

Geskiedenis vasgevang in 'n net van fiksie: Harry Mulisch se *Siegfried* as postmodernistiese historiese roman

Lucille Brink



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad Magister in Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch.

Studieleier: Prof D.P. van Zyl

April 2006



Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:..... Datum:.....



Opsomming

Die skrywer Rudolf Herter in Harry Mulisch se roman *Siegfried* maak in 'n onderhoud die stelling dat Adolf Hitler slegs begryp sal kan word as hy in 'n net van fiksie gevang word. Dit doen Mulisch inderdaad in hierdie roman. Die vermenging van geskiedkundige en persoonlike gegewens wat uit hierdie strategie voortvloei, staan in die teken van die konvensionele historiese roman, terwyl *Siegfried* ook modernistiese kenmerke vertoon. In hierdie studie word daar egter veral aandag bestee aan aspekte soos metafiksjonaliteit, selfrefleksiwiteit, subjektiwiteit en 'n klem op ideologie wat *Siegfried* deel met postmodernistiese historiese romans, met spesifieke verwysing na Linda Hutcheon se opvattinge oor historiografiese metafiksie en Lies Wesseling se definisie van uchroniese fiksie. Daar word onder meer gefokus op die wyse waarop Mulisch met die oop plekke in die geskiedenis speel deur sy persoonlike gegewens soos 'n legkaart te laat inpas binne die geskiedenis van die Tweede Wêreldoorlog in die algemeen en by spesifieke gebeurtenisse rondom Hitler in die besonder. Mulisch se spel met outobiografiese gegewens in die roman laat die grens tussen feit en fiksie verder vervaag. Van belang is veral die metafiksjonale stellings wat Mulisch in die proses oor onder meer die aard van die geskiedenis maak. Nie net die politieke keerkant daarvan nie, maar ook die subjektiewe en eensydige aard van geskiedenis word in die roman beklemtoon. Uiteindelik word die vraag gestel wat Mulisch wou bereik met nog 'n roman oor Hitler, wat enersyds as karakter simpatie ontlok deur bepaalde menslike eienskappe, maar andersyds gedemoniseer word as onmens met bemenslike kwaliteite. Dit demonstreer die problematiek daarvan om vat te kry op die ware Hitler. Myns insiens vergroot Mulisch in sy karakterisering van Hitler ten slotte doelbewus die raaisel rondom die man wat as een van die mees destruktiewe persone van die 20ste eeu gesien kan word.

Abstract

During an interview, the author Rudolf Herter in Harry Mulisch's novel *Siegfried* states that Hitler would only be comprehended if an imaginative experiment is conducted by capturing him in a net of fiction. This is indeed what Mulisch does in this novel. The combination of historical and fictional data resulting from this strategy is typical of the conventional historical novel, while *Siegfried* also manifests modernist characteristics. In this study, however, special attention is paid to aspects such as metafictionality, selfreflexivity, subjectivity and an emphasis on ideology which *Siegfried* shares with other postmodern historical novels, with specific reference to Linda Hutcheon's view on historiographic metafiction and Lies Wesseling's definition of uchronian fiction. The focus in this study lies, inter alia, on the ways in which Mulisch utilizes open spaces in history and fits the fictitious data like pieces into the puzzle of the history of the Second World War in general and specific events surrounding Hitler in particular. Mulisch's play with autobiographical data in the novel further diminishes the boundaries between fact and fiction. Of particular importance is the metafictional statements about the nature of history which Mulisch delivers in the process. Not only the political side of history, but also its subjective and one-sided nature is emphasised. Finally a question is posed about Mulisch's intentions and aspirations in writing another novel about Hitler, who as a character in this novel awakens sympathy on the one hand and on the other is demonized as inhuman with superhuman qualities. This demonstrates the problems involved in gaining insight into the real Hitler. My opinion is that, in the final instance, Mulisch intentionally magnifies the enigma surrounding Hitler in his characterization of the man who can be regarded as one of the most destructive people of the 20th century.

Inhoudsopgawe:

1. Inleiding en vraagstelling	3
2. Harry Mulisch en Siegfried: Een zwarte idylle	9
2. 1. Biografie	9
2. 2. Mulisch as skrywer.....	10
2.2.1. Resepsie van Mulisch se skrywerskap	10
2.2.2. Mulisch se literêre oeuvre: Temas en literêre opvattinge	12
2.2.2.1. Magies-mitiese lewensfilosofie	12
2.2.2.2. Ontwikkeling: Verhouding van feit tot fiksie	14
2.2.2.3. Ontwikkeling na '80.....	16
2.2.2.4. Die verhouding van sy lewe tot sy werk.....	17
2.3. <i>Siegfried</i> : 'n oorsigtelike bespreking	18
3. Visies op die geskiedenis en die tradisionele historiese roman	23
3.1. Die tradisionele historiese roman en die geskiedskrywing	23
3.2. Twintigste eeuse vernuwing in die geskiedenis en die historiografie	24
3.2.1. Die invloed van die linguistiek: Geskiedenis en narratief	28
3.2.2. Die invloed van die postmodernisme op die geskiedenis.....	30
3.2.3. Die subjektiewe aard van die geskiedenis: Geskiedenis en ideologie	31
4. Perspektiewe op die postmodernistiese historiese roman.....	33
4.1. Die politieke aard van die postmodernisme	33
4.2. Aspekte en gestaltes van die Postmodernisme.....	37
4.2.1. Metafiksie	37
4.2.1.1. Metafiksie en die geskiedenis	38
4.3. Historiografiese metafiksie.....	40
4.3.1. Interaksie tussen die geskiedskrywing en fiksie	40
4.4. Nog postmodernistiese innovasies van die historiese roman.....	45
4.4.1. Selfrefleksiwiteit	46
4.4.2. Uchroniese fiksie.....	50
4.5. Konklusie	53
5. Die vervaging van grense tussen historiese en fiktiewe gegewens.	55
5.1. Herter en Mulisch.....	56

5. 2.	Intertekstualiteit.....	60
5.3.	Werklikheidsillusie.....	63
5.4.	Dagboek.....	71
6.	Siegfried as postmodernistiese historiese roman	75
6.1.	Metafiksie en selfrefleksiwiteit	76
6.1.1.	Historiografiese metafiksie en die tradisionele historiese roman.....	76
6.2.	Subjektiviteit en Ideologie	84
6.3.	Uchroniese fiksie?.....	93
6. 4.	Konklusie	97
7.	Slot.....	99



1. Inleiding en vraagstelling

In sy outobiografie *Mijn getijdenboek* maak Harry Mulisch die volgende stelling:
 “Ik heb de oorlog niet zo zeer ‘meegemaakt’, ik *ben* de tweede wereldoorlog”
 (Mulisch, 1975:64).

Hierdie stelling is onder andere ’n verwysing na sy vader wat gedurende die Tweede Wêreldoorlog sy Joodse eggenoot en sy halfjoodse seun beskerm het teen die Duitsers deur by ’n bank te werk wat Joodse besittings beheer het. Dié inligting uit Mulisch se verlede bied ’n moontlike sleutel tot die fassinatie wat Mulisch met die Tweede Wêreldoorlog het, ’n fassinatie wat in sowel sy fiksie as in sy nie-fiktiewe werke geopenbaar word. Onno Blom (2001) noem in ’n resensie van Mulisch se roman *Siegfried: Een zwarte idylle* (2001) dat geen roman van Mulisch sal kan bestaan sonder eggo's van die Tweede Wêreldoorlog nie. Ook in laasgenoemde roman keer hierdie fassinatie terug. Vanuit hierdie perspektief kan *Siegfried* gesien word as ’n finale poging van Mulisch om vat te kry op Hitler.

Die hoofpersoon in die roman *Siegfried* is ’n skrywer, Rudolf Herter, wat (soos later bespreek) in sommige opsigte as alter ego van Mulisch beskou kan word. Tydens ’n publiseitsbesoek aan Wenen uiter die skrywer in ’n televisie-onderhoud ’n behoefte om Hitler te probeer verklaar, en hy voel dat fiksie moontlik die genre is om in hierdie verband te beoefen. Volgens hom sal Hitler beter begryp kan word deur hom in ’n “totaal gefingeerde, extreme situasie” te plaas en te sien hoe hy hom vervolgens gedra (Mulisch, 2001:22). (Voortaan word slegs bladsynommers by hierdie teks aangedui). Hy probeer dus geen sielkundige of politieke verklaringe soek vir Hitler se optrede nie - hy wil hom eerder begryp deur middel van die kuns.

Die ironie is dat die “waarheid” wat Herter later te wete kom oor hierdie raaiselagtige figuur uit die geskiedenisboeke selfs die fantasieë oortref wat hy, ’n befaamde skrywer, oor Hitler sou kon versin (106). Die leser besef egter terselfdertyd dat die skrywer Mulisch juis besig is met so ’n versonne geskiedenis. Dit funksioneer dus as ’n dubbele tipe ironie. ’n Bejaarde egpaar wat gedurende die Tweede

Wêreldoorlog in Hitler se diens was, dra inligting aan Herter oor wat as die kerngegewe van hierdie roman beskou kan word, naamlik dat Eva Braun 'n seun gehad het by Adolf Hitler. Eers redelik laat in die roman word die titel verklaar: Siegfried is die naam wat Hitler aan sy seun gegee het. Deur van hierdie gegewe gebruik te maak, betree Mulisch 'n terrein waar feit en fiksie verstrengel raak. Van Zyl (1997:32) maak die volgende stelling met betrekking tot die onderskeid tussen feit en fiksie:

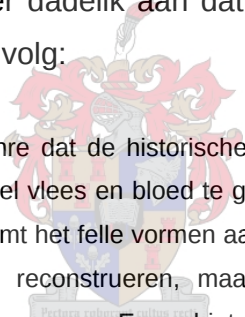
Reeds die etimologie van *feit* en *fiksie* dui aan dat hulle ou stalmaats is: *Feit* is afgelei van *facere* (om te maak of te doen) en *fiksie* van *fingeren* (om te maak of te vorm). Die twee terme is dus verwant, maar roep ook mekaar op by wyse van kontrasstelling.

Hutcheon definieer *feite* as volg en dui terselfdertyd op die subjektiwiteit van die geskiedenis: "Facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same events" (Hutcheon, 1989:57). Hierdie onderskeid tussen feit en fiksie word in Hoofstuk 3 en 4 uitvoerig bespreek. Dit is spesifiek hierdie aspek van die roman wat ek wil bestudeer, in samehang met uitsprake deur Mulisch (en Herter) oor die verhouding tussen die literatuur en die geskiedskrywing wanneer 'n alternatiewe geskiedenis geskep word.

Reeds die keuse van 'n skrywer as hoofkarakter sou verder 'n aanduiding kon wees dat Mulisch in *Siegfried* iets te sê het oor die skryfproses. Daar word inderdaad dikwels in die roman stellings van 'n metafiksionele, metatekstuele aard gemaak. Hierdie selfrefleksiwiteit is kenmerkend van postmodernistiese romans (vgl Hutcheon, 1988, en Wesseling, 1991). Dié studie wil onder meer ondersoek hoe hierdie metafiksionaliteit bydra tot die vervaging van die grens tussen feit en fiksie in *Siegfried*. Dit is hierby nodig om te kyk na die ruimer konteks, naamlik sowel Mulisch se agtergrond as sy skrywerskap, sodat bepaal kan word hoe hierdie roman binne Mulisch se kenmerkende en omvangryke oeuvre inpas. Belangrike vrae is onder meer: Hoe kom Mulisch se opvattinge oor die kuns en kreatiwiteit in *Siegfried* aan bod? Op welke wyses bring Mulisch die vervaging van die grens tussen die fiksionele en die feitlike na vore?

Verder word sekere postmodernistiese idees oor die geskiedskrywing en die literatuur bestudeer, onder andere dié van Lies Wesseling, Linda Hutcheon, en die historiografe Hayden White, Frank Ankersmit en Keith Jenkins, om sodoende na te gaan watter eienskappe die roman *Siegfried* met ander sogenaamde postmodernistiese romans deel. *Siegfried* kan nie werklik beskou word as 'n historiese roman in die tradisionele sin van die woord nie, maar hier word tog mede gebruik gemaak van historiese materiaal. Feite word doelbewus vervleg met fiksie en filosofiese besinning oor historiese figure. Hoe sou hierdie roman dus beskryf kon word?

Om hierdie vraag te beantwoord, kan eerstens gekyk word na die wyse waarop die teks verskil van die tradisionele historiese roman: Wanneer Herter sy stelling maak dat Hitler dalk die beste in fiksie vasgevang sou kon word, neem die verslaggewer wat die onderhoud met hom voer dadelik aan dat hy dus 'n historiese roman oor Hitler wil skryf. Herter reageer as volg:



Nee, nee, dat is een braaf genre dat die historiese feite as uitgangspunt neemt, om die vervolgens min of meer plausibel vlees en bloed te geven. Uw stadgenoot Stefan Zweig was daar een meester in. Soms neemt het felle vormen aan, zoals in al die boeken en films die de moord op president Kennedy reconstrueren, maar dat gaat over het begrip van een gebeurtenis, niet over dat van een mens. Een rabiate moralist als Rolf Hochhuth gaat ook uit van een gegeven uit de sociale werkelijkheid, zoals in *Der Stellvertreter*, een stuk over de fatale rol van de paus in de holocaust, om daar vervolgens zijn fantasie op los te laten; maar ik denk eerder aan het omgekeerde. Ik wil vanuit een of ander verzonnen, hoogstonswaarschijnlijk, hoogfantastisch maar niet onmogelijk feit uit de mentale werkelijkheid naar de sociale werkelijkheid. Dat is denk ik de weg van de ware kunst: niet van beneden naar boven, maar van boven naar beneden (23 – 24).

In 'n tradisionele historiese roman, volgens Herter, word historiese feite as uitgangspunt geneem. In die geval van *Siegfried* dien die geskiedenis wel as vertrekpunt, maar die feite word vervleg met hoogs onwaarskynlike fiksionele gegewens om by die 'mens Hitler' uit te kom. 'n Vraag wat my hierby interesseer, is: Maak Mulisch gebruik van hierdie historiese feite om aan die geskiedenis van die Tweede Wêreldoorlog en aan Hitler byvoorbeeld meer "vlees en bloed" te gee, met ander woorde om die gegewens binne 'n verhaalkonteks meer reël en oordedend

vir die leser voor te stel, of probeer hy daardeur eerder iets sê oor die aard van die geskiedenis en oor die kuns? Hoe dikwels word daar verwys na feitelike geskiedkundige gebeure en word hierdie feitelike gegewens “akkuraat” weergegee? Indien nie, wat is die doel hiervan?

In die loop van die studie wil ek ondersoek doen na die mate waarin die roman ooreenkomste vertoon met dit wat Linda Hutcheon (1988) *historiografiese metafiksie* noem. Dit het onder meer te doen met die opvatting dat ons slegs weet van dinge wat in die verlede plaasgevind het deur hul diskursiewe inskribering, hul spore in die hede. Sodanige tekste wil ons daaraan herinner dat beide literêre tekste en geskiedskrywing tekensisteme is, dus “systems of signification by which we make sense of the past” (Hutcheon, 1988:89).

In *Siegfried* beklemtoon die skrywer (Mulisch) juis die weglating van gebeure uit die geskiedenisboeke wat oop plekke in die geskiedenis laat. Hierdie oop plekke skep op hulle beurt die moontlikheid vir ’n eiesoortige invulling deur ’n outeur van fiksie. Herter weet slegs van Siegfried se bestaan deur ’n verbale vertelling van ’n bejaarde egpaar, dié narratief is nie opgeskryf in bestaande geskiedenisboeke nie. Dit blyk in *Siegfried* dat politieke en magsredes ’n rol gespeel het in die geheimhouding van Siegfried se bestaan, sowel as in die moord op hom. Ook Hitler se verhouding met Eva Braun is verberg vir die Duitse publiek. Hierdie feite lig terselfdertyd die politieke, ideologiese aard van die geskiedenis in die hande van magshebbers uit.

Volgens Keith Jenkins (1991:19), word geskiedenis altyd vir en deur iemand geskryf: “History is never for itself, it is always for someone”. Dit hou mede in dat die gegewens retories geplooi sal word om by die beoogde teikenpersoon of -groep se uitgangspunte (of dit wat die sender as sodanig beskou) aan te sluit. Geskiedenis is polities van aard, en word meestal vir en deur die heersende magsorde geskryf. Die moord op Siegfried is myns insiens onder meer ’n manifestasie van hoe die meesternarratief van ’n bepaalde tyd iemand se geskiedenis kan laat verdwyn tot voordeel van diegene in beheer.

Lies Wesseling lig ook die politieke aard van die geskiedenis en die postmodernistiese historiese roman uit. Sy identifiseer 'n tipe postmodernistiese historiese roman wat bekend staan as *uchroniese fiksie*. Hierdie term verwys na postmodernistiese historiese romans wat afwyk van die tradisionele historiese roman deur alternatiewe weergawes van die geskiedenis te skep. Die alternatiewe werklikhede fokus dikwels op groepe wat nie as betekenisvol beskou is in die gekanoniseerde geskiedenis nie (Wesseling 1991:vii – viii). Die vraag is of *Siegfried* as 'n voorbeeld van uchroniese fiksie beskou kan word.

Nie net die politieke keerkant nie, maar ook die subjektiewe en eensydige aard van die geskiedenis as mededeling word in die roman beklemtoon. Die weergawe van die geskiedenis wat Herter byvoorbeeld gebied word, is slegs van een bron afkomstig. Dit is naamlik die persoonlike ervaring van die bejaarde egpaar Falk. Dit is dus uiteindelik slegs hulle weergawe van die verhaal wat vertel word, aangesien daar tot dusver geen “amptelike” bewyse van Siegfried se bestaan in die geskiedenis aangetref is nie. 'n Verdere bron is Eva Braun se dagboek wat Herter in 'n droomstaat te sien kry. Hierdie spesifieke ego-dokument is nie alleen 'n droombeeld en as sodanig fiktief nie, maar is as dagboek slegs 'n subjektiewe konstruksie van die werklikheid. Die vraag wat hieruit volg, is dan: is daar historiese feite wat ons definitief kan ken of is alles bloot interpretasie en konstruksie? Hoe word hierdie problematiek in *Siegfried* aangespreek? Verder: word daar enigsins in Mulisch se nuutste roman vraagtekens geplaas agter aanvaarde weergawes van die geskiedenis deur hierdie alternatiewe geskiedenis te skep, of is dit bloot 'n gefantaseerde verhaal?

Na 'n deeglike analise van hierdie roman, sowel as 'n studie van teoretiese bronne, hoop ek om hierdie vrae te kan beantwoord en daardeur te kan bewys dat Harry Mulisch in *Siegfried: een zwarte idylle* nie bloot lukraak met feitelike, geskiedkundige gegewens en fiksionele, versonne gegewens omgaan nie, maar dat hy hierdeur 'n stelling wil maak oor die aard van die geskiedenis en die verhouding tussen feit en fiksie in die literatuur. Daarby wil ek nagaan in watter mate hierdie roman as voorbeeld van postmodernistiese historiese (meta)fiksie beskou kan word.

Dit sluit aan by Bart Vervaeck (1999:13) wat in sy studie van postmodernistiese Nederlandse en Vlaamse romans die volgende stelling maak: “De postmoderne roman bestaat niet, er bestaan wel romans die een aantal postmoderne kenmerken vertonen”. Dit gaan dus nie soseer in hierdie studie om ’n streng kategorisering van die roman nie - dit sou juis ingaan teen die postmodernistiese idee dat streng kategoriserings opgehef word. Ek wil wel sommige kenmerke van postmodernistiese romans, en spesifiek historiese romans, ondersoek om na te gaan in watter mate Mulisch se roman ooreenkomste toon met ander romans wat as postmodern beskou kan word. Vervaeck (1999:14) gee vervolgens ’n omskrywing van wat hy onder postmodern verstaan:

Postmodern is een kwestie van gradatie. In bijna elk boek kan je een bepaalde graad van postmoderne kenmerken ontdekken. In de boeken van de Nixgeneratie is dat, heel toepasselijk, de nulgraad. In het werk van zogenaamd klassieke modernisten als Mulisch en Brouwers kun je wel wat postmoderne kenmerken ontdekken, zoals de fictionalisering van het ik en van de realiteit.

In hierdie roman van Harry Mulisch word die leser gekonfronteer met die kombinasie van feitelike en fiksionele gegewens op verskeie vlakke. Mulisch speel as ’t ware ’n spel met die leser. Die skrywer vang hier sowel die ‘werklikheid’ as fiksie op ’n verbeeldingryke wyse vas in sy skryflaboratorium van die woord, waarby hulle onherkenbaar en ononderskeibaar raak. In hierdie studie wil ek ’n poging aanwend om te bewys dat hierdie eksperiment in die teken staan van die postmodernistiese historiese roman en dat die leser in die roman wel “wat postmoderne kenmerke” kan ontdek, hoewel modernistiese kenmerke ook aangedui kan word (soos later uiteengesit).

Dit is egter inderdaad ’n vraag of Mulisch uiteindelik wel met *Siegfried* ’n postmoderne roman of uchroniese fiksie in die ware sin van die woord lewer. In watter mate wyk hierdie roman af van dit wat onder andere Hutcheon in haar bekende teoretisering oor historiese metafiksie omskryf? Hieraan word ten slotte ook kortliks aandag geskenk.

2. Harry Mulisch en Siegfried: Een zwarte idylle

2. 1. Biografie

Harry Kurt Victor Mulisch is op 29 Julie 1927 in Haarlem gebore as enigste kind van Karl Victor Mulisch en Alice Schwarz (De Rover, 1995:1). Sy vader was van oorsprong Duits-Oostenryks, gebore in 1892 in Gablonz, Oostenryk-Hongarye (nou Tsjeggië) en sy moeder Joods, gebore in Antwerpen in 1908, dogter uit 'n Duits-Oostenrykse bankiersfamilie (Huijnink, 1985). Voor die oorlogsgebeurtenisse van die Eerste Wêreldoorlog het sy moeder se ouers na Nederland gevlug, waar sy oupa direkteur van 'n bank in Amsterdam geword het. Deur hom het Harry se vader 'n betrekking gekry in die bank, 'n betrekking wat uiteindelik op ironiese wyse Harry se lewe gered het. Brouwers (1976:6) stel dit as volg:

Vader Mulisch bekleedde in oorlogstijd een direktEURsfunktie bij de bank Lippmann-Rosenthal & Co, die geroofde joodse goederen beheerde. Dankzij deze hoge positie kon hij zijn joodse ex-echtgenote van deportatie naar het vernietigingskamp vrijwaren en kwam ook zijn zoon onverlet door de oorlog.

Na afloop van die Tweede Wereldoorlog is Mulisch se vader in hegtenis geneem (Francken, 2000:125).

Hierdie omstandighede van Mulisch se lewe, waarin sy familie beide as daders en slagoffers van die Tweede Wêreldoorlog verteenwoordig word, raak hy aan in sy outobiografie *Mijn getijdenboek*, 'n verslag van sy lewe met amptelike dokumente en fotomateriaal wat hom bring tot die reeds aangehaalde konklusie: dat hy nie slegs die oorlog meegemaak het nie, maar dat hy die Tweede Wêreldoorlog is (Mulisch, 1975:64).

Na sy ouers se egskeiding in 1937 vestig Mulisch se ma haar in Amsterdam, terwyl hy by sy vader en die huishoudster Frieda Falk in Haarlem agterbly (Mulisch, 1975:14). Hy ontvang sy senior opvoeding tussen 1940 en 1944 aan die Christeljk Lyceum in Haarlem (De Rover, 1995:1). Sy moeder emigreer in 1951 na Amerika

waar sy Amerikaanse burgerskap verkry. In 1957 sterf sy vader “in zeer benarde omstandigheden” (Brouwers, 1976:6).

Mulisch self verhuis in 1958 na Amsterdam, waar hy steeds woon. In 1971 trou hy met Sjoerdje Woudenberg, 'n huwelik wat twee dogters oplewer, Anna en Frieda (Blom, 2002). Vandag is Mulisch se situasie ietwat onkonvensioneel. Volgens David Horspool (2003) het hy in 1989 vir Kitty Saal ontmoet, met wie hy spoedig 'n verhouding begin het en met wie hy tans saambly, alhoewel hy steeds getroud is met Woudenberg. Saal is die moeder van Mulisch se derde kind, Menzo, gebore in 1992 toe Mulisch 65 was. Mulisch en Woudenberg is steeds op goeie voet en hulle sien mekaar amper elke dag (Horspool, 2003). Hierdie persoonlike gegewens is van belang vanweë die ooreenkoms wat dit toon met betrekking tot die hoofkarakter (Herter) in *Siegfried* se situasie (sien Hoofstuk 5).

2. 2. Mulisch as skrywer

2.2.1. Resepsie van Mulisch se skrywerskap

In 'n resensie van Mulisch se roman *Siegfried* klassifiseer Hendrik-Jan de Wit (s.a.) Mulisch as een van die groot skrywers in Nederland:

In de Nederlandse literatuur van na de tweede wereldoorlog regeren drie schrijvers: Hermans, Mulisch en Reve. Hermans overleed in 1995 en Reve zou volgens een recent interview met zijn levenspartner met schrijven gestopt zijn. Dan blijft Harry Mulisch over. Mulisch leeft en schrijft meer dan ooit.

Mulisch (1975:98) noem dat die jaar 1946 'n beslissende begin gebring het in sy skrywerskap: “In de eerst helft van dit jaar - ik was inmiddels achttien - schreef ik een korte reeks essays (...) En in dezelfde maand waarin mijn vader werd gedoopt, op 16 juni, schreef ik mijn eerste verhaal”. Dié verhaal getiteld “De kamer”, Mulisch se eerste wat gepubliseer word, verskyn in 1947 in *Elseviers Weekblad* (Brouwers, 1976:7). Hierna kies Mulisch uitsluitlik vir die skrywerskap.

Die res is geskiedenis. Mulisch se eerste roman *Archibald Strohalm*, waaraan hy twee jaar lank gewerk het, is in 1951 bekroon met die toe nog gesaghebbende Reina Prinsen Geerligs-prijs - die eerste amptelike erkenning van sy werk (De Rover, 1995:2). Mulisch was nou onlosmaaklik deel van die literêre milieu, en die ontvangs van die prys laat hom die volgende stelling maak, wat ook relevant is vir hierdie studie:

De foto van de uitreiking verteenwoordigt voor mij de geheimzinnige ontmoeting tussen de kanonieke, officiële wereld en mijn eigen, apokriefe onderwereld, die immers te gek was om los te lopen. Maar zij liep niet meer los. Zij was geketend. De voorwaarde voor een ontmoeting van die twee werelden is een kwestie van *vorm*. Weet men geen vorm te geven aan zijn apokriefe onderwereld, blijft men een 'onderaards kletser', zoals Exel, dan vindt die ontmoeting niet plaats. Vormen is overwinnen, kleinkrijgen. (Mulisch, 1975:12).

Hier dra Mulisch terselfdertyd iets oor van sy opvatting oor sy skrywerskap en oor kuns, 'n aspek wat in die volgende afdeling van hierdie bespreking aan bod kom.

Die lang lys literêre toekennings wat Mulisch na sy eerste prys ontvang het, sluit die volgende in: die Bijenkorf Literatuurprijs (*Het zwarte licht*, 1957), die Anne Frank-prijs (1957), die Visser Neerlandia-prijs (1960, vir sy toneelstuk *Tachelijn*), die Athos-prijs (1961, vir sy oeuve), die Vijverberg-prijs (1963, vir *De zaak 40/61*) en die Constantijn Huygens-prijs van die Jan Campertstichting (1977) vir sy oeuve. In 1978 ontvang hy die Nederlandse staatsprys vir letterkunde, die P. C. Hooft-prijs. Sy magnum opus, 'n roman van ongeveer 900 bladsye, *De ontdekking van de hemel*, word met die Multatuli-prys 1993 en die Mekka-prys (1993) bekroon. Talle van sy werke is ook verfilm (De Rover, 1995:2), waaronder *De aanslag* met Fons Rademakers as regisseur, wat volgens die Biblioweb webruimte in 1994 bekroon is met die Oscar vir beste buitelandse film, en die suksesvolle *De ontdekking van de hemel* (in Engels *the Discovery of heaven*) met Jeroen Krabbé as regisseur.

Mulisch is verder, ter geleentheid van sy 50ste verjaardag in 1977, tydens vieringe in Den Haag en Amsterdam benoem tot Ridder in die Orde van Oranje-Nassau. By die uitreiking van die eerste eksemplaar van *De ontdekking van de hemel* is hy bevorder tot Officier in die Orde van Oranje-Nassau en het hy gelykertyd die silwer eremedalje

van die Gemeente Amsterdam ontvang (Blom, 2002:263 – 264). Ook in 1995 ontvang hy die Prijs der Nederlandse Letterkunde, 'n prys wat elke drie jaar toegeken word, beurtelings aan 'n Nederlandse en Vlaamse skrywer. Hierdie prys word beskou as “de hoogste literaire onderscheiding die een auteur in de Lage Landen kan krijgen” (Blom, 2002:270). Sy 75ste verjaarsdag word in 2002 in sowel Nederland as daarbuite uitgebreid gevier. In hierdie jaar kry hy ook in Duitsland die Kruis van Verdienste eerste klas vir sy literêre werk wat 'n belangrike middelaarsposisie inneem tussen Nederland en Duitsland (Redaksie, *De Volkskrant*, 2002).

2.2.2. Mulisch se literêre oeuvre: Temas en literêre opvattinge

2.2.2.1. Magies-mitiese lewensfilosofie

Harry Mulisch se oeuvre is volgens Frans de Rover “omvangryk en ogenschijnlijk zeer gevarieerd” (1995:3). Tog vertoon dit ook 'n opvallende eenheid wat volgens De Rover (1995:3) tematies byengehou word deur Mulisch se magies-mitiese lewensfilosofie:



Hij schrijft niet over een naar iets verwijzende realiteit; voortdurend poogt hij de systemen te duiden die achter het menselijk handelen schuilgaan. De werkelijkheid wordt in zijn werk niet gekopieerd, maar getransformeerd.

Hierdie transformasie van die gekende werklikheid kan ook in *Siegfried* herken word, waar Mulisch 'n seleksie uit die geskiedenis gebruik om met 'n nuwe werklikheid na vore te kom. Die magiese element van Mulisch se skrywerskap betref die skryf self: “Het duiden van de achter de realiteit liggende mythe geeft aan de schrijver de welhaast priesterlijke functie van middelaar tussen de mens en het Onzegbare. Maar die duiding geschiedt door middel van Het Woord” (De Rover, 1995:3).

J. Huijnink (1985:399) is van mening dat Mulisch se hele oeuvre terug te voer is na hierdie allesoorheersende artistieke konsepsie, 'n mens- en wêreldpersepsie wat Mulisch al reeds in *Voer voor psychologen* (1961) ontwikkel het. Vanuit hierdie wêreldbeeld en lewensfilosofie bied die kunswerk die enigste moontlikheid om die

wêreld te kan ken. Die kunstenaar herskep hiervolgens die werklikheid tot “tegenaarde” en pas deur die interpretasie hiervan kry die werklikheid sin. Hiermee saam hang die oortuiging dat taal oor die magiese vermoë beskik om *creatio* tot stand te bring, net soos in die woord die mag tot verewiging opgesluit lê (Huijnink, 1985:399).

Mulisch dui sy idee van die skryfkuns ook met die begrip *alchemie* aan:

Zoals voor de alchemist het process in de microkosmos van de retort een analogon vormde van zijn eigen geestelijke groei en zo tot een mystiek inzicht in het bestaan kon leiden, zo is in Mulisch' visie het kunstwerk een middel tot verheldering van het bestaan. Niet overigens doordat het dit 'verklaart', maar juist doordat het het onnoembare mysterie daarvan in verhevigde vorm voelbaar maakt: 'Het beste is het raadsel te vergroten'" (Huijnink, 1985:2).

