

# Transformasie/transmutasie in Fransi Phillips se *sewe & sewentig stories oor 'n clown*

Salomi Louw

## Opsomming

Hierdie Postmodernistiese *stories* is gevul met "afwesighede"; niks is vaste gegewe en konstant nie, nie eens 'n clown nie. Deur die selfverwysing van die *récit* kan enige iets of iemand in enige ander element of entiteit verander terwyl alle dinge ewe groot/klein is; daar is geen eenheid of kern nie, sodat "teenwoordigheid" ontbreek. Hiërgargiese opposisies weerlê mekaar en "koherente logika" ontbreek; "dood" beteken die voortsetting van "lewe" en "gebore x ongebore" voer 'n parallelle bestaan in die teks.

Weens die "sinjatuur" in die teks en d.m.v. "invaginering" word die "parergon" deel van die "ergon" wat 'n bewonderenswaardige voorbeeld van "oorenting" en "disseminasie" is. Alles in die teks staan in die teken van oorgang en verandering, gelykheid en verplaasbaarheid, en spreek van transformasie en transmutasie wat slegs d.m.v. Dekonstruksie duidelik belig kan word.

## Summary

Initially a difficult text, the *77 stories* opens up under a deconstructivist scrutiny. This Post-Modernist text is an exemplar of absences: nothing is stable or constant, not even the clown. Due to the self-reference of the *récit*, anything or anybody can change into any other element or entity while all things are equally big/small: there is no unity or centre, thus the lack of "presence". Hierarchical oppositions contradict each other and there is no "coherent logic": "death" entails the continuation of "life" and "born x unborn" leads a parallel existence in the text.

Through the "signature" in the text and by means of "invagination" the "parergon" becomes part of the "ergon" which admirably demonstrates "grafts" and "dissemination". Everything in the text exists solely in the sense of transition and change, equality and transferability; thus of transformation and transmutation.

## 1 Transformasie en transmutasie

Transformasie is die verandering na 'n ander vorm, uiterlike, gedaante of fatsoen; 'n soortgelykheid dus, terwyl transmutasie die oorgaan in 'n ander soort, klas, aard of spesie is. (*HAT* en *Concise Oxford Dictionary*). "Meta-morfose" sluit eintlik beide begrippe in en sluit selfs die toetrede van toorkuns eksplisiet in as moontlike oorsaak van verandering. Maar omdat elke verandering nie op vorm én soort 'n invloed het nie, word die afsonderlike terme liewers hier gebruik.

## 2 77 stories

Die sewe-en-sewentig stories word elk afsonderlik as *histoire* aangebied; party van die stories neem op dieselfde tydsmoment of onder dieselfde omstandighede 'n aanvang en afsonderlike stories kan dus oorvleuel. Om hierdie rede kan ons die geheel as *récit* beskou, maar stuit onmiddellik voor 'n

probleem: hoe kan 'n clown wat dood is, opgeëet is, of begrawe is, verder deur die strate loop?

### 3 'n clown

Die titel stel dit duidelik dat hierdie stories oor 'n clown – onbepaald – handel; nie oor die clown of clowns nie. 'n Clown is telkens 'n persoonasie in elke verhaal. In sy geboortebeskrywing word hy semanties die ekwivalent van 'n kat, wat transmutasie behels en die stories op die vlak plaas van enigiets-is-moontlik, soos later bevestig word in sommige van die clown se name: Sakdoek, Velskoen, Verestoffer, ens. (15, 31).

'n Clown sterf op een of ander manier en loop in dieselfde storie verder deur die strate: ons het hier te doen met aktantversplintering. Fisies-realisties is die clown nie, want hy transformeer van dooie tot lewende; van man tot vrou sonder dat die manlike clown wegval; hy vermeerder in hoeveelheid.

“Clown” is 'n benoeming, nie 'n naam nie. Daar is van baie clowns sprake: nie net *ons* clown nie, maar ook bv. “Die clown met die naam Petrus”, en Karlien (62); clowns wat sterf van die droogte (30) en clowns wat vir mekaar stories vertel (62). Die *stories* is opgedra aan “die twee clowns, Karla en Charles”.

Uitgesonder enkele gevalle, bv. die klanke wat hy op sy silwerfluit voortbring, deurkruis dieselfde seme nie die persoonasie nie (Barthes, 1975: 67); ons kan ons dus nie 'n “karakter” voorstel nie. Die sterkste karakterseme (karaseem?) wat teengekom word, is dat die clown ('n clown) self voortdurend in wording is, en agens is in 'n proses van verandering of transformasie waardeur hy self ook kan verander. “The differences between entities . . .,” skryf Barbara Johnson, “are . . . based on a repression of differences *within* entities, ways in which an entity differs from itself” (aangehaal deur Culler, 1983: 241). 'n Clown verskil van 'n clown, verskil van homself, in die onderskeie stories.

Die “self-recognition as a deluded denomination” waarvan Culler praat (1983: 257), kom ons teë o.a. by 'n clown wat in 'n spieël kyk, sy tweelingbroer daar sien en dan kyk hulle twee in die spieël en sien 'n drieling (46). Die clown kan met sy tweelingbroer gesels en saam met hom gaan koffie drink (68). Ons vind dieselfde onstandvastigheid, ongekonsentreerdheid, in die Leeu van die clown se astrologiese teken wat in 'n Maagd verander (60) net soos geslagtelike transformasie plaasvind as mans deur 'n prismareënboog loop en vrouens word, of omgekeerd (46). Maar laasgenoemde verandering gaan ook verder: die clown verander in 'n vrou wat met die clown dans, soos ook gebeur as die clown die vrouens se rokke uit 'n skildery sny en dit aantrek (45). Hy verander van geslag, word 'n alternatiewe persoonasie, maar bly as self/man behoue in welke vorm hy dan met sy eggo of alter-ego dans.

Die clown raak aan gesigte op 'n skildery en kry gesigte op sy vingerpunte wat met hom praat (45); hy kry stigmatiese wonde “op sy hande en sye” (41), neem as Sondebok – een van sy toegekende name (15, 31) – die mense se gebreke, leed en siektes oor dat hulle kan genees. Die clown toor 'n hond voor sy deur uit 'n storie uit op (52) en verander in 'n skaduwee wat sit en

gesels (48). Hierdie clown kan enige iets of enige iemand wees, en enige iets kan met hom gebeur. Hy is nie 'n "karakter" nie; karakter is 'n "ideologiese konsep".

