

# Willie Burger Van "Lag vir die waarheid" tot "Postmodernistiese Hoop"

## Lied van die Boeings vs Lig in die tonnel

### 1. "Lag vir die waarheid"

Postmodernistiese tekste word oor die algemeen gekenmerk deur superieure ironie en sinisme wat deur middel van parodie enige geloof in "dié waarheid", in 'n singewende eenheidsvisie, ondergrawe en belaglik maak. In hierdie sin word 'n krisisfase in die Modernistiese paradigma van die Rede deur postmodernistiese tekste blootgelê<sup>1</sup>.

Lytard (1984) wys in sy *Postmodern condition* daarop dat geen "grand narratives" (les grandes récits), wat eens gedien het om ons te help om sin te maak uit die lewe, nou meer vertrou kan word nie. Hierdie verlies aan 'n eenheidsvisie, van "dié waarheid", word by uitstek in postmodernistiese fiksie weerspieël. Waarheidsaansprake word nie in postmodernistiese fiksie geduld nie. Die gronde waarop enige waarheidsaanspraak gevestig word, is juis die teken van ondermyning en bespotting. Hierdie tekste is gevolglik deurtrek van ontologiese twyfel<sup>2</sup>. Vir Vanheeswijk (1991)<sup>3</sup> bly daar in 'n wêreld waarin die bestaan van "dié waarheid" betwyfel word, alleen die moontlikheid van parodie, spot, lag oor. Hy verwys na Eco se roman *The name of the rose* waarin William van Baskerville vir Adso teen waarheidsaansprake waarsku:

Fear prophets, Adso, and those prepared to die for the truth, for as a rule they make many others die with them, often before them, at times instead of them. Jorge did a diabolical thing because he loved his truth so lewdly that he dared anything in order to destroy falsehood (1984:491).

Daarom beveel William aan dat daar vir die waarheid "gelag" moet word: "Perhaps the mission of those who love mankind is to make people laugh at the truth, *to make truth laugh*, because the only truth lies in learning to free ourselves from insane passion for the truth" (1984:491). In verskeie Afrikaanse tekste van die tagtigerjare word hierdie passie vir die waarheid ondergrawe, word vir die waarheid gelag<sup>4</sup>.

### 2. "Postmodernistiese hoop"

In teenstelling met hierdie soort postmodernisme wat alle waarheidsaansprake, alle hoop op singewing laat vaar en bespot, staan 'n teks soos Etienne van Heerden se *Casspirs en Campari's*. Hierdie teks toon steeds die spektrum van kenmerke van postmodernistiese tekste (soos hieronder aangedui word), maar daar is 'n opvallende verskil van tagtigertekste wat "lag vir die waarheid". Daar is ook blyke van hoop in

hierdie liefabriek bestaan.

*Casspirs en Campari's* illustreer dat tekste wat nie 'n eenheidsvisie duld nie, nie noodwendig swartgallige nihilisme tot gevolg het nie. In hierdie artikel word aangetoon dat daar juis iets soos 'n "postmodernistiese hoop" bestaan. Dit is 'n hoop wat nie die naïewe eenheidsvisie van modernistiese romans bied nie, maar wel 'n metafisiese (selfs irrasionele) hoop.

"Postmodernistiese hoop" lyk na 'n paradoks. In 'n sekere sin hoort hoop tuis in die Modernisme. In *Casspirs en Campari's* word die tunnel (metafoor van hoop) iets wat aan Erwin se bestaan sin gee - wat sy lewe "die moeite werd maak" (406)<sup>5</sup>; wat kan lei tot die land se bevryding (38). So 'n idealistiese hoop is vreemd vir die postmodernisme wat eerder deur ironie en sinisme gekenmerk word.

In *Casspirs en Campari's* val die hoop egter buite die Rede; dit is 'n irrasionele geloof. Hari noem inderdaad die naamgee van hulle dogtertjie 'n geloofsbelofte (594). Hoop is dus metafisies van aard; dit is 'n religieuse kwessie; dit kom naïef voor in die siniese wêreld van die liefabriek. Uiteindelik mond die tunnel uit in die klooster waar die priester altyd boodskappe oor hoop lewer (354). Die religieuse aard van die hoop word daardeur bevestig. Die "geboorte" uit die tunnel hou dus iets van die geheimenis van die Bybelse "wedergeboorte" in. Dit is geen rasonale waarheid, geen nuwe ideologie of meesternarratief nie. Die hoop word 'n metafisiese gryp verby die Rede.

