

Die komplisering van die verhaaleinde as Postmodernistiese verskynsel

Jean Lombard

Summary

In this article the complication of narrative endings is regarded as specifically a Postmodernistic convention. Problematic endings are also frequently seen as a characteristic of so-called metafictional narratives – texts which self-consciously draw attention to the way in which they have been constructed.

Some critics are of the opinion that metafictionality only concerns the explicitation of literary conventions, and that therefore the relationship with the “objective reality” is severed. I would rather go along with those critics who pose a very close connection between on the one hand literary and on the other hand social conventions.

Three novels and one anthology of short stories are discussed as an illustration of problematic endings, specifically multiple endings. This is preceded by a short analysis of the endings of so-called realistic narratives, since Postmodern endings are mostly in reaction to these types of endings.

The analyses demonstrate that the complication of a literary convention, such as the ending, does not necessarily result in commentary on social conventions. In texts where it does happen, for instance *The French Lieutenant's Woman* by John Fowles and Koos Prinsloo's *Die hemel help ons*, it becomes clear that reality and fiction can well be distinguished. But specifically these texts further illustrate that the division between reality and fiction is also only a convention which can and must continually be transcended.

Opsomming

Die komplisering van die verhaaleinde word in hierdie artikel spesifiek as 'n Postmodernistiese verskynsel gedui. Problematiese eindes is daarbenewens dikwels 'n kenmerk van sg. metafiksionele verhale, m.a.w. tekste waarin doelbewus die aandag gevestig word op die wyse waarop 'n verhaal tot stand kom.

Sommige kritici is van mening dat metafiksionaliteit slegs verband hou met die eksplisitering van literêre konvensies en dat die verband met die “objektiewe werklikheid” hierdeur volledig opgeskort word. Ek wil eerder aansluit by diegene wat van mening is dat metafiksionele tekste juis 'n baie nou verband kan lê tussen enersyds literêre en andersyds sosiale konvensies.

Ter illustrasie van problematiese eindes, spesifiek in die vorm van meerdere eindes, word drie romans en een kortverhaalbundel bespreek. Dit word voorafgegaan deur 'n kort uiteensetting van die konvensies rondom die eindes van sg. realistiese verhale, aangesien dit in 'n groot mate dié soort eindes is waarteen in Postmodernistiese verhale gereageer word.

Uit die ontledings blyk dat nie alle metafiksionele tekste sonder meer die problematisering van 'n literêre konvensie, soos bv. die einde van 'n verhaal, laat resulteer in kommentaar op sosiale konvensies nie. In tekste waar dit wel gebeur, bv. in *The French Lieutenant's Woman* van John Fowles en sekere verhale in Koos Prinsloo se *Die hemel help ons*, is dit opvallend dat die grense tussen werklikheid en fiksie wel onderskei kan word, maar voorts illustreer juis dié tekste dat hierdie grense óók konvensioneel bepaald is en voortdurend kan en moet oorskry word.

Dit is bekend dat metafiksionaliteit nie 'n verskynsel uniek aan die Postmodernisme is nie, maar dit is ook ewe bekend dat Postmodernistiese skrywers

hul juis van skrywers uit vroeëre periodes onderskei deur die graad van intensiteit en eksplisitering waarmee die besef van die konvensionele aard van taal en literatuur – in die sin van bepaal deur konvensies – bewustelik in hul werk tot uiting gebring word.

Metafiksionaliteit is, soos Postmodernisme, geen onproblemitiese begrip nie. Ek volstaan met 'n omskrywing van Patricia Waugh uit haar boek *Metafiction*:

Metafiction is a term given to fictional writing which selfconsciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (1984: 2)

Die self-refleksiwiteit van metafiksionele tekste lei daartoe dat die verband van dié soort tekste met die sg. objektiewe werklikheid – “everyday life” – op verskillende maniere gedui word. Bruce Morrisette, in sy artikel “Post-Modern Generative fiction: Novel and film”, is bv. van mening dat selfrefleksiwiteit dit vir die roman of film moontlik maak om onafhanklik van sosiologiese of ideologiese vraagstukke te bestaan:

Out of postmodern fiction, behind a deceptive façade of rapture, chaos, and non-structures, authors of contemporary novels and films are inventing new systems of coherency whose ultimate and problematic recuperation into one or another ideology, is to these post-modern artists, almost a matter of indifference. (1975: 262)

In my bespreking van die komplisering van die verhaaleinde as Postmodernistiese, meer spesifiek metafiksionele, verskynsel, wil ek eerder aansluit by beskouinge wat 'n direkte verband lê tussen enersyds literêre en andersyds sosiale (insluitend historiese, kulturele, ideologiese) konvensies. Reeds uit haar omskrywing van metafiksie is hierdie standpunt by Waugh afleibaar. Sy brei uit:

In reading metafiction, then, where the literary norm(s) become the object of parody, the reader is educated in the relationship of historical and cultural to literary systems. (1984: 66)

Frank Kermode haal Peter Brooks aan:

‘Never’, says Mr Peter Brooks, ‘never has the novel been so thoroughly about itself, yet never has it been so engaged with reality.’ (1979: 152)

In aansluiting by bg. twee standpunte wil ek dus die einde (of eindes) van 'n verhalende teks, as literêre konvensie, beskou in sy of hul verhouding tot o.m. historiese en kulturele konvensies. Voordat ek konsentreer op die problematiek van die einde van metafiksionele tekste, wil ek kortliks ingaan op konvensies rondom die eindes van meer tradisionele, realistiese tekste,

met die veronderstelling dat dit dié tipe eindes is waarteen spesifiek in Postmodernistiese tekste gereageer word.