In haar skrywe oor fantasie sê Rosemary Jackson:

Behind metamorphosis (self becoming another, whether animal or vegetable) ... the same principle operates, in a sense of correspondence, of sameness, of a collapse of differences. Doubles, or multiple selves, are manifestations of this principle: the *idea* of multiplicity is no longer a metaphor, but is literally realized, self transforms into selves. (1981: 50)

'n Clown is nie **die** (d.w.s. hierdie of daardie) clown nie; hy is 'n kontradiksionêre en (on)moontlike heterogeniteit (a.w. p 90), 'n sprokieskarakter wat ons deur die konvolute logika stonk. Op sy silwerfluit (hyself: Silwerfluit is een van sy name: 15,31) maak hy pragtige klanke wat in herinneringe verander wat in drome verander. "Een van die drome verander in 'n woonstelgebou. In die woonstelgebou staan 'n vrou en brood sny met 'n mes. Die vrou begin om fluit te speel op die broodmes. Daar kom pragtige klanke uit die broodmes. Die klanke verander in herinneringe en die herinneringe verander in drome" (3, 12, 40), maar die omgekeerde is ook waar: "Die drome word deel van die werklikheid!" (67).

Ons clown is 'n *clown*, "a jester", 'n grapmaker met oulike kunsies wat ons vir die gek hou en vermaak (ook letterlik: ver-maak, anders maak, soos wat die personasies in die *stories* transformeer).

#### 4 Parergonale teks

In hierdie bespreking konsentreer ek op die parergonale teks (Culler, 1983: 193–202) – die teks wat deur 'n raam ("frame, border") geskei of afgebaken word van die omgewing, van die algemene tekstualiteit of "*archi-écriture*". Die *ergon* of gelewerde kunswerk bied sewe-en-sewentig stories wat op mekaar ingeënt of oorgeënt is (Derrida se "greffes"; "grafts" volgens Culler, 1983: 137, 199), wat metatekstuele konstruksies is vol self-verwysing of self-verduideliking. Die aanhalings van bv. Zukav – wat die figuratiewe of tekstuele logika volgens 'n parergonale proses definieer (a.w. p. 212), word egter nie hier onder die loep geneem nie, soos ook nie gedoen word met die aanhaling van Sir Cyril Burt nie, t.w. "... there can be no antecedent improbability which forbids us postulating ... a psychic universe consisting of events or entities linked by psychic interactions, obeying laws of their own and interpenetrating the physical universe and partly overlapping ...".

Die sinjatuur ("signature", naamgewing) kom wel hierby ter sprake, a.o. deur stories 1 & 76 waar eksplisiet gestel word dat dit kom uit Fransi Phillips (die skryfster van *clown*) se vorige boek, "Die Horlosie se Wysers val af". Hierdie eerste of aanvanklike storie kan as eksposisie en voorwoord gelees word. Die gegewens word feitlik identiek herhaal as voorlaaste storie, wat tot gevolg het dat die ooreenkomstige stories (d.w.s. 1 & 76) nie die teks siklies afsluit nie, maar as 'n buitenste -binne of 'n binneste-buite beskou kan word.

Na aanleiding van die spesifieke gegewens waardeur Fransi Phillips in die

teks intree, word die sinjatuur verder betrek deur die “ek” wat bv. stories tik (51) en vertel (62), sodat invaginerings plaasvind: ’n uitwendigheid word ingevou binne-toe sodat dit wat binne is, terselfdertyd deel van die buitekant is (Culler, 1983: 205). Die vraag ontstaan dan: wat is binne en wat buite die *ergon*? Is hierdie “ek”, of die “Fransi Phillips” van die eerste en voorlaaste stories, ’n clown? Staan Fransi Phillips binne of buite die teks, of miskien op die rand, die omraming, om die *ergon* van die omringende nie-*ergon* te skei? Derrida skryf dat die “proper name” onmiddellik historiesiteit verkry en ’n figurale benoeming word: dit word omskep in ’n personasie (1976: 89-90, 109).

Die “ek” vertel vir ’n clown van kieme, vra hom om ’n liedjie en ’n storie (8), en hierdie “ek” het sekere stories nie vertel nie (77) en sekere stories vergeet (64).

In storie 38 staan daar: “Die clown besluit om soos Breyten Breytenbach te begin skryf. Ek besluit om soos die clown te begin skryf.” Dit sou nie net behels: die transformasie of transmutasie van die swaardgeveg wat in klanke verander, en een van die klanke wat d.m.v. parodiese reïfikasie in kak verander nie, maar ook die welbekende “Dames en here, vergun my om u voor te stel aan”: Fransi Phillips, van “Die Horlosie se Wysers val af”, Fransi Philips, ’n clown; Fransi Phillips, ’n personasie in 77 stories.

Twee verdere voorbeelde van invaginerings, wat die onderskeid tussen *ergon* en *parergon* bemoeilik, is geleë in die gebruik van die name Karla en Julian/Julien binne en buite die teks-as-sodanig:

1. In storie 63 hoor ons van die “clown met die naam Karla”. Een van die “twee clowns” aan wie die stories opgedra is, heet Karla. Is dit dieselfde clown? Is die opdrag deel van die *ergon* of is dit slegs *parergon*, raam, omlysting?
2. Julian, die kunstenaar van storie 46, kan klei tot beelde transformeer wat tot lewende wesens kan transmuteer. Daar is ook ’n clown Julian. Dit is gegewens van binne die teks, die *ergon*, wat direk aansluit by die feit dat die buitebladontwerp deur “Julien” gedoen is. Die naam word wel anders as die ergonale kunstenaar/clown s’n geskryf, maar die uitspraak is dieselfde. Is dit dieselfde personasie? Is die buitenste binne die teks as gegewe? Waar lê omlysting dan? Kan ’n mens sê dat die buiteblad ook deel is van die teks, die *ergon*? Hierin lê deel van die onbepaaldheid, die “indeterminacy”, van die teks. Julian en Karla is “avatars” (inkarnasie) van *s’ entendre parler* (Culler, 1983: 205).