Die hoop is nie 'n naïewe hoop in die sin dat dit nie van probleme bewus is nie. Die toestand van die land word eksplisiet betrek - die teks is immers ten nouste gemoeid met die geskiedenis; "'n historiese entertainment". Die skrywers wat in die tagtigerjare publiseer het, kon, in die woorde van Erwin, bloot siniese versplinterings van hierdie vreeslike werklikheid gee. Hierdie hoop ontken nie die werklikheid nie (daarvan getuig byvoorbeeld al die verwysings na persone wat in aanhouding sterf, na politieke figure, na die skrikwekkende realiteite van townships en oproer, diensplig en korrupsie) en ontken ook nie die tekstualiteit van selfs hiërdie gebeurtenisse nie (bewys deur die erkenning aan die einde - al die persone wat dood is se name is ook maar slegs teks en word in die teks saam met die fiktiewe doodsberig van Seun opgeneem), maar om ook nie só daarin vasgevang te raak dat alleen sinisme oorbly nie.

Die aanwesigheid van metafisika in die vorm van 'n metafisiese hoop ontken juis Modernistiese rasionaliteit. Die superieure ironie en sinisme, kenmerkend van postmodernistiese tekste, bly (soos hieronder aangetoon word) aanwesig. Trouens, in hierdie teks word "vir die waarheid gelag" net soos in ander postmodernistiese tekste. Nietemin oorheers hier uiteindelik 'n hoopvolheid wat afwesig is in die meeste postmodernistiese tekste.

### 3. **Casspirs en Campari's: 'n postmodernistiese teks?**

Vir McHale (1987) word modernistiese tekste gekenmerk deur epistemologiese vrae terwyl ontologiese twyfel voorop staan in postmodernistiese tekste. Bertens en D'Haen (1988) sluit hierby aan en verduidelik hoedat die konvensionele ooreenkomste tussen die teks en leser in postmodernistiese tekste verbreek word. Hulle wys onder andere op die uitwissing van ontologiese skeidslyne tussen vertellers, karakters en persone uit die werklikheid. Ook ander konvensies soos ontkennings, vooroorde en naskrifte wat normaalweg dien om die verband van die teks met die werklikheid te verduidelik, word deel van die fiksie. Hier word kortliks gewys op 'n aantal maniere, tipies van postmodernisme, waarop ontologiese onsekerheid in *Casspirs en Campari's* uiteindelik uitloop op die onhoudbaarheid van 'n eenheidsvisie.

#### 3.1 **Verteller**

##### 3.1.1 **Selfbewuste vertelling**

Die verteller in 'n postmodernistiese teks is dikwels bewus van sy onsekere greep op die werklikheid - dat hy bloot 'n linguistiese rol speel. Die verteller (skrywer) Erwin erken sy eie onsekerheid rakende sy vermoë om enigiets in taal weer te gee: "Ewenwel, hier, opsetlik as tussenwerpsel ingevoeg tussen die wheelings en dealings van die liegfabriek, volg die verhaal van Seun en Beverley, en hoe hul lewens, uiteindelik, bepalend was vir my en Hari se lewens, en hoe dit alles gelei het tot hierdie woorde wat ek nou so versigtig, so selfbewus en onseker, vir u neerskryf:" (48).

##### 3.1.2 **Stereotipes en clichés**

'n Vertelwyse wat berus op die vestiging van stereotipes en clichés, is 'n eienskap van postmodernistiese tekste (Bertens, 1988:165). Die teks word 'n collage van alledaagshede - dikwels van dinge wat eerder geassosieer sou wees met die popkultuur - waaruit die postmodernistiese teks se gerigtheid teen eliteliteratuur blyk. Die verteller soek aansluiting by so 'n wyd moontlike leserspubliek deur brokstukke uit almal se kultuur te betrek. In *Casspirs en Campari's* kan in hierdie verband gewys word op die belangrike rol van reklame, reklameklingels en bekende handelsname uit die leserspubliek se kultuur ("Have you driven a Ford lately" (175). Die wyse waarop al die karakters in die 'rolverdeling' (ix-xi) *geadverteer* word sluit aan by die TV-, video- en filmbedryf se manier van kommersiële bemaking.

Die gebruik van die kodes van pop- en mediakultuur lei dikwels tot die humor en sentimentaliteit wat kenmerkend van postmodernistiese tekste is. Hierdie sentimentaliteit sluit aan by die styl van 'soapies' of liefdesverhale. Humor grens dikwels aan die banale. Ernie se reklame-loopbaan begin op die toilet (72)<sup>6</sup>.

### 3.1.3 Verskillende vertelstemme

Bertens (1988:161) wys daarop dat verskillende 'vertelstemme' dikwels toegeskryf kan word aan tipiese, individualistiese bourgeoise figure, met die doel om daarmee bloot te lê dat die vertellers vanuit vooraf-vervaardigde ideologiese raamwerke vertel en nie vry individue is nie. Dit is die geval met byvoorbeeld Ernie se 'vertelstem' wat by voorbaat bepaal word deur 'n allesoorheersende behoefte om geld te maak; 'n tipiese raamwerk van ekonomiese pragmatisme. Sarel word op sy beurt bepaal deur 'n raamwerk van inersie, sinisme en relativisme; 'n raamwerk wat in *Casspirs en Campari's* 'die lied van die Boeings'-leefwyse genoem word (244) en waarmee Sarel op selfbewuste wyse assosieer (194).

