dit dalk wees dat Alter (ander? anders?) 'n bruinman is? Van Aard jaag Alter in sy gedagtes weg met 'Jy en jou soort hoort nie hier nie ...' en Jo noem Van Aard 'n rassis (Du Toit 1989: 81).

Du Toit merk op dat "dit vir die leser moeilik (is) om te besluit of implikasie of suggestie hom uitnooi om die oop plek te vul, en of hy inlees pleeg" (Du Toit 1989: 81).

Die teks laat egter geen twyfel oor Van Aard se politieke simpatieë nie. Op p.43 word 'n verdere uittreksel uit die reisiger-skrywer se wordende teks oor Alter en Van Aard afgedruk en die gedagtes van Van Aard word gerapporteer:

Hy ken elke tree wat hy geloop het tot hier toe. Een lang begrafnis, een nimmereindigende begrafnis. Dit het voor sy geboorte al begin. By die foto van sy oupa se graf (en die hemp) het hy geleer wat dit beteken om 'n Afrikaner te wees. Die familie het al die jare die hemp gehou, die hemp wat sy oupa aangehad het toe die Engelse koeël hom getref het. Die bloed het later bruin geword en een van sy ooms het die hemp laat raam. Die foto van die graf was in die linker-onderste hoek ingedruk. Tye het verander, maar die gevóél het gebly. Om nooit weer oorheers te word nie. Om mag te hê en die mag te behou (44-45).

Of Alter bruin is en of dit dus hier om 'n rassesspanning gaan al dan nie, kan tóg opgemerk word dat Van Aard, as gevolg

van die geskiedenis van Afrikaner-oorheersing deur die Britse ryk, hom voorgeneem het om polities nooit weer oorheers te word nie, en dat hierdie voorneme van die politieke terrein na sy persoonlike omstandighede oorgespoel het, sodat hy genoop is om enigiemand wat hy as bedreiging ervaar, uit te werk. "Die bruid" toon dus aan watter invloed die openbare politiek op menseverhoudinge, op kleingeskiedenis, kan hê.

'n Vroeëre uittreksel uit die reisiger-skrywer se onvoltooide verhaal dui ook op die politieke klimaat in die Van Aard-huishouding en die rol wat embleme en ander tekste uit die verlede speel om hul aktualiteit, hul hede, te vertel:

Lena (Van Aard se dogter - E.v.H.) was siek in die bed. Hy (Van Aard - E.v.H.) het koffie gemaak en wou dit vir die kind neem toe Alter daar aankom. Hy het hom genooi om saam te loop na haar kamer toe. Hoe moes hy weet? Agter haar kop was 'n swastika vasgesteek teen 'n kurkplaat en op die swastika 'n ou universiteitsfoto van hom, toe hy nog lid van die Ossewabrandwag was (43).

Dit is moontlik dat die kind in 'n opstandige gebaar teenoor haar vader wil aandui dat hy 'n soort Nazi-figuur is. Sy stal sy foto, tesame met die swastika, waarskynlik dus opsetlik uit. Sy openbaar Van Aard se geaardheid. Indien dié moontlikheid, wel aanvaar word, is sy ook een van die vele verraaiersfigure in Nag van die Clown, want sy verraai inderdaad haar vader. Sy is dus ook een van die vroue in die teks wat mag oor 'n man uitoefen. Hiermee is die polities-gelade moontlikhede vir 'n Van Aard-Alter-botsing dan gevestig. Dit toon ook aan hoedat die politieke of die openbare inwerk op die persoonlike, én

andersom. Daarmee word die opposisie privaat/openbaar opgehef, 'n onderneming wat reeds met die blootlê van die dagboekteks in "Siënese dagboek" begin en met die insae in die Alter-dagboek in "Die bruid" verder gevoer word. Die rol wat benouende ideologie in die lewe van Van Aard speel, is 'n belangrike aspek van "Die bruid". Dit toon aan hoedat magsvergrype deur sekere sienings van die werklikheid ingegee kan word. As sodanig is dit 'n teks wat fel kritiek opper teen die kultuurpolitieke weefwerk wat agter Van Aard sit.

#### ANDER NAME IN DIE SINGKAT VAN VERRAAD

Van Aard se vrou, Melusina, speel 'n belangrike rol in die teks. André P. Brink wys daarop dat sy die naam van 'n sirene het wat terugreik:

in die Griekse mitologie waar die Sirenes matrose met hul verraderlike sang op die rotse gelok het: Van Aard se vrou heet Melusina (die naam van 'n sirene), en die oorlog tussen die geslagte loop dwarsdeur die teks (Brink 1990).

P.A. du Toit wys op die simboliese betekenis van Melusina:

Op die naam af is sy die soort 'adder-fee' waarvan die simboliese betekenis onder meer kan wees: 'the corrupt imagination enticed towards base ends or towards the primitive strata of life (Cirlot) ... Is Melusina dalk agter die skerms 'n slinkse manipuleerder van Van Aard? (Du Toit 1989: 82).

Die rol wat vir Melusina by wyse van naamgewing voorberei

word, plaas haar in die tradisie van die slinkse optredes van die sirenes:

First thou shalt arrive where the enchanter Sirens dwell, they who seduce men. The imprudent man who draws near them never returns, for the Sirens, lying in the flower-strewn fields, will charm him with sweet song; but around them the bodies of their victims lie in heaps (Guirand s.d.: 148).

'n Kunstenaar wat ook betrek word, is Frederico Fellini, wat herinner aan Antonio, die filmmaker-seun en mede-"skrywer" van Donato in "Siënese dagboek". Albei filmmakers is by omskepping betrokke: P.A. du Toit wys daarop dat Fellini van die Houwhoekse huweliksfees 'n nuwe Amacord (1974) sou kon maak (Du Toit 1989: 83). Dié filmmakers is ook ingestel op hervertelling: nie net is Antonio besig om sy vader, Donato, se stories oor te vertel nie - "Ek redigeer én ek meng" (13) - maar ook Fellini is 'n filmiese oorverteller, want Amacord is 'n bewerking van 'n vorige film, I Vitelloni (1953) (Du Toit 1989: 83). Daarbenewens kan Fellini se film Agt-en-'n-half, wat 'n troue op 'n afgeleë plek uitbeeld, ook saamgelees word met dié bruid-verhaal. Dié filmmakers word op storievlak verteenwoordig deur die Houwhoek-fotograaf wat "sukkel ... agter die herberg met die bruidspaar" (39). Nes die reisiger-skrywer wil dié fotograaf ook "te veel" (42) inpas, want:

Hulle staan op die damwal, met swane en beboste berghange op die agtergrond. Hy wil alles op die foto kry (39).

Enige poging om die vólle werklikheid te probeer weergee, is tot mislukking gedoem. In die woorde van Donato: die kunstenaar moet "die strate en die pleine hier binne op 'n ander manier aanmekaar (sit)" (15).

Benewens Barth en Fellini word ander kunstenaars ook genoem: Natie Ferreira, wie se teks The Story of an Afrikaner (Ferreira 1980) hier in aanhaling gewysig word tot "The History of an Afrikaner" (40), waarmee "die twee eens teenoorstaande begrippe ("story" en "history" - E.v.H.) albei ondergrawe - 'verraai'" (Brink 1990) word. Die *petite histoire* wat in die Ferreira-tekst verhaal word, skep ook 'n klimaat vir die kleingeskiedenis van die botsing Van Aard-Alter, en beklemtoon by wyse van analogie die ideologiese aspek van hierdie botsing tussen werknemers by dieselfde instansie.

Ferreira se teks kan ook as die optekening van 'n kleingeskiedenis gelees word. Verskeie verdere verbande kan tussen die Ferreira-tekst en "Die bruid" getrek word. In albei word 'n politieke kode geaktiveer, 'n oud-senator kom in albei voor, en terwyl Alter in "Die bruid" as slagoffer uitgebeeld word, het die Ferreira-tekst ook sy slagoffers, soos die volgende teksgedeelte oor Uncle M aandui:

But something went wrong, something, I think, in connection with his work as Councillor. He was in charge of Native Affairs and apparently insisted on certain changes. Eventually he was branded a *kafferboetie* and ended up in a mental home, a hollow man who accused his few visitors of avoiding him (Ferreira 1980: 39).

Daar word ook verwys na John Kramer, die landskapskilder, wat bekend is vir sy realistiese uitbeeldings van plattelandse tonele. Die reisiger-skrywer kyk na die landskap en sien "voor die suurveld buite die dorp begin ... 'n paar John Kramer-huisies (staan)" (42). Maar die sekerheid van realisme word afgewys as die volgende sinne lui:

Die berg is vol voue en skaduwees. Hy dink, hier is te min. Alles is net buitelyne. Ek sit met te veel. Iewers in elke verhaal is daar 'n kern, 'n openbaring, iets waarnatoe al die paaie lei. Alter se verhaal is 'n sinkgat waarvan die walle die een na die ander inkalwe ... die enigste patroon wat groei, is die patroon van iets wat afwesig is (42).

Hiermee laat die reisiger-skrywer die strelende landskap-realisme van John Kramer agter en voel hom aangesuig na 'n skrikwekkende, visionêre sinkgat wat aan die inkalwe is en dreig om hom ook in te neem. Hierdie visioen is die (afwesige) kern van die teks. P.A. du Toit skryf:

Elke teks het sy eie magneet, sê Aucamp, wat sekere informasie na hom aantrek, tot uitsluiting van ander ... Die soek na 'n episentrum in 'n kortverhaal, na 'n kern of openbaring, volgens die verteller in 'Die bruid' 'iets waarnatoe al die paaie lei', kan vir die kritikus en die skrywer verskillende betekenisse hê ... In 'Die bruid' blyk die dominant dan te wees hoe 'n fiktiewe skrywer 'n verhaal maak ... terwyl die wêreld rondom sy beloop neem ... In weerwil van die titel is bruidskap helaas nie die middelpunt van 'Die bruid' nie. Die fokus is ten eerste op die teks as skryfproses (Du Toit 1989: 77).

Die metafiksionele is inderdaad 'n belangrike aspek van die teks. Maar dit is meer waarskynlik dat "die kern of openbaring

... waarnatoe al die paaie lei", die sinkgat van taal is. Alhoewel die metafiksionele kode die teks as sodanig bepaal en die sinkgat-beeld aanwend, is dié skrikwekkende *Black Hole* die afwesige kern van "Die bruid", en van, tewens, enige poging van die mens om betekenis te agterhaal.

Die name wat in "Die bruid" geopper word, is dié van persone wat werklik geleef het en die implisiete leser word genoop om met die eerste oogopslag dié name aan te stip as outentifiseringstegnieke wat die teks anker in 'n werklike wêreld. Maar veral omdat die meeste van hierdie name uitwys na kunstenaars, die skeppers van tekste in verskeie vorme, en hul tekste by "Die bruid" betrek word in 'n breë interteks wat saam met "Die bruid" in die sinkgat ingesuiig word, tree die name eintlik paradoksaal destabiliserend op. Weer eens word die mislukte pogings van die mens om finale betekenis te agterhaal, by wyse van hierdie ondermynende name benoem.

#### AGTER DIE GAASDOEK: BEGIN EN EINDE

Soos dikwels in die postmodernistiese teks gebeur, word die idee van 'n begin en 'n einde van 'n teks in "Die bruid" geproblematiseer. Die bekende frases *point of entry* en *point of exit* word reeds deur die aanwesigheid van die sinkgat met sy inkalwende wande afgewys: daar kán geen onskuldige begin en bevredigende afsluiting of einde wees vir 'n teks waarin selfs die name van werklike mense destabilisasie in die hand werk nie.

Op storievlak is die naamlose reisiger-skrywer en Jo, sy

medeskrywer, op reis van Graaff-Reinet na die suide (39). Hulle arriveer by die Houwhoek-hotel, wat weer eens as 'n soort deurgangsruiimte dien waarbinne die reisigers slegs besoekers is, nes die reisendes in "Siënese dagboek" in Siëna op reis is, dié in "Nag van die Clown" 'n tydelike kompartement op-Makkadas vind en die towenaars in die gelyknamige teks in 'n hotel oorbly (53). Hierdie ruimtes word in die onderskeie tekste as vertekstualiseerde ruimtes ervaar, en daarom word die reis van die storievlak-reisigers telkens bloot stramien vir 'n tekstuele reis. Hierdie teksbewustheid bepaal ook wat normaalweg as die begin en einde van "Die bruid" aangetoon sal word.

Wat die geografiese eindbestemming van die reisiger-skrywer en Jo gaan wees, word nie vermeld nie, maar die slotsinne van "Die bruid" bied wel 'n oplossing, alhoewel die oplossing nie op die vlak van 'n normale intrige lê nie. Die slot lui:

Hy skroef sy ou Parker-vulpen toe.  
Klaar, dink hy, finis. Jy sál hieruit 'n verhaal moet maak (49).

Daar is geen eindbestemming nie - slegs 'n onderneming of proses waarna gemik word. En dié onderneming is om 'n verhaal te vertel, om taal te gebruik. Dié reisigers se reis sal hulle opnuut na 'n taalruimte neem, veral omdat die opmerking "Klaar ... finis" eintlik verwys na die einde van 'n besluitnemingsproses: "Jy sál hieruit 'n verhaal moet maak". "Die bruid" kan dus gelees word as uitgerekte besluit en aanvanklike pogings om 'n verhaal te maak, terwyl die éintlike

verhaal - die eindbestemming - nog voorlê en dus afwesig is. "Die bruid" is dus nie 'n afgehandelde, voltooide kortverhaal nie, maar slegs "aantekeninge by die skryf oor 'n reis", om die titel van Koos Prinsloo (1982) se verhaal, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", wat hierbo op p.76 en verder ter sprake kom, by te haal. Die afwesige teks, die eindbestemming, sal egter geen aankoms in 'n stabiele ruimte wees nie, maar sal, as die teksopvatting wat tot dusver aan die hand gedoen is, steeds geld, slegs nóg 'n teks binne die bewegende, skuivende interteks wees wat sigself na die magneet van die sinkgat aangetrek sal vind, of wat self sinkgat is.

Hennie Aucamp se verhaal "'n Storie oor 'n storie" in Enkelvlug (Aucamp 1978: 24) eindig met die woorde: "Daar is geen uitweë vir my of my verhaal nie. Ons moet geduldig ryp word vir ons slot" (35), waarmee die verteller hom met sy teks vereenselwig. In "Die bruid" skroef die reisiger-skrywer, wat hom op een vlak as karakter in sy eie teks bevind, sy vulpen toe en neem hom voor om, oënskynlik op 'n ander vlak, 'n verdere "verhaal" te skep. Daardie verhaal sal egter deur die interteks waarvan "Die bruid" deel is, ingesluk word en die skrywer-reisiger sal hom teen wil en dank ook in daardie teks as reisiger bevind. Hy besit geen visum vir 'n uitreis uit die teks nie.

John Barth se "Life-Story", wat as die oorsprong van "Die bruid" aangedui is, eindig met 'n soortgelyke handeling as die toeskroef van die vulpen in "Die bruid":

'Happy birthday', said his wife et cetera, kissing him et cetera to obstruct his view of the end of the sentence he was nearing the end of, playfully refusing to be nay-said so that in fact he did at last as did his fictional character end his ending story endless by interruption, cap his pen (Barth 1977a: 212).

Ook die oorsprong, of "begin" van "Die bruid" ("Life-Story")\_verskaf 'n "einde", alhoewel hierdie einde "endless" is en na verdere tekstualiserings sal lei.

In haar artikel "Die komplisering van die verhaaleinde as Postmodernistiese verskynsel" (Lombard 1988: 459 e.v.) verwys Jean Lombard na:

verhale wat nie - soos die geval is in metafiksionele tekste - daarop uit is om die illusie van 'n verhaalwerklikheid wat opgebou word, te verbreek nie. Die direkte verband tussen die woorde van die teks en objekte en verskynsels in die werklikheid word vanselfsprekend aanvaar (Lombard 1988: 461).

Sy verduidelik dat opvatting oor die verhouding tussen werklikheid en fiksie die konvensies van eindes bepaal:

Geslote eindes hou verband met die veronderstelling van die teks as koherente, stabiele eenheid. Dié soort verhale het gewoonlik 'n teleologiese struktuur, waar gebeure bepaal word deur oorsaak en gevolg (Lombard 1988: 461).

Sy verwys na die opvatting van die natuurlike einde, wat ook 'n bepaalde houding oor die verhouding werklikheid en fiksie veronderstel: "Wanneer die lewe, of 'n fase daarvan eindig, dan eindig die verhaal" (Lombard 1988: 461).

Frank Kermode verduidelik hierdie "sense of an ending":

there is still a need ... in the moment of existence to belong, to be related to a beginning and to an end ... it seems ... that in 'making sense' of the world we still feel a need, harder than ever to satisfy because of our accumulated scepticism, to experience that concordance of beginning, middle, and end, which is the essence of our explanatory fictions (Kermode 1979: 35-36).

Hieroor verklaar Lombard:

In dergelike beskouinge word die funksie van literatuur gesien as 'n herformulering van 'n bepaalde sinservaring van die werklikheid en, meer spesifiek, as 'n bevrediging van die behoefte by iedere mens aan 'the sense of an ending' (Lombard 1988: 462).

McHale verwys by wyse van voorbeeld na Victoriaanse romans met hul "compulsory tying-up of loose ends in death and marriage" (McHale 1987: 109).

Maar 'n postmodernistiese teks soos "Die bruid" wil juis gerusstellende nosies soos 'n "sense of an ending" fnuik en die verhaaleinde problematiseer:

In meer tradisionele, realistiese tekste, word juis probeer om die werklikheidsillusie tot aan die einde vol te hou. In metafiksionele tekste word dié illusie doelbewus deurbreek (Lombard 1988: 464).

In hierdie verband merk McHale op:

There is, of course, one other possible structure of textual non-ending: circularity (McHale 1987: 110).

Hy verwys dan na "a text with its tail in its mouth", wat die ouroboros-struktuur mimeer (McHale 1987: 111). Die ouroboros-slang, wat sigself eet en dikwels in illustrasies getoon word waar die slang sy eie stert byt, word beskryf as simbool van die kosmos, wat sigself voortdurend fisies en geestelik verteer en by wyse van dié verteringsproses ál meer selfbewus word - veral ten opsigte van transformeringsprosesse (Chetwynd 1982: 129-130). "Die bruid" mimeer nie so markant soos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" 'n ouroboros-struktuur nie. Soos hierbo op p.106 aangetoon, eindig die Prinsloo-teks met dieselfde sinne as waarmee dit begin. Maar met die bevestiging van tekstualiteit aan die "einde" van "Die bruid", asook die herhaling van 'n handeling uit Barth se "Life-Story", gryp die einde ook terug na die begin, wat juis deur teksbewustheid en Barth se verhaal ingegee is. In dié sin is "Die bruid" dus ook 'n sirkelverhaal wat op selfbewuste wyse na sy eie transformeringsprosesse kyk.

"Die bruid" begin met die woorde:

Op pad Houwhoek toe was dit Barth wat hom die plan besorg het. Hy het die vorige aand op Graaff-Reinet 'Life-Story' begin lees ('Without discarding what he'd already written he began his story afresh in a somewhat different manner') (39).

Die skrywer-karakter in "Life-Story" skryf oor 'n skrywer wat oor 'n skrywer skryf, ensomeer, totdat hy vermoed dat hy self 'n karakter in iemand anders se teks is. Hy is dus bewus van sy eie tekstualiteit. Daar is geen ontsnapping uit hierdie

proses nie, en:

Caught between two infinities ... Barth's fictional author breaks down, abandoning his project and beginning again with what he hopes will be a simpler structure (McHale 1987: 115).

Die reisiger-skrywer in "Die bruid" wil as 't ware die skrywer van Barth se teks se pen weer opneem. Reeds op Graaff-Reinet, voor die aankoms op Houwhoek, was die skrywer al die verhaal oor Alter en Van Aard aan die bedink:

Toe het hy begin wonder: moet ek nie 'n verhaal maak van hoe ek Alter se storie probeer skryf nie? Soos vroeër op die skoolkonserte: die omhelsing en die dolk agter gaasdoek? (39).

Die storiemaakproses word van meet af aan ontluister met hierdie komieklike beeld van 'n skoolkonsert-toneel. Die feit dat 'n skoolkonsert ter sprake is, dui op onbeholpenheid en 'n gebrek aan professionaliteit. Die implisiete leser wat meen dat die ware moord agter die gaasdoek (of sluier, wat beeld van die teksweb kan wees) plaasvind, moet egter besef dat daar hier sprake is van 'n opvoering - die moord as opvoering. Soos Marat se dolkmoord slegs tekstueel toeganklik is, só is die "moord" op Alter deur Van Aard en Melusina slegs tekstueel na te vors deur die lesende en skrywende reisiger-skrywer.

Met die ontluisterende skoolkonsert-beeld word die vertelonderneming - nes die bruid se seremonie - in die openbare vermaak-arena geplaas, wat die sirkuswêreld van die Clown en die

publisiteitswêreld van die skrywer-reisigers byroep, asook die toertjiemakers Vel Binneman en Heinrich Gruber na wie op p.125 en verder hierbo verwys word. Skryf as omtoorproses of towery word in "Towenaars", die teks wat hieronder op p.289 en verder beskou word, onder die loep geneem. Die reisiger-skrywer se verhaalonderneming sal dus binne 'n ruimte van *performance* - van opvoering, uitvoering - geskied. 'n Ironisering, selfs satirisering, van die skryfprojek word dus geïmpliseer, waarmee weer bevestig word dat die skrywer nar is.

Die frase "agter gaasdoek" (39) is nie 'n onskuldige frase sonder 'n tradisie in die Afrikaanse kortverhaalkuns nie. Hennie Aucamp se bekende essay, "Ontkleedans agter gaasdoek" (Aucamp 1973: 108), is die oorsprong van die aanhaling oor die magneetkern van elke verhaal wat P.A. du Toit hierbo gebruik om na dié dominante aspek van "Die bruid" te verwys.

Maar die skrywer wat in sy eie gaasdoek vasgevang sit, kan die aand op Houwhoek "nie begin nie" (39), want die bruid wat gesluit in die huwelik bevestig word, onderbreek sy vertelonderneming. Die konkrete leser moet daardie seremonie nou, oor die skouer van die implisiete leser, as voyeur, of, nes die reisiger-skrywer en Jo, as ongenooide gas - of selfs parasiet! - bywoon, en J. Hillis Miller se woorde oor taal in sy opstel "The Critic as Host" in gedagte hou:

language is not an instrument or tool in man's hands,  
a submissive means of thinking. Language rather thinks  
man and his 'world' ... if he will allow it to do so  
(Miller 1988: 282).

## PLAVEISEL VIR DIE DANS

Die huweliksfees vind op Houwhoek se dorpspleintjie plaas. Maar die knus assosiasies wat só 'n plattelandse bruilofstoneel mag oproep, word ondermyn wanneer dit blyk dat die plein spesiaal met-die oog op die bruilof geplavei is (39). Op sigself skep hierdie voorbereidingsdaad 'n gevoel van welgestelde sekuriteit, want die bruid se vader, die oud-senator, "ken almal wat te kenne is" (39) en is kennelik 'n welgestelde en invloedryke man. Maar die woorde van die ánder reisiger in "Siënese dagboek" moet bygelees word:

strate verander in pleine, verander in tuine, word fundamente. Woorde verander sonder troffel of sement in woorde: straat, Strasse, strada, street, van straza, strazza, verder terug van strata, vervorming van sternere: om oop te gooi (10).

Hierdie taalvervorming word ook in dialoog oor die plaveisel aangetoon, wanneer een van die gaste opmerk: "Ek wondigh hoeveel blaghe die ou senatogh moes uittel net vir Coghobghick" (42). Taal is geen stabiele gegewe nie. Dit is 'n werkwyse wat herinner aan, soos hierbo aangetoon, Koos Prinsloo se vervorming van "Zook" in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis".

Die bruid het dus nie vaste grond onder haar voete nie, want in die bespreking van "Siënese dagboek" hierbo op p.103 en verder word aangetoon hoedat taal met die aangehaalde teksgedeelte aan die vergly gaan. Hierdie onstabiliteit, waarvan

die idioot in "Die bruid" draer word, lei daartoe dat die huwelikseremonie op 'n onsekere voet beland wanneer die bruid in die afwesigheid van die bruidegom die idioot vra om saam met haar die dansbaan seremonieel te open (47). Hiermee skeep die huwelikseremonie 'n onsekere bodem vir die toekomstige huwelik tussen die bruid en die invloedryke senator se seun.

Dié dans word voorafgegaan deur die seremoniemeester wat ietwat onbeholpe aankondig - en ook na die teks waarin hy optree verwys! - dat die dansbaan oop is:

'Daarmee, vriende, het ons gekom by die begin van die einde,' en toe hy sy fout agterkom: 'ek bedoel die einde van die begin. Die baan is oop. Orkes, moenie op julle laat wag nie!' (46).

Die musikante val weg met 'n wals, maar niemand begin dans nie. Die bruidegom het "'n draai gaan maak in die herberg se kroegie" (47) en almal wag, bewus daarvan dat die bruidegom die bruid "verraai" het deur op dié simboliese oomblik kroeg tõe te verkas. Wanneer die bruid die idioot vra om met haar die dansbaan te open, "verraai" sy haar bruidegom "deur haar liefderykheid teenoor sy idiootebroer" (Brink 1990).

Die bruid en die idioot dans:

Eers lyk dit asof hy strompel, maar haar statige bewegings ondersteun hom. Dan begin alles vloei, dit lyk asof sy logheid met elke beweging, elke draai, minder word. Uit sy mond trek 'n blink streep tot op sy lapel, maar hy dans, hy sien haar voor hom met die wit rok en hy ruik die bloeiselkrans in haar hare, hy haal diep asem terwyl hulle draai en draai. Sy sê vir hom iets, maar hy kan haar nie hoor nie en as hy vir haar iets probeer sê, is daar te veel spug in sy

mond. Al die gaste om hulle glimlag, almal klap hande. Hulle moedig hom aan. Party roep sy naam (47).