## 5 Entling en disseminasie

In *Marges* (p 389) sê Derrida: “The iteration structuring it (that structure / the intention animating it) introduces into it *a priori* an essential dehiscence [saadverspreiding, disseminasie] and cleft (brisure).” (Aangehaal deur Culler, 1983: 127). Hierdeur word ’n onmiddellike skakeling en verwysingsveld, of veld van spore, daargestel wat veroorsaak dat ’n mens nie een van die stories kan lees sonder om die ander ook in ag te neem nie; al werk ons met individuele *histoires*, is die *récit* self-refererend. Betekenis is slegs te vinde in

die voortdurende uitstel van betekenis en verwysing van betekenaar na betekenaar (*signifiant*), sonder om by 'n betekende (*signifié*) uit te kom (Derrida, 1976: 62-63). Die 77 stories is volgesaai met spore, met die verskil, uitstel en skakeling (Derrida se *différance*) van betekenis. Die *ergon* en die *parergon* is 'n *gramma* waar die tekens "sodanig funksioneer dat die betekende van hierdie sintese alreeds in die posisie van die betekenaar staan wat na 'n nuwe betekenaar verwys" (De Beer, 1985: 6).

"(A)lles is tegelyk verskillend en dieselfde", "(d)ie werklikheid verander in 'n herinnering en die herinnering verander in 'n droom" en denkmattige daarstellings "word deel van die werklikheid" (74). Omdat alles in die teks aan transformasie en transmutasie onderworpe is, omdat niks vas staan as gegewe en is nie, moet alles met radering ("sous rature" of "kreuzweise Durchstreichen"; Derrida, 1976: xiv) gelees word.

Tekste is tekste oor tekste wat mekaar voortdurend vervang, verplaas en herhaal, skryf Rory Ryan (1985: 15), "they are each other insofar as the meaning of each signifier does not entail a signified but is an infinite chain of other signifiers." Iteratief vind ons in 77 stories hierdie verwysingsreeks van tekens wat "strukturelistiese" parallelisme tot gevolg kan hê, waar "enige iets enige iets anders (kan) vervang", ens. So 'n iterasie kry ons bv. by die gebruik van die aksiewerkwoord "eet" of "opeet", waar eg. 'n beskaafde inname weergee en lg. die verorbering van 'n bepaalde gegewe. Die aktant – nie noodwendig 'n clown nie – word in die meeste gevalle verslind. Voorbeelde is:

71 "Die duivel maak die clown dood en eet hom op" (ens. tot die uitpansel en rotte wat dit opeet, opgeëet word). "Die oomblik en die ewigheid word ewe groot/klein. Geboorte, dood en geboorte word een.

"Die clown groet die duivel en loop verder deur die strate."

27 Mense (op die berg) maak vir Jesus dood. "Hulle eet vir Jesus, en drink Jesus se bloed."

54 In reaksie op 'n brief oor hongersnood, gee die clown al sy kos vir die honger kinders. Hy gaan self dood van die honger. "Die honger kinders eet die clown, en drink sy bloed."

61 Tydens Paasfees drink die clown en sy vriende "wyn en eet eiers, visse en brode met kruise op. Heel laaste eet hulle vir Jesus op."

70 Die mense in die strate vang die voëls waarvan die strate vol is. "Hulle eet die voëls en drink die voëls se stamme."

73 Die clown en 'n mooi vrou, sy vrou, klim op sy voël se rug en vlieg die ewigheid in, waar hulle vervolgens deur mensvreter en 'n "black hole" geëet word. Hierdie verorbering het nie dood, of 'n toestand van nie-bestaan tot gevolg nie: intendeel.

Geboorte, dood en geboorte is per slot van sake een (17), en gee onder meer geboorte aan verdere "stories".

Die stories is in 'n hoë mate itererend. Groot gedeeltes van 'n vorige storie word herhaal en uitgebrei; ander begin met dieselfde premis maar volg dan 'n ander verloop; in ander deurgaans verskillende personasies dieselfde proses of voer dieselfde aksie uit.

Sommige stories stem in 'n groot mate ooreen, met enkele woorde, frases of elemente van inkleding wat verskil of bygevoeg word (1 & 76, 2 & 77). Elemente wat aanvanklik in één storie aangetref word (bv. 4), kan verder oor verskillende stories versprei word.

'n Hele paar stories begin met dieselfde gegewe, bv. "Een van die mans . . . gee", of "Die bus ry by 'n (spesifieke plek) verby". Die ontwikkelingsverloop word dan vanuit hierdie stelling verder en verskillend ontwikkel: alles gegrond op dieselfde premis, en die gebeurtenisse kan terselfdertyd bestaan en kontemporêr plaasvind. Die clown ry in 'n bus, lui die klokke en klim af by onderskeidelik: 'n kerk (24); 'n kafee (28); 'n tennisbaan waar hy saam met die mense tennis speel (29); 'n tennisbaan waar hy doodgery word (31); 'n fliek (32); 'n akwariem (34); en 'n boekwinkel (35). Is dit elke keer dieselfde busrit, dieselfde clown? Vind hierdie busritte opeenvolgend, herhalend of vervangend plaas? Binne die kader van die sprokie kan 'n mens op al hierdie vrae bevestigend antwoord, want alles is moontlik, alles word opgehef, en alles bestaan terselfdertyd.

Rosemary Jackson haal vir Todorov aan: "the transition from mind to matter has become possible" (1981: 50). Deur herhaling, uitbreiding, akkumulasie en parallelle word die "mind to matter", die moontlikhede van die onwaarskynlikhede as teksgegewe ingebed in die stories.

Skaduwees, wat geen ruimte beslaan of vul nie, word deel van die werklikheid (74): die skaduwee van 'n geskilderde tier eet die mense se skaduwees en later hul drome op (49): "(t)erwyl die clown slaap, loop 'n skaduwee rond in die clown se huis. Die skaduwee gooi skaduwees rond in die clown se huis"; hierdie skaduwee – 'n nie-substansie – maak kos en eet dit, en die skaduwee "tik skaduwees van stories" (50). Aan die een kant het ons 'n clown, veronderstelde substansie, wat nie 'n bepaalde, konkrete ruimte vul nie; aan die ander kant (of daarnaas) kry ons die ligspel van skaduvorming, 'n abstraksie, wat konkrete ruimte kan vul.

