

Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu?

André P. Brink

Opsomming

Die Postmodernisme word gewoonlik gedefinieer met verwysing na die Modernisme, maar dit mag vrugbaar wees om wortels daarvan reeds in die 18de eeuse roman te gaan soek, veral m.b.t. die uitwis van grense tussen teks en buite-tek, die situering van 'n storie in 'n konteks "sat van literatuur" (Butor), die ontgin van die teks as proses waarin die leser medepligtige van die verteller word, en die spelende funksie van die verteller wat die logosentriese idee van 'n Auctor verplaas.

Veral twee romans uit die 18de eeu verdien aandag: *Tristram Shandy* met sy ontginning van die teks as leesondervinding, en *Jacques le Fataliste et son Maître* (Diderot) wat die romanteks hanteer as verlengstuk van 'n ou orale tradisie. (Albei dié indrukke word mettertyd as misleidend ontmasker.) Omdat soveel Suid-Afrikaanse lesers vertrouwd is met Sterne se teks, konsentreer dié opstel op Diderot s'n.

Jacques ontstaan uit die wisselwerking tussen Verteller en Leser, vraag en antwoord. Die konvensionele verwagting van 'n "storie" word gefrustreer, uitgestel en onderbreek deur dit ondergeskik te maak aan die prosesse waardeur dit ontstaan.

Die Leser word voorwaarde vir dié ontstaan, terwyl die Verteller openlik fiktifiseer, nie deur op te tree as primêre agent of Auctor nie, maar juis deur die konsepte van die oukuriêre en die definitiewe te subverteer. Deur Diderot se taalgebruik word die reële leser in die duister gehou oor wat "werklik gebeur" in die bepalende episode in die storie (die "liefdestoneel" tussen Jacques en Denise), asook in sleutelepisodes omtrent Jacques se verlies van onskuld. Tewens, dit word aangedui dat die teks self nie meer onskuldig is nie aangesien daar geen aanduidings van "oorspronklikheid" oorbly nie. Wat oorbly, is Hassan se "indeterminansie". Gevolglik word *onderbreking* – 'n bepalende narratiewe strategie in die teks – benadruk ten koste van "substansie".

Trouens, vertelsubstansie as sodanig word bedenklik: wat na 'n "supplement" gelyk het, word hoofsaak; die teks "handel" nie "oor" – of "vertel" nie "van" – 'n liefde nie, maar word 'n diskoers saamgestel uit vervlietende *spore* van liefde. Op eg-Derrideaanse wyse word die nie-praat oor liefde self manifestasie van liefde, en afwesigheid versmelt met teenwoordigheid.

Ofskoon dit dwaas sou wees om die wesenlike verskille tussen die 18de en 20ste eeue te ignoreer, waarsku dié voorlopige verkenning 'n mens tog daarteen om Postmodernisme te geredelik met historisiteit te verbind, aangesien dit beduidende skakels tussen hierdie rigting en sy vroeë wegbereiders sou afskeep.

Summary

Postmodernism is generally defined with reference to Modernism, but it may be rewarding to explore some of the roots of this movement in the 18th century novel, especially in terms of the obliteration of borders between text and extra-text, the situation of a story in a context "replete with literature" (Butor), the exploration of the text as a process in which the reader becomes the accomplice of the narrator, and the ludic function of the narrator who replaces the logocentric notion of an Auctor.

Two novels from the 18th century are of special interest: *Tristram Shandy* with its exploration of the text as *lecture*, and *Jacques le Fataliste et son maître* (Diderot) with its exploration of the novelistic text as an extension of oral narrative. (Both these initial impressions are revealed to be misleading.) Because of the familiarity of most Anglo-Saxon

and South African readers with Sterne's text, this essay focusses more specifically on Diderot.

Jacques springs from the interaction between Narrator and Reader, question and answer. The conventional expectation of a "story" is frustrated, deferred and interrupted by subordinating it to the processes of its production.

The Reader becomes a condition of this production, and the Narrator engages openly in a process of fictification, not by acting as a primary agent or Auctor, but precisely by undermining the notion of the authorial and the definitive. Through Diderot's use of language the actual reader is in fact left in the dark about what "really happens" in the conclusive episode in the story (the "love scene" between Jacques and Denise), as well as in the key episodes about Jacques's initial loss of innocence. The text itself is demonstrated to have lost its innocence as all notions of "origin" are blurred. What remains is what Hassan terms "indeterminance", as a result of which *interruption* – a crucial narrative strategy in the text – is foregrounded at the expense of "substance".

In fact, narrative substance as such is shown to become a dubious concept: what appeared to have been "supplement" is transformed into the "body" of the text, which does not "deal with", or "tell about" love but, instead, becomes a discourse composed of elusive traces of love. In true Derridean fashion, not to talk about love becomes the manifestation of love, and absence coincides with presence.

Although it would be foolhardy to ignore the essential differences between the 18th and 20th centuries, this preliminary investigation of *Jacques* should demonstrate that the notion of "postmodernism" should not be linked too exclusively with historicity, as that would obscure important parallels between this form and its early predecessors.

1

Dit is gebruikelik om die postmodernistiese roman, tewens enige verskynsel van die postmodernisme, te definieer met verwysing na die modernisme: die benaming self vra daarom. En dit maak nie saak hoeveel onbehae die term wek by naasteby almal wat dit gebruik nie: hy is ten enemale ingeburger. Maar juis daarom is dit noodsaaklik om voortdurend die konsep sorgvuldiger te omskryf.

Inderdaad is die koppeling van modernisme en postmodernisme ter sake, maar vir my huidige doel net as beginpunt. 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 (vgl o.a. Barth 1980, Lodge 1981, Fokkema 1984, Hassan 1987 ens), en sonder om te verslik in die probleme van fasering en datering,¹ is dit ter sake om in aamerking te neem dat albei "rigtings" emblematisies van die 20ste eeu is: uitdrukking van, maar self ook deel van, ervarings en prosesse van relativering, 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.

Ons weet dat die realisme in die roman die "skoon ruit"-opvatting omtrent die narratiewe prosa gehuldig het (d.w.s. dat die verteltekste as sodanig nie aandag opgeëis het nie maar oënskynlik sonder weerstande direkte toegang tot die storie daaragter verskaf het); en dat dit eers met Flaubert en James was dat die roman-as-struktuur, die roman-as-tekste deur die bewuste – en selfbewuste – ontginning van die medium die soort aandag van die kritiek begin verg het wat die poësie tradisioneel as sy monopolie beskou het. Die modernistiese poging om die roman as "kunsvorm" respektabel te maak, het dit – ná

die enorme gewildheid van die genre in die voorafgaande paar eeue – tegelyk van die bourgeoisie wat dit oorspronklik voortgebring het, vervreem, daarvan 'n elitistiese vorm gemaak. En wat Ludovic Janvier (1964) in sy bekende titel van die Franse *nouveau roman* gesê het, kan op die modernisme in die algemeen toegepas word, naamlik dat dit 'n *parole exigeante*, 'n “veeleisende woord” was.

