Spieël, kamer van spieëls: Oor Postmodernisme en representasie

Hein Viljoen

Opsomming

Hierdie opstel is 'n poging om representasie in die Postmodernisme nader te omskryf, uitgaande van die kernmetafoor *spieël* en die idee van kuns as weergawe of spieëlbeeld. Verskillende soorte weerspieëling word kortliks onderskei. In die Postmodernisme het natuur as voorwerp van weergawe plek gemaak vir 'n hiperwerklikheid, 'n prosessie van namaaksels, 'n reeks representasies. Dit illustreer die ambivalensie van representasie wat huiwer tussen weergawe van die essensie en afskaduwing van die ware. Volgens Derrida (1982) se analise vertolk representasie die gebaar waarmee die Oorspronklike Volle Syn sy afgesante of verteenwoordigers uitstuur. Dit is dus per definisie sekondêr, afgeleid. Postmoderne werke onderstreep egter doelbewus hulle gemaaktheid, wat die kwessie van afgeleidheid verskerp en selfs ontken. Hierdie afgeleidheid van representasie word egter skerp deur Derrida gekritiseer, omdat enige ding net binne 'n raamwerk gekonseptualiseer kan word en "suiwer" ervaring reeds herhaalbaarheid veronderstel. Die vraag is dus of daar in 'n Postmodernistiese roman soos *Sonneskyn en chevrolet* van Dan Roodt nog enige "waarheid" (sin blootgelê deur die representasieproses) kan wees. Uit 'n analise van die voorstellings en die kommentaar op voorstellings in hierdie teks blyk dat dit gelees kan word as 'n kritiek op die ongebreidelde voorstellingsvermoë van die mens en op die vorming van subjektiwiteit deur die onderwerping van verskillende slagoffers.

Summary

This essay tries to define representation in Postmodern texts, departing from the central metaphor of the mirror and the idea of art being a mirror image of nature. Postmodernism has replaced nature by a hyperreality, a procession of simulacra. Representation is, however, extremely ambivalent, oscillating between discovering an essence and obscuring the Truth. Derrida (1982) analyzes representation as the move whereby the Original Full Being sends out its lieutenants or delegates. Representation is thus secondary, a derivation of the real. By emphasizing their representational status postmodern texts exacerbate this problematic or deny its validity. Derrida sharply criticizes the view that representations are secondary, because a thing can only be conceptualized in a frame of reference and "pure" experience presupposes iterability. Does a postmodern text like Dan Roodt's *Sonneskyn en chevrolet* (Sunshine and chevrolet) then "say" anything, discover any essence? An analysis of different representations and commentaries on representation in this text show that it can be read as a critique of the unfettered production of representations and of the production of subjectivity by subjecting a series of victims.

> Nou sien ons deur 'n spieël in 'n raaisel . . .
>
> Die kuns is 'n leuen wat ons in staat stel om die waarheid voor te stel – Picasso

I

Hierdie opstel is 'n verslag van die lees van 'n klompie lukraak saamgeraapte tekste. Toevalligheid of willekeurigheid is iets wat die Postmodernisme self beklemtoon, sodat ek nie daaroor skaam hoef te voel nie. Andersyds gebeur

niks ooit toevallig nie, maar het sy verborge doel. Oor die fragmentariese aard van hierdie opstel hoef ek my ook nie te skaam nie, want fragmentariese aanbieding, mosaïekvorming is ook tipies postmodernisties. En as ek nie 'n eenheid bereik nie, is Postmodernisme ook 'n goeie verskoning daarvoor. Kan ek in my teks soos in 'n spieël iets van die waarheid oor Postmodernisme opvang, weerkaats, verwring of vervals?

My titel is 'n stukkie sirkulerende "semantic waste".[1] Maar miskien is dit tog 'n gelukkige inval, "un don de Dieu". Om verskillende redes.