Die skrywer Herter, hoofkarakter in die roman, se opvatting soos dit in *Siegfried* na vore kom, stem ooreen met hierdie visie van Mulisch:

Voor hem waren er steeds die twee werelden, allebei even werkelijk: de wereld van zijn individuele ervaringen en de wereld van de mythische verhalen; die moesten op een organische manier zo iets als een chemiese reactie met elkaar aangaan en een nieuwe verbinding vormen, - pas dan ontstond het soort boek dat hij wilde schrijven (60).



Mulisch wil voorts vorm gee aan sy “apocriëfe onderwereld”, want alleen deur vorm te gee, kan jy oorwin. Slegs met taal kan geprobeer word om die werklikheid vas te vat (De Rover, 1995:4). Mulisch verwoord die verstaan in *Voer voor psychologen* as volg: “Het schrijven bespreekt niet iets dat gebeurd is, schrijven is iets dat gebeurt: op het papier, in het schrijven. Het is werkelijkheid” (Mulisch, 1961:75). Die probleem lê nie opgesluit in die inhoud van ’n boek of in die keuse om te skryf / nie te skryf nie, soos blyk uit sy uitspraak in *De Toekomst van gisteren*: “Het probleem is nooit, *wat* te schrijven, maar altijd *hoe* wat te schrijven” (De Rover, 1995:4). Die skrywer in *Siegfried*, Rudolf Herter, deel hierdie opvatting “Dat het in het kunst altijd ging om het *hoe*, nooit om het *wat*. Dat in de kunst de vorm de eigenlijke inhoud was” (19).

2.2.2.2. Ontwikkeling: Verhouding van feit tot fiksie

Hierdie magies-mitiese wêreldbeeld vorm die grondpatroon van Mulisch se werk, in samehang met 'n progressie in sy skryfwerk wat hoofsaaklik bepaal word deur die veranderende verhouding tussen die magies-mitiese (fiksie) en die feitelike. De Rover (1995:5) identifiseer in 1980 drie periodes in Harry Mulisch se oeuvre, wat volgens hom ongeveer parallel loop met die jare 50, 60 en 70.

Die eerste periode (die jare vyftig), waartydens Mulisch hoofsaaklik romans, verhale en toneelstukke publiseer, neem 'n aanvang met die publikasie van *Archibald Strohalm* en word afgesluit met die verskyning van sy tweede groot roman, *Het stenen bruidsbed* (1959). Dié tydperk word volgens De Rover (1995:5) gekenmerk deur die oorheersing van 'n "bonte mengeling van mythologiese en magiese motieven (...) Het alledaagse, triviale word voortdurend verbonden met het wonderbaarlijke (...) Vanuit het 'gewone', het menselijke, naderen tot het wonderbaarlijke, het goddelijke". Bogenoemde verbinding van die alledaagse met die wonderbaarlike kom steeds in Mulisch se werk voor, maar in die volgende periode vergroot die waarde wat Mulisch aan die realiteit toeken.

Het stenen bruidsbed, met as tema liefde en oorlog resulterend in totale vernietiging, word deur vele beskou as een van Mulisch se meesterwerke (De Rover, 1995:7). Kenmerkend van Mulisch bevat die roman twee lae, die realistiese en die mitiese. Die verhouding tussen die twee elemente pak hy op 'n eksperimentele en vernuwende manier aan: hy stel byvoorbeeld die fiksionele aard van die roman aan die leser ten toon deur middel van selfrefleksiwiteit. Die roman open met die volgende sin: 'Een mens werkt, vrijt, slaapt, eet- en overal op aarde wordt inmiddels alchemie bedreven met de dertien letters van zijn naam'. Ton Anbeek (1990:226) verklaar die openingsin as volg:

Deze openingszin kan men - met F. De Rover - opvatten als een verwijzing naar de auteur die gaat experimenteren met zijn personages. Nogmaals, zulke verwijzingen naar het fictionele karakter van een prozatekst zijn uniek in de periode 1945 - 1960 - zozeer zelfs, dat ze vaak niet eens werden opgemerkt.

Feit en fiksie word hier steeds meer vermeng, iets wat beskou kan word as die inleiding tot 'n nuwe hoofstuk in Mulisch se skrywerskap, of as die afsluiting van die oue. Feitelike gegewens, die geskiedenis, kry in hierdie periode die oorhand. In sy eerste boek uit hierdie periode, *Voer voor psychologen* (1961), wat 'n versameling outobiografiese geskrifte bevat, verantwoord Mulisch sy temas en opvattinge oor die skrywerskap. Om hierdie rede kan dit volgens De Rover (1995:8) beskou word as 'n sleutel tot die interpretasie van sy werk, ook van publikasies na 1961.

In dieselfde jaar vind ook 'n (volgens Mulisch) beslissende gebeurtenis plaas in sy lewe: hy besoek Jerusalem om verslag te doen van die Eichmann proses. In 1962 publiseer hy 'n boek oor sy ervaring, bekend as *De Zaak 40/61*: "Mulisch karakteriseert zijn boek als 'een verslag van een ervaring'. Het gaat hem niet zozeer om de feiten als wel om de achtergronden, om de werkelijkheid achter de gebeurtenissen" (De Rover, 1995:9). Hierdie vind van agtergronde tot die werklikheid blyk steeds in *Siegfried* Mulisch se beweegrede te wees, aangesien ook die skrywer Herter gedryf word deur die soektog na vormende agtergrondsgebeurtenisse in Hitler se lewe.

In die sestigerjare publiseer Mulisch nog twee reportages, naamlik *Bericht aan de rattenkoning* (1966), 'n geskiedenis van die stad Amsterdam in die jare 1965 – 1966 (Blom, 2002:167) en *Het woord bij de daad* (1968), oor die Kubaanse revolusie (Blom, 2002:173). *De toekomst van gisteren* (1972), met die ondertitel 'protokol van een schrijverij', kan gesien word as 'n terugblik op Mulisch se periode van "revolutionaire dadendrang" (De Rover, 1995:10). Soos die ondertitel aandui, wil die boek 'n verslag, 'n ontstaansgeskiedenis van 'n skrywery weergee, in hierdie geval egter die nie-skryf van 'n roman wat sou afspeel in 'n Europa waar Hitler die oorlog gewen het. Tipies Mulisch sou in die verhaal 'n hooffiguur wees wat 'n roman skryf oor 'n Europa waar Duitsland die oorlog verloor het.

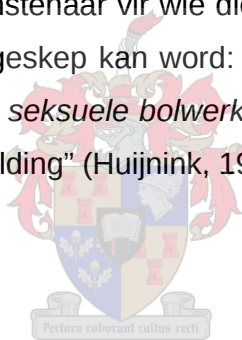
Nog voor die publikasie van *De toekomst van gisteren* keer Mulisch egter al terug na die verbeelding, na die mite, met die roman *De verteller* (1971), wat volgens De Rover (1995:10) net soos *Het stenen bruidsbed* 'n nuwe periode aankondig. Dit is egter geen roman in die tradisionele sin van die woord nie:

Het boek is een aaneenschakeling van parodieën op genres en stijlen, aforismen, jeugdherinneringen, invallen. Door de gevolgde montagetechniek wordt alles wat we 'romantekst' zouden noem, afgebroken, gefragmenteerd. Maar ondanks die moeilijk toegankelijke structuur bevat het wel degelijk een 'verhaal': het is Mulisch' afrekening met de Tweede Wereldoorlog, waarbij de chaotische tijd zich weerspiegelt in de chaotische vorm.

Ook Huijnink (1985:400) sien *De verteller*, tesame met *De toekomst van gisteren*, as Mulisch se tydelike afrekening met die Tweede Wêreldoorlog, "een bevrijding van een obsessie die ruimte maakt voor een nieuw begin" (Huijnink, 1985:400).

Wat vorm betref, kies Mulisch egter nie vir 'n nuwe begin nie, hy gryp steeds terug na die verbeelding en mite in *De verteller*. Huijnink (1985:400) noem dat in hierdie periode die verbeelding in Mulisch se werk haar reg her-oeps en dat Mulisch homself weer laat sien as 'n kunstenaar vir wie die vorm primêr is, omdat daardeur die enigste sinvolle werklikheid geskep kan word: "Zelfs de prikkelende studie over de psychiater Wilhelm Reich *Het seksuele bolwerk* (1973) gehoorzaamt tot op grote hoogte aan de wetten der verbeelding" (Huijnink, 1985:400).

2.2.2.3. Ontwikkeling na '80



In die tagtigerjare, met die sukses van *De aanslag* (1982) en *Hoogste tijd* (1985), bereik Mulisch volgens De Rover (1995:17) die toppunt van sy skryfkuns, soos blyk uit die nasionale en internasionale waardering vir sy werk. Teen die agtergrond van hierdie "comfortabele kunstenaarsposisie" (De Rover 1995:17) straal dié werk "in veel opzichten virtuositeit uit (...): Mulisch speelt een geraffineerd spel met zichzelf en met zijn oeuvre". *De Aanslag*, wat afspeel tydens die Tweede Wêreldoorlog, getuig weereens van die invloed wat hierdie ingrypende gebeurtenis op Mulisch gehad het.

Die novelle *De pupil* (1987) is die eerste van Mulisch se werke wat 'n ekstreme vorm van selfrefleksie openbaar. Die verhaalkonstruksie is "spiegelbeeldig: Mulisch presenteert een dubbelspel met feiten en gebeurtenissen uit zijn biografie (De

Rover, 1995:17). Hierdie selfrefleksiwiteit en gebruik van biografiese gegewens is ook kenmerkend van *Siegfried*, soos later aangetoon sal word.

2.2.2.4. Die verhouding van sy lewe tot sy werk

Die vervaging van die grens tussen werklike gegewens uit Mulisch se lewe en fiksie word steeds verder ontwikkel in die negentigerjare. Volgens De Rover (1995:13) is daar by Mulisch 'n "nauwe inhoudelike verwevenheid van autobiografiese en fiksionele geskrifte; soms is het selfs onmogelik een werk tot een van beide genres te rekenen". Die rede wat hy hiervoor vind, is Mulisch se metatekstuele opvattinge, soos verwoord in *Mijn Getijdenboek* (1975:100):

Iedere schrijver werkt natuurlijk met het materiaal, dat zijn leven hem verschaft, want hij heeft niets anders; zijn ervaringen en zijn verbeelding gaan steeds nieuwe combinaties aan en leiden zo tot zijn oeuvre.

Die skrywer Herter maak 'n soortgelyke stelling in *Siegfried* (15):

Het zou langzamerhand tijd voor zijn memoires zijn, als het niet zo was dat al zijn werk eigenlijk uit memoires bestond: niet alleen van zijn feitelijke leven, maar ook van zijn verbeelding, die niet van elkaar te scheiden waren.

Dergelike vervaging van die grens tussen outobiografiese en fiktiewe gegewens kom ook voor in wat Mulisch se magnum opus genoem sou kon word:

Een literair sublieme reflectie op de relatie auteur / leven presenteert Mulisch in 1992 met *De ontdekking van de hemel*. In deze 900 pagina's omvattende roman creëert Mulisch een tijdsgeschiedenis én een terugblik op zijn eigen schrijverschap (De Rover, 1995:15).

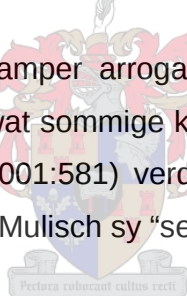
De Rover (1995:19) beskou die selfrefleksiewe novelles van die jare na 1985 as vingeroefeninge tot die publikasie van *De ontdekking van de hemel*. In die hoofkarakters van die roman kan sowel Mulisch as sy vriend J. H. Donner herken word (De Rover, 1995:15), net soos die hoofkarakter in *Siegfried* trekke van Mulisch vertoon, woorde in Herter se mond gelê word wat Mulisch self kon gesê het en figure

uit Mulisch se verlede in onder andere die naamgewing terugkeer, soos met die egpaar Falk.

Ook in *De procedure* (1999) wat net voor *Siegfried* verskyn, kom verwysings na die outeur en die vervaging van skeidslyne voor. In hierdie roman word elemente uit onder meer die teologie, die alchemie, die mikrobiologie en die mistiek, die chemie en die filosofie verweef met elemente uit Mulisch se lewe en werk. David Horspool (2003) dui soos volg op die wyse waarop die skrywer se omstandighede soms naby aan dié van sy hoofkarakters kom:

The novel was perhaps too schematic to be wholly successful, but it gave Mulisch's critics something to latch on to in its description of the scientist waiting up for the announcement of the Nobel prizewinners expecting the call from Stockholm. This was just the kind of thing that some people could imagine of the writer himself. He shrugs it off. "I struggled my whole life with the fact that people don't have a feeling for my self-irony. "

Die selfversekerde, suksesvolle, amper arrogante skrywer in *Siegfried* toon talle ooreenkomste met Mulisch - iets wat sommige kritici genoep het om teen die roman uit te vaar. R. van der Paardt (2001:581) verdeel die kritici in twee groepe, met verskillende houdings teenoor wat Mulisch sy "self-irony" noem:



Passages waarin Mulisch over zijn personage schrijft in lovende termen of op zijn minst in positieve zin, worden door critici die weinig met Mulisch ophebben (Max Pam in *HP-De Tijd* en Monica Soeting in *De Volkskrant*) als bewijs voor de grenzeloze zelfoverschatting van Mulisch aangehaald. Bewonderaars als Arnold Heumakers (*NRC- Handelsblad*) en Jeroen Vullings (*Vrij Nederland*) zijn geneigd dergelijke fragmenten te bezien als een vorm van zelfspot, waardoor tegelijkertijd parallellen en verschillen zichtbaar worden tussen de biografische werkelijkheid van Mulisch en zijn fictie.

2.3. *Siegfried*: 'n oorsigtelike bespreking

Herter is, soos Peter Henk Steenhuis (2001) dit stel, "een wereldberoemde, pijprokende schrijver, die ooit over de nazi Adolf Eichman een boek heeft geschreven, en in de pers vergeleken is met Homerus, Dante en Milton". Die noue verbintenis tussen outobiografiese geskifte en fiksie in Mulisch se werk blyk, soos genoem, spoedig reeds uit die ooreenkomste tussen Herter en Mulisch, selfs in

voorkoms (8). Die titel van die boek waaroor Herter 'n lesing in Wenen gaan lewer, naamlik *De Uitvinding van de Liefde*, herinner aan Mulisch se roman *De ontdekking van de hemel*. Maar ook op 'n dieper, moontlik meer veelseggende vlak word ooreenkomste aangedui, soos in hul opvattinge oor die literatuur en hul wêreldbeeld. Sommige van hierdie parallele is reeds aangetoon en sommige word in Hoofstuk 5 meer uitgebreid ondersoek.

Hierdie gegewens kan die roman laat lyk na 'n ietwat "oppervlakkige outobiografie" (Van Deel, 2001), maar kenmerkend van Mulisch funksioneer die teks nie bloot op 'n realistiese vlak nie. Die vermenging van feit en fiksie lei tot 'n interessante verhaallyn waar die verhouding tussen die twee geproblematiseer word. Op die dag van sy aankoms in Wenen word 'n onderhoud met Herter gevoer op Oostenrykse televisie. Tydens die gesprek, waarin vrae gestel word oor Herter se nuutste roman en waarin ook sy metatekstuele opvattinge bespreek word, formuleer Herter sy siening van die kuns en die fantasie as volg:

Ik bedoel dat een kunstzinnige fantasie van een andere soort niet zo zeer iets is, dat begrepen moet worden, maar eerder iets *waarmee* je begrijpt. Zij is een werktuig (21).

Hy noem as voorbeeld van 'n persoon wat so begryp kan word, Adolf Hitler. Om dit te kon doen, sou mens iets moes versin wat hy nie gedoen het nie, maar wat hy sou kon doen en hom dus plaas in 'n "totaal gefingeerde, extreme situasie" (22). Volgens Herter het al die "honderdduizend" studies van Hitler hom alleen maar meer misterieus, meer onsigbaar gemaak. In teenstelling hiermee is fiksie dan eerder die net waarin hy gevang kan word (23).

Na die onderhoud begin Herter die mentale soektog na 'n fiksionele situasie waarin hy Hitler kan plaas, wat hom meer begrypbaar sou kan maak; maar wat die "werklikheid" hom vervolgens bied, is veel beter. Die ontmoeting met die egpaar Falk lei die tweede deel van die roman in. Hulle het jare vantevore as Hitler se kamerbediendes gewerk by die Berghof. Die vorige aand se televisie-onderhoud en die gesprek oor Hitler het die Falks se aandag getrek en hulle laat glo dat hulle moontlik vir Herter kan help. "Met de fantasie?" vra 'n oorblufte Herter, maar die Falks se antwoord verbaas hom nog meer: "Nee, daar heeft u geen hulp bij nodig.

Met iets werkelyks, om te sien wie hij was” (68). Die gesprek maak Herter nuuskierig en hy gaan die volgende dag na die egpaar aan huis. Nadat Falk Herter laat sweer dat hy die inligting wat Falk gaan oordra eers aan die wêreld bekend sal maak na hul dood, vertel hy Herter van die lewe op die Berghof. Alles lyk aanvanklik betreklik normaal, maar dan word die egpaar op 'n dag deur Hitler ontbied, meegedeel dat Eva Braun swanger is en mettertyd as ouers van die steeds ongebore kind aangestel. Hierdie nuus word egter, om politieke redes, net aan 'n klein groepie mense bekend gemaak. Die nuus dat Hitler 'n kind gehad het, is vir Herter amper ondenkbaar:

Het was misschien niet wereldhistorisch, maar in elk geval wereldschokkend. Hitler een kind! Dat was toch wel het laatste wat hij zelf had kunnen verzinnen – maar zo zat de werkelijkheid blijkbaar in elkaar: zij was de verbeelding steeds een stap vooruit. Liefst wilde hij nu in tien zinnen te weten komen, hoe het verder was gegaan (106).

Wat volg, is steeds meer verbluffend. Die kind word Siegfried gedoop en deur die Falks as hulle eie behandel en liefgehad. In 1944 egter, nadat Eva Braun beveel word om haar by Hitler te voeg, kry Falk die opdrag om Siggie te vermoor - indien hy dit nie sou doen nie sou Siegfried aan die hand van iemand anders sterf en sou beide Ullrich en Julia Falk na konsentrasiekampe gestuur word. Ullrich Falk neem Siegfried saam na die skietbaan en skiet die kind vervolgens dood in wat na die tyd na 'n ongeluk lyk. Julia Falk, wat nie oor die bevel ingelig is nie, kom eers jare later die ware toedrag van sake te wete. 'n Rede vir die moord is nooit verskaf nie en kon maar net oor bespiegel word. Dit is inderdaad 'n raaisel wat Herter probeer oplos in die volgende fase van die roman.

Hierdie fase speel af in Herter se hotelkamer. Terug in die kamer bespreek Herter Hitler met sy vriendin Maria, terwyl hy ook sy idees in 'n diktafoon inspreek. Maria mag egter nie vertel word wat Herter te wete gekom het nie, sy idees is meer op 'n filosofiese, bespiegelende vlak. Die aanvangspunt van sy gedagtes is dat Hitler die “nietigende Niets” is, hy is 'n niks, vergelykbaar met 'n swart gat uit die sterrekunde, naamlik 'n dooie ster waarin alles verdwyn. Hy is 'n vakuum wat mense in hom opsuig sodat hulle daardeur vernietig word. Maar hoe kan dit bewys word? “Als

Herter sich dat afvraagt, krijgt hij een inval. Het gaat hem om de traditie van het Niets in de filosofie” (Anbeek, Van der Meijden et al, 2002:55).

Vanaf Schopenhauer, die vader van die “pessimistiese, irrationele stroming” (64) kos dit Herter slegs twee stappe verder om te kom waar hy wil wees. Die eerste stap is Richard Wagner, skrywer van operas en antisemiet. Van daar af beweeg hy na Nietzsche: filosoof, aanvanklik aanhanger van Schopenhauer en vriend van Wagner. Nietzsche het volgens Herter ’n paar skokkende idees in *Also sprach Zarathustra* geformuleer, “zoals de conceptie van de Übermensch, de heerschappij van de sterken over de zwakken, de afschaffing van het medelijden en de stelling dat God dood is” (169). Die effek wat die idees op Nietzsche gehad het, was volgens Herter negatief: “De doodongelukkige Fritz leed onder zijn durf; liefst wilde hij dat iemand kon aantonen, dat zijn gedachten onjuist waren” (169). Nietzsche was dan ook Hitler se eerste slagoffer: Hitler se konsepsie en geboorte val saam met Nietzsche se toenemende geestelike agteruitgang. Volgens Herter staan hierdie twee sake in verband met mekaar.

Herter se filosofiese besinninge en bepeinsinge duur voort, tot iets hom uiteindelik aan die keel gryp en hom meesleur “de slaap in, door de slaap heen, verder dan de slaap...” (181). Die hoofstuk wat hierop volg, bevat die dagboek van Eva Braun se laaste dae. Dit is kursief gedruk, moontlik om ’n effek van waarheidsgetrouheid te skep. In hierdie dagboeke word die rede vir Siegfried se moord getoon, dat dit as gevolg van die verraad van Hitler se eie generaals was, wat Hitler vals inligting gegee het dat Eva Braun vir een agste Joods was. In hierdie hoofstuk word ook ’n hele paar ander raaisels opgelos.

In die laaste hoofstuk tref Maria Herter dood aan in die hotelkamer. Sy gedagtes het hom inderdaad “verder dan de slaap” gelei. Maria vind die diktafoon waar hy sy idees en uitsprake opgeneem het en daarop hoor sy Herter se laaste woorde in die verte “...hij...hij...hij is hier...” (213). Herman Jacobs (2001) verklaar Herter se dood as volg:

Herter blijkt zijne krachten te hebben overschat: “de afgrond” zoals hij Hitler ook karakteriseert, gaapt hem tegen - en verzwelgt hem. De oernazi is hem te machtig; niet alleen is hij niet in staat hem in fictie op te sluiten, bij de worsteling met diens ‘ongees’ schiet hij, zo duidelijk geschapen naar het evenbeeld van zijn bedenker, zelfs het leven in. Hitler blijft een vernietigende kracht.

Dit blyk dus dat Herter nie daarin kon slaag om Hitler in fiksie vas te vang nie, maar wat van sy alter ego Mulisch?

Voor daar gekyk word na hoe Harry Mulisch in die roman met geskiedkundige gegewens goël om uiteindelik vat te kry op sy fassinassie met Hitler, en na die moontlike doel hiervan, word ingegaan op enkele teorieë oor die geskiedskrywing ten einde te bepaal, soos in eerste hoofstuk gestel, in watter mate die teks as ’n postmodernistiese historiese roman beskou kan word.



3. Visies op die geskiedenis en die tradisionele historiese roman

In hierdie hoofstuk word gekyk na enkele idees oor geskiedskrywing, sowel as na die aard van die tradisionele historiese roman. Sodoende kan vasgestel word in watter mate *Siegfried* van Harry Mulisch onderskei kan word van die tradisionele historiese roman. Hierby wil ek ook aantoon dat die tradisionele perspektief op die geskiedenis in hierdie roman ondermyn word. In die volgende hoofstuk word ondersoek ingestel na die aard van postmodernistiese literatuur en tekste in die algemeen en die postmodernistiese historiese roman in die besonder.

3.1. Die tradisionele historiese roman en die geskiedskrywing

In die studie *Writing History as a Prophet* (1991) bekyk Lies Wesseling die manier waarop die genre van die historiese roman gesitueer is teenoor die historiografie van die tyd. Die historiese roman, wat in die verlede as 't ware 'n aanvullende posisie teenoor die historiografie ingeneem het, is enersyds benut as 'n middel tot die oordra van historiese kennis, maar kon andersyds eksplisiet in sowel vorm as inhoud onderskei word van die historiografie van die tyd. Skrywers van die historiese roman het die gebruik van verdigting verdedig op didaktiese gronde, naamlik dat dit die leser se toetrede tot die verlede fasiliteer (Wesseling, 1991:43). Dié perspektief op die historiese roman hang saam met die skrywer en hoofkarakter in *Siegfried*, Rudolf Herter, se beskouing van hierdie genre. Hy noem dit “een braaf genre dat de historische feiten als uitgangspunt neemt, om die vervolgens min of meer plausibel vlees en bloed te geven” (23). Dit lyk dus asof die skrywer van die historiese roman die taak wat voorheen die historici se domein was, naamlik om bestaande inligting so lewendig en oorredend as moontlik oor te dra, oorgeneem het.

'n Verdere aspek wat die historiografie van die historiese roman onderskei, is die verskil in fokus. Teenoor die historiografie wat sigself besig hou met die politieke en sosiale strukture van die tyd, fokus die historiese roman op normale mense: “The historical novel writes domestic, rather than political history, by recreating the daily lives of anonymous, ordinary individuals who have left no traces behind in historical

records” (Wesseling, 1991:48). Die fokus val dus op karakters met wie die leserspubliek kan identifiseer. Die manier waarop die karakters en geskiedenis deur vertelling gekonstrueer is, was aantrekliker vir die lesers as die historiografie.

3.2. Twintigste eeuse vernuwing in die geskiedenis en die historiografie

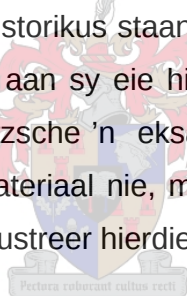
In die eerste helfte van die 20ste eeu is die idee van en geloof in 'n eksterne realiteit as 'n stabiele en verstaanbare entiteit toenemend geproblematiseer. Hierdie ontwikkeling het op sy beurt tot ondersoeke gelei oor die komplekse verhouding tussen die waarnemende subjek en die eksterne wêreld (Wesseling, 1991:69). In die vorige eeu is ook die aard en rigting van die moderne wetenskap toenemend bevraagteken, en volgens Southgate (1996:4) het die onvermoë van die kern self om te hou, die sigbaarwording van 'n wyer intellektuele anargie tot gevolg gehad. Die krisis is vererger deur ontwikkelinge in ander dissiplines soos die sielkunde, linguistiek en filosofie.

In die postmoderne era hou vroeë wat tradisioneel as filosofies gesien is, soos dié oor die aard van taal, ernstige implikasies in vir ons verstaan van konsepte soos waarheid, werklikheid, betekenis en kennis (Southgate, 1996:4 - 5). Dit is dan ook nie verrassend dat die ondermyning van die geloof in die haalbaarheid van objektiewe kennis ook 'n invloed uitgeoefen het op die studie van die geskiedenis en die historiografie nie. Van Zyl (1997:34) noem dat historici toenemend tot die gevolgtrekking begin kom het dat “die veronderstelde streng saaklike, objektiewe karakter wat aan die historiese feite toegeskryf word, 'n fiksie is”.

Een ontwikkeling in die geskiedenis vlak voor en na die Tweede Wêreldoorlog manifesteer as die krisis van die historisisme (Wesseling, 1988:144). Die historisisme is 'n stel idees oor die verlede en die bestudering daarvan wat in die 19de eeuse Duitsland geformuleer is in reaksie teen die Verligtingsgeskiedskrywing. Die kernidee van hierdie denkwysie is dat die verlede in sy eie terme verstaan moet word, en dat geen aspek van die verlede 'n bevoorregte of betekenisvolle posisie kan geniet teenoor enige ander nie. Historisisme in sy mees ekstreme vorm kan egter volgens Davies (2003:133) lei tot relativisme.

Die krisis van die historisisme waarna Wesseling (1991:69) verwys, was volgens haar deels 'n verwerking van die 19de eeuse skeptiese denkbeelde oor die aard en kenbaarheid van die geskiedenis en deels 'n verwerking van die totale ontnugtering wat gevolg het na die Eerste Wêreldoorlog (Wesseling, 1988:144). Die belangrikste filosowe om oor eersgenoemde te besin, was Nietzsche en Schopenhauer. In sy invloedryke traktaat *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, een van die *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873 – 1875), neem Nietzsche 'n standpunt in teen die verwetenskaplike geskiedskrywing deur die objektiwiteitsideaal daarvan krities te bekijk (Wesseling, 1988:144).

Esterhuyse bied in *Filosoof met 'n hamer* (1975) 'n bespreking van Nietzsche se filosofie van die geskiedenis. Volgens hom gaan Nietzsche van die standpunt uit dat die historikus nie buite die geskiedenis staan om sodoende 'n totaalvisie op die geskiedenis te kan bied nie. Die historikus staan self midde-in die geskiedenis en is as sodanig onherroeplik gebonde aan sy eie historisiteit. Om hierdie rede kan die historiese wetenskap nooit vir Nietzsche 'n eksakte wetenskap wees nie, nie slegs as gevolg van die aard van sy materiaal nie, maar veral vanweë die aard van die mens self. Esterhuyse (1975:78) illustreer hierdie stelling as volg:



Vanweë sy histories-wees beskik die mens nooit oor die geskiedenis in die vorm van brute feite nie. Die mens hou hom slegs besig met “interpretasies”, “duidinge van duidinge”. Pas op grondslag van sy geskiedenisfilosofie kan Nietzsche spitsvondig formuleer: “Feite! Ja, feite fiksies! – 'n Geskiedskrywer het nie met dit wat werklik gebeur het te doen nie, maar met vermeende gebeurtenisse; slegs dié het gewerk.”

Naas die bevraagtekening van die ideaal van objektiwiteit in die historiese wetenskap, lewer Nietzsche bytende kritiek op Hegel se idee van die geskiedenis as teleologiese ontwikkeling, die heersende geskiedenisbeeld van die tyd (Wesseling, 1988:144).

Nietzsche se teorie is een manifestasie van die krisis van die modernisme wat na Wesseling se mening die metafisiese basis aangetas het wat dit moontlik gemaak het om die geskiedenis as 'n geordende en kenbare totaliteit te begryp. Hierdie idee

kry sy neerslag in 'n gedagtepatroon wat as volg geparafraseer word deur Wesseling (1988:144): "Wanneer de geschiedenis niet meer in een teleologische vorm gegoten kan worden, noch geijkt op de goddelijke voorzienigheid, dan valt zij uiteen in een amorfe massa van talrijke ontwikkelingen en tendenzen".

Volgens Spargo (2000:6) is dit in die hedendaagse studie van die geskiedenis ongewoon om 'n historikus te vind wat nie akuut bewus is van die toevalligheid sowel as die spesifieke hoedanigheid van sy of haar eie sosiale en politieke posisie nie. Hulle is ook bewus daarvan dat sodanige posisie hul lees en skryf oor die verlede sal beïnvloed. Hoewel sommige populêre geskiedenissteeds aangebied word as objektiewe weergawes van dit wat was, word die meerderheid studies oor die verlede deur akademiese historici eksplisiet aangebied as interpretasies. Twyfel oor die moontlikheid van 'n objektiewe rekonstruksie van die verlede het in die filosofie van die geskiedenis dus aanleiding gegee tot die verkenning van 'n ander aspek van die historiografie, naamlik die manier waarop die historikus vorm gee aan die objek van historiese kennis.

Croce en Collingwood het byvoorbeeld die objektivistiese epistemologie van die historisisme met 'n perspektivistiese posisie vervang deur uit te wys dat dit onmoontlik is vir historici om van hul intellektuele en ideologiese voorveronderstelling af te sien. Na hul mening vorm hierdie voorveronderstelling 'n onvervangbare grondslag vir enige weergawe van die verlede: "Thus, the coherent structures of the past came to be regarded as a function of the historian's mind, rather than a property of history itself" (Wesseling, 1991:72). As gevolg van die sentrale rol van die geskiedkundige in die skepping van 'n weergawe van die geskiedenis word die geskiedenis self dan as 'n vorm van literatuur gesien waarvan die betekenis en waarheid afhanklik is van die posisie en perspektief van die geskiedkundige wat dit vervaardig het. Marwick noem dié denkwysie oor die geskiedenis die *auteur* teorie, wat naas Croce en Collingwood ook deur Becker, Oakeshott en Lukács ondersteun word (Davies, 2003:6-7).