Konvensies m.b.t. die eindes van oorwegend realistiese verhale

Met “oorwegend realistiese verhale” bedoel ek verhale wat nie – soos die geval is in metafiksionele tekste – daarop uit is om die illusie van ’n verhaal-werklikheid wat opgebou word, te verbreek nie. Die direkte verband tussen die woorde van die teks en objekte en verskynsels in die werklikheid word vanselfsprekend aanvaar.

Verskeie teoretici, wo. Torgovnick (1981), Gerlach (1985) en Bonheim (1982), het reeds pogings aangewend om algemene modelle vir die afsluiting van verhale te ontwerp, dikwels in aansluiting by die beskouinge van Barbara Herrnstein Smith oor die eindes van gedigte. Dit wil voorkom asof al dié verskillende konvensies rondom eindes steeds saamgevat kan word onder die bekende tweedeling van “geslote” teenoor “oop” eindes. Voorbeelde van geslote eindes sou wees: die oplossing van ’n sentrale probleem; voltooiing van ’n antitese; parallelle sluitingspatroon; die morele einde (’n bepaalde morele “les” kom na vore); die sg. natuurlike einde, met die huwelik en die dood as bekendste voorbeelde. Oop eindes word verteenwoordig deur: die sirkulêre sluiting, die onvoltooide sluiting en die tangensiale of skakelende einde. Laasgenoemde is begrippe wat Torgovnick gebruik vir eindes met duidelike aanduidings van ’n vervolg op die pas afgelope verhaal. Ter relativering van hierdie onderskeid moet in gedagte gehou word dat ook die oop einde noukeurig as afsluiting gekonstrueer is. Smuts, in sy bespreking van die slot van *Sewe dae by die Silbersteins*, haal Richter aan wat daarop wys dat min lesers in die geval van ’n oop einde nie tevrede gestel word deur die afloop van die verhaal nie. Die onopgelostheid van die verhaal word m.b.v. sekere sluitingsprocédés bevestig. (Smuts, 1987: 40)

Onderliggend aan hierdie konvensies rondom eindes is uiteraard literatuur-teoretiese opvattinge, maar terselfdertyd ook konvensies aangaande werklikheidsopvattinge, veral soos hulle na vore kom in sieninge t.o.v. die verhouding tussen werklikheid en fiksie. Geslote eindes hou verband met die veronderstelling van die teks as koherente, stabiele eenheid. Dié soort verhale het gewoonlik ’n teleologiese struktuur, waar gebeure bepaal word deur oorsaak en gevolg, in die lig van die doel wat nagestreef word. Die sg. morele einde, as voorbeeld van ’n geslote einde, hang saam met die formulering van ’n spesifieke tema of boodskap as samevattende interpretasie, wat op sy beurt veronderstel die teks as outonome eenheid met ’n eenduidige betekenis.

Die sg. natuurlike einde sluit nie net aan by bg. teksopvatting nie, maar veronderstel ook ’n bepaalde siening van die verhouding fiksie en werklikheid. Die werklikheidsillusie van die gebeure word voorgehou, terwyl die fiksionele dimensies van die teks op die agtergrond skuif. Wanneer die lewe, of ’n fase daarvan eindig, dan eindig die verhaal. Ook die oop einde sou vanuit so ’n mimetiese basis gemotiveer kon word: die onafgehandeldheid van die bestaan en die mens se durende onbeslisheid sou hierdeur gereflekteer kon word.

Sowel geslote as oop eindes sluit op lewensbeskoulike vlak aan by wat Frank Kermode noem “the sense of an ending”:

... there is still a need ... in the moment of existence to belong, to be related to a beginning and to an end; verder: “... it seems ... that in ‘making sense’ of the world we still feel a need, harder than ever to satisfy because of our accumulated scepticism, to experience that concordance of beginning, middle, and end, which is the essence of our explanatory fictions. (1979: 35–36)

Marianna Torgovnick sluit aan by hierdie soort duiding van die funksie van eindes. Hulle is van die belangrikste momente in verhale, omdat hulle die leser dwing tot ’n retrospektiewe ordening van die gebeure, wat ooreenstem met die wyse waarop elke individu probeer om sy lewe te begryp (1981: 51). In dergelike beskouinge word die funksie van literatuur gesien as ’n herformulering van ’n bepaalde sinservaring van die werklikheid en, meer spesifiek, as ’n bevrediging van die behoefte by iedere mens aan “the sense of an ending”.