'n Dubbele (ook: paradoksale) krisis het met verloop van tyd hieruit ontwikkel: enersyds het die bourgeoisie op kenmerkende wyse naderhand opnuut die modernistiese roman ingepalm, daarvan statussimbool en kitsch gemaak (vergelyk die resepsiegeskiedenis van Leroux in Afrikaans), sodat die roman ter wille van sy eie oorlewing (en sy dood is al so dikwels aangekondig!) 'n gedaanteverandering moes ondergaan; andersyds het die behoefte ontstaan – veral in 'n konteks van letterlik én figuurlik honger lesers o.a. in 'n Derde Wêreld – om die roman weer “leesbaar” te maak. In 'n anti-elitistiese en postkoloniale wêreld was 'n proses van *demokratisering* in die fiksie (vgl Barth 1980: 70) aangewese. Maar dan: sonder om die winste in te boet wat in en deur die modernisme verwerf was; sonder om groter toeganklikheid gelyk te stel met minderwaardige “kwaliteit”, met massawaardes: vgl, byna lukraak, Marquez, Donoso, Fuentes, Kundera, Skvorecky, Calvino. (Daarteenoor is dit kenmerkend van *nouveau-riche* Afrikaner-élitisme om nog steeds “literêre gehalte” te meet aan die kleinheid van die leserspubliek.)

In nog 'n ander opsig word die paradoks in die hart van die postmodernisme belig, en dit is in die verhouding tussen die argwaan waarmee hedendaagse kritici (spesifiek buite Frankryk) die poststrukturealisme – veral dekonstruksie – bejeën, en die geesdrif waarmee dieselfde kritici die konsep “postmodernisme” aangryp. (Die Suid-Afrikaanse situasie is 'n skouspelagtige voorbeeld daarvan.) En dit terwyl die twee konsepte voortdurend op mekaar aangewese is: ofskoon hulle mekaar nie volledig oorvleuel nie, kan die een eintlik nie sonder die ander nie. Soos die strukturealisme 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. En juis dit verrai die bedrieglike dubbelaard van die postmodernistiese roman: dat dit tegelyk so “toeganklik” en gewild kan wees ('n literatuur van “the enjoyable”: Eco 1985b: 65) en ook so gedug – sodra mens die moeite begin doen om by die opvallende (en die bedrieglike) van 'n oppervlak verby te lees.

2

Ek kan aan net een voorafgaande tydperk in die geskiedenis van die roman dink waar iets vergelykbaars gebeur het, en dit is die 18de eeu. Ook op daardie tydstip – d.w.s. toe Defoe, Fielding, Richardson, Marivaux of Prévost begin skryf het – was die roman 'n uitermate populêre vorm wat deur niemand ernstig bejeën is nie en hoogstens beskou is as “a small tale, generally of love” (Day 1987: 1–33). Die voor die hand liggende oplossing was: om “ernstig bedoelde” romans aan te bied *asof hulle iets anders was* – die briewe

van *Pamela* of *Clarissa* of *Marianne*; die dokumentasie van *A Journal of the Plague Year*; die biografie van *Moll Flanders* of *Tom Jones*; die mémoires van *Manon Lescaut*. Die illusie van 'n gedokumenteerde werklikheid was die strategie wat die romanskrywers van die 18de eeu kon gebruik om hulle sorgvuldig gestruktureerde tekste by die verwagtingshorisonne van hul lesers verby te smokkel.

'n Hele tradisie het op dié manier ontstaan. In dié soort roman gaan die verteller binne sig van die leser sy gang: as redigeerder, kommentator, organiseerder, soms selfs goëlaar, manipuleer hy sy storie met maksimale demonstrasie van die vertelprosesse en -strategieë. Hy neem die leser in sy vertroue, lê sy vertelkwalifikasies vir beoordeling voor (op maniere wat op húl beurt terugryp na beginpunte van die roman by Chariton, Achilles Tatius, Heliodorus, Apuleius, of – later – Rabelais en Cervantes). Kortom: dit is 'n bloeitijd van die metafiksie wat so 'n sleutelplek in die postmodernistiese roman inneem.

Daar is wel een groot en deurslaggewende verskil: terwyl die genoemde 18de eeuers met al die stralende sekerhede van die Aufklärung hul tekste aangebied het as enigiets behálwe fiksie, is die opset van die postmodernis juis dat hy oop en bloot besig is met die fabriseer van fiksie-en-niks-anders-nie. (Die uitgangspunt, soos Hoban 1977: 12 dit so lapidêr geformuleer het, is natuurlik: “We make fiction because we *are* fiction”.) Ons is dus vroegtydig gewaarsku om nie *sonder meer* raakpunte met daardie tydperk te gaan soek nie: uit wans uit is die ganse konteks van die Aufklärung en die laat 20ste eeu so radikaal verskillend dat parallelle bedrieglik mag wees. En op sy minste is mens al op jou hoede gestel deur Borges se “Pierre Menard, skrywer van die Quixote”.

3

En tog lê daar wortels van die postmodernistiese roman in die 18de eeu wat die leser kan help om dalk albei beter te begryp. Om daarby uit te kom, moet mens minstens eers vlugtig saamvat – met al die voorbehoude van bewuste opsomming – wat jy onder hierdie noemer verstaan. Ek weerhou my van maklike definisies: selfs meer as enige ander uiting van die roman, skep die postmodernisme behae in die pulverisering van definisies en kategorisering (onder meer, in Calvino se woorde, “omdat die ware aard van dinge eers deur desintegrasie geopenbaar word” 1981: 57). Maar aan die hand van sleuteluitsprake uit die stortvloed van tekste oor die postmodernisme, en veral aan die hand van party postmodernistiese romans self, kan minstens 'n paar *moontlikhede* uitgesonder word.

In sy bespreking van die “wêreld” van modernisme en postmodernisme opper Hassan (1987: 35–37) die volgende kategorieë: die grootstad, tegnologiesering, ontmensliking, primitivisme, erotisme, antinomianisme (waaronder hy verstaan: “beyond law, dwelling in paradox. Also discontinuity, alienation”), en die eksperimenteerlus. Wanneer hy in die lig hiervan pertinent die postmodernisme onder die loep neem, val die klem op verskynsels soos verskeidenheid en fragmentasie; die ontginning van die boek as artefak

te midde van die dawerende aanslag en die strategieë van die media; die belangrike verskynsels van anti-elitisme en anti-autoritarianisme; 'n wegbeveeg van die mitiese en van "diepte" in die rigting van die eksistensiële; die ontginning van seks as "solipsist play"; 'n opstand teen alle tradisionele Westerse waardes; en les bes, 'n kenmerkende "oop"-heid in alle rigtings, 'n bewustheid van tydelikheid (Hassan 1987: 40–44). In sy latere opstelle, gebundel in dieselfde versameling, keer hy telkens terug na wat vir hom die "kerne" van die postmodernistiese roman is: bowenal "indeterminacy" en "immanence" (waarvoor hy die term "indeterminance" skep: 199); vloeibaarheid ("flux"); diffraksies van die self; die oorskryding of ondermyning van grense (tussen tekste, tussen teks en wêreld, tussen genres e.d.m.), met nadruk op die opsigtelike konstruksieproses van 'n teks voor die oë – en selfs met die medepligtigheid – van die leser. Die roman word 'n vorm van "karnaval", en ironie is sy kenmerk (veral Hassan 1987: 168–172).