Teen die tweede helfte van die 20ste eeu is die geskiedenis of denke oor die geskiedenis ook vanuit 'n ander hoek beïnvloed, naamlik die linguistiek. Historici

gebruik taal immers nie net in ondersoek na die ou gebruike van taal nie, maar hulle het ook slegs toegang tot hul materiaal deur taal. Verder word hul idees en teorieë ook gekommunikeer deur middel van tekste, sodat hul kennis aan 'n groter publiek oorgedra kan word. Southgate (1996:70) kom dan tot die gevolgtrekking dat historici nie daarna kan streef om immuun te bly teen die uitdagings wat die linguistiek aan alle taalgebaseerde vakke stel nie.

Akademie studies oor die aard en funksies van taal het in die laaste paar dekades van die 20ste eeu die sogenaamde 'linguistic turn' tot gevolg gehad. Hierdie 'linguistic turn' het groot vertakings in die menslike en sosiale wetenskappe tot gevolg gehad wat historici uiteraard ook nie kon vryspring nie (Southgate, 1996:70). Studies in die linguistiek het van die standpunt uitgegaan dat baie van dit wat ons as 'feite' ervaar in werklikheid gefatsoeneer of gekondisioneer is deur taal. In plaas daarvan dat taal dus net 'n bestaande situasie verklaar, dien taal self om die konstruksie van die situasie te bepaal (Southgate, 1996:70). Die radikale idees van hierdie skuif het volgens Van Zyl (1997:35) die besef binne die humaniora en sosiale wetenskappe gevestig dat die werklikheid 'buite' of 'agter' die taalkonstruksies waaruit ons kennis saamgestel is onbereikbaar is anders as deur taal.

Die implikasie van hierdie denkwys vir die geskiedenis was dat die tekstualiteit van die geskiedenis nou ondersoek is. Werke van onder andere Hayden White, Frank Ankersmit, Dominick LaCapra, Patrick Joyce en ander word beskryf as deel van die 'linguistic turn'. Die historici wat die 'linguistic turn' begin het, het gewerk met onder andere idees uit die literêre teorie. Hulle het geargumenteer dat historici hul nabye verhouding tot die letterkunde moet aanvaar, en die geskiedenis nie moet sien as die feitelike teenpool/ teenoorgestelde van fiksionele/ fiktiewe literatuur nie. Hulle het voorgestel dat historici beide dissiplines eerder sien as vorme van skryf wat betekenis skep, eerder as vind (Spargo, 2000:6).

Hoewel skrywers in vroeër jare ook die verhouding tussen die narratief en geskiedenis ondersoek het, veral Paul Ricoeur en Roland Barthes, was dit volgens Spargo (2000:6) Hayden White se werk wat 'n besondere effek gehad het op baie historici se idees oor die rol en toekoms van hul dissipline. White argumenteer dat

baie geskiedkundiges nie die betekenis van die verlede *vind* deur feite te ondersoek nie, maar dat hulle betekenisse maak of *invent* deur die gebruik van taal: “They do not reconstruct or translate lived stories into prose stories, but create meaningful narratives” (Spargo, 2000:6).

3.2.1. Die invloed van die linguistiek: Geskiedenis en narratief

Hayden White se werk het volgens Van Zyl (1997:35) ’n invloed gehad op diverse dissiplines, onder andere die Amerikaanse geskiedfilosofie, die letterkunde en die Frans-Amerikaanse dekonstruksie. Volgens Hutcheon (1988:143) is dit opvallend dat Hayden White meer impak gehad het in literêre kringe as in historiese kringe. Deur die geskiedenis oop te stel vir die retoriese strategieë van die narratief het White soortgelyke vrae geopper as kontemporêre fiksie, naamlik oor wat die aard van verwysings binne sowel die geskiedenis as die fiksie is. Ook binne die interdisiplinêre “rhetoric of inquiry” was sy teorieë van groot belang. White se uitgangspunt, een wat hy deel met Roland Barthes, is dat geen taal, genre of dissipline deursigtig is met betrekking tot die werklikheid nie. Vir White is daar vervolgens min verskil in waarheidsgehalte tussen die roman en geskiedskrywing. Dit kan gesien word in die feit dat hy in sy studies geskiedenis met letterkunde koppel en aandag bestee aan die retoriese strategieë van onder meer narratiewe geskiedskrywing wat hy bestempel as ‘verbal fictions’ (Van Zyl, 1997:35).

Davies noem dat selfs White, wat beskou word as die “doyen of postmodernism”, aanvaar dat ons wel gebeurtenisse kan ken en ware stellings oor gebeurtenisse kan maak (Davies, 2003:6). White glo egter dat sodra ons wegbeweeg van gebeurtenisse na groter narratiewe of analyses, die wêreld van feitelike kennis agtergelaat word, vergelyk Van Zyl (1997:35):

White erken wel die moontlikheid van kennis met betrekking tot die geskiedenis, kultuur en die samelewing, maar beskou ’n begrip soos *objektiwiteit* as oudmodies en uitgedien. Geskiedenis, gegroepeer by kuns en letterkunde, lewer ’n andersoortige kennis op. Dis vir hom ironies dat die historiografie aansprake op objektiewe wetenskaplikheid wou kombineer met die ophemeling van die historiese diskoers se narratiewiteit. ’n Historiese werk is vir hom “a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or

icon, of past structures and processes in the interest of *explaining what they were by representing them*". Die feit op sigself is dus 'n leë kategorie wat eers vorm en betekenis kry binne die konteks van die historiese verhaal - en dié gehoorsaam konvensies wat uitsluitlik die taal betrek en nie die verlede nie.

Die narratief is volgens White en andere, by name Ankersmit, Barthes en Gallie, nie 'n deursigtige medium vir die representasie van die geskiedenis nie, maar behels 'n spesifieke manier waarop die verlede verstaan word. Die narratief het dus kognitiewe implikasies van sy eie wat 'n spesifieke vorm op historiese realiteit plaas alvorens dit 'n objek kan word van historiese studie. So word eienskappe of kenmerke soos kousaliteit en teleologie wat aanvanklik beskou is as inherent aan die historiese realiteit, nou gekonseptualiseer as linguistiese fenomene (Wesseling, 1991:128). Met ander woorde, die werklikheid toon geen begin, middel en einde nie. White (1980:24) suggereer dat die waarde wat aan die narratief toegeken is in die voorstelling van werklike gebeure voortspruit uit die begeerte om aan werklike gebeure 'n koherensie, integriteit, volheid en sluiting te verleen wat slegs versin kan wees. "The notion that sequences of real events possess the formal attributes of the stories we tell about imaginary events could only have its origin in wishes, daydreams and reveries" (White, 1980:24).

Ankersmit gaan akkoord met Hayden White se perspektief op historiese representasie. Hy dui die verandering of wending in denkwysen aan deur die narrativisme met die historisisme te kontrasteer:

Voor de narrativist in tegenstelling tot de historicist wordt samenhang eerst geboren in de historische *narratio* en weerspiegelt een samenhang in de historische narratio niet een samenhang die daarvoor reeds bestond in de historisch *werkelijkheid*. De samenhang die zijn uitdrukking vindt in een colligerend concept is dus nimmer een weergave van het verleden 'zoals het werkelijk geweest is', maar een ordening die de historicus in zijn narratio als het ware van buitenaf aan het verleden oplegt (...) De narratio *reproduceert* niet een bepaalde samehang die al in het verleden zelf aanwezig is, maar *geeft* of *verleent* eerst een samenhang aan het verleden (Ankersmit in Wesseling, 1988:146).

3.2.2. Die invloed van die postmodernisme op die geskiedenis

Ankersmit voer aan dat die geskiedenis aan die einde van die laaste eeu sigself weer in 'n ander gedaante aan historici voorgestel het, naamlik in dié van die postmodernisme, 'n onduidelike begrip volgens hom, want “het woord heeft zoveel betekenissen als er gebruikers van het woord zijn” (1990:31). Die begrip word egter vir hom duideliker wanneer dit onderskei word van die modernisme, deurdat dit nie meer streef na 'n koherente visie op kennis en werklikheid nie. Die postmodernisme soek nie meer na 'n eenheid in die veelheid en verskeidenheid van dinge nie en het nie langer die behoefte om orde te skep in skynbare wanorde nie. 'n Verdere aspek wat veral van belang is vir die geskiedfilosofie is dat die platoniese onderskeid tussen skyn en werklikheid nie meer sinvol is binne die postmodernisme nie. Dis egter nie die enigste kategorieë wat ontken word nie: “Het postmodernisme verlangt in contrast met het modernisme het einde van iedere ontologische of kentheoretische hiërarchie: alles staat hier gelijkberechtigd naas elkaar” (Ankersmit, 1990:31).

Viljoen (1995:505) beskryf die invloed van postmodernistiese denke op die geskiedenis as volg:



Postmodernist thought displaces total history that seeks to insert events into grand explanatory systems and linear processes with general history that favours discontinuity, foregrounds the similarities rather than differences between history and literature, emphasises the density, opaqueness and mediacy of language and contests the possibility of transparency in any form of presentation.

'n Postmodernistiese perspektief op die geskiedenis hou dan vir Ankersmit in dat die representasie van die historiese realiteit slegs 'n konstruksie is van die historiograaf, 'n interpretasie – so is daar ewe veel Franse revolusies as beskrywings daarvan. Twee mense kan onmoontlik 'n gebeurtenis op presies dieselfde manier oordra, omdat daar altyd sprake is van 'n seleksie en kombinasie van gegewens, na aanleiding van sprekers se kontekste en doelstellings (Van Zyl 1997:79).

3.2.3. Die subjektiewe aard van die geskiedenis: Geskiedenis en ideologie

Die idee dat historiograwe se doelstellinge bepalend is vir die tipe narratief wat hulle skryf, kan verbind word met Hayden White se argument dat elke tipe narratief verskillende ideologiese implikasies inhou. Net so is die oordrag van 'n bepaalde ideologie ook vir Jenkins inherent aan die geskiedenis. Geskiedenis, merk hy op, word altyd vir en deur iemand geskryf: "History is never for itself, it is always for someone". Dit is gevolglik "...a contested discourse; an embattled terrain wherein people(s), classes, groups autobiographically construct interpretations of the past literally to please themselves" (Jenkins, 1991:17). Daarom kan geskiedskrywing ook nie as 'n polities onskuldige daad beskou word nie. Meestal word die geskiedenis vir en deur die heersende magsorde geskryf, dus meestal vanuit 'n manlike, Westerse perspektief. Die gevolg hiervan is dat vroue, kinders en nie-Westerlinge dikwels in die verlede uit die geskiedenis gelaat is.

Jenkins besin in *Re-thinking history* (1991) onder andere oor die vraag na die aard van waarheid. Volgens hom is dit in die geskiedenis onmoontlik om ware of egte kennis te bekom. Waarheid en sekerheid is volgens hom in ons kultuur voorgehou as gevind en nie geskep nie. Dit is mag wat dit as die heersende denkbild onderhou en wat bepaal wat as waar gesien word en wat nie: "For ultimately what has stopped anything being said, and has allowed only specific things to run, is power: truth is dependent on somebody having the power to make it true" (1991:31). Kennis is dus aan mag verbonde, soos ook Foucault aangedui het. Interpretasies van die verlede word nie noodwendig aanvaar deur ons kultuur omdat hulle waar of metodologies korrek is nie, maar vanweë die feit dat hulle in lyn is met die dominante diskursiewe praktyke, dus met kennis/ mag.

Jenkins (1991:9) sien ook die geskiedenis as 'n narratief. Volgens hom skep die geskiedkundige nie die werklikheid nie, maar wel al die deskriptiewe kategorieë en betekenisse wat aan 'n bepaalde werklikheid gegee kan word. So konstrueer die geskiedkundige die analitiese en metodologiese instrumente om bepaalde maniere van lees en skryf uit die rou materiaal voort te bring, dus diskoerse te skep. Volgens hom is dit in hierdie sin wat ons die wêreld as 'n teks sien en logies gesproke is die

hoeveelheid weergawes of “readings” wat geskep kan word oneindig. Hy wil egter nie hierdeur sê dat historici bloot stories oor die verlede of wêreld versin nie. Sy aanspraak is volgens hom veel sterker, naamlik dat “the world/ the past comes to us always already as stories and that we cannot get out of these stories (narratives) to check if they correspond to the real world/ past, because these ‘always already’ narratives constitute ‘reality’” (Jenkins, 1991:9). Vir hom bly die geskiedenis uiteindelik en onafwendbaar ’n persoonlike konstruksie, ongeag die feit dat dit verifieerbaar is en wyd aanvaar word. Die geskiedenis is uiteindelik steeds slegs ’n manifestasie van die geskiedkundige se perspektief as verteller. Dit lei hom dan tot die gevolgtrekking dat daar nie slegs een lesing van gebeure uit die verlede moontlik is nie: “change the gaze, shift the perspective and new readings appear” (Jenkins, 1991:12 - 14).

Vir hom bestaan geen geskiedenis wat vanuit ’n neutrale posisie geskryf word nie. Die beoefening van geskiedenis is vir Jenkins teoreties, en alle teorieë neem volgens hom ’n posisie in en lei ander om ’n posisie in te neem. Hy vind dit dus belangrik dat historici altyd in ag neem dat enige gegewe siening van die geskiedenis altyd die seleksie van ’n spesifieke weergawe van die verlede sowel as maniere van appropriasie sal inhou. Die keuse wat die historiograaf in hierdie geval maak, sal ook altyd ’n bepaalde uitwerking of effek hê. Jenkins argumenteer dat, in die postmoderne wêreld waar niks meer as absoluut voorgehou kan word nie, selfs nie eers kennis of waarheid nie, daar vir die geskiedkundige of historiograaf slegs een keuse oorbly: “The only choice is between a history that is aware of what it is doing and a history that is not” (Jenkins, 1991:69).

Sowel die ‘linguistic turn’ as gepaardgaande postmodernistiese denkwyses en teorieë het dus vanaf die middel van die vorige eeu ’n betekenisvolle impak op die benadering tot die geskiedenis en historiografie gehad. Dit is ook hierdie idees wat op verskeie maniere in postmodernistiese historiese romans op die voorgrond geplaas word. In die volgende hoofstuk word die implikasies van die postmodernisme vir die letterkunde ondersoek, meer spesifiek die vraag watter gevolge die veranderde bewussyn jeens die geskiedskrywing vir die postmoderne historiese roman inhou.

4. Perspektiewe op die postmodernistiese historiese roman

“Postmodernist? Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory” (McHale, 1987:4).

Bogenoemde aanhaling van Brian McHale uit sy boek *Postmodernist Fiction* (1987) dui aan dat die term *postmodernisme* nie maklik gedefinieer kan word nie. Volgens Van Heerden (1997:12) skep juis hierdie “ontwykende definieerbaarheid, maar daarby gereken sy paradoksale aanwesigheid” van die postmodernisme ’n verleidelike ruimte vir teoretiese debatvoering. Ook Ankersmit (1990:31), soos reeds genoem, dui op die onduidelikheid van die begrip *postmodernisme*, aangesien daar ewe veel betekenisse as gebruikers van die woord is. Uit die groot aantal ondersoekers wat hulle met die verskynsel besig hou, selekteer ek die idees van enkele figure wat spesifiek die verhouding tussen die geskiedskrywing of historiografie en die letterkunde of sekere aspekte van die postmoderne historiese roman ondersoek het, naamlik Linda Hutcheon, Patricia Waugh en die Nederlandse teoretikus/ letterkundige Lies Wesseling.

4.1. Die politieke aard van die postmodernisme

Bertens (1997:3) noem postkoloniale teoretici en kenners in kulturele studies se onwilligheid om hulself by die postmodernisme te skaar, hoofsaaklik weens hul geloof dat hul belangstelling in politieke aspekte en hul fokus op die politiek van representasie hul genoegsaam onderskei van die postmodernisme. Tog is daar vele argumente dat hul werk binne ’n postmodernistiese raamwerk geplaas kan word. Juis die siening van die postmodernisme as a-polities het kritiek daarteen ontlok. Die postmodernisme staan egter nie noodwendig los van die politiek en van ideologieë nie, soos hieronder uiteengesit.

Bertens en D’Haen onderskei in *Het post-modernisme in de literatuur* (1988) vier tipes postmodernismes, naamlik ’n eksistensiële postmodernisme gebaseer op Heideggeriaanse opvattinge; ’n avantgardistiese postmodernisme; ’n pure estetiese

postmodernisme wat al die tegnieke geassosieer met die postmodernisme gebruik maar geen politieke en filosofiese stellings wil inneem nie, en 'n poststrukuralistiese postmodernisme wat sigself besighou met kennisteoretiese probleme (Bertens en D'Haen, 1988:7). Laasgenoemde is volgens Bertens en D'Haen (1988:7) die variant wat sedert die einde van die jare sewentig dominerend is in die diskussie oor die postmodernisme. Dit is ook hierdie variant van die postmodernisme waarop dié studie fokus.

Van Heerden (1997:30) onderskei twee fases van die poststrukuralistiese postmodernisme. In die eerste fase, van die laat jare sewentig tot vroeë jare tagtig, vier Barthes en Derrida hoogty. Hul benadering is linguisties of tekstueel en hou verband met die 'linguistic turn' waarna in die vorige hoofstuk verwys is. Die vraag hier was na die moontlikheid van representasie. Binne hierdie postmodernisme is daar geen eksterne waarheid buite die teks wat verifieerbaar is nie. "Daar is, ironies genoeg net self-referensie, wat 'n uitvloeisel is van selfrepresentasie". Beide selfreferensie en selfrepresentasie "voorveronderstel dat taal nie direk met die werklikheid skakel nie, maar dat dit ewiglik heen - en terugwys na sigself" (Hambidge, 1992a:63). Die paradoksale gevolg van representasie se einde is volgens Bertens (1995:30) dat vrae oor subjektiwiteit en outeurskap al meer relevant raak:

If representations do not and cannot represent the world, then inevitably all representations are political, in that they cannot help reflecting the ideological frameworks within which they arise. The end of representation thus leads us back to the question of authorship, to such political questions as: "Whose history gets told? In whose name? For what purpose?" (Bertens, 1995:7)

Volgens Bertens is vrae oor wie praat of skryf, hoekom en met wie, uiteindelik des te meer belangrik in die afwesigheid van 'n transendentale waarheid.

Die tweede fase van die poststrukuralistiese postmodernisme word in die jare tagtig geïdentifiseer. In hierdie tyd beweeg die postmodernisme volgens Van Heerden (1997:31) "weg van die tekstuele, selfverwysende obsessies van die vroeë fases". Foucault, maar ook Lacan, begin in die tweede fase van dié variant van die

postmodernisme 'n belangrike rol speel. Van Heerden (1997:31) dui aan dat Foucault se invloed groot was vir die ontwikkeling van die politieke aard van die postmodernisme:

Hierdie tweede fase binne die poststrukturalistiese postmodernisme is baie belangrik, omdat dit die dekonstruktiewe werkwyse in staat stel om weg te beweeg van die eng bemoeienis met tekstualiteit en (...) die energie verskaf vir 'n ontwikkelende politiek betrokke postmodernisme.

Foucault se invloed het verder nuwe temas binne die postmodernisme aan die lig gebring, waarvan die “obsessies van die postkoloniale era” (Van Heerden, 1997:45) deel uitmaak:

The Derridean attack on language and representation would in the course of the 1980's give way to a Foucauldian interrogation of the power inherent in representations and in the institutions that privileged certain forms of representation at the expense of others. As a result, issues of gender, race, ethnicity, and even class (...) gradually find a place in the debate on postmodernism and eventually come to constitute one of its major themes (Bertens, 1995:73 – 74).

Jean-François Lyotard dui ook op die onderdrukking van sekere groepe se verhale ten gunste van metanarratiewe. Die publikasie van Lyotard se *The Postmodern Condition* in 1984 (oorspronklik in Frans gepubliseer as *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* [1979]) het tot gevolg gehad dat die postmodernistiese kritiek meer geïnteresseerd begin raak het in 'n verbandlegging tussen die postmodernistiese tekste wat gelees word en die sosiale werklikheid (Bertens, 2001:142). Lyotard argumenteer hier dat die meesternarratiewe wat onderliggend is aan die Westerse samelewing minstens teoreties gediskrediteer is. Met die begrip *metanarratief* dui Lyotard op die netwerk van veronderstellinge en religieus-politiek-filosofiese oortuigings wat die denke van 'n samelewing of periode bepaal. Vir Lyotard is al hierdie intellektuele strukture wat die mens deur die loop van die eeue geskep het niks meer as metanarratiewe of meesterverhale wat sigself nie kan regverdig nie: “What we need, Lyotard tells us, is ‘little narratives’ – small scale, modest systems of belief that are strong enough to guide us, but are always aware of their provisional nature and their local rather than universal validity” (Bertens, 2001:143). Vervolgens skuif die postmodernistiese teks dikwels die fokus na 'n

geskiedenis in die kleine of *petites histoires*. Op die manier, besin Van Heerden (1997:44), wil die postmodernistiese teks inskryf “teen die wyse waarop politici of kultuurleiers meesterverhale aan die gewone mens wil opdwing ten einde politieke of kulturele opposisie uit te wis”. Net soos by Foucault kom die kwessie van magsverhoudinge dus ter sprake.

Die belang wat bogenoemde postmodernismes aan mag en representasie gee, dui vir my daarop dat hedendaagse postmodernismes nie daarvan uitgaan dat beskouings a-polities kan wees nie. Kritiek op hierdie aspek is dus vir my ongegrond. Van Heerden (1997:49) dui aan dat Hutcheon ook baie aan Foucault te danke het. Vir Hutcheon is die postmodernisme beslis polities van aard: “what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (Hutcheon, 1997:4). Nie alleen Foucault se invloed nie, maar ook dié van Lyotard, kan in die volgende stelling van Hutcheon waargeneem word, waar verwys word na die dood van sentrums, sowel as na die gemarginaliseerde groepe wat uit die geskiedenis gelaat is.

The centre no longer completely holds. And, from the decentered perspective, the “marginal” and what I will be calling the “ex-centric” (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on new significance (Hutcheon, 1988a:12).

In haar teorie van historiografiese metafiksie toon sy verder dat postmodernisme die geskiedenis nie bloot uitmaak as ’n “obsolete episteme” nie, maar dat die geskiedenis binne die postmodernisme herdink word as ’n mensgemaakte konstruksie (Hutcheon, 1988:16). Hutcheon se teorie word meer indringend bekyk in die volgende afdeling, na ’n kort oorsig van metafiksie aan die hand van Bertens en D’ Haen, en Patricia Waugh.

4.2. Aspekte en gestaltes van die Postmodernisme

4.2.1. Metafiksie

“What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”

Patricia Waugh begin haar studie *Metafiction: The theory and practice of selfconscious fiction* (1984) met hierdie vraag. Hoewel metafiksie vandag nie meer 'n nuwe term is nie en die studie alreeds 20 jaar oud, kan dit steeds toegepas word op hedendaagse tekste. Volgens Hambidge (1992b:50) is die metafiksiële teks een van die moeilikste tipes om te beskryf, aangesien dit bekende kategorieë deurbreek en bevraagteken. Waugh (1984:2) omskryf die term as volg:

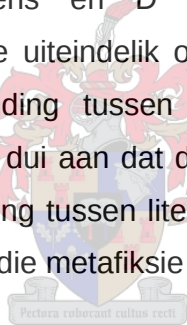
Metafiction is the term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only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

Bertens en D' Haen is van mening dat die laasgenoemde bewering van Waugh te ver gaan. Hulle gee haar gelyk dat daar wel metafiksie is wat die fiksionaliteit van die wêreld as uitgangspunt het, maar volgens hulle word die verhouding tussen die werklikheid en fiksie in meeste metafiksiële romans en verhale bloot sodanig geproblematiseer dat “de gedesorienteerde lezer vanzelf bij de relatie wordt betrokken” (Bertens en D' Haen, 1988:102). In sulke tekste word juis geen duidelike stelling ingeneem oor die status van die werklikheid nie. Die idee dat die werklikheid uiteindelik heeltemal of gedeeltelik fiksioneel sou kon wees, word nie uitgesluit nie, maar word ook nie volgens Bertens en D' Haen (1988:102) as dogma gepresenteer nie. Volgens hulle is die een insig wat implisiet in die metafiksie verskuil is nie die insig dat die werklikheid net so fiksioneel is as die fiksionele werklikheid nie, maar dat die werklikheid altyd waargeneem word vanuit 'n perspektief wat deur taal bepaal word, waarby die verskillende perspektiewe mekaar volledig kan uitsluit. Op die webruimte *The Literary Encyclopedia* dui Müller (2004) ook op die bewuswording

van die feit dat alle menslike pogings om sin te maak van die realiteit uiteindelik gebaseer is op linguistiese strukture:

That is, rather than having a direct access to reality, all our knowledge of the outer and inner world is filtered through culturally pre-established discourses which provide us with fictions of coherence. Under the impact of such radical theoretical positions, postmodern artists have discarded the notion of a mimetic connection between art and reality and postmodern writers, as a consequence, have explored many ways of making their texts reflect on their processes of construction and communication (www.litencyc.com).

Die selfrefleksiewe, selfbewuste uitgangspunt wat met die metafiksie gepaardgaan, is kenmerkend van postmodernistiese tekste. Hoewel metafiksie nie 'n nuwe gegewe is nie, soos beide Bertens en D' Haen (1988) en Waugh (1984) aantoon, het die opkoms van metafiksie gepaard gegaan met die opkoms van die postmodernisme. Volgens Bertens en D' Haen (1988:104) is beide die postmodernisme en die metafiksie uiteindelik ook onlosmaaklik verbonde aan die eietydse gevoel dat die verhouding tussen die literatuur en die werklikheid problematies is. Waugh (1984:53) dui aan dat daar twee pole van die metafiksie is wat verband hou met die verhouding tussen literatuur en die werklikheid, of taal en die werklikheid. Die twee pole van die metafiksie sien sy as:



[O]ne that finally accepts a substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language; and one that suggests that there can never be an escape from the prisonhouse of language.

4.2.1.1. Metafiksie en die geskiedenis

Daar is vroeër aangetoon hoe metafiksie die problematiese verhouding tussen die taal en die werklikheid op die voorgrond stel en hoedat hierdie tipe tekste die leser bewus maak van die tekstuele en linguistiese konteks en konstruksie van die literêre teks. Sulke tekste kan egter meer doen as dit, hulle kan die leser ook bewus maak van die tekstualiteit van die verlede of van die geskiedenis.

Müller (1992:399) sien die integrasie van die geskiedenis in die postmoderne roman as nog 'n manifestasie van hoe ontologiese grense in postmodernistiese fiksie

oorskry word. Sy voer aan dat McHale (1987) in hierdie verband 'n onderskeid tref tussen apokriewe geskiedenis, skeppende anachronisme en historiese fantasie: "Historiese grense word oorskry, verlê, of oor mekaar geplaas, of geskiedenis en fantasie word met mekaar geïntegreer" (1992:399). Soos reeds genoem, is die rede agter hierdie skynbaar lukrake omgaan met gegewens van die geskiedenis om die tekstualiteit van die geskiedenis uit te wys. Hiermee wil dit nie sê dat daar nie iets soos geskiedenis buite die teks bestaan nie, vergelyk Jameson:

History – Althusser's 'absent cause', Lacan's 'Real'- is not a text, for it is fundamentally non-narrative and non-representational; what can be added, however is the proviso that history is inaccessible to us except in textual form, or in other words, that it can be appropriated by way of prior (re)textualisation (Jameson, 1981:82 in Waugh, 1984:89).

Waugh (1984) bespreek ook die postmodernistiese historiese roman kortliks. Sy noem dat die invoeging van werklike feitlik-geskiedkundige gebeure of persone in duidelik fiksionele tekste suggereer dat die geskiedenis self ook 'n veelvoud van alternatiewe wêrelde is, ewe fiksioneel as, maar ook anders as romans.

...Metafictional texts which introduce real people and events expose not only the illusion of verisimilar writing but also that of historical writing itself. The people and events here may 'match' those in the real world, but these people and events are always recontextualized in the act of writing history. Their meanings and identities always change with the shift in context. So history, although ultimately a material reality (a presence), is shown to exist always within 'textual' boundaries. History, to this extent is also 'fictional', also as set of 'alternative worlds' (Waugh, 1984:106).

Hutcheon wys daarop dat die eeue oue onderskeiding tussen die literêre en die historiese in die postmodernisme uitgedaag word. In kontemporêre postmodernistiese opvattinge hieroor word meer gefokus op wat beide tipes skryf gemeen het as op hoe hulle verskil. Sy formuleer dit as volg:

They have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent, either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality (Hutcheon, 1988:54)

Vir haar word bogenoemde ook geïmpliseer in dit wat historiografiese metafiksie aan ons wil oordra.

4.3. Historiografiese metafiksie

Hutcheon definieer *historiografiese metafiksie* as romans wat sterk selfrefleksief van aard is, maar wat metafiksie kombineer met 'n historiese konteks en die konsep van historiese kennis as sodanig problematiseer (1988b:54-55). Dergelike romans betrek op 'n paradoksale wyse historiese personasies en gegewens (1988a:5). Historiografiese metafiksie inkorporeer verder die domeine van die letterkunde, geskiedenis en ook die teorie. So word 'n teoretiese selfbewustheid van die geskiedenis en fiksie as menslike konstruksies die grondslag van 'n herbesinning oor die vorms en inhoude wat aan die verlede toegeken word (1988a:5).

4.3.1. Interaksie tussen die geskiedskrywing en fiksie

Postmodernistiese romans, of historiografiese metafiksie, toon volgens Hutcheon 'n bemoeienis met die volgende viertal kwessies rondom die interaksie tussen geskiedskrywing en fiksie: kwessies rondom die aard van identiteit en subjektiwiteit, die intertekstuele aard van die verlede, die vraag na die kwessie van referensialiteit en die ideologiese implikasies van die skryf oor geskiedenis.

Oor die problematisering van subjektiwiteit in postmodernistiese tekste gee Hutcheon die volgende relevante uiteensetting: Tradisioneel humanisties word die subjek beskou as outonome, universele, onveranderlike gegewe. Onder andere Said (1975) verwerp egter hierdie siening van “man as concrete universal” (Hutcheon, 1988a:159). Binne die poststrukturalisme en postmodernisme het ondersoekers soos Derrida, Foucault en Lacan die filosofiese, argeologiese en psigoanalitiese de-sentrering van die subjek voorgestaan, maar Hutcheon (1988a:159) wys daarop dat om te de-sentreer nie is om te ontken nie. Sy beaam Terry Eagleton (1985) se stelling dat die postmodernisme nie “the disintegration of certain traditional ideologies of the subject” foutiewelik aansien as “the subject's final disappearance” nie. Die subjek word nie gedisintegreer nie, maar gesitueer. “And to situate it”, sê

Hutcheon, “is to recognize differences – of race, gender, class, sexual orientation, and so on. To situate is also both to acknowledge the ideology of the subject and to suggest alternative notions of subjectivity” (1988a:159). Die subjek kan nou nie meer as die bourgeois, wit, middelklas man gesien word nie. Hutcheon eindig die hoofstuk oor subjektiwiteit met die volgende woorde:

What novels like [these] explicitly do is to undermine the ideological assumptions behind what has been accepted as universal and trans-historical in our culture: the humanist notion of Man as a coherent and continuous subject. Like poststructuralist feminist theory and recent historiography, this fiction investigates how, in all these discourses, the subject of history is the subject in history, subject to history and to his story (1988b:177).

Hierdie problematisering van die konsep subjektiwiteit word onder andere in die vertelstrategieë van postmoderne romans waargeneem. Hutcheon voer aan dat daar in die eerste plek in postmoderne romans, in wat sy noem historiografiese metafiksie, voorkeur gegee word aan twee vertelmodusse wat albei die konsep van subjektiwiteit problematiseer: teenoor die modus van ’n veelheid van perspektiewe is daar die modus van ’n verteller wat op ’n uitgesproke manier beheer het oor die verhaal. By nie een van hierdie vertelstrategieë het ons egter te doen met ’n subjek wat algehele vertroue het in sy vermoë om die verlede met enige sekerheid te ken en te verstaan nie. Hier het ons dus nie te doen met ’n transending van die geskiedenis nie, maar met ’n geëksperimenteerde inskribering van subjektiwiteit in die geskiedenis (1988b:117 - 118).