Fokkema (1984: 50) noem spieël een van die kenmerkende woorde van die Postmodernisme. Dit druk duplisering of vermenigvuldiging uit en vorm vir Fokkema, saam met *labirint* en *reis*, deel van die semantiese veld inklusiwiteit of non-seleksie. Hierdie veld en assimilasie is vir hom die vernaamste semantiese velde in die sosiokode van Postmodernisme. Hierdie velde staan in opposisie met die velde bewussyn en afstand wat tipies Modernisties is. Die twee sosiokodes deel die semantiese veld persepsie, maar die verskil is dat Postmoderniste non-selektief en assimilerend waarneem en nie weloorwoë en afstandelik soos die Moderniste nie. Spieël is 'n gepaste metafoor vir hierdie non-selektiewe waarneming van die Postmoderniste.

Die titel stel voorts twee bekende sienings van die funksie en werking van literatuur teenoor mekaar. Volgens die eerste is die literatuur 'n passiewe en universeel geldige weergawe van die werklikheid (meestal die universele en tipiese fasette daarvan). Dit is op sigself epistemologies neutraal (dit het m.a.w. nie 'n uitwerking op ons kennis nie), maar bevat (die) waarheid, gee kennis. Dit is min of meer die realistiese definisie van literatuur.

Die tweede word verteenwoordig deur die kritiek teen o.a. postmoderne literatuur dat dit niksseggend is, omdat dit louter selfreferensieel is, opgaan in bespiegelinge oor die skryfproses self, homself bekommentarieer. Dit is, kortom, volkome narcisties en beland in 'n volslae solipsisme, 'n kamer van spieëls. Die beeld van die spieël, van oudsher 'n beeld van narcisme, is hier ook besonder gepas.

Drie kwessies staan hier sentraal:

1. die aard van die weergee-proses,
2. die waarheid (kognitiewe inhoud) van die weergawe, laat ons maar sê: sy korrespondensie met die feite,
3. die funksie van die sender en die ontvanger van die weergawe.

Wat hierdie laaste kwessie inhou, word pragtig uiteengesit deur Susanne Kappeler (1986: 3):

> Representations are not just a matter of mirrors, reflections, keyholes. Somebody is making them and somebody is looking at them, through a complex array of means and conventions. Nor do representations simply exist on canvas, in books, on photographic paper or on screens: they have a continued existence in reality as objects of exchange; they have a genesis in material production. They are more 'real' than the reality they are said to represent or reflect. All of these factors somehow straddle the commonsense divide between fiction and fact, fantasy and reality.

Ek het reeds 'n paar van die sleutelwoorde genoem waarmee Postmodernisme gekarakteriseer kan word. Hassan (1987: 445–5) karakteriseer dit met 'n stuk of 11 trekke, wat effens verminder kan word tot agt, nl. *Onbepaaldheid, Fragmentering, Narcisme (of Selfverlies), die Performatiewe, Karnavalisering* (wat *Dekanonisering, Ironie* en *Verbastering* insluit), *die Onvoorstelbare, die Kosmologiese* en *Immanensie.* Meer hoef ek op hierdie stadium nie oor Postmodernisme te sê nie. Ek keer my na die spieël.

Die metafoor van kuns as 'n spieël van die werklikheid het, soos almal weet, die Klassieke denke en die Westerse denke vanaf die Renaissance tot in die 18de eeu oorheers. Hoewel hierdie metafoor oënskynlik heelwat geldigheid besit, is daar groot verskille tussen kuns en spieëls. Plato laat, wanneer hy die beeld van die spieël gebruik, buite rekening 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, wat vermoedelik die rede is waarom Plato juis hierdie beeld gekies het: dit diskrediteer die kuns by voorbaat al.