Die tangensiale of skakelende einde, wat dui op die moontlikheid van ’n vervolg, hou verband met die begrip intertekstualiteit: die afsonderlike teks steeds in relasie tot ander tekste. Deur die begrip intertekstualiteit vind ons die skakel of oorgang na Postmodernistiese en metafiksionaliteit.

Postmodernistiese eindes

David Lodge koppel konvensies rondom eindes aan spesifieke periode-indeings. Ten opsigte van Postmodernistiese eindes skryf hy:

Instead of the closed ending of the traditional novel, in which mystery is explained and fortunes are settled, and instead of the open ending of the modernist novel, ... we get the multiple ending, the false ending, the mock ending or parody ending. (1977: 226)

Voorbeelde hiervan uit o.m. die Engelse en Afrikaanse letterkunde is talryk. Ek noem ’n paar (in willekeurige volgorde):

John Barth (*Lost in the funhouse*, 1968): die titelverhaal het ’n reeks van moontlike eindes, waarvan die mees irrelevante een uiteindelik gekies word; die verhaal “Title” eindig “sonder einde”: “How in the world will it ever”.

Richard Brautigan (*A Confederate General from Big Sur*, 1964): die verteller noem vyf moontlike eindes, wat steeds vermeerder “until this book is having 186,000 endings per second”.

Robert Coover (“The Babysitter” uit *Pricksongs and Descants*, 1969): ’n verhaal met ’n reeks alternatiewe verhaallyne wat nóg gelyktydig nóg in ’n rekonstrueerbare volgorde plaasvind, wat resulteer in ’n aantal onversoenbare eindes.

B.S. Johnson (“Broad thoughts from a home” uit *Aren’t you rather young to be writing your memoirs?*”, 1973): die leser word voor ’n keuse van 18 moontlike eindes gestel.

Donald Barthelme (“Views of my father weeping”, *City Life*, 1970) en Kurt Vonnegut (*Breakfast of Champions*, 1973) eindig albei hul verhale met “Etc.”.

In Afrikaans tref ons van die eerste voorbeelde van meervoudige eindes aan, nie by die roman nie, maar by die dramas van Bartho Smit: *Christine* (1971) en *Die keiser* (1977). Smit, asook Abraham de Vries, sou as interessante oorgangsfigure tussen Modernisme en Postmodernisme bekyk kon word. Albei problematiseer op deurlopende wyse in hul werk die verhouding fiksie en werklikheid.

André Brink kombineer die maak van ’n film en die skryf van ’n roman in sowel *Miskien Nooit* (1967) as in *Die muur van die pes* (1984); eg. eindig met alternatiewe moontlikhede vir ’n slot; aan die einde van *Die muur van die pes* begin ’n skrywer met die roman wat die leser pas voltooi het.

In Breytenbach se “Die patrone” uit *Mouir* (1983) sukkel die verteller met ’n storie wat “so lank nie klaar kon kom nie”. Die verhaal eindig met die uitspraak: “Die waarheid het immers meer fasette as ’n geslypte kristal.”

Jeanne Goosen se *Om ’n mens na te boots* (1975) en *Lou-oond* (1987) kan albei as metafiksionele romans beskou word. *Lou-oond* eindig met twee teksgedeeltes in uiteenlopende stylregisters; terselfdertyd word die einde van die verhaal in verband gebring met die einde van die wêreld.

Markus vermoed ’n verhaal (1987) van Ryk Hattingh eindig met die voorneme om dié verhaal te skryf, mits die vermoedens bevestig kan word: “Ek het nog ink in my pen oor en ek gaan dit gebruik. Woorde is maklik as jy ’n verhaal het.”

Die onlangse werk van John Miles en André le Roux sou ook as Postmodernisties getipeer kon word, maar aangesien daar nie eksplisiete aandag aan eindes gegee word nie, word hul verhale nie hier direk betrek nie.

In hierdie stadium wil ek nie uitvoerig ingaan op die literêre en sosiale konvensies onderliggend aan hierdie soort eksperimentering met eindes nie. Dit doen ek in die volgende afdeling, waar ek veral vier tekste in meer besonderhede gaan bespreek, met spesifieke verwysing na die verhouding fiksie en werklikheid, en die implikasies daarvan vir die einde of eindes van ’n verhaal.

Ter afsluiting van hierdie gedeelte oor eindes in die algemeen, kortliks ’n aanhaling uit Kurt Vonnegut se *Slaughterhouse-Five* (1970) as insiggewende weergawe van die literêre konvensies van Postmodernistiese tekste. Billy Pilgram, op weg na die planeet Tralfamadore, vra vir “a Tralfamadorian novel”, waarop hy die volgende verduideliking van sy gasheer kry:

Each clump of symbols, is a brief, urgent message – describing a situation, a scene. The Tralfamadoreans read them all at once, not one after the other. There isn’t any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time. (62–63)

Ter illustrasie van Postmodernistiese wêreldbeskoulike konvensies twee aan-

halings van onderskeidelik J.L. Borges en B.S. Johnson, soos saamgevat deur Patricia Waugh:

Johnson's work represents his search for a lost "sincerity", a truth to the inner human being which will correspond with what he perceives outside. What he discovers, though, is the lack of correspondence, the existence of what Borges describes in *A Personal Anthology* (1961): "through the years a man peoples a space with images of provinces, kingdoms, mountains, bays, ships, islands, fishes, rooms. . . . Shortly before his death, he discovers that the patient labyrinth of lines traces the image of his own face" (p. 174). He discovers that "life does not tell stories, life is chaotic, fluid, random; it leaves myriads of ends untied, untidily. Writers can extract a story from life only by strict, close selection, and this must mean falsification" (*Memoirs* (1973), p. 14). (Waugh, 1984: 99)

In die lig van hierdie literêre en wêreldbeskoulike konvensies onderliggend aan Postmodernistiese tekste is dit nie verbasend dat die verhaaleinde dikwels as spesifieke probleem in metafiksionele romans ter diskussie gestel word nie. Juis die einde van 'n verhaal is 'n beklemtoning dat werklikheid en fiksie nie gelyk te stel is aan mekaar nie; dat die literêre teks geen "slice of life" is nie, maar 'n "statement about it". (Lodge, 1981: 154)

In meer tradisionele, realistiese tekste, word juis probeer om die werklikheidsillusie tot aan die einde vol te hou. In metafiksionele tekste word dié illusie doelbewus deurbreek. Is die sg. meervoudige einde – waaraan ek spesifiek aandag in die onderstaande toepassings wil gee – 'n verdere intensivering van die deurbreking van die werklikheidsillusie? Of is dit 'n poging om juis in die literatuur op mimetiese wyse uitdrukking te gee aan die chaotiese en toevallige aard van die werklikheid? Aan die hand van die ontleding van 'n viertal tekste met meerdere eindes sal ek probeer om – voorlopige – antwoorde op dié vrae te gee.

1 Bernard Malamud: *The Tenants* (1971)¹ – die onversoenbaarheid van werklikheid en fiksie

The Tenants van Bernard Malamud handel in hoofsaak oor die belewenisse van twee skrywers, Harry Lesser, 'n Amerikaanse Jood, en Willie Spearmint, 'n Swartman, wat hul intrek geneem het in 'n verlate, vervalle gebou in die stad New York. Vir albei skrywers, maar veral vir Lesser, is die dringende saak van die oomblik die voltooiing van 'n roman, terwyl Levenspiel, die eienaar van die gebou, wat dit wil sloop sodra sy "huurders" vertrek het, saam met Lesser in wanhoop en ongeduld wag op die bevrydende moment van die einde.

Lesser ondervind die afsluiting van sy verhaal nie as 'n suiwer literêre probleem nie. Sy onvermoë om 'n einde te vind, hou direk verband met sy vrees vir die dood; elke voltooië roman bring hom nader aan sy eie einde. *The Tenants*, as teks in die hand van die werklike leser, het vier eindes, met daarby die verhale van Lesser en Willie wat nooit voltooi word nie. Die eerste

drie van die vier eindes vind na alle waarskynlikheid in Lesser se verbeelding plaas. Die slotgedeelte van die roman is die enigste resterende moontlikheid: 'n einde wat geen einde is nie, maar die eindelose herhaling van Levenspiel se versoek om genade (die woord "mercy" word 114 maal herhaal).

Geen definitiewe einde is moontlik nie. Lesser se strewe na 'n einde as vormgewing, as 'n poging om orde en betekenis te bewerkstellig, is nie realiseerbaar nie. Wanneer 'n skrywer, soos Lesser, homself met sy roman identifiseer, kan dit geen einde hê voordat die lewe nie tot 'n einde gekom het nie. (Dieselfde gedagte vind ons in Hennie Aucamp se "'n Storie oor 'n storie" uit *Enkelvlug* (1978), wat eindig met die woorde: "Daar is geen uitweë vir my of my verhaal nie. Ons moet geduldig ryp word vir ons slot.") Juis in sy poging om werklikheid en fiksie as twee uiteenlopende werklikhede te versoen, sien Lesser nie die relatiwiteit van dié relasie in nie: hy wil òf die lewe deur die literatuur leer ken òf die literatuur deur die lewe. Daarom sal sy poging tot 'n einde vir sy verhaal 'n nuttelose passie bly: "the garbage of language becomes the language of garbage." (11)

2 John Fowles: *The French Lieutenant's Woman* (1969)² – fiksie as alternatiewe werklikheid

Ek wou aanvanklik nie hierdie roman in my toepassing betrek nie, vanweë die "gevaar" van oorbekendheid. Dit het my egter opgeval dat in twee heel resente publikasies, dié van Waugh (1984) en McHale (1987) daar steeds sprake is van drie eindes in die roman. Myns insiens hou die noue samehang tussen literêre en sosiaal-kulturele konvensies in hierdie roman direk verband met die feit dat vier eindes aangedui kan word.