Dit sluit in hoë mate aan by Lodge (o.a. 1981: 3–16), wat ook nosies soos "excess" (vgl Derrida se "surplus" en "supplement", o.a. in Derrida 1967: 203–225) betrek; of by McHale (1987) wat dekonstruksie bybring in praktyke soos die oproep van "worlds under erasure" (vgl 99, 101, 103). Na aanleiding van Borges wys hy bv strategieë soos "excluded middles, forking paths" (106) en "the sense of a (non-)ending" (109) uit.

Iets wat blyk uit haas alle postmodernistiese romantekste, is die gegewe van die situering van 'n storie te midde van 'n wildernis van ander tekste: plot word, in Eco se woorde, "a quotation of other plots" (Eco 1985b: 65): dit is die oproep van Butor se "wêreld sat van literatuur", wat kan wissel van Fowles se proliferasie van aanhalings in *The French Lieutenant's woman* tot Calvino se parodieer van bestaande tekste en die interaksie, in sy eie teks, tussen diëgetiese lae in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, van Barth se spel met agtiende eeuse romanpraktyke in *The Sot-weed Factor* of Bellow se erudiete verwysingspel in *Herzog* tot Leroux se ontmitologisering van die mitologiese in *18–44* of die milieu van boeke en biblioteke in Eleanor Baker se steeds onderskatté postmodernistiese roman *Weerkaatsings*.

Die resultaat van sulke narratiewe strategieë is o.m. die uitwissing van grense tussen teks en buitetekst (Derrida 1967: 227: "Il n'y a pas de hors-texte") ómdat "buitetekst" self niks anders is as teks nie, en omdat "referensie" in die verteltekste die uitwys word na onoorsigtelike reekse verdere betekenaars eerder as na 'n betekende. Oftewel, in Derrida se woorde, "le signifié est ici l'écriture même" (Derrida 1967: 215). "The action fades, the lights go off behind the scrim, and we are left facing the words on the page" (McHale 1987: 148).

Wat dus oorbly, is die teks: nie die teks as "feit" of selfs as "fenomeen" nie (ofskoon dit onweerlegbaar lyk dat Husserl 'n vader van die postmodernisme sou kon wees), maar die teks as proses, of kompleks van prosesse: bowenal die prosesse waardeur dit tot stand kom en wat voor die leser se oë plaasvind; en die prosesse waardeur die leser dit aktiveer. 'n Veelsinnige diskoers, dan, met verteller en leser in die kalklig: daarin lê veel van wat Barth (1980) die "replenishment" van die postmodernistiese roman noem (teenoor die modernisme se "literature of exhaustion").

Hier is weer 'n oënskynlike paradoks ter sprake: in die Derrideaanse wêreld waaruit die Auctor verdwyn het, tree juis 'n ál meer sigbare outeur/-verteller op! Tog verdwyn die paradoks gou: die auctor neem allermins die plek van Auctor in: hy verwyf 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. Vandaar die bepalende rol van die leser, wat in soveel romans (die skouspelagtigste seker nog Calvino s'n) selfs binne-in die verteltekste figureer. Dit is veral sy intervensie en ingrype wat tekstuele digtheid bepaal (en vir Kundera, soos vir talle van sy tydgenote, lê "digtheid" veral in die oorskryding van lineariteit: "dépasser la linéarité" is 'n refrein in sy resente opwindende besinning op die kuns van die roman: Kundera 1987: 97).

Kyk mens deur die bril van hierdie kennis terug na die 18de eeu (deel van wat Hassan 1987: 50 "a regressus in infinitum" noem?!), geskied daar tog 'n soort herkenning. Veral twee romans uit die tweede helfte van die eeu verkry 'n besondere relevansie (die tekste van De Sade sou in ander opsigte ewe boeiende studiemateriaal bied): Sterne se *Tristram Shandy* en Diderot se *Jacques le fataliste et son maître* – volgens Kundera (1987: 31) "die twee grootste romans van die 18de eeu". Die twee lyk na Engelse en Franse spieëlbeelde van mekaar: Diderot se teks neem tewens *Tristram Shandy* as vertrekpunt. Maar beduidende verskille is daar ook: Alter (1975: 74) sien *Tristram* as voorloper van *Ulysses*, Jacques as die vader van Proust. Meer presies gestel: "If the ultimate object of *Tristram Shandy* is a mind in harum-scarum pursuit of its own experience, the ultimate subject of *Jacques the fatalist* is an intelligence du Récit experimenting with means of ordering narrative materials which will not do excessive violence to the essential disorderliness of ordinary discourse" (Alter 1974: 64). Sou mens kon sê dat die hipersubjektiwiteit van die Sterne-tekste en sy pogings om 'n elusiewe private kompleks van ervarings in taal te teken, dit in besondere mate instem op die modernisme, terwyl Jacques, met sy vertrekpunt dat gebeurde self 'n narratiewe ondervinding is (Alter 1974: 65: "Narration is his way of making experience") die postmodernisme vóórteken? Dit mag egter simplisties wees en veral nie genoeg reg aan Sterne laat geskied nie. Maar die verskil tussen "selfopenbaring" en "pure récit . . . completely arbitrary verbal construct" (Alter 1974: 70) bly ter sake.

Meer sentraal vir my huidige diskoers is 'n gegewe waarop talle kommentators al gewys het: dat *Tristram Shandy* die eerste roman sou wees wat die skryf-handeling as uitgangspunt neem (getuie die spel met tipografie, oop bladsye, ontbrekende bladsye of hoofstukke, asteriske, strepe, swart bladsye . . .), terwyl Jacques die (orale) vertelaksie, die spraakhandeling as vertrekpunt ontgin. Ter sake vir die hele strukturering van Jacques is byvoorbeeld Diderot se beginparagraaf in 'n ander teks, *Ceci n'est pas un conte*: "Wanneer mens 'n verhaal vertel aan iemand wat luister, en vir die duur van die verhaal, dan is dit seldsaam dat die verteller nie in die rede geval word