Spieël is egter nie 'n baie gelukkige metafoor as dit by tekste kom nie, want 'n teks kan die werklikheid nooit presies weergee nie. Sodra die werklikheid omgesit moet word in woorde, moet die skrywer, selfs die postmoderne skrywer, noodwendig selekteer uit die beskikbare stof, keuses maak oor volgorde en oor beklemtoning, genrekeuses maak. Al is die werklikheid in beginsel begryplik, verskil sy struktuur van die struktuur van tekste.

Maar laat ons die spieël nog 'n oomblik langer vashou. Wat word in literêre spieëls weerkaats? Dit verskil nogal heelwat van tydperk tot tydperk. Gee dit 'n blote afskynsel van die Ware weer? Of lê dit juis die essensies agter die oppervlakte bloot? Die *natuur*, soos die objek van die nabootsing gewoonlik genoem word, kan op verskillende maniere opgevat word:

- as floue afskaduwing van die Wese (Plato).
- as die statistiese gemiddelde van verskillende eksemplare.
- as juis die tipiese of die algemene (en nie die individuele nie) (Aristoteles).
- as slegs die mooi en stigtelike fasette van die natuur.
- as die natuur soos dit behoort te wees (*la belle nature* – Batteux).
- as 'n samestelling van die mooiste trekke van verskillende individue. (Hier verplig die tradisie my om die oorbekende verhaal te vertel van die Klassieke Griekse skilder Zeuxis wat 'n skildery van Juno gemaak het deur trekke van die vyf mooiste meisies van Heraclea tot die ideaalbeeld te sintetiseer.)
- of as die prominente, breë aspekte van die innerlike of uiterlike wêreld (vgl. hiervoor Abrams 1953: 37–39).

'n Meer verfynde opvatting van die verhouding tussen werk en natuur vind mens by Gombrich (1977). Daarvolgens vorm mens uit jou ervaring 'n reeks verwysingsraamwerke met 'n sekere struktuur. Volgens Kappeler (1986) bestaan daar 'n dominante representasieraamwerk in die Weste. Dit vind mens in talle foto's van die trotse visserman met sy groot vangs of die trotse jagter by sy prooi. As voorbeeld hoef ek maar net te noem die foto van sy pa

as jagter wat Koos Prinsloo in *Die hemel help ons* opneem. Daarin verskyn die trotse jagter klein bo in die foto bo-op sy ontsaglike prooi.

Drie rolle word hier uitgespeel: die hengelaar/jagter, die prooi of slagoffer en die fotograaf (wat die plek van die latere toeskouer inneem). Deur die name effens te wysig (ek is al weer besig met 'n strukturalistiese hebbelikheid om diagramme te teken) kry mens drie ander rolle: folteraar – slagoffer – voyeur. Dit is, volgens Kappeler, die formule van 'n klassieke pornografiese genre, die libertinisme van De Sade. Hierdie struktuur is van belang, omdat die subjektiwiteit van die man geproduseer word deur iets te onderwerp. Meestal word die rol van slagoffer, meen Kappeler, deur 'n vrou ingeneem. Daarom (maar dit betwyfel ek) is die vrou vir haar ook die geliefkoosde representasievoorwerp in die Weste.

Ander name kan vir die rolle bedink word: kritikus – teks – leser. Of: spreker – presentasie – gehoor.

Maar terug na Gombrich. Die belang van sy siening is dat so 'n geykte sisteem besonder gevoelig is vir enige afwyking en dat lesers enige afwyking met "exaggerated sensitivity" registreer. Elke representasie funksioneer dus teen 'n bepaalde agtergrond (of verwagtingshorison, soos Jauss dit noem) en afwykings daarvan word sterk vooropgestel – die bekende beginsel van vervreemding of "foregrounding".