Aangesien die skrywer-verteller t.o.v. die einde van sy verhaal nie een karakter bo 'n ander wil bevoordeel nie, is die heel eerste einde van die roman, die "egte" Victoriaanse afsluiting op p. 264 met Charles en Ernestina se huwelik in die vooruitsig, nie vir hom aanvaarbaar nie. Slegs Ernestina se begeertes sou bevestig word. Maar ook die tipiese, moderne einde op p. 317 is om dieselfde rede onaanvaarbaar. Charles se begeertes is in hierdie stadium baie duidelik, maar hulle sal mede-bepaal moet word deur dié van Sarah. Die skrywer tipeer self die einde as "the open, the inconclusive ending":

I have already thought of ending Charles's career here and now; of leaving him for eternity on his way to London. (317)

Dit gaan in hierdie roman nie in die eerste plek om die teenoormekaarstelling van Victoriaans teenoor modern nie, hetsy in die vorm van literêre hetsy in die vorm van sosiale konvensies. Een van die belangrikste aspekte van die roman is die uitbeelding van die ooreenkomste tussen 1867 en 1967. Belangriker as gebondenheid aan 'n bepaalde tydperk is juis die mens se vermoëns om d.m.v. sy fantasie aan die fikserende dogmas en sisteme van sy tyd te ontkom. Sowel Sarah as Charles behoort tot 'n relatief klein groepie mense – "a kind of self-questioning, ethical élite" (233) – wie se voorreg en verantwoordelikheid dit is om hul eie tyd te transendeer. By Sarah geskied dit deur

middel van 'n soort *momentele*, intuïtiewe kennis van die egtheid of valsheid van 'n situasie. Charles, veel meer vasgevang in die konvensies van sy tyd, bevind homself in 'n voortdurende *proses* van toenemende selfbewussyn.

Die twee eindes aan die einde van die roman word behou, omdat in albei die balans of polariteit van Victoriaans en modern, asook van die moment-ervaring (Sarah) en die proses-ervaring (Charles) gehandhaaf word. Die eerste van hierdie twee eindes beantwoord in 'n mate aan die konvensie van 'n tipies Victoriaanse einde, nl. die gelukkige huwelik. Maar dit is ook meer: 'n "thoroughly traditional" einde (vgl. p. 266) is dit nie. Kort voor hulle hul liefde vir mekaar bevestig, noem Sarah dat sy die huwelik vrees: "I know only too well that nothing remains sacrosanct there." (354) Ook hierdie "fiksionalisering" word egter deurbreek en hulle vind mekaar in "the profoundest need" (360), waar hul vryheid en vermoë tot fantasie onaantasbaar bly.

Ook die tweede, finale einde respekteer op 'n bepaalde wyse 'n Victoriaanse procédé, nl. in die vorm van die ander tradisionele "geslote" einde, die dood. Wanneer Charles die huis waar Sarah woon verlaat, voel hy homself verlore. Hy sterf dus 'n simboliese dood waardeur hy nog eens die konvensies van sy tyd ('n gelukkige, tradisionele huwelik) aflê en hom ook finaal vrymaak van Sarah se manipulasies. Op p. 366 spekulêr die verteller oor 'n werklike dood: "He walks towards an imminent, self-given death? I think not." Charles vernietig nie sy vryheid deur 'n vroegtydige selfmoord nie. Op dergelyke wyse word weer eens die tipiese Victoriaanse konvensie, nl. 'n werklike dood as afsluiting van die gebeure, oorskry.

Die wisselwerking tussen tydgebonde konvensies en die deurbreking daarvan kom dus in albei eindes ook in die werklikheidsbeleving van Charles en Sarah na vore. In albei eindes beleef hulle momente van insig met die noodwendige vooruitgang wat daarop volg. Albei eindes kan dus as gelukkig beskou word, aangesien albei karakters se vryheid gewaarborg bly.

Die gelykwaardigheid van die eindes kan ook nog vanuit 'n ander oogpunt gemotiveer word. Afgesien van die balans inherent aan elke afsonderlike einde, verteenwoordig elk van die eindes 'n pool in die onlosmaaklike samehang van moment en proses. Weer is dit belangrik om in gedagte te hou dat "Victoriaans" en "modern" nie in laaste instansie teenoor mekaar gestel word nie, maar twee samehangende aksente is binne die menslike eksistensie. In die eerste einde val die klem op die tydlose moment, die oomblik van paradoks en "hazard": "History reduced to a living stop, a photograph in flesh." (p. 359). Dié einde is dan ook voorafbepaald deur toeval: die opgooi van 'n munt (p. 318). In die tweede einde lê die nadruk op die voortgang, die proseskarakter van die lewe: "Not to be given up after one losing throw of the dice." (p. 366). Daarom word hierdie einde dan ook na die ander een geplaas.

Per slot van rekening is daar dus geen keuse tussen die laaste twee eindes nie. Word die leser juis deur dié gelykwaardigheid tot 'n bepaalde wêreldbeskouing gemanipuleer? In 'n sekere sin wel, want die skrywer dwing sy leser tot 'n soortgelyke ervaring van die werklikheid as wat sy hoofkarakters in die loop van die verhaal moes ervaar. Ook ons word gedwing tot 'n soort eksistensiële moment waarin ons die volle kompleksiteit van die werklikheid ervaar, sonder om te probeer verklaar en te rasionaliseer waarom ons vir een

van die eindes 'n keuse sou doen. Soos die outonomieit van Charles en Sarah gerespekteer word, dwing die skrywer ook nie sy leser tot 'n bepaalde keuse nie.