Soos skaduwees word ook spieëlbeelde – ligspel wat geen ruimte in beslag neem nie – deel van die werklikheid. Die clown kyk in 'n spieël en sien sy tweelingbroer. Hy "en sy tweelingbroer gaan loop deur die strate" (67, 70) en drink koffie by die Grapevine (68, 69) – 'n mimetiese konkrete ruimte wat deur hulle optrede getransformeer word tot intertekstuele ruimte wat nie gelyk aan die buite-ergonale oorsprong is nie.

Ons het dus in- of oorenting, metatekstualiteit, spore, disseminasie en supplement baie sterk verteenwoordigend in 77 stories.

## 6 Afwesighede

Hierdie stories is 'n teks van afwesighede (vgl. Derrida se uiteensetting 1976: 12). Geen clown word uiterlik of emosioneel beskryf nie. 'n Clown is slegs 'n aktant in die gebeurtenisse, 'n agens wat by die prosesse betrokke is sonder om beheer te hê oor die veranderinge. En wesentlike veranderinge vind plaas: die clown word opgeëet, groet en loop verder; die clown steek 'n haaslip by 'n vrou aan en sy word gesond (13); die clown word lam en "(d)ie lam man word gesond en loop verder deur die strate" (14).

*Eidos* en *ousia* ontbreek oogluikend.

Die *nun* ontbreek omdat “een dag net so lank soos ’n duisend jaar (word), en ’n duisend jaar soos een dag” (74). “Die tyd gaan verby, maar staan terselfdertyd ook stil”, alle tye versmelt; die *stigmè* word verplaas want die clown en sy vrou vlieg die ewigheid in en kom, nadat hulle verorber is, by ’n dokter aan wat sy vrou swanger verklaar (73, 75).

Teenwoordigheid is nié teksgegewe nie: “Enige iets kan enige iets anders vervang, beïnvloed, na-aap of herhaal, want alles is tegelyk verskillend en dieselfde, en die uitpansel is tegelyk een en oneindig baie” (74).

“Presence,” sê Rory Ryan, “assumes that . . . meaning is fully intelligible without recourse to any other thing, text or idea . . .”, en hy vervolg “the metaphysics of presence assumes that the object examined contains, or consists of, a presumed unity, which implies either a centre, or an enclosed circumference” (1985: 15). As gevolg van transformasie en transmutasie is daar in die 77 stories geen afgeslote geheel, geen kern van betekenis nie. Sels ’n voël is nie ’n vaste, bekende entiteit nie. ’n Voël wat in ’n skildery op ’n Eskimo se kop sit, kan in die clown se handsak gesit word (45); ’n voël in ’n brief vlieg weg (45); ’n voëltekening op ’n rok word lewendig en deur mense geëet (70).

Die voël, aanvanklik ’n verslete metafoor in die volgende voorbeeld, word hipervitalisties tot volle konsekwensies, tot hiperbool, uitgebrei:

’n Mooi vrou loop by die clown verby. Die clown se penis verander in ’n voël. Die voël steek sy kop by die clown se gulp uit en roep na die vrou.

Daarna loop ’n vrou wat soos ’n voëlverskrikker lyk, by die clown verby. Die clown se voël skrik vir die vrou.

’n Katterige vrou loop by die clown verby. Die katterige vrou gooi ’n kat op die clown. Die kat vang die clown se voël en eet hom op.

Die kat loop verder deur die strate.

Die werklikhede word herinnering word droom (bv. 74), maar stories, visioene, hallusinasies, ens., word ook deel van die werklikheid (74). Niks is dus kerngebonde en as sodanig aanwesig nie.

## 7 Hiërargiese opposisies

“The starting point is often a binary difference that is subsequently shown to be an illusion created by the workings of differences much harder to pin down.” (Barbara Johnson, soos aangehaal deur Culler, 1983: 241). Aanvanklik is *droom* × *werklikheid* binêre opposisies om mee te begin, maar dan verander werklikhede in drome, en drome word deel van die werklikheid en stories word waar. “(O)pposisies is hiërargies georden waarvan die eerste positief en die tweede negatief is, die eerste verteenwoordig opperste sinvolheid en die tweede die afwesigheid van sin” (De Beer, 1954: 4). Culler (1983: 213) vra of die tweede of negatiewe term, die “marginale of supplementêre weergawe van die eerste”, nie dalk die voorwaarde vir die moontlikheid van die eerste is nie.

Die enigste hiërargiese opposisies wat onderskryf word in *stories*, is *nié lewe* × *dood* of *geboorte* × *dood* nie, maar *gebore* × *ongebore*, soos geponeer in *stories* 2 en 77:

Die ongebore kat bly in die donker agter saam met die afwesighede, die onwaarhede, die hongerpyne, (ens.).

Selfs dit (die opposisie: *gebore* × *ongebore*) is 'n betwyfelbare premis, want die clown dra ook hierdie afwesighede saam met hom deur die *stories* soos hierdie clown nooit aan homself as die clown teenwoordig is nie. Die enigste karakterseem wat onveranderlik is, is die veranderlikheid/veranderbaarheid van die clown.

"Numerous works, . . . , deliberately depart from the norms of what can be called consensus reality, the reality we depend on for everyday action" (Hume, 1984: xi). In *stories* koop die clown "'n pil wat kan sing". Nadat hy dit ingesluk het, sing die pil vir die mense in die kerk, en daarna "vir die engele en vir God" (28). 'n Perd word deur die wind by 'n venster ingewaai, waarna die perd én die clown se gesigte (maskers?) afwaai (56). In 77 *stories* is niks onmoontlik of uitgesluit nie.

Met 'n ondersoek na "klanke" of die voortbrenging van klanke, skemer daar 'n mate van ideologie deur waardeur positiewe waardes toegeskryf word aan nie-verbale klanke en negatiewe waardes aan verbale (en veral gevokaliseerde) klanke – alhoewel laasgenoemde later deur transformasie of transmutasie opgehef kan word.