’n Tweede tendens in postmodernistiese fiksie het te doen met opvattinge oor intertekstualiteit. Postmodernistiese intertekstualiteit is vir Hutcheon (1988a:118) ’n formele manifestasie van enersyds ’n begeerte om die gaping tussen die hede en die verlede te oorbrug en andersyds van ’n behoefte om die verlede in ’n nuwe konteks te herskryf. Sy sien dit nie as ’n modernistiese behoefte om die hede deur die verlede te orden of om die hede karig te laat vertoon teenoor die rykheid van die verlede nie. Dit is ook nie “an attempt to void or avoid history” nie, maar eerder ’n direkte konfrontasie met die verlede van die letterkunde en van die historiografie, wat ook uit tekste bestaan (1988b:118). Historiografiese metafiksie bekijk die literêre verlede vanuit ’n uitdagende perspektief, en op dieselfde manier word die

historiografie uitgedaag op grond van laasgenoemde se tekstualiteit, die feit dat dit ook uit reeds geskrewe tekste saamgestel word.

Vir Hutcheon is 'n terugkeer na die idee van algemene diskursiewe “eiendom” betrokke by die insluiting van sowel letterkundige as historiese tekste in fiksie, maar hierdie terugkeer word moeilik gemaak deur metafiksionele stellings oor beide die geskiedenis en die letterkunde as menslike konstruksies. Die intertekstuele parodie korrespondeer met die sienings van sekere kontemporêre historiograwe deurdat dit 'n sin vir die aanwesigheid van die verlede bied, maar as verlede wat slegs geken kan word deur tekste, deur spore in die hede - of dit nou letterkundig of histories is. Sy formuleer hierdie sienswyse as volg in *The Politics of Postmodernism* (1989:73):

The question is never whether the events of the past actually took place. The past did exist - independently of our capacity to know it. Historiographic metafiction accepts this philosophically realist view of the past and then proceeds to confront it with an anti-realist one that suggests that, however true that independence may be, nevertheless the past exists *for us - now* – only as traces on and in the present.

'n Derde saak waaraan aandag geskenk word in die postmodernistiese literatuur en wat die interaksie tussen die geskiedenis en die letterkunde problematiseer, is dié van referensialiteit. Nuwe vrae word in hierdie verband gevra: “The issue is no longer ‘to what empirically real object in the past does the language of history refer’; it is more ‘to which discursive context could this language belong? To which prior textualizations must we refer?’ (Hutcheon, 1988a:118). Die antwoord wat historiografiese metafiksie hiervoor suggereer, is dat daar slegs na ander tekste verwys kan word, sowel in die geskiedenis as in die literatuur. Daar is nie 'n ontkenning dat die verlede bestaan het nie, dit toon slegs aan dat ons die verlede net kan ken deur die getekstualiseerde oorblyfsels daarvan. Met hierdie stelling beaam sy sowel Hayden White as Frederic Jameson se sienings dat die geskiedenis alleenlik aan ons toeganklik gemaak kan word deur ander tekste (Hutcheon, 1988a:143). Geskiedenis as narratiewe verslag is dan, volgens Hutcheon, onvermydelik figuratief, allegories en fiktief; dit is ook altyd reeds getekstualiseer en geïnterpreteer (Hutcheon, 1988a:143).

Die vierde aspek van historiografiese metafiksie wat Hutcheon (1988) bespreek, is dié van ideologie. Hierdie kwessie hou verband met 'n vraag waarmee sommige postmodernistiese romans hulself bemoei, naamlik die vraag na wie se geskiedenis oorleef (Hutcheon, 1988a:120). Dit is ook 'n vraag wat na my mening sentraal staan in *Siegfried*, soos ek later sal aantoon.

Deur die problematisering van alles wat die historiese roman as algemeen aanvaar het, destabiliseer historiografiese metafiksie aanvaarde opvattinge van die historiografie en fiksie. In historiografiese metafiksie word gesuggereer dat elke weergawe van die verlede bepaalde ideologiese implikasies het. Geen navorsing oor die verlede is immers vry van sosio-ekonomiese, politieke en kulturele bepalings of voorskrifte nie (Hutcheon, 1988a:121). Maar volgens Hutcheon is die ideologie van die postmodernisme paradoksaal, aangesien dit staat maak op en mag kry van dit wat terselfdertyd betwis word. Gevolglik is dit nie werklik radikaal of opposisioneel nie (Hutcheon, 1988a:120). In Wesseling se teoretisering oor postmodernistiese historiese romans speel die kwessie van ideologie ook 'n sentrale rol en ek sal dus later weer na hierdie aspek terugkeer.

Al vier bogenoemde kwessies, naamlik subjektiwiteit, intertekstualiteit, referensialiteit en ideologie, is onderliggend aan die geïntegreerde verhoudings tussen geskiedenis en fiksie in die postmodernisme. Dit is egter uiteindelik die narratiewe of vertelling wat al hierdie kwessies omvat, aangesien die vertelproses gesien word as die sentrale vorm van menslike begrip by die vind van betekenis en om formele samehang toe te ken aan die chaos van daardie gebeurtenisse. Die narratiewe as proses wat verstaan omskep tot vertel, kan in 'n sekere sin 'n obsessie van postmodernistiese fiksie genoem word. Narratiewe konvensies word in die lig hiervan nie gesien as beperkinge nie, maar as middele wat singewing moontlik maak. Hierdie konvensies word dan sowel gehandhaaf as verbreek.

Hierdie opvatting hang saam met 'n nuwe selfbewustheid in die postmodernisme oor die onderskeid tussen gebeurtenisse in die verlede en die historiese feite wat ons op grond daarvan konstrueer (Hutcheon, 1989:57). 'n *Gebeurtenis* het volgens Hutcheon met die empiriese werklikheid te doen, terwyl 'n *feit* gedefinieer word deur

die bepaalde diskoers (Hutcheon, 1988a:119). “Facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same events” (Hutcheon, 1989:57). In postmoderne fiksie word die proses waardeur gebeurtenisse in feite omskep word dikwels getematiseer deur onder andere die filtrering en interpretasie van geskiedkundige dokumente. Hutcheon noem dat dit geen nuwe verskynsel is in historiese fiksie nie - dokumente is altyd maar in hierdie hoedanigheid gebruik. Maar in historiografiese metafiksie word dit om ander redes gedoen:

...in historiographic metafiction the very process of turning events into facts through the interpretation of archival evidence is shown to be a process of turning the traces of the past (our only access to those events) into historical representation (Hutcheon, 1989:57).

Wat die literatuur dan gemeen het met die geskiedenis is die proses van seleksie en kombinasie uit bepaalde tekste of bronne. Hutcheon dui ook daarop dat daar belangrike parallele bestaan tussen geskied- en literatuurskrywing. Die mees problematiese ooreenkoms is hul gemeenskaplike aannames oor die narratief en oor die aard van mimetiese representasie. Hutcheon dui aan hoe hierdie probleem in die postmoderne situasie aangespreek word:

The postmodern situation is that “a truth is being told, with ‘facts’ to back it up, but a teller constructs that truth and chooses those facts”. In fact, that teller – of story or history – also constructs those very facts by giving particular meaning to events. Facts do not speak for themselves in either form of narrative: the tellers speak for them, making these fragments of the past into a discursive whole (Hutcheon, 1989:58).

Later voer sy aan:

It traces the processing of events into facts, exploiting and then undermining the conventions of both novelistic realism and historiographic reference. It implies that, like fiction, history constructs its object, that events named become facts and thus both do and do not retain their status outside language. This is the paradox of postmodernism. The past really did exist, but we can only know of it today through its textual traces, its often complex and indirect representations in the present: documents, archives, but also photographs, architecture, films, and literature (Hutcheon, 1989:78).

Die verslae van ooggetuies kan hierby ingesluit word, want ook hierdie weergawes kan net 'n beperkte interpretasie bied van gebeurtenisse.

In Hoofstuk 6 van dié studie word aangetoon dat Mulisch in *Siegfried* hierdie proses van narrativisering op die voorgrond stel en dat hy op dié manier die problematiese verhouding tussen werklikheid en fiksie tot tema maak.

4.4. Nog postmodernistiese innovasies van die historiese roman

In die voorafgaande hoofstuk is genoem dat Wesseling van die standpunt uitgaan dat die historiese roman van die 19de eeu 'n aanvullende of komplementêre posisie ingeneem het teenoor die historiografie van dié tydperk. Die komplementêre stellinginname word egter volgens haar verruil vir 'n metahistoriese stellinginname in die 20ste eeuse vernuwing van die historiese roman. Sy meen: “de historische roman ontwikkelt zich van een middel ter verspreiding van historische kennis tot een commentaar op de (on)mogelijkheden tot historische kennis” (Wesseling, 1988:147).

En:

De romancier ziet het niet meer als zijn eerste taak om een concreet en enigszins betrouwbaar beeld te geven van een bepaalde historische periode, maar om de problemen die gepaard gaan aan een dergelijke onderneming naar voren te schuiven. De historische roman functioneert in deze hoedanigheid als een soort filosofisch laboratorium, waarin bepaalde ideeën tot in hun uiterste implicaties worden uitgetest (Wesseling 1988:147).

In 'n meer resente werk (1991) maak sy die soortgelyke stelling dat postmodernistiese skrywers dit nie as hul taak sien om historiese kennis te bevorder nie, maar om 'n ondersoek te doen na die moontlikheid, aard en gebruik van historiese kennis vanuit 'n epistemologiese en politieke perspektief:

In the first case, novelists reflect upon the intelligibility of history, the polyinterpretability of the historical records, and other such issues that relate to the retrieval of the past. In the second case, they expose the partisan nature of historical knowledge by foregrounding the intimate connection between versions of history and the legitimation of political power (Wesseling 1991:73 - 74).

Hierdie modusse ter bevraagtekening van historiese kennis gaan vir haar gepaard met verskillende stelle literêre strategieë: die eerste maak gebruik van self-refleksiewe metodes en die tweede gaan saam met die skep van alternatiewe geskiedenis.

Wesseling maak dus 'n definitiewe onderskeid tussen bogenoemde twee variante van die 20ste eeuse historiese roman. Die selfrefleksiewe variant verteenwoordig volgens haar nie alleen die verlede nie, maar ook die soektog na die verlede en kan beskou word as 'n samesmelting van die historiese roman en die speurroman. In dergelike romans word strategieë gebruik wat epistemologiese vrae oor die aard en verstaanbaarheid van die geskiedenis tot literêre tema omskep. Sy sien selfrefleksiwiteit as 'n dominante kenmerk van vernuwings in die historiese fiksie sedert die begin van die vorige eeu (Wesseling 1991:vii). Maar die postmoderne historiese roman wyk ook af van die tradisionele historiese roman deur alternatiewe weergawes van die geskiedenis te skep. Hierdie alternatiewe werklikhede fokus dikwels op groepe wat nie as betekenisvol beskou is in die gekanoniseerde geskiedenis nie (Wesseling 1991:vii – viii). Dit is hierdie variant van die 20ste eeuse historiese roman wat sy *uchroniese fiksie* doop. Daar word teruggekeer na hierdie variant van die postmodernistiese historiese fiksie na 'n kort bespreking van selfrefleksiwiteit in die postmodernistiese historiese roman.

4.4.1. Selfrefleksiwiteit

Soos reeds genoem, is die vernaamste fokuspunt van selfrefleksiewe postmodernistiese historiese romans die blootlegging van die maniere waarop historiese navorsing gedoen word en van historiese vertelstrategieë om kommentaar te lewer op die *verstaanbaarheid* en die *representasie* van die verlede. Hierteenoor dien die openlike weerspreking van die gekanoniseerde geskiedenis in postmodernistiese tekste dikwels om die maniere waarop weergawes van die geskiedenis as instrumente van *mag* in die hede funksioneer, op die voorgrond te stel. Die verskil tussen selfrefleksiwiteit en konjekturale, kontrafeitelike romans is dus nie 'n kwessie van epistemologie teenoor ontologie nie, maar van epistemologie teenoor politiek (Wesseling, 1991:118).

Refleksies op die soektog na die verlede is 'n gevestigde literêre praktyk, wat ook deur die moderniste tot tema gemaak is. Postmodernistiese skrywers het volgens Wesseling hierdie eksperiment egter op verskeie maniere voortgesit. In plaas daarvan dat die leser met 'n voltooiende eindproduk gepresenteer word, maak hierdie skrywers die produksieproses wat die finale sintese van 'n koherente storie oor die verlede voorafgaan, sigbaar (Wesseling, 1991:119). Om die historiese navorsingstegnieke en vertelstrategieë op die voorgrond te stel, gebruik postmodernistiese skrywers twee welbekende tegnieke: eerstens 'n historikus-tipe karakter of eksterne verteller wat kommentaar lewer op sy eie onderneming; en tweedens die jukstaponering van verskillende perspektiewe op dieselfde historiese onderwerp.

Wesseling (1988) het ook al eerder genoem dat daar verskillende selfrefleksiewe middele tot die romanskrywer se beskikking is. Een middel is die verteller wat sy eie verhaal van kommentaar voorsien deur al vertellende die probleme te bespreek wat hy ondervind. Die rol van historikus kan ook deur 'n karakter in die verhaal vervul word - sy historiografiese werk gee dan aanleiding tot bespiegeling oor die aard en kenbaarheid van die verlede. Hierdeur word die speurtog na die verlede 'n belangrike onderdeel van die roman.

Postmodernistiese skrywers hanter beide middelen, waarbij beelden van een contingente geskiedenis voortdurend word uitgespeel teen pogingen om deze chaos te transformeren in de orde van het historisch verloop (Wesseling 1988:148).

Postmoderniste het egter ook 'n nuwe tipe selfrefleksiwiteit geïntroduseer, wat van die eerste tipe verskil met betrekking tot die objek van refleksie. Die skryfproses word nie in hierdie geval gedissekteer nie, maar die maak van geskiedenis word geanaliseer asof dit die skryf van 'n storie is. Die blootlegging van die konstruksie van die geskiedenis stem ooreen met die poststrukuralistiese aanval op die idee van 'n soliede aanwesigheid buite taal wat die referent van die diskoers is maar terselfdertyd ook deur die diskoers gekontamineer word. Poststrukuralistiese teorieë het die idee daargestel dat daar niks buite diskoers is nie. Hierdie idee word ook oorgedra deur postmodernistiese romans, vergelyk Wesseling (1991:120):

Some postmodernist novels convey exactly the same notion, by presenting the making of a plot on a plotless reality, a process which is supposedly governed by the same linguistic conventions as the writing of history. This type of self-reflexivity does more than exposing the gap between narratives about historical events and the events themselves. It questions the very existence of the *res gestae* as an independent level of discourse (Wesseling 1991:120).

Daardie romans wat ondersoek instel na die maniere waarop die subjektiewe verbeelding die *res gestae* hervorm, 'n ondersoek na die grensland tussen fiksie en historiografie, spreek 'n aantal kwessies aan wat ook in die kritiese filosofie van geskiedenis aangeraak is, soos in die vorige hoofstuk aangetoon. Die eerste hiervan is die partydigheid in historiese kennis. Historiese narratief dra immers die historikus se beeld op die verlede oor en postmodernistiese romans ontbloot dan hierdie partydige aard van historiese kennis (Wesseling, 1991:120).

Die volgende kwessie hou verband met die bronne van historiese ondersoek. Fiksie en historiese narratief word van mekaar onderskei deur die bepaling dat die historikus sy stelling moet fundeer op die relieke van die verlede. Die idee dat relieke enigsins 'n soliede fondament beslaan waarop ons weergawe van die verlede gegrond kan word, voorveronderstel dat hierdie oorblyfsels geldige bronne van inligting is. Die kritiek teen hierdie standpunt kom daarop neer dat die oorblyfsels van die verlede, net soos ons retrospektiewe weergawes van die verlede, ook die produkte is van mense wat die wêreld om hulle waarneem in terme van hul eie begeertes en voorveronderstellinge (Wesseling, 1991:123). Die onbetroubaarheid van bronne word op verskeie maniere aangetoon in postmodernistiese historiese romans, soms deur outentieke dokumente aan te pas of deur die skep van pseudo-dokumente, soos byvoorbeeld die dagboek van Eva Braun in *Siegfried*.

Sommige postmodernistiese romans kom vir Wesseling voor as bestaande uit 'n collage van dokumente: die dokumente word nie in 'n hiërargie van betroubare na minder betroubare dokumente rangskik nie; hulle word eerder gejuksaponeer sodat die dokumente vir sigself kan praat: "This device drives home the message that the documents cannot speak for themselves at all, but offer noise instead, because they do not concur with each other" (Wesseling, 1991:124). Wesseling kom tot die

volgende konklusie oor romans wat hierdie strategieë aanwend: "If self-reflexive strategies foreground the points at which fiction impinges upon history, then the novels discussed in this section reveal that the subjective imagination already deforms the *res gestae* at historiography's most fundamental level of the source materials" (Wesseling, 1991:124).

Die tekstuele aard van die geskiedenis word ook aangedui op grond van die narratiewe strukturering daarvan, 'n verdere aspek wat deur postmodernistiese romanskrywers onder die loep geneem word. In ooreenstemming met die 'linguistic turn' in die 20ste eeu, wat ook in die vorige hoofstuk bespreek is, sien geskiedenis filosowe die narratief nie as 'n deursigtige medium vir die representasie van die geskiedenis nie, maar behels dit 'n spesifieke manier waarop die verlede verstaan word. Die narratief het kognitiewe implikasies van sy eie wat 'n spesifieke vorm op historiese realiteit plaas alvorens dit 'n objek kan word van historiese studie. Eienskappe soos kousaliteit en teleologie wat aanvanklik beskou is as inherent aan die historiese realiteit, word nou gekonseptualiseer as linguistiese fenomene (Wesseling, 1991:128).

Kontinuiteit word op die geskiedenis afgedwing deur geïsoleerde gebeure in 'n teleologiese volgorde te plaas, in 'n narratief dus. Postmodernistiese historiese fiksie toon 'n duidelike bewustheid van die vormende aard van narratiewe konvensies. Daar word veral aandag geskenk aan teleologiese kontinuïteit, wat hierdie romans op verskeie maniere probeer uitstel:

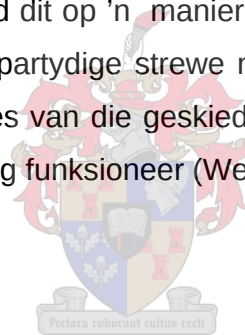
Some novels shatter teleological continuity by contrasting the order of historical narrative to the chaotic multiple nature of the epoch with which they want to come to terms. Others expose teleological continuity as a literary device by gesturing toward the chaos of historical reality in general, regardless of the period presented (Wesseling, 1991:128).

Teleologiese kontinuïteit word ook aangewys as 'n teken van die historiese verbeelding aan die werk (Wesseling, 1991:133). In die volgende hoofstuk word gekyk hoe die skrywer van *Siegfried*, Harry Mulisch, hierdie aspek van die historiografie op die voorgrond bring.

Die selfrefleksiewe postmodernistiese historiese roman bly egter uiteindelik steeds binne wat Wesseling (1991:148) die parameters van die gekanoniseerde geskiedenis noem, en lewer vanuit hierdie raamwerk kommentaar op die aard en funksie van hierdie geskiedenis. Die verloorders bly verloorders en oorwinnaars behou hul posisie van mag, maar kritiek word gelewer op die manier waarop daardie posisie in die geskiedenisboeke bekom is deur te dui op die bogenoemde aspekte van die historiografie. Hierteenoor wyk die volgende variant van die postmodernistiese historiese roman, wat Wesseling uchroniese fiksie of fantasie noem, af van die aanvaarde 'feite' van die geskiedenis.

Uchroniese fiksie verskil van selfrefleksiewe historiese fiksie deurdat dit nie bloot streef na 'n geldige interpretasie van die verlede nie. Alhoewel sommige van hierdie romans steeds kwessies aanspreek wat verband hou met 'n retrospektiewe ontdekking van die verlede, word dit op 'n manier gedoen wat die spot dryf met die idee van interpretasie as 'n onpartydige strewe na die waarheid. Hierdeur dui die skrywers aan dat ons weergawes van die geskiedenis politieke belange weerspieël en as instrumente van gesag/mag funksioneer (Wesseling 1991:169).

4.4.2. Uchroniese fiksie



Wesseling (1991:102) klassifiseer uchroniese fiksie kortliks as volg: "Uchronian fiction may be regarded as a subspecies of counterfactual historical fiction, that is fiction that deliberately departs from canonized history". Tekste wat tot hierdie kategorie behoort, verander die gekanoniseerde geskiedenis in 'n opvallende mate. Deur verskuiwings ten opsigte van die onderskeie faktore wat 'n rol in 'n gegewe historiese situasie gespeel het te laat plaasvind, word veranderinge in die gekanoniseerde geskiedenis aangebring. Hierdie verskuiwings produseer dan 'n kontrafeitelike reeks gebeure wat meer of minder wenslik kan wees as wat werklik gebeur het. So kan wenners van 'n magstryd in die gekanoniseerde geskiedenis in hierdie fiksie as die verloorders voorgestel word, of andersom (Wesseling, 1991).

Alternatiewe geskiedenisse word deur die idee geïnspireer dat enige historiese situasie "a plethora of diverging possibilities" impliseer. En: "From this point of view

the progress of history comes across as a tragic waste, not merely of human lives, but of options and opportunities in general, as a single possibility is often realized by the forceful suppression of alternatives. Alternate histories can be regarded as attempts to recuperate some of these losses” (Wesseling, 1991:100).

Reeds uit bogenoemde definisie is die ideologiese implikasies van hierdie tipe romans duidelik. Die politieke potensiaal van postmodernistiese uchroniese fiksie word gerealiseer in die blootlegging van die intieme band tussen historiese kennis en politieke mag in hierdie tipe romans. Dit is immers algemeen dat amptelike historiografie die geskiedenis van die oorwinnaars skryf. Volgens Wesseling hou dit verband met die feit dat van die historiograaf verwag word om sy stellings op dokumentêre bewyse te fundeer. Die probleem hiermee is dat:

... the documents contain far more information about princes, statesmen, generals and other powerful public figures than about subordinated or defeated peoples and social classes, who usually do not have access to the channels of official culture and rarely make the records. The selective nature of the historical records in itself already accounts for the inextricable entanglement of historical knowledge and political power. If one strives to comply with institutionalized, academic criteria for validity by abiding to the records, one not only aspires toward intellectual respectability but contributes to the perpetuation of a given distribution of power (Wesseling, 1991:110).



Die oorwinnaars in die geskiedenis skep dan so die verlede in hul eie beeld. Wat uchroniese fiksie doen, is om alternatiewe ontwikkelinge tot die gerealiseerde moontlikhede wat in die gekanoniseerde geskiedenis voorgehou word as die enigste moontlikhede, sigbaar te maak.

Wesseling is van mening dat die omgang met historiese gegewens geensins na willekeur gebeur nie. Volgens haar is kritici geneig om die nihilistiese element van postmodernistiese fiksie te oorbeklemtoon, ten koste van die politieke betrokkenheid (Wesseling, 1991:156). In teenstelling met Hutcheon, wat volgens haar wel tekens van willekeurige eklektisisme in postmodernistiese romans terugvind, is Wesseling dus van mening dat ook uchroniese postmodernistiese fiksie wel 'n politieke gewig dra. Hoewel sodanige fiksie die draak steek met die gekanoniseerde geskiedenis

gebeur dit geensins lukraak en na willekeur nie. Volgens haar is lukrake eklektiese permutasies van historiese materiaal die uitsondering eerder as die reël.

Sy verdeel die korpus postmodernistiese kontrafeitelike historiese fiksie vervolgens in twee kategorieë, naamlik ontkennde en bevestigende parodieë. Die eerste kategorie omvat romans wat die geskiedenis lukraak transformeer, die uitsonderlike gevalle. Wesseling situeer hierdie ontkennde parodieë iewers tussen selfrefleksiewe historiese fiksie en uchroniese fantasie. Oortredings van die gekanoniseerde geskiedenis word byvoorbeeld geskakel met 'n selfrefleksiewe besinning oor die betroubaarheid, al dan nie, van historiese bronne. Die tweede kategorie wat sy identifiseer, sluit werke in wat alternatiewe geskiedenisse ontsluit wat besiel is deur bevrydende, utopiese ideale (Wesseling, 1991:157). Dit is hierdie uchroniese fantasieë waarop Wesseling se aandag hoofsaaklik gerig is.

Uchroniese fantasieë, soos reeds genoem, is 'n herskrywing van die geskiedenis, of die skep van 'n alternatiewe geskiedenis, om onder andere aan te toon dat wat gebeur het in die geskiedenis nie die enigste moontlike gang van sake kon gewees het nie. Daar is ander, ongerealiseerde moontlikhede. Uchroniese fantasieë stel hierdie aspek op die voorgrond en dui in wisselende mate die redes aan vir die onderdrukking van 'n sekere geskiedenis. Utopiese kontrafeitelike parodieë herskryf die geskiedenis vanuit die perspektief van groepe wat by die maak van die geskiedenis uitgesluit is. Daar vind ideologiese 'n simpatieke identifikasie plaas met diegene wat onder die geskiedenis gely het (Wesseling, 1991:162).

Die romans skryf nie gewoon die groepe wie se stemme in die geskiedenis stilgemaak is in hul geskiedenis in nie; daar word ook meer mag toegeken aan hierdie groepe as waaroor hulle werklik beskik het. Uchroniese romans versin op verskeie maniere moontlikhede waardeur die gesag van die maghebbers om hulleself oor geslagte heen te reproduseer, ontwig kan word en waarvolgens die patroon van die geskiedenis as eindelose herhaling van geweld en onderdrukking omvorm kan word. Die veranderinge wat aan die geskiedenis aangebring word, berus op die oortuiging dat die Westerse geskiedenis besig is om tot 'n einde te

kom en dat die sentrale agent van hierdie geskiedenis, die wit man, se tyd uitgedien is. Die tyd het aangebreek vir stilgemaakte stemme om hulself te laat hoor:

The possibility of a new beginning is envisaged from the unrealized possibilities of the past. Such an inquiry necessarily focuses on groups who barely play a role in the stories that represent history in terms of Great Men, Wars and Revolutions, namely such groups as the women, ethnic minorities, and peoples who have been colonized by western nations (Wesseling ,1991:163).

In die uchroniese fiksie word die status quo egter net tydelik vervang met die utopiese fantasie - net lank genoeg om alternatiewe moontlikhede sigbaar te maak. Daar word ten slotte meestal teruggekeer na die finale nederlaag van die groepe wat byna gemetamorfoseer is van die verloorders na die weners van die geskiedenis. Wesseling meen dat die skrywers hierdeur die idee wil oordra van “nog nie nou al nie”, dat die tyd nog nie ryp is vir hierdie tipe revolusie nie. Hoop vir die finale vervolmaking van die utopiese alternatief word uitgestel na die toekoms (Wesseling, 1991:164).

4.5. Konklusie

'n Belangrike punt van kritiek teen die postmodernisme is dat dit a-polities is. Na aanleiding van 'n studie van enkele teorieë oor die genre vind ek dié kritiek ongegrond. Sowel Lies Wesseling en Linda Hutcheon fokus op die politieke aard van die postmodernisme. Met hul ondersoek na die postmodernistiese historiese roman wil hulle aandui dat die vervaging van die grense tussen feit en fiksie nie 'n “anything goes”-houding aandui nie. Hulle vind eerder dat die postmodernistiese skrywers se veranderinge van geskiedkundige gegewens en afwykings daarvan 'n bewustheid aantoon vir die ideologiese implikasies van die historiografie en vir die probleme wat gepaardgaan met die skryf van die geskiedenis. Waar Hutcheon egter net die subversiewe potensiaal van die postmodernistiese historiese fiksies raaksien om die status quo tydelik op te hef, gaan Wesseling een stappie verder deur na alternatiewe te kyk vir die status quo. Wesseling sien ook die utopiese ideale wat in hierdie tipe fiksies ingeskryf is.

In die volgende hoofstukke word *Siegfried: een zwarte idylle* van Harry Mulisch geanaliseer met die doel om vas te stel in watter mate hierdie teks 'n postmodernistiese historiese roman genoem kan word. Die belangrikste teorieë wat ter agtergrond in die analise gebruik sal word, is dié van Wesseling en Hutcheon.



5. Die vervaging van grense tussen historiese en fiktiewe gegewens.

Soos in die tweede hoofstuk genoem, kan hierdie roman geanaliseer word op twee vlakke, naamlik eerstens die fiksionele vlak wat met Herter se karakter saamhang en tweedens die vlak waarop Mulisch as outeur die roman op sy kenmerkende manier orden. My uitgangspunt is dat die grense tussen hierdie twee wêrelde, die wêreld van die literatuur en die wêreld van sogenaamde realiteit, vervaag. Oorvleuelings kom ook voor. Hierdie aspek word saam met Mulisch se opvattinge oor kuns en kreatiwiteit in *Siegfried* ondersoek. Daar word ook nagegaan in watter mate die outobiografiese gegewens van Mulisch ooreenstem met dié van die skrywer Herter in die boek.

Vervolgens word ondersoek hoe die skrywer Mulisch die stof in die roman op sy manier orden om 'n sekere doel te bereik, naamlik om die leser te oorreed. Van Zyl sien die seleksie en kombinasie van (in hierdie geval historiese) stof as 'n retoriese strategie, waarby die skrywer soos volg te werk gaan:

Die retorisiteit in tekste gebaseer op die geskiedenis (hetsy die verre of onlangse verlede) berus breedweg daarop dat 'n skrywer in sy *inventio* uit 'n in principe oneindige aantal moontlikhede 'n seleksie maak waarby hy uitgaan van aspekte wat histories gegewe is. Vanuit sy persoonlike, historiese konteks kies hy dit wat as versterking (*amplificatio*) dien van sy retoriese doelstelling, van dit waarvan hy die ontvanger wil oorreed (Van Zyl, 2002:117)

Mulisch probeer na my mening, deur die roman op 'n spesifieke manier te orden, die leser eerstens oorreed dat Hitler moontlik 'n seun genaamd Siegfried kon gehad het, maar dit is nie al nie. Mulisch probeer ook sy mening oor die geskiedenis en die aard van die werklikheid aan die leser oordra. Sy seleksie van sekere feite en die weglaat van ander, sowel as die opbou van die roman, dra by tot die teks se sterk retoriese inslag. Daar word vervolgens in hierdie hoofstuk gekyk hoe Mulisch die werklikheidsillusie in die roman versterk, met ander woorde watter strategieë hy gebruik om die gegewens in die roman aan die leser voor te doen as reël. In watter

mate korrespondeer die romanwerklikheid met die buite-werklikheid of sogenaamde feite?

5.1. Herter en Mulisch

Met Herter se aankoms in Wenen dink hy terug aan 'n soldaat, Joeri, wat hy ontmoet het kort na die einde van die Tweede Wêreldoorlog. In 'n nostalgiese bui maak Herter die volgende stelling:

Misschien moest hij het allemaal eens opschrijven. Het zou langzamerhand tijd voor zijn memoires zijn, als het niet zo was dat al zijn werk eigenlijk uit memoires bestond: niet alleen van zijn feitelijke leven, ook van zijn verbeelding, die niet van elkaar te scheiden waren (15).

Hier deel Herter 'n sentiment met Mulisch, naamlik dat die lewe en die letterkunde onskeibaar is. Sy materiaal vind hy in sy lewe en sy lewe word weerspieël in sy materiaal. Net so gee Mulisch hier, in die ervarings van die befaamde skrywer Herter in *Siegfried*, vir ons 'n blik op sy lewe, sodat die boek in sommige opsigte as sy memoires beskou kan word. In hierdie hoofstuk word gekyk na die maniere waarop dit gedoen word.