In die dans word die idioot meer as clown. Hy word van sy lompheid en outsiderskap bevry en sy essensiële aardseheid en sensualiteit vind uiting in die bewegings van die dansvorm:

Hy sweet, sy bewegings is nie meer sy eie nie, dis sy wat wyk en dan weer teen hom aanleun, sy ruik soos 'n tuin, sy is wit in haar wit rok, haar dun rok, en daar is baie kleure om haar (47).

Hierbo word aangetoon hoedat die figuur van die skrywer, die clown en die idioot oor mekaar skuif. Die idioot se kortstondige opgaan in die dans aan die hand van sy muse-bruid verklaar waarom daar in "Die bruid" telkens 'n verband tussen die idioot en die reisiger-skrywer gelê word. Nie alleen "herken" die idioot die skrywer deur die enigste huweliksgas te wees wat hom (en Jo) naderwink nie (44), maar ook wil Jo telkens die idioot in verband met haar skrywer-reisiger sien. Wanneer die gaste die idioot bespreek en na hom daar aan die hoof tafel verwys, merk Jo teenoor haar metgesel op: "Vra liever waar's jy" (40). Die idioot is 'n afskynsel van die skrywer, en nes die idioot sal die skrywer ook as clown of id optree deur vertelkonvensies teen te gaan en dít wat agter die gaasdoek van konvensie skuil, telkens bloot te lê. Die skrywer-reisiger word voorgegaan deur die idioot, wat met sy aardseheid en gebrek aan sofistikasie sy gulp toemaak terwyl hy vir die vreemdes, die skrywer-reisiger en Jo, naderwink. Hy kom "(t)ussen die bome

uit" (44) voordat hy die skrywer-reisiger en Jo sien en naderwink, waarmee hy ook in verband gebring word met Donato met sy Leccio-bos (18) en Heinrich Gruber in "Stamme vir die ruimte" in Dubbeldoor (De Vries 1963), albei figure wat saam met die reisiger-skrywer in "Siënese dagboek" gelees moet word. Hierdie figure word almal tussen stamme geplaas, sodat hulle by wyse van hul persoonlike ruimtes na mekaar uitreik.

Maar die idioot se oomblik vergly. Die bruid, wat in 'n onkonvensionele oomblik die reëls van die seremonie verbreek, sien die bruidegom aankom. Sy los die idioot se hand en "gly grasiuus in die omhelsing van haar bruidegom" (47). Die idioot bly alleen agter: "Hulle gly van hom af weg. Die dans verander" (47). Die effek op hom is groot:

Die idioot bly staan verdwaas. Die musiek klink so anders. Die mense beweeg almal vinniger. Sy arms is te lank, sy mond hang half oop. Hy probeer wegkom, maar hy stamp teen die gaste. Hulle lag vir hom. Hy verlang na haar omdat hy haar nie meer kan sien nie (47).

Hy begin bewe, want hy is weer buite die kring. Hy is die clown vir wie gelag word. Herinnerings uit sy verlede begin hom oorval. Sy rug raak krom soos 'n boog wat gespan word (47). Dit is die oer-ou gebaar van iemand teen wie beskuldigings geslinger word. Ook hy staan in die openbare oog blootgestel aan verraad. Maar as een van die gaste hom kom troos met: "Jy het lekker gedans, Henkie. Dit was mooi, jong!" (48), begin hy weer ontspan. Hy ken die verraad wat sy verbeelding dikwels met hom speel: "Hy verbeel hom seker maar goed, hy is goed met hom dinge

verbeel, dit weet hy" (48).

Met hierdie verwysing na die verbeelding, word die skeppende instink van die idioot geopper. Maar dit is nie 'n positiewe verbeeldingsvermoë wat ter sprake is nie, eerder een wat tot angs en paranoia lei, soos die volgende teksgedeelte oor die idioot se reaksie nadat die bruid sy hand gelos het, illustreer:

Toe hy klein was, het sy hond te diep onder droë dryfhout ingekruip. Toe het hy ook so gevoel. Hy het die takke met sy hande gebreek en alles platgetrap om sy hond weer te kry. Hy sal ... (47-48).

Hiermee word enige romantiese nosies oor skrywersverbeelding van die hand gewys en word die verbeelding as taalgenereerder (of taalruimte) in 'n patologiese ruimte geplaas. Dat dit juis 'n idiót se verbeelding is wat tot waanbeelde lei, bevestig die besondere aard van dié verbeelding - en, by implikasie, die verbeeldings of tekste wat geskep word deur dié idioot as verteenwoordiger van al die clowns in Nag van die Clown.

#### DIE SINGKAT VAN VERRAAD

Met hierdie verraad teenoor die romantiese opvatting van kunstenaarskap en die skryfonderneming van skrywers, kom die kode van verraad aan bod. Verraad in "Die bruid" is 'n verdere verbeelding van die verraad van byvoorbeeld Judas teenoor Christus, Henke teenoor Jansoon en Van Niekerk teenoor Lohan,

net soos die verraad teenoor Alter as voorganger Van Aard se verraad teenoor Marthinus, die vorige hoof van die Kunsskool, het.

Verraad in die generiese sin word parodiërend gepleeg. Jo word as leser van Agatha Christie (49) geïdentifiseer en het ook 'n bepaalde siening van haar metgesel se skryfonderneming:

En dis juis nie 'n verhaal nie, dink sy. Dis Alter wreek met 'n speurverhaal sonder 'n moord. Hy en Alter, Dawid en Jonathan, het die mense altyd gesê toe hulle nog saam op die personeel was. Alter se verbittering het woord na woord op hom toegesak terwyl hy die dagboek gelees het (40).

Sy besef dat die noue verbintenis tussen die reisiger-skrywer en Alter die motivering vir sy verbete soektog na 'n verhaal is. Die teks wat sy soektog ingee, is Alter se dagboek, maar 'n egte speurverhaal word "Die bruid" nie: dit is "'n speurverhaal sonder 'n moord". En tóg word die sluipmoord op Marat vooropgestel deur Alter én die reisiger-skrywer, wat op p. 48 vra wie Marat doodgemaak het. Jo se antwoord is die klaarlees van 'n sin waarmee sy besig was:

metonymic text, in contrast, deluges us with a plethora of data, which we seek to unite into one meaning (49).

Hiermee word die veelheid van gegewens waarmee 'n metonomiese teks soos "Die bruid" die leser konfronteer, op ironiese wyse in verband gebring met die skrywersworsteling om uit die "te veel" (42) 'n verhaal op te bou. Daarmee

dekonstrueer sy haar metgesel se angstige vraag oor die moordenaar van Marat, asook enige hoop wat hy mag hê om al vertellende tot 'n finale oplossing te kom. Bowendien sien sy sy skrywery as wraak, en sy wil hom dus met hierdie aanhaling waarsku dat hy, ten slotte, nie 'n speurverhaalskrywer soos Agatha Christie is nie.

Jo wil nie slegs by tye duiwelsadvokaat wees nie, maar lees die reisiger-skrywer terwyl hy met sy gegewe swoeg, lees ook sy teks-in-produksie, en het haar eie voorkeure:

Maar sy verkies sy verhale waarin sy stukke van hóm herken, al is dit verwring soos die beeld van iemand wat voor 'n lagspieël in 'n pretpark staan. In die verhaal wat hy van Alter se dagboek maak, herken sy min van hom (40).

Die implisiete leser van "Die bruid" trek verbande tussen die reisiger-skrywer van hierdie teks en ander figure in die De Vries-teks met obsessies oor verraad. Jo se metgesel staan inderdaad voor die spieël van Alter se ervarings en sien homself daarin weerspieël, waarmee sy bemoeienis met die Alter-verhaal verklaar word. Dit is asof Jo geïrriteerd is met die Alter-gegewe waarmee haar metgesel swoeg - daarom dat sy hom probeer verlei om oor die bruilof iets te skryf: "'As ek 'n skrywer was,' sê sy, 'het ek iets van gisteraand se bruilof gebruik'" (49). En tóg help sy hom aktief met sy skrywery oor Alter en Van Aard: "'Haal die romantiese sin oor die blare uit,' was haar raad. 'Die man (Van Aard - E.v.H.) is tog 'n stommerik en 'n rassis'" (41).

Jo se rol lê tussen dié van duiwelsadvokaat, verraaier, ondersteuner, medeskrywer en lesër. En sy gee, alhoewel sy teen die koester van verwagtinge oor 'n oplossing waarsku, tóg iets van 'n antwoord op die vraag na Marat se moordenaar:

Was dit nie 'n vermoemde vrou nie? As ek aan Marat dink, sien ek altyd net die merkie van die steekplek (49),

waarop haar metgesel antwoord: "Dis oor dit so klein is" (49). Daarmee is die rol van Melusina dan opgeklaar - beide Jo en die skrywer voel dat sy die mag ágter Van Aard was. Sy word inderdaad as iemand wat by magte sou wees om só 'n "sluipmoord" te pleeg, gekarakteriseer:

'Oral waar Alter van haar skryf, is sy die toonbeeld van beskaafdheid, natuurlik teenoor haar man se brutaliteit. Hardwerkend. Betroubaar. Lydend. Maar altyd in beheer van elke situasie. In die verhaal behou ek die kontras.'

'Ek onthou die vrou nog van die rukkie toe jy daar was. As sy in die vertrek was, was Van Aard soos 'n kind wat bang was hy doen iets verkeerds' (44).

En die rede waarom Melusina só 'n rol sou wou speel, word ook aangegee:

'Die vrou van 'n korrupte en humeurige Streber wat toe sy kans kry in die lewe,' sê Jo prakties. 'En dan kom 'n woelgees (Alter - E.v.H.) en bedreig sy hemeltjie. Dis hoekom hy van Alter ontslae geraak het (45).

Alter se verraad was goed beplan. Van Aard besluit dat hy

van Alter ontslae moet raak. Hy vra Alter om 'n uitstalling te hou. Alter, wat verras is oor Van Aard se goedgesindheid, doen om 'n borgskap aansoek, en by die komitee wat die borgskap oorweeg, kry Van Aard die gehoor waarna hy soek. Hy gebruik die geleentheid om twyfel te saai oor Alter se doseervermoëns. Die effek hiervan is eerstens dat Alter sy werk verloor, maar die gevolge op sy gees is meer langdurig van aard, soos die volgende uittreksel uit sy dagboek illustreer:

Die dag voor ek weg is, het die Rektor my ingeroep. Iemand skuld my die waarheid, het hy gesê. Van Aard het my aan die keurkomitee voorgehou as 'applikant' en twee verslae voorgelê, van R. en van J. Dit is heeltemal onbegryplik. Albei het my verlede maand nog gelukgewens ná die eerste berigte in die pers (ook Van Aard se werk?) en albei het uit hul eie bygevoeg hoe heelhartig hulle die keuse van my werk ondersteun. R. een aand in my huis, J. in my motor toe ek hom op die lughawe gaan haal het. Toe die Rektor die verslae vir my wys, het ek gevoel soos iemand wat wegsink in water. Die lewe het later eers teruggekom. Wie is Van Aard dat hy twee beskaafde mense se verraad kan opkommandeer as hy dit nodig het? Hul verslae was hom tot steun (45).

Alter voel, ná sy kennisname van Van Aard se boosheid, soos iemand wat "wedsink in water" (45), waarmee die sinkgat-beeld geaktiveer word. Die skrywer-reisiger merk op:

Alter het in dieselfde donker vlek weggeraak as sy vriende, as die bestuur van die Kunsskool wat alles sienderoë toegelaat het, in dieselfde vlek waarin Marthinus verdwyn het (45).

Verraad word as 't ware die sinkgat waarin alles verdwyn. Die groot obsessie van die De Vries-tekst is kennelik wat Brink

(1990) die "Black Hole" van verraad noem wat alles en almal insuig, vanaf die oerverraad van Judas (of God?) teenoor Jesus tot by die verskillende verskyningsvorme van verraad in die moderne tyd. Dit is 'n skrikwekkende siening van menseverhoudinge. In die uitbeelding van die onverklaarbaarheid wat met verraad saamhang - byvoorbeeld die redes wat mense (of God) tot verraad beweeg - asook die intense twyfel oor die vermoë van taal, word die karakters in die De Vries-interteks uitgebeeld as slagoffers wat geen weerstand kan bied teen die verskriklike suigkrag van die sinkgat van verraad nie. Hulle bevind hulle in 'n ruimte sonder vastighede of struktuur. Hulle is ontdaan van sekerheid, want die verraad kan van enige, onverwagte hoek kom - van kollega, assosiaat, dissipel of selfs God. Dit is 'n wêreld van pyn en paranoia wat uitgebeeld word, met as enigste patroon wat groei, die vlek waarin alle patrone verdwyn.

Alter is nie Van Aard se eerste slagoffer nie. Sy voorganger-in-verraad is ook iemand wat anders, alternatief is. Die vorige hoof van die kunsskool, Marthinus, was eweneens die slagoffer van Van Aard en word as eksentrieke persoonlikheid uitgebeeld:

Oom Marthinus se gebulder en grappe. Oom Marthinus wat hom min gesteur het aan watter tyd van die dag of nag dit is. Oom Marthinus wat so gewild was by die studente omdat hy sulke lang aanhalings uit sy kop geken het. Oom Marthinus wat hom min gesteur het aan die administrasie (45).

Maar Van Aard werk ook vir Marthinus uit. Dit blyk dat

stories van Marthinus by die Bestuur aangedra is. Hierdie stories was verdraaide leuens. Iemand het Marthinus in die rug gesteek, en wanneer hy deur die Bestuur gevra word om pensioen te oorweeg, konfronteer hy sy personeel tydens 'n restaurant-ete met die situasie. As die aand afgeloop is, vra hy "Wie gaan betaal?" (46), en dit is Van Aard wat die geld uit sy sak haal:

Marthinus het gesê (maar sag dat die ander hom nie kon hoor nie): 'Ek het geweet wie die silwerlinge het, Van Aard. Jy sal niemand ooit jou ambisies vergewe nie' (46).

Van Aard word eksplisiet as Judas benoem. Kort daarná sterf die verraaide Marthinus, nes Christus kort na Judas se verraad gesterf het en die verraaides in die De Vries-tekst as gevolg van verraad 'n geestelike dood sterf. Maar Marthinus se verraadservaring is slegs die wegbereider vir Alter se ervaring.

'n Politieke motivering, wat op private vlak deurgesuur het, is reeds hierbo aangegee vir Van Aard se optrede. 'n Verdere dryfveer vir sy desperate magsuitoefeninge word deur die skrywer-reisiger verwoord wanneer hy beskryf hoe Van Aard toenadering by Melusina soek en sy wegbeur: "Moenie, sê sy, jy weet jy kan nie" (48). Die pynlike bewustheid van impotensie, die afwesigheid van seksuele vermoë, kan ook as verklaring vir Van Aard se patologiese optredes dien, veral omdat hy 'n paar reëls verder die volgende woorde in die mond gelê word wanneer hy aan Alter dink: "Jy sal magteloosheid moet leer hanteer" (48). Sy impotensie en die magspel tussen hom en Melusina (wil sy hom help om meer mag te kry?) kan ook haar rol verder

verklaar.

Alhoewel die "booswigte" hiermee geïdentifiseer is, is die strewe van hierdie teks nie afgehandel nie. Indien dit bloot speurverhaal wou wees, sou dit daarmee afgehandel gewees het, maar die wyse waarop die skrywer-verteller hom aan die "einde" voorneem om die verhaal nog te maak, wil op die keersy van 'n bevredigende afloop en oplossing dui. Die implisiete leser is op afwesigheid aangewese. Die soeke na betekenis strek oneindig verder, en die terrein daarvan is nie 'n speurtog na oorsaaklikheid tussen moordenaar en slagoffer nie, maar eerder die sinkgat van taal, waarin alles uiteindelik verdwyn.

SES

DIE SKRYWER AS TOWENAAR: DIE OMDIGTINGSPROSES WERKLIKHEID/FIKSIE  
 IN "TOWENAARS"

---

## DIE OUTEURSPROBLEMATIEK

Hierbo word by herhaling benadruk hoedat name en figure binne die De Vries-interteks voortdurend in wisselwerkende beweging is. 'n Komplekse wisselwerking tussen figure soos byvoorbeeld Jesus en Judas, Lohan en Lukas, Han en Jo, Vel Binneman en Donato, Van Aard en Alter, die Clown, die idioot en Braam kom by wyse van doeblering ter sprake. Name soos dié pas genoem, dra by tot hierdie onvoorspelbare vloeibaarheid. Daarbenewens wil naamgewingsprosesse dikwels in die weg staan van tradisionele karakteriseringstegnieke, sodat 'n karakter in een teks uitreik na 'n karakter in 'n ander. Judas reik byvoorbeeld uit na Johannes, Jansoon na Jesus en Han na Kezia. Die een teks speel op die volgende in, sodat byvoorbeeld Braam, Henke, of Jo telkens uit die sfeer van die *suspension of disbelief* wegglip en die implisiete leser daaraan herinner dat Nag van die Clown karakterisering op 'n destabiliserende wyse hanteer.

Telkens wil dit ook voorkom of hier wesentlik verskillende fasette of afskynsels van veral een figuur ter sprake kom. Hierdie figuur, met sy pikareske, clownagtige tekstoertjies, is moeilik omskryfbaar, maar kan ten beste as die outeursfiguur

beskryf word. In hom trek hy die rolle van die verraaide, die idioot, die Clown, die tobrende reisiger, *homo significans*, maar ook *homo ludens*, ensomeer, saam.

Die ontologiese truuks wat Nag van die Clown rondom die figuur van die outeur uithaal, bereik 'n hoogtepunt in "Towenaars", 'n verhaal oor die omdigtingsprosesse tussen werklikheid en fiksie. Die naamlose skrywer in hierdie verhaal word gekonfronteer met 'n ander kunstenaar, Thys van der Vyver. Laasgenoemde naam, wat die voornaam van konkrete outeur Abraham H. de Vries se vader met die van van sy moeder saamtrek, is die skuilnaam wat De Vries gebruik het vir die publikasie van tekste soos Swart sirkel (1961), Mense agter glas (1965a) en Alibi van 'n verdagte (1972).<sup>1</sup> Thys van der Vyver is dus die naam waaragter 'n ander naam, Abraham H. de Vries, skuilgaan. "Towenaars" flankeer in hierdie verband met 'n erkenning van verwantskap tussen twee skrywersname, want op storievlak erken die naamlose skrywer teenoor Thys van der Vyver dat hy 'n boek onder Van der Vyver se naam geskryf het. Maar dit is kennelik nie in pas met 'n teks soos dié om 'n finale antwoord aan die onrustige leser te verskaf nie. Geen vaste band word dus tussen die skrywer op storievlak en die karakter Thys van der Vyver gelê met die naamlose skrywer se opmerking nie: "En ek het amper vergeet; ek het lank gelede 'n boek geskryf onder u naam!" (57). Daarmee word slegs 'n problematiese verhouding geopper tussen die verhaalkarakter Van der Vyver en die naamlose skrywer in

---

<sup>1</sup> Hierdie tekste word gerieflikheidshalwe in die bibliografie onder die naam Abraham H. de Vries aangedui.

"Towenaars", die skuilnaam Thys van der Vyver, die naam Abraham H. de Vries en die konkrete outeur De Vries. Dié verband lê egter nie in 'n eenvoudige oorsaaklikheid nie. 'n Hele rits ontologiese ruimtes word hier op onsekere wyse om mekaar gerangskik.

Die konsep van die outeur wat op dié wyse in "Towenaars" ge-problematiseer word, is dus eintlik bloot 'n metode om die verhouding werklikheid/fiksie opnuut onder oënskou te neem. Daarom word die paradoksale outeursbegrip, en die debat daaromheen, nou hieronder van naderby beskou. Daar word na drie teoretici in dié verband verwys: Barthes, Foucault en McHale. McHale, bewus van die probleme in hierdie verband, merk oor die outeursproblematiek op: "Clearly, it is time that we approached this paradox head-on - or as nearly head-on as possible, given its elusiveness" (McHale 1987: 199).

#### BARTHES EN DIE DOOD VAN DIE OUTEUR

Hierbo is die term die De Vries-tekst (of -intertekst) meermale gebruik. Hierdie formulering is binne die konteks van hierdie studie ongetwyfeld problematies. Dit mag herinner aan 'n hantering van die outeursfiguur waarteen Barthes in sy seminale essay "The death of the author" te velde trek:

The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions (Barthes 1988: 168).

Hy gaan voort:

The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a *before* and an *after*. The Author is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child (Barthes 1988: 169-170).

Alhoewel Nag van die Clown as motto die spreuk "Origins trouble the voyager much" neem, is Barthes beslis in die skryf van die outeur se doodsertifikaat:

writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing (Barthes 1988: 168).

Die breuk tussen die werk en die outeur begin reeds by die skryfhandeling:

As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins (Barthes 1988: 168).

Barthes wys daarop dat die verantwoordelikheid van vertelling in wat hy noem etnografiese gemeenskappe (Barthes 1988: 168) nooit deur 'n individu aanvaar word nie. Dit gaan eerder oor iemand wat as tussenganger of shamaan optree en wie

se optrede - "the mastery of the narrative code" (Barthes 1988: 168) - bewonder word. Genialiteit is van geen belang nie. Daarenteen is die begrip van die outeur 'n moderne verskynsel wat sy ontstaan te danke het aan die "prestige of the individual" (Barthes 1988: 168). Foucault formuleer die ontstaan van die outeursbegrip só:

The coming into being of the notion of 'author' constitutes the privileged moment of *individualization* in the history of ideas, knowledge, literature, philosophy, and the sciences (Foucault 1988: 197).

Desondanks was daar aan die kant van skrywers dikwels pogings om van hierdie "sway of the Author" (Barthes 1988: 168) weg te skram. Barthes noem Stéphane Mallarmé, die Franse simbolistiese digter, as voorbeeld van 'n skrywer wat beseft het dat dit taal is wat aan die woord is, en nie die outeur nie (Barthes 1988: 168).

Ook binne die modernisme was daar pogings om die teenwoordigheid van die outeur te maskeer. Skrywers soos Flaubert, James en Joyce was van mening dat:

the visible, intrusive authorial persona of Thackeray, Balzac, Trollope had been superseded; that henceforth the author would be invisible and unobtrusive, above or behind but not *in* his creation (McHale 1987: 199).

Die gangbare slagspreuk tydens die modernistiese era is Joseph Warren Beach se "Exit Author" (McHale 1987: 199):

The modernists sought to remove the traces of their presence from the surface of their writing, and to this end exploited or developed various forms of ostensibly 'narratorless' texts - texts based in large part on direct dialogue exchanges ... or on free indirect discourse ... Or they effaced their own subjectivities behind the surrogate subjectivity of a first-person narrator or interior monologist (McHale 1987: 199).

Hierdie pogings om subjektiwiteit te verdoesel, was nie altyd geslaagd nie. Die paradoksale gevolg van dié strategieë was dikwels:

the more they sought to efface themselves, the more they made their presence conspicuous. Strategies of self-effacement, while ostensibly obliterating surface traces of the author, in fact call attention to the author as *strategist* (McHale 1987: 199).

Barthes meen dat die verwydering van die outeur die teks transformeer. Tydens die lees van die teks is die outeur op alle vlakke afwesig:

The temporality is different. The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand outomatically on a single line divided into a *before* and an *after*. The Author is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now* (Barthes 1988: 169-170).

Daar is geen ander bron as die taal self nie - daarom skryf

Barthes (1988: 170) van "language which ceaselessly calls into question all origins", wat die bundelmotto ("Origins trouble the voyager much") opper.

Barthes se standpunt, waarmee die motto van Nag van die Clown in gesprek tree, is:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the 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 centres of culture (Barthes 1988: 170).

Nie net die bundel se motto nie, maar ook teksgedeeltes uit Nag van die Clown, speel direk in op Barthes se essay. Wanneer Barthes byvoorbeeld opmerk: "life never does more than imitate the book" (Barthes 1988: 170-171), dan antwoord "Die bruid" met die verwysing na "plagiaat wat die werklikheid gepleeg het uit storieboeke" (40). Die Clown wat in "Nag van die Clown" vra na die skrywer van die script, opper Barthes se verwysing na "language which ceaselessly calls into question all origins" (Barthes 1988: 170).

#### DIE ONNUTSIGE CLOWN

Ondanks skatpligtighede aan Barthes, en ondanks die dramatiese doodverklaar van die outeur en die aanwys van taal as enigste bron, verskyn spore, flikkeringe, afspieëlings of doeblerings van konkrete outeur Abraham H. de Vries egter op onnutsige wyse

in verhaal ná verhaal in Nag van die Clown. Die implisiete leser word met verskeie vrae gekonfronteer. Onder meer vra hy homself af of dié figuur Barthes se doodverklaar van die outeur wil uitdaag. Of wil hy sy eie tekstualiteit telkens bevestig, sy tuiste in taal verklaar en daarmee afreken met enige poging om konkrete outeur Abraham H. de Vries in die onderskeie tekste te herken, in te lees en tot oorsprong van die tekste te verklaar?

Die leser wat met hierdie vrae gekonfronteer word, is nie bloot 'n verbruiker van die teks nie - veral nie 'n teks wat, soos De Vries se tekste, eerder *scriptible* as *lisible* (Barthes 1974: 4) is nie. Daar rus 'n verpligting op hom en daar word van hom verwag om aktief aan die teks mee te werk - Barthes merk immers op: "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (Barthes 1988: 172). Die implisiete lesersrol behels dus nie 'n passiewe rol nie, maar aktiewe deelname aan betekenisskepping. Dié leser kan nie bloot tydens die lees van 'n teks soos "Towenaars" in die *suspension of disbelief* opgaan nie, maar is verplig om die teksteoretiese opvattinge agter die verhaalgewe te ontrafel. Die metafiksionele teks eis dat die leser "die blote storie"<sup>2</sup> verrai.