Natuur is deesdae (natuurlik!) nouliks meer ter sprake. Innerlike belewenisse, die sielsbeweginge soos Kloos en Gorter dit genoem het, is nouliks meer relevant. Natuur het sosiale werklikheid geword, veral dan in die vorm van 'n hiperwerklikheid, 'n prosessie van namaaksels, wat die mens voortdurend met miljarde indrukke bombardeer. Hiervan is Disneyland vir Baudrillard (1983: 262) die duidelikste beliggaming:

> Disneyland is presented as imaginary in order to make us believe that the rest is real, when in fact all of Los Angeles and the America surrounding it are no longer real, but of the order of the hyperreal and of simulation. It is no longer a question of a false representation of reality (ideology), but of concealing the fact that the real is no longer real, and thus of saving the reality principle.

Hierdie aanhaling wys duidelik hoe ambivalent *representasie* kan wees. Baudrillard betreur die verbygaan van die egte, die oorspronklike. Dit is vervang deur simulacra, representasies, nabootsings. Die *Werklike* bestaan nie meer nie. Dit is nie dat die representasies waar of vals is nie, maar dat hulle *representasies* is. In die agtergrond skemer die idee dus deur dat representasies maar afskaduwings van die Ware is.

Kan *representasie* nader beskryf word? Dit is eerstens 'n algemene en omvattende term, 'n sambreelterm vir begrippe/konsepte soos "weergee", "verteenwoordig", "in die plek staan van", "weer teenwoordig stel" en "voorstel" (Derrida 1982). Dit kan mens sien aan sy etimologie. Dit kom uit Latyn *re* + *praesentare*, wat letterlik beteken "weer teenwoordig stel".

Van konsepte soos "weergee" of "verteenwoordig" het ons "natuurlike" voorstellings of representasies, omdat voorstellings gevorm word uit ons persoonlike ervaring. Hulle is egter ook kultureel gekondisioneer. Sommige

voorstellings ken ons net uit tekste, bv. *alpha centauri, eenhoring, Antarktika.*

Is daar egter so iets soos 'n voorstelling van voorstelling, 'n representasie van representasie? Dit is eintlik wat representasie so moeilik hanteerbaar maak: die feit dat ons daardeur na die wêreld kyk, maar dit self, soos ruitglas, meestal nie raaksien nie. Is daar representasieopvattings? Hier gaan die labirint reeds voor ons oop van representasies op representasies op representasies.

Die teoretiese ideaal, die naïefste maar ook die algemeenste en magtigste siening van representasie, veronderstel dat elke woord enkelduidig verwys na 'n ding in die werklikheid, iets wat werklik bestaan. Elke representasie gee dus deurgang na die volle werklikheid en dit op 'n volkome eenduidige manier. Elke woord is volledig en adekwaat as plaasvervanger van die Volle Syn; dit stel die Volle Syn (weer) teenwoordig. Binne so 'n siening, skryf Derrida (1982: 303): "Language would be a system of representatives or also of signifiers, of placeholders *(lieu-tenants)* substituted for what they say, signify, or represent ..." In Derrida se analise vertolk *representasie* uiteindelik die gebaar waarmee die Oorspronklike Volle Syn sy afgesante, agente, sendelinge, verteenwoordigers uitstuur. En dit as 'n soort noodlot.

Hierdie siening is egter onhoudbaar. Woorde is dubbelsinnig en kan na meer as een ding verwys (bv. *bank*). Alle woorde verwys nie na werklik bestaande dinge nie *(Kersvader* en *eenhoring)*. Ook kan dieselfde referent deur verskillende woorde of taalkonstruksies aangedui word: *Breyten Breytenbach, die maer man met die groen trui, terroris, Panus, B.B. Lasarus, volksverraaier*. Frege se beroemde voorbeeld is die woorde *aandster* en *môrester* wat twee verskillende betekenisse, maar dieselfde referent het, nl. die planeet Venus.

Literêr gesien is die probleem van representasie dus die probleem van die verhouding tussen taal/vertelling en ervaring. Clingman (1986: kol. 2) formuleer dit elegant in sy resensie van J.M. Coetzee se Foe: "Friday's silence is also the silence at the heart of every story; it is the irremediable gap between the irresoluble fact as it has been experienced and the word in which it might be told."