### 3.1.4 Outobiografiese vertellers

Ontologiese verwarring word onder andere, volgens Bertens (1988:160), teweeggebring deur verwarring op die vlak van biografie en outobiografie. Wanneer die reële outeur die wêreld van fiksie betree, ontstaan ontologiese verwarring. In *Casspirs en Campari's* word ooglopende parallele tussen die karakter, Erwin ('n bekende Afrikaanse skrywer) en Etienne van Heerden (die reële outeur en ook bekende skrywer) gelê. Erwin het eers regte studeer en later by 'n reklamefirma begin werk. Hy is 'n bekende skrywer en praat onder andere met die ANC tydens die Watervalberaad. Hy word onder huisarres in die noorde van Natal geplaas. Die reële outeur, Etienne van Heerden, het ook regte studeer en later vir 'n reklamefirma in Kaapstad gewerk voordat hy 'n tyd lank woonagtig was in Noord-Natal. Daar word selfs eksplisiet na Etienne van Heerden verwys, wat ook by 'n reklamemaatskappy gewerk het, voordat hy weg is na Noord-Natal (395).

### 3.1.5 Weersprekende vertellers

Talryke, dikwels weersprekende vertellers word deur Hutcheon (1989:159) as kenmerk van postmodernistiese prosa genoem. Seun word as verteller, op selfbewuste wyse deur Erwin geskep en is nie self aan die woord nie<sup>7</sup>. Die betroubaarheid van die visie van Seun word hierdeur ondermyn. Uiteindelik word ook die betroubaarheid van Erwin as verteller ondermyn deur Sarel se verduideliking van wat eintlik met die verdwyning van Erwin-hulle gebeur het en dat hulle ge"frame" was deur Seun en Beverley - wat dan 'n verdere onbetroubaarheid plaas op Seun as verteller. Hierdie doelbewuste ondergraving van een verteller deur 'n ander, het uiteindelik ontologiese twyfel tot gevolg.

Ander vertellers (byvoorbeeld Ernie) word deur Erwin geskep tydens sy gevangenskap in Zoeloeland. Hy is doelbewus besig met die skryf van 'n boek, waarin hy self en Hari en die Amptenaar, almal karakters in die boek, self ook voortdurend besig is om die manuskrip te lees. Hulle is dus terselfdertyd karakters in die verhaal en die lesers en vertellers van

die verhaal. Op hierdie wyse word die problematiese aard van die grens tussen fiksie en werklikheid beklemtoon en dit word ook bevestig wanneer Erwin die lewe vergelyk met 'n "verminkte roman"; "'n boek waaruit die draad van die storie, die spanning en verligting, die vreugde en leed, gehaal is" (37). Die vervaging van die grens tussen fiksie en werklikheid is kenmerkend van postmodernistiese tekste en lei tot ontologiese twyfel.

## 3.2 Realiteit en fiksie

"Hoe sal ons ooit onderskei tussen ons klein rolletjies en die groot rol van die lewe?" (114)

In postmodernistiese tekste word die leser dikwels daaraan herinner dat wat hy lees, bloot fiksie is. Karakter, ruimtes en gebeurtenisse uit die reële werklikheid word dikwels vermeng met fiksie. In *Casspirs en Campari's* is daar talle verwysings na figure uit die Suid-Afrikaanse samelewing (Mandela, Adriaan Nieuwoudt, Pierre de Villiers, Barend Strijdom, Clive Rice, John Vorster). Deur die "rolverdeling" aan die begin van *Casspirs en Campari's* word die leser "gewaarsku" daarteen om die teks as 'n realistiese weergawe van die werklikheid te beskou. Die leser word daarvan bewus gemaak dat die karakters bloot "rolspelers" in 'n fiksieteks is.

Die Suid-Afrikaanse realiteit word reeds deur die titel betrek (*Casspirs* verwys na die polisievoertuie waarmee in "onlussituasies" opgetree word). Op die stofomslag word een van hierdie voertuie afgebeeld in 'n collage waarin ook foto's van mnr. P.W. Botha en mnr. N. Mandela voorkom (saam met foto's van 'n prikkelbladmeisie, 'n betogende skare, bottels Campari en 'n aantal monde). Die collagetegniek word dikwels as tipies postmodernisties beskou. Die hele teks is inderdaad op dieselfde wyse "saamgestel" uit kort "fragmente" waarvan sommige reeds as kortverhale of rubrieke gepubliseer is<sup>6</sup>. Groot Bill steek dus byvoorbeeld die grens tussen verskillende fiktiewe werklikhede oor. Sodoende word hierdie grense op die voorgrond geplaas wat lei tot die oorleueling van fiktiewe werklikhede en uiteindelik tot ontologiese twyfel (McHale, 1987:34).