#### FOUCAULT EN DIE OUTEUR AS FUNKSIE

Michel Foucault neem Barthes se uitdaging op. Sy essay "What is

---

<sup>2</sup> Dié frase is 'n toespeling op Hennie Aucamp se Die blote storie: 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers (Aucamp 1986).

an author?" (Foucault 1988: 197 e.v.) toon aan dat die begrip outeur 'n diskoersfunksie is wat in die loop van die geskiedenis telkens verander. Foucault omskryf sy projek só:

I want to deal solely with the relationship between text and author and with the manner in which the text points to this 'figure' that, at least in appearance, is outside it and antecedes it (Foucault 1988: 197).

Hy het ook bepaalde opvattinge oor die outeur se verdwyning:

In writing, the point is not to manifest or exalt the act of writing, nor is it to pin a subject within language; it is rather a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears (Foucault 1988: 198).

Maar hy wil verder as Barthes gaan. Dit is nie voldoende om te volstaan met die slagspreuk dat die outeur verdwyn het nie:

Instead, we must locate the space left empty by the author's disappearance, follow the distribution of gaps and breaches, and watch for the openings that this disappearance uncovers (Foucault 1988: 200).

Wanneer die naam Abraham H. de Vries dus oënskynlik aanwesig is iewers tussen Han en Willem in "Siënese dagboek", of skelm agter "Braam" in "Nag van die Clown" wegduik, of ongesê saam met Jo in "Die bruid" op reis is, of naamloos-aanwesig in "Towenaars" met Thys van der Vyver in gesprek tree, is hierdie afwesige naam, volgens Foucault, nie 'n eienaam soos enige ander

nie (Foucault 1988: 201).

Die naam van die konkrete outeur in dié soort teks - en wat hierdie studie betref is die naam Abraham H. de Vries aanwesig in baie van sy tekste, al kom dit nie direk daarin voor nie - wys egter volgens Foucault nie uit na die konkrete outeur nie:

It would seem that the author's name, unlike other proper names, does not pass from the interior of a discourse to the real and exterior individual who produced it; instead, the name seems always to be present, marking off the edges of the text (Foucault 1988: 202).

Foucault beweeg dus weg van die opvatting van die outeur as entiteit en verkies die siening van die outeur as 'n funksie in tekste én in die breëre kultuur. 'n Bepaalde area word deur die outeursnaam markeer, 'n bepaalde diskoers word benoem. Dit beteken nie dat daardie area hiermee 'n ondeurdringbare grens daaromheen kry nie - immers is hierbo van die De Vries-interteks (waarby, byvoorbeeld, "Drie weergawes van Judas" van Borges betrek is) gepraat, waarmee die osmose deur teksgrense heen bevestig is. Dit gaan bloot om die outeursnaam as funksie of strategie om die teks te karakteriseer (Foucault 1988: 202).

Dié funksie word verder omskryf wanneer Foucault na "the paradoxical singularity" (Foucault 1988: 201) van die outeur se naam verwys:

it performs a certain role with regard to narrative discourse, assuring a classificatory function. Such a name permits one to group together a certain number of texts, define them, differentiate them from and contrast them to others. In addition, it establishes a

relationship among the texts (Foucault 1988: 201).

Hiermee word dan nader beweeg aan die praktyk om van 'n skrywersoeuvre te praat, alhoewel die naam wat tot daardie oeuvre gevoeg word, bloot instrument tot ordening is. Wanneer die term die De Vries-tekste dus in hierdie studie vir die onderskeie tekste onder bespreking gebruik word, is dit 'n aanduiding dat dié tekste saam hoort:

the fact that several texts have been placed under the same name indicates that there has been established among them a relationship of homogeneity, filiation, authentication of some texts by the use of others, reciprocal explication, or concomitant utilization (Foucault 1988: 201).

L.S. Venter omskryf Foucault se projek só:

In plaas van hierdie vrae oor die identiteit van die *outeur* stel hy vrae oor die funksionaliteit van die outeursnaam. 'n Outeursnaam individualiseer volgens hom nie 'n persoon nie maar 'n sekere vorm van diskoers (Venter 1992: 361).

Die gebruik van die term *die De Vries-tekste* is dus nie slegs 'n term wat gerieflikheidsgewys gebruik word om 'n klomp tekste saam te groepeer nie, maar, in die woorde van Foucault: "The author's name serves to characterize a certain mode of being of discourse" (Foucault 1988: 201).

Die ondersoek van die diskoersmodus van die sogenaamde De Vries-tekste is inderdaad die sentrale opdrag van hierdie studie.

WEER EENS DIE LAGSPIEËL: VERSKYNINGSVORME VAN DIE OUTEUR

Maar daarmee is die pikareske verskyning van "Braam" en die afwesigheid/aanwesigheid van Abraham H. de Vries binne die De Vries-teks nog nie opgelos nie. Hierdie outeursfiguur wat net sitplek soek om verder te lees (9), of voor 'n lagspieël in 'n pretpark staan (40), of wat dieselfde veranderende gesig (57) in die mis buite sy motorvenster sien, se hardnekkige aanmelding herinner aan McHale se opmerking:

What is strange and disorienting about the postmodernist author is that even when s/he appears to know that s/he is only a function, s/he chooses to behave, if only sporadically, like a subject, a presence (McHale 1987: 201).

Wat gebeur wanneer, soos so dikwels in die De Vries-teks gebeur, die outeur by wyse van raamdeurbreking aandring op die een of ander vorm van aanwesigheid in 'n teks? McHale skryf:

The author occupies an ontological level superior to his world; by breaking the frame around his world, the author foregrounds his own superior reality. The metafictional gesture of frame-breaking is, in other words, a form of superrealism (McHale 1987: 197).

Hierdie superrealisme bring egter geen stabiliteit mee nie, want dit wys uit na 'n potensieel onophoudelike proses:

the metafictional gesture of sacrificing an illusory reality to a higher, 'realer' reality, that of the author, sets a precedent: why should this gesture not be *repeatable*? What prevents the author's reality from

being treated in its turn as an illusion to be shattered? Nothing whatsoever, and so the supposedly absolute reality of the author becomes just another level of fiction, and the real world retreats to a further remove. Or to put it differently, to reveal the author's position within the ontological structure is only to introduce the author *into the fiction*; far from abolishing the frame, this gesture merely *widens* it to include the author as a fictional character (McHale 1987: 197-198).

Die saak is kennelik hiermee nie afgehandel nie, want indien gesê word dat die Abraham de Vries wat in die De Vries- teks toweragtig aanwesig is, 'n gefiksionaliseerde De Vries is, is die samegestelde skrywer-karakter wesentlik iets anders as 'n gewone karakter op storievlak wat geen verband met 'n werklike mens het nie. Die konkrete leser bly gewoon bewus van die pogings van die konkrete outeur om sy teks binne te sypel.

Die spanning tussen fiksionalisering en defiksionalisering verskaf lig op die saak:

Met fictionalisering bedoelt men dan een proces dat de buitentekstuele werkelijkheid verandert in een tekstuele (vgl. 'het is fictie'). Defictionalisering is anderzijds een poging om die tekstuele werkelijkheid (de wereld in een gedicht, verhaal ...) zoveel mogelijk met de buiten-tekstuele werkelijkheid te doen overeenstemmen (Van Gorp 1984: 113).

Die bybring van die realiteit van die skryfdaad is dikwels 'n poging om stabiliteit te probeer bring in wat McHale die "dizzying upward spiral of fictions" (McHale 1987: 198) noem:

various postmodernist writers have tried introducing into their texts what appears to be the one irreducibly real reality in their performance as

writers - namely, the act of writing itself. Thus arises the postmodernist *topos* of the writer at his desk (McHale 1987: 198).

Die vraag ontstaan of daar dan hiermee uiteindelik 'n bres tussen fiksie en werklikheid geslaan word:

for what could be more undeniably real than the actual conditions under which the writer has produced the text we are reading? (McHale 1987: 198).

Maar dit is nie so eenvoudig nie, want die skrywer wat "sy ou Parker-vulpen" in "Die bruid" (49) toeskroef - "the writer at his desk" (McHale 1987: 198) - is tog ook maar 'n karakter op storievlak. Hy bestaan slegs in taal en bewoon 'n taalwêreld. Die werklikheid ontwyk die implisiete leser weer:

Behind the ... reality of the writer at his desk ... lies the superior reality of the writing itself; but behind the reality of the writing must lie the superior reality of the act of writing that has produced it! An uncomfortable circularity, and one that hinges on the strangely amphibious ontological status, the presence/absence, of the author (McHale 1987: 198-199).

Hierdie toetrede van die outeur tot die teks se ontologiese wêreld kan aan die hand van die befaamde hoofstuk dertien van John Fowles se The French Lieutenant's Woman (1985: 85) verduidelik word, waar die verteller die illusie van die fiksionele wêreld verbreek met die woorde:

This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind.

Weer eens, dus, tree 'n skrywer op die voorgrond:

What is strange and disorienting about the postmodernist author is that even when s/he appears to know that s/he is only a function, s/he chooses to behave, if only sporadically, like a subject, a presence (McHale 1987: 201).

Hierbo is aangetoon dat subjektiwiteit en outoriteit in die De Vries-teks dikwels verplinter in 'n "plurality of selves" (McHale 1987: 201). Maar ondanks hierdie middelpuntvliedende verstrooiing van spore van subjektiwiteit binne die teks, is daar 'n sentripetale aanwesigheid wat wil sinspeel op die teenwoordigheid van die "eienaar van 'n poppekas" (54). In "Towenaars" is dít soos die naamlose skrywer sy alter ego Thys van der Vyver beskryf, maar ágter die naam Thys van der Vyver skuil, soos reeds aangetoon, konkrete outeur Abraham H. de Vries. Alhoewel verstrooiing dus erken word, bly daar 'n hardnekkige aanwesigheid:

Disintegrated and disseminated in these various ways, the author ... nevertheless *reassembles himself*, asserting his unitary identity against the centrifugal force of the text (McHale 1987: 201).

Die outeur, versplinter, is ook by wyse van verskeie verskyningsvorme - idioot, reisiger, Clown, beeldmaker - op 'n samebindende wyse aanwesig in die De Vries-teks. Daar kan geen

finale antwoord op hierdie koggelende af- en aanwesigheid wees nie:

This oscillation between authorial presence and absence characterizes the postmodernist author. Fully aware that the author has been declared dead, the postmodernist text nevertheless insists on authorial presence, although not consistently. The author flickers in and out of existence at different levels of the ontological structure and at different points in the unfolding texts. Neither fully present or completely absent, s/he plays hide-and-seek with us throughout the text, which projects an illusion of authorial presence only to withdraw in it abruptly, filling the void left by the withdrawal with surrogate subjectivity once again (McHale 1987: 202).

Hierdie towery van die outeur wil 'n stelling maak oor die postmodernistiese denkklimaat:

this ontologically amphibious figure, alternately present and absent, embodies the same action of ontological vacillation or 'flicker' that we have observed in other elements of postmodernist poetics. The author, in short, is another tool for the exploration and exploitation of ontology. S/he functions at two theoretically distinct levels of ontological structure: as the vehicle of autobiographical fact within the projected fictional world; and as the *maker* of that world, visibly occupying an ontological level superior to it (McHale 1987: 202).

Die wyse waarop die samegestelde outeursfiguur in verskeie tekste binne die De Vries-tekst sy verskyning maak, het twee gevolge. Eerstens intensifiseer die herhaaldelike opduikings die bestaansproblematiek van hierdie figuur, maar tweedens - en paradoksaal - versterk dit sy aansprake op aanwesigheid:

The analogy here is with *retour de personnage*, in which the recurrence of a fictional character in another text by the same author gives the illusion of corroborating the character's 'real' existence (McHale 1987: 204).

Daar moet egter bygevoeg word dat die feit dat Abraham H. de Vries naamloos teenwoordig is in die meerderheid van die tekste wat genoem word (met die uitsondering van die naam Braam in "Nag van die Clown"), tot die destabiliserende effek byvoeg. Die outeursfiguur figureer naamloos in "Die bruid", dubbeld naamloos én in die geselskap van sy alter ego Van der Vyver in "Towenaars", afwesig tussen die name Han en Willem in "Siënese dagboek", of skalks aan die aanmeld in "Braam"/Lohan of as navorser-skrywer in "Die vierde moontlikheid". Juis die afwesigheid van 'n enkele naam werk destabilisasie in die hand. In hierdie "poppekas"-opvoering van die De Vries-tekste beteken die een potensiële verskyning van die naam - want dit is meermale net 'n potensiële, koggelende aanwesigheid - dat die ander verskynings reeds in die sinkgat van taal verdwyn het. Afwesigheid is nie van aanwesigheid te onderskei nie: tussen Han en Willem stap Braam, maar hy is ook nie daar nie - dis 'n naamlose skrywer wat "net sitplek soek om verder te lees". Dit herinner aan Derrida se gewoonte om (in navolging van Heidegger) 'n kruis deur 'n woord te trek en dit *sous rature* te plaas, maar dit steeds te behou (Leitch 1983: 171).

Die samegestelde figuur in die De Vries-tekste wil dus die maklike aannames dat die outeur dood is, op pikareske wyse uitdaag - "authority and subjectivity are dispersed among a

plurality of selves" (McHale 1987: 201), maar aan die ander kant word dit ook gedoen "in a way apparently quite compatible with the contemporary awareness of authorial eclipse and displacement" (McHale 1987: 201). Inderdaad is dié figuur, soos hierbo aangetoon, 'n clown wat van teks na teks glip en juis weens sy beweeglikheid gevestigde nosies van aan- en afwesigheid afwys. Weens sy onvoorspelbare ratsheid wil hy ook enige moontlikheid om op eenvoudige wyse aan konkrete outeur Abraham H. de Vries gelyk gestel te word, van die hand wys. Terselfdertyd, egter, kan nie op eenvoudige wyse beweer word dat daar géén verband tussen dié outeursfiguur en Abraham H. de Vries is nie. Só word die verhouding tussen taal en werklikheid weer eens geproblematiseer en die omtoorprosesse van taal in 'n magiese sfeer van towery ingeburger.

#### **DIE OBSESSIE MET BETEKENISGEWING**

Die skrywer-karakter word in "Towenaars" weer eens uitgebeeld as iemand wat oor betekenisgewing wroeg. Hy is geobsedeer met die verhouding tussen taal en werklikheid. Reeds in die openingsparagraaf word aangedui dat sy besoek aan Hebron Haven, waar hy 'n naweek saam met 'n groep towenaars gaan deurbring, ingegee is deur die ontsetelende gevoel dat betekenis nie agterhaal kan word nie:

Dit was nie net Wolfson wat my die naweek op Hebron Haven tussen die towenaars laat beland het nie. Partymaal raak my wêreld kleurloos en oppervlakkig, vol verlore betekenis. Dan raak selfs my boeke nors

rûe, sonder warmte (53).

Die skrywer-karakter is ook dosent en akademikus, en met hierdie paragraaf word aangetoon dat daar by geleentheid tóg warmte, kleur, diepte of insig, en veral betekenis te vinde is in die wêreld. Dit is hierdie gevoel van sekerheid wat deur die verskillende skrywer-karakters in Nag van die Clown nagejaag word. Maar as die wêreld "(p)artymaal" in 'n vyandige ruimte verander, dan raak die skrywer se boeke "nors", en kan hy ook in taal nie veel vind nie. Tereg kan opgemerk word dat hy waarskynlik aan *writer's block* ly, 'n impotensie wat opgehef word wanneer hy 'n verhaal oor sy besoek aan Hebron Haven maak. Van meet af aan word die skrywer-akademikus dus uitgebeeld as iemand wat voortdurend verdwaal is tussen sekerheid en onsekerheid, betekenis en die nors afwesigheid van betekenis.

Ook taal dra by tot die skep van 'n skans of "kors" tussen hom en die natuurwerklikheid:

Buite die lesingsaal het dit dié dag gereën, 'n kwaai subtropiese storm, maar tussen my en die reën was 'n kors woorde, redenasies, aanhalings, gesigte, alles so bekend, al die patrone in herhaling vasgelê (53).

Die skrywer-karakter krimp weg van hierdie "kors woorde, redenasies, aanhalings, gesigte" en trek hom terug agter "kennis":

Ek het my teruggetrek agter kennis soos 'n toneelspeler hom verskuil agter sy masker (53).

Hierdie opmerking word gevolg deur 'n teksgedeelte waar die skrywer-akademikus in 'n klassituasie aan die doseer is. In dié omstandigheid is die teorieë waarmee hy voor die klas besig is, vir hom iets waaragter hy kan skuilgaan. Dit is 'n masker in die arena van die akademie. "Kennis" word hier ook geïroniseer, want hy bied dit aan terwyl hy hom in 'n toestand van betekenisverlies bevind. Hy word 'n clown, wat 'n leë toertjie uitvoer. Hierdie skrywer-karakter word dus in 'n ruimte waar taalangs voorop is, geplaas. Hy is, nes sy voorgangers in die tekste wat hierbo bespreek word, weer eens 'n gedrewe persoonlikheid.

Die inhoud van sy leë toertjie is 'n aanhaling uit Frank Maatje se "verouderde maar bruikbare Literatuurwetenskap" (53), asook verwysings na bepaalde tekste:

'Deze elementen' (die dae van die week, lewe op 'n Griekse eiland, ronde ruïnes, Vryheidsoorloë, die sirkels van die hel, 'n kind se bliktrommel - my voorbeelde was beperk tot boeke wat die studente sou herken, anders kon ek minstens dáármee speel) - 'deze elementen gaan wel deel uitmaken van een nieuwe wereld' (*creatio* het agter my op die bord gestaan), 'maar tegelijk verloochen ze hun werkelijkheidsachtergrond allerminst. Daarom dienen wij de nieuwe schepping tevens te zien in relatie tot de werkelijkheid' - wysend na *mimesis* (53).

Soos 'n towenaar wat 'n toertjie doen, flous die verteller die leser hier met 'n foutiewe bladsyverwysing na die derde druk van Maatje se Literatuurwetenskap. Die verteller gee die indruk dat die Maatje-aanhaling uit p.109 gelig is, maar in werklikheid verskyn dit op p.190. Dié disleksiese omruiling van 109/190

opper die subtiele omkeringsprosesse in "Towenaars", waar 'n voortdurende, onsekere omdigtingspel tussen werklikheid en verbeelding gespeel word. Ook herinner die 109/190-weerspieëling aan Hein Viljoen se opmerking dat:

die spieëlbeeld die werklikheid omkeer. Wat regs staan, word links geplaas. Bowendien is die spieëlbeeld 'n tweedimensionele weergawe van die drie dimensies van die werklikheid (Viljoen 1988: 419).

Dié afwysing van die metafoor van kuns as 'n spieël van die werklikheid verklaar dalk waarom die skrywer in "Die bruid" voor 'n "lagspieël in 'n pretpark" (40) staan. Hy lag vir (sy eie?) vergeefse pogings om presiese weergawes van die werklikheid tot stand te bring.

Die elemente wat in die "Towenaars"-aanhaling hierbo genoem word, verwys kennelik na bekende tekste: "die dae van die week" na Etienne Leroux (1962) se Sewe dae by die Silbersteins, "lewe op 'n Griekse eiland" na Karel Schoeman (1971) se Op 'n eiland, "ronde ruïnes" na Borges (1962) se verhaal "The circular ruins", "Vryheidsoorloë" na Dolf van Niekerk (1960) se Die son struikel, "die sirkels van die hel" na Dante (1955) se Die heilige komedie, en, laastens, "'n kind se bliktrommel" na Günter Grass (1960) se roman Die blechtrommel.

Hierdie lukrake samevatting van tekste uit die wêreldliteratuur verteenwoordig Maatje se "nuwe wereld", die geskepte wêreld, *creatio*. Alhoewel hulle 'n nuwe wêreld skep, verloor hulle egter nie, volgens Maatje, hul werklikheidsagtergrond nie: "Daarom dienen wij de nieuwe

schepping tevens te zien in relatie tot de werkelijkheid", oftewel *mimesis*.

Maatje se opmerking oor die manier waarop die literatuur in sy verhouding tot die werklikheid staan, moet teen die algemene agtergrond van sy literatuurwetenskaplike beskouings gesien word. Hy verskaf 'n uitgebreide beskouing van die verhouding *creatio-mimèsis* en vra:

hoe is dan die verhouding tussen die wereld, dat fisionele bestaan van mense en dinge in het werk, enerzijds, en die werklikheid, het reële bestaan buiten het werk, anderzijds? (Maatje 1974: 187).

Maatje onderskei tussen die aanhangers van die *creatio*-gedagte, wat die wêreld in woorde as 'n heel nuwe skepping sien, en die *mimèsis*-idee, wat die literêre werk as 'n nabootsing of spieëlbeeld van die werklikheid beskou (Maatje 1974: 187). Hy omskryf *creatio* verder:

De *creatio*-idee past uitstekend bij de stelling dat het literaire werk een wereld in woorden is, een eindige wereld, die ligt tussen het eerste en het laatste woord. Die woorden constitueren het werk en daarmee de wereld-in-het-werk ... De *creatio* van het werk komt dus tot uitdrukking in de ... 'horizontale' opeenvolging der taaltekens (Maatje 1974: 188).

Oor *mimèsis* skryf hy:

De *mimèsis*-idee daartegenover sluit nauw aan bij de stelling dat betekenis de regulerende funksie tussen die vorm van het taalteken en het denotatum is, en dat we dus het taalteken niet kunnen losdenken van zijn verwijzende potensie, van zijn gebruik ... De *mimèsis*,

de nabootsingsfunctie van het werk, is zo gezien het resultaat van de 'verticale' verwyzing die normalerwijs de taak van het taalteken is (Maatje 1974: 189).

Oor die taalgebruik in 'n literêre werk skryf hy:

Juist omdat de taaltekens normalerwijs in een directe betrekking tot de denotata van de werkelykheid worden gedacht en gehanteer, brengen ze als bouwstenen van het literaire werk losse elementen uit die echte werkelykheid binne in die werkelykheid van het fiksionele (Maatje 1974: 189-190).

En daarom, sê Maatje, vorm dié elemente deel van die geskepte wêreld - die *creatio* - maar tegelykertyd wys hulle steeds uit na die werklikheid - dus as *mimêsis* (Maatje 1974: 190). Daarmee toon hy aan dat die *creatio-mimêsis*-verhouding nie een van absolute teenstelling is nie, maar omskryf die wisselwerking verder:

Zowel de 'horizontale' opeenvolging der taaltekens als die 'verticale' verwyzingsfunctie die deze normalerwijs hebben, dwingen ons, de wêreld in het literaire werk niet in die eerste plaats met die buitentalige werkelykheid te vergelyken, doch met die inhoud van ander, niet-fiksioneel taalgebruik, dat die werkelykheid pretendeert te beskrywen. Het probleem van 'literatuur en werkelykheid' herformuleren we zodoende als het vraagstuk van 'literatuur en werkelykheidsbeskrywing' (Maatje 1974: 191-192).

Die skrywer-dosent se uitgerekte aanhaling word onderbreek deur Bernard Wolfson, "'n nuwe student in die voorste ry" (53), wat vlak onder die dosent se neus 'n toertjie met ping-pong balletjies uithaal. Sy optrede skep die indruk dat hy enersyds

met die serebrale aanhaling verveeld is, en dat hy andersyds die dosent openlik koggel en daarmee, saam Maatje se teoretiese stelling dekonstrueer. Dit beteken egter ook dat, soos die idioot die reisiger-skrywer in "Die bruid" "herken" het, Bernard Wolfson, die towenaar, ook iets in die skrywer-dosent "lees". Dit maak hom gewillig om sy toertjie onder die dosent se oë uit te haal, as 'n soort lokmiddel vir die uitnodiging wat later volg. Sy poging is geslaagd, want ná afloop van die toertjie kyk die skrywer as 't ware in 'n spieël na homself deur op selfbewuste wyse op te merk:

Die res van die lesing het ek gestaan en wag dat die goed weer moes verskyn, maar't my verwagtings gekortwiek en die toertjie net in my verbeelding verder uitgehaal. Ek het voortgegaan asof ek niks raaksien nie, maar ek het gemerk ek glimlag (53).

Die toertjie - een van 'n hele reeks wat in die teks ter sprake kom - word só uitgevoer:

dis uit die hoek van my oog wat ek gesien het tussen Bernard Wolfson ... se middelvinger en sy wysvinger verskyn 'n wit ping-pong balletjie. 'n Gele tussen sy pinkie en sy ringvinger. Die een tussen sy duim en wysvinger was groter en blou. Maar blitsvinnig. Toe ek kyk, beweeg die balletjies in gelid om sy vingers en verdwyn in sy handpalm en met 'n leë hand trek hy 'n boek voor hom nader (53).

Die nadertrek van die boek is belangrik, want daarmee word die afloop van die toertjie in terme van 'n boek gesien. Die verskeidenheid toertjies wat in die teks beskryf word, het tewens telkens met die wisselwerking tussen werklikheid en magie

te make. Dié omskakelingsproses moet ook in terme van die wisselwerking - of omtoorproses - tussen werklikheid en taal gesien word. Dit is dáárom dat die toertjie opgevolg word deur 'n teoretiese opmerking van die skrywer-dosent, gerugsteun deur nóg 'n teoretiese aanhaling, dié keer uit Van Dijk se Moderne Literatuurteorie:

Hoewel die bestanddele dus herkenbaar is, deel van wat Van Dijk in sy *Moderne Literatuurteorie* noem die 'historiese werklikheid', is die nuwe patrone 'in wezen de verstoring van een oud model van de wereld ... en het houdt tevens in dat een nieuwe, meer volmaakte model van de werkelijkheid gecreëerd wordt (54).

Hier word dus op opvallende wyse 'n onderskeid getref tussen die bestaan van die werklikheid aan die een kant, en aan die ander die skepping van 'n nuwe werklikheid.