deur sy toehoorder nie. Dit is waarom ek in die verhaal wat hier gelees gaan word, en wat nie 'n verhaal is nie, of anders 'n swak verhaal, ingeval u twyfel, 'n personasie gebruik het wat naasteby die rol van die leser speel; en so begin ek dan" (Diderot 1951: 753). Dwaarsdeur *Jacques* is dit die *gesprek* tussen Jacques en sy Baas (herhaal in die diskoers tussen Verteller en Leser) wat domineer; en die oor speel in minstens een emblematisiese situasie 'n belangrike metaforiese rol.² En tog sou ek wou argumenteer dat die gesproke taal in *Jacques* net 'n skynmodel is. Die bepalende beeld in die teks – dit wat Jacques se Spinozaanse "fatalisme" bepaal soos wat Leibniz Voltaire se *Candide* reguleer – is dié van die "boekrol daarbo" waarop alles op aarde beskryf sou wees en wat alle menslike lotgevalle predestineer. Die *geskrif* gaan aan die daad, selfs aan die syn, vooraf. Ontologiese status word vanuit die geskrewe woord, die *écriture* bepaal. En wat aanvanklik na 'n deïstiese opset mag lyk, word baie gou uitbundig gereleveer soos ek hierna uitvoeriger sal aandui. In dié stadium is dit net ter sake dat alle handeling, en ook alle gesprekke in hierdie teks, vanuit 'n nosie van *écriture* be-teken word en met bestaan gebrandmerk word. Selfs, en juis, die gesproke taal verwys terug na *écriture*. Terwyl die bepalende faktor in *Tristram Shandy* die teks hier, op hierdie papier is, soos wat die verteller dit neergepen het en die leser dit lees, gaan Diderot veel verder en herlei álles tot geskrif, tot wat Derrida (1967: 87) sou noem "un texte irréductiblement graphique". En dít is die vernaamste rede – naas die beperkinge van ruimte, en die feit dat *Tristram Shandy* al veel digter met kommentaar beskryf is en vir die Suid-Afrikaanse leser 'n veel meer vertroude teks is – waarom ek in hierdie opstel konsentreer op *Jacques le fataliste et son maître* as "postmodernistiese" teks.

5

Die heel eerste teksgegewe waarmee mens by die lees van *Jacques* kennis maak, is die verhouding Verteller/Leser: vgl die openingsparagraaf van die roman:

"Hoe het hulle mekaar ontmoet? Toevallig, soos almal. Wat was hul name? Wat traak dit jou? Waar het hulle vandaan gekom? Van die naaste plek af. Waarheen was hulle op pad? Weet mens waarheen jy gaan? Wat het hulle gesê? Die baas het niks gesê nie; en Jacques het gesê dat sy kaptein gesê het dat al die goed en kwaad wat mens hier benede oorkom, daarbó opgeskrywe is" (Diderot 1951: 475 of 1986: 21).³

Die gesprek tussen Verteller en Leser, die verhouding tussen vraag en antwoord, bepaal die teks, maak die verhaal moontlik, laat dit uitbreek in taal. (Vgl Lacan 1966: 181: "Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question.") Dadelik kom verskillende betekenisvlakke ook na vore in die antwoorde op die vrae: "Waar het hulle vandaan gekom?" en "Waarheen was hulle op pad?" – in die eerste geval 'n blote ontwyking wat 'n vanselfsprekendheid en 'n letterlikheid impliseer ("Van die naaste plek af"); in die tweede 'n wedervraag – let op hoe dikwels vraag met vraag beantwoord word! – met eksistensiële implikasies ("Weet mens waarheen jy gaan?") (Ek kom later terug op die verhouding

tussen wat “hier onder” gebeur en wat “daar bo” opgeskrywe is.) Ook in Diderot se vroeër teks *Le neveu de Rameau* bepaal dialoog die narratiewe verloop, maar daar intradiëgeties tussen “Ek” en “Hy”; in die sjarmante *Les bijoux indiscrets* is weer ’n ander soort dialoog ter sake, naamlik die diskrepansie tussen die “gesanksioneerde” uitinge wat die vroue deur hul monde kwytraak en die “outentieke” onthullinge van hul vulvas (d.i. die “indiskrete juwele” waarvan die titel melding maak): hier is die leser egter hoogstens geïmpliseer, nie ’n faktor in die teks self nie; eers later, in *Ceci n’est pas un conte* en *Du jugement public* figureer die dialoog – meer: die dialektiek – Verteller/Leser, maar dan nie naasteby so uitvoerig of verwickeld as in *Jacques* nie.

In die onderhawige teks gaan dit om veel meer as die voortsetting, in geskrewe verband, van ’n ou mondelinge vertel-tradisie; en om veel meer as Jakobson se konatiewe of fatiese funksies. Dit gaan om die eksploteer van die verhouding as ’n *voorwaarde* vir die ontstaan en voortgang van ’n narratiewe teks. Reeds op die tweede bladsy van die roman, pas nadat melding gemaak is van die tema van Jacques se liefdes (Diderot 1951: 476 of 1986: 22) herhaal die Leser byvoorbeeld sy vraag: “En waarheen was hulle op pad?” Hierop antwoord die Verteller: “Dis nou die tweede keer dat jy my die vraag stel en vir die tweede keer vra ek jou wat traak dit jou? As ek begin met die onderwerp van hul reis, is dit klaarpraat met Jacques se liefdes.” Die Verteller het immers so-ewe tevrede verklaar: “Sien jy, Leser, nou is ek goed op pad . . .”, waarmee hy die vertelling-as-reis opstel as metafoor vir die-reis-waarvan-vertel-word.

Hieruit ontwikkel die vernaamste narratiewe spanning van die verhaal: hoe meer die Leser (of sy “verteenwoordiger” in die teks, gewoonlik die Baas) aandrang op die storie van Jacques se liefdes, hoe meer word daardie storie in die teks – nee: *deur* die teks – onderbreek, gefrustreer, uitgestel en teengewerk. Wat aangegee word as die “onderwerp” van die roman, Jacques se liefdes, bly vir byna die volle lengte van die teks onverwerklik (anders as in die geval van *Tristram Shandy*, waar iets van Tristram se “life” darem stadig-aan déúr die weefwerk van sy “opinions” sigbaar word).

Die Leser fungeer as veel meer as blote vraagsteller in die teks. Dit blyk al-wanneer navraag gedoen word oor die besonderhede van die operasie om ’n koeël uit Jacques se knie te verwyder (Diderot 1951: 487 of 1986: 33): die Verteller verseg om in bloedige besonderhede te tree: “Kom ons slaan die operasie oor. Maar jy moet Jacques darem toelaat om aan sy baas te vra, soos hy wel gedoen het: Ai, Meneer, dis ’n vreeslike werk om ’n vergruisde knie weer heel te maak. En vir sy baas om soos vantevore daarop te antwoord: ‘Toe nou, Jacques, jy maak grappies . . .’” Implisiet word die Leser hier *voorwaarde* vir die voortgang van die verhaal: sy toestemming word gevra, hoe speels ook al.