Die korrektief van die skrywer se vertelling op sy metafiksionele uitsprake aangaande die dubbele einde is egter dat hy – en die leser – nie vryblywend kan of mag bly teenoor vroeëre tydperke of die eie tyd nie. Uit die wêreldbeeld wat die skrywer in sy verhaal en ook in die dubbele einde voorhou, blyk dat die leser, net soos Charles, nie anders kan as om te kies nie. Die skrywer wil dus óók dat sy leser sal insien dat die balans van polariteite in sy teks deurbreek moet word. Ter bevestiging van sy vryheid moet die leser kies vir bepaalde konvensies. Solank ons maar besef dat ons keuses ons ontvlugtinge uit die werklikheid beteken. Hulle verteenwoordig ons fiksionaliseringe en ons ideologieë. Maar juis dit wat ons in staat stel om te kies – ons fantasie en verbeelding – maak dit vir ons moontlik om dié fiksionaliseringe voortdurend te oorskry:

We are all in flight from the real reality. That is a basic definition of Homo sapiens. (82); . . . we wish to create worlds as real as, but other than the world that is. (81)

3 Koos Prinsloo: Die hemel help ons (1987)³ – die gelykwaardigheid van fiktiewe en reële werklikhede

In hierdie bundel is daar geen eksplisiete refleksie oor die verhouding werklikheid en fiksie nie, soos bv. in die geval van *The Tenants* en *The French Lieutenant's Woman*. In 'n hele aantal verhale is daar wel sprake van 'n skrywer wat sy verhaal skryf, met gevolglik interessante voorbeelde van narratiewe inbedding, asook uiteenlopende tekstipes of diskoerse op dieselfde vlak binne dieselfde verhaal. Die jukstaponering van verskillende verhaalwerklikhede is waarskynlik die opvallendste Postmodernistiese aspek van die bundel. Brian McHale se tipering van Postmodernistiese fiksie is hier relevant: d.m.v. die voortdurende wisseling in vertelvlakke en -perspektiewe word die ontologiese status van die verhaal as sodanig aangetas. (1987: 10–11)

Ten minste twee verhale uit die bundel vertoon meervoudige eindes, nl. “Die dood van Karel Viviers” en “A night at the opera”. Hieruit kan sekere afleidings omtrent literêre konvensies, asook die verhouding tussen werklikheid en fiksie gemaak word. “Die dood van Karel Viviers” beslaan vier bladsye waarvan die beginbladsy woordeliks herhaal word: dus eintlik twee verhale wat op dieselfde wyse begin, maar afgesluit word met twee alternatiewe, onversoenbare eindes. Die eerste einde is die einde van 'n ingebedde verhaal, “Die selfmoord”, wat Karel voor sy dood langs sy bed nagelaat het. Dit is gebaseer op die kennismaking tussen Karel en sy vriend Giel. Die tweede einde dui ook op 'n selfmoord, maar dié keer van Karel self én sy vriend Giel, wat met 'n syserp aan mekaar vasgemaak uit Karel se woonstel gespring het. Volgens die berig in *Beeld* was Karel Viviers vermoedelik 'n Vigs-lyer. Binne die verhaalwerklikheid is lg. einde in 'n sekere sin meer “werklik” as die eerste, omdat die gebeure met die “werklike” karakters

plaasvind. Maar albei eindes maak op hul beurt deel uit van die een verhaal “Die dood van Karel Viviers”. Wat hier geïllustreer word, is dat eindes konvensioneel bepaald is. Sommige sluit wel nouer aan by sosiale konvensies, in hierdie geval die tweede einde met sy implisiete kommentaar op sieninge aangaande Vigs in Suid-Afrikaanse konteks.

“A night at the opera” omvat die naamsmekeerstelling van verskillende, uiteenlopende diskoerse. ’n Oënskynlik eksterne verteller vertel die verhaal van Renata en Johan, met later Oscar as figuur in ’n soort driehoeksverhouding. Die programaantekeninge oor die opera *Tristan en Isolde* word voorts aan die orde gestel. Relatief laat in die verhaal blyk dat die eksterne verteller ’n karakter in die verhaal is wat vroeër ’n verhouding met Oscar gehad het. Hy skryf ’n brief aan Oscar waarin hy ’n storie vertel gebaseer op ’n ervaring wat hy in Seepunt gehad het. Dié verhaal het twee eindes, moontlik ’n parodie op die tydskrifredakteur se kommentaar dat die verhaal “Maar bietjie puntloos” is. Die tweede, verbeterde einde verander nie wesenlik aan die afloop van die verhaal nie. Voorts is daar geen aanduidings in die teks dat die ander verhale met hul eindes, nl. dié van *Tristan en Isolde* en Renata, Johan en Oscar, met mekaar in verband gebring moet of kan word nie, behalwe in baie vae terme soos “die onvolkomenheid van die liefde”.