In die toertjie met die ping-pong balletjies is ook af te lees dat hier 'n magiese proses ter sprake is: die hand tree "blitsvinnig" op en die balletjies "verdwyn in sy handpalm", sodat 'n magiese proses van verskyning en verdwyning hiermee ter sprake kom. Dit is klaarblyklik dat dié toorproses iets te sê wil hê vir die wyse waarop taal die sogenaamde empiriese werklikheid ómdig tot 'n nuwe werklikheid. Onvoorspelbaarheid, magie en verrassing verskyn op die toneel en wil 'n ruimte naas die teoretiese diskoers aanmerk.

## TUSSEN TOWENAARS

Dit is weens sy nuuskierigheid oor dié towery dat die skrywer-akademikus vir wie die wêreld kleur- en betekenisloos geword het, die uitnodiging aanvaar om die naweekvergadering van die towenaarskring op Hebron Haven by te woon. Dat dit 'n byeenkoms van eksentrieke persoonlikhede gaan wees, word beloof deur Michael, die bestuurder van die hotel:

'Msingo sê die *moya omubi* (die duiwel - E.v.H.) stuur vir hulle uit die hel uit hiernatôe, but it's quite fun,' sê Michael toe ek hom bel. 'Rosemary het gesê hierdie keer no more rooibostee in die whiskybottels' (54).

Die landelike hotelruimte van Hebron Haven word beskryf as:

'n ou Edwardiaanse plaashuis, met groot, gesellige vertrekke wat in die winter ruik na die vorige aand se vuur. Bedags is dit stil onder die akkerbome, 'n oud-Engelse toneel met saalperde, rooi fluweelbaadjies en mistigheid oor die groen rondings van die Drakensberg se voetheuwels. Teen die laatmiddag die beskaafde uitroep van tennisspelers en die geklik van hout teen hout op die rolbalbaan (54).

Hierdie konvensionele prentjieboekruimte lei die skrywer-akademikus tot die volgende opmerking, waarmee hy sy angstige toewyding aan die (om)skeppingsproses verklaar:

Deur my rondawelvenster het ek na die groen landskap gestaan en kyk, na die netjiese bruin paalheinings, die perd met die wit maanhare daar anderkant onder die bome, en ek het gedink: 'n mens moet iets hiervan máák, jy moet die prentjie kan omkeer, als is te

netjies, te ordelik. Dit mag nie so nutteloos net skoonheid bly nie. Hoeveel het ek nie al verlore laat gaan nie? (55).

#### DIE TEKSTUELE VERTEENWOORDIGER

Hierdie skrywer-akademikus, belas met sy taalobsessies, ontmoet sy alter ego, Thys van der Vyver, met sy aankoms op Hebron Haven (54). Met hierdie ontmoeting van wat eintlik as twee afskynsels van 'n multivalente, haas onbepaalbare figuur beskou kan word, beweeg die verhaalgegewe die ruimte van magie binne en word die debat oor die outeursfiguur terselfdertyd die belletristiese teks binnegebring. Dit gaan dus opnuut oor 'n spanning tussen magie en teorie, wat hier 'n verskyningsvorm is van die metafiksionele teks se obsessie met die gelyktydige skep van en besinning oor 'n verhaal. Van der Vyver word as iemand wat die skrywer-reisiger aan 'n poppekas-eienaar herinner, uitgebeeld - hy is dus, nes die skrywer-akademikus wat voor 'n klas staan, 'n uitvoerder of vermaakkunstenaar, iemand wat vermaak. Daarbenewens word hy ook, nes sy voorgangers in die tekste hierbo bespreek, uitgebeeld as iemand wat buite die konvensionele beweeg:

Toe ek daar stilhou, was Van der Vyver, die voorsitter van die towenaars, by Michael. 'n Vriendelike man met 'n breë voorkop en nou en dan 'n afgetrokke kyk in sy oë. Hy het nie ingepas by die boere van die Dargle wat teen dié tyd 'n laatmiddagsopie kom steek in die ouhuis se melkkamer van vroeër jare nie. Hy't my laat dink aan die eienaar van 'n poppekas (54).

Dit blyk dat Van der Vyver boer, maar eintlik sy geld verdien met groot erdehonde wat hy maak. Dié beelde word in die meubelwinkels van Durban verkoop. Van der Vyver is dus nie net voorsitter van die towenaars en boer nie, maar ook beeldmaker. Só is die skrywer-karakter natuurlik ook "boer" wanneer hy hom as dosent met die teorie besig hou, asook beeldmaker wanneer hy skryf. Nes sy alter ego, die skrywer-akademikus, is Van der Vyver betrokke by (die) verbeelding - hy is 'n ómtoorder, 'n poppekas-eienaar wat op vermaak ingestel is. Sy eienaarskap van die poppe sal hieronder weer ter sprake kom.

Die skrywer-akademikus en Van der Vyver tree onmiddellik in gesprek. Hul interaksie vind plaas in terme van die volgende verhoudingreeks: konkrete outeur/die naam Abraham H. de Vries/die skuilnaam Thys van der Vyver/die karakter Thys van der Vyver in "Towenaars"/die karakter van die skrywer-akademikus in "Towenaars". Vir die implisiete leser gaan dit dus nie bloot om twee karakters wat hier op storievlak in gesprek tree wanneer Van der Vyver teenoor die reisiger-skrywer opmerk nie: "Ek ken u uit u boeke en uit Bernard se aantekeninge" (54). Die situasie is hoogs ironies, selfs lagwekkend, en het iets van die trant van "skoolkonserte ... agter gaasdoek" (39). Maar dat dit nie oor gesellige truuks gaan nie, blyk uit die feit dat Van der Vyver "nie op sy gemak (is) nie" (54), en die feit dat daar by die skrywer-akademikus geen spontane reaksie teenoor Van der Vyver is nie. Daar lê spanning in hul verhouding, en dié spanning tussen karakters, asook die ondervraging van die skrywer deur sy alter ego Van der Vyver, wys uit na die

ontologiese spanninge wat deur die teks vooropgestel word. Dié spanninge lê veral in die verhouding van die konkrete outeur met sy tekstuele "vertegenwoordigers", wat die vrae oor die verhouding tussen woord en wêreld aktiveer.

#### TUSSEN TEORIE EN TOWERY

Van der Vyver laat die skrywer-karakter nie met rus nie:

'Teorieë interesseer my,' gaan hy langs my voort. 'Al my werk is prakties. Versoen u maklik dié twee?' (55).

Maar die skrywer-karakter, wat by wyse van die vrae van sy alter ego voor die spieël van selfondersoek te staan kom, antwoord ontwykend:

'Teorie het sy eie storie. En oor skrywery is daar maar min te vertel,' het ek ontwykend geantwoord. 'Dis seker maar soos met toordery. Vol bygelowe.' (55).

Met hierdie stelling, al reageer hy ontwykend, wil die skrywer-karakter weer eens 'n magiese ruimte naas die teoretiese diskoers vestig. Bygeloof eerder as teoretisering heers in dié ruimte.

Die skrywer-karakter se ontwykende omgemaak dui egter daarop dat hy self geen sekerheid het oor sy eie stellings nie. Gelukkig kom die clownagtige Michael hom "red met sy gewone gekskeerdery" (55) en is die skrywer-karakter vir 'n wyle verlos van sy alter ego se ondervraery. Maar: "Van der Vyver se vraag

het my omgekrap" (55). Dít bieg die skrywer-karakter terwyl hy na die toneel buite sy rondawelvenster staan en kyk en wonder wat hy daarvan kan maak, hóé hy dit tot iets anders kan ómtoor.

Soos Bernard Wolfson die teoretiserende skrywer-karakter in die klas ontsetel, dien Thys van der Vyver met die skrywer-karakter se aankoms op Hebron Haven en daarna ook as duiwelsadvokaat. Die towenaars konfronteer die skrywer-karakter dus met sy teorieë en laat hom opnuut aan die dink gaan oor sy skryfproses. Omdat die verhaal uiteindelik 'n bepaalde stelling maak oor die towery van skryf en die skrywer-karakter tot 'n insig oor omdigtingsprosesse bring, kan "Towenaars" as inisiasieverhaal beskryf word.

Die magiese wêreld waarheen die gegewe verplaas is, hou ook gevaar in. Hebron Haven se honde vlug vir Thys van der Vyver, die man wat hondebeelde maak. Terwyl die skrywer-karakter met sy aankoms die hotelregister teken, voel hy aan dat iets by Hebron Haven verander het sedert sy vorige besoeke:

Terwyl ek die register staan en teken, merk ek daar het iets verander aan die Haven vandat ek die vorige keer daar was. Maar wat? (54-55).

Later hoor hy by Micheal se vrou, Rosemary, dat die twee honde wegvlug sodra hulle Thys van der Vyver gewaar:

O, hell, he (Thys van der Vyver - E.v.H.) promised us one of his pottery monstrosities, seker oor Max en Barney weghol nes hy hier kom. Our dogs can't stand the man (55).

En dan beseef die skrywer-karakter dat dit is wat by Hebron Haven verander het: "die twee ou slapore was nie daar om 'n mens te kom verwelkom nie" (55). Dat die twee werklike honde juis vlug voor die towenaar-beeldhouer wat beelde van honde maak, skep 'n onheilspellende klimaat vir die daaropvolgende verwickelinge rondom die verbeeldingsproses. Hierdie bedreigende atmosfeer word nog meer gelade as Bruno Leppard, "'n kort, gesette man met krulhare en 'n diep keep in die linkerwang" (55) aan die skrywer-karakter voorgestel word. Wat onmiddellik opval, is dat Bruno 'n argetipiese naam vir 'n hond is, en dié eksplisiete naamkode betrek ook name soos Wolfson, Scotty en Fox, sodat dié towenaars as honde benoem word. Die misterie verdiep rondom die voorsitter van die towenaars, Thys van der Vyver, wat beelde van honde maak en wat werklike honde só angstig stem dat hulle wegvlug. Is die honde bang dat hy hulle in beelde gaan omtower, of is die towenaars met die hondename honde (of beelde van honde) wat in mense omgetoor is?

Weer eens word die towery in terme van boeke of tekste gesien, want die towenaars word só deur die skrywer-karakter beskryf:

Wat hulle in die gewone lewe arbei, het niemand gesê nie. Kantoorwerkers, het ek vermoed, want almal het perkamentagtige velle gehad, soos dié van mense wat lank laas in die son geloop het (56).

Die ruimte waarbinne die skrywer-karakter hom nou bevind, laat hom in 'n ironiese ommeswaai van "Die bruid" se plagiaat wat die werklikheid uit storieboeke gepleeg het (40), opmerk:

Die invloed van prentebouke uit my kinderjare het my iewers 'n groot swart ysterpot laat verwag, stomend, met die spul towenaars in 'n ringdans rondom, swart geklee, besemstokke in die hand, met strooihare en punthoede (56).

Maar sy verbeelding, ingegee deur storiebouke, fnuik hom, want die konvensionele werklikheid lyk anders:

Maar tydens die aandete het hulle gesit en gesels soos sakemanne wat maatskappygeheime bespreek (56).

Maar sodra die leser dink dat die misterie en onvoorspelbaarheid daarmee verdwyn, merk die skrywer-karakter op:

Later sou ek uitvind hul kollegialiteit, selfs hul grappe en op die oog af ontspanne gekskerdery met mekaar was oëverblindery. Hulle hou mekaar waaksamer dop as gewone mense omdat elkeen sy eie maniere van mislei ken en bedag is daarop by al die ander (56).

Dié waaksame dophouery het ook implikasies vir die verhouding tussen Thys van der Vyver en die skrywer-karakter:

'Ek wonder hoeveel mense ons twee nou al vir mekaar aangesien het,' het Thys van der Vyver langs my gesê, 'dis hoekom ek vir Wolfson gevra het om u te nooi' (56).

Daarmee blyk dit dat dit Van der Vyver is wat sy alter ego, die skrywer-karakter, se uitnodiging na Hebron Haven georkestreer het. En hy volg dié opmerking met 'n blitssnelle

toertjie op - hy tower Michael se tjekboek met 'n foto van Michael se vrou uit Michael se besit. Hy gee die beursie aan Michael terug en sê dat die tjekboek in Rosemary se handsak ingetoor is, waarna hy met klaarblyklike verwysing na sy dubbelganger, die skrywer-karakter, opmerk:

Al is ek hoe ernstig, as ek weer sien, was my hande stout. As ek 'n skrywer was, was plagiaat en pornografie my voorland (56).

Hiermee wil hy grappendergewys aandui dat hy, as hy skrywer was, bereid sou wees om die gedagtes en woorde van ander skrywers te steel, en op onsmaaklike wyse met die erotiek sou omgaan. Plagiaat is binne 'n bundel wat juis oor die verwickelde omtoorprosesse van oertekste handel en die tekstuele aard van die mens se verwysingsveld beklemtoon, 'n begrip wat dalk kan beteken dat Van der Vyver se sonde nie so ernstig is as wat dit binne 'n ander denkklimaat, waar die estetika van oorspronklikheid byvoorbeeld gehuldig word, sou wees nie. Pornografie is 'n konvensioneel-stabiele term, wat in 'n parodiërende taalklimaat ook ontluister sou kon word, nes, byvoorbeeld, die Victoriaanse liefdesverhaal in "Die Besoeker - A Victorian Love Story" ontluister word.

Van der Vyver, met dieselfde naam as die skuilnaam wat De Vries gebruik wanneer hy "ligter", minder digte tekste skep, wil hier ingeburgerde opvattinge problematiseer, en daarmee sy eie rol as draer van die meer ontspanne sy van die De Vries-tekste of -oeuvre ondervra. Hy is immers die man wat sy kuns op

populêre wyse smous in van alle plekke die meubelwinkels van Durban, waar hulle slagoffers word van "die onpeilbare smaak van Durbanse meubelhandelaars en hul kliënte" (60). En hy is 'n populêre kunstenaar, want "(h)y word skatryk van daardie groot erdehonde wat hy maak" (54). Dit plaas die pottebakker Van der Vyver op dieselfde vlak as die Van der Vyver wat populêre tekste skep. Hier is dus twee fasette van een kunstenaarskap aanwesig, en die tradisionele grense tussen sogenaamde hoë en lae literatuur word geïntegreer. Weer eens speel Van der Vyver dus die rol van ondervraer en is hy die duiwelsadvokaat, verwant aan die Jo-figuur in "Die bruid", wat die skrywer-karakter met sy eie vooropgesteldhede en hebbelikhede konfronteer.

En nou is Van der Vyver, voorsitter van die towenaars, in sy element: "Die man het sienderoë verander. Die ongemaklike uitvraer van die agtermiddag het 'n vrolike speler geword" (56-57).

#### MISTIGHEID

Die skrywer-karakter herinner hom aan 'n aand toe sy motor in die mis gaan staan en die gesigte van verbygangers kort-kort buitekant die ruit in die mis verskyn het:

My fantasie het vreemde speletjies met die verveling begin speel: dit was dieselfde gesig, het ek gedink, dieselfde gesig wat telkens verander. Van der Vyver het my aan dié aand laat dink (57).

Hier herken die skrywer-karakter die bestaan en die

verwisselbaarheid van die vele gesigte van die samegestelde figuur waarvan hy en Van der Vyver ingelyfdes is. Die opduik uit die mis van hierdie gesig wat terselfdertyd telkens anders maar ook dieselfde lyk, beklemtoon die misterie en magie van die doebleringsproses.

Dit is ook binne só 'n mistige omgewing dat Van der Vyver geplaas word. Sy private ruimte word Misty Home (59) genoem, en die misterieuse sfeer van dié plek word in fyn besonderhede beskryf:

Misty Home lê hoër op in die Dargle, nader aan die donker skaduwees wat dié tyd van die jaar vroeg smiddags van die kranse af oor die heuwels toesak. Die plaas se naam is skeef teen 'n denneboom vasgespyker en byna onleesbaar. Daar loop 'n smal laan tussen die hoë bome na die taamlik onversorgde klipgebou toe met die breë stoep en die sinkveranda (60).

Dit is opvallend dat Misty Home se ligging tussen bome beklemtoon word. Thys van der Vyver, wat letterlik sy tuiste in die mis vind, bevind hom ook, nes die idioot ("Die bruid"), Donato ("Siënese dagboek") en Heinrich Gruber ("Stamme van die ruimte"), "tussen stamme". Daarmee word hy as verwant aan dié karakters beskou. Die gesig wat uit die mis buite die skrywer-karakter se venster opdoem, is ook húl gesigte, en dié familiekring word wyer getrek wanneer die skrywer-karakter teenoor Van der Vyver opmerk: "Ek het ook gemerk Rosemary dink ons is familie" (57). Met dié vir die leser onsekere band gelê, bieg die ek-verteller-skrywer: "En ek het amper vergeet; ek het lank gelede 'n boek geskryf onder u naam!" (57). Van der Vyver

se reaksie is veelseggend, veral in die lig daarvan dat hy Wolfson gevra het om die skrywer-karakter na Hebron Haven uit te nooi:

'En toe kom u hier aan en hier's ek! Nes in 'n toorstorie,' skeer hy gek. 'Maar oor die skrywery - ek wou vanmiddag al vir u vra: kan u van teorieë ook weer stories maak?' (57).

Sy rol as ondervraer laat die skrywer-karakter egter weer eens ontwykend reageer: "Daar is altyd sulkes" (57), waarop Van der Vyver reageer:

'Moet wees, moet wees,' sê hy, 'townaars bly tog townaars,' en hy gee my pen terug wat ek kort tevore, in die rondawel, in my binnesak gesteek het. 'Ieder na sy aard,' voeg hy droog by. 'Anders mors 'n mens tyd' (57).

Met hierdie opmerking, en die teruggee van die pen, kom die dialektiek tussen die literêre, ernstige skrywer en die meer gewilde skrywer, die twee gesigte van 'n siamees, ter sprake. Dit kom voor asof die skrywer-karakter se vae antwoord Van der Vyver nie tevrede stel nie. Op 'n magiese wyse het hy die skrywer-karakter se pen uit sy besit getoor, maar nou gee hy dit terug. Sy handeling kan daarop dui dat hy voortaan met sy eie pen, op sy eie manier, sal skryf: "Ieder na sy aard" (57), merk hy immers op.

Hiermee ondergaan die verhouding tussen Van der Vyver en die naamlose skrywer-karakter op storievlak 'n subtiele verskuiwing. Waar Van der Vyver tot nog toe die skrywer-karakter

beskou het as iemand wat in besit is van kennis en fabrieksgeheime oor die verhouding tussen teorie en skryfpraktyk en hom met vroeë gepeper het, verskuif die magsverhouding nou in Van der Vyver se guns. Voortaan word die skrywer-karakter tot die rol van pupil gereduseer en word hy voorberei op sy inisiasie tot 'n ware begrip van die toorkuns.

### MAGIËRS

Dié aand word aan towery gewy. In 'n atmosfeer van onsekerheid toor Elsa die aanwesige vroue se juwele tot in die hotel se brandkluis, en alhoewel Rosemary op besliste wyse verklaar dat die juwele nie in die kluis kan wees nie omdat sy, Rosemary, die heel dag self in besit van die kluis se enigste sleutel was, word die juwele tóg in die kluis gevind. Rosemary protesteer, maar "(h)aar protes het die wantroue vergroot" (57). Sekerhede verdwyn, en die skrywer-karakter merk op:

Ek het die hele dag al die gevoel gehad dat alles wat gebeur 'n soort gebaretaal is, waarvan ek die boodskap telkens net-net nie begryp nie (58).

As al die buitestaanders weg is, nooi Van der Vyver die skrywer-karakter om vir die ledevertoning agter te bly. Die sfeer verander:

Die swaar fluweelgordyne voor die boogvensters is toegetrek en in teenstelling met die vroeëre jolyt het daar meteens 'n dodelike erns oor almal toegesak (58).

Die toertjies wat nou plaasvind, verras die skrywer-karakter:

Net die bestes het deelgeneem en ek moet erken, wonderlike dinge het gebeur: horlosies wat in 'n dun lug verdwyn en dan weer in iemand se skoen se hak gevind word; balle, dosies, sakdoeke, selfs hemde en dasse wat van kleur verander; water wat uit 'n glas geskink word, maar nêrens val nie; tot die astrale swewing van 'n jong towenaressie wat daarna in 'n leë koffer geklim en verdwyn het (58).

Die ruimte word getransformeer na die magiese. Alledaagse tydruimtelike beperkings word opgehef. Nes die implisiete outeur van elk van die tekste wat hierbo bespreek word, sy karakters telkens in staat stel om konvensionele reëls te oortree en ingeburgerde leesverwagtinge te fnuik, is elk van hierdie towenaars 'n magiër. En omdat, soos hierbo aangetoon word, tekstualiteit telkens as oorsprong aangemerkt word, is táál uiteindelik die towenaar, die magiër en omtorder. Taal verraa die stabiele fisika van tyd en ruimte. Elke toertjie pleeg verraad teenoor die normale verwagting.

Dié rits towenaars is elk uiteindelik 'n instrument van die taal, nes die siamees skrywer-karakter/Van der Vyver tesaam 'n instrument van die De Vries-tekst is en tydruimtelik uitdagende toertjies uithaal ten einde die magiese wisselwerking tussen tekste onderling en woord en wêreld te illustreer. Met hierdie pikareske toorkuns word die mundane teoretisering óór skryf oorstyg en gaan die De Vries-tekst 'n nóg onbepaalbaarder, gedestabiliseerde ruimte binne. Dit blyk dat die ontologie van magie die eintlike locus van die samegestelde skrywer-karakter

is. Dít is die streek sonder kaart en transport, die Leccio-bos of Misty Home, die bewegende Makḡadas, waar die Donatos, die Grubers en Binnemans, die Braams en die Van der Vyvers, die reisende, tobende skrywers in verre stede, op treine of in hotels, die Jansoons en Runebergs, die Clowns en idióte en die slagoffers van verraad hulself bevind: "dit was dieselfde gesig ... dieselfde gesig wat telkens verander" (57).

Dit is dan die beurt van Van der Vyver om 'n "Voorsitter-toertjie" (58) te doen: "Glo kamma ten bate van 'die skrywer in ons midde' het hy dit 'Towenaars' genoem" (58).

Omdat Van der Vyver sy toertjie dieselfde naam gee as die naam van die teks wat sy alter ego skryf, kan Van der Vyver se toertjie as 'n afspieëling van die groter teks waarin dit gebed is, gelees word. Hiermee vorm die beskrywing van sy toertjie 'n *mise-en-abyme*:

A true *mise-en-abyme* is determined by three criteria: first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic narrative world; secondly, this nested representation resembles (copies, says Hofstadter) something at the level of the primary, diegetic world; and thirdly, this 'something' that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation reproduces or duplicates the primary representation as a whole (McHale 1987: 124).

As Van der Vyver se toertjie in oënskou geneem word, blyk dit duidelik dat dit 'n herhaling, tekstueel gesproke op 'n kleiner skaal, wil wees van sy alter ego, die skrywer-karakter, se verhaal "Towenaars". Van der Vyver is bewus hiervan, en bied

sy toertjie juis aan as wegbereider vir die insig waartoe die skrywer-karakter by wyse van "Towenaars" en Van der Vyver se reaksie daarop, sal kom.

Die toertjie is die heel eenvoudigste van die arsenaal truuks wat in die loop van die dag en aand in die poppekas van towery uitgestal word:

Die applous daarvoor het my verbaas, sy toertjie was die heel eenvoudigste. Hy het 'n inksblou doek oor 'n wit haas gegooi, 'n lewende wit haas. Na 'n paar towerformules het hy vinnig die doek afgepluk en daar sit 'n wit porseleinhaas onder die lig en blink. Die towenaars het doodstil geword. Toe weer die doek, weer 'n gemompel ('n mens kon die spanning voel) en tot almal se verligting en vermaak sit daar 'n lewende haas en frommel met sy neus en spring byna van die ronde tafeltjie af (58-59).

Die beskrywing van die doek wat oor die haas gegooi word as "'n inksblou-doek" wil dié omtoorproses, nes dit die geval was met Wolfson se toertjie in die skrywer-karakter se voorlesing, in terme van die skryfdaad sien. Die feit dat dit juis 'n "doek" is, opper die idee van 'n doek waarop geskilder word, maar herinner ook aan Barthes se beeld van die teks as weefwerk: "The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture" (Barthes 1988: 170).

Klaarblyklik rig Van der Vyver sy toertjie "Towenaars" veral op die skrywer. Hy het sy alter ego vir hierdie oomblik genooi. Die titel van die toertjie wil aandui dat die toertjie 'n algemene stelling oor die aard en werkwyse van towenaars wil maak. Dit wil dus iets van 'n kunstenaarscredo, 'n *ars poetica*, wees. Daarom is dit 'n hoogs simboliese oomblik - die naweek se

belangrikste truuk. Die toertjie is eenvoudig: 'n lewende haas word in 'n porseleinhaas, en weer terug in 'n lewende haas, verander. Werklikheid en beeld wissel mekaar gemaklik onder die inksblou doek af.

Die skrywer-karakter begryp nie die gelag van die ingewydes as een van die towenaars, Bouver, vir Van der Vyver bedank nie:

Toe die besadigde Bouver hom joviaal bedank, sê hy:  
'Van, ons hoop almal onder jou hand word hulle altyd weer lewend, jy't ons laat skrik' onder gelag - asof hulle van 'n grap weet wat ek nie ken nie (59).

Die skrywer-karakter begryp dus steeds nie die wese van towery nie. Hy merk net op dat Bruno Leppard nie saam met die ander lag nie: "Sy oë was koorsig bokant die diep sny in sy wang. Die man het iets dierliks aan hom, het ek gedink" (59).