Dit beteken nie dat die Verteller altyd die Leser se wense of instruksies hoof uit te voer nie: soms word ’n keuse uit verskillende moontlikhede aan die Leser oorgelaat (“Kies uit al die moontlike of onmoontlike plekke wat ek hierbo opgenoem het, die een wat die beste by die huidige omstandighede pas” – Diderot 1951: 494 of 1986: 39); by ander geleenthede werk die Vertel-

ler téén die Leser in: “Dis ongetwyfeld nodig dat ek partykeer jou ingewings volg, maar dis ook nodig dat ek partykeer my eie volg” – Diderot 1951: 528 of 1986: 74). Daarom gebeur dit ook soms (o.a. Diderot 1951: 675 of 1986: 219) dat juis ómdat die Leser ’n sekere raaiskoot waag of wens uitspreek, die Verteller pervers – om sý vrye wil te demonstreer – die storie in ’n ánder rigting stuur. Op stuk van sake is dit hul *interaksie* wat die verhaal moontlik maak. Vergelyk Alter (1978: 68) se verwysing na “truth as the unstable product of a constant dialectic”. Vandaar ook die belangrike uitspraak (Diderot 1951: 605 of 1986: 150): “Moenie uitroep nie, moenie kwaad word nie, moenie kant kies nie. Laat ons redeneer.” *Raisonner*, die allerfransste van Franse aktiwiteite, word hiermee in die sentrum van die roman geplaas. Vergelyk onder andere Diderot (1951: 620) of (1986: 164): “Ek kan jou al hoor vra, Leser: ‘Wat van die storie van Jacques se liefdes?’ Dink jy miskien ek is nie net so nuuskierig soos jy nie?’ Of Diderot (1951: 621) of (1986: 166), waar die Verteller die Leser verwys na Jacques se Kaptein, “’n goeie man . . . nog spraaksamer as ek en jy, en net so ontsteld as ons dat ’n begin gemaak is met die storie van sy liefdes met so te sê geen hoop om ooit daarmee klaar te maak nie”. Uit die vereenselwiging van “ek en jy” groei algaande die besef van ’n *medepligtigheid* en ’n *medeverantwoordelikheid* tussen Verteller en Leser m.b.t. die teks wat uit hul interaksie ontstaan, presies soos wat ’n hele rits stories uit die interaksie tussen Jacques en sy Baas ontstaan. (Die parallel tussen hulle en die Verteller/Leser verwikkel uiteraard die diëgesis – des te meer wanneer die twee vertelvlakke nog op mekaar inwerk en in mekaar ingryp.) En selfs dan is en word alles nie tekstueel uitgesê nie: wanneer Jacques by geleentheid soebat dat sy baas die “betekenis” van ’n uitspraak moet verhelder (“Miskien sal u my sê as ek genoeg male vra?”), antwoord die Baas (hier in die rol van verteller): “Nee, Jacques, dit moet jy heeltemal alleen vir jouself uitmaak” – Diderot (1951: 514) of (1986: 60).

6

In die verhouding Verteller/Leser is ook die spesifieke optrede van eersgenoemde verhelderend m.b.t. die latere postmodernisme. Uit die staanspoor bevestig die verteller sy narratiewe vryheid:

“Jy kan dus sien, Leser, dat ek goed op pad is; en dit is heeltemal binne my vermoë om jou ’n jaar of twee of selfs drie te laat wag op die storie van Jacques se liefdes, deur hom van sy baas te skei en elk van hulle bloot te stel aan enige gevare wat ek verkies” (Diderot 1951: 476 of 1986: 22); of:

“Hulle het omgekyk en ’n groep manne gewaar wat gewapen met kieries en hooivurke agter hulle aankom so vinnig as wat hulle kon hardloop . . . Jy sal nou dink dat dié leërtjie Jacques en sy baas gaan aanval, dat daar ’n bloedige geveg gaan wees, keriehoue en pistoolskote, en as ek wou, sou ek dit alles kon laat gebeur, maar dan sou dit vaarwel aan die waarheid wees en ook vaarwel aan die verhaal van Jacques se liefdes” (Diderot 1951: 484 of 1986: 30).

Let wel: die Verteller volg hier oënskynlik die 18de eeuse gebruik om “waarheid” of “geskiedenis” af te speel teen die fiksies en fantasieë van die

destydse romantradisie. Maar Diderot verskil duidelik van sy tydgenote deur – in weerwil van dié vroom voorwendsel – blatant fiktifisering as vertelprosedure te gebruik. By geleentheid word die vertelling bv openlik aangebied as gissing: “Dit wil voorkom asof Jacques, stilgemaak deur sy seer keel, die storie van sy liefdes opgeskort het en dat sy baas weggeval het met die storie van sy eie. Dit is blote gissing, wat ek aanbied vir wat dit werd is” (Diderot 1951: 659 of 1986: 203). Elders manipuleer die Verteller openlik sy karakters: hy vertel wat in iemand anders se gedagtes aangaan (“Intussen het die Chevalier my van kop tot toon gestaan en beskou terwyl hy dink: ‘Dieselfde lengte, naasteby dieselfde ouderdom, en al is daar ’n paar verskille sal daar geen lig wees nie en in haar geestesoog sal sy my te wagte wees en niks vermoed nie . . .”, (Diderot 1951: 681 of 1986: 225), hy verander karakters se name na willekeur (Suzette word Suzon, Fourgeot de Mathieu word Mathieu de Fourgeot ens), hy erken selfs openlik dat hy die kluts kwyt is. (Wanneer die Leser wil weet waar die reisigers op ’n bepaalde dag aangekom het, bely die Verteller: “Op my erewoord, ek weet nie”; en as die Leser aandring: “En wat het hulle te doen gestaan waar hulle ook al op pad heen was?” antwoord die Verteller: “Net wat jy wil.” Die Leser bly neul. “Het dit goed of sleg afgeloop?” vra hy. “Dit weet ek nog steeds nie,” sê die Verteller (Diderot 1951: 700 of 1986: 243). En by minstens een geleentheid word Jacques (hierdie Verteller se intradiëgetiese parallel) voorgestel waar hy letterlik ’n verhaal optower: “Verbeel u dat u voor die Fontaine des Innocents staan . . . Stel u nou voor, in die middel van die pad, ’n kar wat omgeslaan het, met ’n stukken de veer . . .” ensovoorts (Diderot 1951: 633 of 1986: 177).

Mens sou kon aanvoer dat dit nog steeds die Verteller as maker, as Auctor, ontgin. Maar juis die konsep van ’n Primêre Oorsaak, ’n Oer-auctor, word deur hierdie merkwaardige teks in die gedrang gebring. Dit is waar dat Jacques by geleentheid vra: “En wie het die groot rol geskep waarop dit alles geskrywe is?” (Diderot 1951: 483 of 1986: 30), en dat in ’n beduidende gesprek tussen Verteller en Leser oënskynlik die perspektief op ’n Primêre Oorsaak open:

“Jacques het sy baas gevolg soos jy joune volg. En sy baas het syne gevolg soos wat Jacques hóm gevolg het. – Maar wie was die baas van Jacques se baas?” (Diderot 1951: 513 of 1986: 59).

Maar ’n oer-maker word juis nie gevind nie! In die betrokke gesprek word ’n antwoord ontwyk deurdat voortdurend van base verwissel word: “Tussen al die baie base van Jacques se baas was daar skynbaar nie een wat bevredigend was nie, want van dag tot dag het hy van baas verwissel.” En as daar geargumenteer sou word dat die hele roman berus op die verhouding tussen die “boekrol daarbo” en die lewe hier benede wat daardeur geprefigureer word (op model van die verhouding betekenaar/betekende), moet mens onmiddellik erken dat die *raison d'être* van Jacques le fataliste lê in die *parodieer* van so ’n determinisme, so ’n “fatalisme” (vgl weer Voltaire se *Candide*). Die grillige narratiewe patroon demonstreer immers presies die *onhoudbaarheid* van voorbestemming: “Ons reis in duisternis onder wat ook al daarbo opgeskrywe is, almal van ons ewe onredelik in ons verwagtinge, in ons vreugde en in ons beproewing” (Diderot 1951: 541 of 1986: 87).

Dit gaan verder. Heel vroeg in die teks wil die Baas al weet of iets gebeur omdat dit daarbo opgeskryf is en of dit opgeskryf word omdat dit gebeur het; Jacques antwoord: “Die twee is tegelyk geskrywe. Alles is gelyktydig geskrywe. Dis soos ’n groot boekrol wat bietjie-bietjie oopgerol word” (Diderot 1951: 479 of 1986: 25). (Let daarop dat ook dit wat *gebeur*, hier pertinent as *écriture* aangebied word: wat natuurlik presies ooreenstem met wat die leser op elke gegewe moment aan die beleef is. Die “C’est” waarmee die uitspraak aanvang, dui immers ewe seer op die geskrewe rol as op die lewe hieronder.) Kort daarna word die “noodlot”, volgens Jacques se persepsie daarvan, satiries beskrywe as “alles wat hom raak of naby hom kom – sy perd, sy baas, ’n monnik, ’n hond, ’n vrou, ’n muil, ’n koei” (Diderot 1951: 499 of 1986: 44). Kortom, die noodlot is vir Jacques enigiets wat hom op ’n gegewe oomblik die beste pas (as gevaar dreig, vertolk hy as noodlot die impuls om te vlug: Diderot 1951: 517 of 1986: 63); die kammakastige oorteks “daarbo” – Heidegger se *Urwort* – word eintlik bepaal deur wat “hier benede” gebeur: wanneer Jacques sy storie op ’n bepaalde plek wil hervat, vra sy baas: “Dink jy dit is hoe dit daarbo opgeskrywe is?” En Jacques antwoord: “Dit hang van u af. Maar hier onder staan daar geskryf. *Chi va piano va sano*” (Diderot 1951: 538 of 1986: 84). Soms loop juis dit wat die noodlot oënskynlik voorbestem het, skeef: as die weer versleg, is dit bv klaarblyklik ’n teken dat Jacques en sy baas in ’n herberg moet oornag sodat Jacques die storie van sy liefdes kan vertel: maar dit is pertinent wat *nie* gebeur nie (Diderot 1951: 557 of 1986: 103).

Op sy mees skouspelagtige dekonstrueer die teks die konsep van die Auctor deur die aanbieding van verskillende weergawes van een-en-dieselfde insident (vgl. lukraak gekies, Diderot 1951: 607 of 1986: 151: “Môre of oormôre, wanneer jy tyd gehad het om beter na te dink, kan jy gerus enigeen van die twee weergawes kies wat jou die beste geval”); en uiteindelik deur die feit dat die roman self die tradisionele verwagting van ’n afronding, Kermodese “sense of an ending”, deurbreek deur *drie* verskillende moontlike (en voorlopige) slotte aan die hand te doen. Dit geskied omdat die Verteller openlik bely (Diderot 1951: 708 of 1986: 251) dat hy “goeie rede het om die geskrewe relaas te wantrou”!

Die uitvoerigste van die drie voorgestelde eindes, en ook die een wat die naaste aan ’n illusie van “afronding” kom, het te doen met die – hipotetiese – liefdestoneel waarin Jacques en sy Denise mekaar “vind”. Dit is ’n episode wat as ’t ware die hele tyd deur die teks voor hom uitgestoot word soos ’n miskruier met sy bolletjie maak: want vanaf heel vroeg is daar onvoltooide proeflopies met so ’n soort episode (waar die gewonde Jacques se been deur ’n meisie liefkosend versorg word: vgl o.a. Diderot 1951: 502 of 1986: 47, en 1951: 703 of 1986: 246). Maar wanneer die episode uiteindelik “plaasvind” (Diderot 1951: 710 of 1986: 252–253), is dit ’n uiters vernuftige “herskrywing” van ’n sleutelepisode uit *Tristram Shandy* (op sigself voorberei deur die manier waarop Diderot se ganze teks ’n mosaïek van ander tekste vorm – Esopus, Molière, Goldoni, Dante, Voltaire, Montaigne, Spinoza . . . tot, les bes, *Tristram Shandy* self).

Dit is nog nie al nie: hierdie “gesiteerde” episode word self op so ’n manier

vertel dat die leser nie weet of dit uitloop het op klimaks of antiklimaks nie. Dit word bewerkstellig deur Diderot se taalmanipulasie. Denise is besig om Jacques se been al hoër en hoër te liefkoos; Jacques se hartstog vlam insge-lyks hoër en hoër, tot hy dit nie meer kan hou nie en hy haar hand vasgryp: “La passion de Jacques s’accrut à un tel point, que, n’y pouvant plus résister, il se précipita sur la main de Denise . . . et la baisa” (Diderot 1951: 710 of 1986: 253). “Baiser”, só gebruik, kan òf beteken dat Jacques haar hand gesoen het (in welke geval enigiets nog mag gebeur: die “afronding” bly uitgeslote en “oop”) . . . òf dat hy, in ’n baie kru Franse uitdrukking, haar “genaai” het (in welke geval ons dan uiteindelik, op die voorlaaste bladsy van die roman, by Jacques se liefdes sou uitgekom het). Die leser moet kies: maar dit is ook geen *Leerstelle* wat afdoende ingevul kán word nie: omdat die Verteller self hom van ’n keuse weerhou het. Van Noodlot, van ’n Auctor, is hier geen sprake meer nie: die enigste “gesag” wat oorbly, is die *écriture* van die teks. En die teks self “het” juis geen gesag nie, is geen setel of locus van gesag nie, omdat hy – hoogstens – *interteks* is, “a polysemic space where the paths of several possible meanings intersect” (Barthes 1981: 37). Niks is “maagdelik” nie: en dit is nie toevallig nie dat, in een van die stories wat Jacques vertel met die doel om níé te vertel wat sy baas wil hê dat hy moet vertel nie, die twee vroue Suzanne en Marguerite hom albei verlei in die waan dat hy maagdelik is (Diderot 1951: 647–652 of 1986: 191–196). En daar is genoeg interne getuienis in die storie wat hy op sy baas se aandrang vertel oor die “werklike”, “oorspronklike” verlies van sy maagdelikheid (Diderot 1951: 638–645 of 1986: 181–190), om af te lei dat hy ook tóé geen oningewyde was nie. Opnuut dien die storie (wat daar van “storie” is) as illustrasie van die teks, en andersom: want ánders as by Richardson of Marivaux of selfs Sterne, bestaan by Diderot ook geen *tekstuele* onskuld nie.

7

Met die verlies van ouktorialiteit, voldongenheid en onskuld is dit veral Hassan se “indeterminansie” wat oorbly: dié verskynsel wat Eco (1985a: 179) beskryf as “not so much the single variations as ‘variations to infinity.’” (Vgl Derrida: 1977 se konsep van “itérabilité”.) En een van die vernaamste strategieë waardeur Diderot se teks dit bewerkstellig, is die stimulasie van parallelle, variasies en/of antiklimakse deur die frustrasie van narratiewe verwagting. Binne die storievlakke van die teks self neem dit talle vorme aan: Jacques koop ’n perd wat hom twee keer na ’n galg lei, ’n opset wat uiteraard simbolies vertolk word deur die personasies wat daarby betrokke is, sowel as ekstradiëgeties deur Verteller en Leser – totdat dit blyk dat die perd gewoon aan ’n laksman behoort het (Diderot 1951: 530 of 1986: 76). Jacques word oorval deur rowers wat verwag dat hy skatryk is, maar op stuk van sake ransel hulle hom af omdat hy brandarm blyk te wees (Diderot 1951: 540 of 1986: 86). In die Baas se “liefdesverhaal” meen die Markies dat hy ’n vrou kry wat die toonbeeld van kuisheid is, maar al die tyd is sy ’n hoer (Diderot 1951: 561–598 of 1986: 107–144). Die hospita in die herberg kla oor die aanranding op haar Nicole – wat dan nie haar dogter of diensmeisie blyk te wees nie,

maar 'n hond (Diderot 1951: 548 of 1986: 94). En so maar aan, tot in die fynste vesels van die teks, onder meer ter ironisering van die opmerking "Dit sal alles mettertyd duidelik word" (Diderot 1951: 698 of 1986: 244): dit gaan immers juis daarom dat niks kán "duidelik" word nie, omdat daar geen narratiewe lineariteit bestaan nie. In verband met die vernaamste storieverwagting van die teks, die openbaring van Jacques se liefdeslewe, moet Jacques self naby die einde bely: "Alles is daarteen. Ten eerste, die kort entjie pad wat daar vir ons oorbly; tweedens, die feit dat ek vergeet het waar ek was; derdens, 'n verduiwelde voorgevoel wat ek het . . . dat dié storie nie mag klaarkom nie; dat die vertelling vir ons onheil gaan bring, en dat sodra ek dit hervat het, dit opnuut onderbreek sal word deur 'n gelukkige of ongelukkige katastrofe" (Diderot 1951: 701 of 1986: 244).

So min as wat die Verteller in die openingsparagraaf kan of wil sê waarheen Jacques en sy baas onderweg is, so min is die storie "onderweg" êrens heen. Gewone narratiewe verwagting verloop immers volgens die anekdote van die seuntjie wat huil omdat die mense wil hê hy moet "A" sê. As die winkelier se vrou hom vra hoekom hy huil, antwoord hy: "Want so gou as wat ek sê 'A', sal hulle wil hê ek moet sê 'B'" (Diderot 1951: 653 of 1986: 197): d.w.s. presies wat in hierdie teks *nie* gebeur nie, soos – op verskillende maniere – Fuentes in *Terra nostra*, Kundera in *The joke of The unberable lightness of being* of Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ook narratiewe verwagtinge in- of perverteer.

Diderot maak veral gebruik van *onderbreking* om aan hierdie opset beslag te gee: minstens agtien keer in die loop van die teks word Jacques se vertelling onderbreek: soms nadat hy skaars 'n paragraaf aan die woord was, en soms vir uitvoerige verteltyd (een keer beloop so 'n interpolasie of digressie nie minder nie as 54 bladsye: Diderot 1951: 554–609 of 1986: 99–153). Hierdie onderbrekinge is van verskillende soorte: soms word Jacques in die rede geval deur 'n gebeurtenis, soms deur tussenwerpsels of diskoerse deur ander personasies, soms deur die Verteller en Leser; meermale word die vertelling onderbreek deur 'n ánder storie wat – deur Jacques of 'n ander personasië – vertel word, en wat dan op sy eie beurt weer onderbreek kan word. En selfs wanneer Jacques wel aan die woord is oor sy sogenaamde liefdeslewe, val hy so vas in voorbereiding, uitweiding, besonderhede of terloopshede dat hy nie by sy "onderwerp" uitkom nie. Wanneer hy wel daarby uitkom, bly dit – soos hierbo aangedui is – onseker wat wel gebeur het en óf daar iets gebeur het: alles is immers "storie" en fabrikasie.

Populêr gestel, soos al i.v.m. *Tristram Shandy* gesê is, sou mens kon beweer dat die roman nooit by sy "hoofsaak" uitkom nie of dat "newesake" belangriker word as die hoofsaak (gegewe dan dat Jacques se liefdeslewe die "hoofsaak" sou wees). Maar dit is 'n onbevredigende uitspraak wat juis op verouderde premisse berus. Soos wat Cervantes in *Don Quijote* 'n hele bestaande pikareske tradisie onderstebo gekeer het, dop Diderot immers die romantradisie van sy tyd om. Hy demonstreer dat "hoofsake" nie bestaan nie omdat dit – in Derrideaanse terminologie – 'n logosentrisme voorveronderstel wat volgens hierdie teks klaarblyklik nie in 'n geskrewe vertelsituasie tuis-hoort nie. In stede van Jacques se liefdes aan te bied soos uit wans uit belowe

word, word oënskynlik oor alles behálwe Jacques se liefdes uitgewei: wat volgens tradisionele verwagting die blote “brûe” van ’n vertellerstekst tussen storiegedeeltes sou wees, supplementêre gegewe, ’n te-veel, word deur die teksaanbod op die voorgrond gestel. Uiteindelik is dit nêr supplemente wat oor is: en van Jacques se liefdes kom ons hoogstens “spore” (Derrida se *traces*) teë wat volgens ’n volgehoue proses van *différance* die leser tegelyk terg en boei, en tog nog, juis – dít is die merkwaardige – gebruik maak van tradisionele narratiewe verwagting om die interaksie met die leser aan die gang te hou: soos wat Calvino dit in ons eie eeu sal doen; of soos wat Derrideaanse dekonstruksie hom bewustelik van die logosentriese bedien ten einde dit te subverteer. ’n Mens onthou ook hoe Robert Musil van sy eie *Der Mann ohne Eigenschaften* gesê het: “Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass die Geschichte die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird” (Musil 1952: 1640).

’n Sjeherazade-strategie word gebruik om ’n *oblique* teks tot stand te bring: die primêre diëgesis in die *1001 Nagte* behels die verhouding tussen Sjahriar en Sjeherazade, en haar snoer van stories is maar voorwendsel om dié verhouding aan die gang te hou (én die dood af te weer): die feit dat sy aanhou praat, aanhou *vertel*, konstitueer die teks en laat háár oorleef. Desgeelyks “handel” *Jacques le fataliste* nie “oor” die liefdes van dié vernuftige kombinasie van Uilspieël en Sancho Panza nie, maar *is* die verteltekst gelyk aan homself, d.w.s. die vertelhandeling as sodanig. En dit is ’n soort bewustheid (en bewussyn) wat ons gewoonlik met die 20ste eeu verbind. “In the universe of Postmodernism, words invent our world, words shape our world, words are becoming the sole justification of our world” (Fokkema 1984: 45).

Maar deur die manier waarop storie verplaas word deur teks, “hoofsaak” deur supplement, word bowendien ’n verdere wins verwerf wat ten nouste saamhang met van die mees resente beskouinge wat die konsep “om te vertel” verbind met begeerte (De Lauretis 1987: 70 praat pertinent van “the intimate connection of narrative with love”; Kristeva 1983 skryf *Histoires d’amour*; Barthes 1977 stel die skryfhandeling gelyk met ’n “discours amoureux”). “Desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love, in the delays, the displacements, the deferrals,” skryf De Lauretis (1987: 71). Deur nie “oor” Jacques se liefdes te skryf nie, wórd Diderot se teks ’n liefdestekst, gee dit gestalte aan die “narratiewe soektog” ás begeerte: die nie-praat oor liefde word ’n versameling *traces* van die liefde; die vertel-sêlf word die sê van liefde – minstens van dié soort “moeilike liefde”, *gli amori difficili* (vgl Calvino 1970), wat die digtheid van ’n narratiewe tekst deur Marquez, Fowles, Kundera of Calvino bepaal. So-doende word *Jacques le fataliste* opnuut sêlf ’n soort “rol daarbo” wat die verloop van die postmodernistiese romangeskiedenis bepaal – veral as ons daardie rol lees soos Jacques dit doen, naamlik gelyktydig met die “realisering”, die multiplisering of die valorisering daarvan.

teks en die postmodernisme beskou het: dit moet ook benadruk word dat *Jacques le fataliste* juis nie 'n teks van die 20ste eeu is nie maar 'n sleutelteks van die Aufklärung; dat dit in vele opsigte op literêre terrein demonstreer wat Pope i.v.m. die fisiese wetenskappe gesê het.:

*God said: 'Let Newton be,'
And all was light.*

Dit verteenwoordig 'n verskuiwing van Logos na logos, 'n bevestiging van menslike verantwoordelikheid en verantwoordbaarheid in en deur die rede, 'n deurbreek deur die reste van feodale en hiërargiese denke; en dit staan opvallend aan die *beginpunt* van 'n bepaalde verteltradisie. Dit alles sou in aanmerking geneem moet word by 'n vollediger tekstuele besinning. 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 (Lyotard 1979 se *savoir*) reeds in die 18de eeu, en vermoedelik heelwat vroeër, gewee was.

Aantekeninge

1. Sommige kritici soek die beginpunt van die Modernisme in die Renaissance, ander in die Aufklärung; ek skaar my by diegene wat dit naasteby in die begin van die twintigste eeu plaas, met die eerste Wêreldoorlog as 'n sleutelgebeurtenis en skrywers soos Joyce, Proust, Svevo, Kafka en Mann as drumpelfigure. M.i. is die Franse *nouveau roman* dan tegelyk die kulminasie van die Modernisme en die beginpunt van die Postmodernisme, wat veral ná die Tweede Wêreldoorlog begin bloei. Maar ek vereenselwig my met die beskouing dat "postmodernisme" eerder dui op 'n skryf- en leeswyse as op 'n bepaalde tydvak.
2. Diderot (1951: 491) of (1986: 36–37). Jacques vertel van 'n gesprek tussen die boer en sy vrou wat hom ná sy verwonding verpleeg het: die vrou voer oorpyning aan as verskoning teen geslagsomgang, maar seksuele genot laat weldra die pyn verdwyn. (Die sillabes van "l'o-reil-le" word naamlik 'n weergawe van haar liefdeskrete.) Die Baas vermoed dat dit – uiteindelik – die begin is van die storie van Jacques se liefdes, maar Jacques antwoord gevat: "Dit lyk my u is van mening dat vroue met ore soos hare graag luister?" Hierop sê sy baas: "Ek dink dit staan so opgeskrywe daarbo." Wat aan Jacques die irreverente reaksie ontlok: "Ek dink dit staan vervolgens geskrywe dat hulle nooit lank na één man bly luister nie en dat hulle almal min of meer geneig is om 'n oor aan iemand anders te leen." Die verbintenis van die narratiewe en die domein van begeerte is kenmerkend van die postmodernisme.
3. Vertalings uit die Frans deur myself. Deurgaans word verwys na die uitgawe van die Pléiade (1951); vir die gerief van lesers wat nie vertrou is

met Frans nie, word telkens in die tweede plek verwys na die uitgawe van die Penguin Classics (1986).

Verwysings

- Alter, Robert. 1975. *Partial Magic. The novel as a self-conscious genre*. University of California Press, Berkeley etc.
- Barth, John. 1980. The literature of replenishment. In *Atlantic*, January.
- Barthes, Roland. 1977: *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, Paris.
- Barthes, Roland, 1981. Theory of the Text. In Young, Robert: *Untying the Text*. Routledge & Kegan Paul, Boston etc.
- Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Einaudi, Torino.
- Day, Geoffrey, 1987. *From Fiction to the novel*. Routledge & Kegan Paul, London & New York.
- De Lauretis, Teresa. 1987. Calvino and the Amazons. Reading the (Post) Modern Text. In *Technologies of Gender*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Editions de Minuit, Paris.
- Derrida, Jacques. 1977. *Limited Inc*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Diderot, Denis. 1951. *Jacques le fataliste et son maître* in *Œuvres*, Pléiade, Paris.
- Diderot, Denis. 1986. *Jacques the fatalist and his master*. Penquin, Harmondsworth.
- Eco, Umberto. 1985a. Innovation and repetition: between modern and post-modern aesthetics. In: *Daedalus* no 114.
- Eco, Umberto. 1985b. Postmodernism. Irony, the Enjoyable. In *Reflections on The Name of the Rose*. Secker & Warburg, London.
- Fokkema, Douwe W. 1984. *Literary history, Modernism, and Postmodernism*. John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia.
- Hassan, Ihab. 1987. *The postmodern turn. Essays in postmodern theory and culture*. Ohio State University Press, Michigan.
- Hoban, Russell. 1977. Introduction to *Household Tales by the Brothers Grimm*. Picador, London.
- Janvier, Ludovic. 1964. *Une Parole Exigeante*. Editions de Minuit, Paris.
- Kristeva, Julia. 1983. *Histoires d'amour*. Denoël, Paris.
- Kundera, Milan. 1987. *L'art du roman*. Gallimard, Paris.
- Lacan, Jacques. 1966. Fonction et champ de la parole et du langage. In *Écrits I*. Seuil, Paris.
- Lodge, David. 1981. *Working with structuralism*. Routledge & Kegan Paul, London.
- Lyotard, Jean-Francois. 1979. *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, Paris.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. Methuen, New York & London.
- Musil, Robert. 1952. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag, Hamburg.