Die ooreenkomste tussen Herter en Mulisch is nie toevallig nie. Mulisch het volgens Onno Blom (2002:286) geweet dat hy 'n skrywer as hoofkarakter vir die roman wil hê wat hoor van Siegfried se bestaan. Hy beskryf hoe Mulisch sy alter ego Herter gekonseptualiseer het: "Ik dacht: wie zal ik eens nemen? W. F Hermans? Gerard Reve? Ach nee, waarom neem ik mezelf niet? Die ken ik toch het beste" (Mulisch in Blom, 2002:286). Hierdie keuse bied terselfdertyd vir Mulisch die geleentheid om feite en gebeurtenisse uit sy eie lewe te inkorporeer by die fiksionele teks:

Rudolf Herter landt op de eerste bladzijde van de roman op het vliegveld van Wenen, waar hij in de Prunksaal van de Nationalbibliothek moet voorlezen uit de *Uitvinding van de liefde*. Hij wordt ontvangen door iemand van de ambassade en verblijft met zijn vriendin in Hotel Sacher – het is allemaal waar gebeurd: in 1998 was Mulisch met Kitty naar Wenen gevlogen, om daar voor te lezen uit de *Ontdekking van de hemel*. Ze verbleven in Hotel Sacher (Blom, 2002:286).

Die mees opvallende en voor die hand liggende manier waarop die vervaging van die grense tussen feit en fiksie plaasvind, is die duidelike vereenselwiging of identifikasie van Harry Mulisch met Rudolf Herter in *Siegfried*. Opvallende ooreenkomste tussen die skrywers word aangetoon, nie net wat uiterlike voorkoms en biografiese gegewens betref nie. Metatekstuele uitsprake wat Herter in die boek maak, kan ook byvoorbeeld teruggevind word in Mulisch se eie oeuvre. Die keuse vir 'n skrywer as hoofkarakter in 'n roman is 'n verdere aanduiding dat die kwessie van literatuur of kuns in die roman waarskynlik tot tema gemaak sal word.

Harry Mulisch, hoewel 'n kontroversiële outeur, word beskou as een van die groot Nederlandse skrywers. In *Siegfried* word die idee ook duidelik oorgedra dat Herter roem en bekendheid verwerf het met sy omvangryke oeuvre. Die bewondering van ander vir sy werk word beklemtoon in die roman. By die televisie-onderhoud sien Herter byvoorbeeld in die vrou wat die onderhoud voer se oë die “glanzende blik van bewondering die hij zo goed kende, en die hem nog altijd in verlegenheid bracht” (16). Hoewel die bewondering hom in die verleentheid bring, is hy seker van sy eie vermoëns, in so 'n mate dat hy soms arrogant oorkom (31).

Herter word reeds aan die begin van die roman as volg beskryf:

Het volle haar rondom zijn scherpe gezicht sloeg als vlammen uit zijn hoofd, maar tegelijk was het zo wit als het schuim van de branding. Hij droeg een groenig tweed pak met vest, dat tot taak leek te hebben zijn lange, smalle, breekbare, welhaast doorzichtige lichaam bij elkaar te houden; na twee kankeroperaties en een hersenbloeding voelde hij zich fysiek als een schaduw van de schaduw die hij eens was – maar alleen fysiek. Met zijn koele, grijsblauwe ogen keek hij naar Maria.... (8)

Die beskrywing van Herter kan net sowel 'n beskrywing wees van Harry Mulisch self, sowel wat uiterlike voorkoms betref as die verwysing na kankeroperasies. Blom (2002:226) noem dat Mulisch in die tagtigerjare 'n operasie gehad het om 'n karsinoom uit sy maag te laat sny.

Heelwat biografiese gegewens van Herter stem ooreen met dié van Mulisch, onder meer wat sy herkoms betref. Herter noem in *Siegfried* dat sy familie van Oostenryk afkomstig is (11), net soos Mulisch s'n, en albei se vaders is in 1892 gebore (79).

Herter dui verder aan dat sy ouers geskei is en hy is ook 'n enigste kind. Beide Mulisch en Herter was teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog ongeveer agtien jaar oud, en (soos reeds aangedui) het hierdie oorlog 'n groot impak op Mulisch se lewe gemaak. Dit blyk onder meer uit die volgende stelling in die inleiding van *De Toekomst van gisteren*:

Niemand hoeft mij er aan te herinneren, hoe lang de tweede wereldoorlog inmiddels al geleden is: 27 jaar. Aan het eind ervan was ik zeventien jaar oud, en op dat moment was de eerste wereldoorlog 27 jaar geleden. Die was toen voor mij volstrekt historisch; hij hoorde meer bij de tachtigjarige oorlog dan bij die, welke ik zojuist had meegemaakt. Voor mensen, die momenteel zeventien jaar zijn, is dat niet het geval: hij is voor hen een punt van oriëntatie, een vuurtoren, hoe vaag misschien ook.... (Mulisch, 1972:9)

Dat die Tweede Wêreldoorlog ook vir Herter 'n oriëntasiepunt is, word duidelik gemaak in sy stelling na aanleiding van sy gasvrye ontvangs in Wenen:

Dit is allemaal bedoeld voor een jongen van achttien, die, vlak na de Tweede Wereldoorlog, straatarm en onbekend probeert een verhaal op papier te krijgen (10).

Herter laat hom ook uit oor die nabyheid van die Tweede Wêreldoorlog in sy geheue:

Toch was de oorlog dichterbij voor hem, vlak om de hoek van de tijd... Langzamerhand behoorde hij tot de laatste generatie, die er nog heldere herinneringen aan had, - onbeduidende, vergeleken met de verschrikkingen die veel anderen hebben doorstaan, maar toch doordrongen van de onzichtbare, giftige gassen, die sinds de nationaalsocialistische vulkaanuitbarsting tot in alle uithoeken over Europa hingen (53).

Mulisch se huidige verhoudings toon ooreenkomste met die verhoudings van die skrywer in *Siegfried*. Mulisch is steeds getroud met die ma van sy twee dogters, Sjoerdje Woudenberg en hulle het daagliks kontak, maar hy het ook 'n liefdesverhouding met die veel jonger Kitty Saal met wie hy tans saambly. By Saal het Mulisch 'n derde kind, Menzo (Blom, 2002:250). In Herter se omstandighede word dieselfde gegewens teruggevind in die jonger geliefde, Maria, en die ma van sy dogters, Olga. Die naam van Mulisch se jongste kind Menzo weerklink selfs in die naam van Herter se jong seun Marnix.

In *Siegfried* dra Maria aan Herter 'n storie van hul sewejarige seun Marnix oor. Hy het vir haar gesê dat Hitler in die hel is, maar “omdat hij zelf van stoute dingen houdt, is het voor hem de hemel. In de hemel zitten alle joodse mensen, dus dat is voor hem de hel. Voor straf zou hij dus eigenlijk in de hemel moeten zitten” (35). Volgens Onno Blom het Menzo, Mulisch se seun hierdie woorde letterlik gesê toe hy sewe was. Mulisch sê hieroor: “Ik heb niets verzonnen. Behalve dat Hitler een zoon had” (Mulisch in Blom, 2002:288).

Ook ten opsigte van die twee skrywers se oeuvres is daar duidelike parallele. Herter se eerste roman *De Vogelverschrikker* en Mulisch se eerste roman *Archibald Strohalm* verskyn in dieselfde jaar, 1951 (De Rover, 1995:2). Die titels van wat beskou word as beide skrywers se magnum opus toon verder ooreenkomste, met name Herter se *De Uitvinding van de liefde* en Mulisch se *De ontdekking van de Hemel*. Herter se nie-fiktiewe werk stem ook ooreen met dié van Mulisch wat die onderwerpmateriaal betref. Een van die werke waarna Herter verwys, is naamlik 'n reportage oor Adolf Eichmann:

Diens proses had hij vijf jaar eerder bijgewoond in Jerusalem, ook daarover had hij een boek geschreven. Wekenlang, dag in dag uit, had hij geluisterd naar de ondraaglijke verhalen van de joodse overlevenden uit de vernietigingskampen, terwijl de toneelmeester van die tragedie geleidelijk gek leek te worden in zijn glazen kooi (51).

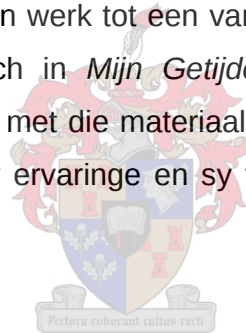
Die teks van Mulisch waarmee Herter se werk hier vergelyk kan word, is *De zaak 40/61* (1962), 'n boek wat Mulisch volgens De Rover (1995:9) karakteriseer as “een verslag van een ervaring”. Vyf jaar later gaan Mulisch én sy skepping Herter (die chronologie stem ook ooreen) na Kuba en beide publiseer 'n boek oor dié ervaringe. Herter verwys as volg daarna:

In 1967 was hij in gezelschap van tientallen andere Europese kunstenaars en intellectuelen op Cuba, waarover hij een boek wilde schrijven. Voor de officiële herdenking van Fidel Castro's mislukte revolutiepoging op 26 juli 1953 werden zij de vijftiengste per vliegtuig naar Santiago vervoerd, in de hete provincie Oriente in het oosten van het eiland (50 – 51).

Mulisch se beriggewing van sy besoek aan Kuba, *Het woord bij de daad*, verskyn in 1968. De Rover is van mening dat, met hierdie 'reportage' oor die dade van Fidel Castro, Mulisch se werk nou volledig in diens staan van die aktualiteit (1995:9).

Deze is de tegenpool van de 'waardenvrije' Eichmann; Castro kiest tégen de gevestigde machten en vóór de onderdrukten. In een meeslepende stijl verwoordt Mulisch de permanente revolutie, 'de geboorte van de nieuwe mens'.

Deur sy alter ego Herter openbaar Mulisch ook van sy opvattinge oor die kuns in die algemeen en oor die kuns van skryf in die besonder. Hierdeur verkry die roman 'n sterk metafiksionele lading. Verskeie uitsprake deur Herter korreleer met dié deur Mulisch in van die talle onderhoude wat met hom gevoer is, in boeke oor sy werk of in sy eie letterkundige tekste. De Rover (1995:13) meen dat daar by Mulisch 'n "nauwe inhoudelike verwevenheid van autobiografiese en fiksionele geskrifte" is, "soms is het zelfs onmogelijk een werk tot een van beide genres te rekenen". Soos vroeër aangetoon maak Mulisch in *Mijn Getijdenboek* 'n soortgelyke stelling. Volgens hom kan hy slegs werk met die materiaal wat sy lewe aan hom verskaf en dit is hierdie kombinasie van sy ervaringe en sy verbeelding wat tot sy oeuvre lei (Mulisch, 1975:100).



5. 2. Intertekstualiteit

In *Siegfried* kan 'n intertekstuele draad onderskei word wat gegewens in die boek saambind. Die derde deel van die boek bestaan uit 'n besinning oor die aard van Hitler aan die hand van uitsprake deur verskeie filosowe uit die geskiedenis soos Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger en Rudolf Otto. Die verband tussen die komponis Wagner, Nietzsche en Hitler is een van die lyne wat Mulisch gebruik om die werk saam te bind. Die titel van die roman kan ook gekoppel word aan die titel van 'n musikale werk deur Wagner, naamlik die *Siegfried Idylle*. Op die webruimte van die digitale ensiklopedie *Wikipedia* word genoem dat hierdie opera geskryf is as verjaarsdaggeskenk aan Wagner se tweede vrou Cosima. Die titel verwys na sowel sy seun Siegfried as na sy opera *Siegfried*, waarvan vele motiewe teruggevind word (www.wikipedia.org).

Siegfried is ook intertekstueel verbind met van Mulisch se ander tekste, soos trouens die geval is met die meeste van sy werk. In *De hond en de Duitse ziel* sê Mulisch die volgende oor hoe sy werke by mekaar, sowel as by die werklikheid, inskakel:

Kunstwerke hebben hun eigen tijd. Beethoven zou zijn *Diabelli-variaties* niet hebben kunnen schrijven als jongeman, Goethe zijn *Werther* niet als oude heer. De auteur van *Archibald Strohalm*, de jonge Harry Mulisch, had nooit een boek als *Siegfried* kunnen schrijven, anderzijds was zonder *Archibald Strohalm* de roman *Siegfried* niet ontstaan. En in de derde plaats, en dat is een nogal onaangename gedachte, zouden zonder Hitler heel wat boeken van mij niet hebben bestaan. In zekere zin is het aan Hitler te danken dat ik *Het stenen bruidsbed*, *De aanslag*, *De toekomst van gisteren*, *De zaak 40/61* en zeker ook *De ontdekking van de hemel* zo opgeschreven heb als ze zijn. (Zonder hem zou er ook geen staat Israël zijn.) Al de boeken verschillen in veel opzichten van elkaar, maar ze vullen elkaar wel aan, met diverse formele en thematische in- en toegangen. Terugkerende motieven verschijnen her en der in een ander licht (Buchwald en Mulisch, 2001:55–56).

Onno Blom voer aan dat die skrywer Herter in *Siegfried* 'n ouer weergawe is van die jong skrywer in *De Pupil*, 'n vroeëre roman van Mulisch. Hulle is naamlik ewe talentvol en beide voorsien van 'n benydenswaardige selfvertroue. Dit was egter onbeplan:

Mulisch ontdekte self pas dat de twee skrywers dezelfde waren nadat hij *Siegfried* al had gepubliseer. Maar hij achte het daarom niet minder waar: 'n u wordt het duidelijk waarom ik hem in *De Pupil* geen naam gegeeven heb' (Blom, 2002:286).

Daar bestaan verder duidelike ooreenkomste in die temas en name van Herter se romans in vergelyking met dié van Mulisch, asook indirekte verwysings na karakters of gegewens. Die verhaal wat Herter by die Falks aanhoor, word byvoorbeeld op 'n keer vir hom te veel: "In watter regionen begaf hij zich? Ging hij niet over de schreef? Er dreigde gevaar" (93). Hierdie gevaar wil Herter as skrywer op 'n vir hom vertroude manier te bowe kom:

Maar het leek raadzaam om voor alle zekerheid een verteller tussen zichzelf en zijn brisante verhaal te schuiven, bij wijze van isolator, – een jongeman van een jaar of drieëndertig, voor wie de Tweede Wereldoorlog verder terug lag dan de Eerste voor hemzelf, en die er *niet* voor terugschrok Hitler te vergoddelfijken, al zou hij daar op een of andere manier self het slachtoffer van moeten worden. Dat was dan zijn literaire zoon, - en zijn aangewezen voornaam was natuurlik Otto: de neerslag van de chemische reaksie tussen 'Rudolf Herter' en

'Rudolf Otto', de theoloog van wie de term *mysterium tremendum ac fascinans* afkomstig was. (93-94)

Die literêre seun Otto keer weer later terug. Na Herter se gesprek met die Falks en hul openbaring oor Siegfried, is sy eerste woorde aan Maria : "Ik heb hem begrepen" (154). As Maria dan vrae stel oor wat gebeur het wat hom so 'n verwilderd laat lyk, antwoord hy:

'Te veel. Ik ben verslagen. De verbeelding is niets. Exit Otto. '

'Otto? Wie is Otto?'

'Laat maar, hij bestaat niet meer' (154)

Die naam Otto is reeds in Mulisch se vorige werke ook aan karakters gegee wat hy nooit tot bestaan kon bring nie, net soos die Otto in Herter se verhaal. Hier verteenwoordig Otto as verteller vir my die idee van 'n verhaal wat nooit geskryf is nie. Blom noem in *Zijn getijdenboek* (2002:139) dat Mulisch as negentienjarige aan 'n boek oor 'n Duitse oorlogsmisdadiger genaamd Otto begin werk het. Dit is egter nooit voltooi nie. Toe die minister van Justitie, Donker, in 1952 die doodstraf van Willi P. F Lages, top Gestapo-man in Nederland tydens die oorlog, in lewenslange tronkstraf omskep, het Mulisch daaraan 'n nuwe roman-idee ontleen: "Hij besloot zijn roman *Gratie voor de doden* te noemen en het personage Otto na de oorlog in Duitsland te laten onderduiken tot 1952, als zijn collegas's in Nederland gratie krijgen of worden vrijgelaten. Maar ook deze nieuwe impuls mocht niet baten. Nog altijd kreeg Mulisch zijn roman niet los".

Ook in die pseudo-roman *De toekomst van gisteren*, word daar verwys na Otto. Die ondertitel van hierdie werk "protokol van een schrijverij" dui aan dat die boek verslag lewer van die nie-skryf van 'n roman wat die titel *De toekomst van gisteren* sou dra. Binne in die boek gee Mulisch wel die gebeure in die voorgenome roman hoofstuk vir hoofstuk weer. Die ironie hier is dus dat, hoewel Mulisch die roman nooit skryf nie, dit tog geskryf en oorgedra word. Die hoofkarakter in die verhaal, wat sou handel oor 'n wêreld waarin Hitler die oorlog gewen het, sou Otto Textor heet. Die roman sou (soos *Siegfried*) 'n kaderverhaal gebied het, met Textor as skrywer oor 'n wêreld waarin Hitler nie die oorlog gewen het nie. Dit is dus 'n interessante spel met

feit en fiksie. In sy weergawe van wat in die roman sou gebeur, noem Mulisch die volgende:

Het tweede hoofdstuk verplaatst ons naar Germania. Daarmee reproduceert de roman de gelovige, vervlogen, gelogen wereld, waarin hij zich afspeelt, en waarin de verteller heerst als diktator, die met zijn lezers doet wat hij wilt (Mulisch, 1972:150).

Mulisch sien hier die verteller, nie die skrywer nie, as 'n diktator wat kan maak met sy lesers soos hy wil, byna asof die verteller en die skrywer apart funksioneer. Hy wys in bogenoemde stelling ook aan ons uit dat 'n roman die werklikheid reproduseer. Hy noem die wêreld waarin die roman afspeel 'n "gelogen", maar tog 'n "gelovige" wêreld. In die volgende afdeling word gekyk hoe Mulisch in *Siegfried* die "gelogen" wêreld waarin die roman afspeel vir die lesers geloofwaardig maak.

5.3. Werklikheidsillusie

Mulisch gebruik gegewens uit die geskiedenis as agtergrond vir sy roman om dit binne 'n realistiese konteks te plaas. Feite uit die Tweede Wêreldoorlog, sowel as biografiese gegewens, word realisties weergegee, waarna sommige van die feite aangepas word om in Mulisch se verhaal te pas. Tom van Deel (2001) sê die volgende oor hierdie aspek van die verhaal:

Mulisch kan met zijn onderwerp spelen, hij vindt verrassende manieren om fictie en werkelijkheid in zijn boek stuivertje te laten wisselen. Hij roept het diabolische verleden, een zwarte idylle inderdaad, met vaste hand op, hij kent zijn geschiedenis en laat merken dat hij zich heeft ingeleeft .

Die bestaan van Siegfried ontrafel geleidelik in die Falks se vertelling van hul lewe as deel van Hitler se personeel op Berchtesgaden. Hulle bied vir Herter 'n binneblik op die gebeure tydens die oorlog by Hitler se huis. Die gebeure verleen aan Hitler aan die een kant 'n soort menslikheid. Hy word gesien as net 'n normale mens, net om weer in 'n monster te verander nadat die waarheid oor wat hy aan Siegfried laat doen het, uitkom. Terselfdertyd word daar ook aan die leser 'n blik op die groter konteks van die Tweede Wêreldoorlog gegee. Sluipmoorde, slagvelde en sleutelfigure in die oorlog word deur Mulisch by die verhaal ingebring, hetsy deur die

Falks se vertelling of deur Herter se waarnemings. 'n Biografie oor Hitler dien vervolgens as uitgangspunt om te ondersoek in watter mate die gegewens in die verhaal vergelyk met historiese konstruksies van die sogenaamde werklikheid.

Met sy aankoms by die Falks vra Mulisch aan die twee hoe oud hulle werklik is. Ullrich Falk antwoord dat hy in 1910 is en sy vrou in 1914 gebore is. "U hebt dus vrijwel de hele eeuw meegemaakt", reageer Herter. "Een al te mooie eeuw was het niet", antwoord Falk. "Maar wel een interessante eeuw. Althans voor wie het na kan vertellen. Laten we zeggen, dat het een onvergetelijke eeuw was" (77). Die Falks dien dan ook vervolgens in die roman as bron van inligting oor hierdie onvergeetlike eeu. Hul verhaal is as 't ware 'n ooggetuieverslag van die gebeure wat in hul omgewing tydens die oorlog gebeur het.

Ullrich Falk se verslag van sy agtergrond begin heel normaal. Hy het 'n kursus gevolg by 'n hotelskool, waarna hy "Oberkelner" (hoofkelner) geword het. Hy was egter terselfdertyd 'n Nazi (78), 'n gegewe wat aanleiding gee tot die storie van die Falks en Siegfried. In 1933, die jaar wat Hitler in Duitsland aan bewind gekom het, het hy werk in 'n kafee gekry waar lede van die radikaal-regse en toe nog verbode party bymekaar gekom het om planne vir 'n revolusie te smee. Falk noem onder meer dat dr. Arthur Seyss-Inquart, "een advocaat, die het tot bondskanselier zou brengen en Hitler officieel zou verzoeken Oostenrijk te annexeren", 'n lid van die party was. Hierdie gegewens is alles histories feitelik: volgens Kershaw (2000:69) was Seyss Inquart 'n "nazi sympathiser". Hy is werklik as Rijkskommisaris in Nederland aangestel en by Neurenburg ter dood veroordeel (Mulisch, 2001:78; Kershaw, 2000:837).

Falk het eers by die politiek betrokke geraak toe hy vir Julia, een van die "fascistische voormannen" (80) se dogter ontmoet. By haar vader het hy *Mein Kampf* gekry om te lees en word hy oorgehaal om lid van die party te word. Falk se perspektief op die party is egter insiggewend.

‘Tegenwoordig word dit alles uit die perspektief van Auschwitz gesien’, verontskuldigde Falk zich, ‘maar dit bestond toe nog nie. Ek kyk dit uit die perspektief van dat ellendige Oostenryk van Dollfuss, waarin myn moeder zich dood moes werk’ (80).

Die Nasionaal-Sosialistiese party waarmee hy bekend was, het hulle dus eers vanuit Falk se optiek beywer vir positiewe sake. Met hierdie stelling sluit Falk aan by die siening dat daar verskillende perspektiewe op enige saak in die geskiedenis is. Dit hou verband met die retorisiteit van tekste – verskillende seleksies en kombinasies word dus gemaak, in samehang met ideologiese uitgangspunte. Dit kom later weer ter sprake.

Falk trou ’n jaar later met Julia. Hy begin deelneem aan die onwettige byeenkomste wat ’n einde moes maak aan Oostenryk en word dus ’n aktiewe lid van die revolusie:

Een jaar later, in juli ’34, deed hij gewapenderhand mee met een riskante putschpoging in de Bondskanselarij, waarbij Dollfuss werd vermoord, - een dag van blunders en misverstanden aan beide kanten. In de totale verwarring wist hij te ontkomen en zijn straf te ontlopen (80-81).

Die mislukte putsch poging het inderdaad plaasgevind. Kershaw verwys na die poging as “a hare-brained attempt at a coup by the Nazi activists. The putsch attempt – partly sabotaged even within the Nazi Movement by the SA – was rapidly put down. Under Kurt Schuschnigg, successor to the murdered Dollfuss, the Austrian authoritarian regime, treading its tightrope between the predatory powers of Germany and Italy, continued in existence – for the present” (1999:523). Mulisch se gebruik van hierdie werklike gebeurtenis uit die geskiedenis waarin hy ’n fiktiewe karakter (Ullrich Falk) tot deelnemer aan die putsch-poging maak, dui vir my aan dat daar ook ’n tipe “tightrope” of spandraad geloop word tussen werklikheid en fiksie in hierdie roman.

Falk verwys weer later na hierdie putsch-poging, en dat hy sentraal in die sluipmoord van Dollfuss betrokke was. Wanneer hy daaraan dink dat hy vir Siggie moet skiet, dink hy terug aan die een ander keer wat hy ’n persoon geskiet het en demonstreer in die proses hoe oop plekke in die geskiedenis deur Mulisch uitgebuit word:

In de chaos en het kabaal van schoten, geschreeuw, ontploffende handgranaten en versplinterd glas zag hij in een verlaten hoekkamer opeens Dollfuss voorover op het tapijt liggen, kermend en om een priester roepend: hij herkende hem meteen, de bondskanselier was maar weinig groter dan Sigg. Hij bloedde uit een grote wond onder zijn linker oor. Op dat moment kroop het geweld ook in hemzelf en eer hij het wist had ook hij een schot op hem gelost. Een paar dagen later bekende Otto Planetta het eerste, vermoedelijk al dodelijke schot; binnen een week was hij veroordeeld en opgehangen. Het tweede schot, met een ander kaliber, is altijd een raadsel gebleven, waarover nog steeds werd gespeculeerd (144).

Die Falks word uiteindelik werk aangebied by Hitler se villa op die Berghof. Falk sou optree as “kelner annex kamerdienaar” (81), terwyl sy vrou Julia in die huishouding sou werk. Na deeglike ondersoek van hul agtergrond en bevestiging van hulle suiwer ariese bloed, kon hulle in die somer van 1936 hul pos by die Berghof aanvaar.

In hul verslag van hul lewe daar word die leser ’n blik gebied op beide die publieke en die private domein van Hitler en die persone naby aan hom in sy lewe en werk. ’n Groot verskeidenheid geskiedkundige gegewens word vervolgens deel gemaak van hul weergawe van die alledaagse lewe op die Berghof (2001:82-134). Mulisch versin ook sekere scenario’s of gebeure, wat uit die aard van die saak nie in enige geskiedenisboeke teruggevind sou kon word nie, maar die feitelike gegewens wat hy gebruik, versterk die waarskynlikheid van die fiktiewe gebeure en vergroot dus die werklikheidsillusie van die roman.

Die Falks se lewe op die Berghof begin die dag wat Krause, Hitler se adjudant, hulle by die treinstasie kom oplaai. Hitler het inderdaad ’n adjudant genaamd Krause gehad, oor wie se rol Kershaw (2001:32) die volgende uitsprake maak:

By 1937, Hitler’s day followed a fairly regular pattern, at least when he was in Berlin. Late in the morning, he received a knock from his valet, Karl Krause, who would leave the newspapers and any important messages outside his room. While Hitler took them in to read, Krause ran his bath and laid out his clothes. Always concerned to avoid being seen naked, Hitler insisted upon dressing himself, without help from his valet. Only towards midday did he emerge from his private suite of rooms (or ‘Fuhrer apartment’) – a lounge, library, bedroom,

and bathroom, together with a small room reserved for Eva Braun – in the renovated Reich Chancellery .

Die lewe op die Berghof het nie veel hiervan verskil nie, hoewel Kershaw noem dat Hitler hier effens meer kon ontspan (2000:34). Twee kenmerke van Hitler wat hier bevestig en oorgedra word, is die feit dat hy laat geslaap het en skaam was om kaal gesien te word. Beide hierdie kenmerke word deur Mulisch geïnkorporeer in die roman.

Het leven op de berg, vervolgde Falk, was van een vreemdsoortige doodsheid, vooral als de chef er was. Omdat hij het altijd laat maakte, als de echte bohémien die hij altijd was gebleven, mocht hij pas om elf uur gewekt worden. Naderhand, in de oorlog, had dat duizenden van zijn soldaten het leven gekost. Als om acht uur 's ochtends het bericht kwam dat er een doorbraak was aan het oostfront, en er snel beslist moest worden of de troepen zich terug moesten trekken of tot de tegenaanval overgaan, durfde niemand hem te wekken, ook veldmaarschalk Keitel niet. De Führer sliep! Radeloze generaals in Rusland, maar de Führer sliep en mocht niet gewekt worden (98).

Kershaw as bron noem nie in soveel woorde dat daar werklik soldate gesterf het as gevolg van die feit dat Hitler laat geslaap het nie, maar dit kom moontlik in ander bronne voor. Kershaw (1998:534) haal wel vir Fritz Wiedemann, Hitler se opperste gedurende die Eerste Wêreldoorlog en een van sy adjudante in die jare 1930, soos volg aan:

Hitler reverted to the type of dilettante lifestyle which, in essence he had enjoyed as a youth in Linz and Vienna, and for which, as party leader he had earned Gottfried Feder's reproof in the early 1920's. 'Later on', recalled Wiedemann, 'Hitler appeared as a rule only just before lunch (...) then went to eat. It became, therefore, ever more difficult for Lammers and Meissner to acquire decisions from Hitler which he alone as head of state could take'.

By die Obersalzberg was dit volgens Kershaw (1998:534) veel erger. Hier sou hy sy kamer eers teen ongeveer 2 uur smiddags verlaat. Daarna sou hulle middagete geniet en in die aand sou Hitler films vertoon aan sy gaste. Hitler sou so tot laat in die aand wakker bly, films kyk en plate speel, soos die egte “weense bohémien” wat hy gebly het, in Herter se woorde (100). Daarna sou Hitler hom dikwels begeef in een van sy “eindeloze monologen, die zich uitstrekten van het verre verleden tot de

verre toekomst, waarbij zijn gasten hun ogen bijna niet konden openhouden, ook omdat zij het allemaal eerder hadden gehoord" (101). Kershaw (1998:535) skets die omstandighede aan tafel en aan huis by een van Hitler se byeenkomste as volg:

.... whether at the Reich Chancellery or on the Obersalzberg, the constrictions of living in close proximity to Hitler were considerable. Genuine informality and relaxation were difficult when he was present. Wherever he was, he dominated. In conversation he would brook no contradiction. Guests at meals were often nervous or hesitant lest a false word incur his displeasure. His adjutants were more concerned late at night lest a guest unwittingly lead onto one of Hitler's favourite topics – notably the First World War, or the navy – where he would launch into yet another endless monologue which they would be forced to sit through until the early hours.

Hitler se skaamte om naak gesien te word, gebruik Mulisch ook in *Siegfried*. Julia Falk tref vir Hitler en Braun in 'n omhelsing aan in Braun se kamer. Hoewel Braun haar gewaar, merk Hitler gelukkig niks op nie en kan sy die deur saggies toetrek, sonder enige nadelige gevolge. Maar, sê Falk: "Dat had nog heel verkeerd kunnen aflopen (...) Als ze een kwartslag anders hadden gestaan, had ons dat binnen tien minuten het leven kunnen kosten" (102).

Mense wat 'n rol gespeel het in Hitler se lewe word ook in die roman genoem, en sommige word selfs betrokke gemaak by die sameswering om Siegfried se lewe geheim te hou. Hitler se mediese dokter, dr. Morell, in wie hy baie vertroue gestel het (Kershaw, 2000:36), word genoem as moontlike dokter vir juffrou Braun tydens haar swangerskap, maar dit sou te veel agterdog wek. Goebbels (121), Göring en Himmler (112), Speer (116) en Bormann (130) word genoem as gaste by die Berghof en rolspelers in Hitler se lewe, figure wat baie bekend is uit die Tweede Wêreldoorlog. Brückner en Bormann word ook aangedui as ingewydes in die sameswering.

'n Ander groot figuur uit die geskiedenis wat in die roman figureer, is Neville Chamberlain. Die omstandighede rondom of rede vir sy besoek aan die Berghof (in plaas van aan Berlyn), word verdraai om by die verhaal in te pas, vergelyk Mulisch (111):

.... om haar te steunen was hij er vaak gedurende die maanden, daarom ook liet hij tijdens zijn voorbereidingen om TsjechoSlowakije te verpletteren Chamberlain niet naar Berlijn komen maar naar de Berghof.

Volgens Kershaw (2000:110) het Chamberlain inderdaad 'n besoek aan die Berghof gebring waar hy Hitler wou oorreed om Tsjegoslwakye nie in te val nie: "On the evening of 14 September, the sensational news broke in Germany: Chamberlain had requested a meeting with Hitler, who had invited him to Obersalzberg for midday on the following day".

Nog 'n aanduiding van hoe Mulisch goël met die geskiedenis betref Siegfried se geboortedatum. Die dag val saam met wat Kershaw (2000:131) beskryf as die "culmination of a third wave of anti-semitic violence". Dit maak immers sin dat Hitler se seun gebore moes word op 'n aand wat gekenmerk word deur uiterste geweld. Die aand van 9 – 10 November 1938 was Hitler se gedagtes dus nie by sy seun se geboorte nie:

Zijn gedachten waren heel ergens anders – namelijk bij zijn eerste pogrom, die hij voor diezelfde nacht had bevolen. Zoals zij de volgende dag hoorden, branden overal in Duitsland en Oostenrijk de synagogen en werden de ruiten van joodse winkels ingeslagen. 'Reichskristallnacht' werd dat later genoemd, – het was dezelfde negende november, waarop in 1918 de duitse keizer was afgedankt, waarop in 1923 Hitlers putsch in München was mislukt, en waarop in 1989 de berlijnse Muur was gevallen (114).

Net soos Mulisch in sy filosofiese besinninge oor Hitler se aard aan die einde van die roman ooreenkomste trek tussen gebeure wat lyk asof hulle geen ooreenkomste sou toon nie, trek Mulisch hier 'n lyn deur dekades om op 'n soort sinkronisiteit te dui.

Kershaw (2000:130) tipeer die aand van die negende November as volg: "This night of horror, a retreat in a modern state to the savagery associated with bygone ages, laid bare to the world the barbarism of the Nazi regime".

Gegewens uit Hitler se persoonlike lewe word meermale werklikheidsgetrou weergegee in die verhaal. So byvoorbeeld het die ontmoeting tussen Hitler en Braun werklik plaasgevind soos dit hier weergegee word (86). Hulle het ontmoet toe Braun

as assistent gewerk het vir Hitler se fotograaf Heinrich Hoffman (Kershaw, 2000:34). Ook Braun se selfmoordpogings, waarna verwys word op bladsy 87 van Mulisch se roman, is bekend - sien Kershaw (1998:388):

Despairing of the man she had fallen in love with, but scarcely saw, and who was so taken up with his political activities that he was hardly acknowledging her existence, Eva had shot herself – allegedly aiming at the heart – with her father's pistol.

Eva Braun se ongelukkigheid as gevolg van Hitler se verontagsaming van haar het verdere aanleiding gegee tot 'n tweede selfmoordpoging aan die hand van 'n oordosis slaappille. In Mulisch se roman word hierdie selfmoordpoging as rede aangedui vir haar intrek by Obersalzberg. Ook die verwysing na die selfmoord van Hitler se niggie is feitelik. Geli Raubel het haarself in “mysterious circumstances” (Kershaw, 2000:197) in Hitler se woonstel geskiet met sy eie geweer. Oor die presiese aard van hul verhouding kan net bespiegel word, maar Kershaw (1998:352) noem dat dit duidelik was dat Hitler in hierdie verhouding vir die eerste keer emosioneel afhanklik geraak het van 'n vrou. Na haar dood was daar praatjies dat Hitler sy politieke loopbaan kort wou knip en 'n einde aan sy lewe wou maak. In *Siegfried* word genoem dat Rudolf Hess die pistool uit Hitler se hand moes ruk (87). Hitler het ook inderdaad 'n vegetariër geword na sy niggie se dood in 1931 (Mulisch 2001:87; Kershaw, 2000:36). Die misterieuse verhouding tussen Hitler en sy niggie dien ook as agtergrond van die Amerikaanse skrywer Ron Hansen, se roman *Hitler's niece* (1999). In hierdie roman kom die vermenging tussen feit en fiksie ook duidelik voor, soos 'n gedeelte aan die einde daarvan vir ons aandui:

A scene near the end of Hansen's novel is virtually all based on historical record. Hitler visited Geli's grave a few days after her death. He had hardly slept, refused food and was feared suicidal. He arrived at the cemetery at sundown, humming the funeral march from *Die Gotterdammerung* as he strolled through the tall iron gates.

“She's the only woman I'll ever love”, Hitler said after laying down 23 red chrysanthemums, her favorite flower, one for each year she lived.

“Germany shall now be my only bride” (Hansen in Italie, 1999, <http://www.s-t.com/daily/08-99/08-29-99/e07ae201.htm>)

Die hele gedeelte oor die Berghof (2001:81-151) is nogmaals woorde wat die skrywer Mulisch in die fiktiewe karakters se monde plaas en dus 'n verdere illustrasie van die seleksie en kombinasie van gegewens. Reeds deur die ooggetuieverslag word die leser bewus gemaak daarvan dat die weergawe van feite nie objektief kan wees nie. Falk sê later, na die ontvouing van die gebeure, onder meer die onthullings oor Siggi se lewe en dood, aan Mulisch:

Raadsels, raadsels. Door na te denken is er geen verklaring voor te vinden. Niemand zal ooit weten hoe het in elkaar zat. Er leeft niemand meer die het nog zou kunnen vertellen (139).

Die Falks weet dus net wat hulle self beleef het en wat aan hulle vertel is.

5.4. Dagboek

Die voorlaaste hoofstuk van die roman word in beslag geneem deur die dagboek van Eva Braun. Braun is hier die fokaliseerder en die gebeure word alles vanuit haar perspektief vertel. Dit is ook in hierdie laaste deel van die roman waar ons die rede vir Siegfried se moord te wete kom. Deur die gebeure in die bunker in die laaste dae van haar en Hitler se lewe op hierdie manier aan die leser oor te dra, versterk Mulisch die waarskynlikheidseffek. Die dagboek is versin, maar weereens gebruik Mulisch ware feite om sy verhaal te kontekstualiseer.

Die roman begin naamlik met 'n aanhaling uit 'n dagboek van Eva Braun:

“Warom holt mich der Teufel nicht? Bei ihm ist es bestimmt schöner als hier. ”

Die woorde kan vertaal word as “Waarom haal die duiwel my nie? By hom is dit sekerlik mooier as hier”. Op die webruimte *Third Reich Pages* (*Eva Braun's Diary*, www.thirdreichpages.com) word genoem dat daar na die oorlog inderdaad 22 handgeskrewe bladsye van 'n dagboek gevind is wat Eva Braun geskryf het. Hierdie woorde is 'n uittreksel uit haar inskrywing by 11 Maart 1935. Nadat sy hierdie bladsye geskryf het, het sy selfmoord probeer pleeg deur pille te sluk. Die duiwel waarna sy verwys, kan óf Hitler óf die Satan wees, maar is waarskynlik

eersgenoemde, want die meeste van die dagboekinskrywings word gewy aan haar verlange na hom en haar gevoel van eensaamheid aangesien sy hom nooit te sien kry nie. Die idee dat sy 'n dagboek bygehou het, is dus nie ver van die feite nie.

Eva Braun roep in die dagboek wat in *Siegfried* verskyn die laaste dae in Berlyn op. As gevolg van die oorlog word 'n grys en hartseer beeld geskep. Soos in die vorige hoofstukke is die meeste van die gebeure wat oorgedra word gebaseer op feite, maar dit word aangepas by die verhaal van Siegfried. Die gevoel dat Hitler verraaai is, klink sterk op in die dagboekinskrywings. Sy verwys byvoorbeeld na die Nero-bevel, Hitler se verskroeide aarde-beleid wat soos volg geformuleer word: *“alles wat nodig is voor het overleven van het duitse volk moet vernietigd worden, alle industrieën, havens, spoorwegen, voedselvoorraden, bevolkingsregisters, alles en alles wat nodig is om ook zelfs onder de primitiefste omstandigheden voort te leven, want het heeft zich het mindere getoond van het volk uit het oosten en dus zijn recht op bestaan verspeeld”* (185). Nadat die leser reeds op hierdie stadium bewus gemaak is van die omstandighede rondom Siegfried se dood en van die feit dat Hitler iemand vir wie hy oënskynlik omgee het kon vermoor, selekteer Mulisch na my mening hierdie deel van die geskiedenis om die idee van Hitler as die bose, iemand sonder 'n hart, te versterk. Net soos hy vir Siggie kon vermoor, kan hy ook sy eie volk laat ondergaan omdat hulle nie meer aan sy hoë standarde kan voldoen nie. Speer het egter nie Hitler se bevel gevolg nie en teenbevel uitgereik, die een man wat dit kon doen volgens Braun, sonder dat hy self ook die gevolge moes dra (185).

Volgens Kershaw (2000:784) het Hitler hierdie algehele destruksie gesien as enigste alternatief vir die algehele oorwinning waarop hy gehoop het:

Consistent only with his warped and peculiar brand of logic, he was prepared to take measures with such far-reaching consequences for the German population that the very survival he claimed to be fighting for was fundamentally threatened. Ultimately, the continued existence of the German people – if it showed itself incapable of defeating its enemies – was less important to him than refusing to capitulate.

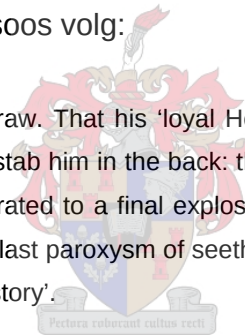
Kershaw (2000:786) noem dat die nie-implementasie van Hitler se verskroeide aarde-beleid die eerste duidelike teken was dat Hitler se outoriteit aan die afneem

was. Die kring van mense wat Hitler vertrou het, het ook al hoe kleiner geraak. Dit is nog 'n aspek wat Mulisch volgens my hier probeer oordra, en wat hy weereens ontgin in aanpassing by sy verhaal. Himmler het inderdaad vir Hitler verraaai deur samesprekings te voer met die Westerse geallieerdes, waar hy aangebied het om oor te gee. In *Siegfried* word dit as volg oorgedra:

Gisteravond om tien uur hoorde ik Adi plotseling brullen als een wild beest, zoals ik het nooit eerder had gehoord, maar ik durfde niet naar zijn kamers te gaan. Goebbels vertelde mij een uur later, dat de Führer een opgevangen bericht van een engels persbureau voorgelegd had gekregen, waarin werd onthuld dat Himmler via de Zweedse graaf Bernadotte vredesonderhandelingen was begonnen met het westen. Himmler! Na Göring had ten slotte ook zijn trouwste volgeling en enig overgebleven kandidaat voor zijn opvolging hem verraden. Dit was het ergste dat hem had kunnen overkomen, zei Goebbels, en het betekende het definitieve einde van ons allemaal (201-202).

Kershaw (2000:819) beskryf dit soos volg:

For Hitler, this was the last straw. That his 'loyal Heinrich', whose SS had as its motto 'my honour is loyalty', should now stab him in the back: this was the end. It was the betrayal of all betrayals. The bunker reverberated to a final explosion of fury. All his stored up venom was now poured onto Himmler in a last paroxysm of seething rage. It was, he screamed, 'the most shameful betrayal in human history'.



Die sameswering rondom Siegfried se dood word ook opeens vir Hitler duidelik as hy van Himmler se verraad hoor. So skryf Mulisch weereens sy verhaal by die ware gebeure van die geskiedenis in. Hitler verstaan nou dat Himmler illusies gehad het om hom op te volg as leier, en as gevolg daarvan Siegfried se dood bewerkstellig het toe hy die kans kry. Himmler het papiere vervals om aan te dui dat Eva Braun Joodse voorouers het, 'n feit wat Hitler nie kon duld nie en wat gelei het tot sy bevel dat Siggi vermoor word. Weens Himmler se verraad met die onderhandelinge besef Hitler nou dat ook die inligting oor Siegfried vals was.

Om Eva Braun dan uiteindelik te troos, bied Hitler aan om met haar te trou: "Iedereen zal zich nog eeuwenlang afvraagde waarom ik dit doe, maar alleen jij weet" (205). Ook hiermee speel Mulisch in op die oop plekke in die geskiedenis, want daar word inderdaad steeds bespiegel oor die rede waarom Hitler op die laaste

met Eva Braun getrou het. Kershaw (2000:820) is van mening dat hy dit bloot gedoen het om haar gelukkig te maak, soos ook Mulisch hier impliseer. Die dagboek eindig op 29 April met Hitler en Eva se huweliksnag wat terselfdertyd hulle sterfdatum is. Eva se laaste woorde in hierdie inskrywing illustreer dat Hitler selfs vir haar 'n raaisel is, deurdat ook sy wonder waarom hy enigsins doen wat hy doen, "wat bezielt hem?" Dit is in sekere opsigte die sentrale vraag in hierdie roman: Hoe kon Hitler doen wat hy gedoen het? Wat het hom innerlik daartoe beweeg?

Herter se argumentasie in *Siegfried* dui aan dat hy glo hy het die antwoord gekry op hierdie vraag: die rede is dat Hitler die niks is, hy is in essensie 'n swart gat wat alles rondom hom opsuig. So kon hy sy lieflinghond, sy seun, sy geliefde Eva Braun, sy geliefde volk en uiteindelik ook homself vernietig. Herter se laaste woorde, soos deur Maria gevind op 'n bandspeler, sluit aan by die gebeure na Hitler en Eva se selfmoord. Hul liggame word verbrand sodat niemand die oorskot van Hitler mag herken nie.

In die volgende hoofstuk word *Siegfried: een zwarte idylle* bespreek binne die raamwerk van die teorieë van die postmodernisme wat in die vorige hoofstukke uiteengesit is. Daar word veral gelet op die ooreenkomste wat die roman toon met historiografiese metafiksie, die selfrefleksiewe historiese roman en uchroniese fiksie, ten einde vas te stel of my hipotese korrek is dat die leser hier te doen kry met 'n postmodernistiese historiese roman. In die proses word gelet op die uitsprake wat oor die geskiedenis of historiografie gemaak word.

6. *Siegfried as postmodernistiese historiese roman*

Hoofstuk 3 en 4 is oorwegend teoretiese hoofstukke waarin die uitgangspunte gestel word wat, in aansluiting by die hipoteses in Hoofstuk 1, myns insiens nodig is by die bespreking van die roman *Siegfried: een zwarte idylle*. Daar is gekyk na die ontwikkeling van idees oor die geskiedenis, die tradisionele teenoor die postmodernistiese historiese roman. Laastens is 'n bespreking gegee van verskillende teorieë oor die postmodernistiese roman. In hierdie laaste hoofstuk word van hierdie teorieë toegepas op die roman om vas te stel in watter mate dit wel as postmodernistiese historiese roman beskou kan word.

In Hoofstuk 5 is die ooreenkomste nagegaan tussen die outobiografiese gegewens van Mulisch en dié van die skrywer Herter wat as hoofkarakter figureer in *Siegfried*, én gelet op die ooreenstemminge tussen sommige gegewens wat Mulisch gebruik en sogenaamde historiese feite. My bevinding was dat Mulisch historiese feite beide gebruik om gebeurtenisse te kontekstualiseer en die werklikheidsillusie te vergroot, maar hy skryf dan fiktiewe karakters as 't ware in by hierdie feitelike gegewens. Hy selekteer ook spesifieke aspekte uit hierdie geskiedenis en kombineer dit om gewig aan sy sentrale argumentasie te verleen dat Hitler die Niets, die bose is. Sy uiteindelijke doelstelling is om 'n vat te kry op Hitler, om te kan begryp hoe sy kop gewerk het.

Mulisch se roman kan myns insiens wel in sommige opsigte beskou word as 'n konvensionele historiese roman, daardie "braaf genre" (23-24) waarna hy verwys, deurdat hy hier die historiese gegewens as agtergrond gebruik om aan sy fiksionele karakters vlees en bloed te gee. Vroeër in die studie is aangetoon dat die vermenging van feit en fiksie kenmerkend is van die historiese roman. Die vraag is egter veral of *Siegfried* as 'n postmoderne historiese roman beskou kan word, en meer spesifiek as uchroniese fiksie. Die roman word vervolgens na aanleiding hiervan geanaliseer aan die hand van onder andere Linda Hutcheon se teorieë en met aandag aan kenmerke soos metafiksie en selfrefleksiwiteit, subjektiwiteit en ideologie.

6.1. Metafiksie en selfrefleksiwiteit

6.1.1. Historiografiese metafiksie en die tradisionele historiese roman

Hutcheon sien die tradisionele historiese roman as 'n ingewikkelde genre waaroor moeilik veralgemeen kan word, ook omdat die geskiedenis op uiteenlopende maniere daarin gemanifesteer word. Sy definieer historiese fiksie uiteindelik as “that which is modelled on historiography to the extent that it is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force (in the narrative and in human history)” (1988a:113). Sy verwys na George Lukács se invloedryke definisie van die historiese roman se aard en toon vervolgens aan hoe historiografiese metafiksie afwyk van hierdie genre.

Lukács beweer eerstens dat die historiese roman historiese prosesse kan voorstel deur 'n mikrokosmos aan te bied wat kan veralgemeen en kan konsentreer. Die protagonis in hierdie tipe roman verteenwoordig dus 'n tipe, 'n sintese van die algemene en die besondere, van al die “humanly and socially essential determinants” (Hutcheon, 1988a:113). Hierteenoor, wys Hutcheon, is die protagoniste van historiografiese metafiksie allesbehalwe tipes, hulle is “ex-centrics”, eksentrieke karakters, die gemarginaliseerde, perifere figure van die fiksionele geskiedenis. Historiografiese metafiksie onderskryf dus 'n postmoderne ideologie van pluraliteit en 'n erkenning van andersheid.

Volgens Hutcheon hou die kwessie van tipes verband met Lukács se oortuiging oor die gebruik van detail in die historiese roman, 'n tweede kenmerk van hierdie tipe roman. Volgens hom word besonderhede slegs gebruik as “a means of achieving historical faithfulness, for making concretely clear the historical necessity of a concrete situation” (Lukács, 1962 in Hutcheon, 1988b:114). Akkuraatheid is dus nie belangrik nie. Hutcheon noem dat postmoderne historiografiese metafiksie hierdie definiërende kenmerk op 2 maniere bestry:

First, historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record (...) certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and

inadvertent error. The second difference lies in the way in which postmodern fiction usually uses detail or historical data. Historical fiction (*pace* Lucács) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and particularity) to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is foregrounded: we watch the narrators (...) trying to make sense of the historical facts they have collected. As readers we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today (Hutcheon, 1988a:114).

In *Siegfried* word die narratiewe proses op verskeie maniere deur Herter op die voorgrond gestel. Herter spreek hom uit oor sowel die kuns in die algemeen as oor sy eie kuns en kreatiwiteit in die besonder. Hy maak ook telkens stellings oor hoe hy narratiewe orde op iets wat hy gehoor het, wil afdwing. Die werklikheid het geen begin, middel of einde nie, en so kan die skrywer slegs sin maak van wat hy hoor deur 'n narratiewe struktuur daarop af te dwing, sodat hy 'n koherente, vol visie kan bied van die inligting. Daar word later in die hoofstuk ingegaan op die maniere waarop hierdie narrativerende houding na vore kom in die roman.

Die derde kenmerk van die historiese roman volgens Lucács is die wyse waarop die historiese personasies beperk word tot sekondêre rolle. Werklike figure uit die verlede word gebruik om aan die fiktiewe wêreld geldigheid en outentisiteit te verleen deur hul aanwesigheid, "as if to hide the joins between fiction and history in a formal and ontological sleight of hand" (Hutcheon, 1988b: 114). So 'n strategie is nie moontlik by historiografiese metafiksie nie, aangesien die metafiksionele selfreflektiwiteit dit verhoed. Hier word die skeidslyn tussen historiografie en fiksie eerder tot probleem gemaak: Hoe ken ons die verlede? Wat kan ons weet van die verlede? Al bogenoemde kwessies word op verskeie manier op die voorgrond gestel. Een hiervan is metafiksie.

In hoofstuk 4 is verskillende metafiksionele strategieë bespreek aan die hand van Bertens en D' Haen (1988), wat byvoorbeeld onderskei tussen direkte en indirekte metafiksionele strategie. Direkte metafiksionele strategieë kom minder gevarieerd voor as indirekte metafiksionele strategieë. Die mees algemene metode van direkte metafiksionele strategieë is dié waarin die skrywer direk kommentaar lewer in sy

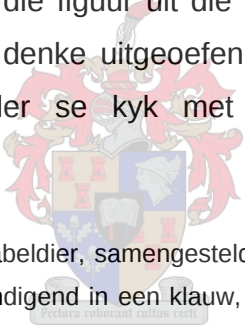
werk of met ander oor sy werk praat. Daar kan gesê word dat in *Siegfried* gebruik gemaak word van direkte metafiksionele strategieë – Herter lewer deurentyd kommentaar op die skeppingsproses en die ontstaansgeskiedenis van 'n boek. Die leser word dus by die teks betrek en bewus gemaak van die konsepsie of skepping daarvan.

Die skeppingsproses word deur middel van selfrefleksiwiteit op die voorgrond gestel in hierdie roman. Maria merk op dat Herter alles in sy lewe te danke het aan die fantasie, “aan iets dat niet bestaat in de echte wereld” (32). Herter (en Mulisch) gee vir ons 'n blik van hoe hy hierdie fantasie omskep. Daar word byvoorbeeld gewys hoe Herter, nadat hy die idee gekry het om Hitler in die net van fiksie te vang, besig is om 'n manier te bedink om dit te doen. “Onafgebroken was hij in zijn literaire laboratorium op zoek naar een gefantaseerde proefopstelling, waarin hij Hitler kon plaatsen om door te dringen tot zijn structuur, en het verontrustte hem dat hij niet meteen wist hoe hij het moest aanpakken” (26). Herter het vroeër in die roman (19) die stelling gemaak dat dit in die kuns gaan om die hoe, nie om die wat nie, dus om die vorm wat jy gebruik, nie die inhoud nie, 'n stelling wat Mulisch self al gemaak het (De Rover, 1995:4). In die eerste stadium van die “proefneming” gaan dit egter vir Herter eerder om die wat, voor jy by die hoe kan uitkom. Herter maak dan die volgende opmerking oor een bron van sy materiaal: “Nauwlettend nam hij het in zich op; altijd wanneer hij ergens mee bezig was, werd alles wat hij zag en meemaakte er op getest of hij het kon gebruiken en inpassen” (27). Hierdie opmerking dui vir my op die feit dat Herter feite en gebeurtenisse selekteer uit sy lewe en omstandighede en dit kombineer in sy kreatiewe werke. Hoewel dit hier uiteraard gaan om Herter se perspektief, is in die vorige hoofstuk aangedui dat hierdie tipe werkswyse ook op Mulisch as skrywer van toepassing gemaak kan word.

Herter wil in hierdie geval vir Hitler vasvang, maar weet nie hoe om te werk te gaan nie. Hy noem aan 'n gas by die ambassade: “... Hilter heeft zijn gezicht nooit laten zien. Hij was een dirigent die ruggelings opkwam en zich na afloop van het concert niet omgedraaid heeft. Wat ik nu wil, is zoiets als een gefingeerde spiegel ophangen, waarin we zijn gezicht alsnog te zien krijgen. Ik weet alleen nog niet, hoe ik het moet aanpakken” (42-43). Die spieël wat Herter egter voor Hitler kan ophang, is eerstens

binne die konteks van die romanwerklikheid nie “gefingeerd” nie; die inligting wat hy oor Hitler te wete kom, oortref selfs die fantasie wat hy kon bedink. Hierdie inligting wat Herter kry, is egter wel op grond van subjektiewe getuieverslae –die onderskeid tussen gebeurtenisse en feite kom dus hier ter sprake. Feite is, soos Hutcheon sê, gebeurtenisse waaraan ons betekenis gegee het (1989:57). Hierdie aspek word later in die afdeling oor subjektiwiteit en ideologie bespreek.

Hierteenoor weerkaats Hitler se gesig terug aan ons vanuit Mulisch se gefingeerde spieël. Die leser het deurentyd te doen met die dubbele bodem in die roman van Herter wat ‘feite’ *ontdek* en Mulisch wat dit *versin*. Herter kry uiteindelik nie vat aan Hitler nie - hy sterf aan die einde van die verhaal, voor hy die gegewens kan opskryf en deurgee aan sy lesers. Die roman se slot impliseer dus dat die idee waarmee Herter Hitler assosieer, te sterk is vir Herter en dat dit hom oorwin. Dit roep die vraag op: kan Mulisch vat kry aan hierdie figuur uit die Tweede Wêreldoorlog wat vir so lank so ’n groot invloed op sy denke uitgeoefen het? Herter verwys na Thomas Mann se vergelyking van Hitler se kyk met die blik van ’n basilisk, ’n “basiliskblik”:



De basilisk, een gevleugelde fabeldier, samengesteld uit een hanenkop met een kroontje en het achterlijf van een slang, eindigend in een klauw, verbrandt alles waar hij naar kijkt, zelfs stenen splijten door zijn blik. De enige manier waarop hij gedood kan worden, is door hem een spiegel voor te houden, waardoor zijn alles verwoestende blik op hemzelf teruggeworpen wordt. Dat heeft dus het karakter van een afgedwongen zelfmoord. Maar een basilisk is nog steeds iets positiefs, dat weerspiegeld kan worden, terwijl Hitler de pure negativiteit was. Wie in zijn ogen keek, onderging de *horror vacui* (97).

Die enigste manier waarop Hitler dus volgens Herter oorwin kan word, is deur die (gefingeerde) spieël aan sy geheue voor te hou, sodat Herter (en Mulisch) uiteindelik gekonfronteer word met die pure boosheid wat Hitler is. Herter kom tot die volgende konklusie:

Hij was de wandelende afgrond. Het laatste woord over Hitler is *niets*. Al die ontelbare beschouwingen over zijn persoon schieten te kort omdat zij ergens over gaan, en niet over niets. Het was niet zo, dat hij niemand tot zicht toeliet, zoals iedereen zegt die hem heeft meegemaakt, maar er was niets waartoe zij toegelaten konden worden. Of nee, misschien moet ik het andersom zeggen. Misschien moet je het zo zien, dat het vacuum dat hij was zich

volzoog met andere mense, die daardoor vervolgens ook vernietigdig werden. In die rigting ligt dan die verklaring voor die onmenselike daden van zijn moreel onmenselike volgelinge. Het geheel doet mij nu trouwens ook denken aan een swart gat (156).

Herter probeer dan nie om hierdie “Niets” sielkundig of aan die hand van historiese feite te verklaar nie, maar eerder filosofies, aan die hand van teorieë deur onder andere Carnap, Schopenhauer, Nietzsche en Heidegger. Herter vermitologiseer hier weer vir Hitler, nadat hy in die vorige hoofstukke onder andere ook as normale mens uitgebeeld is in die milieu van die Berghof.

Die hoofstuk waarin Herter hierdie teorieë uitleë, is vir my 'n illustrasie van hoe die skrywer en geskiedkundige materiaal selekteer en kombineer om 'n bepaalde boodskap oor te dra. Of Mulisch hier ernstig is met sy teorieë kan immers nie bepaal word nie, maar die manier waarop Herter toevallighede rangskik tot geskiedenis is vir my 'n voorbeeld van hoe skrywers en historiograwe met hul seleksie en kombinasie van materiaal te werk kan gaan. Indien hulle 'n bepaalde perspektief het, kan hulle baie moontlik slegs of hoofsaaklik data selekteer wat hierdie perspektief ondersteun. Dit dui ook daarop dat geskiedenis uiteindelik 'n persoonlike konstruksie is en dan 'n manifestasie van die geskiedkundige se perspektief as verteller. Maria dien hier as relativeerder wat “objektiwiteit” in die prentjie bring, maar vir elke argument wat sy teen Herter se redenering inbring, het hy 'n teenargument. Herter kan egter geen van hierdie stellings fundeer nie. Al waarop hy kan staatmaak, is die tekste van die verlede, die enigste spore van die geskiedenis in die hede. Die inligting wat hy hier gebruik, die sogenaamde historiese gegewens of feite is wel waar, soos Nietzsche en Hitler se geboorte- en sterfdatums, maar die gevolgtrekkings wat hy hieromtrent maak, kan nie bevestig word nie. Herter verleen boonop voorkeur aan filosofiese argumente ter oorreding eerder as aan historiese data/gegewens.

Herter stel vroeër in die roman 'n vraag oor hoe die tyd oorbrug kan word.

De asloper: het overeind gekomen symbool van het wiskundige oneindige. Eeuwig, oneindig ... het was allemaal aan de lange kant, maar de hele wereld in ruimte en tijd was aan de lange kant. Over honderd jaar al zou de wereld niet terug te herkennen zijn, vermoedelijk nog

minder dan de huidige herkend zou worden door mensen van honderd jaar geleden. En hoe zou het zijn over duizend jaar? Over tienduizend? Honderdduizend? Het was bijna onvoorstelbaar dat die tijd ooit zou komen, en toch zou hij komen. Keer de asloper maar weer om. Een miljoen jaar? Honderd miljoen? Tel maar door. Niets so geduldig als getallen. Op een dag, over vier of vijf miljard jaar, zou de zon opzwellen tot een rode reus die ook de aarde zou opslokken, om dan langzaam te veranderen in een sintel. Daarna zouden er geen dagen meer zijn, - maar dat was van geen belang, want tegen die tijd zou de mens zich diep in het heelal genesteld hebben – althans datgene, wat zich uit hem ontwikkeld had. Nu, op ongeveer het helft van de levensduur van het zonnestelsel, zou je in één moment met de helderheid van het heden de afgronden van verleden en toekomst moeten kunnen overzien, maar hoe bereikte je dat moment? (49-50).

Hierdie stelling lewer volgens my kommentaar op die mensgemaaktheid van konstruksies soos tyd. Daar word ook gedui op die onoorbrugbaarheid van die geskiedenis, die afgrond tussen die verlede en die toekoms. Die enigste manier waarop ons toegang kan verkry tot hierdie verlede, en hoe mense oor duisend jaar steeds toegang sal kan verkry tot die verlede is deur tekste – die enigste manier waarop daardie “moment” bereik kan word. Maar hierdie tekste, soos reeds genoem, is ook subjektief. Na my mening word die idee in hierdie boek oorgedra dat die enigste manier hoe hierdie moment bereik kan word deur fiksie is, deur fantasie, “vanuit een of ander verzonnen, hoogstonwaarschijnlijk, hoogfantastisch maar niet onmogelijk feit uit de mentale werkelykheid naar de sociale werkelykheid” (24).

Uiteindelik is dit vir Herter onnodig om 'n fantasie te versin oor Hitler - hy slaag daarin om, soos vroeër opgemerk “de werkelykheid naar zijn hand te zetten” (44). Die Falks kom na hom toe met 'n storie wat die fantasie oortref, Hitler het 'n seun gehad: “Dat was toch wel het laatste die hij zelf had kunnen verzinnen – maar zo zat de werkelykheid blykbaar in elkaar: zij was de verbeelding steeds een stap vooruit” (106). Herter uiter dan 'n sin wat dui op sy narrativerende houding as skrywer en op die manier waarop mense 'n narratief wil afdwing op gebeurtenisse: “Liefst wilde hij nu in tien zinnen te weten komen, hoe het verder was gegaan” (106). Herter se strukturende rol kom ook na vore op ander plekke in die roman. Op bladsy 93 noem hy sy behoefte om 'n verteller tussen hom en die verhaal in te skuif, 'n verteller genaamd Otto waarna reeds in die vorige hoofstuk verwys is. Die inskuif van 'n verteller is beide 'n manier om die gegewens te orden, én 'n manier om afstand te

skep tussen Herter en die verhaal. Die dubbele bodem in die roman kan weer hier gesien word as die leser besef dat Mulisch, met die keuse van Herter as verteller, op sy beurt dieselfde doen. Later, in afwagting op die Falks se storie, vra Herter die, wat hy noem, sentrale vraag in alle vertellery: “En toen?” (119). Hierdie vraag dui op die behoefte na teleologie en kousaliteit wat geskep word deur die narratief. Na die vraag volg die res van die Falks se verhaal.

Nadat Herter die verslag van Siegfried se moord hoor, is dit vir hom asof hy uit 'n droom ontwaak. Hy maak die volgende stelling, wat dui op die skrywer se narrativiserende houding: “Door zijn gruwelijke verhaal was alles alleen maar onbegrijpelijker geworden, maar tegelijk was dat het bewys dat het waar was, want anders had hij het wel sluitend gemaakt” (149). Hierdie opmerking dui weereens op die kenmerk van 'n narratief om 'n duidelike begin, middel en einde op 'n verhaal af te dwing. Hier is die feit dat hierdie verhaal nie 'n “gelukkige einde” of ten minste 'n verstaanbare einde het nie, vir Herter 'n aanduiding dat die verhaal waar moet wees, want anders as in fiksie kan daar nie kousaliteit op die werklikheid afgedwing word nie.

Die stelling wat Herter maak dat dit is asof hy uit 'n droom ontwaak, kontrasteer dan egter effens met sy opmerking dat dit waar moet wees, want in sy onderhoud met Sabine stel sy aan hom die vraag of die skeppende fantasie die aard het van drome en Herter antwoord:

Ook dat, maar niet alleen. Zij heeft ook de aard van begrip. Daarmee lijk ik in het voetspoor te treden van uw eerbiedwaardige stadgenoot Sigmund Freud, maar dat is niet zo. Voor hem zijn dromen, dagdromen, mythen, romans en alles wat daarmee verwant is objecten waar het begrip zich op richt, maar ik bedoel dat zij *zelf* het begrip zijn (20-21).

Met hierdie woorde begin sy teoretisering oor die aard van die kunssinnige fantasie. Drome het dus wel vir hom die assosiasie met skeppende fantasie.

Die vraag word later aan Herter gestel waarom hy 'n droom in sy roman *De Uitvinding van die Liefde* in die teenwoordige tyd stel, terwyl die res van die roman in die verlede tyd geskryf is. Sy antwoord is dat hy dit met drome doen solank as wat

hy kan onthou, “aangezien dromen, net so min als mythen historisch van aard” (63) is en gaan voort om romans te vergelyk met drome:

Een roman of een verhaal is niets anders dan een bewust geconstrueerde droom. Een roman zonder droom is zowel in tegenspraak met de mens, die niet alleen waakt maar ook slaapt, als ook met de aard van die roman (63).

Die vergelyking van Herter se gevoel na aanhoor van Falk se verhaal, dat dit is asof hy uit 'n droom ontwaak, neem in die lig hiervan 'n ander dimensie aan. Die vertelling begin ook asof beide Herter en Falk in 'n diep slaap wegraak:

Toen zij de deur achter zich had dichtgedaan, sloot Falk zijn ogen om ze gedurende de hele relaas niet meer te openen. Alsof ook Herter werd opgenomen in de duisternis achter die oogleden waarin Falk het drama zich weer zag voltrekken, luisterde hij naar zijn zachte stem, terwijl hij het gevoel kreeg of Huize Eben Haëzer verzonk en hij door de woorden heen lijfelijk aanwezig is bij het vertelde, daar op die verdoemde, meer dan een halve eeuw geleden vernietigde plek, - alles ziet, alles hoort... (141-142).

Die res van die verhaal word ook in die teenwoordige tyd vertel. Dit is asof Herter reeds aan sy roman begin skryf het. Hy word dus inderdaad deel van die verlede, maar dit is die weergawe van die verlede wat hy geskep het. Hy is nou “lijfelijk aanwezig” by die verlede. Dit dui weereens op die subjektiwiteit van die geskiedenis, wat uit een persoon se oogpunt geskryf word. Herter “vertaal” dan dié gebeure soos wat hy dit die beste kan doen.

Herter verwys deurentyd na die Falks se verhaal as iets ontsagwekkends wat hyself nie kon versin nie: “Herter moest zich dwingen om niet met open mond te luisteren, sinds zijn kinderjaren was hij niet zo in de ban geslagen door een verhaal. Maar het was geen verhaal – dat wil zeggen, het was niet verzonnen, het was, zoals de kinderen zeggen, ‘echt gebeurd’” (110). Die ironie is dat die verhaal nou wel nie deur Herter versin is nie, maar tog wel deur Mulisch. Dit is dus nie 'n ‘echt gebeurd’ verhaal nie, maar ook 'n blote versinsel. Selfs in die roman, sou Herter die storie bekend maak, sou dit nie bevestig kon word nie. Hy vra homself inderdaad die volgende af: “Wie zal hem trouwens geloven? En na de dood van de Falks, zonder getuigen, zou hij nog minder geloofd worden. Hij zou geprezen worden voor zijn

fantasie, en er misschien weer een literaire prijs voor krijgen, maar geloven zou niemand hem" (119).

Hierdie selfrefleksiewe uitlating stel die verhouding tussen die literatuur en die geskiedenis op die voorgrond. In postmodernistiese romans word dikwels gefokus op watter verskille bestaan, asook op die ooreenkomste tussen dié twee tipes skryfery, soos dat beide genres tekstueel van aard is. Hier dui Herter aan dat aangesien daar geen ander bron is wat sy storie kan staaf nie, sy verhaal nie geloofwaardig kan wees nie. Dit is die tradisionele onderskeid tussen geskiedenis en literatuur dat geskiedenis verifieerbaar moet wees, maar Herter wys hier ook op die ooreenkomste tussen die genres. Eerstens gebruik die literatuur, net soos die geskiedskrywing, die proses van seleksie en kombinasie uit bepaalde bronne. Hier is Herter se enigste bron die Faks, maar hy sou die inligting wat hulle aan hom oorgedra het, geselekteer en dan gekombineer het om 'n bepaalde narratief te skep – 'n narratief wat hom moontlik 'n literêre prys sou kon besorg. Maar die verifieerbaarheid van sy verhaal is steeds problematies.

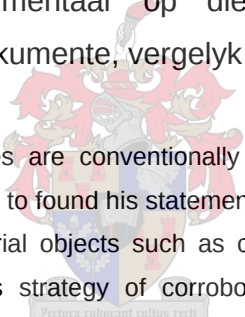
Die tweede ooreenkoms is dat die geskiedenis, soos die literatuur, ook deur 'n verteller aan ons oorgedra word. Vergelyk Hutcheon: "Facts do not speak for themselves in either form of narrative: the teller speaks for them, making these fragments of the past into a discursive whole" (Hutcheon, 1989:59). Die selfrefleksiewe stelling wys dus die problematiese tradisionele skeidslyn tussen die geskiedenis en die literatuur uit. Dit dui aan dat die enigste verskil daartussen of 'n narratief die waarheid is of nie, 'n bron is, in hierdie geval twee ou mense wat self ook die verhaal uit 'n bepaalde perspektief oorvertel. Die geskiedenis is dus nie objektief nie, dit is getekstualiseer en reeds geïnterpreteer.

6.2. Subjektiviteit en Ideologie

Die idee van die geskiedenis as ewe subjektief as die literatuur word na my mening in *Siegfried* oorgedra. Geskiedenis is 'n narratief en dus, volgens Jenkins (1991:12 - 14), uiteindelik en onafwendbaar 'n persoonlike konstruksie, ongeag die feit dat dit verifieerbaar is. Net soos letterkunde is die geskiedenis dus ook net 'n manifestasie

van die geskiedkundige se perspektief as verteller. Hutcheon (1989:57) noem dat feite gebeurtenisse is waaraan ons betekenis toegeken het; dus sal verskillende geskiedkundige perspektiewe verskillende feite skep vanuit dieselfde gebeurtenisse. In die postmoderne roman word hierdie siening van die geskiedenis op die voorgrond geskuif. Die proses waardeur hierdie gebeurtenisse in feite omskep word, word in dergelike romans dikwels getematiseer deur byvoorbeeld die gebruik van historiese dokumente.

Hoewel daar in Siegfried geen historiese dokumente geïnterpreteer word nie, skep Mulisch wel 'n pseudo ego-dokument, naamlik Eva Braun se dagboek. Eva Braun is 'n perifere figuur in Hitler se geskiedenis. In Kershaw se biografie van Hitler (2000:34) word onder andere genoem dat Hitler haar nie baie goed behandel het nie, maar hier word aan haar 'n stem gegee. Deur hierdie dagboek te skep, lewer Mulisch na my mening kommentaar op die gebrek aan outentisiteit en betroubaarheid van historiese dokumente, vergelyk Wesseling:



Fiction and historical narratives are conventionally distinguished from each other by the stipulation that the historian has to found his statements on the relics of the past, whether it be documents or nonverbal material objects such as coins, utensils, buildings etc. Historians almost invariably point to this strategy of corroboration when they feel called upon to distinguish their own writings from the work of novelists. The idea that relics from the past constitute a solid foundation on which we can ground our versions of history presupposes that these are remnants of valid sources of information (1991:123).

Hierdie standpunt word egter gekritiseer op die grondslag dat oorblyfsels van die verlede, soos ons eie retrospektiewe weergawes van die verlede, ook produkte is van mense wat die verlede waarneem in terme van hul eie begeertes en voorveronderstellinge. Historiografiese metafiksie sal volgens Hutcheon doelbewus sekere historiese feite vervals om die onbetroubaarheid van die geheue en die moontlikheid van doelbewuste of selfs onbeplande foute op die voorgrond te stel (Hutcheon, 1988a:114). Hierdie aspek word deurentyd op verskillende maniere uitgelig in die roman. Die gebruik van 'n dagboek veral, die toonbeeld van 'n teks wat vanuit 'n persoonlike perspektief geskryf word, dui op die onbetroubaarheid van sodanige brondokumente. Die fragmente van Eva Braun se dagboek in hierdie

roman, moontlik kursief gedruk om dit meer waarheidsgetrou te laat voorkom, bevraagteken hier dus die outentisiteit van bronne deur te wys hoe maklik dit is om sogenaamde brondokumente na te maak.

Soos reeds genoem in 'n vorige hoofstuk word daar volgens Hutcheon in historiografiese metafiksie voorkeur gegee aan twee vertelmodusse, “both of which problematize the entire notion of subjectivity” (Hutcheon, 1988a:117). Die eerste modus word gekenmerk deur 'n veelheid van perspektiewe, waarteenoor die ander modus gekenmerk word deur 'n verteller wat op 'n uitgesproke manier beheer het oor die verhaal. “In neither, however, do we find a subject confident in his/ her ability to know the past with any certainty” (Hutcheon, 1988a:117).

Dit is moeilik om te sê tot watter kategorie *Siegfried* in hierdie opsig behoort. Myns insiens kan kenmerke van beide die vertelmodusse waarna Hutcheon verwys, hier onderskei word. Hoewel die verhaal deur 'n oorheersende verteller aangebied word, het ons hier te doen met drie perspektiewe op een tydperk in die geskiedenis. Eerstens kan Herter gesien word as die oorheersende perspektief: sy kennis van gebeurtenisse rondom die Tweede Wêreldoorlog strek van eerstehandse ervarings, oorvertellings van sy familieleden tot dit wat hy in die geskiedenisboeke gelees het. Die Falks weer, bied aan hom 'n totaal verskillende perspektief op die geskiedenis - hulle dra aan hom “feite” oor waarvan niemand in die wêreld weet nie. Hierdie verhaal laat hom dan twyfel in dit wat hy eers geweet het en noop hom om 'n nuwe filosofiesisteen vir die verstaan van Hitler te bedink. Laastens word ons Eva Braun se perspektief op die gebeure gebied, wat weer dinge vanuit 'n ander perspektief aan die leser oordra. Die geskiedenis word hier dus nie getransendeer nie. Daar vind eerder 'n geïntegreerde inskribering van subjektiwiteit in die geskiedenis plaas.

Daarteenoor kan ook 'n saak daarvoor uitgemaak word dat Herter beheer uitoefen oor die verhaal, met uitsondering van die laaste gedeelte waar Eva Braun se dagboek effens losweg byhang. Hierdeur word Herter as ordenende instansie eintlik vervang deur Mulisch self. In die grootste gedeelte van die roman kry ons egter die

gebeure, gegewens, filosofieë en perspektiewe gefilter deur die oë van Herter, wat (soos Mulisch) die Tweede Wêreldoorlog self meegemaak het.

Herter dui op die aard van persoonlike ervaringe en herinneringe in die volgende stelling:

Wat was verder weg: het bloedige handwerk in Joegoslavië of de massale mensvernietigingen in Auschwitz? Op de Balkan was je vanuit Wenen binnen drie kwartier, maar de vijfenvijftig jaar naar de Tweede Wereldoorlog waren nooit meer te overbruggen. Toch was de oorlog dichterbij voor hem, vlak om de hoek van de tijd...Langzamerhand behoorde hij tot de laatste generatie, die er nog heldere herinneringen aan had, - onbeduidende, vergeleken met de verschrikkingen die veel anderen hadden doorstaan, maar toch doordrongen van de onzichtbare, giftige gassen, die sinds de nationaal-socialistische vulkaanuitbarsting tot in alle uithoeken over Europa hingen (52-53).

Ook die Falks is deel van die laaste generasie mense wat eerstehandse kennis van die oorlog het, maar hul perspektief is anders as dié van die meeste ander mense:

Voor de meeste levenden was Hitler intussen alleen nog een gestalte uit geweldsfilms of kluchten, maar hier deze Julia en Ullrich Falk zaten tot hun nek vol van herinneringen aan die verzonken tijd, zij waren ter plekke geweest, voor hen was het allemaal gisteren.... (103).

'n Aspek van die historiografie waarop selfrefleksiewe postmodernistiese romans dikwels ingaan, is die onafwendbare selektiwiteit wat gepaard gaan met die mens se perspektief op die verlede en wat uiteraard hierdie perspektief beperk. Hierdie selektiwiteit het drie verskillende oorsake. Die eerste sien Wesseling (1991:125) as "purely accidental", naamlik dat ons tevrede moet wees met daardie relieke wat agtergebly het en wat die tyd deurstaan het. Die tweede oorsaak is epistemologies. In die kritiese filosofie van geskiedenis is aangetoon dat ons insigte in die verlede bepaal word deur die tipe vrae wat ons ten opsigte van die bronnemateriaal stel. Die historikus soek dus net die data uit wat in die raamwerk van sy studie pas.

Die derde, en laaste, oorsaak van selektiwiteit in die historiografie is politiek. Soos Wesseling (1991:126) dit stel, "Historiography can only concern itself with those individuals and collectivities who have made the historical record". Een manier om jou merk te laat op die rekords van die geskiedenis is om politiek suksesvol te wees.

Diegene wat dus as oorwinnaars uit die stryd van die geskiedenis tree, se name bly in die geskiedenisboeke, terwyl die wat gelyk het onder die geskiedenis, uit die historiese geheue gewis word. Die geskiedenisboeke stel belang in Hitler, byvoorbeeld, maar die Falks se storie is nie van groot belang nie en Siegfried word letterlik uit die geskiedenisboeke gewis. Ook skrywers, al is hulle bekend soos Herter en Mulisch, haal nie sonder meer historiese tekste nie. Postmodernistiese romans probeer om die partydige aard van historiese kennis te ontbloot.

In *Siegfried* word die leser telkens gewys hoe Hitler se propagandamasjien bepaal wat oor hom bekend gemaak kan word en wat nie. Hy het as 't ware aan sy eie plek in die geskiedenisboeke geskryf. In hierdie roman vergelyk Hitler homself gedurig met die groot figure uit die Wêreldgeskiedenis, soos Napoleon (116) en Caesar (126), met ander woorde met die kanonieke geskiedenis. Dit word voorgestel dat hy hom die heeltyd bewus voel van sy plek in die geskiedenisboeke. Hitler sien ook die gebeurtenisse in sy lewe as wêreldhistories. Die Falks noem byvoorbeeld aan Herter dat Hitler oortuig daarvan was dat hy "tot in alle eeuwigheid beskouwd zou worden als de redder van de mensheid en de grootste figuur uit de wereldgeschiedenis" (125). Wanneer hy aan die Falks die nuus oordra dat hulle sy kind sal moet grootmaak, doen hy dit as volg:



Terwijl zijn sierlijke hand rustte op de nek van Blondi, die met gespitse oren naast zijn fauteuil zat als een trots wezen uit een andere, onschuldiger wereld, zei Hitler dat dit ongetwijfeld de belangrijkste dag uit hun leven was, want hij had besloten een wereldhistorische taak op hun schouders te leggen. Hij liet een stilte vallen en keek even naar de cheffin, die bleek tussen de twee officieren Brückner en Mittlstrasser op de bank zat.

'Meneer Falk, mevrouw,' zei Hitler vormelijk, 'ik zal u een staatsgeheim verraden: juffrouw Braun verwacht een kind (104-105). '

Volgens Hitler mag hierdie inligting "om politieke redenen" nie bekend gemaak word aan die wereld nie, maar sy argumentasie demonstreer eerder sy megalomania: alle Duitse vroue wil Hitler se seun hê en noem selfs hul seuns Adolf. Bormann se argument is die volgende: "Als hij nu met juffrouw Braun zou trouwen, en als vervolgens ook nog zou blijken dat hij vader werd van een kind, zogenaamd twee maande te vroeg geboren, dan zouden zij het gevoel krijgen dat hij hen bedrogen had, en dat was om politieke redenen onwenselijk, - ten slotte hadden vooral de

vrouwen hem destijds aan de macht gebragt” (107). Mulisch, met sy persoonlike ervaring van die Tweede Wêreldoorlog, selekteer en kombineer hier steeds gegewens om die historiese figuur Hitler op ’n bepaalde manier voor te stel. In die proses maak hy egter van hom in dieselfde mate ’n fiktiewe karakter as wat Herter self en die Falks dit is.

Eva Braun se verhouding met Hitler en die geboorte van hul seun word dus nie in *Siegfried* aan die wêreld bekend gemaak nie. In haar dagboek, waar sy beskryf hoe sy deur die stad in puin wandel, merk sy die volgende op: “Ik hoef niet bang te zijn herkend te worden, want niemand kent mij in Duitsland; dat zal op een dag anders zijn” (189). Hierdie woorde van Mulisch se karakter kan beskou word as ’n vooruitwysing, aangesien die wêreld nou wel weet van haar bestaan. Dit kan ook myns insiens gesien word as kommentaar op die idee dat sommige onderdrukte “waarhede” in die geskiedenis wel uiteindelik aan die lig kom.

Hitler maak ’n soortgelyke opmerking in sy gesprek met haar oor waarom Siggie vermoor is: “Op den duur komt alles uit. De wereld zal zich nog verbazen over wat er allemaal uitkomt” (195). Hierdie woorde is ook profeties in die opset van die roman, aangesien die verhaal van Siegfried wel uitkom, maar nie uiteindelik met die wêreld (in die roman) gedeel word nie. Hitler se woorde in *Siegfried* kan ook ’n opmerking deur Mulisch wees oor al die verskriklike oorlogsmisdade wat na die oorlog eers bekend gemaak is. Dit is weereens ’n aanduiding deur Mulisch dat mag kennis bepaal, want dié aan bewind het die mag gehad om misdade van hierdie aard stil te hou. Die karakter Hitler se vermoë om op hierdie stadium die werklikheid na sy hand te skik, is ’n aanduiding dat “truth is dependent on somebody having the power to make it true” (Jenkins, 1991:31).

Daar word op verskeie ander plekke ook aangedui hoe Hitler om politieke redes feite omtrent homself onderdruk. Die feit dat daar in die roman genoem word dat Hitler ’n leesbril gehad het byvoorbeeld, was iets “waarvan Duitsland het bestaan niet mocht weten” (126). Hierdie feit sou immers sy beeld as onfeilbare heerser skade berokken. Iemand wat homself beskou as “de grootste figuur in de

wereldgeschiedenis” (25) mag sekerlik nie gesien word as ’n gewone mens met sigprobleme nie.

Die rede vir Siegfried se dood kom eers aan die einde in Eva Braun se dagboek na vore. Siegfried se bestaan is weggehou uit die geskiedenisboeke om politieke redes, net soos sy moord om politieke redes gepleeg is. Die bestaan van ’n kind sou eerstens rampspoedig wees, maar mettertyd kom dit uit dat Hitler Siegfried om selfs meer sinistere redes laat vermoor, naamlik omdat hy geïndoktrineer is om te dink dat Siegfried nie rassuiwer is nie. Hierdie inligting bekom hy deur sy generaals wat duidelik ontrou is aan hom. Siegfried se bestaan sou immers hul opgang in Duitsland gestop het. Enersyds kan natuurlik beweer word dat Hitler hom hierdeur nie as beter sien as sy volgelingen van wie hy rassuiwerheid vereis het nie – hy stel dus as leier ’n voorbeeld, al is dit gebou op ’n premisse wat binne die huidige sosio-politiese konteks onaanvaarbaar is. Andersyds illustreer Mulisch hierdeur, weereens deur die seleksie en kombinasie van bepaalde gegewens, dat (sy karakter) Hitler allermens goddelike allures het, want hy is nie daartoe in staat om die verraad te deursien nie en vertrou sy generaals blindelings.

Blom (2003) noem dat Mulisch navorsing gedoen het oor wat Hitler in die situasie sou gedoen het:

Mulisch legde der vraag voor aan allerlei spesialiste op dat gebied. Hij sprak erover met Joachim Fest en met Ruediger Safranski, die een studie schreef over Das Boese (...) “Iedereen was het erover eens dat Hitler zijn zoon zou hebben laten afmaken. Zelf in de fictie heeft hij zijn kans niet gegrepen”.

In Mulisch se roman kon die fanatikus Hitler dit dus nie duld dat sy seun moontlik Joodse bloed mag hê nie. Hy sien dit as inligting wat die Jode teen hom sou kon gebruik:

Dat was goed te pas gekomen in de kraam van de joden! Mijn zoon een joodse bastaard – een geschenk uit de hemel! Ik had rassenschande gepleegd! Zij hadden zich doodgelachen. Over mijzelf hebben zij zulke dingen ook beweerd, maar sinds enige tijd lachen de meesten van hen niet meer (194).

Hierdie stelling dui aan tot watter uiterstes Hitler sal gaan om sy posisie in die wêreldgeskiedenis te behou, maar veral ook dat hy dit die minste kan verdra as iemand vir hom lag. Jenkins (1991:17) noem dat geskiedenis nooit vir sigself bedoel is nie, maar altyd vir iemand, en in hierdie geval is die geskiedenis wat oorgedra word dit wat deur Hitler en sy mense geskryf is, 'n geskiedenis wat gekenmerk word deur sameswerings en komplotte. Die volgende woorde van Falk kan dus gesien word as 'n aanduiding van die perspektief wat hulle op die geskiedenis het: "Ik weet het niet, meneer Herter. Ik weet niet meer dan wat ik u vertel" (137). En wat hy weet, is ook net wat diegene aan bewind aan hom oorgedra het. Die Falks verteenwoordig hier dus die klein mense in die groot gang van die geskiedenis, wat gelaat word met raaisels:

Raadsels, raadsels. Door na te denken is er geen verklaring voor te vinden. Niemand zal ooit weten hoe het in elkaar zat. Er leeft niemand meer die het nog zou kunnen vertellen (139)

Die stelling dui verder op die **toevalligheid** van die relieke of oorblyfsels uit die verlede, 'n oorsaak van selektiwiteit in die geskiedenis. Indien daardie mense wat gebeurtenisse beleef het dit nie op een of ander manier, mondeling of in tekstuele vorm, aan ons oordra nie, sal ons nie kennis dra van die gebeurtenisse nie. In hierdie geval is die waarheid om politieke redes van die massa weggesteek.

Op een manier is *Siegfried* dan ook 'n *petit histoire*, 'n verslag van die lewe van normale, gewone mense tydens die Tweede Wêreldoorlog, hoewel in 'n ekstreme situasie. Dit wys hoe hierdie mense deur Hitler se propagandamasjien gebruik is vir Hitler se eie doelwitte en dan uiteindelik uitgespoeg is. Mulisch gee in sy roman dus aan die mense wat nie 'n stem gehad het tydens die gebeure nie 'n spreekbeurt. Mulisch bied reeds, soos vroeër gesê, die verhaal aan vanuit drie verskillende perspektiewe, naamlik dié van Herter, dié van die Falks en dié van Eva Braun. Hierdie drie stemme of perspektiewe is weliswaar afkomstig uit uiteenlopende agtergronde: Herter, die befaamde skrywer wat ongeveer 18 was aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog en op wie hierdie oorlog 'n baie duidelike invloed uitgeoefen het te oordeel aan sy opmerkings in die roman; dan die Falks, kamerbediendes van Hitler en dus nie so bevoorreg soos Herter nie, volwassenes

tydens die Tweede Wêreldoorlog wat Hitler persoonlik geken het. Die laaste stem is dié van Eva Braun, onderdrukte minnares van Hitler, wat self net so in die duister gehou is as die Falks, maar wie se oordeel gekleur word deur haar liefde vir Hitler en haar geloof in die man. Evans (2003) maak die volgende stelling oor Eva Braun, wat dui op die feit dat Braun in werklikheid nie veel invloed uitgeoefen het nie. Sy word terselfdertyd deur haar woorde gekarakteriseer:

Someone – I think it was Hitler's chauffeur – once described Eva Braun as "the unhappiest woman in Germany". If the plausible plot created by Mulisch, with its appalling conclusion were true, there is no doubt that she was. Albert Speer also once said: "For all writers of history, Eva Braun is going to be a disappointment. This novel proves that what might be true for historians is not necessarily true for novelists."

Hitler is in die verhaal ook 'n karakter, maar sy fokalisasie kry die leser deurentyd gefilter via ander karakters en die eksterne verteller in die roman. Dit dui weereens op 'n seleksie en kombinasie van gegewens. Hoewel ons Hitler se "letterlike woorde" aangebied kry, is dit deur die Falks en Eva Braun se perspektiewe, en in die geval van die Falks word die akkuraatheid van die woorde ook nog beïnvloed deur die feit dat hulle die storie eers weer na soveel jaar oorvertel en moet onthou.

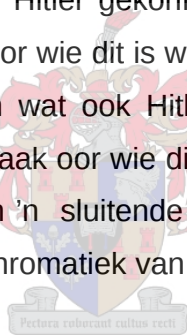
Deur hierdie drie verskillende stemme aan die woord te stel, word die idee van die meesternarratief van die geskiedenis ondermyn. Daar word besin oor die subjektiwiteit van die geskiedenis en die uiteindelijke ideologiese implikasies wat die keuse vir 'n sekere weergawe van die geskiedenis inhou. Hoewel die Falks en Eva Braun dieselfde tydperk in die geskiedenis meegemaak het, het elkeen van hulle dit ervaar vanuit hul eie raamwerk en konteks. Herter het weer 'n ander weergawe van hierdie tydperk meegemaak - hy hoor byvoorbeeld eers by die Falks die verhaal van Siegfried. Dit dui aan dat die idee van 'n universele waarheid nie kan bestaan nie, dat die waarheid van elke persoon 'n persoonlike konstruksie is, net soos dit die enigste waarheid is wat die geskiedkundige kan weergee - 'n weergawe van gebeurtenisse wat beïnvloed word deur die vrae wat die geskiedkundige stel.

Is dit wat Herter te wete kom die waarheid omtrent Hitler? Is hy so boos dat hy selfs sy eie vlees en bloed sou kon vermoor ter wille van sy eie politieke mag? Herter

gaan in sy beskouinge nog veel verder as Hitler wat homself as wêreldfiguur sien, wanneer hy Hitler eerder vergelykbaar vind met 'n fiktiewe demoniese figuur soos Dracula as met ander diktators uit die geskiedenis.

Als Hitler de aanbeden en vervloekte personifikasie van niets was, in wie niets bestond dat hem waar dan ook van weerhield, dan was zijn ware gezicht ook niet door een literaire spiegel zichtbaar te maken (...) want er was geen gezicht. Dan was hij eerder vergelijkbaar met graaf Dracula, met een vampier die zich voedt met mensenbloed: een 'ondode', die geen spiegelbeeld heeft. Dan versilde hij niet gradueel maar essentieel van andere despoten, zoals Nero, Napoleon of Stalin (92-93).

Herter kom nie daarby uit om die verhaal oor Hitler te "skryf" nie, of altans om die finale, sluitende woord oor Hitler in die 20ste eeu aan die res van die mensdom oor te dra nie. Hy sterf voordat hy hierdie geskiedkundige deurbraak kan maak. Ten slotte lyk dit asof Herter self deur Hitler gekonfronteer word: "...hij...hij...hij is hier" (213). Daar is geen laaste woord oor wie dit is wat Herter besoek nie, maar die leser kan na aanleiding van die droom wat ook Hitler gehad het waarna hy dieselfde woorde uiter (99), wel afleidings maak oor wie dit is. Die einde word egter oopgelaat vir interpretasie. Hierdie uitstel van 'n sluitende einde en die uiteindelijke verlossing in die dood hou verband met die chromatiek van Wagner, waaroor in Hoofstuk 4 van Mulisch se roman gepraat word:



'...Zijn oneindige melodieën komen nooit tot oplossing in de grondtoon, zoals bij alle vroegere componisten, steeds scheren zij er net langs – dat is het bedwelmende van zijn muziek, dat smachtende, dat onvervulde verlangen, die uitgestelde bevrediging' (45).

6.3. Uchroniese fiksie?

Wesseling identifiseer 'n tipe postmodernistiese historiese roman wat sy uchroniese fiksie noem, soos bespreek in Hoofstuk 4. Sy onderskei hierdie tipe roman van die selfrefleksiewe historiese roman wat vanaf die begin van die 20ste eeu opgang gemaak het. Hoewel selfrefleksiwiteit aanwesig is by albei variante, word uchroniese fiksie hoofsaaklik gekenmerk deur die skep van 'n alternatiewe geskiedenis om die maniere waarop weergawes van die geskiedenis as instrumente van mag in die hede funksioneer, bloot te lê. Die selfrefleksiewe historiese roman hierteenoor, se

hooffokuspunt is die blootlegging van historiese navorsingstegnieke en die stel van vrae oor die verstaanbaarheid en representasie van die verlede. Ek het aangetoon dat daar wel in beide soorte sprake is van besinning oor die politieke en ideologiese aard van die geskiedenis. Dit is vir Wesseling, sowel as vir Hutcheon, 'n belangrike kenmerk van die postmodernistiese historiese roman.

Mulisch skep in *Siegfried: een zwarte idylle* wel 'n alternatiewe geskiedenis tot dit wat werklik gebeur het. Sover bekend het Hitler nooit 'n kind gehad nie, hoewel dit wel die geval sou kon wees. Soos Wesseling noem, impliseer elke historiese situasie 'n verskeidenheid moontlikhede (1991:100) en Mulisch ontgin hier een van die ander moontlikhede van die geskiedenis. Hierdie feit het my aanvanklik geïnteresseer en my geïnspireer om hierdie roman te bestudeer as 'n moontlike voorbeeld van uchroniese fiksie. Die vraag is egter of die blote skepping van 'n alternatiewe geskiedenis 'n roman kan laat klassifiseer as uchroniese fiksie.

Die hoofkenmerke van uchroniese fiksie, soos in Hoofstuk 4 uiteengesit, is eerstens dat dit fiksie is wat in 'n opvallende mate afwyk van die gekanoniseerde geskiedenis sodat 'n kontrafeitelike reeks gebeure wat meer of minder wenslik vir die mensdom kan wees, geproduseer word. In *Siegfried* word wel 'n kontrafeitelike reeks gebeure geproduseer en 'n geskiedenis word geskep wat nie gerealiseer het nie. Die verhaal van Siegfried verander egter geensins in die roman aan die verloop van die Tweede Wêreldoorlog nie, maar pas eerder soos ontbrekende stukkies in binne die legkaart van die bestaande gegewens. Hoewel dit nie die verloop van die geskiedenis verander nie, word daar wel implisiet redes gebied vir Hitler se optredes aan die einde van die oorlog, nie net wat Siegfried betref nie, maar ook ander belangrike besluite. Dit kan eerstens toegeskryf word aan die verraad van sy offisiere wat hy vervolgens ontdek.

'n Tweede kenmerk van uchroniese fiksie is die politieke aard van hierdie tipe fiksie: "The political potential of uchronian fiction is realized in its exposure of the intimate connection between historical knowledge and power" (Wesseling, 1991:110). Daar is vroeër gewys op die maniere waarop die subjektiwiteit van die geskiedenis en die ideologiese implikasies hiervan in *Siegfried* op die voorgrond

geplaas word. Dit is 'n vraag in watter mate hierdie roman eksplisiet polities genoem kan word. Die politiek van rassuiwerheid word byvoorbeeld nie direk aangespreek nie, maar dit is onderliggend aan die intrige (dit is die rede vir Siegfried se dood). Die manier waarop Herter (ten slotte eintlik Mulisch) die figuur Hitler uitbeeld, lewer wel vir die leser 'n verdere bewys van Hitler se onmenslike verknogtheid aan die ideologiese ideaal van rassuiwerheid. Daar word aangedui dat hierdie ideaal onbereikbaar is ten spyte van die heersende orde se pogings om dit te verwesenlik. Die fanatiese man aan die voerpunt wat hierdie ideaal ten alle koste wil deurdryf, word uiteindelik as patetiese figuur voorgestel wat ten spyte van die absolute uiterstes waartoe hy bereid is om te gaan, steeds uiteindelik nie sy utopie kan skep nie.

Indien Herter én Mulisch in die posisie geplaas word van skrywers wat vanuit die perspektief van die oorwinnaars skryf, kan gesê word dat beide 'n bestaande negatiewe beeld van Hitler deur hulle seleksie en kombinasie van gegewens verder wil versterk - sien die voorheen-aangehaalde gedagte dat die politieke potensiaal van postmodernistiese uchroniese fiksie gerealiseer word "in die blootlegging van die intieme band tussen historiese kennis en politieke mag". Mulisch skaar hom hier by die negatiewe geskiedskrywing oor Mulisch wat aangetref word in die amptelike geskiedenisweergawes van die oorwinnaars na die Tweede Wêreldoorlog. Wat die afrekening op 'n politieke vlak betref, bring Mulisch dus nie werklik na my mening iets nuuts na vore nie. Dit geld ook vir Herter se filosofie oor Hitler, maar dit draai tog om 'n man wat bepaalde politieke idees gehad het wat tans as nie politiek-korrek en onaanvaarbaar beskou word. Dit gaan dan uiteindelik om die afrekening met – of versterking van – 'n politieke beeld wat in die geskiedenis opgeroep is.

Daar word in *Siegfried* verder besin oor dit wat ons kan weet, en duidelik aangedui dat Hitler om politieke redes "waarhede" van die massa weggesteek het. In die vorige afdeling is aangetoon hoe gebeure onderdruk word wat teen die heersende magsorde se guns sal tel. Die skep van 'n alternatiewe moontlikheid is op sigself 'n aanduiding daarvan dat geskiedskrywing duidelike ideologiese implikasies het. Na hierdie studie kom die roman egter vir my veral voor as 'n persoonlike afrekening met die man Hitler, op 'n manier eie aan die skrywer, naamlik deur die vermenging

van feit en fiksie, of fantasie en werklikheid. Hoewel nie Herter of Mulisch vir Hitler persoonlik geken het nie, het hierdie figuur uit die wêreldgeskiedenis 'n betekenisvolle invloed op beide se lewens gehad, soos vroeër genoem.

'n Derde kenmerk van uchroniese fiksie is dat dit dikwels simpatiseer met die verloorders in die geskiedenis, naamlik daardie groepe wat gelyk het onder die geskiedenis. Hierdeur wys dit ook op die subjektiwiteit van historiese dokumente. Die enigste geskiedenis wat ons ken, is die geskiedenis van die oorwinnaars wat die verlede skep in hul eie beeld: "If one strives to comply with institutionalized, academic criteria for validity by abiding to the record, one not only aspires toward intellectual respectability but contributes to the perpetuation of a given distribution of power" (Wesseling, 1991:110). Hierdie romans versin moontlikhede om die gesag van die heersende magorde te ontwig, om die verloorders in te skryf in die geskiedenisboeke waaruit hulle voorheen gelaat is.

Ook op dié vlak stem die roman nie volledig ooreen met die verwagtinge wat by uchroniese fiksie gestel word nie. Daar is geen minderheidsgroepe wat 'n stem gegee word nie en veral geen verloorders wat, indien dan slegs tydelik, uit die stryd tree as oorwinnaars nie (soos Wesseling dit stel, loop dié romans meestal uit op 'n nederlaag vir die gemarginaliseerdes). Mulisch se wêreld voldoen steeds aan die eise van realisme en die groot gang van die geskiedenis word nie verander deur die skep van 'n wêreld waar Hitler 'n seun gehad het nie. Hierdie roman is ook sterk konvensioneel indien dit gemeet word aan Hutcheon se stelling dat in die posmodernisme die subjek gesitueer word om daardeur verskille in ras, klas en geslag te erken: "To situate is also both to acknowledge the ideology of the subject and to suggest alternative notions of subjectivity" (1988a:159). Die subjek kan nou nie meer as die bourgeois, wit, middelklas man gesien word nie. Maar in die roman ter sprake is die subjek en verteller juis 'n wit middelklas, selfs meer gegoede en opgevoede man. Wesseling maak 'n soortgelyke stelling as sy aanvoer dat die veranderinge wat aan die geskiedenis aangebring word, berus op die oortuiging dat die Westerse geskiedenis besig is om tot 'n einde te kom en dat die sentrale agent van hierdie geskiedenis, die wit man, se tyd uitgedien is (1991:163). Die Falks en Eva Braun kan egter wel beskou word as verteenwoordigers van die gewone mense

in die oorlog, en aan hulle word ook 'n stem gegee in die roman (soos ook aan Herter). In hierdie sin bied die roman wel 'n blik op die ontmagtigdes, naamlik die Falks en Eva Braun. Hier word geïmpliseer dat Hitler vir hulle te sterk is, dat hulle hom uiteindelik nie kan oorwin nie. Dit is juis weens Hitler se demoniese mag, wat ook vir Herter oorwin, dat die minderheidsgroepe nie tot hulle reg kán kom nie.

Indien die roman *Siegfried*, met Mulisch as skrywer, egter voor oë gehou word, blyk dit dat Hitler nie dieselfde demoniese mag ten opsigte van Mulisch uitoefen nie. In 'n sekere sin ontkrag dit uiteraard die oorredingsvermoë van Mulisch se voorstelling van 'n demoniese Hitler, maar 'n oorwinning ten opsigte van Hitler word ook in 'n mate behaal deurdat die lesers se simpatie noodwendig by die klein figure met hulle *petites histoires* lê. Dit kan uiteraard toegeskryf word aan die ordenende hand van Mulisch, wat hierdie verhaal uiteindelik aanbied uit sy perspektief op die historiese Hitler.

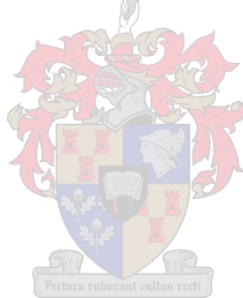
Die roman bied ten slotte ook nie 'n utopiese visie nie, want daar word nie gespekuleer oor moontlikhede van die toekoms nie. Hitler se optredes korrespondeer steeds met die beeld wat historiese navorsing van hom oproep, maar daar is wel iets pateties in die slot, waar Hitler in die steek gelaat word deur sowel die generaals as die ideologie van rassuiwerheid waarop hy vertrou het. Hy word egter uiteindelik steeds as die bose gesien. Vir Mulisch funksioneer dit dalk as 'n afrekening met Hitler, maar dit is nie op sigself iets waarby die mensdom sou kon baat nie.

6. 4. Konklusie

My gevolgtrekking is dus dat hierdie roman nie soseer ooreenstem met die tipe uchroniese fiksie soos Wesseling dit definieer nie, hoewel ooreenkomste aangedui kan word. Dalk bring Mulisch hier 'n ander tipe uchroniese roman tot stand? Waarskynliker is egter dat, hoewel kenmerke van uchroniese fiksie aangetref word, Mulisch bloot sy eie pad stap en nie doelbewus aansluit by hierdie (minder bekende) tipe roman nie.

Dit kan egter beslis 'n selfrefleksiewe postmodernistiese historiese roman genoem word. Die leser word byvoorbeeld deurlopend op die ontstaansgeskiedenis van die roman gewys. Herter maak ook 'n groot aantal uitlatings wat ooreenstem met Mulisch se oortuigings en wat sodoende die grens tussen werklikheid en fiksie laat vervaag. Ook die biografiese ooreenkomste wat tussen Herter en Mulisch aangedui is, dui die noue verweefdheid tussen feit en fiksie in Mulisch se werk aan.

Soos aangedui, stel die roman wel vrae oor die agterhaalbaarheid van 'n historiese werklikheid. Op 'n selfrefleksiewe wyse stel Herter (en Mulisch) vrae oor die manier waarop historiese kennis aan ons oorgedra word. Daar word aangedui dat geskiedenis uiteindelik 'n persoonlike konstruksie is en dat ons afhanklik is van daardie kennis wat in die hede agtergebly het. Ook die ideologiese aard van die geskiedenis word tot tema gemaak, maar Mulisch transformeer nie die werklikheid in so 'n mate dat dit as 'n pertinente voorbeeld van uchroniese fiksie beskou kan word nie.



7.Slot

My aanvanklike hipotese was dat Harry Mulisch se roman *Siegfried* beskou kan word as 'n postmoderne historiese roman, spesifiek as 'n voorbeeld van uchroniese fiksie. Hierdie hipotese het ek gebaseer op die feit dat Harry Mulisch in die roman 'n alternatiewe werklikheid skep, naamlik 'n wêreld waarin Hitler 'n seun gehad het.

Die studie het 'n ondersoek na Harry Mulisch se oeuvre ingesluit, waar vasgestel is dat daar baie dikwels intertekstuele verbande aangedui kan word tussen sowel die tekste wat hy geskryf het onderling as met gegewens uit sy eie lewe. Mulisch is 'n skrywer wat sy materiaal meermale vind in sy ervarings, in sy lewe; en hy speel veral uitgebreid met feit en fiksie. Hierdie procédé is egter nie alleen kenmerkend van die postmodernistiese roman nie, maar is reeds eeue oud.

Na aanleiding van die studie kan ek tot die gevolgtrekking kom dat *Siegfried* van Harry Mulisch wel heelwat eienskappe toon van die postmodernistiese historiese roman. Aangesien klassifikasie egter juis iets is waarteen die postmoderniste skop, sou dit te ver gaan om hierdie roman “suiwer postmodernisties” te noem, vergelyk Bart Vervaeck: “De postmoderne roman bestaat niet, er bestaan wel romans die een aantal postmoderne kenmerken vertonen” (1999:13). My afleiding is uiteindelik dat Mulisch in hierdie roman 'n postmodernistiese spel speel waardeur feit en fiksie, geskiedenis en verhaal, op 'n besondere wyse verweef is. *Siegfried* lewer verder kommentaar op soortgelyke kwessies as dit waarmee ander postmodernistiese historiese romans gemoeid is, soos subjektiwiteit en ideologie, meta-fiksie en selfrefleksiwiteit, asook die idee van 'n veelheid perspektiewe. In die laaste hoofstuk het ek ook ooreenkomste en verskille aangetoon tussen hierdie roman en uchroniese fiksie.

Siegfried toon egter ook kenmerke wat verband hou met die modernisme. Dit is in dié verband opvallend dat Vervaeck Mulisch 'n “klassieke modernis” (1999:14) noem, by wie slegs tekens van die postmodernisme bespeur kan word. Volgens Ankersmit (1990:31), soos voorheen genoem, verskil die postmodernisme eerstens van

die modernisme deurdat 'n koherente visie op kennis en werklikheid nie meer nagestreef word nie. Die postmodernis soek nie meer na 'n eenheid in die veelheid nie en wil nie langer orde skep in skynbare wanorde nie. Hierteenoor lyk dit of al die drade ten slotte netjies geknoop word in *Siegfried* en asof daar wel na sluiting gestreef word. Na Herter se dood volg byvoorbeeld uittreksels uit die dagboek van Eva Braun om gate vir die leser in te vul. Daarna volg in die slothoofstuk Maria se reaksie op Herter se dood en 'n verduideliking van die ontsettende mag wat hom aan die keel gegryp het (181) in die ietwat melodramatiese woorde '...hij...hij...hij is hier...' . Hoewel daar nie 'n finale antwoord gegee word oor wie die "hij" is wat uiteindelik aan Herter verskyn nie, is daar min twyfel dat dit na Hitler verwys.

Goedegebuure (2001:21) dui, in aansluiting hierby, op 'n gemeenskaplike modernistiese siening oor die funksie van kuns: "Veelal, bijvoorbeeld bij Thomas Mann, Proust en Gide, wordt aan het schrijven de mogelijkheid toegekend een zingevend, zo niet 'helend' inzicht in het bestaan te verwerven". In *Siegfried* is dit na my mening duidelik dat Herter (en ook Mulisch) hierdie sentiment deel. Herter sien skryf as 'n manier om insig in die werklikheid te kry – deur Hitler in 'n net van fiksie te vang, kan hy as 't ware opgelos word en kan daar moontlik sin gemaak word uit sy sinlose dade. Mulisch se werkswyse in hierdie roman toon ook ooreenkomste met dié van skrywers wat 'n affiniteit vir die modernistiese procédé toon:

De constructie van een literaire tekst wordt gezien als een middel om met de scheppende verbeelding als instrument een chaotiese werkelijkheid en de plaats van de subject daarin zo te ordenen dat ze, zo niet te kennen of te doorgronden, dan toch te beheersen valt, al is het maar voor het moment dat de artistieke ervaring duurt (Goedegebuure, 2001: 19).

Die drie vraagstellings wat Ibsch et al (1991:15) as kenmerkend beskou van die modernisme, kan derdens ook by *Siegfried* te pas gebring word, waar daar dikwels filosofies besin en met die self en ander gedebatteer word oor etiese en kenteoretiese kwessies:

Wij vatten de vraagtekens met betrekking tot empirische wetmatigheden, talige determinaties en moreel fundamentalisme samen onder de noemer van de *kentheoretische* (epistemologische) (1), *linguïstische* (2) en *etische* twijfel. (3).

Wesseling (1991:1) noem egter hierteenoor dat die gebruik van historiese materiaal, 'n aspek waarop daar uitvoerig ingegaan is in die analise van *Siegfried*, nie kenmerkend was van die tradisionele moderniste nie: "...experimental writers such as the modernists and the various representatives of the historical avant-garde, who consciously sought to articulate the hitherto inarticulate by designing new literary strategies, generally neglected historical materials". Dat Mulisch die historiese juis die vernaamste uitgangspunt van sy roman maak, saam met al die ander postmodernistiese elemente wat in die loop van die studie uitgewys is, swaai die skaal myns insiens oortuigend in die rigting van die postmodernistiese in hierdie spesifieke roman deur Mulisch.

Ten slotte kan die leser hom-/haarself afvra: Waarom 'n soveelste roman oor die Tweede Wêreldoorlog? Waarom nog 'n roman oor Hitler? Wat voeg hierdie roman by tot hierdie tema? Wat is die sentrale boodskap wat Mulisch wil deurgee? In 'n onderhoud met Pieter Steinz (2001) maak Mulisch die volgende opmerking: 'Mijn ambitie was om aan het slot van de twintigste eeuw iets definitiefs over Hitler te zeggen'. Herter stel homself dieselfde ten doel: "Precies op de nihilistiese goddelijkheid moest Hitler aan het slot van de twintigste eeuw nu eens en voorgoed vastgenageld worden, - daarna zou hij geen woord meer aan hem vuilmaken"(94). Die vraag is of Mulisch suksesvol is hiermee. Na my mening slaag hy wel daarin om die geskiedenis in 'n net van fiksie te vang, maar sy doel was ook om Hitler as 't ware 'op te los' deur hom in 'n net van fiksie vas te vang.

Kershaw (1998: xviii) beweer die volgende oor Hitler se invloed op hierdie eeu:

Has this been Hitler's century? Certainly, no other individual has stamped a more profound imprint on it than Adolf Hitler. Other dictators – most notably Mussolini, Stalin, and Mao – have engaged in wars of conquest, held subjugated peoples in thrall, presided over the perpetration of immeasurable inhumanity and left their indelible mark on the character of the twentieth century. But the rule of none of them has seared people's consciousness beyond their own countries, the world over, like the rule of Adolf Hitler has done. In an 'age of extremes' there have also been political leaders who have symbolized the positive values of the century, have epitomized belief in humanity, hope for the future. Roosevelt, Churchill, Kennedy, and in more recent times Mandela would be high up a list of such figures. But Hitler's mark on the century has been deeper than that of each of them.

Mulisch (en Herter) se fassinassie met Hitler word dus gedeel deur talle ander. Op die webruimte *Answers.com* word Hitler gelys as nommer een op 'n lys van die "Top Ten Real People Used Most in Fiction" (www.answers.com/topic/hitler-in-popular-culture). Voorbeelde word genoem van fiksie gedurende Hitler se leeftyd, sowel as hedendaagse uitbeeldings van Hitler in populêre televisieprogramme soos *The Simpsons*, asook in romans soos Robert Harris se *The Fatherland* en Robert Hansen se *Hitler's Niece* (waarna vroeër in die studie verwys is). Talle films kan ook as voorbeelde genoem word, onder andere *The Bunker* met Anthony Hopkins as Hitler, wat 'n voorstelling bied van Hitler se laaste dae in die ondergrondse bunker voor hy en Eva Braun selfmoord gepleeg het. Italie (1999) is egter van mening dat die uitbeelding van Hitler in fiksie nie 'n maklike taak is nie, ten spyte van die pogings wat talle romanskrywers aangewend het:

For decades, fiction writers have attempted what hundred of biographers still haven't accomplished: to make sense of Hitler. Along with Jesus Christ, Hitler has been the most difficult to fictionalize – the former because it's so hard to enter the mind of a god, the latter because it's so hard to enter the mind of a devil.

Kershaw (1998:xxi-xxii) meen dat daar gevare skuil in die poging om Hitler in 'n biografie te verklaar, en na my mening kan dit ook toegepas word op fiksionele tekste: "A feasible inbuilt danger in any biographical approach is that it demands a level of empathy with the subject, which can easily slide over into sympathy, perhaps even hidden or partial admiration". Hierdie simpatie is uiteraard nie wenslik nie, maar volgens Kershaw is die keersy van dié bewondering, naamlik demonisering, ewe gevaarlik:

No less a figure than Albert Speer, Hitler's architect, then Armaments Minister, for much of the Third Reich, as close to the dictator as anyone, described him soon after the end of the war as a 'demonic figure', 'one of those inexplicable phenomena which emerge at rare intervals among mankind', whose 'person determined the fate of the nation'. Such a view runs the risk of mystifying what happened in Germany between 1933 and 1945, reducing the cause of Germany's and Europe's catastrophe to the arbitrary whim of a demonic personality. The genesis of the calamity finds no explanation outside the actions of an extraordinary individual.

Indien dit die geval sou wees, sou die mensdom nie kon baat uit 'n studie van die oorlog nie, ons sou nie kon leer uit die foute van 'n vorige generasie nie, anders as dat ons maar moet hoop en bid daar kom nie weer so 'n demoniese figuur in ons leeftyd na vore nie. 'n Tipe 'les' wat dalk wel in die roman waargeneem kan word, is die besef dat Hitler alles opgeoffer het vir 'n bepaalde ideologie, naamlik dié van rassuiwerheid - 'n ideologie wat ons ook op eie bodem ervaar het - en wat sedertdien as onsuiver beskou word. Lesers kan moontlik na die lees van die roman besef dat rassuiwerheid geen juiste kriterium is nie en dat dit nie die moeite werd om soveel daarvoor op te offer nie.

Italie (1999) verwys na die inleiding tot *Imagining Hitler* (1985), 'n studie van talle Hitler fiksionalisasies wat geskryf is deur Alvin Rosenfeld, 'n vooraanstaande kritikus in die ondersoeksveld van fiksionele tekste oor Hitler. Rosenfeld argumenteer hier dat "no author, 'high brow or low', had been able to make him a true fictional character, both human and inhuman". Voorts beaam Rosenfeld bogenoemde stelling van Kershaw (1998):

Those works that demonize him distort through excess, making him into a creature altogether unlike any to be found in humankind, whereas those works that normalize him tend to minimize his wickedness and diminish or deny his destructive side. Between these contrasting images of the demonic and the domestic figure, the 'real' Hitler, one feels, somehow gets lost or slips away.

In *Siegfried* maak Mulisch hom volgens my aan beide van hierdie 'gevaare' skuldig. Eerstens stel hy Hitler voor as normale mens op die Berghof en daar word by tye selfs simpatie gewek vir die man. So vra Herter, na aanleiding van Eva Braun se intrek op die Berghof, aan Falk:

'Hij was dus in staat tot liefde', knikte Herter, 'maar tegelijk wasemde hij ook in zijn privé – leven de dood uit'.

'Ik weet niet of het liefde was', zei Falk met een strak gezicht.

'Zat er niet toch ergens een greintje goedheid in hem?'

'n ee'.

'Hij hield van zij hond,'

'Daar heeft hij ten slotte het gif op uitgeprobeerd, eer hij het aan juffrouw Braun gaf.'(88)

Aanvanklik is dit dus duidelik dat Herter probeer om tot Hitler as mens deur te dring, maar hy word steeds gelaat met die beeld van hom as moordenaar. Tog is daar wel sprake van simpatie wanneer Hitler met Siegfried speel en as 'Oom Wolf' (123) aangespreek word. Uiteindelik kom Hitler se boosheid egter veral na vore in die feit dat hy Siegfried laat vermoor. In die filosofiese hoofstukke word Hitler grotendeels tot mite gemaak – hy word, soos reeds genoem, gesien as 'n swart gat wat alles in hom opsuig, as 'n 'n ietigende niets'. Vroeër in die roman word hy ook vergelyk met onder andere die mitologiese basilisk (96) en die vampier Dracula (93). Wat Mulisch dus hier by uitstek doen, is om Hitler te demoniseer en te mitologiseer deur bommenslike eienskappe aan hom toe te ken. Hitler is volgens Herter “een singulariteit in mensengedaante – omgeven door het zwarte gat van zijn aanhang” (157). Sy werkwyse is dan die volgende:

Ik ga dit alles verzwelgende Niets nu niet psychologisch funderen, zoals altijd te vergeefs wordt geprobeerd, maar filosofisch, want hij is allereerst een *logisch* probleem: een bundel predikaten zonder subject (157).

Hy gaan voort om Hitler te beskryf as “het exacte tegendeel van de God uit de negatieve theologie van Pseudo-Dionysius Areopagita” (157). Herter verwys ook na Hitler as onder andere “het huiveringwekkende ‘Totaal Andere’, het absoluut vreemde, de ontkenning van alles wat bestaat en gedacht kan worden, het mystieke Niets...” (160). Herter se teorieë oor Nietzsche as eerste slagoffer van Hitler (169) versterk verder hierdie idees wat hy oordra van Hitler as onmens met bommenslike kwaliteite. So val Herter dus in die slaggat om Hitler te demoniseer en sodoende nie vat te kry aan die ware Hitler met wie hy so gefassineerd is nie.

Die kwasi-filosofiese hoofstukke doen na my mening eerder afbreuk aan onder meer die boeiende werking van die roman as wat dit 'n daadwerklike bydrae lewer. Die hoofstukke kom naamlik nogal steriel voor, as stukke ingebedde teks sonder uiterlike gebeure wat hoofsaaklik 'n soms redelik ingewikkelde relaas van teorieë gee oor 'n tradisioneel moeilik verstaanbare man. Negatiewe kritiek op die roman was hoofsaaklik gerig op hierdie filosofiese hoofstukke.

My gevolgtrekking is ten slotte dat hierdie roman wel interessant is weens die verskillende perspektiewe wat dit aanbied en die spel met feit en fiksie. Daar is gewys op 'n aantal kenmerke wat hierdie roman deel met ander postmodernistiese historiese romans. Ek sal dus so ver gaan as om te konkludeer dat Mulisch hier die geskiedenis in 'n net van fiksie vasgevang het. Maar 'n *Endlösung der Hitlerfrage* (42)? Uiteindelik slaag nóg Mulisch nóg Herter volgens my hierin – iets wat inderdaad die kompleksiteit en onmoontlikheid van so 'n onderneming opnuut demonstreer. Wat hy wel regkry, is om weereens die inhoudelike verweefdheid tussen sy werk en sy lewe aan te dui as die leser besef dat dit wat Mulisch eintlik hier met Hitler doen, weerklink in die volgende woorde:

'Het beste is het raadsel te vergroten' (Mulisch in Huijnink, 1985:2).



8. Bronnelys

Anbeek, T. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885 – 1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Anbeek van der Meijden, A. G. H. Goedegebuure, J en Janssens, M (reds.) 2002. Harry Mulisch, *Siegfried een zwarte idylle*. In: *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900 - heden*. 55 (Augustus 2002): 1 –11.

Ankersmit, F. R. 1990. *De navel van de geschiedenis: Over interpretatie, representatie en historische realiteit*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Bentley, M. 1999. *Modern Historiography: An Introduction*. Londen en New York: Routledge.

Bertens, H en D' Haen, T. 1988. *Het post-modernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Bertens, H. 1995. *The idea of the postmodern: A History*. Londen en New York: Routledge.

Bertens, H. 1997. The Debate on Postmodernism. In: Bertens, H en Fokkema, D. 1997. *International Postmodernism: Theory and literary practice*. Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins.

Bertens, H. 2001. *Literary theory: The basics*. Londen en New York: Routledge.

Blom, O. 2001. Mulisch schenkt Hitler een zoon: Superieure nieuwe roman van Harry Mulisch . *De Standaard*, 1 Februarie.

Blom, O. 2002. *Zijn Getijdenboek*. Amsterdam: Bezige Bij.

Blom, O. 2003. De Führer in het werk van Mulisch: Harry & Hitler. *De Standaard*, 17 April.

Brouwers, J. 1976. Biografisch overzicht. In: Jeroen Brouwers (red). *Harry Mulisch*. Brussel en Den Haag: Manteau.

Buchwald, C en Mulisch, H. 2002. Christoph Buchwald in gesprek met Harry Mulisch: *De hond en de Duitse ziel* (vertaling W. Hansen). Amsterdam: Cossee.

Burger, W. 1994. Postmodernisme: doelgerig of vrolijke fuif? 'n Polisieroman en 'n moorddroom. In: *Literator* 15 (1), April 1994: 59 – 71.

Davies, S. 2003. *Empiricism and History*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire en New York: Palgrave Macmillan.

De Rover, F C. 1995. Harry Mulisch. In: *Kritisch Lexicon van de nederlandstalige literatuur*.

De Wit, H. s.a. Wie is Mulisch?. *LitNet-NeerlandiNet*. 5 Julie 2004.
<http://litnet.co.za/neerlandi/mulisch.asp>

Eva Braun's Diary. s.a. 10 Oktober 2005.
<http://www.thirdreichpages.com/evadiary.htm>

Evans, J. 2003. Servants at Hitler's Berghof. 14 Desember 2003.
<http://www.telegraph.co.uk/arts/main>

Esterhuyse, W.P. 1975. *Friedrich Wilhelm Nietzsche: Filosoof met 'n hamer*. Kaapstad: Tafelberg.

Francken, E. 2000. Nieuwe momenten? De Nederlandse roman na 1985. *Literator* 22(1): 113 – 135.

Goedegebuure, J. 2001. Postmoderne modernisten en modernistische postmodernen: Nederlandstalige schrijvers van de twintigste eeuw herlezen. *Nederlandse Letterkunde* 6(1): 13 – 32.

Hambidge, J. 1992a. Postmodernisme (Deel I). *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2):62 – 68.

Hambidge, J. 1992b. Postmodernisme (Deel II). *Tydskrif vir Letterkunde* 30(3):48 – 57.

Hitler in popular culture. s.a. 19 November 2005.

<http://www.answers.com/topic/hitler-in-popular-culture>

Horspool, D. 2003. Mining the past. *The Guardian*, 29 November.

Huijnink, J. 1985. Harry Mulisch. In: Van Bork, G. J en Verkruijse, P.J (red). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan. 2 Augustus 2004.

<http://www.dbnl.org/tekst/bork001nedeo1/muli002.htm>

Hutcheon, L. 1988a. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londen en New York: Routledge.

Hutcheon, L. 1988b. "The Pastime of Past Time": Fiction, History, Historiographic Metafiction. In: Perloff, M. 1988. *Postmodern Genre*. Norman en Londen: University of Oklahoma Press: 54 – 74.

Hutcheon, L. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Londen en New York: Routledge.

Ibsch, E et al. 1991. *Modernisme in de Literatuur*. Amsterdam: VU Uitgeverij

Italie, H. 1999. Imagining Adolf Hilter: Book adds to controversial literary genre. *NewStandard*, 29 Augustus. 19 November 2005.

<http://www.s-t.com/daily/08-99/08-29-99/e07ae201.htm>

Jacobs, H. 2001. De opsluiting van Adolf H. door Harry Mulisch. *De Morgen*, 7 Februarie.

Jenkins, K. 1991. *Re-thinking History*. Londen en New York: Routledge.

LiTTerair: Harry Mulisch. s.a. 20 Julie 2004.

<http://www.biblioweb.nl/auteurs/mulisch.htm>

Kershaw, I. 1998. *Hitler. 1889 – 1936: Hubris*. Londen en New York: W.W. Norton & Company.

Kershaw, I. 2000. *Hitler. 1936 – 45: Nemesis*. Londen: Penguin Press.

McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. Londen en New York: Routledge.

Müller, M. Postmodernisme. In: Cloete, T.T. (red). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum – Literer.

Müller, K. 2004. Historiographic Metafiction (USA). *The Literary Encyclopedia*. 22 November. 15 Augustus 2005.

<http://www.litencyc.com/php/topics.php?rec=true&UID=1512>

Mulisch, H. 1961. *Voer voor psychologen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, H. 1972. *De toekomst van gisteren: protokol van een schrijverij*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, H. 1975. *Mijn Getijdenboek*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Mulisch, H. 2001. *Siegfried: Een zwarte idylle*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Redaksie. 2002. *De Volkskrant*: 26 Augustus 2002.

Siegfried Idyll, s.a. 21 November 2004.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried Idyll](http://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Idyll).

Southgate, B. 1996. *History: What & Why?* Londen en New York: Routledge.

Spargo, T. 2000. Introduction: Past, Present and Future Pasts. In: Spargo, T (red.). 2000. *Reading the Past: Literature and History*. Hampshire en New York: Palgrave.

Steenhuis, P. H. 2001. Mulisch heeft Hitler te pakken: Vraaggesprek. *Trouw*, 1 Februarie.

Steinz, P. 2001. Harry Mulisch over zijn nieuwe roman *Siegfried*: Alles klopt altijd bij Hitler. *NRC Cultureel Supplement*, 2 Februarie 2001
<http://www.nrc.nl/W2/Nieuws/2001/02/02/Vp/cs.html>

Van Deel, T. 2001. Hitler in een literaire proefopstelling. *Trouw*, 3 Februarie.

Van der Merwe, C.N en Viljoen, H. 1998. *Alkant Olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J. L Van Schaik.

Van der Paardt, R T. 2001. De nieuwe Mulisch: opkomst en ondergang van *Siegfried*. *Ons erfdeel* 44 (4): 581 – 583.

Van Heerden, E. 1997. *Postmodernisme en Prosa: Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. De Vries*. Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human en Rousseau.

Van Jaarsveld, F. A. 1980. *Westerse Historiografie en Geskiedenisfilosofie*. Pretoria: Haum.

Van Zyl, D.P. 1997. Die retorika en die Afrikaanse historiese roman. *Universiteit van Stellenbosch annale*: 1997 (2).

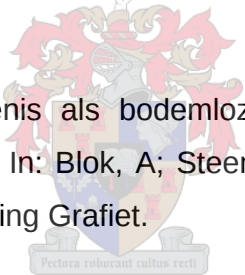
Van Zyl, D.P. 2002. André P Brink, oorreder *par excellence*. *Stilet XIV* (2): September: 117 –132.

Vervaeck, B. 1999. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen: VUBpress en Vantillt.

Viljoen, L. 1995. Re-writing history: André Brink's *An Act of Terror* (1991) and *On the Contrary* (1993). *Koers* 60 (4): 505 – 519.

Waugh, P. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londen en New York: Methuen.

Wesseling, L. 1988. Geschiedenis als bodemloze bron: De postmodernistische variant op de historische roman. In: Blok, A; Steen, G en Wesseling, L (reds.). *De historische roman*. Utrecht: Stichting Grafiet.



Wesseling, L. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins.

White, Hayden. 1980. Narrativity in the representation of reality. In: White, Hayden. 1987. *The content of the form*. Baltimore en Londen: John Hopkins University Press.