Die uiteindelijke inisiasie van die skrywer-karakter sal rondom die figuur van Bruno Leppard wentel, soos hieronder aangetoon word. Later die aand vra Van der Vyver die skrywer-karakter beleefd - of por hy hom eerder aan? - of hy 'n verhaal oor die aand gaan skryf: "'U het weer u pen?' vra hy uit die skaduwee. 'Miskien lees ons later 'n storie oor vanaand?'" (59). En hy rig ook 'n ligte waarskuwing aan die skrywer-karakter: "(U) hou die karakters so fyn dop dat u die verhaal miskyk" (59).

Hy nooi die skrywer-karakter om na sy honde te kom kyk, maar daardie nag slaap die skrywer-karakter onrustig:

in plasse water het ek die beeld van onder af weerkaats gesien, ek het gelag. Toe was daar 'n vuur voor my en ek het dringend na die betekenis van 'n woord gesoek (59).

Voordat hy na die geheimsinnige Misty Home, woonplek van Van der Vyver vertrek, word hy deur Michael gewaarsku: "dis vreemde-mense daardie, vreemder as wat dit vir jou lyk" (60). Terwyl Michael praat, streel hy oor sy hond se rug: Van der Vyver is weg en die honde het die hotel as veilig genoeg geag om terug te keer. Hul onheilspellende vrees word op die skrywer oorgedra as hy tydens die besoek aan Misty Home na Van der Vyver se porseleinhonde kyk en hom verbeel dat een van die beelde na hom grom:

Ek kon sweer ek het iets hoor grom. Dis hoekom ek omgekyk het. Tóé, dit moet ek erken, het ek al my selfbeheersing nodig gehad om by my motor te kom, terwyl ons gesels oor die naweek. Sy (Van der Vyver - E.v.H.) hand was koud en benerig toe hy my groet (60).

Die skrywer-karakter hou 'n ent van Misty Home in sy motor stil:

Waar niemand my meer kon sien nie, het ek stilgehou. Agter my het die mistigheid dik en taai aangeskuifel gekom. Die wind het aan die motor geruk (60).

In 'n herhaling van die toneel waar hy die gesigte by hom sien verbykom het, sit hy nou weer in sy motor:

Ek het aan die lag geraak. En dit terwyl ek met myself redeneer. Bog, jy maak stories op, het die een kant van my brein gesê. Jy het dit met jou eie oë gesien, het die ander kant geantwoord (60).

Die skrywer-karakter kan sy eie oë - of is dit verbeelding? - nie glo nie, want een van die porseleinhonde het hom aan Bruno Leppard-herinner. Dit was die hond wat vir hom gegrom het - of het hy hom dit maar verbeel? Maar daar in sy motor dink hy terug aan die hondbeeld:

Ek het die geslepe houding herken van die herdershond wat Van oor die kop gestreel het, die een met die voorpoot wat so opgelig staan asof kleihonde kan loop. Die een met die diep keep oor die regterwang (60).

Die hondbeeld, wat nes Bruno Leppard, 'n keep oor die wang het, het 'n bepaalde effek op die skrywer-karakter: "Dit was asof ek deur 'n gat in die tyd geval en in 'n droom beland het. Om die motor het die newels toegesak" (60). Soos die skrywer-karakter nie op rasionele wyse kan besluit nie of hy wél die hond hoor grom het al dan nie, is hy ook emosioneel ambivalent oor sy ervaring. Hy sit en lag in sy motor, en tóg voel hy asof hy "deur 'n gat in die tyd geval en in 'n droom beland het" (60). Boonop sak die newels - 'n soort uitsigloosheid - om hom toe. Die geheimsinnigheid verdiep. Hy word as 't ware deur die mis van Misty Home omring.

Die beeld van die gat in die tyd, aktiveer die *Black Hole*-beeld van "Die bruid", 'n beeld wat hierbo beskryf word as die gat van taalverraad, van afwesigheid, van onbepaalbaarheid. Die

skrywer-karakter wat dus voel asof hy deur die gat val, sink weg in die afwesigheid van betekenis. Hy is hiertoe gebring deur sy alter ego, Thys van der Vyver. Dit herinner aan die wyse waarop God, lid van die Drie-eenheid, sy alter ego, Christus, in "Die vierde moontlikheid" verrai. Verskillende dele van die self draai om en dompel daardie self in tweespalt en twyfel. Verraad skuil dus ook in die self.

Nog 'n aspek van "Die bruid" word hier betrek. Hierbo is aangetoon hoedat die idioot, nadat die bruid sy hand gelos het om met haar bruidegom te dans, deur emosies oorweldig is:

Hy begin bewe. Toe hy klein was, het sy hond te diep onder die droë dryfhout ingekruip. Toe het hy ook so gevoel. Hy het die takke met sy hande gebreek en alles platgetrap om sy hond weer te kry (47-48).

Hier het die idioot in emosies verlore geraak omdat hy sy hond nie kon verlos van onder die dryfhout nie. In 'n sin doebleer die skrywer in "Towenaars" hierdie oomblik van verloreheid van die idioot Henkie - ook sy hond, die werklikheid, het onder opdrifsels, in die mistigheid, verlore geraak. Die idioot in "Die bruid" herken dus die dilemma van die skrywer in die naasliggende teks, "Towenaars", nes hy - die idioot - die skrywer-reisiger in "Die bruid" instinktief as geesgenoot aangesien het.

#### DIE TOWERVERMOË VAN TAAL

Wanneer die skrywer-karakter die volgende dag in sy bekende

ruimte terug is en in sy studeerkamer sit, ervaar hy die ondervinding van die naweek as 'n "vae onrus" (61). Ná sy blootstelling aan die towenaars, die grieselrige ervaring in Misty Home en die daaropvolgende tuimeling in die sinkgat van onsekerheid, het hy hom nou in sekuriteit teruggetrek:

Toe ek die volgende dag in my studeerkamer tussen die bekende boeke, op my ou stoel, met my geliefde kamerjas aan sit en lees, het die hele naweek agter my bekende wêreld ingeglip (60-61).

Maar hy het tóg iets oorgehou van die naweek, want terug in die lesingsaal voeg hy die element van magie by die elemente waaruit 'n verhaal opgebou kan word:

Voor 'n ander groep studente het ek aan die wasgoedlys dinge waaruit 'n verhaal kan bestaan towenaars en honde toegevoeg, al het ek geweet hulle was skielik verlore (61).

Die eksentrieke elemente wat nou toegevoeg word, ontsetel die studente, want dit is elemente wat nie tuishoort binne die teoretiese diskoers nie. Hierdie diskoers, wat die skrywer-karakter volgens eie erkenning gebruik as masker wanneer die wêreld nors en "vol verlore betekenis" (53) raak, begin nou ook betekenisloos raak en outoriteit verloor, want wanneer die skrywer 'n verkorte weergawe van die Maatje-teksgedeelte wat hy vir 'n vroeëre klas - voor die naweek - voorgehou het (53), hier herhaal, verloor hy die draad van sy betoog:

By die sin: 'Daarom dienen wij de nieuwe schepping tevens te zien in relatie tot de werkelijkheid' het ek ná 'werklikheid' my draad verloor (61).

Die masker van teorie begin glip. Die skrywer-karakter staan weerloos voor die besef dat sy teorieë nou in die aanwesigheid van die vreemde elemente towenaars en honde inkalwe. Hy het reeds Van der Vyver se subtiele aansporing om 'n storie van die Hebron Haven-naweek te skryf, opgeneem:

'n Week gelede het ek alles opgeteken presies soos dit gebeur het. Ek het 'n fotostaat daarvan vir Van der Vyver gestuur en op 'n kaartjie vir hom geskryf: 'Ek het toe van die naweek op Hebron Haven 'n verhaal gemaak, dit is wat daar gebeur het, nie waar nie? Hoe kry jy dit reg? Waar staan Bruno nou in 'n meubelwinkel?' (61).

Die skrywer-karakter matig hom aan om te dink dat hy alles "presies" kon opteken, asof 'n presiese weergawe van die werklikheid moontlik is. Hy reken dus dat hy die werklikheid in beeld kan omskep, en die verwysing na 'n fotostaat van sy teks wat hy aan Van der Vyver stuur, bevestig waarskynlik sy siening dat sy verhaal ook 'n "fotostaat" van die werklikheid is.

Maar hy is tóg onseker, want hy vra aan Van der Vyver: "dit is wat daar gebeur het, nie waar nie?" (61) Hierdie vraag wil eintlik die seën van Van der Vyver afvra, want in wese is die verhaal wat die skrywer-karakter geskryf het, die rapport van 'n vakleerling aan sy meester. Daarbenewens vra hy ook pront-uit hoe Van der Vyver dit kon regkry om van Bruno 'n hondbeeld te maak, én, vra hy, in watter winkel staan Bruno nou?

Maar Van der Vyver se antwoord is teregwysing én lering, en bied die skrywer-karakter die insig waartoe hy nie vroeër kon kom nie. Dit inisieer hom in die ware toedrag van towery in, en wil hom opvoed tot 'n verwickelder siening van die verhouding werklikheid/taal. Enige vertrouwe wat die skrywer-karakter nog sou kon hê dat sy verhaal 'n "fotostaat" van die werklikheid kon wees, word weerlê. Die omtoorproses behels boonop nie net 'n eenrigting-omdigting nie, skryf Van der Vyver in sy reaksie, maar iets meer:

Sy (Van der Vyver - E.v.H.) antwoord het gister gekom. 'Ons het die verhaal geniet,' skryf hy, 'maar net verandering (en boonop net één ommekeer!) verveel so gou' (61).

Hiermee wil Van der Vyver aantoon dat die skrywer-karakter se siening dat Bruno Leppard in 'n hondebeeld verander is, wesentlik 'n oorvereenvoudiging van towery is. Só 'n enkelduidige verandering of ommekeer van mens na hond is té vervelig!

Ook waarsku Van der Vyver: "Vir voodoo moet towenaars lig loop. U verhaal maak van my vriende beelde" (61), waarmee hy weer eens 'n aspek van "Die bruid" aktiveer, naamlik Jo se opvatting dat die reisiger-skrywer die verhaal gebruik om Alter te wreek (40). Die skrywer in "Towenaars" het op Hebron Haven die spanning tussen Bruno Leppard en Thys van der Vyver opgemerk. Dat hy aangevoel het dat die towenaars mekaar onderling sluweg dophou (56), word hierbo aangedui. Die skrywer het ook opgemerk dat Bruno nie saamgelag het toe Bouver vir Van

der Vyver sê dat hulle almal hoop dat "hulle" weer onder sy hand altyd weer lewend word nie (59). "En die skrywer-karakter tob ook oor die verhouding tussen Bruno en Van der Vyver: "Is daar meer as gewone wedywing tussen hom (Bruno - E.v.H.) en Van?" (59)

Dit laat die skrywer-karakter skynbaar aflei dat Van der Vyver, sy alter ego, uit wraak teenoor Bruno vir laasgenoemde in 'n porseleinhond verander het. Maar Van der Vyver waarsku teen die gebruik van towery om wraak te pleeg. Dit is nie die gebied van die towenaar nie. Boonop het die skrywer-karakter te vlak gekyk: "U het die toertjies goed bekyk, maar die towery het u nie raakgesien nie" (61).

Van der Vyver ontken dus dat hy Bruno bloot in 'n hondebeeld verander het:

Want dit wás beelde. Dit was party van my beelde wat vir 'n wyle op Hebron Haven dit reggekry het om towenaars te word (61).

Die skrywer-karakter was dus verkeerd om te dink dat die mens Bruno in 'n beeld verander is. Die towenaars op Hebron Haven was inderdaad van Van der Vyver se beelde wat méns - of werklikheid - geword het! Die verhouding werklikheid/beeld is dus die omgekeerde as wat die skrywer-karakter gemeen het. Hy het gemeen dat Van der Vyver van 'n mens - Bruno - 'n beeld - die porseleinhond - gemaak het, maar Van der Vyver voer die teendeel aan: die towenaars by Hebron Haven - Bruno inkluis - was eintlik beelde wat werklikheid geword het. Die beeld - taal - skep dus sy eie werklikheid, net soos die towery van die

towenaars hul eie bonatuurlike werklikheid skep waarin "horlosies in die dun lug verdwyn" en 'n "jong towenaressie" astraal kan sweef (58).

Dit is die toweragtige vermoë van taal: om 'n eie wêreld te skep. En met dié magiese siening van die vermoë van taal word 'n meer positiewe dimensie gevoeg by die skrikwekkende siening van taal as sinkgat, as afwesigheid sonder patroon, as verraad teen elke poging tot singewing.

Ten slotte verklaar "Towenaars", met sy bevestiging van die towerkrag van die woord, die hardnekkige bemoeienis van die verskillende skrywer-figure in Nag van die Clown met taal. Taal kán betower - juis omdat dit in die sfeer van die onverklaarbare beweeg, en juis omdat die hele idee van towery enige finale verklaring afwys.

Die mens, wil Nag van die Clown sê, is verlore in én aangewese op taal, is verdwaal in taal se onvermoë, maar kan ook by geleentheid aan die hand van 'n Thys van der Vyver die lewende haas in 'n porseleinhaas verander - maar dán veral ook andersom: dit is die krag van taal wat die porseleinhaas omtower in 'n werklike haas wat dreig om "van die ronde tafeltjie" van die skrywer af te spring (59). Met hierdie stelling bring Nag van die Clown skaamteloos hoop na die postmodernistiese wêreld van skeptisisme en twyfel. Taal is twyfel, maar taal is ook towery. Dit is die ambivalente terrein van *homo significans*.

## AFSLUITEND:

NEERSLAE VAN 'N LEESPROSES<sup>1</sup>

## DIE POSTMODERNISME

Nag van die Clown verskyn in 'n klimaat waartydens die term *postmodernisme* steeds definiëring ontwyk, maar daarby op paradoksale wyse in die literêre gesprek aanwesig is en dien as verleidelike ruimte vir teoretiese debatvoering. Hoofstuk een hierbo toon aan hoedat die dekade waarin die bundel gepubliseer word, gekenmerk is deur die debat oor die postmodernisme, maar daarbenewens - spesifiek in Suid-Afrika - ook fel debatte oor die etiese verantwoordelikhede van die skrywer en die mag en betroubaarheid van die woord. Nag van die Clown tree tot dié debat toe en vorm 'n spieël vir die kultuurfilosofiese problematiek van sy ontstaanstyd. Dit dien as voorts kryf van die gesprek oor die verhouding tussen woord en wêreld binne 'n situasie waar gemaklike sekerhede oor die verhouding tussen literatuur en wêreld daarmee heen is.

By wyse van 'n oorsig oor die gesprek rondom die postmodernisme, word aangetoon dat die postmodernistiese klimaat 'n nomadiese diskoers is wat sy beweeglikheid put uit die

<sup>1</sup> Aangesien hierdie hoofstuk opsommend na die voorafgaande bladsye verwys, word reeds aangehaalde gedeeltes nie weer verwys nie.

veelheid perspektiewe wat daarin tot uiting kom. Dié pluraliteit lei tot die semantiese onstabiliteit van die term *postmodernisme* en gepaardgaande sinisme oor bewerings dat die postmodernisme wel, voortvloeiend uit die modernisme, werklik 'n nuwe poëtika daarstel. Andersyds is daar diegene wat glo dat dié postmodernisme - in sy rol as die selfbewustheid van die kulturele hede - tog as heuristiese instrument gebruik kan word in beskouings van die wydgeleë kultuurverskynsels van die laat twintigste eeu. Die postmodernisme word in hierdie studie nie as iets objektiefs gesien nie ("nature doesn't grow on trees") maar eerder as 'n manier van kyk en interpreteer. Gevare van institutionalisering word in hoofstuk een uitgewys, wat daartoe kan lei dat die ondermynende aard van die postmodernisme deur verworwe status en konvensie verlore kan gaan. Die postmodernisme, ten spyte van sommige besware teen 'n historiese benadering, is nie 'n verskynsel wat eensklaps verskyn het nie. Sommige lesers lees postmodernistiese vertelstrategieë raak in, byvoorbeeld, Cervantes se Don Quijote, wat weer eens bevestig dat die postmodernisme as heuristiese instrument verrassende aspekte van tekste uit vorige eras kan ontsluit. Die onstabiliteit rondom die term *postmodernisme* word verder gevoer deurdat die postmodernisme 'n diskoers is wat op herwinning én kannibalisering ingestel is. Terwyl die postmodernisme deur 'n wye spektrum werkwyses gekenmerk word - waarvan Derrida se dekonstruksie 'n ekstreme voorbeeld is - is daar ook meer gematigde beskouings, soos dié van Linda Hutcheon oor historiografiese metafiksie. Sommige teoretici voer Derridiaanse

terminologie in navoging van daardie skrywer tot by sy volle konsekwensies, maar meer dikwels is die poststrukturalistiese woordeskat bloot 'n handige begripsapparaat waarmee sekere aspekte van die postmodernisme beskryf kan word sonder dat dieselfde ekstreme posisies van byvoorbeeld 'n Derrida ingeneem word. Dit dui aan waarom die postmodernisme so 'n moeilike begrip is om te hanteer. Die poststrukturalisme, wat 'n belangrike impuls vir die postmodernisme was en natuurlike aansluiting gevind het by kulturele verwickelinge in die Amerika van die sestigerjare, is byvoorbeeld geen enkelvoudige begrip nie, maar deel van die bewegende, weersprekende en wedersyds voedende palimpses tekste deur skrywers van belletrie en kultuurfilosofie wat hulle veral in die tweede helfte van die twintigste eeu met kennisteoretiese vrae besig hou. Die herkoms van die begrip postmodernisme word nagegaan, vanaf die eerste gebruiksverskynings van die term, via die sosiaal-kulturele roeringe in die Amerika van die jare vyftig, die *beat*-skrywers en die opstand teen die konvensies en gesagstrukture van die burgerlike samelewing. Die *counterculture* van die jare sestig, die invloed van die massamedia en die weersin in die modernisme kom ter sprake. Daar word aangetoon hoedat vele teoretici die opkoms van die postmodernisme beskou as 'n radikalisering van die modernisme en as 'n kultureel-intellektuele reaksie teen die onbeweeglikheid van die modernisme en sy metodiek, wat in die sfeer van die literatuur veral in die New Criticism uiting vind. Die aankoms van dekonstruksie in die V.S.A., wat net betyds is om kritici wat uit die borsrok van die New Criticism wil

ontsnap, se energieë te kanaliseer, word kortliks beskou, en daar word daarop gewys dat die poststrukturalisme veral in Frankryk 'n ondermynende werkwys was wat sigself ingestel het teen samehangende denksisteme van enige aard. Twee fases binne die poststrukturalistiese postmodernisme word uitgewys. 'n Eerste fase, Derridiaanse dekonstruksie, word gevolg deur 'n tweede fase onder invloed van veral Foucault, waarmee die sensitiwiteit vir die verband tussen kennis en mag opdaag. Daar word aangetoon hoedat hierdie fase die weg voorberei vir die politisering van die postmodernisme. Die debat oor die politieke potensiaal al dan nie van die postmodernisme is deel van die gesprek oor die postmodernisme wanneer dié breë, kannibalistiese en dikwels paradoksale diskoers Suid-Afrika vanuit veral die Engelssprekende wêreld en danksy die Anglo-Amerikaanse uitgewerswese bereik. Ondanks redelik algemene konsensus oor die bestaan van 'n postmodernistiese leeswyse en die inburgering van die postmodernisme in universiteitscurricula, bely meeste kritici wat dit oor dié kulturele klimaat het, dat die term steeds ontglippend bly en dat die postmodernisme veral in sy verhouding tot die modernisme moeilik omskryfbaar is. Daar word gewys op Brian McHale se gebruik van die instrument *die dominante*, om aan te toon dat *die dominante* van die postmodernistiese teks - die ontologiese aspek - die implisiete leser dwing om die vertelstrategieë wat deur dié ontologiese vooropstelling ontplooi word, eerste te ondersoek. Terselfdertyd, egter, word aangetoon dat 'n teks soos Nag van die Clown ook modernisties gelees sal kan word, maar dat

bepaalde winste dan verlore sal gaan. Die gevolgtrekking word bereik dat daar, op grond van die uiteenlopende aspekte wat teoretici wat die postmodernisme probeer definieer, beklemtoon, eerder van *postmodernismes* as *die postmodernisme* gepraat behoort te word. Elkeen van die postmodernismes is bloot 'n diskursiewe ruimte en kan nie aanspraak op alleengeldigheid maak nie. Die gemene deler van al die onderskeie postmodernismes, egter, is 'n besinning oor die krisis van representasie en 'n problematisering van die verhouding tussen woord en wêreld, 'n aspek wat in die De Vries-tekste telkens ter sprake kom. Die mag van die woord binne 'n ondemokratiese staat lei tot 'n waardering vir die bydraes oor meesternarratiewe van Lyotard, die klem op kleingeskiedenis en 'n kritiese besinning oor diskursiewe kontekste. Nie alle postmodernismes gaan so ver as Derrida nie, en ontwikkelinge wat daarop dui dat 'n hoogs verantwoordelike postmodernisme ontwikkel het, word uitgewys. Dit strek vanaf die Foucault-bemoeienis met mag en die rol van die subjek tot by historiografiese metafiksie, wat belangstel in die taal-aard van historiografie en fiksie en gevolglik die sosiale en ideologiese prosesse wat betekenisproduksie onderlê, ondersoek. Die inherente ondermynende ingesteldheid van die postmodernisme en die vrae wat oor betekenisproduksie geopper word, het sosiaal-kritiese implikasies wat in bepaalde omstandighede - soos die Suid-Afrika van die jare tagtig - 'n belangrike bydrae kan lewer. Die bydrae van plaaslike kritici - die debat rondom figure soos Brink en Coetzee - en die aksent op 'n plaaslike verskyningsvorm van 'n postmodernisme wat nie die

rug op die sosiaal-maatskaplike aspekte van Suid-Afrika draai en op elitisties-ludiese wyse a-histories wil wees nie, word beskou. Geen definisie van die postmodernisme is teen die tyd bestand nie. Maar die beweging na 'n postmodernisme met 'n groter verantwoordelikeheidsin vorm 'n raam vir die lees van Nag van die Clown. In die uitdyende, onvoorspelbare postmodernistiese diskoers is Nag van die Clown egter maar 'n moment en daarbenewens is dit goed moontlik dat, in die lig van verdere teoretiese verwickelinge, 'n postmodernistiese lesing van Nag van die Clown oor 'n dekade of twee (of selfs op dieselfde moment) heel anders daarna sal uitsien as die onderhawige studie, wat die De Vries-tekste sien as een wat ambivalent huiwer tussen, aan die een kant, 'n totale oorgawe aan taal, en aan die ander, 'n subjek poneer wat sigself nie totaal aan taal wil oorgee nie. In 'n sin is die teks dus tweeslagtig - die mens se uitgewekenheid in taal word bely, maar dit word saamgesien met 'n strewe na menslikheid en verantwoordelike betrokkenheid. Die problematiese verhouding woord/wêreld, wat deur die dekonstruktiewe werkwysse as 'n ongeldige binêre teenstelling verwerp word, word in die De Vries-tekste as 'n onopgeloste spanningsverhouding gesien en die teks beweeg op ondersoekende wyse in die *nexus*, die spanningsverhouding, tussen dié twee ruimtes in. In navolging van Foucault word 'n voortdurende ondervraging na die aard en rol van die subjek en die magstrukture agter pogings tot representasie onderneem. Terwyl die dekonstruksie die subjek verwoes en Barthes die outeur dood verklaar, verskyn 'n

tergende, pikareske subjek, 'n diffuse outeursfiguur, telkens in die De Vries-teks. Sy pikareske verskynings en verdwynings opper telkens vrae oor 'n moontlike verhouding met 'n oorsprong, die konkrete outeur Abraham H. de Vries. Dié figuur konfronteer die leser met vrae oor die terugkeer van die outeur as subjek en die gepaardgaande problematiek van die verhouding woord/wêreld. Die figuur is nie die postmodernistiese teks se speelse subjek-as-verwyler van tyd nie, maar wil skynbaar 'n aanwesigheid poneer wat die meer radikale sienings van 'n poststrukuralistiese postmodernisme - wat die aanwesigheid van die subjek afwys - uitdaag. In 'n tyd van politieke spanninge, waar die poststrukuralistiese doodverklar van die outeur onder polities-etiese druk kom, verskyn die clownagtige subjek van die De Vries-teks. Dié subjek kondig nie die terugkeer van die selfversekerde liberaal-humanistiese subjek (in die figuur van die Auctor) aan nie, maar is eerder 'n twyfelende, vraende postmodernistiese subjek wat homself telkens wroegend aanmêl en gemoed is met die onoplosbare problematiek van die verhouding tussen woord en wêreld.

Die resensente wat Nag van die Clown by verskyning bespreek (sien p.361 e.v. hieronder), beskou die bundel aan die hand van wat hulle sien as die teks se postmodernistiese vertelstrategieë. Alhoewel die moontlikhede vir 'n debat rondom sake soos die selfbewuste teks ontstaan wanneer een resensent - Joan Hambidge - op 'n ander - Gunter Pakendorf - se vrae oor die "geslote baan" van die metafiksionele teks reageer, word die moontlikhede nie opgevolg nie. Die bundel kan egter beskou word

as 'n voortvoering van die debatte oor dié sake. Vervolgens ondersoek die studie dan - teen die agtergrond van die hierbo beskrewe teoretiese debat - die postmodernistiese vertelstrategieë in Nag van die Clown. Wat hieronder volg, is 'n neerslag van hierdie projek as leeshandeling, en word aangebied as die produk van 'n bepaalde (enkele) leesproses.