’n Paradoks rondom die verhouding fiksie en werklikheid kan hier as konklusie dien: juis deur die blootlegging van literêre konvensies word die gelykwaardigheid van werklikheid en fiksie geopenbaar, hoofsaaklik omdat albei in die vorm van diskoers – taaluiting – tot stand kom. Die verhaal “Grensverhaal” (asook die titelverhaal waarop ek hier nie ingaan nie) illustreer dié standpunt waarskynlik nog beter. Dit is bv. nie moontlik om werklik ’n verhaal oor grenserving te skryf nie, vanweë die bestaan van sekere “werklikheidsdiskoerse”, wo. Artikel 118 van die S.A. Verdedigingswet. Dié artikel word dan direk in die verhaal betrek, wat dui op die wetersydse beïnvloeding van uiteenlopende maar gelykwaardige diskoerse. Hierdie soort skryfwyse het duidelike implikasies vir sosiale en ideologiese konvensies, hier in die vorm van skerp kritiek op die Suid-Afrikaanse politieke en militêre bestel.

4 André Letoit: *Somer II* (1984)⁴ – die verabsoluttering van fiksie

Hierdie roman illustreer waarskynlik ál die konvensies van die Postmodernistiese kode, soos uiteengesit deur o.a. McHale (1987), Waugh (1984), Hassan (1975), Fokkema (1984) e.a. Ook t.o.v. sy metafiksionele aard word feitlik alle narratologiese elemente betrek: die gebeure, die karakters, die einde, ens. Op p. 26 word bv. duidelike voorskrifte gegee hoe die boek gelees moet word: nie van begin tot einde nie, maar eintlik in die rondte, m.a.w. die heel eerste paragraaf moet weer oorgelees word net na die heel laaste paragraaf. Wat tussen-in gebeur, is nie eintlik belangrik nie en kan in enige volgorde gelees word, soos die sersant in die polisiekantoor inderdaad ook hierdie roman, *Somer II*, lees. Op pp. 50–52 word voorts uiteengesit dat die boek deur vyf verskillende stemme of karakters vertel word, vyf diskoerse dus.

Hierdie leesaanwysings is voldoende om die leser te laat insien dat hy heel duidelik met 'n parodie op realistiese prosa te make het, soos ook gesuggerer deur die titel. Maar het ons hier met parodie te make in die metafiksionele sin soos gedefinieer deur Waugh, m.a.w. met kommentaar op nie net literêre konvensies nie, maar ook sosiale en ideologiese konvensies?

Wanneer 'n mens die roman i.t.v. die vyf diskoerse wil lees, dan kom jy agter dat daar nie veel verskil bestaan tussen die verskillende stemme nie. Al hierdie diskoerse word op een vlak aangebied, nie soos by Prinsloo waar dit steeds moontlik is om aan sommige diskoerse 'n groter werklikheidsgehalte binne die verhaalwerklikheid toe te ken nie. Op p. 152 is daar sprake van nog 'n alternatiewe einde vir die roman, sonder dat vroeëre eindes na vore getree het. Daar was wel tekens dat die roman sy einde nader, veral i.t.v. die selfmoord wat die verteller vanaf die begin beplan het. Ook die selfmoord word egter gerelativeer as 'n teruggekeerde meisie aan die einde vra: "Pleeg jy alweer selfmoord? Vandat ek jou ken, pleeg jy selfmoord". Hy sien af van sy voorneme en die roman sluit af met "die kak van die grootste kak in sy lewe" en sy besluit om 'n skilder te word. As finale oorweging geld miskien die uitspraak op p. 154:

Terwyl al hierdie dinge met my gebeur het, was dit alles deel van die tema en omdat ek geen identiteit gehad het behalwe dié van 'n karakter in my boek nie, het dit my geensins seergemaak of geaffekteer nie.

Hier het ons weer eens met 'n paradoks te make. Die roman het feitlik op iedere bladsy een of ander verwysing na 'n werklikheidsgegewe (outobiografiese gegewens, werklike karakters en plekke, ens.), maar omdat daar binne die verhaalwerklikheid geen spanning tussen werklikheid en fiksie opgebou word nie, word alle gegewens tot fiksie gerelativeer. Vanweë die metafiksionaliteit is dit fiksie sonder 'n werklikheidsillusie. Op geen manier is dit dus vir *Somer II* moontlik om sosiale en politieke konvensies op parodiërende wyse aan te spreek nie.

In my bespreking van vier metafiksionele verhale het vier moontlike verhoudings tussen werklikheid en fiksie na vore getree: (1) hul onversoenbaarheid, (2) fiksie as 'n ander werklikheid, (3) die gelykwaardigheid van werklikheid en fiksie en (4) die verabsoluttering van die fiktiewe werklikheid. Uit veral Fowles en Prinsloo se hantering van dié verhouding (2 en 3) blyk by uitstek die vernuwende en dinamiese waarde van metafiksionaliteit, nl. die vermoë om direkte verbande te lê tussen literêre en sosiaal-kulturele konvensies.