Die verwysings na persone wat in polisieaanhouding dood is, wat soos koerantknipsels ingevoeg is in 'n collage (volgens die erkenning op p.640 inderdaad geneem uit die *Tribute* van September 1989), betrek die Suid-Afrikaanse realiteit gedurig in die fiksie. Fiksie en feite word sodoende op dieselfde wyse as in die collage op die omslag vervleg. Die grens tussen feit en fiksie word ook beklemtoon deur die feit dat hierdie knipsels wat na werklike persone verwys (volgens die erkenning (640), op dieselfde wyse in die teks opgeneem word as die kennisgewing wat na 'n

fiktiewe persoon se dood in aanhouding verwys (643). Die grens tussen feit en fiksie word dus van weerskante geskend: enersyds word die werklike sterfgevallen in die fiktiewe teks opgeneem; andersyds word die dood van Seun ('n fiktiewe karakter) op dieselfde wyse as die lys name uit die *Tribute*, in die teks opgeneem.

Die problematiese skeiding tussen werklikheid en fiksie word verder gedemonstreer deur die "liegfabriek". "Werklikhede" word voortdurend vir die mark geskep. Dit is ironies dat die fiktiewe "werklikheid" wat deur die liegfabriek geskep word, vir Shahied werklikheidsgehalte verkry. Die kunsmatigheid van die strandtoneel van die Ford-advertensie word bevestig deurdat juis Lena, ("designer"-meisie en "phoney") op die perd ry. Hierdie kunsmatigheid word verder beklemtoon deur die feit dat dieselfde toneel elf keer verfilm moet word. Dit doen egter geen afbreuk aan die gevoel wat die siniese Shahied daarvoor kry nie. Vir hom is juis hierdie momente van kunsmatigheid, werklikheid: "...and it's just so...so...true..." (175).

Thinus is op soek na 'n manier om aan sy angs uitdrukking te gee. Hy voel dat realiteit beter is as dit waaraan kuns kan uitdrukking gee en maak daarom 'n film van realiteit (475). Hierdeur wil hy die onderskeid tussen lewe en fiksie uitwis. Die verlies van hierdie grens noop uiteindelik vir Marthinus daartoe om selfmoord te pleeg voor die kamera, soos in 'n inge oefende toneelstuk, met 'n uitgesoekte agtergrond en geklee in die regte kostuum (477).

Deur die grense tussen fiksie en fiksie, en tussen fiksie en werklikheid voortdurend te oorskry, word die rame, die meesternarratiewe waardeur fiktiewe werklikheid en reële werklikheid bepaal word, op die voorgrond geplaas, met uiteindelik ontologiese onsekerheid tot gevolg.

### 3.3 Metafiksie

In metafiksionele tekste word die leser daarvan bewus gemaak dat kuns kuns is en nie die "werklikheid" nie. Die werklikheid kan immers nooit in taal weergegee word nie. Die titel van een van die eerste afdelings in die teks verwys reeds na Erwin se skryf van die roman: "Erwin vermink die roman". Erwin word ook byvoorbeeld in literêre terme beskryf: "'n Tweede hy; 'n subteks wat nooit tot uitskryf kom nie." (92).

Sarah Laizen (1986:94) wys daarop dat 'n paar metafiksionele momente in 'n teks die teks nog nie noodwendig metafiksie maak nie. 'n Tekst kan as metafiksie beskou word wanneer 'n oorvloed van metafiksionele grepe op sistematiese wyse aangewend word<sup>9</sup>. 'n Paar metafiksionele momente kan moontlik die leser effens skok of amuseer, maar die teks is eers werklik metafiksie wanneer die ingrepe so sistematies en gereeld voorkom dat juis selfrefleksie die "boodskap" van die teks word en die leser sodoende bewus word van die kunsmatigheid van die teks. Hutcheon erken dat postmodernistiese fiksie baie gerig is op introversie

- 'n selfbewuste rig op die skryfaksie self, maar sy beweer dat dit ook veel meer as dit inhou. Vir Hutcheon is dit van groot belang dat ons die wêreld slegs deur narratiewe kan ken. Postmodernisme vestig die aandag daarop dat die verlede en die hede altyd reeds onomkeerbaar gekontekstualiseer is:

After all, we can only "know" (as opposed to "experience") the world through our narratives (past and present) of it, or so postmodernism argues (Hutcheon, 1988:128).