### "SIËNESE DAGBOEK" EN DIE HISTORIOGRAFIESE PROSES

In hoofstuk twee word aangetoon hoedat die De Vries-tekste nie alleen oop is vir die aktualiteite van sy tyd nie, maar ook gesprekke aanknoop met omliggende tekste, met die gevolg dat die De Vries-tekste oopstaan vir en in gesprek is met tekste uit verskillende tydvakke. Die De Vries-tekste word in daardie hoofstuk saamgelees met die Prinsloo-tekste en die intense bemoeienis met die aard en rol van kunstenaarskap binne die onstuimige Suid-Afrika van die dekade tagtig word ondersoek. Aan die hand van beskouinge oor historiografiese metafiksie word die prosesse wat die optekening van die verlede onderlê, asook kwessies van oorsprong en die rol van die subjek ondersoek. Die manier waarop die werklike gebeure van die verlede status verkry by wyse van 'n proses van seleksie en rangskikking en die kragte wat dié historiografiese prosesse bepaal, word blootgelê. Die problematisering van die aard van historiese kennis kom ter sprake, asook die klem op kleingeskiedenis, wat by De Vries binne die konteks van 'n onderskrywing van andersheid en eksentrisiteit gesien moet word. Die kleingeskiedenis van die

eksentriek individue wat die De Vries-tek bewoon, word opgeteken: towenaars, clowns, die Jansoons, die dwalende skrywers, Judasse en idiote. By wyse van die nagaan van vroeë obsessies rondom feit en fiksie, via die Amerikaanse New Journalism en verwante Suid-Afrikaanse verwickelinge, word die kontemporêre twyfelende subjek in die aangesig van die historiese gebeure van 'n verre verlede en die aktualiteite van sy tyd ter sprake gebring. Dié subjek is ontsteld weens 'n postmodernistiese bewustheid van die onmag van taal en bevind hom in die paradoksale posisie dat hy, ondanks taaltwyfel, gedrewe voel om nogtans voort te gaan met die vertel van verhale. Weens 'n gevoel van ontseteling wil die subjek sy geworpenheid al skrywende verken. Die reis - wat in die De Vries-tek so 'n belangrike onderneming is - word 'n reis deur taal. Dit is dié terrein - ruimte as taal - wat al skrywende verken word, en wel deur 'n taalreisiger wat vanuit 'n setel van taalsekerheid verban word na 'n ruimte van taalskeptisisme, maar paradoksaal geen ander toevlug as taal het nie. Die subjek is 'n nomade in die onsekere niemandsland tussen woord en wêreld, en die problematisering van die subjek - die uitreik oor ontologiese grense na die konkrete outeur - is deel van sy pogings om uit die taaldiaspora te ontsnap. Daar word aangetoon hoedat die skryfhandeling weerloos is teen die opdringerige verlede en die aktuele hede en hoedat die estetiese obsessies van die Nederlandse Tagtigers as ontoereikend beskou word. In die teken van 'n aarselende ambivalensie word die vertel van verhale, die maak van stories en die toevlug tot taal gesien as

weerstand teen meesternarratiewe en as reddende onderneming. Só word, by wyse van die optekening van die kleingeskiedenis, die projek van die skrywer as historiograaf dan aangemerkt. Die toevlug tot taal, ten spyte van taalangs, bied troos aan die optekenaar wanneer hy hede en verlede moet verreken.

### "NAG VAN DIE CLOWN" AS PARODIE

In hoofstuk drie word "Nag van die Clown" as trein- en taalreis beskou. Daar word aangetoon hoedat die verhaal 'n selfbewuste herskrywing is wat enersyds elemente uit die Kers- en kruisigingsnarratiewe in hom opneem, maar andersyds parodiërend met die generiese verhale in geding tree. Die hervertellingsmoontlikhede van die generiese teks word uitgebuit en die epistemologiese sekerhede wat die tradisionele Bybelverhaal met sy naïewe, vraelose kentrekke aan die gelowige luisteraar of leser verskaf, word binne 'n ontologies onstabiele taalklimaat uitgepluis. Parodie as transformeringsproses is een van die kenmerkendste postmodernistiese vertelstrategieë, met die parodie wat sy setel vind in die proses van literêre evolusie, asook die bewustelike blootlê van die gewoonte of die konvensionele. By wyse van vervreemdingstegnieke vestig parodie as oerstrategie van die literatuur sigself as dinamiese proses van vernuwing, wat fundamenteel by die skep van literêre tekste betrokke is en veel méér omvat as die tradisionele siening van die parodie as bloot grappende of kritiese herskrywing van tekste. Die palimpses, wat 'n belangrike rol binne die

postmodernistiese teksbegrip speel, maak die leser bewus van die wyse waarop teks oor teks skuif in 'n onophoudelike proses van betekenisgenerering, sodat "Nag van die Clown" as een van 'n potensieel onophoudelike reeks variante van die oerverhaal oor die lewe van Christus beskou kan word. Terwyl die parodie eensyds die generiese verhaal ondermyn, huldig dit - binne 'n nuwe konteks - op paradoksale wyse ook bepaalde aspekte van die Christusnarratief, veral die prosesse van belydenis en verlossing. Die verraad van herskrywing vorm 'n spieël vir die verraad tussen karakters. Die postmodernistiese parodie is 'n kontesterende herlees van die verlede, wat met die tekstuele weergawes van die verlede in geding tree. Verraad skuil in die kritiese, ironiese afstand tussen die herskrywing en die generiese teks, veral omdat die herbesoek nie nostalgies is nie, maar kontesterend. Tóg word die oer-Kersverhaal se bemoeienis met die mens, die opvattinge van medemenslikheid, en die prosesse van belydenis, verlossing en genesing, herhaal. Parodie as vertelstrategie lei tot nuwe vertelenergieë en is nie bloot 'n uitstal of aanhaling van vorige vorme in 'n tydvak wat sat van tekste is nie. Dit is eerder 'n werkwyse waardeur geoutomatiseerde konvensies deurbreek word en waarmee vrae geopper word oor die wyse waarop taal beslag gee aan die mens se opvattinge. Die proses van doeblering, wat kenmerkend van die De Vries-tekste is en lei tot die ratse vermoë van die outeursfiguur-as-subjek om tussen die onderskeie tekste te beweeg, kom ook in dié hoofstuk ter sprake. Karakterisering in die postmodernistiese teks het ander oogmerke as wat dit in die

realisme of die modernisme die geval is. Op die patroon van die palimpses, skuif karakter oor karakter, sodat daar in die aanwesigheid van een figuur ook die half-afwesige, half-aanwesige, ánder flikker. Die outeursfiguur wat in verskeie verhale aanwesig is, word gekenmerk deur dié ontologiese ratsheid. Op dié wyse word die outeursfiguur telkens tergend aangekondig, maar binne 'n konteks waarin fiksionaliseringstegnieke - wat die defiksionaliseringstrategieë balanseer - en taalbewustheid dien as teenwig vir enige maklike verklaring oor die aanwesigheid van die naam "Braam" in dié teks. Hierdie ontologiese speelsheid bring weer die debat oor representasie ter sprake. Die narrespel, die onnutsige verdwyning en herverskyning van 'n "karakter" kan as 'n pikareske vertoning beskryf word, waar die samegestelde figuur sigself as picaro openbaar. As outsider op 'n syspoor, as ontsetelde nomade of as *ex-centric* reisiger op 'n taklyn, glip dié clown van teks na teks in die De Vries-teks se eie *landscape of the mind*. Die karakters in die De Vries-teks is op die patroon van die spieëlteks interne herhalings van mekaar sonder dat hulle ooit op eenderse wyse of tegelykertyd aanwesig is. Só word die aandag gevestig op die wyse waarop identiteit in taal beslag kry. Die reddende wisselwerking tussen die karakters in "Nag van die Clown" beteken ook dat die teks sêlf by wyse van belydende vertelling aan die lewe gehou word. Só word, nes in "Siënese dagboek", die singewende, terapeutiese waarde van vertelling geregistreer. Binne die konteks van taalverraad - veral verraad teenoor vorige vertellings - word taal dus ook,

weer eens, as reddende onderneming uitgewys. Vertelling tree lewegewend op. Alhoewel die taalkode die verhouding tussen taal en wêreld problematiseer en die onvermoëns van taal uitwys, word dit juis in taal dat die bieg- en verlossingsessie voltrek word. Die verhaal wys uiteindelik, by wyse van sy prosesse van verlossing, kritiek dat metafiksie 'n teken van narratiewe uitputting en ongesonde narcisme is, af en vestig 'n vernuwende groeipunt vir die herskryf van ou, geykte vorme.

### **"DIE VIERDE MOONTLIKHEID"**

#### **EN DIE VERRAAD VAN INTERTEKSTUALITEIT**

Gedaantes van verraad kom ook in "Die vierde moontlikheid" (hoofstuk vier) ter sprake, waarin die verraad van Judas Iskariot teenoor Christus in 'n teks wat huiwer tussen verhaal en essay, uitgepluis word. Die Evangelieverhaal se stiltes oor verskeie aspekte rondom die gebeure word aangespreek en die stabiele aannames van die Bybelverhaal word ondermyn. Die verhouding tussen die onderskeie karakters in die teks vorm 'n patroon bo-oor die verhouding tussen Christus, Judas en God, sodat doeblering op karaktervlak weer 'n betekenisgenererende rol speel. As vertrekpunt van "Die vierde moontlikheid" geld Borges se "Drie weergawes van Judas", met die gevolg dat die "twee raaisels soos die negatiewe van foto's oormekaar" (65) skuif. Die saamlees van die Borges-teks, wat op sy beurt weer na ander werklike én verbeelde (dus nie-bestaande) tekste heenwys, beteken dat die betekenisvlakke oor mekaar skuif en mettertyd

ontwikkel soos die onderskeie tekste wat by die proses van betekenisgenerering betrek word, mekaar opvolg, aanvul en teëspreek - 'n onophoudelike proses wat wesentlik 'n transformasieproses is. Elke teks in dié intertekste transformeer die verwante tekste; iedere teks kontamineer die lees van die ander. Elke teks figureer as 'n aankondiger van 'n volgende, maar iedere teks pleeg ook verraad teenoor 'n ander. Die begrip intertekstualiteit word kortliks bespreek en begrippe soos "bron", "stroming" en "invloed" word weens die bewegende, dinamiese en onvoorspelbare teksopvatting wat Nag van die Clown onderskryf, afgewys as onvanpas. 'n Dinamiese, produksiegerigte teksbegrip beteken eerder dat teksgrense uitgewis word en dat die aandag gevra word vir die aktiewe inwerking van een teks in 'n ander in 'n verhouding wat nie chronologies-lineêr is nie. Agter die meditasies van die Borges- en De Vries-tekste skuil indringende teologiese vrae, onder meer oor die Goddelike aard van Christus en die rol van God as voorsiener van die Judasverraad. Dié sake kom aan bod in die Borges- en De Vries-verhale wat elk wesentlik 'n parodie van die wetenskaplike essay wil wees. Van die teologiese denkers waarna Borges verwys, is byvoorbeeld fiktiewe persone, wie se name tussen dié van werklike mense gestrooi word, sodat moontlikhede van verifikasie verlore gaan. Die "artikel" balanseer prikêr tussen die verifieerbare en die versonne en dié onstabiliteit ontlok vrae oor die skep van betekenis in die teologiese sfeer. Daarmee word die begrip tradisie, waarvolgens een teks geneties uit 'n ander spruit in 'n lineêre ontwikkeling van beïnvloeding en oorsprong,

onder verdenking gebring. Die aard van die Woord binne 'n interteks waar die woord wankel, waar taal met soveel agterdog bejeën word, kom ook ter sprake. Op dié manier word die Woord binne taal en by wyse van taal deur die woord gekruisig, sodat nie net die Judasverraad nie, maar ook die kruisiging tekstueel herhaal word. Die verlede word as tekstueel aangebied en daar word selfs verder gegaan, sodat die opposisie hede-verlede afgewys word ten gunste van 'n tydruimteliik-tekstuele omgewing waarbinne alle tekste gelyk in die tyd lê. Die implisiete leser word bewus van die tekstuele aard van die verlede, en ook van ons begrip van die gebeure rondom Christus se kruisiging. Geen persoon kan daarin slaag om as eerste verteller van hierdie gebeure op te tree nie. Almal is slagoffers van Lyotard se "pagan vision". Met dié problematisering van die mens se vermoë om stem te gee aan sy werklikheid, word inderdaad deurgedring na die grootste vraag van die menslike bestaan, naamlik die bestaan al dan nie en/of die aard van 'n uiteindelijke Subjek, God. "Die vierde moontlikheid" skryf voort aan die Judasverraad en by wyse van osmotiese prosesse word "karakter" weer 'n bewegende, vloeiende begrip, sodat Jesus in Jansoon aanwesig is, en Judas én God die Vader in Jansoon se vader. 'n Postmodernistiese sone word geskep, één tydruimteliike sone of ruimte waarbinne al die figure in die interteks - ook dié uit ander verhale in die bundel - tegelykertyd verskyn en verdwyn, sodat daar uiteindelik geen historiese of geografiese grense blyk te wees nie. Tydsbegrip skuif oor ruimtebegrip, hierargieë tussen toe en nou, of hier en daar verdwyn: "Begin en eind worden dezelfde steen."

Binne dié konteks bevind die speurende outeursfiguur hom in 'n onsekere ruimte, sodat sy epistemologiese strewes na die presiese redes vir en oorsake van die verraadgebeure gefnuik word en hy met die onmag van die woord gekonfronteer word. Die teks is nie by magte om die oplossings van die tipiese speurverhaal te verskaf nie. Die teks word gevolglik 'n parodie van die tipiese speurverhaal met sy ingeburgerde konvensies van logika en orde. Op dié wyse word genrekonvensies ondermyn. Nes die wetenskaplike pretensies van die essayvorm gedekonstrueer word, word die pretensies van die speurverhaal tot heldere oplossing en klaarheid ondermyn. Die leser is oorgelewer aan tekstualiteit, aan 'n mengsel feite en verbeeldings, lesings en herlesings, Evangelie en Ondervraging, generiese teks en herskrywing. Só word die interteks 'n ruimte waarin parodie op parodie volg en waar die gespanne ewewig van verskille en ooreenkomste 'n immer wisselende, bewegende taalruimte skep. Die mens is gekruisig deur die verraad wat taal teenoor die werklikheid pleeg. En tog is daar in "Die vierde moontlikheid" 'n sinsoekende outeursfiguur aanwesig wat as subjek hardnekkig deur dié taallandskap swerf en homself as soeker aanmeld. In sy kommer en soeke is hy ver verwyderd van enige konsep van 'n ludiese, vrysinnige postmodernistiese outeur.

#### **"DIE BRUID" AS METAFIKSIONELE TEKS**

Hierdie subjek-as-outeursfiguur tree weer as die taalreisiger op in "Die bruid" (hoofstuk vyf). Aan die hand van die eienskappe

van die selfbewuste metafiksionele teks word aangetoon hoedat die De Vries-teks 'n teorie van fiksie ondersoek by wyse van die skryf van fiksie. Spanninge tussen woord en wêreld en die dilemma van die outeursfiguur wat met representasie en die onmagtige taal gekonfronteer word, lei tot 'n blootgelegde vertelling wat getuig van die arbitrêre, onsekere en onvoorspelbare aard van die vertelproses. Aan die hand van verskille tussen die modernistiese opvatting van "ambiguïty" en die meer radikale taaltwyfel van die postmodernisme - Hassan se "indeterminacy" - word die onsekerhede waaraan die outeursfiguur onderwerp is, omskryf. Dit beteken egter nie dat die reisiger-skrywer hom daarby by hopeloosheid en stilte berus nie. Dit is juis asof dié gebrek aan sekerheid lei tot die obsessionele vertelondernemings wat van die reisiger-skrywers in byvoorbeeld "Siënese dagboek", "Die bruid" en "Towenaars" sulke gedrewe figure maak. Kennelik is dié figure nie bereid om die onsekere verhouding tussen taal en wêreld as gegewe te aanvaar nie, maar voel hulle hul verplig om dié problematiek as bekommerde subjekte telkens op die voorgrond te bring en opnuut vrae daaroor te vra. Om daarmee te volstaan dat die De Vries-teks taal bo werklikheid prioretiseer, is 'n oorvereenvoudiging van die verwickelde wyse waarop die verhouding tussen woord en wêreld voortdurend geproblematiseer word sonder om uitsluitel te gee. Daar word nie dogmaties beweer dat die werklikheid nie bestaan en net as taal leef nie - alleen maar dat taal die postmodernistiese *condition humaine* is. Die bestaan van 'n werklikheid buite en onafhanklik van taal word dus nie

noodwendig afgewys nie, maar die besluiteloosheid van die teks oor die aard van dié werklikheid buite taal, registreer die taalangs van die gedrewe, postmodernistiese subjek. Daar word aangetoon hoedat doeblering weer eens 'n rol speel en hoe dié diffuse subjek uitreik na karakters in die ander verhale. By wyse van 'n beskouing van kritiese houdings teenoor die metafiksionele teks word aangedui hoedat skrywers soos Barth en Borges - wat allitererend vegelykings met "Braam" uitlok - die metafiksionele teks as vernuwende energie sien wat lei tot nuwe vertelmoontlikhede binne 'n kontemporêre, selfbewuste kulturomgewing. In "Die bruid" kaats die onsekerhede van die skrywende subjek ook af op die ontheemde leser, die vennoot van die postmodernistiese subjek, wat ondanks taaltwyfel nogtans 'n verbete stryd met die onmagtige taal voer. Die uitbeelding van hierdie paradoksale posisie van skrywer én leser is een van die belangrikste projekte van die De Vries-teks, en hiermee slaag die De Vries-teks dan ook daarin om die mens as wesentlik eksistensiële ontheemde wese te skilder. "Die bruid" toon aan dat dié mens nie die salwende vertroosting van 'n geheelinterpretasie van 'n teks sal ervaar nie, maar slegs aangewese is op die instaar in die sinkgat van afwesigheid, met die sensasie dat die teks onder sy voete in voortdurende, duiselande beweging is. Die verraad wat op storievlak in "Die bruid" ondersoek word, is in wese dus ook, tekstueel gesproke, verraad teenoor die leser wat vind dat die gerusstellende aspekte van lineêre ontwikkeling van 'n verhaallyn, geloofwaardige karakterisering, chronologie en logika nie so

gerieflik ter hand is en as dryfveer vir 'n intrige dien nie. In "Die bruid" word ook aangetoon hoedat die mens slagoffer word van die teks van mites en hoedat polities-kulturele oorwegings kan dien as motivering vir magsvergrype en verraad. Die teks opper fel kritiek teen die kultuurpolitieke weefwerk wat agter die verraaier Van Aard sit. Weer eens gaan dit dus, nes in "Siënese dagboek", oor 'n kleingeskiedenis - hier spesifiek die verraadverhaal wat aantoon hoedat die private openbare implikasies het. By wyse van 'n besinning oor begin en einde word aangetoon hoedat die teks hierdie sake problematiseer, soseer só dat die vertelonderneming waaroor dit eintlik in "Die bruid" gaan, grootliks afwesig is. Die verhaal wat die tobrende skrywer-karakter probeer skep, bereik nooit voltooiing nie en is alleen in flardes aanwesig. As teks wat nog geskryf moet word, plaas dit 'n besondere verantwoordelikheid op die leser, wat al lesend voortskryf aan die verraadverhaal. Die gerusstellende nosie van 'n "sense of an ending" word dus gefnuik. Die verraad teenoor die leser wat 'n afluiting verwag, opper weer die groot obsessie van die De Vries-teks, naamlik die sinkgat van verraad. Vanaf die oerverraad van Judas (of God?) teenoor Jesus tot by die verskillende verskyningsvorme van verraad in die moderne tyd kom ter sprake. Dit is 'n skrikwekkende siening van menseverhoudinge. In die uitbeelding van die onverklaarbaarhede wat met verraad saamhang - byvoorbeeld die redes wat mense (of God) tot verraad beweeg - asook die intense twyfel oor die vermoë van taal, word die karakters in die De Vries-interteks uitgebeeld as slagoffers wat geen weerstand kan bied teen die

verskriklike suigkrag van die sinkgat van verraad nie. Dit is 'n wêreld van pyn en paranoia wat uitgebeeld word, met as enigste patroon wat groei, die (afwesige) vlek waarin alle patrone verdwyn.

### "TOWENAARS" EN DIE OUTEURFIGUUR

Die outeursproblematiek - wat in soveel van die verhale in die bundel ondersoek word - word veral in "Towenaars" aan bod gebring (hoofstuk ses). Dié teks bevestig dat die komplekse wisselwerking tussen karakters telkens sinspeel op die bestaan van een figuur, waarvan verskillende fasette of afskynsels voortdurend verskyn en verdwyn. Hierdie figuur, met sy pikareske, clownagtige tekstoertjies, is moeilik omskryfbaar, maar kan ten beste as die outeursfiguur beskryf word. In hom trek hy die rolle van die verraaide, die idioot, die Clown, die tobrende reisiger, *homo significans*, maar ook *homo ludens*, ensomeer, saam. Die ontologiese truuks rondom die figuur van die outeur bereik 'n hoogtepunt in "Towenaars", 'n verhaal oor die omdigtingsprosesse tussen werklikheid en fiksie. Die konsep van die outeur wat hiermee geproblematiseer word, is eintlik bloot 'n metode om die verhouding werklikheid/fiksie opnuut in oënskou te neem. Met verwysing na Barthes se doodverklaring van die outeur en Foucault se siening van die outeur as funksie, word aangedui dat - ondanks Barthes se dramatiese doodverklaring van die outeur en die aanwys van taal as enigste bron - spore, flikkeringe, afspieëlings of doeblerings van konkrete outeur Abraham H. de

Vries op onnutsige wyse in verhaal ná verhaal in Nag van die Clown verskyn. Daar word verwys na McHale se stelling dat die postmodernistiese outeur skynbaar, terwyl hy daarvan bewus is dat hy slegs 'n funksie behoort te wees, tóg by tye soos 'n subjek optree. Dié koggelende aan/afwesigheid van dié outeur in die vorm van clown, idioot, reisiger of beeldmaker - volgens McHale 'n "ontologically amphibious figure" - wil by wyse van sy ratse glip van teks na teks enige gevestigde nosies van aan- of afwesigheid van die hand wys. Enersyds wil die optrede van die outeursfiguur enige moontlikheid om op eenvoudige wyse aan konkrete outeur Abraham H. de Vries gelyk gestel te word, afwys. Terselfdertyd, egter, kan nie op eenvoudige wyse beweer word dat daar géén verband tussen dié outeursfiguur en Abraham H. de Vries is nie. Só word die verhouding tussen taal en werklikheid opnuut geproblematiseer en die omtoorprosesse van taal in 'n magiese sfeer van towery ingeburger. Die skrywer-karakter in "Towenaars" is weer eens iemand wat met betekenisgewing wroeg en geobsedeer is met die verhouding tussen taal en werklikheid. Hy ontmoet sy alter ego, Thys van der Vyver ('n skuilnaam wat De Vries soms gebruik) tydens 'n samekoms van towenaars. Omdat hier 'n ontmoeting ter sprake is van wat eintlik twee afskynsels van 'n multivalente, haas onbepaalbare figuur is, beweeg die verhaalgewe die ruimte van magie binne. Dit gaan in die teks oor die spanning tussen magie en teorie, tussen belletristiese vermoë en teoretiese vaardigheid, en Van der Vyver, as voorsitter van die towenaars, lei die skrywer-karakter die geheime van towery binne. Waar Van der Vyver aanvanklik opgesien

het na die skrywer-karakter as iemand wat in besit is van teoretiese kennis en fabrieksgeheime oor die verhouding tussen teorie en skryfpraktyk, verskuif die magsverhouding in die loop van die verhaal in Van der Vyver se guns. Voortaan word die skrywer-karakter tot die rol van pupil gereduseer en word hy voorberei op sy inisiasie tot 'n ware begrip van die toorkuns. Die magiese wisselwerking tussen woord en wêreld word geïllustreer. By wyse van pikareske toorkuns en tydruimtelik uitdagende toertjies word die sfeer van mundane teoretisering óór skryf oorstyg en gaan die De Vries-tekste 'n nóg onbepaalbaarder, gedestabiliseerde ruimte binne. Dit blyk dat die ontologie van magie die eintlike *locus* van die samegestelde skrywer-karakter is. Dit is die streek sonder kaart en transport, die Leccio-bos of Misty Home, die bewegende Makkadas, waar die Donatos, die Grubers en Binnemans, die Braams en die Van der Vyvers, die reisende, tobende skrywers in verre stede, op treine of in hotels, die Jansoons en Runebergs, die clowns en idiote en die slagoffers van verraad hulself bevind. By die teorie word 'n verdere ruimte dus toegevoeg, enige moontlikheid van 'n presiese weergawe van die werklikheid word van die hand gewys, en 'n verwikkelde siening van die verhouding tussen woord en wêreld kom ter sprake. Die toweragtige vermoë van taal om 'n eie werklikheid te skep, word beklemtoon. Dié magiese vermoë van taal voeg 'n meer positiewe dimensie toe aan die skrikwekkende siening van taal as sinkgat, as afwesigheid sonder patroon, as verraad teen enige poging tot singewing. Dié bevestiging van die towerkrag van taal sluit aan by die terapeutiese waarde van taal

en storievertel wat in verhale soos "Siënese dagboek" en "Nag van die Clown" uitgebeeld word. Daarmee kry die outeursfiguur se hardnekkige bemoeienis met singewing ook 'n verklaring. Die mens is verlore in én aangewese op taal. In taal se magie skuil moontlikhede van verlossing. Hiermee word 'n nuwe, hoopvolle dimensie toegevoeg tot die postmodernistiese klimaat van skeptisisme en twyfel.