Die clown speel op 'n silwer fluit. Daar kom pragtige (nie-verbale) klanke uit die fluit. Klanke < herinnering < drome (3, 40) wat een word met werklikhede, verlede, hede en toekoms (12). So 'n fluitklank metamorfoseer tot 'n vrou wat ook fluitklanke voortbring wat verander in herinneringe wat in drome verander. Gelykmaking, eenheid en vereenselwiging word deur hierdie nie-verbale klanke teweeggebring, waardeur sg. negatiewe waardes, bv. dood, genivelleer word.

By die aanbieding van menslike klanke, verbaal en veral gevokaliseer, tree negatiewe elemente in, bv.

8. "Ek" vra 'n liedjie – die clown sing van kieme,  
"Ek" vra 'n storie – die clown skryf (onophoudelik) "kieme".
10. Een van die mans in die strate nies – kieme word versprei, veroorsaak siektes en dood. "Die clown gaan dood."
17. Die duiwel en die clown gesels – die clown word doorgemaak en opgeëet.
29. Die clown vra mense of hy saam mag tennis speel – hy word uitgelag. (As die nie-menslike tennisbal praat en vlieg, klap die mense egter hande en lag – dus: positiewe reaksie op nie-menslike klank.)
52. 'n Kind skree voor die clown se deur – word deur die ma geslaan.  
Die kind skree harder – die clown skree ook.
75. Kleistoele in 'n TV-program roep na 'n kleimannetjie – vermoor hom.

Twee uitsonderings kom voor – by 'n heilige en 'n kunstenaar:

41. St Franciskus van Assisi praat met diere, voëls, ens., en later met Jesus. (In die fantasie of sprokiesopset van *stories* is dit positiewe gebeurde). St Franciskus praat met Jesus – kry wonde “op sy hande en sye.” (Tekstueel is dit positief, want dit behels verheffing en gelykstelling deur stigmasisasie wat in Katolisisme heiligend is. Christusparallele word hier, soos elders, getrek.)
46. Die ander uitsondering is Julian die kunstenaar (nie Julian die clown nie). Hierdie kunstenaar groet die clown en stel homself voor. Hy verander klei in beelde wat lewendig word. Binne die tekstuele veld moet ons egter onthou dat kleivlootjies op 'n kleimannetjie gil en aan hom eet (57). Die kunstenaar se positiewe bydrae word dus ook in 'n mate weerlê.

Geen handeling, selfs die voortbrenging van klanke, sluit enige handeling af nie. Dit is slegs disseminasie of selfs anasemia – 'n léégmaak van betekenis (Culler, 1983: 209) – sodat die onuitputlikheid of onversadigbaarheid van die paradigmatische en sintagmatiese verhoudinge beklemtoon word. Alles is onderworpe aan metamorfose.

Storie 12 stel dit so: “Enige iets kan in enige iets anders verander, want alles is tegelyk verskillend en dieselfde.” Ook die hiërargiese opposisies kan mekaar vervang, herhaal en beïnvloed, en alles is plooibaar en vloeibaar. Klanke word herinnering word drome wat kan verander in 'n woonstelgebou wat weer drome genereer; en 'n clown wat doodgemaak en opgeëet is, of wat begrawe is, loop deur die strate, en loop deur die teks.

## 8 Tekstuele logika, koherente betekenis

Eagleton (1983: 133) skryf dat “(t)he tactic of deconstructive criticism, . . . , is to show how texts come to embarrass their own ruling systems of logic . . .”. Maar 77 *stories* het nie 'n organiserende, logiese stelsel nie buiten dat alles in enige iets kan verander en alles een is, dat een alles kan wees, en ewe groot/klein. Culler praat van die irrasionaliteit van die teks: dit ondermyn elke stelsel wat 'n mens sou dink daarin gemanifesteer word (1983: 219).

Pamela Ryan (1985: 43) sê in haar bespreking van Hutcheon dat die klem op die vryheid van die skrywer se voorreg val om sy eie reëls te versin ooreenkomstig die spel wat hy speel (“The emphasis is on the freedom or prerogative of the writer to invent his own rules according to the game he is playing”). Dit gebeur in 'n groot mate in die *stories*, maar sommige van die “reëls” is “beïnvloed, nageaap of herhaal” uit bv. Gary Zukav (“the process goes on and on, feeding on itself, another beginningless, endless, endless, beginningless dance . . .” 73) and Sir Cyril Burt wat hom 'n psigiese universum voorstel met “events or entities . . . obeying laws of their own”; en, les bes, van die “reëls” wat hier geld, kom – soos beweer word in stories 1 en 76 – uit *Die Horlosie se Wysers val af* deur Fransi Phillips.

Die “reëls” wat wel uit hierdie teks afgelei kan word, is dié wat geld vir die fantasie of sprokie:

Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of realistic fiction to do so – and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal. (Jackson, 1981: 34)

Die clown gaan na 'n slaghuis buite Checkers: tot hier is storie 6 heel mimeties; maar die clown se doel is “om 'n dooie haas te gaan koop”. Hy sien bokvoete in die venster hang, en twee seuns wat baklei. Dan neem die wonderbaarlike, die “uncanny”, die onreële, oor. “Dié nag droom die clown dat die seuns bokvoete kry. Die clown kry horings terwyl hy van die seuns droom.”

“Perception becomes increasingly confused,” skryf Jackson 'n paar bladsye verder (1981: 39), “signs are vulnerable to multiple and contradictory interpretation, so that ‘meanings’ recede indefinitely with ‘truth’ as a mere vanishing point in the text”. Steeds met mimetiese voorkoms, gaan die clown na 'n kunsmuseum. “In die vierde saal is daar 'n skildery van 'n klomp mense se gesigte. Die gesigte roep na die clown, en sê vir die clown dat hulle met hom wil praat.” Die gesigte word oorgeënt (“grafted”) op die clown se vingers, wat dan met hom praat (45).

By 'n rooi lig word 'n ou man se kiere 'n stoel waarop hy kan sit en wag en sodra die robot groen word, verander die stoel/kiere in 'n motor waarmee hy verder ry (20).

Pamela Ryan (1985: 40) sê: “The reader . . . will not find a coherent, unified and recoverable meaning from such a text (i.e. ‘postmodernist fiction’) . . . Instead, she/he will find a fiction which is plural and playful, one which denies its reader the satisfaction of total meaning.”

Stories 1 & 74 bevestig (of verwar) die uitspraak uitdruklik omdat die “werklikhede, die herinneringe en die drome, die verlede, die hede en die toekoms . . . een (word)”, met die latere uitbreiding (in 74) óók van die oomblik en die ewigheid, die begin en die einde wat een word, terwyl stories, drome, herinneringe, ens., deel word van die werklikheid (57, 67, 74), of “waar” word (62). Ommekering vind ook plaas, want werklikheid word herinnering word droom (3, 12, 40, 74).

In 77 stories vind daar nie net sonder “beherende logika” 'n verandering van gedaante of voorkoms, d.w.s. transformasie, plaas nie, maar ook transmutasie waar die substansie, die spesie, die hele wese kan verander: totale metamorfose. Koherente betekenis ontbreek dus.

## 9 Tyd en ruimte

In 77 stories kan daar met reg van *chronotopos* gepraat word, want – ten spyte van 'n “clown” in die titel en in elke afsonderlike storie – word tematiese eenheid (*dianoia*; Culler, 1983: 252) gevind in die daarstelling, of eerder die vernietiging, van die konsepte: tyd; en ruimte.

Tyd, plek, substansie, voorkoms, identiteit en hiërargiese opposisies word uit 'n dobbelglasie, die *parergon*, geskud om telkens, soos dobbelstene, in

ander storiëkombinasies te val. Transformasie sowel as transmutasie is deurgaans die enigste vaste gegewe. “Alles word onmeetbaar” en alle tye ewe lank en dieselfde. “Die kieme en die sterre word ewe groot/klein. Al die paaie word ewe lank” (36).

### 9.1 Ruimtebegrippe word opgehef

Storie 30 verwoord die kontradiksionêre stelling: “(d) rotte eet die uitspanseel op en eet mekaar op. Die uitspanseel trek saam in ’n oneindige klein punt” (30). Is die uitspanseel opeetbaar? Uit watter ruimte kom hierdie rotte wat nie deel van die uitspanseel is nie, dat hulle in staat is om ’n abstrakte omvattendheid buite hulleself op te eet? Hoe eet hulle hulself op sonder dat een van hulle, of iets, oorbly? Hoe kan die uitspanseel, nadat dit opgeëet is, steeds bestaan en saamtrek “in ’n oneindige klein punt”, of is die uitspanseel nou gesetel binne in die rotte? ’n Logiese uitsluitel kan nie hierop gegee word nie; slegs die besef: ruimte is onbeperk al is dit ingehok in ’n klein kolletjie – wat nogtans “oneindig” is (volgens die teks) – en ruimte is onmeetbaar.

Die clown word begrawe, d.w.s. in ’n graf weggebêre (16, 31), maar die stories oor die clown gaan voort omdat hy ruimtelik vry is.

Om in ’n spesifieke omgewing onsigbaar te word, is die leksikale verduideliking vir “verdwyn”, wat ook “wegraak” of “weggaan” kan beteken (*HAT*). In 77 stories word hierdie begrip van “afwesig uit ’n ruimte” verbind met “niet”, niks, in die veelgebruikte uitdrukking “verdwyn in die niet”. As “uit die niet te voorskyn bring” beteken om te skep, dan kan ’n mens aanneem dat “in die niet verdwyn” die betekenis sou hê van ’n ontkenning van die geskape, ’n ontneming van bestaansruimte, vernietiging, ’n ongedaan maak van ’n daargestelde.

Baie van die elemente wat in die stories aangebied word, “verdwyn”, “verdwyn in die niet”, of “verdwyn in die donker”, d.w.s. in “vaagheid, duister, verborgenheid”.

Die volgende dinge “verdwyn” byvoorbeeld: glasdruie, marionette met glaskoppe en juwele waarvan die clown vir die punks vertel (16); ’n dooie man by ’n busstop, maar hy word ook ’n herinnering < droom wat in die niet verdwyn (19); ’n ou man op ’n bus: hy val by die deur uit en verdwyn in die donker (23); en “Die mense wat in die strate loop, word oud en verdwyn in die donker” (23).

Twee soldate wat “op die dak van ’n gebou” staan (21), word ’n herinnering en ’n droom. “Die droom verdwyn in die niet.” Die droom het nooit bestaan nie, is ’n afwesige gegewe, verwys na iets wat nooit geskep is nie.

In die laaste paragraaf van bg. storie het ons ’n premis en ’n gevolgtrekking (volgens die “versinde reëls” van die spel – soos afgelei uit die res van teks/*ergon* – moet ons meeskep en self die argument voorsien): “Toe die clown weer by die gebou kom, het die twee soldate wat op die dak gestaan het, verdwyn. Twee swart vullissakke lê langs die gebou” (21). So afwesig soos die droom, is die “twee soldate”. Dit lyk asof die “soldate” nooit binne die storiegegewe ’n aanbod was nie, dat die storie-as wentel om die twee vullissakke: ons het die getal “twee” in albei proposisies; dan “op die dak van” die

gebou × “langs” die gebou; en “staan” × “lê”, wat as brug kan dien vir die vervanging én gelykstelling van die subjek. Tekstueel is dit geregverdig, want transmutasie word in baie stories as reële gegewe aangebied.

## 9.2 Tyd word opgehef

“Vlieg” is ’n ruimtelike begrip, soos in die pyl wat tydens elke afsonderlike moment van die vlug êrens op ’n spesifieke punt in die ruimte verkeer (Culler, 1983: 94). Maar “vlieg” sluit ook by die tydskonsep aan; iets “vlieg die ewigheid in”. “Ewigheid” verwys na onbepaalde, eindelose tyd, absolute tydeloosheid, maar ook na sierfte (*HAT*).

’n Getatoëerde voël op ’n lyk vlieg op en dan die ewigheid in (57) en die clown en sy vrou klim op ’n voël se rug en “vlieg die ewigheid in” (73); dit kan – soos gereeld in die *stories* voorkom – na die dood verwys, maar “dood en geboorte is een”. Dit behels dan nie net ’n einde nie, maar ook ’n bevestiging, ’n neerpen of intik van die subjekte in die skryfproses, waardeur hulle verewig word, onverganklik word.