Die verteller (Erwin) herinner die leser voortdurend aan die tekstuele aard van sy vertelling: "Ewenwel, hier, opsetlik as tussenwerpsel ingevoeg tussen die wheelings en dealings van die liegfabriek, volg die verhaal van Seun en Beverley, en hoe hul lewens, uitendelik, bepalend was vir my en Hari se lewens, en hoe dit alles gelei het tot hierdie woorde wat ek nou so versigtig, so selfbewus en onseker, vir u neerskryf:" (48). *Casspirs en Campari's* is verder ook selfreflekserend ten opsigte van die postmodernistiese aard van die teks. Daar word deurgaans op ironiserende wyse verwys na postmodernisme en postmodernistiese prosa. Erwin weier byvoorbeeld om die roman 'n "designer novel" te maak volgens die voorskrifte van die modegier van postmodernisme deur die roman te vermink (37).

### 3.4 Intertekstualiteit

In postmodernistiese tekste staan die aanvaarding dat 'n teks nooit die buite-talige werklikheid kan reflekteer nie voorop. 'n Teks kan op sy beste bloot ander talige benaderings tot die buite-talige werklikheid 'parafraseer'. Die opvatting dat 'n outeur die oorsprong van 'n vaste betekenis in 'n teks is, word verwerp. Sodoende word die aandag weggelei van die idee van 'n enkele subjek (outeur) agter die teks, na die nosie van tekstuele produktiwiteit. Uiteraard word ook die opvatting dat 'n teks 'n outonome entiteit met immanente betekenis is, op hierdie manier vernietig<sup>10</sup>.

In postmodernistiese tekste word die leser bewus gemaak van intertekstualiteit. Bewustheid van intertekstualiteit is nie alleen nuttig op hermeneutiese vlak - om die leser bewus te maak van die tekstuele 'spore' van die literatuur en geskiedenis - nie, maar ook om die leser bewus te maak van die manier waarop hierdie spore (deur ironie) hanteer is. "The reader is forced to acknowledge not only the inevitable textuality of our knowledge of the past, but also the value and the limitation of the inescapably discursive form of that knowledge" (Hutcheon, 1988:127). *Casspirs en Campari's* word, op selfbewuste wyse, gestel teenoor die literêre tradisie, die tekste wat dit voorafgegaan het, veral dan die

literatuur van die dekade tagtig. Erwin weier om sy roman te “vermink” en sodoende ’n “designer novel” te skep (37). Ook die alternatiewe musiekbeweging (Johannes Kerkorrel van die *Gereformeerde Blues Band* - 185; Clara Krimpelene - 262) en teater (bv. *Piekniek by Dingaan*) van die tagtigerjare word betrek.

Die postmodernistiese literatuur van die tagtigerjare word pertinent betrek (deur onder andere verwysings na die *Weekly Mail*-boekweek). Die literêre wêreld van die tagtigerjare ontnugter Erwin sodanig dat hy nie meer lus het om te skryf nie: “Sy nuwe ding is dat hy so disgusted is met die stukkende klomp mense in die letterkunde dat hy nie wil skryf nie... so ek weet nie... hy sê dis net ’n derm-uitrygery en groupies...” (411). Nie alleen letterkunde word intertekstueel betrek nie, maar ook die geskiedenis. *Casspirs en Campari’s* is immers, volgens die subtitel, “’n historiese entertainment” en in ’n ontkenning voorin word die omgaan met die geskiedenis soos volg beskryf:

Daar is ruim - en onverantwoordelik gesmous - met “historiese feite”: “Of course it happened. Of course it didn’t happen.” (vii).

Erwin besef dat dit onmoontlik is om die geskiedenis weer te gee soos dit werklik was wanneer hy poog om Seun se geskiedenis te skryf (314). Elke verhaal is reeds vasgevang in soveel ander “romantiese voorverhale”. Dit is nie moontlik om oorspronklik te wees of om waarheid te skryf nie. Die werklikheid word deur die mens “as regisseur van herinnering” (478) op willekeurige wyse ingeklee.

Die getekstualiseerde nuus, geskiedenis en literatuur word, in postmodernistiese fiksie, bykans altyd deur parodie by die hede betrek. Hierdie postmodernistiese intertekstualiteit het ten doel om die nuus, verlede en literêre kanon in ’n nuwe konteks te plaas.

### **3.5 Intrige**

#### **3.5.1 Diskontinuiteit**

Die intrige van postmodernistiese tekste word dikwels gekenmerk deur diskontinuiteit<sup>11</sup>. In *Casspirs en Campari’s* word die leser dikwels met blywende onsekerhede gelaat weens diskontinuiteit. Die teks wat die reële leser uiteindelik lees, word as Erwin se teks aangebied. Hy laat egter hierdie teks agter wanneer hulle ontsnap en nadat hy dus opgehou het met skryf, word die res van die roman nog voltooi. ’n Oplossing word nooit gebied vir die bewerings wat Sarel maak dat Erwin en Hari ge“frame” is deur Seun nie.

In postmodernistiese tekste gaan dit nie soseer oor ingewikkelde obskureiteite wat deur studie opgelos kan word nie, maar oor blywende onsekerhede (met ontologiese twyfel tot gevolg). Lodge (1977:43)



verduidelik dat geen studie kan lei tot die ontrafeling van die ingewikkelde verwikkelingstrukture (“plots”) en vertellers in postmodernistiese tekste nie, omdat hierdie tekste ‘doolhowe sonder uitgange is’.

### 3.5.2 Teksgenres

Naas die realisme wat in die literêre kanon (van Realisme en Naturalisme) sentraal staan, is ook baie ander romanvorme beoefen. Westerns, speurverhale, wetenskapfiksie, gotiese verhale, sprokies en fabels, is eintlik *onrealistiese* genres. Die postmodernisme skuif hierdie genres, wat altyd tot die periferie behoort het, na die sentrum van die literêre sisteem. Dit gebeur egter nie sonder meer nie, maar slegs wanneer hierdie vorms geparodieer of metafiksioneel aangewend word (alle Westerns is immers nie nou skielik postmodernisties nie). Die gevolg hiervan is verruiming van die kanon. Die tradisionele kanongrense vervaag. In *Casspirs en Campari's* is daar 'n rolverdeling soos in 'n dramateks. Die opskrifte van verskeie gedeeltes herinner telkens aan lokfilms of flaptekste van byvoorbeeld Westerns. Die Western-genre word betrek met die opskrif: “*Erwin! Ernie! Die Vaandrig en Bernie! in: The Last Showdown*” (597).

### 4. Onmag en inersie: *Die lied van die Boeings*

Tipes van die postmodernistiese denke is ontologiese twyfel. Ernie besef dat die reklamewese geen vaste grond het nie; dat daar geen wetenskap onderliggend aan die reklamewese is nie (78); dat alles eintlik maar “bullshitting” (78) is.

Die gevolg van 'n verlies van meesternarratiewe is dat dit nie meer moontlik is om aan iets te glo nie, dat daar nie meer hoop is op singewing nie. “Diep binne ons almal, dink ek, was daar 'n leë kern en 'n onvermoë om in iets te glo”, verduidelik Ernie (399).

Die belangrikste kenmerk van hierdie “tekste van die dag”, is die “afwesigheid van aanspraak op ewigheid” (296). Dit is ook hierby wat Erwin aansluit in sy lesing by die *Weekly Mail*-boekweek (194). Hierin sit hy uiteen dat die generasie van tagtig die mees siniese generasie van Afrikaners is en dat dit daarom nie van hulle verwag kan word om 'n visie te gee, in lang romans, van dit wat ná tagtig voorlê nie. Hierdie generasie is te sinies om vas in enigiets te glo.

Al spreek Erwin die hoop uit om 'n roman te skryf en met ander woorde die inersie van die tagtigergenerasie te deurbreek, erken Sarel dat hy homself nie kan vereenselwig met daadkragtige optrede soos dié van Erwin nie: “ek weet ek is té passief vir Afrika” (194). Sarel, 'n tipiese tagtiger-skrywer, beskou homself as kosmopoliet - inwoner van die global village (561). Vir hierdie “postmodernistiese discours junkie” is alles wat gebeur deel van 'n herhalende patroon en dit is nie die moeite werd om daarby betrokke te raak nie: “Ek gaan nie van 'n tydelike teks 'n totale waarheid maak nie” (562).

In die lig van 'n beskouing dat alles teks is (soos Sarel inderdaad verduidelik - 193) word alles daarom gerelativeer met die uiteindelijke gevolg dat geen waarheid as die enkele waarheid beskou kan word nie; dat geen waarheid 'n mens kan motiveer tot optrede nie. Enige gemotiveerde, doelgerigte optrede word as naïef beskou.

Sarel som die "verhaal van Erwin en Hari" op (617) en gee as titel daarvoor die naam van die dekade waarin dit afgespeel het: "Tagtig". Tipies van die postmodernistiese tekste en die literêre teorie van hierdie dekade, beskryf hy dit alles in terme van "spel", "teks", "subverhale", ens. In hierdie opsomming word eerder nuwe moontlikhede oopgemaak as wat daar tot 'n slotsom gekom word. Die moontlikheid dat Seun en Beverley gebruik is om Erwin en Hari in die moeilikheid te laat kom, word aangeroer. So 'n moontlikheid plaas die hele teks op losse voet; 'n tipiese tegniek van die postmodernistiese literatuur. Niks kan dan uiteindelik vertrou word nie (617).

Hierdie gebrek aan 'n singewende eenheidsvisie, 'n ondermyning van enige waarheidsaanspraak en die weiering om 'n visie, 'n ideaal te stel, is een van die belangrikste kenmerke van die postmodernistiese literatuur. Juis hierom is daar uiteindelik slegs ontologiese twyfel oor (McHale), word vir die waarheid gelag (Eco) en is daar geen ontsnapping uit die doolhof van pluraliteit nie (Lodge). In *Casspirs en Campari's* word egter nie alleen vir die waarheid gelag nie; teenoor die "Lied van die Boeings" staan die hoop van die tunnel.

## 5. Lig voor in die tunnel

Hierbo is na enkele van die tipiese tegnieke van postmodernistiese tekste gekyk, waaruit blyk hoedat die hoop op 'n eenheidsvisie, 'n meester-narratief, nie meer moontlik is nie.

Die tunnel word 'n belangrike metafoer van hoop. Die grawe daarvan is in die eerste plek ondergraving. Die gesag van die Amptenaar, die staat wat vir Erwin en Hari in die huis gevange hou, word ondergrawe. Erwin bespiegel selfs dat die gat (republiek onder die grond) die put sal word waarin die amptenaar hom miskien eendag disnis sal val (84). Dit word 'n ondergraving van alle gesag in Suid-Afrika:

Dit word die Republiek self wat ek nou oopgrawe: die wurms van die amptenaar, die oorkruipers van die politiek, die miere van die weermag: die hele nes ontbloom ek, trap daaroor, skuif my lantern hot en haar, verbete; ek sal opruim en ledig, ek sal bevry en begunadig. (38)

Dit is 'n ondergraving van die geskiedenis, van dit wat deur die voorouers tot stand gebring is. Die stof onder die vloer is die hele geskiedenis van al die vorige inwoners (70). Erwin pak die ondergrondse grawery aan met dieselfde ywer as wat sy voorouers die land bogronds verower het. Erwin se tunnel is egter nie bloot ondergraving nie. Dit is 'n doelgerigte proses. Die tunnelgrawery word 'n reis in Afrika in. Dit is 'n reis in die

geskiedenis van beskawings wat hom voorafgegaan het (356). Die tunnel word 'n grawe na mense toe: "Ménse, besef ek, is waarheen ek grawe" (532). Hierdie mense is die inwoners van Afrika. Die grawe van die tunnel word in soveel woorde genoem 'n "grawe na hul mede-Afrikane" (535). Met dieselfde verbetenheid waarmee Erwin se voorouers die land verower het, is hy nou besig om ondergronds te tunnel na sy mede-Afrikane. Die stryd teen die Afrikane is bogronds gevoer. Die stryd om uiteindelik deel te kan word van Afrika moet ondergronds gevoer word (535).

Die tunnel word 'n "nat geboortekanaal" genoem (540). Om deur die tunnel te ontsnap is dus 'n geboorteproses. Die nuwe geslag word in Afrika in gebore. Uiteindelik is die hoop gevestig op 'n nuwe begin; die einde van die tagtigerjare en die begin van die negentigerjare. Hierdie verband tussen die tunnel en die geboorte van Nomso Naomi word verder versterk wanneer Hari vergelyk word met "nat aarde"; die kind word dus gebore "uit die aarde van Afrika" (589). Hari en Afrika word gelykgestel. Hari word die Aardé - die "Draaiende groen planeet: moeder" (541). Die hoop is geleë in Hari, in Afrika. Daar is alleen hoop op 'n "wedergeboorte" in Afrika in.

Hierdie hoop is nie 'n hoop met 'n seker afloop nie. Erwin stel 'n heildronk in op Hari: "Met dank en waardering vir jou geloof in onwaarskynlike ondernemings" (261). Die tunnel word juis as "onwaarskynlike onderneming" beskryf.

Die naam van die kind is Afrikagebonde en getuig van hoop: Nomso Naomi. Die name is 'n artikulasie van die hoop wat Erwin en Hari het: "Ons bevestig iets, ons bely 'n geloof, artikuleer 'n hoop!" (594)<sup>12</sup>.

## 6. Gevolgtrekking

Postmodernisme word dikwels beskou as 'n voortsetting van die Modernisme omdat die rede deur middel van die rede ondergrawe word - dat dit dus nie werklik 'n breuk met die Rede is nie. Dit is waar dat die postmodernisme in hierdie opsig nie werklik 'n breuk met die Modernisme verteenwoordig nie. Die "lag vir die waarheid" in postmodernistiese fiksie lê die tekortkominge van die Modernisme bloot. In hierdie tyd wat die tekortkoming van die natuuroorheersende rede al duideliker word, word ontologiese vrae, die metafisika (in teenstelling met rasionaliteit) op die voorgrond geplaas. *Casspirs en Campari's* bly nie alleen by die "lag vir die waarheid" nie. Daar word 'n metafisiese hoop, wat hierdie "lag vir die waarheid" transendeer, gevestig. 'n Gryp van hoop verby die grense van rasionaliteit. Daar is lig voor in die tunnel.

Teenoor 'n siniese lag word in *Casspirs en Campari's* hoop gevind. Reeds die motto (p.vii) hou iets in van 'n hoop wat uitreik verby die huidige situasie. Daar word gehoop op geboorte, met 'n belofte van verlossing, wat na die donker uur volg. Hoop word die motivering van karakters se optrede (Hari en Erwin). Dit is egter nie 'n naïewe hoop nie. Dit kan 'n

“postmodernistiese hoop” genoem word: *postmodernisties* in dié sin dat twyfel in enige sinvolle daad, in enige singewende model teenwoordig bly; *hoop* omdat hierdie wantroue nie lei tot sinisme, relativisme en inersie nie. In *Casspirs en Campari's* is nie alleen sprake van lag vir die waarheid nie, maar van 'n lag *vanuit* hoop.

## Aantekeninge

1. In hierdie verband kan verwys word na Hutcheon (1988), Bert Olivier (1991), Kirsten (1988).
2. McHale (1987) sonder ontologiese twyfel uit as die gemene deler van kenmerke van postmodernistiese literatuur (hy gebruik Jacobson se term 'dominant').
3. Vanheeswijk vergelyk die werk van Havel en Kundera. Die romans van Kundera beskryf hy as 'n lag vir die waarheid en Havel se werk as 'n "lach vanuit de waarheid".
4. In hierdie verband kan gewys word op die werk van André Letoit en Koos Prinsloo.
5. Bladsyverwysings sonder datum en outeur verwys telkens na: Van Heerden, E. 1991. *Casspirs en Campari's*. Kaapstad: Tafelberg.
6. Ernie se ontvlugting saam met Lena word beskryf met die woord "WHAM!" - 'n woord uit strokiesprente wat herinner aan die pop-art van Roy Lichtenstein (629-630).
7. Dit is interessant om daarop te let dat De Villiers en Britz (1991:91) dit as 'n tekortkoming van die teks beskou.
8. Hier word verwys na 'n rubriek wat Van Heerden vir *De Kat* geskryf het en na die kortverhaalbundel, *Liegfabriek* (Van Heerden, E. 1988. *Liegfabriek*. Tafelberg: Kaapstad).
9. Patricia Waugh (1984:2) gebruik ook die term metafiksie vir romans en verhale wat *opsetlik* en *sistematies* die aandag op die kunsmatige en fiktiewe aard daarvan vestig en sodoende die verhouding tussen fiksie en realiteit aan die orde stel.
10. Hutcheon (1989) sluit aan by Kristeva (1969) en Barthes (1977) se opvatting van intertekstualiteit: "It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance" (Hutcheon, 1988:126).
11. Onder andere Hassan (1987), Lodge (1977).
12. Nomso kom waarskynlik van die taamlik algemene Zoeloenaam Nomsa, wat afgelei is van uMusa, wat "genade" beteken. Die Hebreeuse naam, Naomi, beteken "blydskapdraer".

## Bibliografie

- Bertens, H. en D'Haen, T. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- De Villiers, P. & Britz, E. 1991. Casspirs se Ernie praat. *De Kat*, September: 90-92.
- Eco, U. 1984 (1980). *The name of the rose*. London: Secker & Warburg.
- Fokkema, D.W. 1984. *Literary history, modernism, and postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hassan, I. 1987. Making sense: the trials of postmodern discourse. *New literary history*, 18(2) 437-459, Winter.
- Hutcheon, L. 1989. *A poetics of postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Kirsten, J.M. 1988. Die postmoderne projek: Aspekte van die hedendaagse afskeid van die moderne. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte*, 7(1): 18-36. Feb.
- Lauzen, S.E. 1986. Notes on metafiction: Every essay has a title. In: McCaffery, L. *Postmodern fiction: A bio-bibliographical guide*. New York: Greenwood Press.
- Letoit, A. 1989. *Suidpunt-jazz*. Pretoria: HAUM-literêr.
- Lodge, D. 1977. Modernism, antimodernism and postmodernism. *The New Review*, 4(38): 39-44.

- Lyotard, J. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Vertaal uit Frans deur Geoff Bennington en Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Malan, C. 1989. Literêre sirkus daar om geniet te word! *Beeld*:3, Jul.3.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- Olivier, B. 1991. Wanneer grense vervaag: die implikasies van die huidige paradigmasverandering vir die (Afrikaanse) letterkunde. *Stilet*, 3(2): 105-118, Sept.
- Van Heerden, E. 1991. *Casspirs en Campari's*. Kaapstad: Tafelberg.
- Vanheeswijk, G. 1991. De lach en de waarheid. *Streven*: 996-1009. Aug-Sept.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: the practice and theory of self-conscious fiction*. London: Methuen.