Dit is dus duidelik waarom 'n voorstelling gewoonlik beskou word as iets afgeleids, iets sekondêrs, 'n skim en selfs 'n vervalsing van die oorspronklike. Daaruit spruit bv. sedert Plato al die agterdog teen kuns as maar 'n weergawe van die oorspronklike, die eintlike, dit wat saak maak. Dat postmoderne werke doelbewus hulle gemaaktheid, hulle representasie-wees onderstreep, verskerp natuurlik hierdie aanklag, al ontken die postmoderne skrywers ook die geldigheid daarvan en selfs van die vraag na voorstellings of representasies. Hulle verkies gewoonlik om hulle eie kosmologieë op te bou en so die mag van voorstellings te bewys.

As mens die beeld van die spieël gebruik vir die verhouding teks en werklikheid, aanvaar jy dus outomaties hierdie siening van representasie. Kan dit anders? Is daar ander voorstellings van representasie moontlik? Die voorstelling van representasie as 'n weergawe van dit wat vas en seker is, die oorspronklike, die wesenlike, word skerp deur Derrida (1982) bevraagteken.

Die vernaamste argument daarteen is juis die Kantiaanse argument dat niks op sigself beskou kan word nie, maar net binne 'n kulturele raam of matriks, in 'n diskoers of verhaal, betekenis kry, hanteerbaar word, voorstelbaar word, gekonseptualiseer kan word. Hierdie rame is alomteenwoordig en gaan selfs die ervaring van die individu te bowe omdat dit uitgedruk word in taal. Die sisteem van taal is hoofsaaklik bopersoonlik en anoniem – altans, so word dit voorgestel binne die heersende paradigma, die (post)-Saussuriaanse tradisie. In hierdie tradisie word woorde en dinge ook losgemaak van mekaar. Taaltekens verbind tekendraers met konsepte; die aangeduide ding, die referent, val buite hierdie siening.

Boonop is suiwer ervaring deur 'n individu nie moontlik nie, omdat dit reeds herhaalbaar moet wees, iets van die verlede daarin behoue moet bly om dit verstaanbaar te maak en omdat die oomblik nooit ondeelbaar is nie. Die ervaring van 'n oomblik veronderstel reeds 'n verskil van ander oomblikke.

Dit bring ons by 'n siening van weerspieëling wat ek doelbewus nie by my lysie ingesluit het nie, maar wat aan alle literatore oorbekend is: die siening van representasie as die blootlê juis van die essensie in die alledaagse werklikheid (Plotinus), die ontdek van die wette van die samelewing agter die oppervlakte (Zola) of die revolusionêre ontwikkeling van die samelewing agter die *status quo* (die sosialistiese realisme).

Hoewel nie so eksplisiet nie, is dit tog by almal wat in die literatuur belangstel 'n fundamentele oortuiging dat dit die moeite werd is. Dat daar in die literatuur die een of ander (meestal verborge) sin en doel is. Dat die literatuur 'n kognitiewe waarde het. Literatuur is 'n representasie van 'n werklikheid, en in hierdie sin is representasie oneindig meer as 'n blote lewensgetroue weergawe of weerspieëling. Die literatuur lê iets bloot van die sin, die tipiese, selfs nog sterker: iets van die "waarheid" van die lewe.

II

Is dit waar van postmoderne tekste? Sê hulle nog iets? Kan die stom Friday se verhaal vertel word? Ek wil een toetsgeval bekyk, 'n teks waarin 'n doofstom karakter 'n belangrike rol speel, nl. Dan Roodt se *Sonneskyn en chevrolet* (1980).