Spesifiek m.b.t. meervoudige eindes as metafiksionele verskynsel, wil ek graag afsluit met verwysing na my vraagstelling van vroeër. Enersyds sou 'n roman met meerdere eindes, met die klem op literatuur as konvensie, die deurbreking van die werklikheidsillusie verder kon beklemtoon. Andersyds sou dié procédé 'n poging kon verteenwoordig om juis in die literatuur op mimetiese wyse uitdrukking te gee aan die chaotiese en toevallige aard van die werklikheid. Hierdie teenstelling is, ten minste wat Fowles en Prinsloo se verhale betref, 'n valse teenstelling. Juis deur die werklikheidsillusie van die

literêre teks d.m.v. die “onlogisiteit” van meerdere uiteindes van ’n verhaal te deurbreek, word ’n bepaalde werklikheids- en literatuuropvatting aan die leser voorgehou, nl. dat die grense tussen werklikheid en illusie wel op bepaalde momente onderskei kan word, maar dat dié grense óók konvensioneel bepaald is en voortdurend oorskry moet word.

Harry Lesser uit *The Tenants* is die enigste hooffiguur wat “the sense of an ending” as doel op sigself nastreef. Dat hy dit nooit bereik nie, moet die leser laat beseef dat dit ’n nuttelose passie is, ook in literatuur. In *Die hemel help ons* en *The French Lieutenant’s Woman* beseef die skrywer-vertellers, asook Charles en Sarah, dat ook die einde ’n fiksie is wat steeds oorskry moet word. Daarom gaan dit hier in laaste instansie nie om eindes nie, maar om ’n oproep tot fantasie en verbeelding ten einde literêre en sosiale fiksionaliseringe te oorskry.

Aantekeninge

1. Die bladsynommers van aanhalings uit die teks verwys na Bernard Malamud, *The Tenants*, Penguin, New York, 1979.
2. Aanhalings kom uit die Signet-uitgawe van *The French Lieutenant’s Woman*, The New American Library, New York, 1970.
3. Die bladsynommers verwys na *Die hemel help ons*, uitgegee deur Taurus, Emmarentia, 1987.
4. Aanhalings kom uit die uitgawe van Perskor, Johannesburg, 1985.

Verwysings

A Primêre literatuur

- Aucamp, Hennie. 1978. *Enkelvlug*. Kaapstad: Tafelberg.
- Barth, John. 1968. *Lost in the funhouse*. New York: Bantam Books.
- Barthelme, Donald. 1970. *City life*. New York: Pocket Books.
- Brautigan, Richard. 1964. *A confederate general from Big Sur*. New York: Delacorte.
- Breytenbach, Breyten. 1983. *Mouir*. Emmarentia: Taurus.
- Brink, André P. 1967. *Miskien nooit*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Brink, André P. 1984. *Die muur van die pes*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Coover, Robert. 1969. *Pricksongs and descants*. London: Picador.
- Fowles, John. 1970. *The French lieutenant’s woman*. New York: Signet.
- Goosen, Jeanne. 1975. *Om ’n mens na te boots*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Goosen, Jeanne. 1987. *Lou-oond*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Hattingh, Ryk. 1987. *Markus vermoed ’n verhaal*. Emmarentia: Taurus.
- Johnson, B.S. 1973. *Aren’t you rather young to be writing your memoirs?* London: Hutchinson.
- Letoit, André. 1985. *Somer II*. Johannesburg: Perskor.
- Malamud, Bernard. 1971. *The tenants*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Prinsloo, Koos. 1987. *Die hemel help ons*. Emmarentia: Taurus.
- Smit, Bartho. 1971. *Christine*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smit, Bartho. 1977. *Die man met die alibi*. Johannesburg: Perskor.
- Vonnegut, Kurt. 1972. *Slaughterhouse-five*. St. Albans: Panther Books.
- Vonnegut, Kurt. 1973. *Breakfast of champions*. New York: Delacorte.

B Sekondêre literatuur

- Bonheim, Helmut. 1982. *The narrative modes: techniques of the short story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Fokkema, Douwe W. 1984. *Literary history, modernism, and postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Gerlach, John. 1985. *Toward the end: closure and structure in the American short story*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticisms: seven speculations of the times*. London: University of Illinois Press.
- Herrnstein Smith, Barbara. 1968. *Poetic closure: a study of how poems end*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kermode, Frank. 1979. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. London: Oxford University Press.
- Lodge, David. 1977. *The modes of modern writing: metaphor, metonymy, and the typology of modern literature*. London: Edward Arnold.
- Lodge, David. 1981. Ambiguously ever after: problematical endings in English fiction. *Working with structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. New York and London: Methuen.
- Morrisette, Bruce. 1975. Post-Modern generative fiction: Novel and film. *Critical Inquiry* 2: 253–262.
- Smuts, J.P. 1987. Slot en sleutels. In *Vanweë die onbewuste* (reds. Charles Malan en H.P. van Coller). Pretoria: HAUM-Literêr.
- Torgovnick, Marianna. 1981. *Closure in the novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen.