

“Die ware storie”: Die verband tussen kuns en die verlede na aanleiding van *Die swye van Mario Salviati*

Abstract

In a period that is often characterised by a postmodernist blur of boundaries, it seems that the sharp distinction between historiographic fiction and history has also disappeared. The fussiness of this boundary could, amongst other reasons, be ascribed to, the result of criticism against narrative history (e.g. Hayden White), as well as to the emphasis on local knowledge, the petite histoire (Lyotard). The role of art in society is examined at the hand of Etienne van Heerden's novel, Die swye van Mario Salviati (2000) [The Silence of Mario Salviati]. But like most magic realist fiction, this novel is also a serious engagement with the past. The combination of a focus on art and on history serves as point of departure for this essay. Drawing on this novel and on Paul Ricoeur's Time and Narrative, a case is made for the continuation of a distinction between fiction and history.

1. Inleiding

Teen die agtergrond van 'n postmodernistiese vervaging van grense lyk dit toenemend asof daar nie 'n skerp onderskeid getref word (veral in die literatuurstudie) tussen letterkunde wat met die verlede gemeid is en geskiedenis nie. Hierdie vervaging van grense is onder andere die gevolg van Hayden White (1980, ensovoorts) se kritiek teen narratiewe geskiedskrywing, asook van die beklemtoning van die belang van “plaaslike kennis” of die “klein-verhaal” (Lyotard). In hierdie opstel redeneer ek na aanleiding van Etienne van Heerden se roman, *Die swye van Mario Salviati* (2000), dat dit tog belangrik is om 'n onderskeid tussen fiksie en geskiedskrywing te handhaaf. Dit is 'n onderskeid wat Paul Ricoeur in sy driedelige *Time and Narrative* (1984-1990) ook verdedig.

Etienne van Heerden se *Die swye van Mario Salviati* is 'n roman waarin veral besin word oor die aard en die rol van kuns. Nie alleen draai die sentrale gebeurtenisse om die aankoop van 'n kunswerk (die wonderbaarlike beeldhouwerk,

“Visman Steier”, deur Jonty Jack) nie; ook die barokagtige taalgebruik in die roman vestig die aandag op die vertelling as ’n “kuns-werk”. Die verhaal van Tallejare, spel Jonty Jack uit, is immers ook die verhaal van kunstenaars:

En is dit nie so dat die verhaal van Tallejare ook die verhaal van kunstenaars is nie? Het Mario Salviati nie met sy Mariabeeld in *opstand gekom teen stiksienigheid* nie? En voor hom Tietie Xam! se mense, wat teen grotwande geteken het; en daardie kaptein William Gird, wie se tekeninge in die koningshuis hang; en ook: Meerlust Bergh en sy ontwerper-vrou, Irene Lampak — wat in die modewêreld van hul tyd die *grense* van lyn en interpretasie, van grasia en tekstuur, so ver *versit* het?

Tallejare had sy kunstenaars, ja. Hulle het altyd *teen konvensie* ingegaan — in so ’n mate dat die verhaal van Tallejare eintlik ’n huldiging aan sy kunstenaars is — daardie *dokumenteerdere van verdriet en mitologie*. Ja, die kunstenaars het hulle merk op die landskap gelaat ... (164¹; my beklemtoning).

By die lysie kunstenaars wat Jonty Jack hier opnoem, kan mens nog Mario Salviati se vrou, Edit Bergh byvoeg — ’n uitvoerende kunstenaar wat met haar stem betower. Die blitswaterkanaal, gedroom deur GrootKarel Berg en gebou deur die bekwame kunstenaarshande van Salviati, kan as ’n soort landskapkuns-werk beskou word. Verder is dit by Tallejare, op Berg Onwaarskynlik, waar Jonty Jack sy beeldetuin aanlê en die “volmaakte” kunswerk, Visman Steier, skep. Ingi Friedländer, ’n gefrustreerde kunstenaar en kunsankoper, volg hierdie lyn van kunstenaars en las hulle stories bymekaar om die storie van Tallejare onder die knie te kry. In die proses word sy self gelei om weer skeppend te word.

In hierdie vertelling oor kunswerke en kunstenaars word verskeie opvattinge oor kuns uiteengesit, onder andere byvoorbeeld die “politieke verwagtinge” van Burgemeester Moloi en die Speaker wat op soek is na kuns as iets moois vir die politieke party, in diens van ’n (reënboognasie)ideologie, “om die wondere van vryheid te vier” (16). Verder is daar die gewone mense, inwoners van Tallejare — soos Diepkyk Petrelli, die dominee, die konstabels en die kerkraad — wat agterdoctig staan teenoor kuns as iets boos, as ’n oortreding van God’s gebod. Hierteenoor staan die beskouings van alle van die kunstenaars wat nie een werklik deel uitmaak van die Tallejaregemeenskap nie. Die kunstenaars is in protes teen die gemeenskapsnorme: Op dieselfde wyse as wat die Blitswaterkanaal ’n uiterste protes teen die landskap is, is die Mariabeeld ’n protes teen die stiksienigheid van ’n bekrompe gemeenskap; is Visman Steier ’n protes is teen gebrokenheid; is Gird se oordrywings ’n protes teen bestaande opvattinge.

In die kort aanhaling hierbo, word reeds ’n hele aantal uitlatings oor kuns gemaak:

- dat kuns in opstand teen stiksienigheid is,
- grense versit,
- gerig is teen konvensies en
- dat die kunstenaars die dokumenteerders van verdriet en mitologie is.

In hierdie opstel gaan die fokus veral op die laaste van hierdie geïdentifiseerde eienskappe van die kunswerk val. Omdat in die slotgedeelte van die opstel juis geredeneer word dat die fiktiewe narratief verskil van die historiese naratief en dat hulle nie gelykgestel kan word nie, dat die estetiese ’n eie funksie behoort te hê, word egter eers aandag gegee aan die eerste drie aspekte van die kunswerk soos genoem.

Dit is opvallend dat *Die swye van Mario Salviati* ’n roman is waarin talle “volksmites” oor die verlede (die vierde skip, die Krugermiljoene, ens.) ter sprake kom. Daar is dus ’n gemoeidheid met die verlede, maar ’n historikus soos Fransjohan Pretorius sal nie oorweeg om ’n artikel oor hierdie roman te skryf om aan te dui hoedat dit nie histories juis is nie – soos wat hy dit nodig geag het om na aanleiding van Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* te doen. Hier sal dit nie nodig wees nie, want in fiksie waarin daar ook engele en onsterflike generaals voorkom, sal niemand as ’n bedreiging vir die geskiedskrywer ervaar nie. Tog is hierdie roman nie vanweë die vanselfsprekende val op die terrein van die “onware” daarom minder gemoeid met die verlede as byvoorbeeld *Op soek na Generaal Mannetjies Mentz* of *Kroniek uit die doofpot* (John Miles) of *Die swerfjare van Poppie Nongena* (Elsa Joubert) of *Verliesfontein* (Karel Schoeman) nie. Ook hierdie roman se bemoeienis met die verlede is in ’n sekere sin “waar”. Kuns en die verlede is verweef; dit is kunstenaars wat die verlede weergee — hulle is “dokumenteerders van verdriet en mitologie” (164).

2. Die kunswerk as opstand teen stiksienigheid / as protes

2.1 Die Madonna

Die Mariabeeld van Mario Salviati word in die aanhaling hierbo beskryf as “opstand teen stiksienigheid”. Hierdie beeld kom tot stand “soos ’n engel uit die klip”² (135) wanneer die Italiaanse krygsgevangenes toegelaat word om Sondagmiddae ná kerk tyd met mekaar deur te bring en wanneer hulle verlang na hulle

die godsdiens en land. Die Mariabeeld word beskryf as “die mooi, sagte vrou, Moeder Gods, moeder van alle sagtheid en deemoed” (135). Nadat Salviati vir drie maande daaraan gewerk het, tel die Italianers die beeld in posisie. Daar vier hulle Sondagmiddae ’n “Katolieke mis” met piekniekbrood, soet wyn en heilige water uit ’n bottel. Hulle vier hulle dankbaarheid teenoor God en Maria dat hulle die oorlog oorleef het en nog vir mekaar en familie in Italië het.

Wanneer die beeld uit die dorpie waargeneem word, word twee konstabels afgevaardig om ondersoek te gaan instel. Die twee konstabels kan met dank rapporteer dat daar geen teken van gewapende opstand deur die Italianers by die beeld te vind is nie (dit beeld immers “sagtheid en deemoed” uit), maar hulle verklaar die beeld “afgodery”. Sonder dat die dominee en kerkraad self die beeld ondersoek, word die konstabels se oordeel — dat die beeld “afgodery” is — aanvaar en word die Italianers deur die kerkraad veroordeel. Die dominee sit sy letterlike interpretasie van die Bybel soos volg aan die Italianers uiteen:

Jy maak nie ’n beeltenis van God nie, of van enige ander ding in die skepping nie; jy buig jou nie daarvoor neer nie; jy mag geen ander God dien nie as die Here jou God, die Vader van Israel en Tallejare.(135-6)

Die kerkraad se opdrag dat die Mariabeeld “flenters” gekap moet word, word aan twee konstabels en drie afgevaardigdes van die kerkraad oorgedra (136). Gewapen met koevoete klouter hulle die berg uit om die beeld te gaan vernietig. Wanneer hulle gekonfronteer word met Salviati, wysbeen voor die beeld en met GrootKarel se drie-nul-drie voor sy bors, besef hulle dat hulle nie met hom kan redeneer nie (hoe redeneer jy met ’n doofstom man wat ’n geweer in sy hande hou?) en hulle gaan sit maar eers en stop hulle pype. Hulle begin dan “ondersoekend na die beeld” kyk en skuldig voel. Daar bo teen die berg, onder die blou lug, het hulle ondersoekende kyk na die kunswerk die effek dat hulle vooroordele verdwyn en hulle word met nederigheid gevul:

Ineens is die bedompige konsistorie met sy verontwaardigde kerkraadslede baie ver weg. Hulle gesigte word afgekoel en hulle word met ’n deemoedige vrede gevul (136).

Hierna staan hulle een-een op en skud Mario Salviati se hand en sukkel weer teen die berg af. Hulle verduur die woede van diegene wat nie tot bo geklim het nie en hou vol dat die Mariabeeld “skadeloos” is (136). Die verteller gee ook die versekering dat die Mariabeeld “tot vandag toe” daar staan. Die effek van die kunswerk is dus dat die “bedompigheid”, die “stiksienigheid” van ten minste sommige uit ’n gemeenskap daardeur opgehef kan word.

Van die hoogte waar die kunswerk staan — wat mettertyd die naam “Madonnaskruin”, na aanleiding van die beeld, kry — kan ’n mens opkyk na die kruin van Berg Onwaarskynlik, maar van daar kan ’n mens ook die hele Tallejare sien en die Weemoedvlak. Die uitsig van waar die kunswerk staan, is die enigste van waar ’n mens *alles* kan inneem, bevind ook Ingi later (137). Hierdie uitkykplek vanaf “Madonnaskruin” strek ook tot teen die horison waar mens nie meer seker kan wees “wat aarde en wat hemel is nie” (137). Die kunswerk bied dus ’n blik wat hemel en aarde versoen.³ Die kunswerk is juis ’n teken van opstand teen die stiksienigheid van ’n gemeenskap wat nie meer in staat is om hul eie dorpie, hulle omgewing (Weemoedvlak), die ganse skepping (hemel en aarde) omvattend te beskou nie. Hiervoor is die kunswerk nodig. Dit is die rol van die kunswerk om ’n omvattende blik te bied — om ’n mens se eie wêreld in perspektief te plaas.

Die afgevaardigdes wat deur hulle ervaring van die kunswerk verander word, herinner aan Gadamer se opvatting van “verstaan”, wat hy beskryf as die fusie of versmelting van horisonne (Gadamer, 1989:306). Na aanleiding van hierdie beskrywing van “verstaan” as die versmelting van horisonne, beskryf Paul Ricoeur die gevolg van die leeservaring (van die narratiewe teks) in *Time and Narrative* (1990:158) as die wêreld van die teks wat versmelt met die wêreld van die leser. Hierdie versmelting van horisonne is vir Ricoeur die “toepassing” (*application*) of die “toe-eiening” van betekenis deur die persoon wat met die kunswerk gekonfronteer word. Die versmelting van horisonne laat die leser nie onveranderd nie. Vir Ricoeur (1990:158) is dit belangrik dat die konfrontasie met ’n kunswerk nie alleen die beskrywing van die immanente struktuur daarvan kan wees nie. Dit is eers wanneer die wêreld wat deur die kunswerk gekonfigureer is, deur die leser gerefigureer word, by daardie aansluiting van die wêreld van die leser en die wêreld van die teks, dat die kunswerk werklik betekenis verkry.

Die kunswerk se protes teen stiksienigheid is dus ’n protes teen ’n gevestigde, eie opvatting van die wêreld. Opvattinge van die wêreld word bepaal deur perspektief. Die eerste “les” wat Jonty Jack vir Ingi gee, gaan juis oor die belang van perspektiefverskuiwing. Hy vra vir haar vra of sy die afstand van die punt van sy teleskoop na die ander punt daarvan afgelê het en of sy al die pad met die paadjie uit die dorp geloop het (271). In die eerste plek is dit ’n les oor wat “waarheid” sou kon wees (dat elkeen ’n eie perspektief op die werklikheid het, of sterker gestel, dat elkeen ’n eie werklikheid het), maar dit is ook ’n aanduiding van die belang van perspektiefverandering wat juis deur die kunstenaar se waarneming moontlik gemaak word. Hierdie “les” van Jonty sluit dus aan by die idee dat die kunswerk ’n mens van stiksienigheid kan verlos.

2.2 Visman Steier

Dit is egter nie net die Mariabeeld wat verset teen stiksienigheid verteenwoordig nie — ook die beeldetuin van Jonty Jack staan vir so ’n verset. Veral in sy Visman Steier is daar verset teen stiksienigheid opgesluit. Daarom ontken Jonty op sommige dae dat hy dit gemaak het. Die beeld oorstyg selfs sy eie stiksienigheid en word groter as sy eie denke en visie.

Visman Steier se beeld het “asof oornag (...) uit die grond gegroei” (13). Die ware kunswerk se oorsprong is dus iets mistieks en selfs mities. Dit is eintlik ’n proses wat heilig is — ’n godgegewe gawe — soos gesuggereer word deur die uitroep van Jonty Jack: “God hoor my”, “Ag Here”, en weer “God hoor my”. Die kunswerk ontstaan eintlik ten spyte van die kunstenaar en oorstyg die kunstenaar. Visman Steier het immers sy kop “deur die saagsels en houtbas en daggazole gestoot” (13). Jonty Jack is nie uit sy eie in staat om die groot kunswerk te maak nie. Hy sien homself immers as “houtsnyer, ’n kerwer, ’n boemelaar en ’n sinikus” (13). Die kunswerk verg “goddelike talente” en “almal smag daarna” (13).

Die implikasie daarvan dat die kunswerk eintlik meer is as die kunstenaar, is dat ook die kunstenaar self van stiksienigheid verlos word en dat die kunswerk nie slegs die gemeenskap konfronteer nie. Hierdie idee word later in die roman bevestig. Jonty Jack sit sy lesse oor die kuns (of die lewe) vir Ingi voort (na sy aanvanklike les oor die teleskoop) deur te verduidelik dat die kunstenaar sy eie demone moet konfronteer. “Dit gaan oor die teerheid vir klein dinge.” (344) As ’n mens nie bereid is om te gril nie, kan jy nie kuns skep nie — slegs “vertroostende kuns wat mense aan die slaap sus” (344).

Ingi vuur hom aan om sý demone aan te kyk soos wat hy die hele tyd van haar verg. Dan staan hy opeens op en stap na die prokureur om die grot oop te laat skiet (344-5). Jonty sê hy gaan “die skerpioen se rug streef” (345). Dit gaan daarvoor om die swye te verbreek, om uit te kom, die demone te konfronteer, om die skerpioen se rug te streef (345). Ook vir Ingi is die kunswerk uiteindelik ’n konfrontasie met haarself — die vrou sonder gesig kan eers werklik geken word deur so ’n konfrontasie.

Die kunswerk as ’n konfrontasie met die self, as ’n konfrontasie met ’n mens se eie stiksienigheid, word in die laaste gedeelte van die opstel weer opgeneem.

3. Die kunswerk versit grense

Soos hierbo reeds aangevoer, kan die Blitswaterkanaal as ’n landskapskunswerk beskou word. Ingi kyk vanaf die Madonnabeeld oor die landskap en besef dan:

Hier lê die kleure natuurlik, versprokkel, skelm, vermeng, in die landskap, in die gemoedere van mense. En as jy dié teksture wil najaag, dan is daar een groot metafoor: die blitswaterkanaal.

Ja, dink Ingi: die singende water van Mario Salviati. (137)

Die Blitswaterkanaal is enersyds die metafoor vir die verstaan van die land en sy mense, maar word andersyds ook ’n metafoor van die kunswerk self. Dit daag die grense van redelikheid uit. Water wat opdraende loop, is ’n uitdaging van die natuurwette. Grense van die denke oor die ruimte, oor Tallejare, oor wat moontlik is in hierdie droë landstreek, word uiteindelik deur die blitswaterkanaal uitgedaag. Die geografiese grens wat die berg stel vir die moontlikheid van water om die dorpie te bereik, word deur die blitswaterkanaal ongedaan gemaak.

Op soortgelyke wyse word ook die grense van denke deur die kunswerk versit. Die kunswerke van Jonty Jack, by name Visman Steier, hou deurentyd iets van ’n teenstrydigheid in, is voortdurend die saamvat van dinge wat nie saamgedink kan word. Die titel, “Visman Steier”, suggereer ’n dualiteit — die beeld is én vis én man. Die voorkoms van die beeld is gelyktydig uitbundig en verdrietig. Uit verskillende hoeke lyk die beeld een keer na ’n dolfyn, ander keer na ’n haai. Dit kom voor asof die beeld “opstyg na sy eie ondergang” — asof “Visman Steier” tegelyk besig is om op te styg en terug te steier. Sodoende word die grense van denke versit. Die denkgrense van ’n mens word voortdurend uitgedaag deur die dualiteit van kunswerke — dualiteit wat byvoorbeeld nie in ’n teoretiese of historiese diskoers, wat onderwerp is aan die streng logika, draaglik sou wees nie.⁴ Teorieë kan nie die spanning van teenstrydighede verdra nie. Teorie berus immers juis op veralgemenings en daardeur bly die paradoksale, die teenstrydige (en die menslike) dikwels in die slag. Die waarde van die kunswerk lê daarin dat dit een van die min ruimtes is waar teenstrydigheid verdra kan word.

Die belang van die behoud van die dualiteit word ook in Anne Michaels se roman, *Fugitive Pieces*, bepleit, omdat die verwerping daarvan tot ’n ontkenning van die werklikheid sal lei: “There is a precise moment when we reject contradiction. This moment of choice is the lie we will live by. What is dearest to us is often dearer to us than truth.” (Michaels, 1998:166) Hiermee word gepleit vir die behoud van die teenstrydigheid, omdat die verwerping daarvan ’n leuen sal wees.

Ook die ruimte waarin die kunswerke voorkom, waarmee die kunswerke geassosieer word, naamlik “Berg Onwaarskynlik”, bevestig die teenstrydigheid, die dualiteit van die kunswerke. ’n Berg is normaalweg iets vas en seker, waarna ons ons oë kan opslaan om vir hulp te soek, maar hier is die berg juis “onwaarskynlik”, dit wil sê geen vaste rots nie.

Verskeie ander kunswerke word ook deur dualiteit gekenmerk: In die blitswaterkanaal loop water opdraend, òër die berg; *Salviati se Maria* is ’n “katolieke onwaarskynlikheid” in die Calvinistiese Karoo; die burgemeester se beeld het spot en hartseer in die blou oog opgesluit. Hierdeur word die dualiteit van kunswerke bevestig.

Deur die dualiteit wat daarin opgesluit is, word die grense en beperkings van ons logiese en teoretiese manier van dink oorgesteek. Hiermee word gepleit vir die behoud van die teenstrydigheid, omdat die verwerping daarvan ’n leuen sal wees. Ons het seker nie altyd die luukse om voortdurend keuses uit te stel nie, maar hoe langer die dualiteit behou kan word, hoe meer ’n mens met die kontradiksies kan saamleef, hoe kleiner is die kans dat ’n keuse gemaak word vir iets wat ons hoër ag as die waarheid. Voorbeelde van die verwerping van dualiteit en die aangryp van ’n enkele ideaal en die afskuwelike gevolge daarvan, is talryk in *Die swye van Mario Salviati*: die generaal se allesverterende goudlus; Meerlus Bergh wat selfs die vuurwapen op sy eie dogter rig; en Rooibaard Pistorius wat sy eie manskappe vermoor.

Die kunstenaars se lewens is ook ’n uitbeelding van hierdie dualiteit. Hulle leef almal as’t ware op die grens tussen gemeenskappe en in dië opsig steek hulle grense oor. Die Verepaleis word byvoorbeeld op die grens tussen die blanke dorp en swart woonbuurt gebou.

Die verskuiwing van grense het egter ook te doen met die verskuiwing van die grense ten opsigte van wat die kunswerk kan vermag. Elke nuwe kunswerk neem deel aan die gesprek van die geskiedenis van die kunsvorm — is ’n stem wat die grense van daardie kunsvorm herondersoek en problematiseer. Dit bevestig eensyds die grense en die moontlikhede van die genre, maar daag ook terselfdertyd hierdie grense uit. (Kyk ook Kundera, 1995:5-6.)

4. Die kunswerk is gerig teen konvensies

Die kunswerk is gerig teen konvensies. Hierdie idee sluit eintlik aan by die vorige twee afdelings, maar hier val die fokus op spesifiek die gemeenskapskonvensies wat deurbreek word. Kuns word deur Diepkyk Pitrelli steeds beskou as “grootste sonde van die mensdom — om, in navolging van God, dinge met die hand te boetseer” (182). Die idee dat die kleinburgerlike gemeenskap nie kuns verstaan nie en agterdochtig is teenoor kuns en kunstenaars, is duidelik uit die kroegman se skinderstories oor Jonty Jack (182), waaruit die volgende blyk:

- agterdog jeens Jonty omdat hy hom onttrek en teen die berg woon;
- dat kunstenaars (en kuns) onverstaanbaar is (waarskynlik veral weens die dualiteit in kunswerke);
- dat kunstenaars sondes pleeg wat nooit deur God vergewe kan word nie (waarskynlik word die skeppingsdaad van die kunstenaar beskou as ’n uitdaging van God se skeppingsmag – ’n oortreding van die tweede gebod);
- dat Jonty ’n “duiwelstuin” aangelê het; en
- dat Jonty gestraf word vir die sonde van Rooibaard Pistorius (in aansluiting by die oortreding van die tweede gebod, dat die sondes van ouers aan hulle kinders toegereken word).

Hierdie agterdog is die gevolg van ’n bekrompe wêreld. Diepkyk Pitrelli, so besef Ingi, is iemand wat “selde uitkom om dinge te toets of te relativeer” (182).

Die idee bestaan by kleinburgerlikes in Tallejare dat Visman Steier “uit afgodediens gebore” is (183), net soos hulle ook vroeër oor die Mariabeeld van Salviati gevoel het.

Hoewel die kunswerk gerig is teen konvensies, is die implikasie dat dit juis sekere konvensies behoef om sinvol te wees. Dit is Edit Bergh se insig as sy besef dat haar sangtalent ’n voël is wat nie in Europa stand sal hou nie (373). Dit is wat Jonty Jack bedoel as hy sê die kunstenaar moet altyd naby aan sy oorsprong bly om iets te hê om te sê. Hy behou dus die beeld in sy beeldetuin en kan nie Tallejare heeltemal verlaat nie. Hy kry net genoeg afstand van Tallejare om deur die teleskoop na die gemeenskap te kan kyk, maar gaan nie heeltemal weg nie.

5. Die kunstenaars is dokumenteerders van verdriet en mitologie (geskiedenis/verlede)

In hierdie afdeling word, teen die agtergrond van die opmerkings oor kunstwerke hierbo, gekyk na die kunstwerk se verhouding met die geskiedenis. *Die swye van Mario Salviati* is ten nouste gemoeid met die verlede. Die kunstwerk se rol in die weergee van die verlede word soos volg deur Jonty Jack beskryf:

Want die kuns kan die verlede soveel beter vasvat as die geskrifte van die historici.

Hoe sal jy ooit ’n gemeenskap soos dié van Tallejare begryp as jy net na datums en gedwonge verskuiwings en wette en feite kyk? Nee, dink Jonty, en lig sy beker vir die wind en die bome, vir die berg se kranse. Nee, kom julle maar na my beeldetuin, en daar sal julle die ware storie vind. (163)

Die “ware storie” word, volgens Jonty Jack, nie in die geskiedenis, in die feitlike verslag gevind nie, maar in die kunstwerk wat “die verlede soveel beter vasvat”. Die verlede word vasgevat deur die kunstwerk — die kunstenaar is ’n dokumenteerder van “verdriet en mitologie” (164).

Hierdeur stel Jonty Jack twee uiteenlopende diskoerse, dié van die geskiedenis en die kuns, in ’n sekere sin gelyk aan mekaar. Al twee sou besig wees om die verlede weer te gee en te interpreteer, maar die een, die kunstwerk, doen dit bloot beter as die ander een. Hiermee word die onderskeid tussen fiksie en geskiedenis opgehef, of dan bloot tot ’n kwalitatiewe verskil gereduseer. Dit is een manier om ’n praktiese nut aan die kunstwerk toe te ken. Die praktiese nut sou dus wees dat ’n mens die verlede beter deur die kuns kan leer ken.

Hierteenoor wys Slingervel Xam in ’n lang argument met William Gird daarop dat die kunstwerk geen praktiese nut het nie. Kuns is bloot nateken, die maak van ’n opname, die weergee van iets en nie die ware jakob nie — is die beskuldiging van Slingervel teenoor William Gird. (232) Gird voer aan dat hy die tekening maak omdat hy ’n kunstenaar is. Slingervel vestig die aandag op die nuttelosheid van die kunstwerk: Die kunstwerk “(g)aan jou nie help as die rivier afkom nie”, of “as die leeu storm” of “as die son steek” nie (233). Gird se verweer hierteen sluit ook aan by Jonty Jack se idee dat die verlede gedokumenteer moet word:

“Ek vind die agtergelate oorblyfsels van vorige reisigers — daardie tekeninge teen die rotswande — ongelooflik. Ek raak met my vingers daaraan en dis asof die diere en mense onder my hande weer tot lewe spring ...

“Iemand moet dit wat ons teëkom vasvang; iemand moet tussen verlede en toekoms sit en verantwoordelikheid neem vir die verbygaan van dinge. Iemand moet sê: Wag nou — so is dit nou; so sien ek dit; hier is dit (...) en ek vind dat vir my niks anders is nie. Ek sien hoe ontdekkingsreisigers ryk word met ivoor en leeuel en kakstories oor goud in die binneland, maar ek vind vrede wanneer ek my verfreuk gemeng met die geur van droë gras opsnuf en ’n wilde dier staan voor my onder bome en ek kan iets van sy wese dokumenteer ...” (233)

Kuns is dus ’n proses van bestekopname, van dokumentasie. Die kunswerk is ’n weergawe van die hede (“iewers tussen toekoms en verlede”); om kuns te maak is om verantwoordelikheid te neem vir die verbygaan van dinge. Hierdie is ’n drang in die kunstenaar wat veel sterker is as die drang na rykdom, as die drang na goud. Die interpretasie van die wêreld, van die verbygaan van dinge, is vir die kunstenaar die belangrikste: “so is dit nou; so sien ek dit”. Vir die kunstenaar is daar trouens niks anders nie. Die kragdadige optrede (waartoe Gird ook in staat is — hy is immers gedekoreerde soldaat en hy en Slingervel gaan net ná bogenoemde argument op ’n uitwissingstog van diere) is egter sinloos, word juis beskryf as “aanhoudend en onnodig” (233). Die daadkragtige optrede van die soldaat, die fortuinsoeker, die jagter is, in teenstelling met die kunswerk, nie blywend nie, maar “iets onnodigs”. Dit is die werk van die kunstenaar wat blywend is. Die roman bevestig dat dit net die liefde en die estetiese is wat bly. Goud, rykdom en mag vergaan — raak uitgedien en is altyd nuttelos. Die kunswerk bly ’n belangrike verweer teen die verbygaan van dinge.⁵ Gird weet dat kuns nie beskerm teen die leeu of die weerlig of die rivier of die droogte en hitte nie. Maar al hierdie dinge gaan verby en net die kunswerk en die liefde bly.

6. Paul Ricoeur se siening van geskiedenis en fiksie

As die kunswerk dus opstand teen stiksienigheid verteenwoordig, as dit die grense verlê en gerig is teen konvensies, onder andere deur middel van die dualiteit daarvan, is dit juis ook ’n argument om die kunswerk as veel meer as bloot die weergee van die verlede, as bloot die verantwoordelikheidsneming vir die verbygaan van dinge te beskou. Juis in die lig van genoemde aspekte van die kunswerk, kan geredeneer word dat die kunswerk ’n gans ander funksie het as die gekiedskrywing.

Daar is verskeie ooreenkomste en verskille tussen fiksie en geskiedenis te onderskei, dikwels op grond van “referensie”. Die “toets” waarvolgens die onderskeid tussen fiksie en geskiedenis getref word op grond van “referensie”, is die vraag of die vertelling waar of vals is. Verwys die vertelling na iets wat regtig

bestaan (het) of nie? Deur dié vraag word die gehalte van die kunswerk of die geskiedskrywingstuk getoets.

Ricoeur probeer wegkom van die idee dat referensie die manier is waarop die “waarheid”, en daarmee uiteindelik ook die “waarde” van ’n teks (hetsy geskiedenis of fiksie) gemeet moet word. In veral Volume II van *Time and narrative* raak hy hierdie probleem aan en verwerp hy referensie in die gekiedenis teks. Sy argument is dat geskiedenis nie kan verwys nie, want dit waarna dit veronderstel is om te verwys, bestaan gewoon (nie meer) nie. Dit is dus ’n diskoers wat staan in die plek van iets wat nie meer is nie — die verlede. Ricoeur (1990:158) voer aan dat verwysing na die sogenaamde werklikheid nie eenvoudig is nie. Die oomblik as ek na iets verwys, is dit meer as bloot ’n aanwysing daarvan, ’n verwysing daarna — dit is onmiddellik ook die verandering van dit waarna ek verwys deurdat ek dit binne ’n sekere verband betrek — deur op ’n sekere manier daarna te verwys, binne ’n konteks, dit in ’n verband te stel. Dit beteken dat ek in der waarheid nie bloot verwys nie, maar dat ek op dieselfde oomblik besig is om iets te “onthul” en te “transformeer”. Dit is dus altyd ’n refigurasië wat nie iets te doen het met “verwysing” en die “vocabulary of reference” nie. (Ricoeur, 1990: 158)

Ricoeur probeer om weg te kom van referensie as onderskeid tussen geskiedenis en fiksie (dat gekiedenis na die waarheid verwys en fiksie na die leuen). Die geskiedenis teks verwys nie na iets nie, want die verlede bestaan immers nie meer nie en kan nie teenwoordig gestel word nie. Die geskiedenis is dus ’n teks wat staan “in-die-plek-van” — *gegenüber*.

Die fiksie teks, hierteenoër, staan nie in die plek van iets nie, maar verwys eweneens nie na ’n ander wêreld of iets nie — want daardie wêreld bestaan immers nie. Dit is ’n wêreld wat geskep word, wat uit die verbeelding ontstaan; ’n “virtuele wêreld” miskien. Die fiksie teks het egter ’n parallel — iets wat ooreenstem met die “staan-vir” van die geskiedenis teks, naamlik die funksie om onthullend en transformierend te wees:

The function of standing-for or of taking-the-place-of is paralleled in fiction by the function it possesses, with respect to everyday practice, of being undividedly revealing and transforming. Revealing, in the sense that it brings features to light that were concealed and yet already sketched out at the heart of our experience, our praxis. Transforming, in the sense that a life examined in this way is a changed life, another life. (Ricoeur, 1990:158)

Op hierdie punt word ontdekking en uitvinding (“discovery and invention”) dieselfde en daarom is die begrip van verwysing, van referensie, nie meer vir

Ricoeur toepaslik nie. Op hierdie punt, die punt waarop fiksie onthul en transformeer, kan nie meer gepraat word van refigurasië in dieselfde asem as van referensie nie. Refigurasië (Ricoeur se opvatting van die leser wat besig is om die konfigurasie van die outeur te refigureer) moet dus totaal losgemaak word van die idee van referensie (en die “vocabulary of reference”). Refigurasië hou dus nie verband met referensie nie, maar eerder met die idee van toepassing of toe-eiening.

As daar dus sprake is van refigurasië, is dit nie om te verwys na ’n wêreld wat elders bestaan nie. Refigurasië word saamgesien met toe-eiening. Dit is nie asof ek eers re-figureer aan ’n wêreld wat iewers sou bestaan en dit dan daarna toe-eien nie. Toe-eiening is ’n inherente deel van die refigurasië en nie iets wat eers daarna volg nie. En toe-eiening kan slegs plaasvind deur die mediasie van die leesproses:

... it is only through the mediation of reading that the literary work attains complete significance, which would be to fiction what standing-for is for history. (Ricoeur, 1990:158)

In hierdie verband is die klem op die sintuiglike ervaring van die kunswerk belangrik. Die kunswerk is sintuiglik waarneembaar en bestaan in ’n sekere sin ook juis net met daardie doel. Dit verteenwoordig wel opstand teen stiksienigheid van die gemeenskap — maar dié effek word op ’n baie spesifieke manier bereik. Om met ’n kunswerk gekonfronteer te word is ’n waarneming, ’n sintuiglike ervaring. Die kunswerk is nie teorie of suiwer denke nie. Die kunswerke in *Die swye van Mario Salviati* word veral geassosieer met die sintuiglike. Die belang van die sintuie word al deur die titel gesuggereer, en soos Salviati sy sintuie een na die ander, word die klem steeds meer op die oorblywende sintuie gefokus. Ingi voel dat sy in Salviati se sintuigloosheid weer haar eie sintuie ontdek het (308). Die kunswerk verg ’n verhoogde sintuiglike intensiteit — waarnemings wat moontlik gemaak word deur verskerpte sintuiglikheid eerder as deur denke. Kunswerke is nie denke of dogma of idees nie, maar moet “ruik”, volgens Ingi.

Net soos geskiedenis slegs in die historiese diskoers bestaan aangesien daardie “iets” (die verlede) waarna dit veronderstel is om te verwys, nie meer bestaan nie, net so kan fiksie ook nie regtig na “iets” verwys nie — daar is nie ’n realiteit waarna dit kan verwys nie en dit is daarom ’n teks wat staan vir sigself, in sigself (met klem op die sintuiglike gehalte daarvan). Dit beteken egter nie dat geskiedenis nutteloos is, alle sin verloor omdat daar nie regtig iets is waarna dit verwys nie. Die geskiedenis “staan-vir”, in die plek van, daardie verlede wat ons nie meer tot ons beskikking het nie. Net so beteken dit ook nie dat fiksie nou betekenisloos is omdat dit na “niks” verwys nie. Die fiksieteks staan nou wel nie in die plek van iets afwesigs nie, maar deur die toe-eiening daarvan kom daar iets tot stand.⁶

Om toe-eiening egter te laat plaasvind, moet daar uiteraard eers gelees word, soos slegs diegene wat opklim tot op Madonnasheuwel en hulself blootstel aan die beeld aldaar, daardeur verander kan word. Maar lees behels ook meer as die analise van immanente strukture van die teks — so iets verteenwoordig volgens Ricoeur die beperkings van literêre analise, dit wil sê as dit bloot hierby bly. Ricoeur se tese is dat die fiksieteks sigself transendeer in die rigting van ’n ‘wêreld’. Met hierdie stelling wil Ricoeur verby die analise van die immanente strukture van die teks vorder. Die wêreld van die teks is ook die oopmaak van die teks vir die teks se ander, sy buitekant, omdat die wêreld van die teks ’n absoluut oorspronklike intensionele objek in verhouding tot sy eie immanente struktuur het. Hierdie oopmaak kan egter slegs plaasvind deur die leesproses — dit is slegs wanneer ek lees, dat ek daardie absoluut anderse wêreld refigureer en wat dan toegepas word op my eie wêreld.

Anders as die lees van geskiedenis, waarin die historiese ’n rol speel as die staan-in-die-plek van die verlede, lees ’n mens ’n roman nie as iets wat die plek van die verlede inneem nie, maar juis as iets wat ’n “ander wêreld” tot stand laat kom — ’n wêreld wat die stiksienigheid van my wêreld (desnoods van my verlede) krities onder die oog laat kom, wat my bewus maak van byvoorbeeld al die grense, die taboes — en wat my anders na die wêreld laat kyk. Ek raak ten minste, soos die twee konstabels en die drie ouderlinge, bewus van die benoudheid van die konsistorie.

Dit beteken dus dat ek sou kon redeneer dat ek deur hierdie wêreld wat tot stand kom, die mites herinterpreteer — ook die mite van gekiedenis as staan-in-die-plek-van. Maar voor dit kan gebeur moet die fiksieteks losgemaak word van die eise van die staan-in-die-plek van.

Hierdie beskouing bring ook mee dat die fiksieteks (anders as wat Philip John, 2000, aanvoer) in ’n sekere sin wél heling kan bring — juis omdat dit in die lig van aplikasie staan. Deur dinge vir my toe te eien, deur middel van die leesproses hierdie dinge deel van my wêreld te maak, het dit ’n effek op my as leser. Die estetiese laat my nie koud nie, dit mond uiteindelik uit in my wêreld. Soos daardie vyf manne bereid was om hulle besluit dat die Madonnabeeld onskuldig is, te verdedig teen die hele dorpie se onbegrip; soos ook Ingi nie onaangeroer kan wees nie, maar self tot skepping gewek word; soos Mario Salviati se hand begin om selfs óm die klip te begin groei; só verander ’n mens in die toe-eieningsproses.

Randse Afrikaanse Universiteit

AANTEKENINGE

1. Bladsynommers tussen hakies, sonder datum of outeur, verwys na: Van Heerden, Etienne. 2000. *Die swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg.
2. Deur hierdie, en talle soortgelyke verwysings na Opperman se werk, word die selfbewuste “kunsmatigheid” van die roman bevestig — die kunswerk as die singewende, as die blom in die baaierd, as die engel uit die klip opgeroep. Sodoende word bevestig dat hierdie ’n roman oor die kuns is. Selfs Opperman se opvatting dat kuns “boos” is, word hierdeur betrek.
3. Die teenwoordigheid van die (aardse) engel dui ook op hierdie “versoening” tussen hemel en aarde.
4. Twee soorte kognitiewe handeling word deur Bruner (1986:13 e.v.) onderskei, naamlik ’n logies-wetenskaplike (“paradigmatiese”) en ’n narratiewe. Laasgenoemde kan eersgenoemde verdra, maar nie andersom nie.
5. Daarom ook dat Gird, as kunstenaar, achronologies (op ’n tipiese magies-realistiese wyse) steeds in die “hede” van die romangebeure teenwoordig is — ook Siela wat eens liefgehad het, is steeds in die hede teenwoordig. Meerlust en Skoonveld is egter nie in die hede nie — hulle was ingestel (miskien met estetiese pretensie en vertoon) op mag, op posisie, op geld, eerder as op liefde en kuns.
6. Ek lees en in die leesproses vind daardie “secular magic” waarna J. Hillis Miller, 2002:21 e.v., verwys, plaas — ek bevind my skielik in ’n ander wêreld wat na aanleiding van die teks tot stand kom deur my verbeelding; en dan is ek reeds besig met toe-eiening.

VERWYSINGS

BRUNER, JEROME.

1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge (Mass): Harvard University Press.

GADAMER, H.G.

1989 (1975). *Truth and Method*. London: Sheed & Ward.

JOHN, PHILIP.

2000. Versoening, *Aufarbeitung*, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons? *Stilet* XII(1): 43-62.

KUNDERA, MILAN.

1995. *Testaments Betrayed*. London: Faber & Faber.

MICHAELS, ANNE.

1998 (1996). *Fugitive Pieces*. London: Bloomsbury.

MILLER, J. HILLIS.

2002. *On Literature*. London: Routledge.

RICOEUR, PAUL.

1981. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge : Cambridge University Press. (Vertaal deur John B. Thompson)

1984 (oorsp. Frans 1983). *Time and Narrative. Volume 1*. Chicago: University of Chicago Press. (vert. McLaughlin, K & Pellauer, D).

1990 (oorspr. Frans 1985). *Time and Narrative. Volume 3*. Chicago: University of Chicago Press.

VAN HEERDEN, ETIENNE.

2000. *Die swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg

WHITE, HAYDEN.

1980. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: Mitchell, W.J.T. *On Narrative*. Chicago: Chicago University Press. 1-23.