Hierdie teks is amper 'n kortbegrip van Postmodernistiese tegnieke. Jy betree daarin 'n absurde dwerge-wêreld aan die absurde kant van kleurwette. Daar is geen verhaallyn nie. In plaas van 'n mooi paraboliese vorm met 'n begin, 'n middel en 'n einde lyk die verhaal eerder soos 'n snoer waaraan, in die loop van die leesproses, verskillende krale gelas word. Elke kraal is 'n fragment van 'n storie, van verskillende stories, wat meestal nouliks met mekaar verband hou. Die halssnoer word nooit voltóoi nie, bereik nooit 'n bevredigende einde nie. Op die ou end het dit miskien drie of vier of vyf stringe, soos 'n soort Möbiusstrook. Fellatio, die hoofkarakter en 'n dwerg word dan doodgeskiet, dan doodgeslaan met 'n hamer, dan in die tronk gegooi, kom dan om in 'n ontploffing (moontlik deur sy eie gille veroorsaak, moontlik deur twee Duitse to(e)r(r)iste) en word dan weer deur die verteller

sirkus toe geneem. Hy beskik, soos die verteller tereg sê, "oor meer as een lewe" (p. 60). Daar is geen gewone logika in die verhaalgang nie.

Elke fragment van 'n verhaal stel 'n bepaalde raam in werking, en die hele boek word sodoende 'n ingewikkelde sameflansing van verskillende rame waarin elke nuwe fragment weer in 'n vreemde nuwe konteks geplaas word, 'n konteks wat voortdurend wissel en verskuif namate die een fragment die ander relativeer, ironiseer, bekommentarieer.

Die banale gegewens van die "hedendaagse verhaal" word byvoorbeeld versnipper deur aanhalings wat gedeeltelik een van Lyotard (1987) se meesterverhale rekonstrueerbaar maak. Aanhalings uit Marx, Engels, Lukačs, Stalin e.a. konstitueer die meesterverhaal van die historiese materialisme. Dit word egter in die narretoneel aan die einde gerelativeer deur materialistiese uitsprake in die mond van 'n perd te lê.

'n Aanhaling uit Engels onderstreep die mag van voorstellings:

> Indien ons in staat is om die korrektheid van ons voorstelling van 'n natuurlike proses te bewys deur dit self na te maak, deur dit ontstaan te gee buite die natuur en dit as bonus boonop vir ons eie doeleindes te gebruik, dan is daar 'n einde aan die Kantiaanse onbegryplike "ding-op-sigself" (p. 41).

Dit word egter onmiddellik gerelativeer deur 'n aanhaling uit Feyerabend wat beklemtoon dat "anything goes" en dat "the attempt to judge cosmologies by their content may have to be given up". So word 'n tweede meesterverhaal, die meesterverhaal van die wetenskap, ook gerelativeer.

Die mag van voorstellings word geïllustreer deur die willekeur van die skrywer/verteller wat, hiperbewus, met sy karakters kan maak wat hy wil. Hy kan met hulle in gesprek tree, soos met die intellektueel, en aan hulle bewys dat hulle karakters in sy boek is. Hy kan dit bewys deur 'n ontploffing te laat plaasvind of Fellatio na willekeur te laat verskyn. Hy kan sy eie alwetendheid relativeer deur aan sy karakter meer kennis te gee as waaroor hy "werklik" kan beskik. Hy kry sy eie karakter, Fellatio, egter nie doodgemaak nie. Kortom, die grense tussen feit en fiksie, tussen skrywer en karakter, tussen verskillende vertelvlakke word oorgesteek.

Sodoende ontbloot die skrywer natuurlik die willekeurigheid van alle verhaalkonvensies. Daarom kan hy ook op 'n gegewe moment besluit om iets oor rugby te sê (wat natuurlik reeds deur die titel geïmpliseer word: "alhoewel dit fokôl beteken, is dit seker nou vir my nodig en ook haas tyd om by ons nasionale sport uit te kom" (p. 66). Dan flans hy twee eienaardige rugbyspanne saam wat die geskiedenis en die realisme volledig negeer (maar terselfdertyd ook op 'n eienaardige wyse bevestig en satiriseer). Rugby word herskryf as 'n soort kollektiewe geslagsdaad wat die subjektiwiteit van die toeskouers bevestig. Die pale word omvorm tot 'n geslagsopening.

Eintlik kan mens die hele boek reduseer tot 'n stel variasies en permutasies van net twee stelle situasies: 'n man se kop op die een of ander manier vernietig en iets insteek by 'n vrou se skede. (Kop word in die spreektaal en in die boek heel eksplisiet via Fellatio se voorkoms met penis geassosieer.) Tiekie se kop word van sy lyf afgeskeur deur die leeu, Fellatio s'n word van sy

lyf afgeskeur of met 'n hamer ingeslaan, Koos Koekemoer s'n word op 'n aambeeld flenters geslaan en die perd s'n word weggeblaas met 'n haelgeweer. Balle word deur rugbypale geskop, vroue word verkrag of iets word in hulle skedes ingesteek: 'n mes, 'n triller, haar eie vinger (Sneeuwitjie) of 'n rot in die laaste afskuwelike vergelding deur die Kakies – of natuurlik penisse in hulle monde, soos in die fellasietonele.

Die verskillende tonele is m.a.w. 'n reeks permutasies van Kappeler se representasiestruktuur – met toeskouers steeds pertinent teenwoordig. Dit is soms werklik pornografiese voorstellings wat die leser dwing om 'n voyeur te word. Subjektiwiteit word gewelddadig geproduseer, behalwe in een geval, die sekstonele tussen die verteller en die vrou. Hierdie permutasies is egter "geperverteerd", "onnatuurlik" en wesenlik narcisties: die penis word vervang deur 'n triller en die vrou lê haar krete vas op band (vir haarself as luisteraar, waarskynlik). Die skede word vervang deur die mond en die man se saad word weer teruggespoeg in sy mond. Al alternatief vir gewelddadige onderwerping is dus skynbaar narcisme. Aan die ander kant is die boek ook 'n viering van die outonome voorstellingsvermoë van die mens (hoeseer dit soms gerelativeer word). Die verteller hoef maar net iets te vertel en dit gebeur.

Op hierdie wyse word dieselfde tonele op verskillende maniere herhaal. Dit skep m.a.w. 'n reeks parallelle voorstellings deur die hele boek (soms versterk deur die illustrasies, soos in die verkragtingstonele aan die begin). Die verkragting van die Ovambo-vroue redelik aan die begin van die boek kry sy teenhanger en balans aan die einde wanneer twee boervroue verkrag word. Die situasie is presies dieselfde: soldate wat weerlose vroue van die vyand verkrag, maar die waarde daarvan verskil, omdat die een hedendaags is en oor swart vroue handel en die ander in die verlede geplaas is, maar Afrikanervroue die slagoffers is. Die verskillende tonele raak ook meer verwikkeld, want in die Koekemoertoneel word die man se kop op die aambeeld stukkend geslaan en vind daar 'n afskuwelike soort fellasie plaas as die rot die vrou se skede begin stukkend byt. Êrens in die middel kom die toneel voor waarin die pers Porsche Carrera Turbo in die straat deur 'n klomp mans in 'n materialistiese orgie verkrag word.

Hoe mens hierdie tonele evalueer, hoe jy jou daarteen opstel, is baiekeer die kruks van die saak. Heelwat aanhalings wat die skrywer in die boek invleg, handel eksplisiet oor voorstellings en die mag daarvan. Die intellektueel herken bv. in sy lewensverhaal die cliché van die arm jong Afrikanerseun, "'n sosiologiese paradigmageval". Fellatio, met die drinkglas aan 't speel op die mat, herhaal die openingstoneel uit *Rebel without a cause* met James Dean in die hoofrol. "Die wonder van gemeenplase", noem die verteller dit (p. 11). Dit sê hy teen 'n sterk wysgerige agtergrond, want net in die vorige afdeling het hy die empiriese siening van voorstellings geïroniseer: 'n Mens kan eers 'n wet formuleer as jy begrippe soos "aangeklam" en "spraaksaam" aangeleer het:

> Deur kak te praat met 'n medemens ontvang ek sulke begrippe (met die voorbehoud dat ek nie doof is nie). Met 'n spul woordprentjies in my kop begin ek die

> wêreld sien, begin ek dinge onderskei. My woordprentjies verteenwoordig 'n bewustheid. My bewustheid is sosiaal omdat my taal sosiaal is (p. 10).

Watter belangrike rol voorstellings inderdaad in hierdie boek speel, blyk uit die selfvoorstelling wat die skrywer van die boek (en van die kuns in die algemeen) maak op p. 55. Daar trek hy 'n ironiserende en banaliserende parallel tussen pinball speel en die kuns bedryf. Die pinballmasjien is vir hom 'n sprekende beeld van die kapitalistiese samelewing: uitspattig, vulgêr, onvoorspelbaar binne 'n vaste patroon. Die kunstenaar skiet sy ghoen (die werk) in die masjien in en dan hang dit van sy verbeeldingryke spel af of die werk gou en maklik ingesluk gaan word deur die maatskappy en ideologies opgehef gaan word. Hy kan alleen verhinder dat sy werk ingesluk word deur "dit met een hindernis na die ander (te) laat bots, die liggies (te) laat flikker, die klokkies (te) laat lui". So hou hy homself "in spel". Hy moet die gevestigde voorstellings dus voortdurend toets, voortdurend daarmee bots, voortdurend, soos André P. Brink dit gestel het, aanstootlik wees.

En wat van die selfvoorstellings van intellektuele? Is hulle, soos die intellektueel dit sien, maar net "pedagogiese gigolo's", "hofnarre van 'n magsgroep"? Of speel hulle darem die een of ander rol in die maatskappy (of daarbuite)? Watter rol speel hierdie opstel in die produksie van my eie subjektiwiteit? Moet ek myself as subjek konstitueer deur iets te onderwerp, al is dit maar 'n teks? Die fantasmagoriese voorstellings in hierdie teks roep 'n kritiek op teen hierdie definisie van subjektiwiteit en teen die ongebreidelde voorstellingsvermoë van die mens. En daarmee "sê" die werk heelwat.

Aantekeninge

1. Dit is ingegee deur Elize Botha se titel en deur een van die clichés van die SAVAL-kongres van 1984: die metafoor van dekonstruksie as kamer van spieëls. Daarmee kan ek dus op Elize Botha se lesing (kyk hierbo, pp. 404–416) parasiteer.

Bibliografie

Abrams, M.H. 1953. *The mirror and the lamp.* New York: Oxford University Press.

Braudillard, J. 1983. The procession of simulacra. (In Wallis, B. ed. 1984. *Art after modernism; rethinking representation.* New York/Boston: New Museum of Contemporary Art/Godine.

Clingman, S. 1986. Giving a silenced Friday his voice. *Weekly Mail* 2(48): 13, 11-12-86 [Resensie van J.M. Coetzee, Foe].

Derrida, J. 1982. Sending: on representation. *Social Research* 49: 294-326.

Fokkema, D.W. 1984. *Literary history, modernism and postmodernism.* Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamin. The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983.

Gombrich, E.H. 1977. *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation.* London: Phaidon. 5th edition.

Hassan, I. 1987. Making sense: the trials of postmodern discourse. *New Literary History* 18(2): 437–459.

Kappeler, S. 1986. *The pornography of representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Lyotard, J-F. 1987. *The postmodern condition:* A report on knowledge. Manchester: Manchester University Press (oorspr. 1979 in Frans).
Roodt, Dan. 1980. *Sonneskyn en chevrolet*. Emmarentia: Taurus.