ADDENDUM

"HOE HIJ ZIJN DRAAI VINDT"<sup>1</sup>: DIE APPËL AAN DIE LESER EN DIE  
 AANVANKLIKE RESEPSIEVERSLAE VAN NAG VAN DIE CLOWN

---

## POSTMODERNISTIESE LESERS

Al die resensente wat Nag van die Clown kort ná verskyning van die bundel onder die loep neem, beskou die bundel in terme van die teks se postmodernistiese kentrekke. Waarskynlik weens die ruimtebeperking wat koerant- of tydskrifresensies oplê, gee nie een van die resensente 'n omskrywing van die begrip *postmodernisme* nie. Die term en verwante fraserings - "die metafiksionele teks", "storie oor 'n storie", "geslote baan", ensomeer - kom egter meermale in die resensies voor. Daarby was die resensente waarskynlik daarop ingestel om hul resensies vir 'n breë leserspubliek toeganklik te hou en gevolglik het hulle die oormatige gebruik van teoretiese terminologie vermy. Ten spyte van die ingehoue benadering wat deur die beperkings van hul taak aan die resensente opgelê is, getuig die resepsie van Nag van die Clown van leeshandelinge wat nie alleen binne die postmodernistiese klimaat tuis is nie, maar ook dikwels kennelik bewus is van die omstrede aard van aspekte van die postmodernisme.

---

<sup>1</sup> Sien die aangehaalde Ester-teksgedeelte op p.364 hieronder.

Die resensente wie se resepsieverslae hieronder bespreek word, is slegs koerant- en tydskrifresensente: Hennie Aucamp (1989), André P. Brink (1990), P.A. du Toit (1990), Hans Ester (1991), Joan Hambidge (1990), JR (1990), Hanlie Myburgh (1990) en Gunter Pakendorf (1990). Die aspekte van Nag van die Clown wat veral deur dié lesers uitgesonder word, is sake wat reeds in die teoretiese inleiding hierbo geopper is. Die wyse waarop elke resensent dié sake hanteer, word hieronder aangetoon. Ter inleiding kan opsommend gesê word dat die volgende aspekte veral in die resensies aangespreek word:

- die postmodernistiese klimaat, waarbinne die sekerhede van vroeëre eras afwesig is;
- die besondere appèl wat die postmodernistiese, scriptible teks aan die leser as skepper van betekenis rig;
- die reiskode as draer van prosesmatigheid en die onafgehandelde soeke na betekenis;
- die problematisering van die subjek;
- die problematiek van die verhouding tussen werklikheid en fiksie en die gepaardgaande problematiek van die politieke betrokkenheid van die teks by die Suid-Afrikaanse wêreld;
- die oopwees van die teks vir die inwerkings van ander tekste

binne die De Vries-oeuvre, maar ook tekste vanuit 'n breë vertekstualiseerde omgewing;

- die ontplooiing van verskeie kenmerkende postmodernistiese vertelstrategieë, byvoorbeeld die besondere hantering van die vertelsituasie (veral die metafiksionele kode), karakterisering, tyd, en die rol wat sake soos palimpses, die toeval, die mise-en-abyme-tegniek, die magiese realisme, parodie, en die prioretisering van taal speel;

- samevattend is daar kommentaar op die rol van die konkrete skrywer as belletrist én, terselfdertyd, teoretikus, waarmee die rol van die *enunciative subject* weer die gesprek binnetree.

Alleen uit hierdie kort register sake wat deur die resensente geopper word, blyk in watter mate die resensente hul bewus is van die besondere vertelstrategieë van die postmodernistiese teks. Dié bogenoemde resepsieverslae van Nag van die Clown getuig van 'n sensitiwiteit vir die kompleksiteit van die teks en die gepaardgaande opdrag aan die leser om die lees-as-reisproses op skeppende wyse te onderneem. Die resensente fokus veral op die eerste vyf sake in die register hierbo genoem, te wete die skepping van 'n onstabiele, postmodernistiese klimaat, die appèl van die teks aan die leser, die reiskode as draer van prosesmatigheid, die rol en aard van die subjek, en die aard van die verhouding woord/wêreld, met die gepaardgaande kwessie van betrokkenheid by die spesifieke Suid-

Afrikaanse wêreld. Vervolgens word veral hierdie aspekte bespreek, alhoewel daar ook sydelings na ander sake verwys word.

### DIE APPÈL AAN DIE LESER

Soos hieronder aangetoon, maak verskeie resensente wat Nag van die Clown kort ná die bundel se verskyning bespreek, melding van die besondere appèl wat die teks aan die leser rig. Die onsekerheid waarin Nag van die Clown se vertelstrategieë die leser dompel, is simptoom van 'n algemene klimaat van onstabiliteit wat geskep word. Klaarblyklik met die besef dat 'n postmodernistiese teks soos Nag van die Clown 'n onsekere, gedestabiliseerde wêreld skep, skryf Hans Ester:

De verschillende verhalen leiden de lezer niet op negentiende eeuwse wijze omstandig binnen in een verklaarbare, samenhangende en zinvolle wereld, maar ze tolereren die lezer slechts als een toevallige passant ergens onderweg tijdens een reis. De lezer krijgt geen voorsprong op de personages uit de verhalen en moet maar zien hoe hij zijn draai vindt (Ester 1991).

Benewens die prosesmatigheid wat soveel aspekte van Nag van die Clown kenmerk en wat in die reiskode tot uiting kom, wys Ester dus ook op die postmodernisme se skeptisisme oor 'n sinvolle, samehangende wêreldbeeld. Die leser kan geen passiewe verbruiker van betekenis wees nie, maar moet aktief meewerk aan betekenisstigting. En hy sal nooit heeltemal seker kan wees van sy gevolgtrekkings nie. Pakendorf, wanneer hy verwys na die titelverhaal en die verteller se stelling dat die teks nie 'n

Kersverhaal is nie, merk op: "maar behoort die leser hom sommer so te glo?" (Pakendorf 1990). Aucamp voeg by: "Die skrywer is 'n vertroueswendelaar" (Aucamp 1989). Hierdie opmerkings is op ál die verhale in die bundel van toepassing, en dui aan hoe Nag van die Clown die leser op sy hoede hou. Ester bring dié leser dan ook telkens in sy resepsieverslag ter sprake, waarmee hy die rol van die leser wil benadruk: "Abraham H. de Vries legt de lezer van zijn bundel ... fragmenten uit een complexe sociale werkelijkheid voor" (Ester 1991). Die wyse waarop die leser by die teks betrek word en samehange ontdek, word só uitgedruk:

De lezer is een familielid van Izak uit "Om te dink" en van de andere personages alsmede van de verteller zelf. Samenhangen tussen gebeurtenissen en mensen worden geleidelijk zichtbaar (Ester 1991).

Hambidge beklemtoon die betekeniskeppende rol wat die tekste die leser oplê wanneer sy opmerk: "Miskien bly 'Die Bruid' nog maar 'n bietjie duister (?)", en: "Selde word 'n verhaal voltooi en die leser moet dikwels die verskillende diskoerse sáámvoeg" (Hambidge 1990). Pakendorf waarsku ook:

De Vries is onteenseglik een van die meesters van die kortverhaal in Afrikaans en met hierdie tekste lewer hy weer eens bewys van sy vermoë om die verwickeldheid van 'n gebeurde deur fyn nuansering van verhaal en karakter en deur 'n subtiele manipulasie van die verteller-perspektief weer te gee. En hierdie soort verhaal het fyn en versigtige lees nodig, want nie een van dié stukke is sommer maar net 'n storie nie (Pakendorf 1990).

Ook Aucamp bring 'n leser ter sprake wanneer hy opmerk:

De Vries is 'n literêre skrywer. Agter hom rys 'n hele Europese vertel-tradisie. In sy bundel word Borges by die naam genoem; maar daar is ook ander inwerkings wat jy aanvoel (Aucamp 1989).

Hiermee setel Aucamp die De Vries-tekste binne 'n bepaalde literêre sfeer. Met die term "inwerkings", wil hy te kenne gee dat die De Vries-tekste bewustelik met die tradisie omgaan en in 'n proses van herskrywing van daardie tradisie betrokke is. Inwerkings in die geval van Nag van die Clown is nie bloot invloede of bronne nie, maar inderdaad, soos Aucamp se gebruik van die woord "inwerkings" aantoon, 'n aktiewe, energieke in gedingtreding met vorige tekste, die omdigting en herskepping van daardie tekste, wat ook tekste uit die De Vries-oeuvre insluit.

Joan Hambidge verwys op haar beurt na die inwerkings van die Amerikaanse postmoderniste:

De Vries se verhale is van meet af aan post-modernisties, naamlik tekste wat hulle besig hou oor die aard van die skryfkuns, soos ons aantref in die oeuvre van Donald Barthelme en Kurt Vonnegut (Hambidge 1990).

P.A. du Toit (1990) verwys na die moontlike ooreenkomste met die werk van die Amerikaanse skrywer Raymond Carver en wys in die algemeen op die situering van die De Vries-tekste binne 'n omgewing deurdrenk van tekste. As voorbeeld gebruik hy "Die bruid", waarin tekste soos Natie Ferreira se The Story of an Afrikaner en kunstenaars en skrywers soos Wopko Jensma, Frans Claerhout, Frederico Fellini, Jacques David, David Lodge, Agatha

Christie, ensomeer, ter sprake kom.

Die leser het dan daarmee 'n besondere plig. Hy moet homself binne dié proses tussen tekste plaas en hom ook in die leesproses oopstel vir die inwerking van ander tekste. Daarom moet 'n ondersoek soos die onderhawige die verskillende prosesse waardeur die De Vries-tekste binne 'n groter teksverband geplaas word, nagaan.

Ook Brink wys op die plig van die leser:

die verdronge idiote van die onderbewuste word in dié bundel opnuut losgelaat onder ons: en hulle lóóp! In plaas van ons aan die 'wêreld' te onttrek, werp De Vries ons terug in die middel daarvan. En dit lê aan die leser 'n nuwe soort verantwoordelikheid op wat van dié bundel waaragtig 'n kragtoer maak (Brink 1990).

Die teks veronderstel dan ook 'n gesofistikeerde implisiete leser: "Die metafiksionele skrywer is stellig vir die skrywer of leser wat 'n eenvoudige verhaal verwag, té serebraal" (Hambidge 1990). JR merk op:

It is not always easy to fully share in his stories, and one may wonder if the latterday fashion of taking more pains over the packaging than over the contents itself, could very well lead to mystification for the innocent reader (JR 1990).

Vir die leser wat die onskuld wil afwys, bied die bundel egter opwindende moontlikhede:

Die lees van De Vries se verhale, van Hoog teen die heuningkrans tot sy jongste bundel, is 'n opwindende reis deur ongekende bekende ruimtes en tye (Du Toit 1990).

Dit is dus klaarblyklik dat die bundel 'n leser verg wat nie terugdeins voor die skeppende opdrag van die teks nie. 'n Leser wat 'n tradisionele lees van die teks in gedagte het, sal gefnuik - selfs verraai - voel:

Die verteller wil van 'alles' verhaal maak: maar dit is ook verraad teenoor alles. Verraad selfs, en juis, teenoor die leser, wat tradisioneel daarop ingestel is om te lees volgens die tradisie van die Lodge-aanhaling wat ten slotte ironies bygehaal word: '... a plethora of data, which we seek to unite into one meaning' (p 49). Want De Vries skryf teen 'one meaning' in, en téén die opvatting dat 'iewers in elke verhaal ... daar 'n kern (is), 'n openbaring, iets waarnatoe alle paaie lei' (p 42). In die plek daarvan kom 'n nuwe soort - postmodernistiese - teks: 'n sinkgat waarvan die walle die een na die ander inkalwer, al hoe verder' (p 42). Mens sou ook kon sê: elk van die tekste is soos 'n Black Hole in die kosmos wat jou in sy swaartekrag insuig en in ander dimensies van tyd en werklikheid uitspoeg. Maar so 'n proses is verraderlik! Want dit ondergrawe die leser se veiligheid en sekuriteit (Brink 1990).

Alhoewel Brink hier nie uitdruklik 'n definisie van die postmodernisme in die algemeen gee nie, voorsien hy 'n raak omskrywing van Nag van die Clown as postmodernistiese teks en die posisie van die leser van só 'n teks. Dié leser word, volgens Brink, in die middel van die "wêreld" (Brink se aanhalingstekens - E.v.H.) geplaas, en hy word daarmee burger van 'n onsekere terrein. Hambidge merk op: "Ek ken min skrywers wat 'n mens so bewus kan maak van die onafheid van alles, die gebrokenheid van die wêreld" (Hambidge 1990).

Die leser word reisiger, en hiermee word 'n kode wat ook elders in die De Vries-tekste voorkom, geaktiveer:

De Vries neem weer een van sy ou motiewe op - 'n motief so eie aan die Romantiek as wat maar kan kom: reis as (self)ontdekking en (self)vervreemding (Aucamp 1989).

Aucamp merk ook op: "Nag van die Clown is 'n reis-openbaring, soos vroeër Soms op 'n reis" (Aucamp 1989). Hans Ester, wat soos hierbo aangedui, meen dat die teks die leser slegs as toevallige passassier verduur, wys op die onvoorspelbaarheid van die reis en die wyse waarop, in die titelverhaal, die treinreis tot lewensreis verdiep:

Reizen betekent bij De Vries de confrontatie met de risico's van het bestaan en een begin van bereidheid om het niet-geordende van het eigen leven te overdenken om daar verband in te brengen (Ester 1991).

#### SUBJEK-AS-OORSPRONG

Die resensente is ook bewus van die problematisering van die subjek. Hambidge bring die reiskode in verband met die problematisering van die subjek-as-oorsprong:

Lesers wat bekend is met De Vries se kortverhale sal weet dat dit altoos by De Vries gaan om die reis én na die soeke na 'n beginpunt, na 'n oorsprong - wat nooit te vinde is (Hambidge 1990).

Die De Vries-tekse problematiseer die subjek voortdurend deur veral vrae te opper oor die verband tussen die konkrete outeur en die vertekstualiseerde outeursfiguur wat in verskeie vorme in die tekse opduik. Hambidge formuleer die situasie só:

"Karakters is dikwels die skrywer se alter ego en die verwysing na Thys van der Vyver ondersteun hierdie siening" (Hambidge 1990). Ook Ester gebruik die term *Alter ego* wanneer hy na die titelverhaal verwys:

- De genoemde ik-figuur, die arts van beroep is, word deur de Clown die hij als een Alterego ontmoet gedwongen om over het meest bedriegende en tegelijk verlossende aspect van het leven na te denken: de relaties tussen toeval, vrije wilsbeschikking en hogere noodzakelijkheid (Ester 1991).

P.A. du Toit opper ook - al is dit op versigtige wyse - die term *alter ego* wanneer hy na "Die bruid" verwys:

Hier word minstens twee verhale saam vertel: Die huweliksfees op Houwhoek wat die verteller en Jo betrag, en die verteller se poging ten tyde van die oorbly op Houwhoek om 'n verhaal te skryf oor sy vriend Alter (sy alter ego?) (Du Toit 1990).

Ook in "Towenaars" sien Du Toit die spel tussen alter ego's:

In 'Towenaars' is die student Bernard Wolfson, Thys van der Vyver (die skuilnaam vir Abr. de Vries) en De Vries self by wyse van spreke almal towenaars (Du Toit 1990).

Pakendorf sien in die gebruik van die naam "Braam" in "Nag van die Clown" 'n voorbeeld van die "fyn balans tussen gegewe en weergegewe werklikheid": "Hier word 'n sekere Braam aangespreek, oor sy kontrei waaroor hy al so baie stories vertel het"

(Pakendorf 1990).

Hiermee word dit duidelik dat die problematisering van die subjek in wese vrae oor die verhouding tussen taal en werklikheid voor die oog het. Dit gaan nie alleen oor die vraag na die werklike, konkrete outeur as oorsprong van sy teks nie, maar in die algemeen oor die moontlikheid al dan nie dat die werklikheid as oorsprong vir die taalteks dien. Dit is 'n saak wat deur Aucamp aangevoel word wanneer hy na "Nag van die Clown" verwys:

Dis by monde van die Clown dat die verhaal sy 'tweede boom' (of noem dit, na die titel van 'n ander verhaal in die bundel, sy 'vierde moontlikheid') ontwikkel.

Die Clown sê:

'As ons toevallig op hierdie trein was ... dan het die toeval 'n lang rehearsal gehad.'

En verder:

'Toe't ek gewonder wie die script skryf, meester, dat ons kan rondval met sulke perfect timing.' (Aucamp 1989).

Myburgh verwys na "Siënese dagboek" en "die gedurige verwysings na die rede vir die skryf van die verhaal". Sy vra of "Siënese dagboek" "'n hef-aan vir die terugkeer van die skrywer in ons midde" is (Myburgh 1990), en gaan verder:

'n Mens kan nie help om te wonder in hoe verre die skrywer self aan die woord is nie ... Dit word 'n boeiende aspek om te ontgin of dan net oor te wonder (Myburgh 1990).

Dit is veral Brink wat op die kern van die problematisering rondom die subjek inbeweeg deur op die outobiografiese

problematiek in "Siënese dagboek" te wys en dit 'n "'outobiografiese' (met die term in aanhalingstekens - E.v.H.) relaas van 'n reis deur Italië" (Brink 1990) te noem. Hy verwys na die wyse waarop "openlike of bedekte verwysing na figure, plekke en situasies wat figureer in die 'outobiografiese' reisrelaas", lei tot 'n "verdigting van die 'reële' tot die 'fiktiewe'" (Brink 1990). Hy wys ook op die betekenisvolle naam Alter in "Die bruid" en na die gebruik van die naam Thys van der Vyver in "Towenaars", wat lei tot:

die omdop van die begrip karakterisering ... (oa deur De Vries se eie alter ego, sy vroeëre skuilnaam, Thys van der Vyver, te betrek; maar natuurlik bowenal deur die towenaar se aksies, waardeur sy honde in mense verander word en nie andersom nie ... tensy daar 'n hele reeks 'andersomme' op die spel is!) ens. Saam met die Clown moet mens uiteindelik, duiselig, vra: 'Toe't ek gewonder wie die script skryf' (Brink 1990).

Daarna gaan Brink voort om sy standpunt oor die afwesigheid van die Auctor te stel:

Af en toe is daar nog 'n suggestie van so 'n Oer-outeur, Auctor, wat agter die woorde te vinde sou kon wees; 'n dalk agterhaalbare 'Oorspronklike' werklikheid: maar in die beste tekste steek De Vries heeltemal by die nosie van die 'Oorspronklike' verby en maak van alles teks. Wat dit egter memorabel maak, is dat ook die teenoorgestelde geskied: die teks word alles. As storie 'omgedig' word tot 'net' storie, dan word storie op stuk van sake geldiger, relevanter, skokkender as enige tradisionele 'historie' (Brink 1990).

## TUSSEN WOORD EN WÊRELD

Hiermee is Nag van die Clown se problematiek van die verhouding tussen woord en wêreld ('n binêre formulering wat streng gesproke vanuit die dekonstruktiewe benadering, waardeur Brink blykens sy hierbo aangehaalde formulering sterk beïnvloed is, afgewys sal word), dan deeglik ter sprake:

De Vries vertel selde 'n 'blote storie'<sup>2</sup> en sy verhale lewer al skrywende kommentaar oor die funksie van die verteller sodat die primêre spanning tussen werklikheid en fiksie dikwels ómgeruil word (Hambidge 1990).

Hambidge verwys ook na Barthes: "'n Mens dink ook aan ander bekende Barthes-opvattinge, naamlik dat die werklikheid ook 'n teks is wat begryp moet word" (Hambidge 1990). Myburgh merk op "hoe elke verhaal losdraai uit die werklikheid, maar terselfdertyd daarin slaag om in die werklikheid verweef te bly" (Myburgh 1990). Du Toit, weer, merk op: "Tog is werklikheid en fiksie, straat en woord, in Siëna versoenbaar" (Du Toit 1990). Hy gaan verder: "Die boeiende spel van die opheffing van 'n duidelike grens tussen werklikheid en fiksie word 'n stap verder gevoer in die metafiksionele teks 'Die bruid'" (Du Toit 1990). Brink verwys na "Towenaars", "waarin 'n goëlaar se flambojante bedrog die leser heen en weer tussen werklikhede ruk", en gaan verder:

---

<sup>2</sup> Hierbo is daarop gewys dat dié frase 'n toespeling is op Hennie Aucamp (1986) se boek Die blote storie: 'n werkboek vir kortverhaalskrywers.

Maar 'n veel verwickelder vorm van verraad is hier op die spel: dié van die verteller ten opsigte van wat tradisioneel sy 'stof' of sy 'materiaal' genoem is. Oftewel: die verraad van die 'werklikheid' in en deur die tekstualisering daarvan (Brink 1990).

In "Siënese dagboek" sien Brink Donato se stories as maskers wat:

gebruik word vir die één onverteerbare, skokkende stuk werklikheid wat die oubaas in die Mussolini-era in die Leccio-bos belewe het; net soos die huidige verteller se teks 'n weefwerk is wat gespan word oor die één 'historiese' insident wat hy nie kan verwerk nie, nl die 'Trojaanse Perd'-episode in Athlone op die hoogtepunt van die onbetreure Botha-era. Enersyds is die fiksieteks 'n 'bestendinging', 'n 'oorstyging' van die realiteit, die 'storie' 'n oorwinning oor die 'historie'. Maar op 'n veel meer ontstemmende manier is dit die verraad van 'n stuk werklikheid; om iets te verdig of te verdoesel wat nooit verdoesel mag word nie. Nog meer: omdat dit, as fiksie, as taal, vrae opwerp teen die hele nosie van 'werklikheid' (Brink 1990).

Oor sy siening van die prioretisering van taal in Nag van die Clown skryf Brink:

Dit is tewens belangrik dat dié teks nie op 'n enkelvoudige manier 'histories' en 'storie' teenoor mekaar opstel nie: die verhaal se 'historiese' verloop word onder meer moontlik gemaak vanuit 'n woordperspektief, en dit al vanaf die openingsin ... Die taal staan al van vóór die verhaal se begin af gereed om die 'werklikheid' te ontvang (Brink 1990).

Maar dié siening van Brink oor die besondere wyse waarop die De Vries-tek die leser "terug in die middel" van die "'wêreld'" (Brink se aanhalingstekens - E.v.H.) "werp", bevredig

'n leser soos Pakendorf nie heeltemal nie. Hy begin sy resensie met 'n verwysing na die selfbewustheid van "nie-sosiaal-gerigte kuns":

Sedert die dae van die Romantiek aan die einde van die 18 de eeu blyk dit een van die eienskappe van veral nie-sosiaal-gerigte kuns te wees om die kuns self as onderwerp te kies, om 'n portret van die kunstenaar in sy ateljee te gee, 'n verhaal oor die skryf van 'n verhaal, 'n gedig in gesprek met homself te skryf. Dis soos die bakpoeierblikkie daarop (sic), wat self weer dieselfde prentjie bevat (totdat die laaste een net nog 'n kolletjie is ... ) (Pakendorf 1990).

Hy verwys na die resultate van die tekstuele ingesteldheid van die postmodernistiese teks:

die saamflans van heterogene en reeds bestaande elemente tot 'n nuwe geheel, die gebruik van letterlike aanhalings of die bruikleen van motiewe of karakters uit ander werke. Dit is 'n soort toegepaste vorm van Roland Barthes se stelling dat daar net één boek is, wat maar gedurig herskryf word. So word die literatuur self een van die belangrikste bronne en verwysingsvelde van die literatuur (Pakendorf 1990).

Oor die verteltegnieke in Nag van die Clown skryf hy:

Die trant word dikwels onderbreek, daar is aanhalings uit, of toespelings op 'n reeks ander tekste, daar is skertsende kommentaar of ironiese distansiëring. En daar is gedurigdeur die basiese vraag hoe 'n mens 'n storie dan vertel, waar jy begin en wat die verband is tussen werklikheid en fiksie. 'God fop ons met die stukke stories wat ons self moet versin,' soos dit in 'Die vierde moontlikheid' heet (Pakendorf 1990).

In "Siënese dagboek" sien hy 'n besinning:

oor die vraag hoeveel 'n mens kan onthou, wat bly oor van die verlede, wat beteken die brute Suid-Afrikaanse werklikheid hier in die verre Europa, en bowe alles, hoe laat 'n mens die werklikheid van straat, gebou, mens, gebeurtenis tál word? (Pakendorf 1990).

Pakendorf beskryf hoe die grense tussen werklikheid en fiksie in die teks vervaag. Die De Vries-tekst sorg dat "die grens tussen waarheid en versinsel al hoe vaer én meer problematies word" en: "Elkeen van die tekste in Nag van die Clown berus op hierdie fyn balans tussen gegewe en weergegewe werklikheid". In hierdie verband merk hy op:

Terloops, dis opvallend hoe die Suid-Afrikaanse gegewe: landskap, mense, situasie op subtiele en feitlik onopmerkbare wyse in dié stories ingewef word (Pakendorf 1990).

Hy sluit egter 'n oorwegend positiewe resensie af met die opmerking dat die leser homself moet afvra of daar nie nou weggebreek moet word van die metafiksionele teks nie:

'n Laaste opmerking: ná die lees van Nag van die Clown moet 'n mens jouself afvra of die verhaal oor die vertel van 'n verhaal nie nou klaar vertel is nie en die stories uit dié geslote baan moet uitbreek nie (Pakendorf 1990).

Oor die teks se vertelstrategieë en die besondere taak wat dit die leser oplê, merk JR, soos hierbo op p.367 aangetoon, op dat dit kan lei tot "mystification" (JR 1990).

Alhoewel slegs dié twee resensente - Pakendorf en JR - (versigtige) voorbehoude oor die selfbewuste teks opper, wys

verskeie van die resensente op die selfkomentariërende aard van Nag van die Clown. Aucamp skryf:

De Vries, die kortverhaal-teoretikus, meld hom in verhaal ná verhaal aan. Daar kan 'n hele reeks epigramme oor die vertelkuns uit Nag van die Clown saamgestel word. Ek noem enkeles:

- 'Moeg is hy tog nie, wie raak nou moeg van stories vertel?'
- 'Iewers in elke verhaal is daar 'n kern, 'n openbaring, iets waarnatoe al die paaie lei.'
- 'Maar oor die skrywery - ek wou vanmiddag al vir u vra: kan u van teorieë ook weer stories maak?' (Aucamp 1989).

Later in sy resensie merk Aucamp tereg op:

Is dit 'n leeftydsverskynsel dat ouer wordende skrywers hulle lank en deeglik, in verhaal ná verhaal, oor die 'tools and tricks' van hul 'trade' wil besin? Dis wat ek gedoen het in Wat bly oor van soene?, en dis wat Abraham H. de Vries in Nag van die Clown op sy onnavolgbare wyse doen (Aucamp 1989).

Ook Brink wys op die obsessie van die metafiksionele teks. Die selfbewustheid het uiteindelik één bemoeienis, en dit is die verhouding tussen taal en werklikheid. Die selfbewustheid wentel veral rondom hierdie aspek, "omdat dit, as fiksie, as taal, vrae opwerp teen die hele nosie van 'werklikheid'" (Brink 1990). Hans Ester bring die problematiek van die metafiksionele teks onder woorde as hy, met verwysing na die verhaal "Met dik hale" die volgende selfbewuste teksgedeelte aanhaal:

Oor die hoekoms en die waaroms van wat daardie dag in die groot kluis gebeur het, oor hoe als so pas by als, daaroor sal 'n mens moet raai. Wéét kan jy nie. Daarom

is dit so 'n goeie storie (Ester 1991).

Waarna Ester opmerk: "Waarmee tegelykertyd een verhaal en de onmogelijkheid van een verhaal in een adem zijn genoemd" (Ester 1991). Hiermee gee Ester 'n goeie omskrywing van die dilemma van die outeursfiguur wat in verhaal ná verhaal met betekenisgewing worstel. Hierdie "awareness of ... the complex act of writing" (JR 1990) word ook deur Hanlie Myburgh uitgesonder:

Hoewel daar nie 'n deurlopende tema, verteller of lyn in hierdie bundel verhale aanwesig is nie, wil 'n mens tog die manifestasie van die skryfproses hierin herken (Myburgh 1990).

#### VRAE OOR 'DIE GESLOTE BAAN'

Alhoewel die resensente dus na die selfbesinnende aard van die tekste verwys, is dit net Pakendorf en JR wat vrae oor dié werkwyse opper. Hambidge reageer op dié vrae, maar verwys slegs na Pakendorf se leesverslag. Sy wys daarop dat De Vries: "nog altyd uitgemunt (het) in die onvoltooide verhaal, in die bespiegeling oor die aard van die skryfkuns" (Hambidge 1990).

Sy gaan voort: "Lank voordat Afrikaanse kritici dekonstruktief begin lees het, het De Vries al die samehang en die sin van die teks óndermyn" (Hambidge 1990). Ook Aucamp wys op die postmodernistiese aard van die De Vries-tekse sedert die skryf van 'n verhaal soos "Terug na die natuur":

De Vries het reeds dáárdie jare postmodernisties te werk gegaan - 'the name is new though the thing be ancient', om Francis Bacon aan te haal (Aucamp 1989).

Hambidge meen dat, na aanleiding van Pakendorf se stelling in sy resensie, dit "noodsaaklik (is) dat hierdie kweësie, naamlik die sogenaamde eteriese aard van die post-modernistiese teks, eens en vir altyd uitgeklaar moet word" (Hambidge 1990). Sy verwys na "die hinderlike opvatting binne ons kritiek dat die skrywer wat hom/haarself uitlaat oor die skryfdaad besig is met ontvlugtingskuns" (Hambidge 1990) en voer aan:

Dit is egter nie juis om te dink dat 'n skrywer uit die sogenaamde 'eng wêreld' van die post-modernisme moet wégbreek nie. Trouens, deur juis nie regstreeks oor Suid-Afrika te skryf nie en net by wyse van toespelings die hier-en-nou te betrek, word 'n groter effek bereik (Hambidge 1990).

Sy voer aan dat Pakendorf De Vries daarvan beskuldig dat hy van die Suid-Afrikaanse werklikheid "wegvlug" terwyl De Vries juis in 'n verhaal soos "Siënese dagboek" na die aktualiteit hier ter lande verwys:

omdat die kompleksiteite agter die clichés en slagspreuke uitgelig en ontmasker word. Dit wat dus gesien word as 'n blote bakpoeierblikkie-verhaal, leer 'n mens juis fyner kyk na die moeilikste en ongenaakbaarste teks: die wêreld (Hambidge 1990).

#### DIE TOWENAAR

Miskien kan Aucamp se slotopmerking die finale buiging wees in

die debat oor die selfbewuste verteller wat oor sy eie toertjies tob. Aucamp wil - nes die verhaal "Towenaars" - die aandag vestig op die magie wat agter die sigbare teoretiserings, die gemer oor meganika, lê:

- Nee, hou maar vir Braam die Towenaar fyn dop. Hy pak alles voor ons uit: die silwer silinder, die stringe helderkeurige sjiffondoekies, die hoendereier, die werklike konyn, die keil met sy vals bodems.  
 En terwyl jy gemesmeriseerd na sy bewegings kyk, sien jy die misterie van sy storie nie raak nie, vanweë al die bewegings.  
 En dan moet jy die storie van vooraf lees. En nog 'n keer.  
 Die skrywer is 'n vertrouenswendelaar.  
 Op sy beste is hy ook 'n magiër.  
 Dames en here, ek stel 'n beproefde magiër aan u voor - Abraham H. de Vries (Aucamp 1989).

Daarmee kan die ontkleedans agter gaasdoek<sup>3</sup> begin.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Soos hierbo aangetoon, noem Aucamp (1973) die lesing wat hy in 1973 tydens die Sestigterssimposium aan die Universiteit van Kaapstad hou, "Ontkleedans agter gaasdoek".

<sup>4</sup> Die ouroboros-struktuur waarmee hierdie studie "eindig" - die slang met sy stert in sy bek - is 'n bekende postmodernistiese "einde". Hierdie ewige sirkel, wat die leser terugverwys na die "begin", vestig - soos hierbo aangemerkt - die aandag op prosesse van transformasie.

## BIBLIOGRAFIE

- 
- Achterberg, Gerrit. MCMLXXIX. Verzamelde Gedichten. Amsterdam: Querido.
- Alter, Robert. 1975. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: University of California Press.
- Antonissen, Rob. 1986. Digkuns van die Nederlande 1100-1970, Deel II. Stellenbosch & Grahamstad: Universiteitsuitgewers & -Boekhandelaars.
- Ashcroft, Bill, et. al. 1989. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. Londen & New York: Routledge.
- Attwell, David. 1993. J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing. Berkeley: University of California Press & Kaapstad & Johannesburg: David Philip.
- Aucamp, Hennie. 1973. Ontkleedans agter gaasdoek. In: Polley, J. (Red.). Die Sestigters: verslag van die simposium oor die Sestigters, gehou deur die Departement Buitemuurse Studies van die Universiteit van Kaapstad 12-16 Februarie 1973. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

---. 1978. Enkelvlug. Kaapstad: Tafelberg.

---. 1986. Die blote storie: 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers. Kaapstad: Tafelberg.

---. 1989. Dames en here, De Vries die beproefde magiër ...  
Rapport: 24.12.89.

Aucamp, Hennie. (Red.). 1995. Sewe sondes, nee meer. Verhale en essays oor dood- en ander sondes. Kaapstad: Human & Rousseau.

Barth, John. 1977a. Life-Story. In: Bellamy, Joe. (Red.).  
Superfiction, or The American Story Transformed. New York: Vintage.

---. 1977b. The Literature of Exhaustion. In: Bradbury, Malcolm. (Red.). The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction. Glasgow: Fontana/Collins.

---. 1980. The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction. The Atlantic 245,1: 65-71.

Barthes, Roland. 1974(1970). S/Z. Vert. Richard Miller. New York: Hill & Wang.

---. 1977. Image-Music-Text. New York: Hill & Wang.

- . 1981. Theory of the Text. In: Young, Robert. (Red.).  
Untying the Text: A Post-Structuralist Reader. Boston:  
Routledge & Kegan Paul.
- . 1988. The Death of the Author. In: Lodge, David. (Red.).  
Modern Criticism and Theory: A Reader. Londen & New York:  
Longman.
- Bell-Villada, Gene H. 1981. Borges and His Fiction: A Guide to  
His Mind and Art. Chapel Hill: The University of North  
Carolina Press.
- Bertens, Hans & D'haen, Theo. 1988. Het postmodernisme in de  
literatuur. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bertens, Hans. 1995. The Idea of the Postmodern: A History.  
Londen & New York: Routledge.
- Bisschoff, Anna-Marie. 1992. Pikareske roman. In: Cloete, T.T.  
(Red.). Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Borges, Jorge Luis. 1962. Labyrinths. Selected Stories and Other  
Writings. Londen: Penguin.
- . 1981. Die vorm van die swaard en ander verhale. Vert.  
Sheila Cussons. Kaapstad: Tafelberg.

Bradbury, Malcolm. (Red.). 1977. The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction. Glasgow: Fontana/Collins.

Bradbury, Malcolm. 1995/6. The Struggle to Find a New Age of Style. Mail and Guardian: 22.12.95 - 4.1.96.

Breytenbach, Breyten. 1984. The True Confessions of an Albino Terrorist. Emmarentia: Taurus.

Brink, André P. 1987. Die verhaalkuns van Abraham H. de Vries. In: De Vries, Abraham H. Soms op 'n reis: 'n keur uit die verhale van Abraham H. de Vries. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

---. 1988a. Die jokkie, die idioot en die edelman: 'n Postmodernistiese interteks. Tydskrif vir Letterkunde XXVI(3): 14-24.

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

---. 1990. Die skrywer as towenaar. Vrye Weekblad: 30.03.90.

Burger, Willie. 1995. Die (on)bruikbaarheid van die term 'post-modernisme' vir die lees en periodisering van die Afrikaanse literatuur. In: Hattingh, Marion & Willemsse, Hein. (Reds.). Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde.

Bellville: ALV.

Burgin, Victor. 1986. The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. Londen: Macmillan.

Calinescu, Matei. 1990. Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies. In: Calinescu, Matei & Fokkema, Douwe. (Reds.). Exploring Postmodernism. Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the Xith International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Calvino, Italo. 1978. Invisible Cities. Vert. William Weaver. New York & Londen: Harcourt Brace Jovanovich.

Chapman, Michael. 1988. The Writing of Politics and the Politics of Writing. On Reading Dovey on Reading Lacan on Reading Coetzee on Reading ... (?). Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(3): 327-341.

Chetwynd, Tom. 1982. A Dictionary of Symbols. Londen: Paladin.

Claes, Paul. 1987. Bijzondere en algemene intertextualiteits-theorie. Spiegel der Letteren 29(1-2): 7-15.

Cuddon, J.A. 1980(1977). A Dictionary of Literary Terms. Harmondsworth: Penguin.

Culler, Jonathan. 1979. Jacques Derrida. In: Sturrock, J. (Red.). Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida. Oxford: Oxford University Press.

---. 1982. On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. New York: Cornell University Press.

---. 1983. Barthes. S.l.: Fontana.

Dante, Alighieri. 1955. The Comedy of Dante Alighieri the Florentine. Vert. Dorothy L. Sayers. Harmondsworth: Penguin.

Degenaar. 1989a. Art as Activation of Eternal Symbols: Jung. In: Breitenbach, Rosalie. (Red.). Transitions: A Collection of Lectures. Grahamstad: 1820 Stigting.

---. 1989b. Art as a Celebration of Language: Deconstruction. In: Breitenbach, Rosalie. (Red.). Transitions: A Collection of Lectures. Grahamstad: 1820 Stigting.

---. 1989c. Writing as Revolutionary Activity. In: Breitenbach, Rosalie. (Red.). Transitions: A Collection of Lectures. Grahamstad: 1820 Stigting.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1983. Anti-Oedipus. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- De Man, Paul. 1979. Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven: Yale University Press.
- Derrida, Jacques. 1977. Of Grammatology. Vert. Gayatri Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.
- . 1978. Writing and Difference. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- . 1979. Living On. In: Bloom, Harold, et.al. Deconstruction and Criticism. New York: Seabury Press.
- . 1982. Positions. Vert. A. Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- De Villiers, P.G.R. 1991. The End of Hermeneutics? On New Testament Studies and Postmodernism. Neotestamentica 25(1): 145-156.
- De Vries, Abraham H. (Skuilnaam: Thys van der Vyver). 1961. Swart sirkel. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1963. Dubbeldoor. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1965a. (Skuilnaam: Thys van der Vyver). Mense agter glas. Kaapstad: Tafelberg.

- . 1965b. Vliegoog. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1972. (Skuilnaam: Thys van der Vyver). Alibi van 'n verdagte. Kaapstad: Tafelberg.
- : 1976<sup>2</sup> (1972). Volmoed se gasie. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1980. Die uur van die idiote. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1988. Sestigters in woord en beeld: Abraham H. de Vries. Kaapstad & Johannesburg: Perskor.
- . 1989. Nag van die Clown. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Docherty, Thomas. 1991. Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity. In: Smyth, Edmund J. (Red.). Postmodernism and Contemporary Fiction. Londen: B.T. Batsford.
- Dovey, Teresa. 1988. The Novels of J.M. Coetzee. Johannesburg: Ad Donker.
- Du Plooy, Heilna. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Durban: Butterworth.
- Du Toit, P.A. 1989. Sluier of web. En agter die sluier ...

- Abraham de Vries se Bruid-verhaal. In: Gilfillan, Rouston & De Vries, Abraham H. (Reds.). Op die wyse van die taal. Huldigingsbundel ter geleentheid van professor Merwe Scholtz se 65ste verjaarsdag, 8 Julie 1989. Kaapstad: Vlaeberg.
- . 1990. Reisverhale van vergeet, maar ook onthou. Insig: 30.04.90.
- . 1993. Die onbekroonde De Vries van die Afrikaanse prosa. Stilet V(2): 105-115.
- Eagleton, Terry. 1983. Literary Theory. Oxford: Basil Blackwell.
- . 1985. Capitalism, Modernism and Post-modernism. New Left Review 152: 60-73.
- Eco, Umberto. 1984. Reflections On The Name of the Rose. Londen: Minerva.
- Ester, Hans. 1991. Een meester van de epische verdichting. Zuid-Afrika: 31.05.91.
- Ferreira, Natie. 1980. The Story of an Afrikaner: Die Rewolusie van die kinders? Johannesburg: Ravan Press.
- Fiedler, Leslie. 1970. Cross the Border - Close the Gap. In: The

Collected Essays of Leslie Fiedler, Vol II. New York: Stein & Day.

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

---. 1990. Concluding Observations: Is There a Future for Research on Postmodernism? In: Calinescu, Matei & Fokkema, Douwe. (Eds.). Exploring Postmodernism. Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Foley, Barbara. 1986. Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction. Ithaca & London: Cornell University Press.

Foster, Hal. 1983. Postmodernism: A Preface. In: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Washington: Bay Press.

Foucault, Michel. 1977. Nietzsche, Genealogy, History. In: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Vert. Donald F. Bouchard & Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press.

---. 1988. What is an Author? In: Lodge, David. (Ed.). Modern

- Criticism and Theory: A Reader. Londen & New York: Longman.
- . 1989. Foucault Live: Interviews 1966-84. Vert. John Johnston; Red. Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e).
- Fowles, John. 1985 (1969). The French Lieutenant's Woman. Londen: Granada.
- Galloway, Francis. 1990/9. Breyten Breytenbach as openbare figuur. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Gräbe, Ina. 1988. Introduction: Postmodernism and Reading Literature. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(4): 359-377.
- Graff, Gerald. 1979. Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society. Chicago & Londen: The University of Chicago Press.
- . 1990. Determinacy/Indeterminacy. In: Lentricchia, Frank & McLaughlin, Thomas. (Reds.). Critical Terms for Literary Study. Chicago & Londen: The University of Chicago Press.
- Grass, Gunter. 1960. Die blechtrommel. Frankfurt am Main: Fischer.
- Guirand, F. S.d. Greek Mythology. In: Graves, Robert. (Red.). New Larousse Encyclopedia of Mythology. S.l.: Hamlyn.

Haarhoff, Dorian. 1991. The Wild South-West: Frontier Myths and Metaphors in Literature set in Namibia, 1760-1988.

Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Hambidge, Joan. 1990. 'n Meester aan die werk: belydenis oor die magiese aard van kuns in elke verhaal. Beeld: 12.03.90.

---. 1992a. Metaroman. In: Cloete, T.T. (Red.). Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.

---. 1992b. Post-modernisme Deel II. Tydskrif vir Letterkunde XXX(3): 48-57.

---. 1992c. Post-strukturalisme. In: Cloete, T.T. (Red.). Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.

---. 1995. Postmodernisme. Pretoria: J.P. van der Walt.

Hartman, Geoffrey. (Red.). 1979. Deconstruction and Criticism. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Harvey, David. 1989. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell.

Hassan, Ihab. 1986. Pluralism in Postmodern Perspective. Critical Inquiry 12: 503-520.

- . 1987. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State University Press.
- Hilfer, Tony. 1992. American Fiction Since 1940. Londen & New York: Longman.
- Hutcheon, Linda. 1984. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York & Londen: Methuen.
- . 1988. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York & Londen: Routledge.
- . 1989. The Politics of Postmodernism. Londen & New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1984. Mapping the Postmodern. New German Critique 33: 5-52.
- Ibsch, Elrud. 1993. Fact and Fiction in Postmodernist Writing. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 9(2): 185-193.
- Jakobson, Roman. 1971. The dominant. In: Matejka, L. & Pomorska, K. (Eds.). Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Cambridge: M.I.T. Press.
- Jameson, Fredric. 1984. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. New Left Review 146: 53-92.

- Janssens, Marcel. 1995a. Een postmoderne lectuur van Praag Schrijven. Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans 2(1): 27-36.
- . 1995b. Varianten van postmodernisme in de Vlaamse literatuur. Vlaanderen 44(5): 333-340.
- Jencks, Charles. 1986. What is Post-Modernism? Londen & New York: Academy Editions/St. Martin's Press.
- JR. 1990. Nag van die Clown. The Cape Times: 07.04.90.
- Jung, Carl. (Red.). 1964. Man and His Symbols. Londen: Picador.
- Kellerman, Gawie. 1988. Wie de hel het jou vertel? Kaapstad: Tafelberg.
- Kermode, Frank. 1979. The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. Londen: Oxford University Press.
- Kostelanetz, Richard. 1982. An ABC of Contemporary Reading. Poetics Today 3(3): 38 e.v.
- Krieger, Murray. 1974. Fiction, History, and Empirical Reality. Critical Inquiry 1(2): 335-360.
- Kristeva, Julia. 1980. Desire in Language. A Semiotic Approach

to Literature and Art. Vert. Thomas Gora. New York: Columbia University Press.

Krüger, Louis. 1984. 'n Basis oorkant die grens. Kaapstad: Tafelberg.

Lacan, Jacques. 1977. Écrits: A Selection. Londen: Tavistock.

LaCapra, Dominick. 1985. History and Criticism. Ithaca: Cornell University Press.

Leitch, Vincent B. 1983. Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction. New York: Columbia University Press.

Leroux, Etienne. 1962. Sewe dae by die Silbersteins. Kaapstad: Human & Rousseau.

Levine, Sherrie. 1987. Five Comments. In: Wallis, Brian. (Red.). Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists. Cambridge: M.I.T. Press.

Liebenberg, Wilhelm. 1988. Postmodernism: Progressive or Conservative? Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(3): 271-286.

Lodge, David. 1977. Postmodernist Fiction. In: The Modes of Modern Writing. Londen: Edward Arnold.

- Lombard, Jean. 1988. Die komplisering van die verhaaleinde as postmodernistiese verskynsel. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(4): 459-471.
- Lukács, Georg. 1962. The Historical Novel. Vert. Hännah en Stanley Mitchell. Londen: Merlin.
- Lyotard, Jean-Francois. 1984. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press.
- Maatje, Frank C. 1974 (1970). Literatuurwetenskap: Grondslagen van een theorie van het literaire werk. Utrecht: Oosthoek's Uitgeversmaatschappij.
- Maddox, James. 1978. Joyce's Ulysses and the Assault upon Character. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Mailer, Norman. 1968. The Armies of the Night: History as a Novel, the Novel as History. New York: New American Library.
- Malan, Charles. 1986. Afrikaanse Letterkundenavorsing - Inleidende oorwegings. In: Botha, Elize en Snyman, Henning. (Reds.). Program en Problematiek: Handeling van die Stigtingskongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, 25 en 26 Oktober 1984. Durban: Butterworth.

- Malan, Regina. 1992. Intertekstualiteit. In: Cloete, T.T. (Red.). Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Malherbe, F.E.J. 1968<sup>2</sup> (1966). Bellen Blazen. Gunsteling onder Nederlandse kortverhale. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- 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.
- Marshall, Brenda K. 1992. Teaching the Postmodern: Fiction and Theory. New York & Londen: Routledge.
- Matthéüs. 1963. Die Bybel. Kaapstad: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- . 1995. Die Bybel. Nuwe vertaling. Kaapstad: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- McHale, Brian. 1987. Postmodernist Fiction. Londen & New York: Routledge.
- Miller, J. Hillis. 1970. Thomas Hardy: Distance and Desire. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1988. The Critic as Host. In: Lodge, David. (Red.). Modern Criticism and Theory - A Reader. Londen & New York:

Longman.

Moore, Stephen D. 1992. Mark and Luke in Poststructuralist Perspectives. New Haven & Londen: Yale University Press.

---, 1994. Poststructuralism and the New Testament: Derrida and Foucault at the Foot of the Cross. Minneapolis: Fortress Press.

Murphy, James E. & Sharon M. 1984. A New Look at New Journalism. The Quill: April 1984.

Myburgh, Hanlie. 1990. Clown is dun om die lyf - maar vernuwing. Die Transvaler: 22.11.90.

Norris, Christopher. 1982. Deconstruction: Theory and Practice. Londen & New York: Methuen.

Odendal, F.F., et. al. Tweede hersiene, uitgebreide uitgawe: 1979(1965). Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg & Kaapstad: Perskor.

Olivier, Bert. 1988. The Critical Difference: Deconstruction and Postmodernism. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(3): 287-298.

Pakendorf, Gunther. 1990. Abraham de Vries span sy snaar fyn.

Die Burger: 11.01.90.

Pretorius, Réna. 1992. Parodie. In: Cloete, T.T. (Red.).

Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.

Prinsloo, Koos. 1982. Jonkmanskas. Kaapstad: Tafelberg.

Ray, William. 1990. Story and History: Narrative Authority and Social Identity in the Eighteenth-Century French and English Novel. Cambridge & Oxford: Basil Blackwell.

Ruiter, Frans. 1991. De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland. Leuven-Apeldoorn: Garant.

Ryan, Pamela. 1985. The Postmodern Text in Recent American Fiction. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 1(4): 38-52...

Ryan, Rory. 1988. Introduction: Postmodernism and the Question of Literature. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(3): 247-258.

Sarup, Madan. 1989. An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism. Athene: The University of Georgia Press.

Schoeman, Karel. 1971. Op 'n eiland. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Shaw, Harry. 1972. Dictionary of Literary Terms. New York: McGraw-Hill.
- Sieber, Harry. 1977. The Picaresque. Londen: Methuen.
- Sklovskij, V. 1965. Art as technique. In: Lemon, L.T. & Reis, M.J. (Reds.). Russian Formalist Criticism. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Spanos, William. 1987. The Postmodern Occasion in Literature and Culture. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Strachan, Alexander. 1984. 'n Wêreld sonder grense. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1990. Die jakkalsjagter. Kaapstad: Tafelberg.
- Thiher, Allen. 1984. Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction. Chicago: University of Chicago Press.
- Van Gorp, H. 1978. Inleiding tot de picareske verhaalkunst. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Gorp, H., et. al. 1984<sup>2</sup> (1979). Lexicon van literaire termen. Leuven: Wolters.

Van Heerden, Etienne. 1983. My Kubaan. Kaapstad: Tafelberg.

---. 1984. Om te awol. Kaapstad: Tafelberg.

---. 1994. Vanuit eie werk: die skrywer as historiograaf.  
Tydskrif vir Letterkunde XXXII(3): 1-15.

---. 1995a. "'Nu tasten wij naar verf en woord': Die aangetekende verlede in Abraham H. de Vries se "Siënese dagboek" en Koos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". In: Hattingh, Marion & Willemse, Hein. (Reds.). Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde: Referate gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging. Bellville: ALV.

---. 1995b. "'Nu tasten wij naar verf en woord': Die aangetekende verlede in Abraham H. de Vries se "Siënese dagboek" en Koos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". Stilet VII(2): 11-21.

---. 1995c. Vanuit eigen werk: het opgetekende verleden. Vert. Riet de Jong-Goossens. De Gids 158(2): 141-153.

Van Niekerk, Dolf. 1960. Die son struikel. Johannesburg: Dagbreek-Boekhandel.

Venter, L.S. 1992. Outeur (Epiek). In: Cloete, T.T. (Red.).

Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.

Viljoen, Hein. 1988. Spieël, kamer van spieëls: oor postmodernisme en representasie. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(4): 417-426.

Viljoen, Louise. 1989. Werklikheid en fiksie in Koos Prinsloo se verhaal "In die kake van die dood". In: Gilfillan, Rouston & De Vries, Abraham H. (Reds.). Op die wyse van die taal. Huldigingsbundel ter geleentheid van professor Merwe Scholtz se 65ste verjaarsdag, 8 Julie 1989. Kaapstad: Vlaeberg.

Vlasselaers, Joris. 1988. "Postmodernism": A Challenge for Literary History. Tydskrif vir Literatuurwetenskap 4(3): 259-270.

Wasson, Richard. 1969. Notes on a new sensibility. Partisan Review 36: 460-477.

Waugh, Patricia. 1984. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Londen & New York: Methuen.

Wicks, Ulrich. 1974. The Nature of Picaresque Narrative. Publications of the Modern Language Association 89: 240-249.

Weideman, George. 1983. Tuin van klip en vuur. Kaapstad:  
Tafelberg.