“Zola Budd hardloop die ewigheid in” (35, 36). Hierdie personasie hardloop vinnig – sy “hardloop by die wind verby” (35); sy hardloop tot sy sterf, maar terselfdertyd hardloop sy die onsterflikheid, die onverganklikheid in, waardeur haar voortdurende bestaan bevestig word, ook as storiegegewe.

“Die tyd gaan verby, maar staan terselfdertyd ook stil” (74); “(d)ie oomblik en die ewigheid word ewe groot/ klein” (17); “(e)en dag word so lank soos ’n duisend jaar, en duisend jaar een dag” (36). Kathryn Hume skryf (1984: xii): “If the non-real is your focus, you have no stable point of reference, and the individuality of each departure from reality, each creation of something new, renders chronology largely irrelevant.” In 77 *stories* word temporele opvolging en bevestiging omvergewerp. Die bus ry, die clown klim af en raak by ’n gebeurtenis betrokke maar ry steeds op die bus om weer – of van voor af, of vir die eerste keer – af te klim en in ’n (ander) handeling betrokke te raak, selfs begrawe te word (31), dan klim hy weer eens van die bus af.

In party stories is daar wel ’n spesifieke chronologiese aanbod: iets gebeur, “daarna” gebeur iets anders en “later” volg die konklusie (bv. 27); deiktiese woorde soos “daarna”, “toe”, “nadat”, “terwyl” en “uiteindelik” word in baie stories aangewend. Nogtans hef die tydsbepalinge mekaar tekstueel op.

Ordering van die stories volgens vertelde tyd is willekeurig; die meeste stories kan in die gehele teks van posisie verskuif. Te midde van stories oor die clown in ’n boekwinkel, is daar een oor ’n clown wat by ’n karnaval op sy silwer fluit speel (40).

Die stories is uiteraard nie volgens enige chronologie gerangskik nie, want as die clown dood is, kan die clown nie op die bus ry nie. Die *récit* bied, sintagmaties, handelingsreekse wat op *histoire*vlak gelyktydig of vervangend plaasvind; sekere gebeurtenisse, bv. die dood van die clown en sy vrou (73), sluit verdere handelingsreekse uit. Tog gaan die stories voort volgens die “uncanny irrationality of texts” (Culler, 1983: 219). In die fantasie, volgens

die moontlikhede van drome, stories, hallusinasies en TV-programme om werklikheid te word, is alles egter moontlik.

Die vertellertyd skep interessante plotmoontlikhede. Die tweede en laaste stories vertel van die vrou wat 'n kat gebaar het en te lui was om 'n tweede kat te baar. Hierdie "ongebore kat" bly agter met die afwesighede en onverwensliking. Dit open die sprokiesmoontlikhede. In die eerste en voorlaaste stories verneem ons, op identiese wyse, van 'n seuntjie wat gebore word, wat 'n clown word. Hierdie geboorte kan die aanleiding wees tot die projeksies, die moontlikhede van toekomsgebeure, wat hierdie kind kan raak. Dan vind geen van die gebeurtenisse plaas nie en sit ons met nultyd.

## 10 Retoriek

Hierdie ondersoek is gedoen volgens één van Spivak (in Culler, 1983: 224) se "provisional and intractable starting points". Daar is nog talle ander invalshoeke. Die retoriek of figurale implikasies kan byvoorbeeld as uitgangspunt dien. Ons kan hier enkele stilistiese kenmerke in oënskou neem.

Weens die gebruik van die idiomatiese "voël" (bv. 15, 31, 72) begin ons met 'n marginale ondersoek en vind supplementering, bv. in 29: "Die tennisbal vlieg in die vrugteboom in. Hy gaan sit tussen die voëls in die vrugteboom en eet aan die vrugte. Later vlieg die tennisbal die ewigheid in". Dié tennisbal het besliste voëleienskappe.

Eiers, wat onafskeidbaar deel is van voël-wees, speel ook 'n belangrike rol in die stories. "By Checkers vat die clown 'n mandjie en pak dit vol eiers." Terwyl geslagte gebore word en doodgaan, staan die clown en "wag vir ewig in die ry" (4). 'n Muntstuk wat in 'n vlinder verander, lê eiers in die clown se mond. Weens metamorfose word die clown se mond, keel en maag vol vlinders (7). By die aanhoor van die clown se name – een waarvan "Eier" is – gooi die punks hom met 'n eier (15). Tydens Paasfees eet die clown en sy vriende o.a. "eiers" (61).

'n Voël kom ook elders ter sprake. Met sy verjaardag kry die clown 'n pakkie met "'n voël, 'n plaat van 'n voël se stem", ens. (58). Die mense eet die voëls waarvan die strate vol is, en drink hulle stemme. "Die mense begin te sing met die voëls se stemme" (70).

Die clown loop agter drie vrouens aan wat elk eiesoortig 'n voël kaats. Die vrouens verdwyn. "Die clown loop vir die res van die dag agter die vrouens se stemme aan" (71). Die meeste van die genoemde voëls verdwyn of "vlieg die ewigheid in". Dit wil dus voorkom asof hierdie tekens mekaar "vervang, beïnvloed, na-aap of herhaal" (57).

'n Stem in ons oor, of die mannetjie wat op ons skouer sit, is 'n bekende cliché vir "gewete". In storie 23 word die mense wat in motors ry, se gesigte opgeëet deur klein mannetjies wat op hul skouers staan. Hierdie reïfikasie van die metafoor sluit aan by ander stories, bv. die clown wat deur die duivel opgeëet word (17). Ons kan dus "skryfbaar" of "skryfmatig" onder meer beweer dat die duivel die motorbestuurders so kwel.

Reïfikasie kom dikwels voor, bv. met die clown se ondervinding in die kunsmuseum: "In die derde saal is daar 'n skildery van 'n ketel en 'n kastrol

wat op 'n stoof staan. Die ketel en die kastrol skinder van die clown. Toe hy wegloop, loop die ketel en kastrol agter die clown aan" (45).

Dit is ook nie ellipsis van sintaksis nie, maar konkretisering van abstrakte gegewens as ons in storie 44 hoor: "Die gedagte aan die huis se deur agtervolg die clown" wanneer hy wonder of hy die deur gesluit het. Hy "begin ook te wonder of hy die stoof, ketel en die ligte afgeskakel het. Die stoof, die ketel en die ligte agtervolg die clown. Daarna agtervolg die hele huis die clown. Die clown loop in die straat af met sy huis agter hom aan." Soortgelyke gegewe in 43 is egter sinekdogeïes: die clown sê vir 'n polisieman dat hy agtervolg word, dan loop die polisieman en 'n vriend agter die clown aan. "Op pad na die huis, loop die hele stad agter die clown aan". Die hele stad kan, humoristies en oordrywend, beskou word as die geboue, strate, bome, ens. Dit is egter *totum pro parte*, 'n klomp mense wat hom agtervolg, soos ons kan aflei uit die direk-vooraangaande beskrywing.

Soos gebruiklik in sprokies en fantasie, het die trope van personifikasie en animalisering in 77 stories 'n natuurlike, vanselfsprekende voorkoms (my kursivering):

- 23: Die horlosie sê dis vyfuur. Die clown sit vir 'n lang ruk na sy horlosie en kyk. Die minute eet die sekondes en die ure eet die minute op. Dae, weke, maande en jare word opgeëet deur die ewigheid.
- 34: Die visse in die water rol hulleself op en verander in eiers. Die eiers word lui en raak aan die slaap. Alles word baie stil.
- 20: 'n Ou man met 'n kerie loop by die busstop verby. Die kop van die kerie het die vorm van 'n aap. Die aap knyp die ou man, en kielie die ou man onder sy arms. Die ou man lag saggies.

Die sintaktiese eenvoud, met min uitbreiding, en die herhaling (in lg. aanhaling bv. die "ou man") dra by tot die naïwiteit, wat 'n stilistiese kenmerk van die sprokie is.

'n Vorm van sillepsis kom voor wanneer "waai" opeenvolgend as proses- werkwoord en aksiewerkwoord gebruik word in storie 33: "Die rooi gordyne waai in die wind. Die studente waai vir die clown", soos ook gebeur in die proposisies: "Buite Checkers staan daar twee clowns. Die een clown hou 'n spanspek in sy hande. . . . Die ander clown hou sy kop in sy hande" (5). Hierdie *espacement* (Derrida, 1976: 68) word teen die tekstuele agtergrond van transmutasie gelees en het dan humor en polisemie tot gevolg.

"The role of the reader," sê Pamela Ryan (1985: 45), "is to share with the author the process of creation, the construction of language, and the nature of inventiveness." Vindingrykheid in taalaanwending is een van die elemente wat die lees van 77 stories so 'n genotvolle ondervinding maak, waarvan hier 'n baie effense lesing, 'n "partial reading", gegee is.

## 11 Name

Laastens word daar vlugtig gekyk na die clown se name; nie die eiename wat in die loop toegewys word nie, maar die konstatiewe aanbieding wat hy vir die punks gee (15) en wat op 'n papiertjie in sy sak gevind word (31).

In die stories word die volgende name bevestig: Buikspreker, Katvoet, Sondebok – nadat die clowns doodgegaan het van die droogte, begin dit te reën (30); Voëlverskricker, Haaslip, Dromer, Dooieman, Sanger, Vlooi, Reënboog, Silwerfluit en Eier.

Deur hulle as clownname voor te hou, word marginale gegewens partykeer tot kerngegeewe van 'n storie omskep, wat dit andersins nie sou wees nie. So word die prisma in Julian se studio wat geslagtelike transformasie bewerkstellig en die clown as agens wat die proses bewerkstellig (46), gelykgestel deur die naam “Reënboog”.

Daar is egter 'n aantal name wat storiegewys nie bevestig word nie, bv. Lapmuis, Kwagga, Koning en Papiersak. Hierdie name sou deel kon vorm van een van twee moontlike kanons: die wat vergeet is (64), en die wat nie geskryf is nie (77), maar die ooreenkoms van aanbidding in die twee onderskeie moontlikhede stel hulle in die teks as parallel en identies. Storie 64 lees:

Die clown dink aan 'n storie wat hy vir sy vriende wil vertel, maar voordat hy sover kan kom, vergeet hy die storie. Die vergete storie bly in die donker agter (ens.)

Ek besluit om 'n storie te skryf oor die vergete storie, maar voordat ek sover kan kom, vergeet ek die storie.

Die “ensovoorts” van hierbo word in storie 77 herhaal en uitgebrei aangaande die ongebore kat, wat in die donker agterbly saam met:

die afwesighede, die onwaarhede, die hongerpyne, die ideale wat nie verwesenlik is nie, die behoeftes wat nie vervul is nie, die drome wat nie gedroom is nie, die gedigte wat nie geskryf is nie en die stories wat ek nie vertel het nie.

## 12 'n Wanlesing

Hierdie “ek” gooi ons terug op die rand, die verskil tussen “within” en “between”. Wat is die verskil tussen “'n clown” en “ek”? Wat is *ergon* en wat *parergon*? Alles staan in die teken van oorgang en verandering, gelykheid en nivellering, en spreek van transformasie en transmutasie.

Culler (1983: 268) skryf: “. . . a problem within the text is transformed into a difference between the text and the critical interpretation of it.” Dit is die leser se problem, dié “kritiese interpretasie”, en die gevolg: 'n eiesoortige, maar ontdekkingsryke en vreugdevolle “wanlesing”.

## 13 Verwysings

- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Translated by R Miller. New York: Hill and Wang.  
 — 1976. *Concise Oxford Dictionary of Current English*. Sixth ed. Oxford: Clarendon Press.  
 Culler, Jonathan. 1983. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.  
 De Beer, C.S. 1985. Representasie en disseminasie. *JLS/TLW* 1(3): 1–9.

- Derrida, Jacques. 1976 (1967). *Of grammatology*. Translated by G.C. Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Du Plooy, Heilna. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary theory: an introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- 1976. *HAT: Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Klerksdorp: Voortrekkerpers.
- Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*. New York: Methuen.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen (New Accents).
- Phillips, Fransi. 1985. *sewe & sewentig stories oor 'n clown*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Ryan, Pamela. 1985. The postmodern text in recent American fiction. *JLS/TLW* 1(4): 38–52.
- Ryan, Rory. 1985. Pathologies of epistemology in literary studies. *JLS/TLW* 1(1): 3–42.