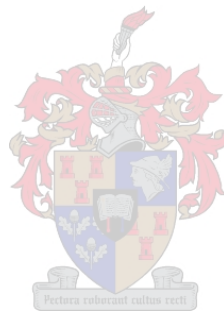


**Metamodernisme en Kuns: Diepte, affek en  
betrokkenheid in *Vlakwater* (2015) deur Ingrid  
Winterbach en *De consequenties* (2014) deur Niña Weijers**

Deur Janet Vermaak

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



Studieleier: Dr. Alfred Schaffer

April 2019

## Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

April 2019

Janet Vermaak



Kopiereg © 2019 Stellenbosch Universiteit  
Alle regte voorbehou

## OPSOMMING

Reeds in die negentigerjare word die geldigheid van die postmodernisme en die idees van poststrukturalistiese denkers al in twyfel getrek, en verskeie teoretici onderneem vandag om die gevoelstruktuur wat die postmodernisme opvolg, te benoem. Thomas Vaessens (2009) bemerk dat daar in hedendaagse literatuur dikwels kritiek gelewer word op die postmodernisme, sonder dat daar afgewyk word van postmoderne denkwyses, 'n verskynsel wat hy "laatpostmodernisme" noem. Vermeulen en Van den Akker (2017) gebruik die term "metamodernisme" om 'n hedendaagse gevoelstruktuur te beskryf wat ossilleer tussen 'n tipies moderne betrokkenheid en 'n kenmerkende postmoderne onverskilligheid, tussen ironie en opregtheid, geloof en skeptisisme, 'n voortdurende onsuksesvolle onderhandeling tussen verskillende pole. Hierdie tesis is 'n vergelykende studie van twee romans, *Vlakwater* (2015) deur Ingrid Winterbach en *De consequenties* (2014) deur Niña Weijers, wat beide as "laatpostmodernisties" beskou kan word, in die sin dat die begrensing van die postmodernisme blootgelê word vanuit postmoderne denkstrukture. In beide romans manifesteer ook 'n "metamoderne" gevoelstruktuur, wat gekenmerk word deur 'n hernude soeke na die vastigheid van dieptestrukture, na affektiewe verhoudings met die ander, en na betrokkenheid in kuns. Beide romans besin oor die rol van kuns ná die postmodernisme en oor die verhouding tussen kuns en lewe, etiek en estetiek, outonomie en betrokkenheid.

Eerstens word die metamoderne heroorweging van die diepteloosheid van die postmodernisme bespreek. Vermeulen (2015) beweer dat daar opnuut 'n soeke is na dieptestrukture in metamoderne kuns, maar dat hierdie metamoderne diepte beskryf kan word as 'n simulاسie van diepte, of 'n performatiewe herevaluering van diepte. Tweedens word subjektiwiteit en relasionaliteit ondersoek as faktore wat 'n rol speel by die affektiewe wending in metamoderne kuns. Hierdie metamoderne modaliteit van affek, word gekenmerk deur 'n (geaffekteerde) sensitiwiteit teenoor die self en die ander wat uitloop op 'n relasionele opvatting van identiteit. Die feit dat die hoofkarakters in beide romans kunstenaars is, lei tot refleksie oor die aard van kuns en literatuur. Die poëtikale uitsprake wat gemaak word in die twee romans illustreer die invloed van die metamoderne gevoelstruktuur op die kunsopvatting van die kunstenaarkarakters en opper belangrike vrae oor die rol van kuns in 'n metamoderne samelewing. Hoewel metamodernisme op verskillende maniere in die twee romans manifesteer, demonstreer beide *Vlakwater* en *De consequenties* dat postmoderne teorieë en tegnieke nie meer geskik is om uitdrukking te gee aan hedendaagse ervarings nie.

## ABSTRACT

The relevance of postmodernism and the ideas of poststructuralist thinkers have been brought into question since as early as the nineties, and today many theoreticians attempt to name the structure of feeling that comes after postmodernism. Thomas Vaessens (2009) notices a tendency in contemporary literature to criticise postmodernism, without diverting from postmodern ways of thinking. He refers to this critique on postmodernism from within postmodern structures, as “late postmodernism”. Vermeulen and Van den Akker (2017) use the term “metamodernism” to describe a contemporary structure of feeling oscillating between a typically modern engagement and a characteristically postmodern indifference, between irony and sincerity, belief and scepticism, a continual unsuccessful negotiation between different poles.

This thesis is a comparative study of *Vlakwater* (2015) by Ingrid Winterbach and *De consequenties* (2014) by Niña Weijers, two novels that can both be described as “late postmodern”, since the inadequacies of postmodernism are exposed from within postmodern thought structures. In both novels, a “metamodern” structure of feeling is made manifest by a renewed yearning for the stability of depth structures, an affective turn and a desire for meaningful relationships with the other, and a revived interest in engaged art. Both novels reflect on the role of art after postmodernism and on the relationship between art and life, ethics and aesthetics, autonomy and engagement.

Firstly, the metamodern reconsideration of postmodern depthlessness is discussed. Vermeulen (2015) states that depth structures are once again sought after in metamodern art, but that this metamodern depth can be described as a simulation of depth, or a performative revaluation of depth. Secondly, subjectivity and relationality are examined as important aspects of the affective turn in metamodern art. This metamodern modality of affect is characterised by an (affected) sensitivity towards the self and the other, which leads to a relational understanding of identity. The fact that the main characters in both novels are artists, invites contemplation on the nature of art and literature. The poetical statements made in the two novels illustrate the influence of the metamodern structure of feeling on the aesthetic views of the artist-characters, and important questions are raised regarding the role of art in a metamodern society. Although metamodernism takes on different forms in the two novels, both *Vlakwater* and *De consequenties* demonstrate that postmodern theories and techniques are no longer relevant for expressing contemporary experiences.

## ERKENNINGS

Hartlike dank aan:

- My studieleier, Dr. Alfred Schaffer, vir sy entoesiasme, geduld en ondersteuning tydens eksistensiële en administratiewe krisis.
- Prof. Catherine Du Toit, wat 'n mens byna laat glo dat enige iets moontlik is.
- My familie vir hulle volgehoue vertroue in my.
- My vriende, wat my altyd aangemoedig het, al kon hulle nie altyd verstaan hoe 'n mens soveel tyd in die biblioteek kan deurbring nie.
- Etienne, wat my laste lig maak.
- Die Stigting Studiefonds vir Suid-Afrikaanse Studente (SSF), en die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek (SAVN) vir die finansiële ondersteuning wat dit vir my moontlik gemaak het om by die Universiteit van Leiden te studeer – 'n ervaring wat van onskatbare waarde was.
- God – genadiger as wat ek verdien, groter as wat ek kan begryp, omvangryker as metamodernisme.

## Inhoudsopgawe

<b>Hoofstuk 1: 'n Heroorweging van die postmodernisme .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 Probleemstelling.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Teoretiese uiteensetting.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2.1 Inleiding.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2.2 Metamodernisme .....</b>	<b>21</b>
<b>Hoofstuk 2: Dieptestrukture .....</b>	<b>37</b>
<b>2.1 Inleiding .....</b>	<b>37</b>
<b>2.2 <i>Vlakwater</i>: tekens, toeval en transendensie.....</b>	<b>40</b>
<b>2.2.1 Tekens .....</b>	<b>41</b>
<b>2.2.2 Toeval en transendensie.....</b>	<b>48</b>
<b>2.3 <i>De consequenties</i> .....</b>	<b>55</b>
<b>2.3.1 Oorsaak en gevolg.....</b>	<b>55</b>
<b>2.3.2 Die mistieke .....</b>	<b>58</b>
<b>2.3.3 “Ogen op mijn ogen”: performance en panopticons .....</b>	<b>64</b>
<b>2.4 Gevolgtrekking .....</b>	<b>69</b>
<b>Hoofstuk 3: Affek, subjektiwiteit en relasionaliteit .....</b>	<b>72</b>
<b>Inleiding.....</b>	<b>72</b>
<b>3.1.1 Die affektiewe wending.....</b>	<b>72</b>
<b>3.1.2 Die dood van die subjek.....</b>	<b>74</b>
<b>3.1.3 Relasionaliteit.....</b>	<b>77</b>
<b><i>Vlakwater</i> .....</b>	<b>78</b>
<b>3.2.1 Affek en die dood van die subjek.....</b>	<b>78</b>
<b>3.2.2 Relasionaliteit.....</b>	<b>82</b>
<b>3.2.3 Postpositivistiese relasionele identiteit .....</b>	<b>86</b>
<b>3.3 <i>De consequenties</i>.....</b>	<b>92</b>

3.3.1 Minnie Panis as gedesentreerde subjek .....	92
3.3.2 Relasionaliteit .....	94
3.3.3 Postpositivistiese relasionele identiteit .....	99
3.4 Gevolgtrekking .....	100
<b>Hoofstuk 4: Poëtikale uitsprake, outonomie en betrokkenheid.....</b>	<b>102</b>
4.1 Inleiding.....	102
4.2 <i>Vlakwater</i> .....	108
4.2.1 Die ontoeganklikheid van die postmodernisme .....	109
4.2.2 Die postmoderne vervlakking van kuns.....	113
4.2.3. Betrokkenheid.....	117
4. 3. <i>De consequenties</i> .....	119
4.3.1 Postmoderne ontmaskering .....	120
4.3.2 Outentisiteit.....	121
4.3.3 Ironie en opregtheid.....	124
4.3.4 Outonomie en betrokkenheid: Kuns en lewe .....	127
4.4. Gevolgtrekking .....	130
5. Gevolgtrekking .....	132
6. Bronnelys.....	134

# Hoofstuk 1: 'n Heroorweging van die postmodernisme

## 1.1 Probleemstelling

Postmodernisme en die idees van poststrukuralistiese denkers soos Barthes, Derrida en Lyotard het 'n onuitwisbare merk op die hedendaagse literatuur gelaat. Die dekonstruksie van die meesternarratiewe wat as vanselfsprekend aanvaar is in die Westerse wêreld, het geïmpliseer dat waardes wat vroeër as universeel beskou is, in der waarheid konteks-gebonde blyk te wees. Reeds in die negentigerjare het kritici die geldigheid van die postmodernisme begin betwyfel. In sy boek *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium* (2005) wys Jeremy Green daarop dat die postmodernisme dikwels die doodsvonnis opgelê is in die literêre kritiek aan die begin van die nuwe millennium. In die inleiding tot die essay-bundel *Reconsidering the Postmodern: European Literature beyond relativism* (2011) word die postmodernisme deur Vaessens en Van Dijk beskryf as goeie medisyne teen die essensialistiese basis van die liberale humanistiese opvatting van literatuur, maar met onaangename newe-effekte: relativisme, sinisme en afstandelike ironie. Vaessens en Van Dijk (2011: 8) merk op dat verskeie jong skrywers hulle verset teen hulle postmoderne voorgangers en dat skrywers wat vroeër met die postmodernisme geïdentifiseer het, begin wonder watter antwoorde dit kan bied op hedendaagse vraagstukke.

Volgens Vaessens en Van Dijk is daar opnuut 'n soeke na opregtheid, oorspronklikheid en outentisiteit wat deur postmoderne denkers met agterdog bejeën is, sowel as 'n hernude strewe na maatskaplike en sosiale betrokkenheid. Maar hoe is literêre politiek en etiek steeds moontlik, as konsepte soos “waarheid” verdwyn het? Wat is die rol van kuns en literatuur in 'n tydperk waarin die kunstenaar weens sy postmoderne erfenis die “universele waardes” van die modernisme kwyt is, maar besef dat die verlamende relativisme van die postmodernisme 'n doodloopstraat bereik het? Moet kuns enigsins nog 'n rol speel in die hedendaagse samelewing? 'n Vergelykende studie van twee belangwekkende romans waarin skeppende kunstenaars figureer, *Vlakwater* (2015) deur Ingrid Winterbach en *De consequenties* (2014) deur Niña Weijers illustreer die kompleksiteit van die kunstenaar se posisie ná die postmoderniteit.

Hoewel die postmodernisme volgens Nederlandse teoretici soos Vaessens en Van Dijk, en skrywers soos Arnon Grunberg, geassosieer word met onbetrokkenheid en passiewe ironie, is postmoderne strategieë in Suid-Afrika juis aangewend as 'n subversiewe middel om die meesternarratiewe van die apartheidstaat te dekonstrueer.



Hoewel postmoderne strategieë van dekonstruksie nuttig was om die magstrukture van die Afrikanerbestel te bevraagteken, wil dit voorkom asof postmoderne tendense soos relativistiese ironie minder relevant is in 'n postapartheid konteks waar naamlose misdaad die gedeelde vyand blyk te wees. In 'n Woordfees-toespraak gepubliseer op *Litnet* ("Poolshoogte-afsluiting: Is Afrikaanse skrywers betrokke?") (2015) merk Bettina Wyngaard op dat woordkunstenaars hulle voete probeer vind in 'n postapartheid samelewing, maar dat hulle nie meer 'n gedeelde vyand kan vind nie. Sy voer aan dat die fokus in die Afrikaanse literatuur verskuif het van suiwer politieke betrokkenheid tot 'n meer maatskaplike betrokkenheid, met die klem op kwessies soos geweld, armoede, vroueregte, seksualiteit, en die ekologiese krisis. In 'n resensie-essay van Ingrid Winterbach se *Vlakwater*, merk Visagie (2016) op dat daar opnuut 'n hunkering is na die vastigheid van dieptestrukture en absolutes in 'n klimaat van onsekerheid en sinnelose geweld:

Sosiologiese of teologiese verklaringsraamwerke wat 'n sluitende interpretasie bied van die geweld in die samelewing is dringend nodig, maar die kompleksiteit van die werklikheid lei telkens tot 'n ondermyning van hierdie raamwerke. *Vlakwater* demonstreer dat daar 'n etiese appèl op die denkende mens is om met die moord, doodslag en geweld erns te maak. Die ongemak wat die roman registreer, is die gebrekkigheid van bestaande verklaringsnetwerke te midde van die noodsaak wat bestaan om met brandpunte om te gaan sonder die luukse van postmodernistiese relativisme.

Die filosowe Timotheus Vermeulen en Robin Van den Akker bemerk eweneens hierdie etiese appèl, 'n bewustheid van gedeelde verantwoordelikheid, in die kontemporêre samelewing wat hulle as "metamodernisties" beskryf. In *Le différend* (1983) vergelyk die Franse postmodernis Jean-François Lyotard die laat twintigste-eeuse samelewing met 'n eiland waarop almal glo in dieselfde onomstootlikheid van die natuurwette wat daar heers. In die postmodernisme dring die besef egter deur dat daar nie net een waarheid is of een manier om die werklikheid te beskryf nie, maar dat allerlei afsonderlike eilande bestaan. Die postmoderne mens leer om óm hierdie eilande te seil sonder om ooit voet aan wal te sit, aangesien die waarheid tog oral anders is. Timotheus Vermeulen sluit by hierdie beeld aan om die metamoderne generasie te beskryf:

Het gevoel dat nu heerst onder een jonge generatie kunstenaars, politici, activisten en schrijvers – of dat nu gerechtvaardigd is of niet – is dat het schip aan het zinken is en dat we opnieuw een eiland moeten kiezen om aan land te gaan. Dat is problematisch omdat wij ook weten dat overal iets van waarheid in schuilt en geen van de eilanden het juiste zal zijn. Dus het is een keus tegen beter weten in, maar we kunnen niet anders, want van dat schip moeten we af (Van Verschuer 2016).

In die artikel “Een verlangen naar oprechtheid” (2013) voer Vermeulen en Van den Akker aan dat die geopolitieke, ekonomiese en ekologiese krisis die metamoderne generasie noop om stelling in te neem en etiese keuses te maak. Hierdie gedeelde uitdagings het volgens die outeurs gelei tot ’n konstruktiewe maatskaplike betrokkenheid wat gedryf word deur pragmatiese oorwegings eerder as ideologiese dogmas. Uit postmoderne handboeke het dié generasie egter begryp dat dit problematies is om een posisie in te neem en alledaagse en politieke keuses word dikwels ondergrawe deur twyfels en onsekerhede:

Zodra de keuze is gemaakt en – na enige reflectie – de mening is gevormd doemen er onmiddellijk twee problemen op. Allereerst dringt het besef zich op dat je ondanks alle goedbedoelde intenties en keuzes per definitie medeplichtig bent aan de zaken waartegen je je uitspreekt of die je wilt veranderen. Fair Trade? Veel van je T-shirts worden nog steeds geproduceerd in sweat shops. Toch probeer je zo eerlijk mogelijk te consumeren. Multiculturele samenleving? Iedereen is welkom behalve die dronken Polen. Die pikken onze banen in. Klimaatverandering? Je installeert zonnepanelen op je dak maar je auto rijdt nog steeds op benzine. Tijdens OccupyAmsterdam droeg iemand een bord bij zich met de slogan: ‘Ik ben een hypocriet. Maar ik blijf het proberen.’ Precies.

Die metamoderne diskoers erken dat die doel van die geskiedenis nooit vervul sal word nie, omdat daardie doel nie bestaan nie. Tog word daar opgetree asof dit wel bestaan. Geïnspireer deur ’n moderne naïwiteit, en tog ingelig deur postmoderne skeptisisme, wy die metamoderne diskoers sigself aan ’n onmoontlike moontlikheid. Die metamoderne gevoelstruktuur word gekenmerk deur ’n geïnformeerde naïwiteit, ’n pragmatiese idealisme (Vermeulen en Van den Akker 2010: 5).

As voorbeelde noem Vermeulen en Van den Akker onder andere die werk van die Britse kunstenaar David Thorpe en die Nederlandse performance-kunstenaar Bas-Jan Ader. Thorpe maak installasies, beelde, collages, skilderye en tekeninge waarin hy alternatiewe gemeenskappe, utopieë, verbeeld. Dit is egter beduidend dat hierdie gemeenskappe nie deur mense bewoon word nie. Vermeulen en Van den Akker interpreteer Thorpe se werk as ’n verlange na ’n ander, utopiese samelewing, maar met die wete dat so ’n samelewing nooit kan of mag realiseer nie: “[H]ij kent zijn geschiedenis, hij weet waar de plannen van de communisten en de nazi’s in het verleden toe hebben geleid” (Vermeulen en Van den Akker 2013).

Die performance-kunstenaar Bas-Jan Ader se werke bestaan uit films van die kunstenaar self wat op ’n stoel bo-op ’n dak sit totdat hy val, of aan ’n boomtak hang totdat hy in die rivier beland. Ader is uiteindelik dood na sy poging om van Amerika na Engeland te vaar op ’n klein

bootjie. Volgens Vermeulen en Van den Akker (2010: 9) is die doel van Ader se ondernemings juis om sy taak te probeer voltooi ten spyte van die onmoontlikheid daarvan. Die manier waarop die kunstenaar-karakters etiese keuses maak in *Vlakwater* en *De consequenties*, sowel as die kuns wat hulle maak, illustreer hierdie metamoderne sensibilliteit op tematiese vlak.

*Vlakwater* (2010) is 'n roman vol kleurryke kunstenaarsfigure wat poog om sin te maak uit, en kuns te maak in, die hedendaagse, misdaad-geteisterde Suid-Afrika. Die twee hoofkarakters is Niek Steyn, 'n kunstenaar en tydelike dosent by 'n private kunsskool wat afbeeldings maak van 'n verskeidenheid geweldstonele om tot 'n groter begrip te kom van die misdaad wat hom omring, en 'n naamlose haaslip-vrou wat 'n monografie skryf oor die videokuns van twee Suid-Afrikaanse kunstenaars, die Olivier-broers. Verder figureer die geheimsinnige Viktor Schoeman, outeur van die distopiese roman “Vlakwater” wat deur een van die karakters beskryf word as “'n inventaris van verdorwenhede” (Winterbach 2015: 24). Dan is daar nog Charelle Koopman, 'n belowende fotografie-student, talentvol en arm, die kunsstudent Karlien Meyer, ryk maar talentloos en die suksesvolle kommersiële kunstenaar Buks Verhoef, wie se dood deur Viktor Schoeman beskryf word as 'n noodsaaklike offer vir “die samelewing se estetiese oorlewing” (178).

*De consequenties* (2014) handel oor 'n konseptuele kunstenaar, Minnie Panis, wat onder andere 'n kunsprojek skep uit foto's van haar afval wat sy elke dag uit die vullisdrom haal en afneem. Wanneer haar geliefde, 'n fotograaf, haar skelm afneem terwyl sy slaap en die foto's aan 'n modetydskrif verkoop, straf sy die fotograaf deur hom 'n kontrak te laat teken waarin hy belowe om haar vir 'n maand te agtervolg en te fotografeer sonder om kontak met haar te maak. Hierdie vreemde situasie beklemtoon die performatiewe aard van haar aksies en die mediasie betrokke by die mens se interaksies in 'n digitale era. In 'n samelewing waar alles gemedieer word, is Panis op soek na egtheid en outentisiteit. Hierdie “egtheid” en “betrokkenheid” by die samelewing neem uiteindelik by haar die vorm aan van “participatiekunst”, waar die grens tussen kuns en lewe verdwyn.

Beide die romans besin oor die aard van kuns en literatuur in 'n tydperk van globalisering, laatkapitalisme en tegnologiese vooruitgang wat volgens die Vlaamse filosoof en historikus Lieven De Cauter die “metamoderniteit” behoort te heet. In sy boek *Metamoderniteit voor beginners* (2015) onderneem De Cauter, soos vele ander, om die hede 'n naam te gee. Hy wys daarop dat name soos die informasie-tydperk, die tydperk van globalisering, en die netwerkmaatskappy nie blyk te voldoen as een oorkoepelende naam nie, en stel voor dat hierdie “chaotiese fase, sonder of voorbij de vooruitgang: een fase waarin de geschiedenis voorgoed

haar richting kwijt is” die “metamoderniteit” genoem word, oftewel “de moderniteit voorbij zichzelf” (De Cauter 2015:15). Hoewel die woord “metamodernisme” reeds in 1975 gebruik is om ’n estetiese kategorie aan te dui, word die term deur De Cauter gebruik om die tydgees te omskryf vanuit ’n wêreldhistoriese perspektief.

Die Nederlandse filosowe Timotheus Vermeulen en Robin Van den Akker gebruik die term metamodernisme om die ontstaan van ’n bepaalde “gevoelstruktuur” te beskryf. In die essay getiteld “Notes on metamodernism” (2010) verbind die twee filosowe hedendaagse gebeure en estetiese tendense gebaseer op hulle waarnemings van ontwikkelinge in kuns, argitektuur en film, om ’n bepaalde metamoderne sensibiteit te beskryf wat vergelyk kan word met ’n pendule wat ossilleer tussen ’n modernistiese naïwiteit en ’n postmodernistiese ironie.

In *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (2017), brei Vermeulen en Van den Akker hierdie konsep uit deur voort te bou op Fredric Jameson (1991 [1984]) se waarnemings van die afneem van historisiteit, affek en diepte in ’n laatkapitalistiese, postmoderne samelewing. Hulle verklaar die opkoms van ’n nuwe “regime van historisiteit”, waar die individu opnuut bewus is van moontlike verledes en vooruitsigte vir die toekoms, in kontras met die postmoderne klem op ’n euforiese, a-historiese hede. Die gevolg van hierdie nuwe verhouding tot die hede en die verlede, is ’n affektiewe wending in die kunste, en die ontstaan van ’n nuwe, metamoderne dieptemodel. Hierdie metamoderne, “postironiese” modaliteit van affek word gekenmerk deur ’n geïnformeerde naïwiteit, en ’n (geaffekteerde) sensitiwiteit teenoor die self en die ander wat lei tot ’n relasionele beskouing van identiteit. Daarby identifiseer Vermeulen en Van den Akker ’n hunkering na modernistiese dieptestrukture, wat uitloop op ’n nabootsing of performance van diepte, ’n “depthiness” wat nie ’n gedeelde epistemologiese realiteit verteenwoordig nie, maar eerder een moontlikheid te midde van vele persoonlik uitgevoerde of “performed” (on)moontlikhede (Vermeulen en Van den Akker 2017: 149).

In sy kontroversiële boek *De revanche van de roman* (2009) merk Thomas Vaessens eweneens op dat daar opnuut ’n strewe is na opregtheid en betrokkenheid en dat skrywers soos David Foster Wallace en die groep Britse en Amerikaanse skrywers van die “New Sincerity”-beweging krities staan teenoor die superieure, onbetrokke standpunt van die postmoderne ironikus. Vaessens maak dit egter duidelik dat hierdie outeurs nie as “anti-postmoderniste” beskou kan word nie, maar dat hulle eerder ’n “laatpostmoderne” posisie inneem. Hierdie skrywers werk nie buite die postmoderne denkstrukture waarin hulle geskool is nie, maar lê eerder die begrensinge van die postmodernisme bloot. Vaessens onderskei tussen drie posisies

in die debat oor betrokkenheid in die literatuur: die humanistiese posisie, die postmoderne relativistiese posisie en die laatpostmoderne posisie. Ter aansluiting by Vaessens se klassifikasie van hierdie konsepsies van literatuur en skrywerskap in die debat oor outonomie en betrokkenheid, word daar in *Reconsidering the Postmodern* (2011) onderskeid getref tussen twee vorms van kritiek op postmodernisme: enersyds self-kritiek vanuit die diskoers, en andersyds 'n fundamentele kritiek wat 'n totaal nuwe diskoers bepleit. Vaessens en Van Dijk (2011) verwys na die tweede soort kritiek as “postpostmodernisme”, terwyl die eerste soort kritiek nie die einde van die postmodernisme verklaar nie, maar eerder beskryf kan word as 'n veranderde postmodernisme, of 'n “laatpostmodernisme” wat uit postmoderne teorie ontwikkel het.

Ek wil aanvoer dat daar bepaalde laatpostmodernistiese kenmerke by *Vlakwater* en *De consequenties* te bespeur is en dat die twee romans op tematiese vlak Vermeulen en Van den Akker se metamoderne “gevoelstruktuur” illustreer. By albei romans is daar 'n soeke na die vastigheid wat dieptestrukture kan bied (tesame met 'n postmoderne agterdog teenoor die gekonstrueerde aard van hierdie strukture) sowel as 'n affektiewe wending en 'n relasionele benadering tot etiek. Beide romans besin oor die aard van kuns en literatuur en die sosiale en maatskaplike rol wat dit kan speel in die “metamoderniteit”. Moet die kunstenaar betrokke wees by sosiale en maatskaplike kwessies? Moet die literatuur etiese vrae stel? Wat vorm die basis van etiek as konsepte soos “waarheid” relatief is? Het hierdie maatskaplike betrokkenheid 'n invloed op die estetiese outonomie van kuns? In albei romans word die opposisie tussen kuns en lewe, etiek en estetiek, outonomie en betrokkenheid bevraagteken.

Die doel van my studie is om vas te stel in watter mate *Vlakwater* en *De consequenties* beskou kan word as “laatpostmodernisties”, as romans wat met ander woorde die begrensing van die postmoderne blootlê vanuit postmodernistiese denkstrukture, en as “metamodernisties”, as romans waarin daar opnuut 'n soeke is na die vastigheid van dieptestrukture, na opregtheid en na 'n betekenisvolle relasie met die ander. Watter beeld word gevolglik vanuit hierdie metamoderne posisie geskets van die verhouding tussen kuns en lewe, etiek en estetiek, outonomie en betrokkenheid?

Eerstens sal die metamoderne dieptemodel wat deur Vermeulen (2015) beskryf word as “New Depthiness”, bespreek word. Metamodernisme bevraagteken die diepteloosheid wat Jameson aan die postmodernisme toeskryf. Vermeulen beweer dat daar opnuut 'n soeke is na dieptestrukture in metamoderne kuns, maar dat hierdie metamoderne diepte beskryf kan word as 'n simulاسie van diepte. Waar Jameson se term “New Depthlessness” verwys na die logiese

of empiriese verwerping van ideologiese, historiese, hermeneutiese, eksistentialistiese, psigoanalitiese, affektiewe en semiotiese diepte, dui “New Depthiness” op die performatiewe herevaluering van hierdie dieptes.

Tweedens sal subjektiwiteit en relasionaliteit as faktore wat ’n rol speel by die affektiewe wending in die metamodernistiese roman, bespreek word. As deel van die metamoderne modaliteit van affek, identifiseer Gibbons (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 147) ’n (geaffekteerde) sensitiwiteit teenoor die self en die ander wat uitloop op ’n relasionele opvatting van identiteit. Hierdie “relasionele” benadering tot etiek kan ook volgens Olon en Van Dijk (2015) gesien word in die literêre tematiek van vele kontemporêre Nederlandse romans, waaronder *De Consequenties* deur Niña Weijers. Olon en Van Dijk identifiseer ’n “radicaal relationisme” in hierdie romans waarin hoofkarakters besef dat hul identiteit gevorm word deur hul verhouding met die ander. Sulke vernuwende literêre tematiek is die afgelope jare in ’n aantal studies beskryf, en word byvoorbeeld deur Christian Moraru “the Cosmodern condition” genoem. Olon en Van Dijk voer aan dat die postmodernisme ’n doodloopstraat bereik het en dat daar opnuut gesoek word na gemeenskap en singewing. Hierdie nuwe romans (en daarby sluit ek ook *Vlakwater* in) laat sien hoe moeisaam hierdie soeke na gemeenskap kan wees, en dikwels gaan dit eerder oor die sóeke na ’n “ons”, as oor die vind daarvan.

Die outonomie en betrokkenheid van kuns en letterkunde ná die postmodernisme, sal volgende bestudeer word. Die feit dat die hoofkarakters in beide romans kunstenaars is, lei tot refleksie oor die aard van kuns en literatuur. Een van die eienskappe wat Vaessens en Van Dijk (2011) toeskryf aan laatpostmodernistiese romans, is selfrefleksiwiteit. Hierdie selfrefleksiwiteit verwys na die tendens van resente romans om na te dink oor die taak en funksie van die literatuur in die hedendaagse samelewing. In die artikel “Radicaal relationisme. Het andere engagement in de jongste Nederlandse literatuur” beskryf Olon en Van Dijk (2015) hierdie verskynsel as volg:

De poging, en het onvermogen, van kunst en literatuur om iets aan de orde te stellen is voor deze personages een fundamenteel probleem. (Dat is de zelfreflexiviteit en De revanche van de roman die Thomas Vaessens in 2009 aan de orde stelde.) Vandaar dat de hoofpersonen in deze romans zelf ook vaak (willen) schrijven, tekenen of kunst maken. Het door het literaire droste-effect aangekaarte probleem dat hun werk aangrijpt (en ook zelf weer belichaamt) om iets te betekenen dat de biografie ontstijgt, is waar het engagement van deze romans in schuilt.

’n Besinning oor kuns en literatuur kan volgens die bogenoemde aanhaling ook ’n soort betrokkenheid word, juis omdat daar gevra word hoe die kunstenaar ’n verskil kan maak in die

samelewing. 'n Bespreking van “betrokkenheid” lei tot vrae oor wat betrokkenheid presies beteken in 'n metamoderne konteks, en op watter etiese beginsels dit gebaseer is. Daarby is 'n bespreking van outonomie, wat deur sommiges beskou word as die teenoorgestelde van betrokkenheid en deur sommiges as juis die voorwaarde vir hierdie betrokkenheid, uiteraard ook van belang.

Die ondersoek na die twee romans sal as 'n vergelykende studie benader word. Die vergelykende literatuurstudie as dissipline het aan die einde van die agtiende eeu ontstaan, as uitvloeiing van die Romantiek se fokus op nasionalisme (Guilén, 1993:24). Die doel van hierdie benadering was aanvanklik om die unieke eienskappe van die literatuur van elke nasie uit te wys, maar ná die Tweede Wêreldoorlog was die doel eerder om universele eienskappe wat alle vorme van literatuur gemeen het, uit te wys (Guilén, 1993:60).

Volgens Aukje van Rooden (2015: 102) is literatuur nie soseer die uitdrukking van 'n bepaalde persoonlike, historiese of sosiaal-kulturele agtergrond nie, maar 'n spesifieke proses wat opgeroep word deur die manier waarop dit bestaan, as 'n unieke verbinding. Sy wys daarop dat die vergelykende literatuurstudie enersyds kan lei tot die bestendiging van nasionale perspektiewe, en andersyds tot 'n homogenisering van daardie perspektief. Van Rooden is van mening dat 'n literêre werk nie gesien moet word as 'n verteenwoordiger van 'n groter deelversameling nie, maar eerder as 'n unieke geval.

My doel met hierdie vergelykende studie sal wees om te ondersoek op watter manier 'n geïdentifiseerde gevoelstruktuur soos die metamodernisme, aangebring deur globale kwessies, manifesteer in twee romans wat in verskillende kulturele kontekste afspeel, sonder om uit die oog te verloor dat elke literêre werk 'n unieke geval is. Vermeulen en Van den Akker (2010, 2017) se begrip “metamodernisme” sal dien as raamwerk om 'n kontemporêre gevoelstruktuur te omskryf, wat gesien kan word in kulturele uitdrukkings soos literatuur, film, argitektuur, beeldende en konseptuele kuns.

## 1.2 Teoretiese uiteensetting

### 1.2.1 Inleiding

Sedert die eeuwisseling het verskeie kunstenaars en kultuur-teoretici onderneem om die huidige tydgees te benoem en te kategoriseer. Volgens Nicholas Stavaris (2015: 347) getuig hierdie strewende na kohesie, net soos die poging om struktuur te gee aan 'n postmodernisme wat altyd weerstand gebied het teen vorm en betekenis, van die angste van die hede. In die inleiding tot *Supplanting the Postmodern*, konstateer Stavaris en Rudrum (2015: xiii) dat die teenstrydige kritiese posisies binne die teoretiese raamwerk van die postmodernisme dit moeilik maak om gemeenskaplike kulturele tendense wat uit die postmodernisme ontwikkel het, te bepaal. Die term “postmodernisme” word so breed toegepas en het al soveel kulturele bagasie opgegaan, dat dit sy kritiese en beskrywende funksie verloor het.

Steven Connor (Stavaris en Rudrum 2015: 31) wys daarop dat die term “postmodernisme” verskeie teenstrydige toepassings kan hê. Wanneer dit byvoorbeeld toegepas word op argitektuur, verwys die term na die verwerping van modernistiese minimalisme en die terugkeer (hoewel dit op 'n ironiese wyse mag wees) na 'n ornamentele styl. Wanneer dieselfde term gebruik word om na dans te verwys, word die oordrewe styl wat met die modernisme geassosieer word, op 'n verwarrende manier vergelyk met 'n “postmoderne minimalisme” (Stavaris en Rudrum 2015: xii).

Daarby is daar geen konsensus wat betref die redes waarom postmodernisme misluk het, of dit wel as 'n mislukking beskou kan word, wanneer dit geëindig het, of dit wel verby is en of dit ooit bestaan het nie. Linda Hutcheon beklemtoon die rol van die kulturele en intellektuele establishment in die institutionalisering van die eens subversiewe funksie van die postmodernisme (Stavaris en Rudrum 2015: 3), terwyl John McGowan op 'n teenstrydige wyse redeneer dat die intellektuele dringendheid van postmodernisme verflou het ná die koue oorlog, en dat die stagnasie van die postmodernisme te wyte is aan 'n gedempte teoretiese ambisie, wat naby verwant is aan die kwynende invloed van die akademie sedert die 1960's (Stavaris en Rudrum 2015: 61). Beide Hutcheon en McGowan skryf die afloop van die postmodernisme toe aan kultuur- en opleidingsinstitusies, maar vanuit teenstrydige perspektiewe (Stavaris en Rudrum 2015: xvii). Nóg Hutcheon, nóg McGowan, nóg Connor is van mening dat die postmodernisme finaal tot 'n einde gekom het. Connor redeneer dat die idee van die “postmoderne” poreus genoeg was om 'n groot verskeidenheid onderwerpe, betekenisse en



kontekste te absorbeer deur 'n soort teoretiese osmose, en vloeibaar genoeg om nuwe besprekingsvelde te deurdring. In die proses het beide die term en die konsep “postmodernisme” nuwe vorme aangeneem, en dit moet daarom nie gesien word as dood of sterwend nie, maar eerder as iets wat lewe en voortdurend verander. Daarteenoor interpreteer Ihab Hassan (in Stavris en Rudrum 2015: 13) die onlangse geskiedenis as bewyse dat die postmodernisme misluk het, aangesien 'n postmoderne kondisie van kontingensie en pluraliteit nie gerealiseer het nie. Kontemporêre kuns neig na uitdrukkings van opregtheid, spiritualiteit en egtheid, eerder as na die relativisme en ironie wat met die postmodernisme geassosieer word.

Ander teoretici soos David Rudrum (Stavris en Rudrum 2015: 333) reken dat die postmodernisme bloot 'n breuk of 'n kraak was binne die modernisme en dat die veranderinge wat deur sommiges as die “dood” van postmodernisme beskou word, die herstel van hierdie breuk sou beteken. Met 'n knipoog na Bruno Latour en sy essay “We have never been modern” beweer Rudrum dat dit nie onredelik sou wees om voor te stel dat ons nog nooit postmodern was nie. In sy “Note on the Supplanting of ‘Post’” redeneer Rudrum dat dit problematies is om die “ondergang” van die postmodernisme te analiseer binne 'n kader van afgebakende historiese tydperke. Rudrum se titel verwys na die artikel “Note on the meaning of ‘Post’”, deur Jean-François Lyotard waarin die dwaalbegrip aangaande die betekenis van die “post” in “postmodernisme” aangespreek word. Volgens Lyotard verwys die prefiks nie na 'n eenvoudige diakroniese reeks tydperke nie, aangesien die idee van chronologie gewortel is in 'n modernistiese visie van liniêre vooruitgang. Postmodernisme is dus nie die einde van die modernisme nie, maar eerder die hergeboorte daarvan, 'n proses wat voortdurend herhaal word. Die postmodernisme is 'n beweging in “ana” ('n prefiks wat “weer” of “terug” beteken): analise, anamneses, anagoge en anamorfoses, wat volg op 'n aanvanklike toestand van vergetelheid.

Ter aansluiting by Lyotard, stel Rudrum voor dat ons eerder in 'n anamoderne kondisie verkeer. Die postmodernisme was alleen maar die uitdrukking van 'n oomblik van krisis binne die modernisme, maar hierdie gevoel van verwarring is aan die afneem. Die indruk van hierdie krisis is egter so diep ingebed, dat die ontknoping daarvan ervaar word as iets nuuts en verontrustend, as die begin van 'n nuwe era. Rudrum kom tot die gevolgtrekking dat die behoefte om hierdie nuwe era te probeer beskryf waarde dra, maar dat die nuwe benoeming 'n heroorweging van die postmodernisme behoort te wees, eerder as 'n opvolger daarvan. Op dieselfde manier onderskei Vaessens en Van Dijk (2011:14) tussen *postpostmodernisme*, wat

verwys na 'n fundamentele kritiek teen, en 'n absolute breuk met die postmodernisme, en *laatpostmodernisme*, 'n veranderde postmodernisme, 'n heroorweging van, of 'n vertakking uit die postmodernisme.

'n Groot verskeidenheid vertakkings het uit die postmodernisme ontwikkel sedert die begin van die nuwe eeu en verskeie neologismes is deur kunstenaars en teoretici geskep om die afwykings van postmodernisme in kontemporêre letterkunde, kuns en kultuur te diagnoseer. Terme soos “altermodernisme”, “automodernisme”, “digimodernisme”, “hipermodernisme” “hermodernisme” (“remodernism”), “performatisme” en “metamodernisme” is gemunt as pogings om hierdie nuwe kulturele tendense te beskryf. Stavris en Rudrum (2015: xxiii) merk op dat daar geen unieke, sentrale eienskap inherent aan al hierdie kritiese posisies geïdentifiseer kan word nie, maar dat daar eerder sprake is van wat Ludwig Wittgenstein “familietrekke” noem. Daar kan verskeie ooreenkomste wees tussen familieledes sonder dat almal presies dieselfde kenmerke deel. Dit is nie nodig vir al die familieledes om oor al die eienskappe te beskik om familietrekke te kan identifiseer nie. Wat eerder belangrik is, is 'n netwerk van ooreenkomste wat kruis en oorvleuel. Soms is dit algemene ooreenkomste, en soms meer spesifieke verwantskappe.

Stavris en Rudrum (2015:xxiii) identifiseer vier oorvleuelende eienskappe of “familietrekke” onder die versameling teoretiese werke oor die kuns en kultuur van die een-en-twintigste eeu, opgeneem in die bundel *Supplanting the postmodern*. Eerstens word die postmoderne oortuiging dat die menslike subjek en subjektiwiteit oor die algemeen 'n mite is, deur die meeste van hierdie teorieë verwerp, uitgedaag of ontmasker. Tweedens is daar 'n nadruk op opregtheid en outentisiteit eerder as op postmoderne ironie; geloof en spiritualiteit eerder as postmoderne skeptisisme. Derdens word tegnologiese veranderinge aangebring deur die digitale era ondersoek as een van die tekens van 'n duidelike afstigting van die postmodernisme. Laastens beklemtoon sommige studies die homogeniserende rol wat globalisering speel om 'n einde te maak aan postmoderne denkbeelde van verskil, diversiteit, pluraliteit, veelvuldigheid, alteriteit of “andersheid”, verskeidenheid, ensovoorts.

Hierdie studies verteenwoordig 'n reeks verskillende, maar oorvleuelende standpunte en dek 'n groot verskeidenheid onderwerpe en dissiplines. Hermodernisme (“Remodernism”) fokus byvoorbeeld op die skilderkuns, altermodernisme op minder tradisionele vorme van visuele kuns, terwyl metamodernisme argitektuur sowel as visuele kuns op die voorgrond plaas. In *Reconsidering the postmodern* (2011) identifiseer Vaessens en Van Dijk eweneens verskillende, maar tog oorvleuelende kenmerke in die kontemporêre literatuur, soos

byvoorbeeld die problematisering van ironie, die vervaging van grense tussen fiksie en nie-fiksie, sosiale betrokkenheid of “engagement”, neo-realisme, self-refleksiwiteit en toenadering tot die gehoor of leser. Hierdie nuwe tendense in hedendaagse letterkunde dui op ’n wegbreek van postmoderne konsepsies van literatuur, ’n vertakking uit die postmodernisme wat “laatpostmodernisme” genoem word.

In *De revanche van de roman* (2009) onderskei Thomas Vaessens drie posisies in die debat oor outonomie en betrokkenheid in die Nederlandse literatuur: die humanistiese posisie, waar letterkunde beskou word as ’n bron van kulturele “bildung” en draer van universele waardes en waarvan die kwaliteit bepaal kan word op grond van universele konsepte van “goed” en “sleg”, die postmoderne relativistiese posisie wat hierdie wette en waardes ontmasker as menslike konstruksies en ’n houding inneem van onbetrokke ironie, en ’n laatpostmodernistiese posisie, wat standpunt inneem teen hierdie ironiese lewenshouding, sonder om terug te keer na die vastighede van die humanisme. Hoewel Vaessens erken dat die postmodernisme aanvanklik gegrond was in ’n bevrydingsideaal, is hy van mening dat die postmoderne literatuurbeskouing nie daarin geslaag het om die boodskap van emansipasie (ten opsigte van die Eurosentryse kultuur-ideaal van die humanisme) oor te dra in Nederland nie (Vaessens 2009: 63). Vaessens verwys na Arnon Grunberg as een van die voorbeelde van ’n skrywer wat ’n laatpostmoderne posisie inneem. Grunberg word beskryf as ’n anti-ironikus wat klaar is met die literêre afsydingheid van die tagtiger- en negentigerjare en weer streef na ’n geloofwaardige betrokkenheid in sy werk.

Hoewel Vaessens klem lê op die onbetrokke relativisme van die Nederlandse postmoderniste, is sy argument dat betrokkenheid ’n nuwe onderskeidende kenmerk van die laatpostmodernisme van die nuwe millennium sou wees, nie oral ewe geldig nie. ’n Vergelyking van die postmoderne erfenis van die literatuur in verskillende wêrelddele, laat sien dat die postmodernisme juis polities subversief was in Oos-Europese lande en selfs in Italië, Duitsland en Spanje in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog (Vaessens en Van Dijk 2011: 16).

Dieselfde voortgesette sosiopolitieke betrokkenheid kan gesien word by die Afrikaanse literatuur. Visagie (2016: 8) wys daarop dat verskynsels wat elders in die wêreld kenmerkend van die postmodernistiese literatuur geword het, soos metafiksionaliteit, die destabilisering van die menslike subjek, die vervaging van die grense tussen populêre en meer literêre fiksie, die parodiërende omgang met literêre voorgangers en ’n relativerende omgang met metaverhale, wel ingang gevind het by die Afrikaanse literatuur, maar dat die eiesoortigheid van die

postmodernistiese prosa in Afrikaans toegeskryf kan word aan die betrokke aard van die literatuur wat as 'n voortsetting van die werk van die Sestigters 'n sterk uitdaging aan die rassepolitiek van die Nasionale Party gerig het.

In *Postmodernisme en Prosa*, 'n analise van die vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham de Vries, beweer Etienne van Heerden (1997: 49) dat daar in die Afrikaanse literatuur nie soseer sprake is van 'n relativerende postmodernisme wat slegs met tekstuele of taalobsessies gemoed is nie, maar eerder van 'n postmodernisme wat sigself as politiek baie meer betrokke wil aanbied. Van Heerden (1997: 44) verwys onder andere na die invloed van Foucault, wat die verhouding tussen taal en mag ondersoek, op die politieke ingesteldheid van sekere postmodernismes en na die moontlikhede wat Lyotard se idees oor meesternarratiewe aan Suid-Afrikaanse skrywers beskikbaar gestel het om aktief in te beweeg teen die meesternarratiewe van die destydse Apartheidstaat.

Hoewel die postmodernisme vanuit die Weste na Suid-Afrika migreer het, is dit belangrik om rekening te hou met die wisselwerking tussen die plaaslike konteks en invloede vanuit die res van die wêreld. Die postmodernisme het Suid-Afrika bereik vanuit die Engelssprekende wêreld en Frankryk, maar veral vanuit en via die VSA. Die ontvangs van die postmodernisme op die Suid-Afrikaanse literêre toneel kan vergelyk word met resepsie van die postmodernisme in Nederland in die sin dat daar in 'n relatief laat stadium eers kennis geneem is van die debat elders op die Europese kontinent en in Noord-Amerika. Naas die Anglo-Amerikaanse wêreld kan die kultuur van die Lae Lande as die voedingsaar vir veral Afrikaanse literatoure en skrywers beskou word (Van Heerden 1997:33).

Aangesien klassieke postmoderne teorie en kultuur grotendeels uit Noord-Amerika en Noord-Europa gespruit het, is postmodernisme volgens Stavris en Rudrum (2015: xxv) nog altyd afgewys as 'n fenomeen wat in wese Westers van aard is. Die redakteurs van *Supplanting the Postmodern* voorspel dat sy opvolger dieselfde soort kritiek sal ontlok. In *Notes on Metamodernism* (2010) verbind Vermeulen en Van den Akker byvoorbeeld die kulturele onderstrome wat hulle ervaar aan spesifieke Westerse kwessies, soos die ekonomiese depressie wat Europa en Amerika vroeg in die een-en-twintigste eeu getref het. In *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (2017) bou die twee outeurs voort op Fredric Jameson se *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) om, onder andere, 'n vierde herkonfigurasie van Westerse kapitalistiese samelewings en globale kapitalisme te karteer.

Stavris en Rudrum (2015: xxv) beweer egter dat dit 'n oorvereenvoudiging sou wees om die Jamesoniaanse afleiding te maak dat die lot van die postmodernisme vervleg is met Westerse kapitalisme en voer aan dat dit volgens hierdie redenasie in elk geval onwaarskynlik is dat die globalisering van die wêreld se kultuur hoofsaaklik deur die Weste gedomineer sal word omdat die stroming wat uit die postmodernisme ontwikkel waarskynlik sterk beïnvloed sal word deur die Ooste, weens die groeiende mag van 'n Sjinese supermoondheid (Stavris en Rudrum 2015: xxvi).

Visagie (2016:4) wys daarop dat globalisering nuwe perspektiewe aangemoedig het wat verskillende samelewings se ervaring van die moderniteit betref. In haar boek *Planetary Modernisms* redeneer Susan Stanford Friedman (2006) byvoorbeeld dat die “Westerse” raamwerk waarin studies oor die moderniteit gevoer word, uitgedaag moet word. Friedman neem 'n etiese standpunt in en voer aan dat daar anders gedink moet word oor die moderniteit, nie net om tot 'n beter begrip te kom van die verlede nie, maar ook om die toekoms anders te kan aanpak. Sy beskou die “Weste” nie as 'n vaste geografiese area nie, maar eerder as 'n idee wat sekere kultuurgroepe in die middel van 'n liniêre geskiedenis plaas, hetsy om die Westerse kultuur op te hemel as die draer van beskawing, of te veroordeel as die teken van onderdrukking. Friedman definieer “modernisme” as die estetiese domein van die moderniteit, wat nie beperk kan word tot een estetiese periode, beweging of styl nie, maar wat eerder herhaaldelik sy verskyning maak oor die “longue durée” of “lange duur” van die geskiedenis (Friedman 2015: 4).

By 'n vergelykende studie van die metamodernistiese tendense in verskillende literêre kontekste is dit belangrik om rekening te hou met die feit dat die moderniteit op verskillende maniere ontwikkel het in verskillende wêrelddele en dat daar “tans erkenning gegee word aan die bestaan van alternatiewe oftewel veelvuldige moderniteite wat nie naatloos met die moderniteit as 'n konstruk uit die Europese denkwêreld saamval nie” (Visagie 2016: 11). Visagie (2016: 11) beklemtoon die uniekheid van die moderniteitsliteratuur in Suid-Afrika en die wisselwerking tussen Westerse en plaaslike Afrika-invloede:

In die Afrikaanse literatuur was en is die koloniale en postkoloniale konteks van deurslaggewende belang om die eiesoortige aard van die moderniteitsliteratuur wat hier te lande ontstaan het, te peil. Die geografiese omgewing en die bevolkingsdiversiteit in Suid-Afrika het daartoe bygedra om aan die trajek van modernisering 'n gesig te gee namate invloede vanuit die res van die wêreld in 'n wisselwerking – soms 'n wisselwerking van hoogspanning – met die plaaslike konteks betrokke geraak het. Die rusteloosheid, die vernuwingsdrang en ook die onbehae wat met die moderniteit geassosieer word, vind deeglik neerslag in die Afrikaanse literatuur, maar word verder

gekompliseer deur die konstante aanvullings, innovasies, uitdagings, hibridiserings, versnellings en vertragings wat eie aan die Suid-Afrikaanse bodem is.

Op dieselfde manier kan daar verwag word dat die metamodernisme, as 'n ontwikkeling binne die moderniteit, op 'n unieke wyse neerslag sal vind in die Afrikaanse literatuur. In sy resensie-essay identifiseer Visagie (2016) Ingrid Winterbach se *Vlakwater* as 'n moontlike voorbeeld van die metamodernisme in Afrikaans, en hy lê klem daarop dat die roman nie nougeset Europese of Amerikaanse tendense probeer naboots nie, maar dat daar 'n wisselwerking is tussen die groter internasionale konteks en plaaslike aktualiteite.

Ten spyte van Vermeulen en Van den Akker se klem op Westerse realiteite in hul kartering van die metamoderne gevoelstruktuur, en ondanks die irrelevansie van sommige observasies in 'n Suid-Afrikaanse konteks (vernaamlik met betrekking tot politieke betrokkenheid en historisiteit), is hulle ontleding van ontwikkelende estetiese en kulturele voorkeure en opvattinge ná die postmodernisme relevante waarnemings van 'n veranderende globale kulturele landskap. Vermeulen en Van den Akker se konseptualisering van 'n metamoderne gevoelstruktuur sal hoofsaaklik as teoretiese basis gebruik word omdat hul bespreking van 'n groot verskeidenheid kunsvorme en kulturele praktyke hom leen tot 'n studie waar kuns en die rol van die kunstenaar tematies sentraal staan.

### 1.2.2 Metamodernisme

Timotheus Vermeulen en Robin Van den Akker kies die term metamodernisme om uiting te gee aan 'n “gevoelstruktuur” wat die dominante kulturele logika van Westerse samelewings sedert die jare 2000 verteenwoordig. Die term word gebruik as 'n “heuristiese etiket” om tot 'n beter begrip te kom van 'n reeks estetiese en kulturele voorkeure, maar ook as 'n manier om hierdie tendense te periodiseer (Vermeulen en Van den Akker 2017: 4).

In 'n essay getiteld “Notes on metamodernism” (2010: 2) merk Vermeulen en Van den Akker op dat nuwe generasies kunstenaars toenemend estetiese konsepte van dekonstruksie, parataksis en pastiche prysgee, om hulle eerder te wend tot est-etiese (of “aesth-ethical”) beginsels van rekonstruksie, mite en metataksis. Metamodernisme word beskryf as 'n ossilasie tussen 'n tipies moderne betrokkenheid en 'n kenmerkende postmoderne onverskilligheid, 'n voortdurende onsuksesvolle onderhandeling tussen verskillende pole (7). Vermeulen en Van den Akker identifiseer bepaalde strategieë in kontemporêre kuns, film en argitektuur wat die hernude strewe na opregtheid en outentisiteit eie aan hierdie metamoderne gevoelstruktuur reflekteer.

In *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (2017) word daar onderneem om hierdie aanvanklike waarnemings te konseptualiseer en te karteer. Volgens Vermeulen en Van den Akker (2017: 3) het postmoderne diskoerse hul kritiese waarde verloor wat die begrip van kontemporêre kuns, kultuur, estetika en politiek betref. Dit is daarom nodig om 'n nuwe taal te skep om hierdie nuwe realiteit en selfs vreemder kulturele landskap te kan verwoord. Die doel is om dominante kulturele ontwikkelinge te karteer deur middel van die kunste, om 'n gepaste taal te ontwikkel om hierdie dominante maniere van voel, doen en dink te bespreek en om kontemporêre konsepte en beginsels te verbind aan onlangse hersamestellings in Westerse kapitalistiese samelewings.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 17) gebruik as uitgangspunt Fredric Jameson se konsep van 'n periode as 'n algemeen objektiewe toestand of “common objective condition” waar 'n groot verskeidenheid reaksies en kreatiewe innovasies moontlik is, maar altyd binne daardie situasie se strukturele beperkinge. Die twee outeurs identifiseer bepaalde dominante estetiese innovasies wat ontstaan het in en gereageer het op hierdie algemeen objektiewe toestand (die metamoderne gevoelstruktuur) van hedendaagse Westerse kapitalistiese samelewings. In *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (2017) dra verskeie outeurs by om hierdie reaksies in die kunste te karteer, te verwoord en te posisioneer. Die drie asse, “historisiteit”, “affek” en “diepte” waarvolgens die boek gestruktureer is, bou voort op Fredric Jameson se konseptualisering van die postmoderne kulturele logika volgens dieselfde drie punte. Die nadruk op die vorms van historisiteit, affektiewe modaliteite en dieptevlakke wat 'n belangrike deel uitmaak van die metamoderne kulturele logika, maak dit moontlik om na te dink oor die ooreenkomste en verskille tussen die postmodernisme en die metamodernisme (Vermeulen en Van den Akker 2017:18).

### **1.2.2.1 Oorsprong en gebruik van die term**

Metamodernisme is nie 'n nuwe term nie, maar is al in geografiese kontekste so wyd soos Suid-Amerika, Asië en Wes-Europa gebruik in 'n verskeidenheid dissiplines, waaronder eksperimentele poësie, tegnologiese studies, fisika, ekonomie, wiskunde en Oosterse spritualiteit (Vermeulen en Van den Akker 2017:18). Volgens Abramson (2015) is die term al in 1975 gebruik deur Mas'ud Zavarzadeh in sy artikel “The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in recent American prose narratives” om 'n tendens in die literatuur te beskryf wat verby (“beyond”) die interpretatiewe modernistiese roman beweeg. Hierdie tendens word gekenmerk deur swart humor, parodie, metafiksie en die verwerping van dieptemodelle (Zavarzadeh 1975: 69). Vermeulen en Van den Akker (2017: 4) wys daarop dat hierdie

toepassing van die term verskil van hul eie gebruik daarvan en beskou dit bloot as 'n variant van postmodernisme.

Twee ander relevante studies waar die term metamodernisme aangewend word, is Andre Furlani se *Guy Davenport: Postmodernism and after* (2007) en Dumitrescu se artikel “Interconnections in Blakean and Metamodern Space” (2007). Furlani (2007:158) gebruik die term om uitdrukking te gee aan 'n strewe om die postmoderne wanorde te bowe te kom in die oeuvre van Guy Davenport deur middel van “contrasts absorbed into harmony”. In 'n studie van twee uiteenlopende outeurs, Blake en Houellebecq, beskryf Dumitrescu (2007) die metamodernisme as 'n “budding cultural paradigm” wat gekenmerk word deur holisme, verbindings of “connectionism” en integrasie.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 5) identifiseer verskeie ooreenkomste tussen hierdie konsepsies van metamodernisme en hul eie: beide hierdie outeurs is op soek na 'n oplossing vir die sogenaamde artistieke doodloopstrate en kulturele mislukkings van postmodernisme, beide vind hierdie alternatiewe by gedateerde of geïsoleerde vorms van kuns, en beide stel 'n soort sintese tussen postmoderne en moderne tegnieke voor. Tog is daar ook beduidende verskille wat betref die ondersoeksrigting, die versameling kulturele tekste en praktyke, en die voorlopige bevindinge. Eerstens bied die kulturele tekste en praktyke wat Vermeulen en Van den Akker as metamodern beskou geen oplossing tot die postmoderne problematiek nie. Hoewel die kunstenaar Luke Turner in 2011 'n manifest opgestel het as 'n poging om die metamoderne sensibilliteit te definieer en te verteenwoordig, dring Vermeulen en Van den Akker daarop aan dat hul eie konseptualisering van metamodernisme geen sosiale beweging, stilistiese register, filosofie of manifest is nie, maar 'n gevoelstruktuur wat uit die postmodernisme ontwikkel het om 'n nuwe kulturele logika te verteenwoordig wat ooreenstem met die huidige fase van globale kapitalisme:

As such, it is shot through with productive contradictions, simmering tensions, ideological formations and – to be frank – frightening developments (our incapacity to effectively combat xenophobic populism comes to mind). In some ways, there is reason for optimism; in many ways we think we are even worse off than before. Thus, we wish to state very clearly that we are not celebrating the waning of the postmodern – nor, indeed, are we pushing a metamodern agenda (Vermeulen en Van den Akker 2017: 5).

Tweedens word metamodernisme as 'n gevoelstruktuur of kulturele logika ontwikkel deur 'n sistematiese lesing van dominante tendense in kontemporêre kuns en kulturele produksie eerder as geïsoleerde of gedateerde fenomene. In “Notes on Metamodernism” (2010) gebruik Vermeulen en Van den Akker 'n verskeidenheid kulturele werke om die terugkeer van die



romantiek in die visuele kuns van die 2000's te bespreek. Die tekstuele analise van dominante kulturele verskynsels dien dus as beginpunt vir die analise van die huidige historiese klimaat (6).

Derdens is daar nie sprake van die sintese, harmonie of versoening waarna Furlani en Dumitrescu verwys nie, maar eerder van 'n dialektiek wat altyd in beweging is, 'n onstabiele, konstante ossilasie wat voortdurend posisies wat tot dusver as vas en gekonsolideerd beskou is, oorkom en ondermyn.

### 1.2.2.2 'n Gevoelstruktuur

Vermeulen en Van den Akker (2017: 6) definieer metamodernisme as 'n "gevoelstruktuur", 'n konsep wat Raymond Williams vir die eerste keer gebruik in 'n volume filmkritiek getiteld *A Preface to film* (1954). 'n Gevoelstruktuur is 'n sentiment, gemoedstoestand of aanvoeling waarvan almal bewus is, wat deur almal gedeel word, maar wat nie maklik neergepen kan word nie. Die strekking van hierdie gevoelstruktuur word sigbaar gemaak deur kuns, wat oor die vermoë beskik om 'n gedeelde ervaring van tyd en plek uit te druk:

[A structure of feeling] lies deeply embedded in our lives; it cannot be merely extracted and summarized; it is perhaps only in art – and this is the importance of art – that it can be realized, and communicated as a whole experience (Williams 1954: 40).

Williams voer aan dat daar 'n verskil is tussen die manier waarop 'n periode of 'n tydperk ervaar is, en 'n studie van bepaalde geïsoleerde aspekte van daardie tydperk. Elke element word apart bestudeer, terwyl die afsonderlike onderdele in werklikheid onafskeidbaar deel vorm van die groter geheel. Die kunstenaar vang hierdie totaliteit vas om die effek van die totale leefervaring, of die dominante gevoelstruktuur, uit te druk. Hoewel dit bruikbaar kan wees om 'n kunswerk te verbind aan 'n aparte deel van daardie totaliteit, lei 'n analise van die skeidbare dele dikwels tot die besef dat daar steeds 'n element agterbly waarvoor daar geen eksterne gelyke is nie. Williams gebruik die begrip "gevoelstruktuur" om na hierdie element te verwys (Williams [1954]: 33). 'n Gevoelstruktuur kan toegeskryf word aan 'n bepaalde ervaring van tyd en plek en die gevoelstruktuur van een periode of generasie (byvoorbeeld ironies of angstig) kan drasties verskil in 'n ander tydperk (byvoorbeeld opreg en hoopvol) (Vermeulen en Van den Akker 2017: 8). Williams (1977: 131) beskryf die konsep as "a particular quality of social experience... historically distinct from other particular qualities, which gives the sense of a generation or of a period".

'n Gevoelstruktuur is teenwoordig in bewegings, style, en ander fenomene, sonder dat dit tot enige van hierdie verskynsels beperk kan word. Vermeulen en Van den Akker (2017: 8) noem 'n paar voorbeelde:

Obama's "Yes we can", the cinematic tradition of "Quirky" associated with the films of Wes Anderson and Miranda July, the "Freak Folk" of Coco Rosie and Devendra Banhart and the literary writings of David Foster Wallace known as the "New Sincerity" are each characterised by a sense of earnestness and hope, however much their context, genre, rhetorical logic, stylistic register and/or intention may vary from one another. In contrast, the politics and culture of the nineties – ranging from the third way to grunge, from tradition of the "smart" film to the oeuvre of Bret Easton Ellis – were typified by a rather cynical attitude towards reality.

Waar die voorvoegsel "post" direk in verband gebring kan word met die gevoelstruktuur wat die postmodernisme aangespreek het (Jameson se "senses of an end"), vestig die prefiks "meta" op 'n soortgelyke wyse 'n spesifieke begrip van die huidige sensibeleit.

### 1.2.2.3 Die gebruik van die prefiks "meta-"

In Grieks dra die prefiks "meta-" drie betekenis: met, tussen, en ná. Volgens Vermeulen en Van den Akker (2010: 2) kan metamodernisme epistemologies "saam met" ("with" of "among") (post)modernisme geïntegreer word, ontologies tussen (post)modernisme en histories ná of verby ("beyond") die (post)modernisme.

#### *Saam met*

Eerstens kan die metamoderne gevoelstruktuur "saam met" ("with") of onder ("among") oer en nuwer gevoelstrukture geplaas word. Dit impliseer dat die metamoderne kultuur in 'n ander verhouding staan tot die verlede en die toekoms as die postmoderne kultuur. Die prefiks "post" dui onder andere op 'n ontkoppelde, geïsoleerde hede wat die verlede tussen hakies plaas en utopiese begeertes uitsluit, aangesien die hede beskou word as iets wat verhewe is bo onbelangrikhede soos reeds beproefde of moontlike toekomstige leefwyses. Die postmoderne kultuur gee eerder oor aan 'n krediet-aangedrewe oomblik van oppervlakkige euforie, aangebring deur vry-swewende betekenaars (Vermeulen en Van den Akker 2017: 8). Daarteenoor impliseer die prefiks "meta" 'n oomblik waarin die verlede en die toekoms gesien kan word as alternatiewe kredietverskaffers wat dit moontlik maak om ons uit die postmoderne bankrotenskap te lei na vooruitsigte van hernude patos, etos en logos, al is dit op 'n postkollektiewe of losweg genetwerkte manier (9).

Hierdie metamoderne denkwysie kan in verband gebring word met vele Wes-Europese en Noord-Amerikaanse literêre werke, wat postmoderne ouktoriële strategieë inkorporeer, maar

ook oorskry deur (op 'n teenstrydige wyse) modernistiese, realistiese of selfs vroeër vorme op te raket. Vaessens en Van Dijk (2011: 23) merk op dat verskeie kontemporêre Europese werke op soek is na 'n nuwe posisie wat postmoderne en pre-postmoderne, humanistiese elemente probeer versoen. Vermeulen en Van den Akker (2017: 9) vermeld dat daar onder hierdie opnuut-ontginde pre-postmoderne elemente 'n voorkeur blyk te wees vir die modernisme. James en Seshagiri maak 'n soortgelyke waarneming in hulle artikel “Metamodernism: Narrative of Continuity and Revolution” (2014: 87) en beweer dat al hoe meer kontemporêre Engel-Saksiese romanskrywers, soos Julian Barnes, Ian McEwan, Cynthia Ozick, Will Self en Zadie Smith, hulle romans sentreer rondom die idee van die modernisme as 'n revolusie deur hulle een-en-twintigste-eeuse literêre innovasies te stiler as eksplisiete interaksies met skryfwerk uit die vroeë twintigste eeu.

In “Metamodernism”, die laaste hoofstuk van die boek *Succeeding the postmodern* (2013: 201), neem Mary Holland waar dat daar in een-en-twintigste-eeuse Amerikaanse fiksie 'n herverbintenis met die modernisme blyk te wees. Sy sien in kontemporêre fiksie 'n eerlike spanning of “truthful tension”, waar die moontlikheid vir verbondenheid en kohesie wat met die modernisme geassosieer word, verpak word in selfbewuste taal-aksies. Sy beskryf hierdie nuwe tendens as 'n poststrukturele, metafiksionele weergawe van die modernisme. Dit is egter 'n modernisme wat wesenlik selfbewus is: letterkunde wat bewus is van die feit dat dit letterkunde is; postmoderne literêre tegnieke gerig op moderne doelwitte.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 9) identifiseer Holland sowel as James en Seshagiri as outeurs wat aansluit by hulle eie formulering van metamodernisme. Bogenoemde outeurs demonstreer die spanning tussen modernisme en postmodernisme en beklemtoon die betekenis van “saam met” (“with” of “among”) wat aan die prefiks “meta” gekoppel word deur te verwys na die postmodernistiese en modernistiese, realistiese en selfs vroeër strategieë wat naas mekaar bestaan oor die spektrum van die metamoderne gevoelstruktuur.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 9) leen die omgewingsterm “upcycling” om hierdie tendense in kontemporêre literatuur te verwoord. Waar postmodernisme gekenmerk word deur die herwinning van populêre kultuur en gekanoniseerde werke deur middel van parodie en pastiche, kies metamoderne kunstenaars uit die skrootwerf van die geskiedenis elemente wat hulle sal toelaat om opnuut betekenis te gee aan die hede en om weer 'n toekomsbeeld te versin. Hoewel beide herwinning en “upcycling” die hergebruik van afval-produkte behels, lei die eersgenoemde tot 'n minder suiwer produk met 'n kleiner gebruikswaarde, terwyl die laasgenoemde poog om die oorspronklike produk tot sy reg te laat kom en waarde by te voeg.

Metamoderne kunstenaars span dikwels strategieë in wat soortgelyk is aan dié van hul postmoderne voorgangers, soos die eklektiese aanhaling van eertydse style, die vryelike gebruik van ouer tegnieke en die speelse aanwending van tradisionele konvensies. Tog streef metamoderne kunstenaars daarna om die afgeleefde sensibilliteite en leë postmoderne praktyke te bowe te kom, nie deur radikaal afstand te doen van hierdie houdings en tegnieke nie, maar deur dit te inkorporeer en tot nuwe posisies en horisonne te rig (10).

### *Tussen*

In die tweede plek word die metamoderne gevoelstruktuur gekenmerk deur 'n ossillerende tussen-toestand, 'n dialektiese beweging wat met teenstrydige posisies identifiseer, dit weerlê, oorkom en ondermyn, sonder om gelykvormig te wees aan enige van hierdie posisies. Vermeulen en Van den Akker (2010: 6) beskryf hierdie ossilasie as 'n beide-geen (“both-neither”) dinamika. Die prefiks “meta” verwys hier na Plato se begrip van metaksis (in Grieks: *μεταξύ*). Voegelin (1989) teken aan dat Plato die term gebruik in *Simposium* om 'n toestand van “tussen-in-wees” te beskryf, soos geïllustreer deur die ervaring van Eros en die “heros”, die halfgode van die Griekse oudheid. In hierdie filosofiese teks vra Sokrates aan sy leermeester Diotima of Eros, die god van liefde, sterflik is. Diotima antwoord dat hy nóg menslik, nóg sterflik is, maar eerder 'n tussenvorm (metaksis). Hy is 'n tolk tussen die gode en die mens, 'n bemiddelaar wat menslike gebede en offers aan die gode oordra, en goddelike bevels en antwoorde aan die mens oordra.

Voegelin (1989: 119) en Vermeulen en Van den Akker (2017:10) redeneer dat hierdie “heros” nóg mens nóg god is, en op 'n onmoontlike manier, beide mens en god. Hulle ossilleer voortdurend tussen lewe en dood, sterflikheid en onsterflikheid, volmaaktheid en onvolmaaktheid, tyd en tydloosheid, orde en wanorde, waarheid en onwaarheid, betekenis en die sinloosheid van bestaan. Metaksis is dus die beweging tussen (teenoorgestelde) pole, nie soseer binêre opposisies nie, maar eerder 'n kontinuum wat van die een pool na die ander strek, 'n pendule wat slinger tussen verskeie uiterstes. Vermeulen en Van den Akker (2017: 10) se gebruik van konsep “metaksis” is nie 'n analise van die menslike kondisie nie, maar 'n poging om te begryp wat dit is om in die een-en-twintigste eeu te leef en om die sensibilliteit van die metamoderne kondisie onder woorde te bring. Metamodernisme ossilleer tussen dit waarna verwys word as (hoewel dit nie daartoe beperk kan word nie) postmoderne en pre-postmoderne (en dikwels moderne) tendense: tussen ironie en entoesiasme, tussen sarkasme en opregtheid, tussen eklektisisme en suiwerheid, tussen dekonstruksie en konstruksie, ensovoort. Tog verwys dit uiteindelik na 'n sensibilliteit anderkant of verby (“beyond”) die postmodernisme wat

verwant is aan onlangse kwalitatiewe veranderinge in Westerse kapitalistiese samelewings. Metamodernisme is nie 'n kombinasie van die “beste” eienskappe van die postmodernisme en die modernisme nie. Dit is nie beter of slegter nie, maar kan bloot beskou word as 'n diskoers wat betekenis gee aan ons ervaring van die hede (11).

### *Ná*

Histories kan metamodernisme verbind word aan 'n oomblik ná postmodernisme, aangesien dit uit postmodernisme ontwikkel het en dit vervang het as die dominante kulturele logika van Westerse kapitalistiese samelewings. Vermeulen en Van den Akker (2017: 12) situeer die aanvang van die metamodernisme in die 2000s (ongeveer tussen 1999 en 2011), 'n tydperk waarin verskeie randvoorwaardes – wat geleidelik ingestel is in die voorafgaande dekades – duidelik na vore kom en begin konvergeer. Verskeie interverwante gebeurtenisse en verwickelinge het bygedra tot die opkoms van 'n metamoderne gevoelstruktuur. Die 2000's word gekenmerk deur die opbloeï van digitale tegnologie, 'n sogenaamde “vierde golf van terrorisme”, 'n groeiende bewuswording van die mens se invloed op klimaatsverandering, globale en nasionale ekonomiese ongelykheid en 'n nuwe vlag ver-regse populisme.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 12) kontrasteer die uiteenlopende politiese posisies van die nuwe millennium met die sentristiese politiek van die postmoderne jare. Die jare 2000 word gekenmerk deur 'n groeiende afvalligheid van neoliberale globalisering, 'n teleurstelling in die verteenwoordigende demokrasie en die gebruik van sosiale media om uiting te gee aan hierdie frustrasies. 'n Reeks andersglobalistiese proteste en ander “genetwerkte” sosiale bewegings tussen die jare 1999 en 2011 (soos byvoorbeeld die “Indignados” in Spanje en die Occupy-beweging in verskeie lande) maak beswaar teen globale en nasionale ekonomiese ongelykheid en verset hulle teen 'n politieke elite wat 'n demokratiese benadering tot hierdie frustrasies onmoontlik maak deur vas te klou aan 'n neoliberale konsensus ná die ekonomiese krisis van 2008. Daar is egter ook 'n ander vorm van politieke mobilisasie wat parallel loop met hierdie reeks gebeure, naamlik die opkoms van populistiese bewegings oor Europa en die Verenigde State, gebou op 'n platform van anti-immigrasie, anti-Islam, anti-establishment en ekonomiese kwessies. Vermeulen en Van den Akker (2017: 13) beskou hierdie politieke posisies as 'n dialektiese inversie van die sentristiese politiek van die postmoderne jare. Hierdie sentrisme verwys na 'n liberale konsensus oor die politieke spektrum wat bestaan het uit ekonomiese neoliberalisme en 'n (multi-)kulturele liberalisme met beloftes van 'n sorgelose verbruikerskultuur, konfliklose diversiteit en eindelose groei in 'n globale gemeenskap.

Bogenoemde en ander verweefde ontwikkelinge het momentum gekry en saamgehoop om die omstandighede te vorm waarin die metamoderne gevoelstruktuur dominant geword het. Vermeulen en Van den Akker (2017: 12) heg historiese waarde aan die 2000's as 'n oorgangsperiode op dieselfde manier as wat Jameson die 1960's beskou as 'n oorgangstydperk met betrekking tot die opkoms van die postmodernisme (Jameson 1991 [1984]). Vermeulen en Van den Akker (2017: 18) beklemtoon hulle voorneme om saam met Jameson te dink om die hedendaagse realiteit en die veranderende kulturele landskap beter te kan begryp, eerder as wat hulle beoog om sy werk te kritiseer of te reconstrueer. Jameson se drie asse, historisiteit, affek en diepte, dien daarom as raamwerk vir die bespreking van 'n nuwe gevoelstruktuur.

#### **1.2.2.4 Historisiteit: Die terugkeer van die geskiedenis**

In 1989 verskyn Francis Fukuyama se kontroversiële artikel getiteld “The End of History?” in die *National Interest*. In afwagting op die ondergang van die kommunistiese ryk, redeneer Fukuyama dat die geskiedenis met 'n hoofletter G – nie die blote chronologie van verbygaande tyd nie, maar eerder die kroniek van die mensdom se evolusionêre proses – tot 'n einde gekom het. In sy daaropvolgende boek, *The End of History and the Last Man* (1992) voer Fukuyama aan dat die oorwinning van die liberale demokrasie gelei het tot 'n soort samelewing wat die mens se diepste en mees fundamentele begeertes bevredig. Dit beteken nie dat die natuurlike siklus van geboorte, lewe en dood sou eindig of dat belangrike gebeurtenisse nie meer sou plaasvind nie, maar eerder dat daar geen verdere vordering in die ontwikkeling van onderliggende beginsels en praktyke sou wees nie, omdat al die belangrike vrae reeds beantwoord is (Fukuyama 1992:xii).

Twintig jaar later skryf Fukuyama nog 'n artikel getiteld “The future of History” (2012) waarin hy erken dat die aankondiging van die einde van die geskiedenis in retrospek dalk voortydig was. Fukuyama kom inmiddels tot die besef dat die sogenaamde oorwinning van die liberale demokrasie aanvegbaar is. Wêreldwyd verbrokkel politieke ideale: in die meeste lande het die ekonomie nie gegroei nie, maar eerder stilgestaan of in 'n langtermyn resessie verval, politieke ekstremisme – links en regs, liberaal en konserwatief, sekulêr en religieus – neem toe; die middelklasse, tradisionele bolwerk van liberale demokrasie, is aan die krimp, en sosiale media problematiseer een-en-twintigste-eeuse oortuigings van vryheid van spraak. Daar blyk dus steeds talle “belangrike vrae” te wees om te beantwoord.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 2) merk op dat dit sedert die eeuwisseling al hoe meer algemeen geword het om te verklaar dat die geskiedenis nie geëindig het nie, en dat verskeie

outeurs skryf oor die merkwaardige “hergeboorte” (Badiou 2012), “terugkeer” (Kagan 2008) of selfs “wraak” (Milne 2012) van die geskiedenis. Hierdie outeurs stel almal vas dat die geskiedenis weer herlaai is deur onlangse wêreldhistoriese krisisse van ekologiese, ekonomiese of (geo-) politiese aard. Arquilla (2011) som die huidige historiese klimaat op deur te verwys na ’n “bend of History”. Hierdie draai of buiging van die geskiedenis kan impliseer dat die geskiedenis in ’n ander rigting of vorm gedwing word, maar ook dat die geskiedenis afwyk van die reguitlyn van die teleologiese narratief. Volgens Vermeulen en Van den Akker (2017: 2) lei hierdie beeld tot die groeiende bewuswording dat daar iets op die spel is, dat daar iets om die draai wag, hoewel daardie “iets” steeds onseker is.

In *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) bespreek Jameson die heersende gevoel dat alles tot ’n einde gekom het, die “senses of the end” wat hy waarneem in postmoderne kuns, kultuur en politiek. Met verwysing na hierdie kanonieke werk, suggereer Vermeulen en Van den Akker dat daar verskeie “senses of a bend” te bespeur is in hedendaagse kulturele produksie en politieke diskoers. Hoewel die historiese verbeelding onder hierdie finaliteitsgevoel gely het tydens die postmoderne jare, redeneer Vermeulen en Van den Akker (2017: 2) dat die geskiedenis weer ontwaak het en dat die postmoderne omgangstaal daarom nie meer geskik is om die veranderde sosiale situasie onder woorde te bring nie.

Verskeie uiteenlopende postmoderne impulse is aan die afneem om plek te maak vir “nuwe” estetiese verskynsels. Jameson se “senses of the end” het uitdrukking gevind in uiteenlopende vorme soos popkuns, dekonstruktiewe konseptuele kuns (van Warhol tot Hirst en Koons), punk, “new wave” en “grunge” se sinisme in populêre musiek, metafiksionele ironie in literatuur, sowel as die klem op die dehumaniserende effek van die kuberruimte in wetenskapfiksie. Daarteenoor verskyn daar in die nuwe millennium ’n verskeidenheid estetiese fenomene met oorvleuelende kenmerke: “New Romanticism” in die kunste (Vermeulen en Van den Akker 2010), “New Aesthetic” in ontwerp (Sterling 2012) “New Sincerity” in literatuur (Konstantinou 2009), “New Weird” of “Nu-Folk” in musiek (Poecke 2014), “Quirky Cinema” en “Quality Television” (MacDowell 2012). Vermeulen en Van den Akker (2017: 2) merk op dat elkeen van hierdie tendense gekenmerk word deur ’n poging om postmoderne stilistiese en formele elemente te inkorporeer en tegelykertyd bo hierdie konvensies uit te styg. Ondertussen is daar ook ’n terugkeer na verskeie realistiese en modernistiese vorms, tegnieke en aspirasies.

Vermeulen en Van den Akker (2017: 21) en Hartog (2016) verklaar die opkoms van ’n nuwe “regime van historisiteit”, ’n begrip geleen by Paul Ricoeur. ’n Regime van historisiteit kan beskryf word as die spesifieke modaliteit waarin die mens bewus is van homself as ’n wese in

die geskiedenis. Dit behels dat daar baie modaliteite is waarin die verlede, hede en toekoms verbind kan word, en dat hierdie modaliteite varieer oor verskillende tydperke en kulture. Die postmoderne regime van historisiteit kan dus verbind word aan Fukuyama se ervaring van die “einde van die geskiedenis”. Jameson (1980: 90) redeneer dat hierdie “sense of an end” nie werklik oor tyd gaan nie, maar eerder oor plek. Vir Jameson lê die historiese belang van besprekings oor die einde van die geskiedenis nie by die akkuraatheid van hierdie premature aannames nie, maar eerder by die konkrete toestande en ideologiese implikasies. Jameson skryf hierdie algemene gevoel dat die geskiedenis tot ’n einde gekom het toe aan twee mutasies binne kapitalisme. Die eerste mutasie hou verband met die opkoms van ’n geglobaliseerde wêreldmark onder Amerikaanse heerskappy. Onder laatkapitalisme en met die betrekking van vroeër afgesonderde areas soos ’n hervormende China en ’n verbrokkelende Sowjetunie, het ’n verdere uitbreiding van die wêreldmark onmoontlik geword. Kapitaal het eenvoudig sy ruimtelike grense bereik. Die tweede mutasie het betrekking op die invloed van ’n kommoditeitslogika op die kultuur. Die massamedia en die krediet-aangedrewe verbruikerskultuur het sy merk gelaat op die samelewing. Die alledaagse bestaan is beperk tot ’n reeks onpersoonlike, “vry-swewende intensiteite” wat die euforiese onmiddellikheid van vele ontkoppelde hedes tot gevolg gehad het. Die afname van affek en die verdwyning van dieptestrukture onder die postmodernisme is die vrugte van hierdie euforiese a-historiese hede (Vermeulen en Van den Akker 2017: 22).

Jameson beskou die “einde” van die geskiedenis as die afsluit van ’n historiese verbeelding en die verval in ’n postmoderne gemaksonne. Onder postmodernisme het dit al hoe moeiliker geword om ’n historiese oomblik op te roep voor of na kapitalisme, wat gelei het tot “historiese geheueverlies” en die onderdrukking van ’n sin vir geskiedenis. Vermeulen en Van den Akker identifiseer ’n nuwe metamoderne regime van historisiteit wat gekenmerk word deur die oorweging van moontlike verledes en vooruitsigte vir die toekoms. Teenoor die modernisme se “futurisme” en die postmodernisme se klem op die hede, kan metamodernisme as “multi-tydsgerig” (of “multi-tensed”) beskryf word.

Hoewel verskeie uitvloeisels van hierdie “euforiese onmiddellikheid” wel in die Afrikaanse literatuur neerslag gevind het, soos byvoorbeeld die afname van affek en die verdwyning van dieptestrukture, is die sogenaamde “historiese geheueverlies” wat aan die postmodernisme toegeskryf word, nie pertinent aanwesig by postmoderne Afrikaanse letterkunde nie. Intendeel, volgens Van Coller (2011: 680) is daar sedert die negentigerjare “’n obsessionele belangstelling in en bemoeienis met die geskiedenis” in die Afrikaanse letterkunde. Hy plaas



hierdie historiese fiksie binne twee kategorieë: nostalgie en parodie. Waar ’n nostalgiese uitbeelding van die verlede oor die algemeen meer tradisionele stilistiese kenmerke vertoon, maak parodiërende werke dikwels gebruik van postmoderne strategieë. Semantiese kenmerke, soos ’n antipatie teenoor tradisionele religieuse, politieke en morele waardes, word beklemtoon deur linguistiese kenmerke soos ’n afwyking van Standaardafrikaans. Pragmaties divergeer hierdie tekste van verstokte kanonieke verwagtinge met betrekking tot taal, vorm, tematiek, ensovoorts, en daarom word die lesers eksplisiet en implisiet beroep om hul stereotipiese perspektiewe te verander (Van Coller 1998: 58). Afrikaanse postmoderne letterkunde, waar postmoderne vertelstrategieë juis aangewend word om ’n traumatiese verlede te verwerk, getuig dus van die feit dat die “regime van historisiteit” (die verhouding van ’n samelewing tot die verlede, die hede en die toekoms) wat Vermeulen en Van den Akker aan die postmodernisme koppel, nie oral geldig is nie.

#### 1.2.2.5 Affek

Volgens Jameson se begrip van postmodernisme, is die verlies van historisiteit, affek en diepte onderling verbind. Die afname van affek wat Jameson waarneem, kan geïnterpreteer word as ’n menslike reaksie op die disintegrasie van historisiteit, die oppervlakkigheid van postmoderne representasie en die vry-swewende tekens of “intensiteite” van die verbruikerskultuur (Vermeulen en Van den Akker 2017: 83). Jameson vergelyk twee kunswerke om sy begrip te illustreer: Vincent van Gogh se bekende uitbeelding van ’n paar boereskoene (1887), en *Diamond Dust Shoes* (1980) deur Andy Warhol. Van Gogh se skildery is ’n stillewe wat die werklikheid oproep waarop dit gebaseer is, naamlik die lewe van die plaaswerker wat hierdie skoene sou dra. Jameson stel twee hermeneutiese lesings van hierdie werk voor. Eerstens beskou hy die skilder se ryk, gedetailleerde uitbeelding van ’n saai objek as ’n utopiese gebaar. Tweedens, roep die skoene die ontbrekende objekwêreld op wat die geleefde konteks van die skoene sou uitmaak. Jameson redeneer dus dat ’n hermeneutiese interpretatiewe werking moontlik is by hierdie modernistiese beeld en dat ’n absolute waarheid geïmpliseer word. Die hermeneutiek van Van Gogh se skildery staan in sterk kontras met Andy Warhol se dieptelose representasie. Warhol se skoene is afgedruk in swart en grys, soos ’n fotografiese negatief, ’n beeld van ’n beeld eerder as die voorstelling van ’n wêreld met diepte. Waar Van Gogh se werk empatie skep vir die eenaar van die skoene en die geassosieerde armoedige plattelandse bestaan, word enige moontlikheid van ’n betekenisvolle reaksie by Warhol se werk uitgesluit (Vermeulen en Van den Akker 2017: 83).

Onder die postmodernisme word betekenisvolle emosie 'n illusie aangesien die integrale modernistiese self, wat interne emosies beleef in reaksie op die eksterne wêreld, ontbind. Aangesien die konsep van 'n subjek wat gevoelens ervaar, verplaas word, word die gevoelens self “vry-swewend” en “onpersoonlik” (Jameson 1991: 15, 18). Volgens Jameson is emosie nie beskikbaar in die postmoderne oomblik nie, weens die oorweldigende stimuli in 'n samelewing waar leefstyle, verbruikerskultuur en die media die sosiale ruimte oorneem. Jameson voer aan dat postmoderne diepteloosheid lei tot 'n vervlakking van die diepte van psigologiese affek, sodat 'n fenomenologiese of emosionele reaksie op die wêreld verdwyn (Jameson 1988).

Waar postmodernisme gekenmerk word deur die kwyn van affek en die verdwyning van hermeneutiese moontlikhede, identifiseer Alison Gibbons (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 85) 'n affektiewe teoretiese wending wat óf parallel loop met die val van postmodernisme, óf demonstreer dat Jameson te haastig was om die verdwyning van affek te verklaar. Gibbons voer aan dat daar by kontemporêre kunswerke toenemend sprake is van 'n “hermeneutiek van die self”, naamlik die wil en vermoë om “intensiteite” te verwerk, om betekenisvolle emosionele reaksies te kan verwoord, en om kognitiewe reaksies op die hedendaagse sosiale omstandighede (waarin die verlede se gefragmenteerde en fragmenterende euforie vervang is deur 'n ander tipe affektiewe modaliteit) te kan artikuleer.

In *Metamodernism: Historicity, affect and depth* (2017) bemark verskeie outeurs die terugkeer van affek in die kontemporêre literatuur. In sy artikel “Four Faces of Postirony” (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 87) redeneer Lee Konstantinou dat ironie, as 'n definiërende kenmerk van postmodernisme, 'n skadelike etos is, weens die skeptiese passiwiteit wat daaraan gekoppel word. Hy identifiseer 'n “postironiese” tendens in kontemporêre film en literatuur. Hierdie postironie is nie 'n totale verwerping van ironie nie, maar eerder 'n aanwending van ironie vir ander doeleindes. Konstantinou beskou postironie as die emosionele grondtoon wat die postmodernisme opvolg.

In haar artikel “Radical Defenselessness: A New Sense of self in the Work of David Foster Wallace” (2010) voer Noline Timmer aan dat postmoderne strategieë van self-representasie en dekonstruksie vrygestel blyk te wees van morele verantwoordelikheid. Volgens Timmer demonstreer die werk van David Foster Wallace hoe problematies hierdie ontbinding van etiese betrokkenheid is. Timmer bepleit 'n “weerloosheid” of “defencelessness” wat opregte selfontdekking te midde van ironiese kommentaar behels. Hierdie selfontdekking vind plaas deur relasionaliteit, beide die self se verhouding met sy eie gevoelens en sy verhouding met

ander. Timmer sluit aan by outeurs soos Moraru (*Cosmodernism*, 2011) en Gibbons (2016) wat redeneer dat kontemporêre identiteit die postmoderne, poststrukuralistiese model agtergelaat het ten gunste van relasionaliteit.

Alison Gibbons beskou eweneens relasionaliteit as 'n belangrike dimensie van affek en kontemporêre identiteit. In haar artikel “Contemporary Autofiction and Metamodern Affect” (Vermeulen en Van den Akker 2017: 117) ontwikkel sy 'n postpositivistiese model van identiteit waarin sy beide essentialisme en postmodernisme as nutteloos bestempel, maar eerder as om die twee pole te verwerp, redeneer sy dat die twee in spanning saamleef. Kontemporêre identiteit word terselfdertyd gedryf deur 'n behoefte aan betekenisvolle persoonlike emosionele ervarings, en 'n bewustheid van die gekonstrueerde aard van hierdie ervarings, veral wat sosiale identiteitskategorieë betref. Sy stel voor dat dit moontlik is om te praat van 'n spesifieke metamoderne subjektiwiteit waar affek sentraal staan.

Konstantinou, Timmer en Gibbons identifiseer die belangrikheid van kollektiwiteit in kontemporêre fiksie, en bemerk ook 'n steeds aanwesige ironie, hoewel dit nou aangevul word deur 'n soort opregtheid, en die volgehoue voorkoms van self-bewustheid en metafiksionaliteit.

#### **1.2.2.6 Diepte**

Die konsepte van affek en diepte is nou verwant. Vermeulen (Vermeulen en Van den Akker 2017: 147) gebruik dieselfde vergelyking tussen die werk van Warhol en Van Gogh om die metamoderne konsepsie van diepte te beskryf. Gibbons, in haar uiteensetting van die affektiewe wending wat parallel loop met die opkoms van die metamodernisme, fokus op die verskil tussen moderne en postmoderne affek, tussen gevoel en euforie, en sy omskryf 'n derde metamoderne modaliteit van affek: postironie, 'n geïnformeerde naïwiteit, en 'n (geaffekteerde) sensitiwiteit teenoor die self en die ander wat uitloop in 'n relasionele uitkyk en benadering. Vermeulen gebruik die vergelyking tussen Van Gogh en Warhol om een manier van waarneming en gewaarwording met 'n ander te vergelyk, met verwysing na Jameson se “dieptemodelle”. In sy bespreking van die poststrukuralistiese kritiek van hermeneutiek, noem Jameson (1991[1984]: 12) vier dieptemodelle wat deur postmoderne teorie verwerp word: die dialektiese model van essensie of wesenlikheid teenoor voorkoms, die Freudiaanse model van die latente en die sigbare, die eksistensiële model van outentisiteit en onegtheid, en die semiotiese opposisie tussen die betekende en die betekenaar. Volgens Jameson word hierdie dieptemodelle vervang deur 'n oppervlakkigheid, of vele oppervlaktes.

Waar van Gogh se skildery die waarnemer betrek by die geleefde konteks buite die skildery, hou Warhol die toeskouer op 'n afstand en knip hy die hermeneutiese proses kort. Vermeulen (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 147) beskryf Warhol se skoene as die nuutste “Nike Air Max” wat dien as 'n buffer tussen die voete en die grond om enige gevoel te demp. Dit beteken nie dat die draer van die skoene sweef of dat die grond nie meer bestaan nie, maar dat dit nie meer saak maak waarvan die grond gemaak is nie, omdat hy dit nie regtig voel nie. Daarteenoor registreer Van Gogh se verweerde skoene elke reëndruppel en elke klip in die pad. Vermeulen stel voor dat die metamoderne kunstenaar 'n nuwe skoenmode ontdek het wat dit moontlik maak om kontak te vermy met die absoluutheid van die grond, sonder om dit heeltemal te negeer. Warhol se tegnieke word gebruik om die effek wat Gogh se skoene skep, op te voer (te “perform”) of na te boots.

Waar die dieptemodelle van die negentiende en vroeë twintigste eeu waarna Jameson verwys uitgaan van die veronderstelling dat oppervlaktes diepte weerkaats (Van Gogh se skoene reflekteer die arbeid van die land, liggaamlike simptome reflekteer psigologiese toestande, aksies reflekteer 'n outentieke siel), dring die postmoderne verwerping van hierdie modelle aan op skynbeelde of “simulacra” (soos die kortsluiting van Warhol se foto's en diskoersteorie wat die klem lê op sosiale kondisionering eerder as inherente eienskappe). Kultuurwetenskaplikes soos Vermeulen en Van den Akker, Raoul Eshelman, Imtraud Huber en Wolfgang Funk, stel voor dat kontemporêre kunstenaars, aktiviste en skrywers van mening is dat die uiterlike, of die oppervlak wel die moontlikheid van 'n “buitekant” of 'n “elders” inspireer, met ander woorde dat daar meer is as wat die oog kan sien, hoewel dit onseker, onwaarskynlik en dalk onmoontlik is. Vermeulen stel dit as volg: “[T]he modernists excavated depth from the surface, the postmodernists flattened it by means of the surface, the metamodernists apply depth onto the surface” (Vermeulen en Van den Akker 2017: 149).

In 'n artikel oor oppervlaktes in kontemporêre kuns omskryf Vermeulen (2015) hierdie metamoderne dieptemodel as “New depthiness”– 'n kombinasie van Jameson se “depthlessness” en die komediant Stephen Colbert se nuutskepping “truthiness” (2006), 'n term wat verwys na 'n sin vir waarheid wat nie deur empiriese navorsing of rasonale denke vasgestel word nie, maar deur 'n affektiewe sesde sintuig. As dit waar voel vir jou “in jou binneste”, dan is dit moontlik waar, vir jou, ondanks dit wat die feite impliseer, of wat algemene kennis dikteer. “Depthiness” is die vestiging van diepte wat nie 'n gedeelde epistemologiese realiteit verteenwoordig nie, maar eerder een moontlikheid te midde van vele persoonlik uitgevoerde of “performed” (on)moontlikhede (Vermeulen en Van den Akker 2017: 149).

Vermeulen en Van den Akker (2017: 149) se konsepsie van metamodernisme kan dus beskryf word as die terugkeer van historisiteit, affek en diepte, 'n terugkeer wat begryp moet word as 'n idealistiese poging om histories, ruimtelik en liggaamlik te dink en te voel. Vermeulen (2015) beskou dit as 'n aanslag op die gevolge van laatkapitalisme en 'n neweproduk van 'n nuwe fase van kapitalisme:

[...] a stage characterised less by the short-circuiting of the present than by a Martyr McFlyesque dissolution of the certainties of the past and the present into increasingly atomized – and indeed, intangible, simulated rather than experiential, logical rather than rational – speculations about the future (Vermeulen en Van den Akker 2017: 149)

Hoewel dit op die korte duur effektief of selfs noodsaaklik blyk te wees, beskou Vermeulen (2015) dit as onvolhoubaar weens die onversoenbare teenstrydighede. Hy stel voor dat die aard, moontlikhede, beperkinge en die etos van hierdie “depthiness” verder verken word.

Ondanks die feit dat Vermeulen en Van den Akker se teorie gesentreerd is rondom die ontwikkeling van die modernisme in Westerse samelewings, skep hulle 'n bruikbare struktuur om ontluikende estetiese en kulturele tendense sowel as 'n gevoelstruktuur aangebring deur globale kwessies, te verwoord. 'n Vergelyking van 'n Afrikaanse en 'n Nederlandse roman sal die wisselwerking tussen die plaaslike konteks en invloede vanuit Europa, sowel die unieke manifestasie van die metamodernisme in 'n Suid-Afrikaanse konteks, illustreer.

## Hoofstuk 2: Dieptestrukture

### 2.1 Inleiding

Volgens Fredric Jameson is oppervlakkigheid die oorheersende formele kenmerk van die kultuur van die laat twintigste eeu. Hy argumenteer dat die ophef van die oppervlak die hermeneutiese gebaar kortgeknip het en dat dit verhoed dat 'n fisiese of dramatiese uitdrukking as 'n teken of simptoom van die realiteit of as die uiterlike manifestasie van 'n innerlike gevoel geles kan word (Jameson 1991 [1984]: 33, 8, 12). Jameson se waarnemings van hierdie nuwe “diepteloosheid” word verder bevestig deur Derrida se bespreking van die onttrekking van die referent, die verdwyning van die “werklikheid” soos opgemerk deur Baudrillard, en Deleuze se viering van die “simulacra”. In kuns word hierdie oppervlakkigheid of “nuwe diepteloosheid” uitgedruk in “hiperrealistiese” uitbeeldings waar representasie en die werklikheid onafskeidbaar word, en in die literatuur word die vlakheid van die menslike subjek beskryf (Vermeulen 2015: 1).

In sy artikel “The New ‘Depthiness’”, bemerk Vermeulen (2015) dat daar sedert die eeuwisseling 'n herevaluering plaasvind van hierdie diepteloosheid. Verskeie skrywers en kunstenaars begryp dat die diepte waarna Jameson verwys – dialektiek, psigoanalise, eksistensialisme – vervlak of uitgehol is, en skep persoonlike, alternatiewe visies van diepte.

Vermeulen (2015: 6) verwys na die Italiaanse skrywer Alessandro Baricco se vergelyking van diepte en diepteloosheid met 'n duiker en 'n branderplankryer. In sy essaybundel *The Barbarians* (2014) onderskei Baricco tussen twee ervarings wat Jameson se bespreking van diepte en diepteloosheid op verskeie maniere weerspieël. Die duiker vind betekenis in die diepte van die oseaan. Hy duik die water in en sink dieper en dieper op soek na 'n spesifieke vis of seemonster. Hierdie persoon, skryf Baricco, lees graag Joyce of Proust en kan beskou word as 'n modernis. Daarteenoor soek die branderplankryer, of die “horisontale man”, na betekenis op die oppervlak, in die reeks branders wat die oppervlakte vorm. Hierdie postmodernistiese branderplankryer bemoei hom slegs met beweging en word aangedryf deur sy nuuskierigheid en sy behoefte aan euforiese ervarings.

Om bo die water te kan bly, moet die branderplankryer vaardighede ontwikkel sodat hy staande bly op sy plank. Een van hierdie vaardighede is om die oseaan as 'n trajek te beskou, eerder as 'n gebied (wat kartering impliseer) of 'n “telos” (wat rigting suggereer). Hierdie vaardigheid is volgens Vermeulen (2015: 6) soortgelyk aan Deleuze en Guattari se konsep van die risoom, 'n

kultuurmodel wat uit 'n nomadiese sisteem van groei en uitbreiding bestaan en wat gekenmerk word deur eindelose konneksies tussen semiotiese verbindings en omstandighede wat betrekking het op kuns, wetenskap en sosiale kwessies, eerder as die chronologiese rangskikking van geskiedenis en kultuur. Deleuze verwys na die figuur van die branderplankryer in sy “Postscript on the Societies of Control” (1992). Die branderplankryer bly op sy plank deur die een brander na die ander te kies, ongeag die korale wat sy plank tref of die rigting waarin die branders hom lei. Die tweede vaardigheid is die vermoë om aan te hou beweeg. As die branderplankryer stadiger beweeg of oombliklik vassteek weens “die versoeking om te analiseer”, sal hy sink. Baricco stel dus voor dat hierdie onderskeie ervarings van diepte en diepteloosheid verskillende benaderings van interaksie of interpretasie voortbring. In die eerste voorbeeld word daar op een spesifieke punt gefokus, terwyl daar in die tweede voorbeeld vlugtig na die oppervlak gekyk word. In die eerste geval kyk 'n mens na die spesiale, die besonderse, in die tweede geval na die skouspelagtige, die volgende brander, die volgende opwindende ervaring.

Vermeulen beweer dat 'n nuwe modaliteit die artistieke verbeelding aangegryp het, 'n modaliteit wat hy met snorkel vergelyk. Waar die duiker afduik op 'n koraalrif in die dieptes van die oseaan, en die branderplankryer saam met die vloei van die branders beweeg, swem die snorkelaar in die rigting van 'n skool visse terwyl hy saam met die gety beweeg. Die snorkelaar veronderstel diepte, sonder om dit te ervaar. Hy beweeg in die rigting van die visse, maar hy kan nie of wil nie afduik nie, en as hy dit wel doen, sal hy dit net kan volhou vir so lank as wat sy longe dit toelaat. Vir die snorkelaar bestaan diepte in teorie, maar nie in praktyk nie, want hy kan dit nie bereik nie. Hy kan hierdie diepte aanvoel, verbeel en waarneem, sonder om dit te ervaar. Vermeulen (2015: 8) noem hierdie nuwe modaliteit “New Depthiness”. Waar Jameson se term “New Depthlessness” verwys na die logiese en/of empiriese verwerping van ideologiese, historiese, hermeneutiese, eksistentialistiese, psigoanalitiese, affektiewe en semiotiese diepte, dui “New Depthiness” op die performatiewe herevaluering van hierdie dieptes. Vermeulen (2015: 8) se gebruik van die term “performatief” stem ooreen met dié van Judith Butler (1990: 135), wat beweer dat dit nie die siel is wat ons gedrag bepaal nie, maar dat die siel eerder deur ons gedrag gevorm word. Dit is dus nie dit wat binne ons liggame is wat ons optrede bepaal nie, maar dit wat daarom en daarop is – 'n oppervlak-effek.

Diepte word nie uitgegrawe nie maar bygevoeg, nie ontdek nie maar uitgevoer. Net soos wat die “gendered body” waarna Butler verwys geen ontologiese status het buite die verskeie

handelinge wat sy realiteit vorm nie, beweer Vermeulen (2015: 8) dat diepte ook uitsluitlik bestaan as performance. Vermeulen se begrip van performance sluit ook aan by Raoul Eshelman (2008) se konseptualisering van die term. Eshelman se gebruik van “performance” verwys na die skep van ’n raamwerk (met betrekking tot ’n denkwyse, ’n skildery of teater) waarin iets waar, heilsaam, onveranderbaar en bestand is teen dekonstruksie, maar buite die raamwerk kan dit nie oor een van hierdie eienskappe beskik nie. ’n Ander frase wat hy gebruik is “willful self-deceit”: vir ’n oomblik oortuig jy jouself om in ’n realiteit te glo wat nie bestaan nie (Eshelman 2005).

“Depthiness” kombineer die epistemologiese realiteit van diepteloosheid met die performatiewe moontlikheid van diepte. Die term verwys beide na Jameson se konsep van diepteloosheid, sowel as na Stephen Colbert se grap oor “truthiness”. Die komediant het die term geskep om die draak te steek met politici se neiging om die feite te verdraai soos dit hul pas. In sy kontroversiële toespraak by die Withuis in 2006, maak hy die volgende uitspraak:

Do you know that you have more nerve endings in your gut than you have in your head? You can look it up. And now some of you are going to say: I did look it up and that’s not true. That’s because you looked it up in a book. Next time look it up in your gut. My gut tells me that’s how our nervous system works... I give people the truth unfiltered by rational arguments (Vermeulen 2015: 8).

Colbert definieer “truthiness” as ’n intuïtiewe, instinktiewe waarheid, onverhinderd deur empiriese navorsing of rasionaliteit. Dit is ’n waarheid waarvan die geldigheid nie noodwendig deur die wetenskap bevestig word nie. Die ooreenkoms tussen die konsep van “truthiness” en die term “depthiness” is die feit dat beide ’n contradictio in terminis, of eerder ’n herkontekstualisering van terme beskryf. “Truthiness” beskryf die waarheid in terme van emosie eerder as empirisme, terwyl “depthiness” verwys na die skep van “diepte” as ’n performatiewe handeling eerder as ’n epistemologiese eienskap. Waar “truthiness” die waarheid bevraagteken, opper “depthiness” bedenkinge oor diepteloosheid. Die verskil is egter dat “truthiness” die realiteit van die waarheid as ’n geldige bepaler van betekenis verwerp, terwyl “depthiness” die moontlikheid van diepte as ’n geldige modaliteit om betekenis te skep, herstel (Vermeulen 2015: 8).

In teenstelling met die oppervlak van Warhol se *Diamond Dust Shoes* wat geen leidrade gee oor die gevoelens, ligging, of geskiedenis daaragter nie, neig ’n nuwe generasie kunstenaars



volgens Vermeulen (2015: 9) weereens na 'n soort “diepte”. Dit is nie die empiriese of logiese diepte wat onder die oppervlak te vinde is nie, maar eerder 'n erkenning dat die oppervlak dalk diepteloos mag wees, maar dat daar moontlik iets buite die oppervlak is, 'n “buitekant” of 'n “elsewhere”. Van Gogh demonstreer spore van iets wat onder die oppervlak skuil. Warhol verhul hierdie spore. Vermeulen (2015: 9) redeneer dat kontemporêre oppervlaktes nie hierdie spore onthul nie, maar eerder simuleer. Vermeulen (2015: 9) erken dat simulatie geen nuwigheid is nie. As diepteloosheid beskou kan word as die oorheersende formele kenmerk van die kultuur van die laat twintigste eeu, dan kan simulatie as sy teoretiese ekwivalent beskou word. Tydens die tagtiger- en negentigerjare was simulatie veral 'n herhalende troep in uitstallings, films en filosofiese seminare. Die doel vir hierdie kunstenaars, filmmakers en denkers was om te demonstreer dat daar geen realiteit, waarheid of outensiteit buite die beeld of die model te vinde is nie, en geen menslikheid daarbinne nie. Vermeulen (2015: 10) beweer dat verskeie kontemporêre kunstenaars die taal van simulatie her-territorialiseer en dat 'n nuwe soort verdieping kop uitsteek: een waar die empiriese realiteit op die oppervlak lê, terwyl sy performatiewe diepteregister daaronder dryf (Vermeulen 2015: 11).

In beide *Vlakwater* en *De consequenties* is daar 'n verlange na die dieptestrukture wat religieuse raamwerke kan verskaf, sowel as 'n soeke na 'n “elsewhere” of 'n bonatuurlike goddelike mag wat die banaliteite van die oppervlak ontstyg. Hierdie behoefte is egter onderworpe aan 'n postmoderne wantroue teenoor dieptestrukture wat lei tot 'n simulatie van diepte. Die karakters in hierdie romans kan diepte veronderstel en verbeel, maar mislei hulself opsetlik sonder om hierdie diepte werklik te ervaar.

## **2.2 *Vlakwater*: tekens, toeval en transendensie**

Ingrid Winterbach se *Vlakwater* (2015), 'n roman wat volgens Visagie (2016) daarin slaag om die “dilemma van die metamodernisme vas te vat”, illustreer Vermeulen en Van den Akker (2010) se begrip van die metamodernisme as 'n “both-neither dynamic”, “the double-bind of a modern desire for *sens* and a postmodern doubt about the sense of it all” (Vermeulen en Van den Akker 2010: 6). Die karakters hunker na die troos en die vastigheid wat dieptestrukture hulle kan bied om sin te maak uit die geweld en verlies waarmee hulle gekonfronteer word. Die gevolg is 'n soeke na 'n “elsewhere”, na 'n “outside”, met die besef dat die bestaan van hierdie “elsewhere” onseker, onwaarskynlik, of onmoontlik is (Vermeulen en Van den Akker 2017: 149). Die karakters probeer om 'n koherente geheel uit hul lewens te skep deur skynbaar toevallige gebeurtenisse as tekens te interpreteer en deur vry-swewende betekenaars op 'n

mistieke manier aan mekaar te probeer verbind. Soos in Winterbach se vorige romans (vernaamlik die triptiek *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006), *Die benederyk* (2010) en *Die aanspraak van lewende wesens* (2012)) is daar 'n kontras tussen toeval en die toeverlaat wat dieptestrukture verteenwoordig, sowel as 'n bemoeienis met die spirituele, die transendentale, en die sekerheid wat religieuse verwysingsraamwerke van “goed” en “sleg” kan bied. Die karakters in *Vlakwater* is op soek na 'n waarheid wat hulle nie verwag om te vind nie. Dit lei tot 'n “willful self-deceit” (Eshelman 2005) of 'n geïnformeerde naïwiteit (Vermeulen en Van den Akker 2010).

### 2.2.1 Tekens

Een van die vier dieptemodelle wat volgens Jameson deur die postmodernisme ondermyn word, is die semiotiese opposisie tussen die betekende en die betekenaar (Jameson 1991: 12). Die strukturalis Ferdinand de Saussure beskryf die teken as 'n tweeledige model wat bestaan uit die betekenaar (signifiant) en die betekende (signifié). Die betekenaar verwys na die vorm wat die teken aanneem, terwyl die betekende dui op die konteks wat die teken verteenwoordig. Die teken is die geheel wat bestaan uit die assosiasie van die betekenaar met die betekende (Saussure 1974: 67). Strukturaliste soos Lacan, Barthes en Greimas onderneem om die organisasie van tekensisteme te beskryf in terme van taal, en ondersoek dieptestrukture onderliggend aan die oppervlakkige eienskappe van fenomene.

Volgens Ermarth (1998) kan die postmodernisme herken word deur twee sleutelaannames. Eerstens, die aanname dat daar geen gemene deler is wat 'n versekering is van die eenheid van die wêreld of die moontlikheid van neutrale of objektiewe denke nie – nie in die natuur nie, nog in waarheid, nog in God, nog in die toekoms. Tweedens, die aanname dat alle menslike sisteme funksioneer soos taal, in die sin dat dit self-refleksiewe eerder as referensiële sisteme verteenwoordig. Reeds in die twintigste eeu het die kritiek van verligtingsdenke sy postmoderne keerpunt gehad danksy die invloed van Saussure. Saussure redeneer dat die linguistiese teken refleksief is, eerder as referensieel. Die woord funksioneer nie deur na die wêreld te wys nie, maar deur 'n hele sisteem van betekenis en waarde te spesifiseer waarin elke woord sy eie funksie het.

Hoewel Ermarth klem lê op die invloed wat Saussure gehad het op postmodernisme se bemoeienis met die refleksiewe aard van taal, redeneer Fredric Jameson dat die postmodernisme gekenmerk word deur die afbreek van die eenheid wat gevorm word deur die

verbindings tussen betekenaars. Jameson (1991: 26) verbind die ondermyning van die semiotiese dieptemodel aan Lacan se beskrywing van skizofrenie as 'n afbreek van die betekenis-as, die sintagmatiese kettings aaneenskakelende betekenaars waaruit taaluitings of betekenis bestaan. Lacan se konsep van die betekenis-as veronderstel een van die basiese beginsels van Saussuriaanse strukturalisme, naamlik die idee dat betekenis nie 'n een-tot-een verhouding is tussen betekenaar en betekende, tussen 'n woord en 'n naam, en die referent of konsep waarna hulle verwys nie. Volgens hierdie siening word betekenis geskep deur die beweging van betekenaar tot betekenaar. Dit wat ons gewoonlik die betekende noem – die betekenis of konseptuele inhoud van 'n uiting – kan nou eerder gesien word as 'n betekenis-effek, as 'n objektiewe waanbeeld van die betekenisproses wat geprojekteer en gegeneer word deur die onderlinge verhouding tussen die betekenaars. Wanneer hierdie verhouding ontbind, as die skakels van die betekenis-as of die “ketting van betekenis” meegee, ontstaan skizofrenie in die vorm van 'n puinhoop afsonderlike, onverwante betekenaars.

Die verband tussen hierdie soort linguistiese wanfunksionering en die psige van die skisofreen kan geformuleer word in 'n dubbele stelling. Eerstens is persoonlike identiteit self die effek van 'n bepaalde temporale eenwording van die verlede en die toekoms met die hede. Tweedens is hierdie aktiewe temporale eenwording 'n funksie van taal, of eerder van die sin, soos wat dit in 'n hermeneutiese sirkel deur die tyd beweeg. As ons nie in staat is om die verlede, hede en toekoms van die sin te verenig nie, dan kan ons ook nie die verlede, hede en toekoms van ons eie biografiese ervaring of psigiese lewe verenig nie. Met die ontbinding van die betekenis-as word die skisofreen dus gereduseer tot 'n ervaring van suiwer materiële betekenaars, of 'n reeks suiwer, onverwante “hedes” of “nou-momente” in tyd (Jameson 1991[1984]: 27).

In *Vlakwater* is daar 'n hunkering na 'n dieptemodel waar betekenaar geassosieer word met betekende, en 'n konstante soeke na die eenheid wat gevorm word deur die verbindings tussen betekenaars. Karakters assosieer moontlik onverwante gebeurtenisse met mekaar en voeg diepte by skynbaar banale natuurlike fenomene. Visagie (2016) merk op dat die karakters, soos in Winterbach se vorige roman *Die aanspraak van lewende wesens* (2012), dikwels diere oorweeg as tekens, draers van dieperliggende boodskappe of vooruitwysings na die toekoms. In *Vlakwater* beweer die fotografiestudent, Charelle Koopman, wat by die kunstenaar Niek Steyn 'n kamer huur, dat sy nie varke afneem nie, omdat sy die diere beskou as “bad luck” (Winterbach 2015: 10). Die naamlose haaslip-vrou wat 'n monografie skryf oor die Olivier-

broers, twee fiktiewe Suid-Afrikaanse kunstenaars, merk die volgende op oor 'n Koi-vis wat sy aanskou wanneer sy 'n onderhoud voer met hulle vader:

Wat 'n vreemde verskynsel, van nader beskou. Helderrooi, met twee uitsteeksels aan weerskant van sy bek en iets, merk ek, soos 'n blouerige vlies oor sy oë. Sou die vis blind wees? Die bek, soos dit oop- en toemaak, het iets obseen-seksueels daaraan. Is dit 'n verhulde boodskap van die ou vader? 'n Skuins verwysing na ons seksuele eskapade byna dertig jaar vantevore?" (80)

Beide Niek Steyn en die naamlose haaslip-vrou gaan met afsonderlike geleenthede op reis na 'n fiktiewe dorpie, Oesterklip, om te probeer sin maak uit hulle chaotiese lewens. Op hierdie reise soek die karakters na diepte onderliggend aan die oppervlakkige eienskappe van fenomene. 'n Boks sywurms word om 'n onverklaarbare rede voor die vroulike verteller se hotelkamer gelos en sy voel haar verantwoordelik om hulle te versorg. Sy beskou hierdie wurms as tekens wat haar volgende bewegings bepaal, en maak selfs Bybelse assosiasies, al is dit op 'n speelse manier:

Die sewe wurms spin hulle in kokonne toe, na 'n sekere aantal dae (ek moet dit nog nagaan op die internet) kom daar sewe motte uit. Die sewe motte lê hulle sewe eiers. (Waarom klink dit alles so Bybels?) (180)

Wanneer sy bedreig voel deur 'n vreemde man by die hotel en huiwer of sy moet terug gaan Stellenbosch toe of nie, maak sy haar besluit op grond van die wurms se gedrag: "Laatmiddag kry ek 'n teken. Die sywurms het hulself in kokonne begin toespinn" (180). Hoewel die vroulike verteller op 'n naïewe manier besluite maak volgens ongegronde "tekens", maak die volgende siniese opmerking dit duidelik dat sy nie werklik oortuig is van die geldigheid van die mistieke verbinding tussen hierdie betekenaars nie: "Ek sal my deur die omstandighede laat lei. Op dié manier laat ek my bewegings deur sewe gedomestiseerde wurms bepaal" (180). Haar humoristiese beskrywing van die aflewering van die sywurms by 'n laerskool wat sy "bekruip [...] soos 'n pedofiel" (182), die spottende manier waarop sy die boks met Moses se biesemandjie vergelyk, en die seënbede wat sy hulle toewens ("Vaar julle wel, transformerende kokonne, fluister ek hulle toe, mag 'n ewige en ononderbroke siklus julle beskore wees" (183)) illustreer haar skeptisisme jeens die bonatuurlike en die moontlikheid dat die teken 'n dieper betekenis omvat. Daar is dus 'n ossilasie tussen hierdie ironiese houding en die opregtheid wat gesien kan word in haar besorgdheid oor die wurms en die byna mistieke, godgegewe verantwoordelikheid wat sy teenoor hulle voel.

Op 'n soortgelyke reis na Oesterklip oorweeg Niek Steyn 'n rob wat hy op die strand aantref as 'n moontlike teken van onheil, en hy wens dat die Joodse mistikus Menasse daar was om

die “voorbodes te interpreteer” (255). Daarby kom hy ’n kreef-verkoper tee met die naam “Fytjie”, ’n naam wat hy onmiddellik as “klein noodlotjie” interpreteer en wat hy assosieer met ’n figuur uit ’n Ingmar Bergman- film, ’n aankondiger van die dood (255).

’n Ander manier waarop karakters poog om kohesie te skep deur skynbaar “vry-swewende betekenaars” aan mekaar te verbind, is die vergelyking tussen die werklikheid en fiksie. Die karakter Marthinus, Niek se buurman, verbind voortdurend die gebeure in Niek se lewe met die metafiksionele roman “Vlakwater”. Metafiksie, ’n algemene tegniek in postmoderne tekste, verwys na fiksie wat op ’n selfbewuste, intensionele manier die aandag vestig op sy status as artefak om sodoende vrae te vra oor die verhouding tussen fiksie en realiteit. Deur hul eie metodes van konstruksie te kritiseer, bestudeer hierdie tekste die moontlike fiksionaliteit van die wêreld buite die literêre fiktiewe teks (Waugh 2003: 2). In *Vlakwater* vestig die roman (met die naam “Vlakwater”) van die fiktiewe skrywer Viktor Schoeman die aandag op die werk as ’n konstruksie, maar die metafiksionaliteit demonstreer ook die karakters se hunkering na die sekerheid wat ’n metanarratief hulle kan bied, ten spyte van hul postmoderne bewustheid van die gekonstrueerde aard van die werklikheid.

Wanneer Niek Steyn vir sy buurman Marthinus vertel dat hy ’n poskaart gekry het van Viktor Schoeman, die geslepe skrywer van die roman “Vlakwater” wat tien jaar gelede die land verlaat het, beweer Marthinus dat hy “iets in die mou voer” (24). Hierdie vermoedens is die begin van ’n reeks bespiegelings: Marthinus koppel voortdurend nuusgebeure en insidente in Niek se lewe met die plot van Viktor Schoeman se roman en stel gedurig voor dat die skrywer die aanstigter van hierdie insidente is. Wanneer Marthinus hoor van ’n mislukte sluipmoordpoging op ’n besigheidsman in Moorreesburg, verdink hy onmiddellik vir Viktor Schoeman, en wanneer hy verneem dat die slagoffer ’n kunsversamelaar ook was, roep hy uit: “The plot thickens!” (57). Niek bly egter skepties en hy hou vol: “Ek sien geen plot hier nie. Ek sien net ’n paar toevallighede” (57).

Metafiksionele verwysings na die plot van die roman sowel as direkte vergelykings tussen Schoeman se roman en die karakters se werklikheid, maak dit duidelik dat Marthinus op soek is na ’n metanarratief wat kan dien as verklarende raamwerk vir die onverklaarbaarheid van die werklikheid, en hy skryf selfs die gebeure toe aan ’n byna goddelike (hoewel boosaardige) skrywersfiguur wat verantwoordelik gehou kan word vir die gebeure. Niek behou egter (aanvanklik) ’n postmoderne wantroue teenoor die bonatuurlike en die absolute. Wanneer Marthinus sy vermoedens dat Viktor agter die sluipmoordpoging is, verklaar met die uitroep

“Dis dáár, dis alles daar in sy romans!” (59), antwoord Niek dat sy romans geen basis kan wees vir so ’n aanname nie. Op dieselfde manier verbind Marthinus die byna profetiese uitings van ’n geestelik versteurde man wat by Niek se huis opdaag met gebeure in “Vlakwater”, en hy is teleurgesteld wanneer die man nie op Viktor Schoeman se naam reageer nie (109).

Beide Marthinus en die vroulike verteller se aantygings en vermoedens teenoor Viktor Schoeman is gebaseer op intuïtiewe “aanvoelings” wat herinner aan die term “truthiness” waarna Stephen Colbert (2006) verwys. Wanneer die bekende kunstenaar Buks Verhoef vermoor word, probeer Marthinus om sin te maak uit al die vreemde gebeure deur dit alles aan Viktor Schoeman toe te skryf, suiwer op grond van ’n subjektiewe gevoel: “... ek weet dit klink nie baie oortuigend nie, maar ek het ’n sterk aanvoeling dat daar ’n skakel tussen al hierdie gebeurtenisse is, en ek kan my aanvoeling gewoonlik vertrou” (130). Wanneer Niek protesteer, hou hy vol: “Dis nie te sê daar’s nie ’n skakel as mens dit nie onmiddellik kan sien nie. Daardie man is terug in die land met ’n doel. Wat die doel is, weet ek nie, maar dat dit verband hou met allerlei dinge waarvan ons die afgelope tyd te hore gekom het, daarvan is ek seker. Ek voel dit in my gebeente...” (131).

Wanneer die vroulike verteller (wat ’n getuie was van Buks Verhoef se dood) ’n vreemde karakter in ’n hotel ontmoet wat met haar praat oor die kunstenaar se dood, haar vra om saam met hom op reis te gaan en haar later begin agtervolg, maak sy die volgende afleidings:

Ek lees hom as iemand wat daarvan hou om games te speel. Ek voel dit so aan my niere. Ek vermy voorlopig die coffee shop waar Buks Verhoef in my arms gesterf het. Ek het ’n vreemde vermoede dat as ek die man iewers sal raakloop, dit dáár sal wees. Hy het een of ander verbintenis met Buks, en ook met die verdagte. Daarvan is ek seker, hoewel ek geen bewyse het om my vermoedens te staaf nie (198).

Beide karakters maak afleidings op grond van ’n instinktiewe “waarheid”, sonder dat daar enige empiriese feite is om hulle argumente te ondersteun. Daarby word hierdie vermoedens nooit bevestig nie. Nóg die karakters, nóg die leser kry die bevrediging van ’n liniêre intrige met ’n netjiese gevolgtrekking of ’n verklaring van die moontlik verwante tekens en gebeurtenisse. Uiteindelik trek Marthinus sy aantygings terug en hy maak sy vermoedens af as blote “bespiegelings” (235). Van Viktor Schoeman se kamstige boosaardige planne kom daar niks nie, omdat hy vermoedelik in ’n motorongeluk sterf. Selfs sy dood bied geen afsluiting aan ’n reeks vreemde, moontlik toevallige gebeurtenisse nie, omdat dit onduidelik is of die skrywer wel dood is. Beide Niek Steyn en die vroulike verteller lees ’n berig in die koerant wat

verslag lewer van 'n motorongeluk waarin drie ontsnapte psigiatriese pasiënte en 'n onbekende bestuurder gesterf het. Beide karakters lei af dat die bestuurder Viktor Schoeman is, omdat hy aan die vroulike verteller genoem het dat hy sy neef in 'n psigiatriese inrigting gaan besoek (300) en omdat Marthinus vermoed het dat Schoeman verantwoordelik was vir die ontsnapping van drie pasiënte uit dieselfde inrigting (301). Dit bly egter by vermoedens en bespiegelings, en die raaisel word nooit opgelos nie:

Niek vermoed ook dis Viktor, maar hy is nie seker nie. Maar hy sou graag wou weet of dit wel Viktor was, en of hy hom dinge begin verbeel het (aangehits deur Marthinus), maar omdat daar skynbaar geen manier is om dit uit te vind nie, laat hy dit geleidelik gaan. Hy laat die hele Viktor-aangeleentheid gaan. Hoewel dit hom, moet hy teenoor homself beken, 'n groot mate van genoeë sou verskaf om vir seker te weet dat dit inderdaad Viktor was wat daar spektakulêr in 'n kop-aan-kop botsing omgekom het” (302).

Net soos wat die karakters deurentyd poog om betekenaars aan mekaar te verbind, word die leser ook deur die vorm van die roman aangemoedig om 'n koherente geheel van die reeks skynbaar toevallige gebeurtenisse te maak en om betekenis te rekonstrueer, sonder om ooit te wete te kom of hierdie gebeurtenisse wel met mekaar verband gehou het. In hulle artikel “Reconstructing Depth: Authentic Fiction and Responsibility” (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 151) stel Irmtraud Huber en Wolfgang Funk die begrip “rekonstruksie” voor as 'n komplementêre, formele benadering tot die metataksis of “tussen-in-heid” van die metamoderne paradigma. Huber en Funk ondersoek die maniere waarop resente verhale deur postmoderne insigte en dekonstruktiewe impulse beïnvloed word, maar tog onderneem om 'n soort betekenis te rekonstrueer wat intersubjektiewe kommunikasie, menslike verbintenis en 'n paradoksale outentisiteit moontlik maak. Volgens Huber en Funk (Vermeulen en Van den Akker 2017: 152) is rekonstruksie 'n konfigurasie wat inherent is aan 'n literêre teks, weens sy spesifieke formele strukturering, 'n soort reaksie op die uitdaging wat gebied word deur die tekstuele oppervlak. Rekonstruksie kan gesien word by literatuur wat die leser se reaksie of “response-ability” aanmoedig, en die subjektiewe vorm van hierdie individuele respons bevestig die outentisiteit van die literêre ervaring. Dit is 'n leesstrategie, maar ook 'n potensiaal wat deur literêre tekste geaktiveer word deur middel van spesifieke estetiese en formele eienskappe. Huber en Funk deel Attridge (2004: 111) se siening van vorm as 'n “performed mobility” of 'n “performance of reading answering to a performance of writing”, en beskryf vorm as 'n raamwerk vir die interpretasie en die impak van die teks (Vermeulen en Van den Akker 2017: 153).

In *Vlakwater* dien die twee verhaallyne wat nooit kruis nie, as formele tegniek om die leser te lei tot die rekonstruksie van betekenis. Die roman bestaan uit twee afwisselende verhaallyne wat chronologies geskied, hoewel daar soms terugflitse na die karakters se verlede is. In die een verhaal fokaliseer 'n derdepersoonsverteller, Niek Steyn, terwyl die ander verhaal uit die perspektief van die eerste persoonsverteller, 'n naamlose haaslip-vrou, ontvou. Die twee verhaallyne word gebind deur gedeelde ruimtes, soos Stellenbosch en die fiktiewe dorpie Oesterklip; deur karakters soos Viktor Schoeman, Buks Verhoef, 'n versteurde man wat vir Buks Verhoef doodskiet en 'n man wat deur beide karakters beskryf word as 'n "Frankenstein-figuur" (273), sowel as herhalende temas soos verlies en misdaad. Die verweefde verhaallyne skep die verwagting dat die twee vertellers sal ontmoet, terwyl gedeelde dramatiese gebeurtenisse soos Buks Verhoef se dood die leser aanmoedig om verbintenisse te maak tussen die twee verhaallyne, met die verwagting dat dit sal lei tot die oplos van die moord en die ontknoping van die verhaal. Die leser verwag 'n verklaring, 'n dieper betekenis verbonde aan 'n reeks moontlik betekenislose, onverwante gebeurtenisse, net soos wat die karakters daardie selfde diepte soek deur vergelykings te maak tussen die werklikheid en fiksie.

Huber en Funk redeneer dat metaverwysings by rekonstruksie funksioneer as 'n strategie om die leser se "response-ability" aan te moedig. Waar metaverwysings by dekonstruksie dien as 'n tegniek om die leser bewus te maak van die gekonstrueerde aard van die werklikheid, bemerk Huber en Funk dat dit by resente tekste dien as 'n manier om outentisiteit te rekonstrueer eerder as om die beperkinge van representasie uit te wys. Die metaforiese dieptestruktuur wat die gevolg is van die interaksie of "response-ability" wat nodig is om sulke metareferensiële onderbrekings van tekstuele logika te verwerk, herenig die (post)strukuralistiese oppervlak-skeiding van outeur, leser en teks as afsonderlike entiteite, en sodoende ontbind die teks as oppervlak (Vermeulen en Van den Akker 2017: 156). Rekonstruksie ondersoek die maniere waarop 'n literêre teks die aandag vestig op sy aard as konstruk om 'n outentieke effek te skep deurdat die skeiding tussen teks en leser verdwyn:

An enquiry into the strategies of reconstruction entails an exploration of the various ways in which a literary text subverts its own inescapable constitution as a mere surface, or in other words, how it paradoxically writes back against its ineluctable depthlessness by performatively pricking, indenting or displacing the surface boundary that separates the text from its reader (Vermeulen en Van den Akker 2017: 154).

Die metafiksionaliteit in *Vlakwater* vestig die leser se aandag op die teks as konstruk, en op sy of haar pogings om betekenis te maak uit die teks, soortgelyk aan die soeke na dieptestrukture wat gesien kan word in die karakters se vergelyking van hul werklikheid met die fiktiewe



roman, “Vlakwater”. Die feit dat daar geen oplossings gebied word vir die raaisels in die roman nie (wie het vir Buks Verhoef vermoor? Waarom is Viktor Schoeman terug in Suid-Afrika? Is hy werklik dood?), skep ’n ongemedieerde “outentieke” effek. Oplossings word nie op die leser afgedwing nie, maar daar is eerder ’n beroep op sy of haar “response-ability”. Die karakters se soeke na ’n “plot” getuig van ’n hunkering na dieptestruktuur om sin te maak uit die verlies en misdaad wat hulle beleef. Op dieselfde manier is die karakters op soek na ’n “buitekant”, ’n “elsewhere” of ’n bonatuurlike krag wat vertroosting kan bied, maar altyd met die postmoderne wete dat die bestaan daarvan onwaarskynlik is.

### 2.2.2 Toeval en transendensie

Die soeke na ’n “buitekant” kan in *Vlakwater* gesien word in die karakters se aangetrokkenheid tot die mistieke, die religieuse en die transendentale. Hierdie belangstelling kan egter nie beskou word as ’n toegewyde geloofsoortuiging nie, maar is eerder ’n performatiewe herevaluering van dieptes. Karakters soos Marthinus kan vergelyk word met Vermeulen (2015) se snorkelaar wat na die skool visse toe swem, maar steeds saam met die gety beweeg sonder om af te duik; wat diepte aanvoel, verbeel en waarneem sonder om dit te ervaar. Volgens Raoul Eshelman (In Stavris en Rudrum 2015: 113) gaan die postmoderne gepaard met ’n wantroue teenoor die metafisiese, met as gevolg die ontstaan van ’n hiperkritiese, verdedigende diskoers wat verenigde konsepte van die teken afskryf as metafisiese onsin:

In poststructuralism explicitly and postmodernism implicitly, signs are thought to be tacked onto things belatedly, whether through custom, agreement, or happenstance. To achieve an understanding of things you can only go through signs; hence the sign (or, more precisely, the free-floating signifier) is the starting point for acquiring knowledge, not the thing itself. This basic notion, enormously amplified and elaborated in poststructuralist theory, is very difficult to get rid of once you have it. For the alternative to “going through the signifier” from this point of view is to assume either a mystical union of signs and things – which no one in our secular world does anymore – or to be subject to partial, usually unconscious failure to recognize that ‘there is nothing outside the text’, as Derrida puts it (Stavris en Rudrum 2015: 114).

Eshelman identifiseer ’n nuwe neiging in kontemporêre kuns, film, argitektuur en literatuur wat die postmodernistiese dualistiese konsep van die teken agterlaat om opnuut ’n monistiese verenigde benadering na te volg, ’n tendens wat hy “performatisme” noem. Volgens Eshelman is die postmodernistiese era met sy dualistiese nosies van tekstualiteit en metafisiese skeptisisme aan die verbygaan. Monistiese waardes is weereens aan die opkom en hedendaagse kunstenaars lê die klem op eenheid, skoonheid en afsluiting, eerder as die eindelose ironie van anti-kuns (115). Eshelman identifiseer ’n “metafisiese optimisme” (122) in tekste, soos

byvoorbeeld die roman *Life of Pi* waarin die leser veronderstel is om met 'n karakter te identifiseer wat al die groot religieë gelyktydig aanhang, soortgelyk aan die karakter Marthinus in *Vlakwater*.

Performatisme verskil egter van die metamoderne begrip van ossilasie tussen 'n postmoderne skeptisisme en 'n metamoderne geloof, aangesien Eshelman klem lê op die performatistiese estetiese strategieë wat die leser dwing om met iets ongeloofwaardigs te identifiseer, ten spyte van sy skeptisisme. Hierdie estetiese tegnieke sluit die konsep “double framing” in. Performatistiese werke word op so 'n manier rangskik dat die leser geen keuse het as om die enigste, verpligtende oplossing te aanvaar wat gebied word op die probleme wat in die teks opduik nie. Die outeur skep 'n “buiteraam” wat die leser (tydelik) afsluit van die omringende konteks en binne-in die teks in forseer. Die leser word dan gedwing om met 'n karakter, handeling of situasie te identifiseer op 'n manier wat slegs geloofwaardig is binne die beperkinge van die teks as 'n geheel. Aan die een kant word die leser gedwing om te glo, ten spyte van homself, maar aan die ander kant voel hy steeds die dwingende krag wat hierdie identifikasie inisieer en intellektueel bly hy bewus van die eiesoortigheid van die argument.

Die leser moet altyd onderhandel tussen die positiewe estetiese identifikasie en die dogmatiese middels wat gebruik is om dit te bereik (118). Waar postmodernisme dikwels 'n deïstiese patroon volg, word performatistiese werk in 'n teïstiese vorm gegiet. Deïsme suggereer die ontbinding van 'n soort verenigde oorsprong wat tekens genereer wat deur mense gevolg moet word tot by die bron. Daarteenoor verwys die teïstiese model na 'n basiese plot waarin die skepper 'n raamwerk opstel (die wêreld) waarin ondergeskikte wesens geplaas word. Hulle taak is om die raamwerk te ontstyg en om een te word met die skepper deur sy volmaaktheid op 'n spesifieke manier na te boots (125). In performatistiese werke word tyd en plek op so 'n manier rangskik dat karakters 'n kans het om hulself binne die raamwerk te oriënteer en om die raam te transendeer. Die gekonstrueerde aard en die kunsmatigheid van hierdie raamwerk lei tot die bewustheid van die bestaan van 'n implisiete outeur wat sy of haar wil op die leser afdwing. Daar is spanning tussen die ruimtelike en temporele manipulasie van die teïstiese raamwerk en die menslike subjek se beperkte pogings om dit te oorkom (144).

In *Vlakwater* kan die intrige as deïsties beskou word, as 'n reeks tekens wat die karakters volg in 'n poging om die bron te vind. Hoewel daar spore is van 'n implisiete outeur as organiserende instansie wat die verhaallyne verbind deur middel van herhalende motiewe, beelde en temas, is daar geen sprake van die manipulerende raamwerk wat die kern vorm van performatisme

nie. Geen antwoorde word op die leser afgedwing nie – intendeel, die meeste raaisels bly onopgelos. Hoewel die “metafisiese optimisme” waarna Eshelman verwys sowel as die performatiewe “believing in spite of yourself” gesien kan word by karakters soos Marthinus, verteenwoordig Niek Steyn die postmodernistiese skeptisisme te midde van hierdie geloof.

Marthinus, Niek Steyn se buurman, illustreer die metamoderne gevoelstruktuur van geïnformeerde naïwiteit, en die performatisme se metafisiese optimisme. Hy beskryf homself as ’n gewese “fat cat”, met ’n materialistiese ingesteldheid wat vervreem geraak het van sy beginsels en wat daarna ’n soort bekering ondergaan het danksy sy ontmoeting met die Joodse eiendomsagent Menasse (308). Menasse word beskryf as ’n spirituele, “intuïtiewe karakter”, ’n kenner van die Kabbala wat in staat is om die energie, uitstralings of “emanations” van ’n plek te bepaal en te verander (134). Ná sy “bekering” het Marthinus wyd begin lees, sy lewe vereenvoudig, varke aangeskaf, ’n tuin aangelê en “probeer goed doen waar [hy] kan” (308). Hoewel daar by Marthinus ’n soeke is na meer as die oppervlak van die verbruikerskultuur, ’n soeke na diepte in die mistieke en die religieuse, is hy geen modernistiese duiker wat die diepte induik nie. Hy demonstreer eerder ’n metamoderne besluiteloosheid:

“Ou Testament, Nuwe Testament, ek kan self nie besluit nie. Boeddha – die heer Siddhartha, of Jiddu Krishnamurti – die gesalfde van die Teosofiste? (Al het hy hulle vroeg reeds onder die gat geskop.) O Here, ek hink altydmaar op twee, drie gedagtes. Die Koran. Elkeen het sy eie aantrekkingskrag vir my. Ek wil nie eers dínk aan die moontlikheid van Ortodoks nie, want ek was van kleintyd aangetrek deur gesnede beelde. Om van die heilige nagmaalbeker te drink, die altaar of die soom van die Maagd se kleed te kus, die skoonheid van die ryk beskilderde interieurs, die dreunsang van die Bisantynse kore, o Here. As ek ’n Israeliet was, was ek ’n voordanser by die goue kalf. Maar dan is daar ook die brandende bos. Enige manifestasie. Ek het so ’n swakheid vir manifestasie. Die brandende bos! Ek sou my voortande gee om dit te gewaar! Om séker te weet waarvan dit ’n manifestasie is!” (159)

In die artikel “Een verlangen naar oprechtheid” wys Vermeulen en Van den Akker (2013) op die metamodernisme se kenmerkende onvermoë om een standpunt bo ’n ander te kies. Hulle verwys na ’n installasie van die Libanese kunstenaar Annabel Daou getiteld *Which Side Are You On?* (2012). Die werk bestaan uit ’n ou televisie met ’n stilstaande beeld van ’n katolieke konfessieskerm en ’n geluidsfragment waarin die vraag “Which side are you on?” gestel word. Die antwoorde verskil – sommige deelnemers antwoord “the good side”, ander “the sunny side” en ander “my side”. Maar by elke antwoord klink onsekerheid en vertwyfeling deur. Daou vestig die aandag op die kortsluiting wat ontstaan wanneer ’n mens gedwing word om ’n keuse te maak tussen verskillende posisies, terwyl jy nie met sekerheid weet dat die een posisie beter as die ander is nie. Daar is by Marthinus ’n behoefte om ’n keuse te maak, om “séker te weet”

wat die bonatuurlike krag is waarna hy hunker en hoe dit manifesteer, maar hy word terug gehou deur 'n postmoderne skeptisisme wat lei tot hierdie besluitelose “tussen-in-heid”.

Marthinus blyk 'n opregte vertrou te hê in Menasse se “mistieke aanleg” en sy “besondere aanvoeling vir revolusionêre kragte” en hy beweer dat Menasse eenmaal “die helende hande” op hom gelê het toe hy manies was (137). Daarby verklaar hy die geweld en misdaad in die informele nedersetting in sy buurt deur dit toe te skryf aan “heftige kragte”, “kragte wat hulle deur geen geroepene of kruisvaarder gaan laat teëgaan nie” (137). Wanneer Niek hom egter vra of hy werklik glo in die bonatuurlike kragte waarvoor Menasse dit het, antwoord Marthinus dat hy respek het vir Menasse se gawes, hoewel hy nie alles glo wat hy sê nie (171). Dit is duidelik dat Marthinus op soek is na diepte onder die oppervlak, na iets “buitekant” die waarneembare werklikheid, maar dat hierdie geloof 'n “willful self-deceit” is. Hy spreek sy waardering uit vir Oosterse kuns se bemoeienis met transendensie, maar gee in dieselfde asem erkenning aan die filosoof Jiddu Krishnamurti, wat beweer dat daar niks meer is as die hede nie:

Dis hoekom ek van die Russiese romans en die Russiese filmmakers hou. Die Westerse kunswêreld is gerig op die liggaam, op seksualiteit. Die kwessies daarin is sosiale kwessies. Die Oosterse kuns, en daarby sluit ek die Russe in, is gemoeid met gees en transendensie. Alles taboe-onderwerpe in die Westerse kuns. Dis waarvan ek hou. Ek hou van 'n gemoeidheid met gees en transendensie. Daarom hou ek soveel van wat Menasse sê. Daarom lees ek Esegïël met soveel onthutsing. Al sê meneer K, 'n man vir wie ek die grootste bewondering het: Gee onvoorwaardelik aandag, daar is net die nou. Met alle ander dinge lei ons onself net om die bos” (306).

Hoewel Marthinus daarin slaag om “homself om die bos te lei”, is Niek Steyn nie in staat om sy postmoderne wantroue teenoor die metafisiese af te skud nie, ten spyte van sy behoefte aan die sekerheid wat 'n teologiese raamwerk hom kan bied. Wanneer Niek vir Menasse vertel van 'n student van hom wat betrokke geraak het by satanisme as inspirasie vir haar kunsprojek, beweer Menasse dat die meisie in twee oorvleuelende sirkels beland het, dié van die goeie en dié van die slegte, en dat sy verlok is en ingetrek is in die domein van onkunde en donkerte sodat haar siel gevaar geloop het om vernietig te raak. Niek se reaksie is skepties:

Niek sê hy kan Menasse wat die domeine van onkunde betref gelyk gee, maar hy's nie so seker van die moontlike bedreiging wat dit vir die meisie se siel ingehou het nie. Dis nou te sê as sy, sê hy – en hy ook, for that matter – so iets soos 'n onsterflike siel hét (170).

Hoewel Niek wantrouig is teenoor die bonatuurlike en die transendentale, begeer hy die vrede wat Menasse se geloof hom bied:

Menasse knik dromerig. Sy blik is steeds stip op die vlamme gerig, waarin hy vir seker allerlei geheime van die skepping en van God se niksheid sowel as van sy volkome eenheid met alles sien. Niek beny hom hierdie uitgebreide sisteem van waarheid en samehang. Sy eie lewe voel of dit vinnig besig is om uitmekaar te vlieg (218).

Ten spyte van sy aanvanklike skeptisisme wend Niek hom uiteindelik ook tot die mistieke om helderheid te kry oor die onverklaarbare gebeurtenisse in sy lewe. Wanneer Marthinus voorstel dat Menasse na Niek se huis kom kyk om die “uitstralings” van die huis te bepaal nadat twee dubieuse karakters opdaag om ’n aanbod te maak op die huis, stem Niek in, met die hoop dat Menasse as ’n onpartydige persoon, “so verdiep in die geheime van die skepping en van God se niksheid en van sy volkome eenheid met alles” sy mening oor die situasie gee en “sommer ’n onpartydige oordeel oor Niek se héle lewe vel, nie net die huis nie” (236).

Hy is nie net op soek na samehang te midde van onbegryplike gebeurtenisse nie, maar ook na vertroosting ná die dood van sy broer en die einde van sy verhouding met sy geliefde, Isabel, sowel as na geregtigheid te midde van geweld en misdaad. Wanneer Niek erken dat hy verantwoordelik voel vir die verkragting van sy huurder, Charelle, omdat die misdadigers moontlik ’n verhouding tussen Niek en Charelle vermoed het, verklaar Marthinus dat hy met “moeilike morele kwessies soos hierdie” geneig is om hom tot die wyses te wend, soos Boeddha en Jiddu Krishnamurti. Wanneer Niek hom vra hoe hy gevoelens van verlies hanteer, antwoord Marthinus dat dit hom help om Esegïël te lees (298). Anders as Marthinus, slaag Niek egter nie daarin om homself “opsetlik te mislei” nie. Wanneer Menasse voorstel dat Niek in elkeen van die kamers in sy huis sit en mediteer oor die Goeie om die negatiewe energie te verdryf, erken Niek dat dit “nie sy scene” is nie, en dat hy sy eie integriteit geweld sou aandoen as hy homself dwing om so iets te doen (313).

Op dieselfde manier hunker die vroulike verteller na die troos wat die geloof in die bonatuurlike, in die hiernamaals, kan bied. Die dood van haar vriend, Jakobus, en die verlies waarmee sy moet saamleef, vestig voortdurend haar aandag op haar sterflikheid en die onverbidde verbygaan van tyd. In die openingsparagraaf van die roman beskryf sy die tyd wat gevolg het op haar vriend se dood as “heilig”, ’n woord wat volgens Visagie (2016) onmiddellik ’n gerigtheid op die relevansie van metafisiese vraagstukke in die roman aankondig. Die haaslip-vrou laat vir haar ’n skedel van krale in Zimbabwe maak wat oor haar waak (115), ’n voortdurende herinnering van die onvermydelikheid van die dood, en sy beskryf herhaaldelik haar beendere en haar organe as “koud”, ’n fisiese beleving van die vrees vir haar naderende dood en die uiteindelijke koudword van haar liggaam:

Dit is bitterlik koud. Teen hierdie tyd glo ek ek word in my ganse lewe nooit weer warm nie. Dit is nie net meer die organe in my liggaam wat koud is nie, die koue sypel geleidelik deur na my beendere. Ek verbeel my dat ek my bevrore skelet kan sien asof dit voor my op 'n skerm projekteer word: my beendere soos yskristalle (114).

Daarteenoor word die transendentale, die moontlikheid van 'n lewe ná die dood beskryf in terme van hitte en vuur. Sy sien een aand in die vlamme van die vuur wat haar vriende in die herd gemaak het, drie figure wat sy met Daniël en sy vriende in die Bybel vergelyk. Hierdie figure is in die hooggoond, onaangeraak deur vlamme. Sy verbeel haar dat een van hierdie figure haar oorlede vriend Jacobus is. Waar sy self die tyd beleef as 'n struikelblok, as iets wat “jag maak op haar” (249) is die figuur van Jacobus, “vir wie tyd opgehou het, en wat nou vry kon beweeg” verlos van tyd se “remmende greep” (230). Hierdie vlugtige fantasie word egter gou weer vervang deur die bewustheid van Jacobus se afwesigheid, waarna sy weer oorval word deur die ysige gevoel in haar beendere (230).

Haar talryke beskrywings van die “sublieme” skoonheid van die sonsopkoms (197, 207, 226) suggereer die moontlikheid van iets bonatuurlik wat die banaliteit van die alledaagse ontstyg. In sy artikel “Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism” merk Raoul Eshelman op dat fotografie wat as performatisties beskryf kan word, dikwels 'n transendentale effek skep, die effek van 'n hoër skeppingsorde waarvan die bron onbekend bly. Eerder as om ons te konfronteer met 'n eindelose regressie van verwysings wat ons aan ons eie mortaliteit en materialiteit herinner, skep hierdie foto's die gevoel van 'n verenigde orde wat die onmiddellike onderwerp van die foto blyk te ontstyg (Vermeulen en Van den Akker 2017: 185). Een van die voorbeelde wat hy noem, is Alina Kisina se foto *City of home, I*, met haar gebruik van misterieuse natuurlike lig wat van bo af op die stad Kiev skyn om 'n numineuse effek te skep.

In *Vlakwater* beskryf die vroulike verteller dikwels die sonsopkoms wat sy soggens uit haar venster aanskou in religieuse terme. Sy verklaar dat die lug soms so helder is soos die “eerste dag van die skepping” (207) en sy vergelyk een sonsopkoms met 'n skildery wat Jesus Christus se kruisdood uitbeeld:

Die opkomende son, nog nie sigbaar nie, verlig hierdie wolkmassa van onder, sodat dit bloedig-blou begin gloei aan die onderkant, 'n donkerder blou aan die bokant. Behalwe vir hierdie wolkkolom is die hemel so goed as leeg, met enkele veegsels wolk daarin. Ek kan my oë nie hiervan afhou nie. Dit herinner my aan 'n skildery van Andrea del Castagno: die Heilige Drie-Eenheid met Sint Jeronimus. God ondersteun sy Seun aan die kruis, hulle word van bo af uitgebeeld. Christus se liggaam eindig halflyf, in twee rosigrooi gevlerkte gerubyne. Die effek hiervan is dat dit lyk asof sy liggaam bloederig

is, die organe sigbaar, die ribbes en die niere. Die kleur van die wolkies hierin is die presiese kleur van die onderkante van die wolkemassa bo die berg (197).

Hoewel die vroulike verteller teruggryp na 'n religieuse referensiekader om sin te maak uit die metafisiese vraagstukke wat die dood en die onverklaarbare skoonheid van die natuur na vore bring, vind sy, anders as Menasse met sy geloof in 'n "uitgebreide sisteem van waarheid en samehang" (218), geen troos in die vastigheid wat so 'n sisteem kan bied nie. Die beskrywing van die kleur van die lug as "bloedig" en die fokus op Jesus se organe in haar ekfrastiese beskrywing van Del Castagno se skildery, vestig die aandag op die vleeslike en die sterflike. Sy is wantrouig teenoor die skoonheid wat sy beleef en intens bewus van die kontras tussen die effek van sublieme sereniteit wat die landskap skep, en die geweld en verlies van die werklikheid: "Maar elke dag is die skouspel aangrypend, gryp die skoonheid my aan die keel en vorm dit 'n – dikwels sublieme – oorgang van die nag na die dag, van die beklemmende intensiteit van die nag se drome na die beangstigende werklikheid van die dag" (226). Sy ervaar Stellenbosch as 'n "verraderlike plek, waar 'n mens ongesiens kan ondergaan, al is die maan hier glorieryker as elders" (318). Aan haar vriend Willem Wepener beskryf sy die ambivalensie wat sy teenoor die dorp voel: "Ek haat dit, dit maak my kloustrofobies, ek voel ek kan nie vry asemhaal hier nie, en dan kom ek tog elke keer weer terug. Dis veral die herfs waaroor ek ambivalent voel, sê ek. Soveel vanselfsprekende skoonheid maak my onrustig" (200).

Die natuurlike skoonheid van die dorp en van die sonsopkomste, 'n skoonheid wat sy nie kan begryp nie, "met meer prag as waarvoor [sy] ooit woorde of trane sal hê" (318), maak haar onrustig, omdat sy dit ervaar as iets subliem en verhewe bo die werklikheid, maar tog steeds 'n postmoderne wantroue koester teenoor die metafisiese en die bestaan van 'n "elsewhere". Daar is 'n erkenning van die moontlikheid van 'n bonatuurlike krag en 'n hunkering na die troos wat onsterflikheid kan bied, maar terselfdertyd 'n skeptisisme wat alles as blote toeval afskryf. Anders as die "sublieme" beelde wat die vorige beskrywings van die natuur oproep, illustreer die volgende aanhaling die verteller se belewing van die werklikheid as 'n reeks kontingente gebeurtenisse:

Op 'n oggend is daar in die lug 'n enkele pienk veegsel wolk, met 'n donkerder kern. 'n Wolk so yl soos 'n nagedagte, 'n argelose spatsel uit 'n oormaat van moontlikhede. 'n Speelse herinnering aan gotweetwat" (253).

As hierdie waarneming die moontlikheid oproep van 'n hoër mag as skepper en regeerder van die wêreld wat soos 'n kunstenaar spatsels laat op 'n doek, dan is dit 'n deïstiese visie van 'n god wat geen duidelike tekens of openbarings aan die mensdom gee nie, maar 'n onbetrokke

god wat sy onderdane vrye teuels gee in 'n chaotiese wêreld. Daar is geen duidelike openbarings of tekens van samehang nie, maar bloot speelse, toevallige spore van sy teenwoordigheid wat die sterflike wese nie kan begryp nie.

Ten spyte van die vroulike verteller se soeke na dieptestrukture en tekens van 'n bo-natuurlike skeppingsorde, bied die religieuse of die mistieke uiteindelik geen troos nie. Die slotsin van die roman suggereer dat sy eerder berusting vind by 'n aanvaarding van die afwesigheid van diepte, en dat sy op 'n paradoksale manier gevul word deur hierdie aanvaarding van die leegheid van haar bestaan: “In die nag tydens volmaan maak ek my mond oop. Die wind waai daardeur soos deur 'n spelonk. Dit voel vir my ek eet die wind, en word daardeur gevul” (318).

### ***2.3 De consequenties***

In 'n wêreld wat blyk te bestaan uit suiwer materiële betekenaars, uit 'n reeks onverwante “hedes” of “nou-momente” in tyd (Jameson 1991: 27) tas die hoofkarakter van *De consequenties*, Minnie Panis, onrustig na tekens wat sou aandui dat daar wel 'n verband is tussen oorsaak en gevolg, dat haar dae wel implikasies het en dat sy wel bestaan. Ten spyte van haar wantroue teenoor absolutes en haar bewustheid van die gemedieerde aard van die realiteit, streef sy na outentisiteit deur die grens tussen kuns en realiteit te verontagsaam, oorweeg sy 'n mistieke eenheid van tekens as verklaring vir die kontingensie van haar bestaan, en soek sy berusting by die idee van 'n alomteenwoordige goddelike figuur wat haar lewe betekenis sal gee.

#### **2.3.1 Oorsaak en gevolg**

As konseptuele kunstenaar is die karakter Minnie Panis volkome bewus dat illusies en kunsmatigheid 'n elementêre deel van haar bestaan vorm. Sy wantrou absolute opvattinge van waarheid en is oortuig dat alles 'n konstruksie is. Wanneer haar geliefde, 'n fotograaf, foto's neem van 'n slapende Minnie in 'n Lanvin-nagjurk, sonder haar toestemming en met die voorneme om die foto's aan die modetydskrif *Vogue* te verkoop, gee sy voor dat sy deel was van die projek en sy staan 'n radio-onderhoud toe om die foto's te bespreek. In die onderhoud voer sy aan dat 'n advertensie geslaagd is as dit die illusie van intimiteit skep, en dat alles 'n manipulasie van die werklikheid is, selfs die onderhoud waarmee sy op daardie oomblik besig is. Sy maak verder die volgende uitspraak: “Ons leven lang zoeken we naar echtheid [...] maar we vergeten graag dat zelfs de grond onder onze voeten een constructie is” (Weijers 2014: 43).



Minnie illustreer Jameson se vergelyking van postmoderne kuns met die skisofreen se onvermoë om die verlede, hede of toekoms van sy eie biografiese ervaring te verenig, en die ontbinding van die betekenis-as waardeur hy gereduseer word tot 'n ervaring van suiwer materiële betekenaars (Jameson 1991: 27). Wanneer Minnie ou foto's van haarself as kind bekyk, merk sy op dat die kind 'n totaal ander persoon is as die volwasse Minnie:

... er was een toen en er was een nu, maar tussen beide bestond niet zoiets als een verbindende route. Waar bij anderen het leven een landkaart was met een langzaam uitbreidend wegennet, bleven de plekken op Minnies kaart geïsoleerd van elkaar bestaan. [...] Dus luisterde ze altijd met verwondering naar mensen die een chronologisch, en min of meer logisch verhaal van hun leven wisten te vertellen. Hoeveel afslagen en omwegen er ook waren geweest, hoeveel hellingen en doodlopende paden, er tekende zich altijd een parcours af. Zelfs de slechtste beslissingen en de grootste toevalligheden pasten in het plan. Hoe deden mensen dat? Hoe lukte het hun uit elke oorzaak een gevolg te laten vloeien alsof dat helemaal geen kunst was maar een volkomen natuurlijke aangelegenheid, een wetmatigheid als water dat maar in één richting door een rivier stroomt? (94-95)

Minnie sien die lewe as 'n reeks toevallighede en beskou die chronologiese rangskikking daarvan as 'n kuns. Waar die karakters in *Vlakwater* vastigheid soek deur die werklikheid te vergelyk met die gestruktureerde narratief wat literatuur bied, is kuns vir Minnie 'n manier om te bevestig dat sy wel bestaan, dat haar daade 'n impak het in 'n wêreld van geïsoleerde betekenaars. Sy heg geen waarde aan die eindproduk nie, maar vind betekenis in die werksproses, en neem Andy Warhol se uitspraak “All that matters is work” as haar lewensmotto aan (53). Hoewel sy erken dat oorsake wel gevolge het, beskou sy haar daade as impakloos en haar werk as banaal:

Niet zelden had ze, bij het zien van haar eigen werk in een galerie of het in ontvangst nemen van een prijs, de sensatie zich over zichzelf heen te buigen als een lijkschouwer over zijn eigen lijk: de witte ruis van oorzaken gereduceerd tot gevolgen die niet minder banaal waren dan een botbreuk hier en een blauwe plek daar (25).

Haar kunsopvatting en die vergelyking van die gevolge van haar kuns met onbenullige beserings en bloukolle word fisies uitgedruk in die bloukol wat sy opdoen tydens 'n skaatstog, “waar ze dwangmatig op drukte om te voel of het nog zeer deed – wat het deed” (12). Hoewel sy haar lewe en haar kuns as sinneloos beskou, lê sy klem op die alledaagse spore van haar bestaan en jaag sy dikwels pyn en lewensgevaarlike situasies na om te bevestig dat sy wel lewend is. Haar eerste noemenswaardige kunswerk getiteld “Bestaat Minnie Panis?” is 'n sewentien minuut-lange stilfilm wat bestaan uit 2095 beelde van haar eie afval wat sy daaglik

afgeneem het (33). Hierdie kunswerk demonstreer die (ekologiese) impak van haar bestaan, maar ook die trivialiteite waaruit dit opgebou is.

Haar tweede kunswerk “Nothing Personal” begin as ’n reaksie op haar liefdesverdriet wanneer haar kêrel haar verlaat om ’n dokumentêr te gaan maak van inwoners op ’n sinkende eiland in Alaska, met die mededeling dat die beëindiging van die verhouding “niets persoonliks” is (60). Sy verkoop haar besittings een vir een as ’n poging tot bevryding, sonder om self te besef waarmee sy besig is: “Meer nog dan de meubels ontbrak er iets anders, iets wat minder met de spullen zelf te maken had dan met een gebrek aan logica, een schakel in de keten van oorzaak en gevolg” (62). Uiteindelik lei die eerste paar ondeurdagte verkope tot die selfopgelegde taak om alles wat sy besit te verkoop, wat daarmee “de absolute vrijheid die zich ontvouwt aan degenen die niets te verliezen noch te verlangen hebben” meebring (63). Die eindproduk is ’n stop-motionfilm van haar steeds leër wordende huis met ’n klankfragment van ’n film oor die verdwynende kuslyn van Suid-Louisiana en die gevolge van orkaan Katrina (63). Hierdie kunswerk demonstreer Minnie se terugkerende begeerte om te verdwyn in die chaos van ’n wêreld wat bestaan uit banale oorsake en gevolge, “om op te lossen in het niets, wat dat niets ook mocht zijn” (51). ’n Resensent merk op oor Minnie se werk dat haar kuns persoonlik blyk te wees, maar dat ’n mens uiteindelik tot die gevolgtrekking kom dat jy niks oor haar te wete gekom het nie. Al wat oorbly is ’n leë huis, en ’n paar voorwerpe wat aan enige iemand sou kon behoort: “De kunstenaar is verdwenen, uitgevlakt tegen de witte achtergrond van haar gestripte huis” (73).

Minnie se kuns kan dus tot ’n mate vergelyk word met Jameson se beskrywing van Andy Warhol se werk as ’n dieptelose representasie wat die toeskouer op ’n afstand hou. Minnie se intense ervaring van die hede weerspieël Jameson se beskrywing van die afbreek van die betekenis-as wat gepaard gaan met die postmoderne verwerping van dieptemodelle. Die ontbinding van temporaliteit skei ’n oomblik in die hede en isoleer dit, sodat die subjek verswelg word deur die hede en hy dit as oorweldigend helder ervaar. Hierdie materiële, geïsoleerde betekenaar verskyn aan die subjek met ’n verhoogde intensiteit, wat kan lei tot ’n gevoel van angs en ’n ervaring van die verlies van die werklikheid, of anders ’n euforie van hallusinogene intensiteit (Jameson 1991: 27).

Minnie ervaar beide die gevoel van angs, sowel as die euforie wat hierdie intense ervaring van die hede meebring. Enersyds is daar ’n verlange om te verdwyn, maar andersyds is daar by Minnie ’n paradoksale behoefte aan erkenning, aan ’n bevestiging dat sy wel bestaan, deur die

allegaagse te verhef tot kuns, en 'n soeke na die euforie van uitputting wat haar herinner dat haar dae wel 'n impak het. Sy vertel aan 'n jong student wat 'n onderhoud met haar voer dat sy vir dae lank siek was ná die voltooiing van die kunswerk:

Ik herinner me dat ik me rillend tussen twee ijdromen door, afvroeg of het me niet te veel had gekost. Die gedachte was vreemd genoeg bemoedigend. Misschien komt deze staat van totale uitputting nog wel het dichtst in de buurt van puur geluk, dacht ik (53).

Ten spyte van haar postmoderne beskouing van die wêreld as 'n konstruk, as 'n reeks banale oorsake en gevolge, en haar najaag van euforiese “nou-momente”, hunker Minnie steeds na die troos wat 'n alomteenwoordige goddelike figuur en die mistieke vereniging van tekens kan bied.

### 2.3.2 Die mistieke

Beide Minnie en haar rasonale moeder word uitgedaag deur hul blootstelling aan die mistieke, Oosterse wysheid van die Amerikaanse dokter en self-geproklameerde “taoïs”, Dr. Johnstone. Wanneer Minnie 'n brief kry met die misterieuse motto “Het enige wat de vis hoeft te doen, is zich verliezen in het water”, wat sy beskryf as 'n “bizarre mengeling van maatschappijkritiek, pseudowetenschappelijke theorie en schaamteloos persoonlik commentaar” (91), is sy skepties, maar terselfdertyd besef sy dat daar “iets aan de hand” is (92). Die brief is 'n uitnodiging aan Minnie om die laaste sessie by te woon van 'n behandeling wat sy twintig jaar vroeër ondergaan het – 'n behandeling waarvan sy niks onthou nie. In die brief beweer Dr. Johnstone dat elke menselewe gemerk word deur groot innerlike en uiterlike verskuiwings wat nou verbonde is aan diverse siklusse. Dr. Johnstone volg die beginsels van die Mayakalender en beweer dat die grootste siklus in 'n menselewe 'n periode van twintig jaar, of 'n “k'atun” behels. Hy glo dat Minnie oor 'n besondere gevoeligheid beskik vir die sikliese natuur van die tyd en dat sy moontlik 'n groot transisie in die komende periode kan deurmaak (88).

Hierdie brief word gevolg deur 'n reeks vreemde gebeurtenisse wat sy later interpreteer as “tekens” wat gelei het tot haar ontmoeting met Dr. Johnstone. Eers daag die bure se kat in haar huis op, wat sy interpreteer as 'n moontlike “onheilsbode” of anders “ 'n Japanse gelukskat” (110). Wanneer sy een oggend gaan skaats, kom sy 'n dragtige skaap teë. 'n Boer verskyn op die toneel, en sy vergesel hom om die skaap te help. Behalwe dat die skaap 'n moontlike vooruitwysing is na haar eie swangerskap, kry Minnie ook 'n gevoel van déjà-vu wanneer sy 'n beeld sien van lig wat op die dakbalke in die boer se skuur skyn. Sy word herinner aan Dr.

Johnstone se waarskuwing dat “er [...] een zeer sterk gevoel van déjà-vu [kan] optreden” (122) tydens haar “transitietijd”.

Minnie ontmoet uiteindelik vir Dr. Johnstone wanneer sy een middag op ’n dun laag ys gaan staan (’n beduidende gebeurtenis wat later bespreek sal word). Die ys skeur en sy sink na benede, waarna Dr. Johnstone opdaag om haar te red. Terugskouend herroep Minnie haar redding as ’n bo-natuurlike gebeurtenis: sy beskryf die hand wat uitreik om haar te help as iets wat die “mythische properties” aanneem van ’n “Manus Dei, vanuit de hemel zelf neergedaald om haar te redden” (189). Hierdie mistieke beskrywing van die gebeurtenis is nie sonder ironie nie, en sy voeg by dat dit vir haar gevoel het “alsof ze godnogaantoe een personage uit een Stephen Kingroman was” (189). Ten spyte van haar skeptisisme, gee Minnie haar oor aan die gevoel van misterie wat sy ervaar, en wanneer haar redder homself voorstel as die skrywer van die brief, is haar gelate reaksie:

Natuurlijk ben jij dat, want waarom ook niet? Al met al had het een soort logica. Nachtelijke katten, dode en levende lammeren, vissen die zich verloren in het water. Misschien, dacht ze, had het iets te maken met feng shui (194).

Ondanks haar sinisme, koester Minnie ’n behoefte om haarself te laat lei deur hierdie mistieke tekens en Oosterse wysheide, hoewel dit ’n behoefte is wat altyd onderworpe is aan ’n postmoderne skeptisisme. Hierdie tweestryd word verder geïllustreer deur haar ontmoeting met ’n sushiverkoper in Amsterdam. Wanneer Minnie op ’n dag haar selfoon uit haar rugsak probeer haal terwyl sy verby ’n sushi-restaurant ry met haar fiets, verloor sy haar balans en val, met tientalle tekenvelle wat die straat opwaai. ’n Japanner help haar om die papiere bymekaar te raap. Sy is beïndruk deur die effektiwiteit waarmee hy sy taak uitvoer en sy dink “Misschien [...] was dit wat ze verlichting noemden” (27). Sy skaam haar onmiddellik vir die reaksie, omdat sy die vorige week nog ’n konferensie bygewoon het oor oriëntalisme, en “nu zag ze een zogenaamd diepe oosterse wijsheid geprojecteerd in de eerste de beste sushiverkoper aan de Kinkerstraat” (28). Ten spyte van haar bewustheid van die Weste se stereotipiese uitbeeldings van die Ooste, verwerp sy uiteindelik Edward Saïd se postkoloniale, poststrukuralistiese analise van die verhouding tussen die Ooste en Weste, en gee sy haarself oor aan ’n misterieuse gevoel: “...ze wist plotseling met zekerheid dat dit was wat ze wilde, een doos sushi, de toekomst die zich openbaarde, helder als water. Edward Saïd kan de pot op, dacht ze...” (28). Hierdie insident lei tot die begin van Minnie se eerste projek “Bestaat Minnie Panis?” Hoewel sy die voorval beskou as “toeval” (26), skep die beskrywing van haar aksies die indruk dat sy onwillekeurig reageer op misterieuse kragte:

Thuisgekomen zette Minnie de doos voor zich op tafel, en wat er gebeurde was onverwacht en toch volkomen logies: ze moest er niet aan denken die stukke rauwe vis in haar mond te stoppen. De afkeer die ze voelde was nog acuter dan het verlangen van even daarvoor, en ze verwonderde zich over dit feit, die totale omkering die had plaatsgevonden, die glanzende stukke sushi die nu in die vuilnisbak lagen. 's Avonds laat viste ze die stukke voorzigtig weer uit die vuilniszak, legde ze op een wit vel papier, en fotografeerde ze van bovenaf met haar Canon 450 D. In een leeg cahier noteerde ze: *25 januari 2005. Bestaat Minnie Panis?* (29-30).

Haar aksies word bepaal deur onverwagse verlangens, wat sy, net soos die tekens wat haar ontmoeting met Dr. Johnstone voorafgegaan het, as “logies” beskou. Haar dade word uitgebeeld as die gevolge van die vooruitbestemming van 'n onverklaarbare, hoër mag. Anders as in *Vlakwater*, waar skynbaar mistieke tekens nêrens heen lei nie, lei misterieuse “gevoelens” tot groot gebeurtenisse (soos die ontstaan van haar suksesvolle kunswerk) en word die geheimsinnige briewe en déjà-vu's verklaar soos wat die verhaal ontvou.

Die achronologiese storielyn sluit aan by Minnie se fragmentariese beleving van tyd, terwyl die herhaling van bepaalde beelde in die hede en die verlede, sowel as die geleidelike onthulling van inligting, die leser dwing om die implisiete outeur se leidrade te volg om uiteindelik die raaisels op te los. Die verhaal word vertel deur 'n derdepersoonsverteller, met afwisselende fokalisasie: die tonele wat van 2006 tot 2012 afspeel ontvou vanuit Minnie se perspektief, terwyl Minnie se kinderdae (1984-1991) vanuit haar moeder se perspektief gesien word.

Deur Dr. Johnstone se gesprekke met Minnie nadat hy haar red, afgewissel met die tonele wat in die verlede afspeel, kom die leser te wete dat Minnie as 'n baba deur Dr. Johnstone behandel is, omdat sy geen reaksie op enige iets getoon het nie, soveel so dat haar ma beweert “dat het [haar] doet denken aan een object” (168). Hierdie afwesigheid sluit aan by Minnie se behoefte en geneigdheid om te “verdwyn” as reaksie op die intensiteit van die hede. Haar toestand as baba is een van die drie kere wat sy uit haar eie lewe verdwyn, soos voorspel in die openingsin van die roman: “Op die dag dat Minnie Panis voor die derde keer uit haar eigen lewe verdween stond die zon laag en die maan hoog aan die hemel” (7). Die eerste keer verwys na haar afwesigheid as baba, die derde keer na haar verdwyning onder die ys, soos aangedui deur die proloog (7), en die tweede keer na 'n insident wat plaasvind in 1991. Wanneer Minnie (wat sewe jaar oud is in hierdie stadium) se rugsak deursoek word by die skool as gevolg van 'n bomdreigement, word daar vier gesteelde beursies by haar gevind. Haar moeder besef uiteindelik dat sy weer “verdwyn” het uit haar eie lewe, en dat sy die beursies gesteel het in hierdie afwesige toestand, en Minnie word vir 'n tweede keer deur Dr. Johnstone behandel. Wat die gebeurtenis nog vreemder maak, is die feit dat een van die gesteelde beursies aan

Minnie se vader (wat sy nog nooit ontmoet het nie) behoort. Selfs haar moeder, wat deur Minnie beskryf word as “nuchter” en afkerig teenoor “alles wat niet behoorde tot de meest concrete, zichtbare werkelijkheid” (12) kan nie hierdie onwaarskynlike gebeurtenis sonder meer afmaak as toeval nie:

Hoe inwisselbaar was een leven? Het had Minnies moeder vaak genoeg verwonderd hoezeer haar levensloop werd bepaald door toevalligheden. Hoe gemakkelijk dingen zichzelf uitwisten. [...] Het enige verschil tussen haar en de meeste andere mensen was dat ze minder sentimenteel was aangelegd en gruwde van het woord voorbestemd ... En toch, toen ze de portemonnee opende en zag van wie hij was, voelde ze haar hart, dat haar altijd ongeschikt had geleken voor de schimmige zijpaden van predestinatie en pathetiek, haperen in haar keel. [...] Ze sloot haar ogen tot het kantelende gevoel wegebde. Toen durfde ze de naam nog eens te lezen, en nog eens, net zo lang totdat de letters losraakten van de naam en veranderden in een beeld; teken en betekenis tegelijk (244).

Ná haar moeder se miskraam, het Minnie se ouers hul verhouding verbreek, en haar moeder het nooit aan haar vader vertel dat sy weer swanger was met Minnie nie. Wanneer sy die man se kredietkaart in die gesteelde beursie vind, kry sy opnuut die geleentheid om hom te vertel van Minnie se bestaan as sy die beursie aan hom terug besorg, maar haar ongeloof in regverdigheid en onregverdigheid, in ’n metanarratief, of ’n hoër mag wat gebeurde organiseer sodat geregtigheid uiteindelik geskied, weerhou haar daarvan:

Hoe kon ze vertellen dat ze het kind niet had gewild? Dat ze, had ze het minuscule embryo in haar hand gehad, het zeker had fijngeknepen? En hoe kon ze uitleggen dat ze het alsnog had gehouden, niet omdat ze het wilde maar omdat ze niet geloofde in rechtvaardigheid of onrechtvaardigheid. [...] Dat die dochter zijn portemonnee had gevonden en dat dit iets betekende, ook al weigerde ze in zulke dingen te geloven – hoe werd ze verondersteld daar woorden voor te vinden? (269).

Dit is opvallend dat Minnie se siniese moeder toevlug vind by die mistieke Dr. Johnstone. Sy is aanvanklik skepties oor sy Oosterse tee-rituele en sy onortodokse metodes: “Wie dacht deze dokter dat hij was? Een zenmeester die met oude Chinese trucs kleine baby’s naar zijn hand kon zetten?” (176). Dit is egter nie die “Chinese trucs” wat Minnie uit haar passiewe toestand help nie, maar Middeleeuse kerkmusiek deur die Christelike mistikus Hildegard von Bingen. Hierdie Gregoriaanse gesange roep ’n sterk emosie by Minnie op, al drie kere wanneer sy daarmee in aanraking kom: as baba, as sewejarige, en as volwassene. Wanneer sy as sewejarige moet verduidelik waarom sy die beursies gesteel het, antwoord sy dat sy hulle gevind het en dat Hildegard haar dinge laat sien (249). Eerder as wat hierdie reaksie toegeskryf kan word aan ’n bonatuurlike religieuse ervaring, bevestig dit die idee dat oorsaak wel lei tot gevolg: Minnie se optrede in die hede is ’n gevolg van haar blootstelling aan die musiek in die verlede. Op

dieselfde manier word Minnie se *déjà-vu*'s, wat in die hede vanuit haar perspektief gesien word, verklaar deur beelde wat sy gesien het as baba, soos deur haar moeder beskryf. Die gevoel van *déjà-vu* wat die dakbalke in die boer se skuur oproep (122), sowel as haar drome van tikmasjiene en swartleer beursies word verklaar deur dit wat sy as baba gesien het in die spreekkamer van Dr. Johnstone (174) en deur die verhaal van die gesteelde beursies wat later onthul word.

Ondanks die karakters se postmoderne skeptisisme, skep die herhalende beelde wat die leser lei om verbindings te maak en kohesie te rekonstrueer, die effek van 'n samehangende geheel waar oorsaak wel lei tot gevolg. In die artikel "Reconstructing Depth: Authentic Fiction and Responsibility" (In Vermeulen en Van den Akker 2017: 151) verwys Irmtraud Huber en Wolfgang Funk na Iser (1993: 3) se begrip van die samestelling van fiksionaliserende aksies. Iser beweer dat die fiktiewe 'n onderhandelingsproses is tussen die "determinacy" of bepaaldheid van die werklikheid en die "indeterminacy" of onbepaalbaarheid van die imaginêre: "Just as the fictionalizing act outstrips the determinacy of the real, so it provides the imaginary with the determinacy that it would not otherwise possess". Hierdie vormgewende fiksionaliserende strategieë verwys na seleksie, kombinasie, en self-onthulling. Seleksie en kombinasie is sigbaar teen die agtergrond van dit wat uitgesluit word, terwyl self-onthulling volgens die dubbele logika van die "as if" funksioneer, waarby lesers gedwing word om hulle natuurlike houding teenoor die voorgestelde wêreld te bevraagteken en toe te pas (Iser 1993: 13).

Die vorm van die roman gee aan die verhaal 'n "bepaaldheid" en ondanks die achronologiese rangskikking van die roman, bind die herhalende beelde in die hede en die verlede Minnie se lewe saam tot 'n koherente geheel. Daarby verskaf Dr. Johnstone se verbintenis van Minnie se lewe met die Maya-siklusse 'n dieptestruktuur wat sin gee aan haar bestaan. Wanneer Minnie se moeder in 1991 vir Dr. Johnstone in kennis stel van die beursie-insident, vind hy dit betekenisvol dat dit gebeur het presies op die vooraand van die jaar dat 'n nuwe k'atun (of twintigjaar-siklus) begin (260). In sy brief aan Minnie (89) voorspel hy dat die laaste k'atun van die b'ak'tun (wat bestaan uit 20 k'atun) sal beteken dat sy na alle waarskynlikheid 'n groot verandering sal meemaak. Hierdie voorspelling realiseer: Minnie is swanger en daarmee begin 'n nuwe siklus van lewe en dood.

Ten spyte van karakters soos Minnie en haar moeder se wantroue teenoor die mistieke, skep die strategieë van seleksie en kombinasie die effek van 'n mistieke, harmonieuse vereniging

van gebeure wat aansluit by Dr. Johnstone se Taoïstiese opvatting van die sikliese aard van tyd. Volgens Taoïstiese filosofie werk die heelal op 'n harmonieuse manier volgens sy eie weë. Wanneer iemand sy eie wil uitoefen op die wêreld op 'n wyse wat uit ritme is met die siklusse van verandering, mag hy of sy die harmonie versteur, wat kan lei tot onbedoelde gevolge, eerder as die bestemde uitkoms (Faching en de Chant 2001: 35). Taoïsme identifiseer nie die mens se wil as die hoofprobleem nie, maar voer eerder aan dat die mens sy wil in harmonie met die natuurlike heelal moet plaas. So kan 'n potensieel skadelike probleem vermy word en doelwitte kan moeiteloos bereik word deur “wu wei” of “aksie sonder aksie”.

Waar Minnie uiteindelik oorgee en haar wil in harmonie plaas met die natuurlike heelal, bied haar moeder weerstand teen die mistieke kragte van die noodlot. Sy verbeur die geleentheid wat die sameloop van omstandighede haar bied om vir Minnie se vader te vertel van sy kind se bestaan. Hoewel sy fantaseer oor vryheid, word sy beperk deur die sorg van die realiteit:

Daar fantaseerde ze wel eens over: zich losmaken van alles wat ze bezat, achterblijven met alleen het uiterst noodzakelijke, over de wereld bewegen. Misschien zou het in de buurt komen van vrijheid, al wist ze niet of dat iets was om na te jagen. Vrijheid was voor vogels en vissen. Mensen gingen hooguit met vakantie (215).

Minnie, daarteenoor, omhels die Taoïstiese beginsel van wu wei (handel deur nie te handel nie) en vertrek na 'n verlate streek in die Weste van China met die doel om spoorloos te verdwyn: “Geen willekeur, geen verplichtingen. Niemand zijn, nergens zijn. *Het enige wat de vis hoeft te doen, is zich verliezen in het water*” (286).

Die omhelsing van hierdie Oosterse wysheid word egter nie sonder kritiek uitgebeeld in die roman nie. Wanneer Minnie in Dr. Johnstone se huis oornag ná haar redding, is sy krities oor die “Rituals”-skoonheidsprodukte wat sy in die badkamer aantref, hoewel sy besef dat dit waarskynlik sy assistent se toedoen is:

Het succes was waarschijnlijk te danken aan de rustieke namen van de producten, die een sfeer van oosterse mystiek moesten oproepen. Minnie liet haar ogen langs de tientallen tubes, potjes en flesjes op de wastafels en in de douchecabine gaan. Fortune Oil, Happy Handlotion, Good Luck Scrub, Touch of Happiness, Happy Buddha, Yogi Flo, Shanti Chakra, Shikakai Secret... Nooit eerder, dacht ze, was het westerse oriëntalisme zo slim in de markt gezet. Voor een paar euro kon iedere hardwerkende middenstander zich, na een kant-en-klare wokmaaltijd van Conimex of wat koude brokken supermarktsushi, wentelen in de typisch oosterse weldaad van zijn douchegel (200).

Tog word sy self verlei deur hierdie “sfeer van oosterse mystiek” en voordat sy na China vertrek, gaan soek sy op die lughawe die Lao Tze voetroom (vernoem na die grondlegger van



die Taoïsme) wat sy in Dr. Johnstone se huis gebruik het. As Minnie aan die dokter vra of hy werklik glo in die siklusse, is sy verbaasde antwoord: “Denk je dat ik me al meer dan twintig jaar bezighoud met iets waarin ik niet gelóóf?” (277). Waar Johnstone werklik glo in die sikliese opvatting van tyd van die Taoïsme en die Maya-kalender, kan Minnie se aanhang van die Oosterse mistiek nóg beskryf word as ’n Westerse bekoring met die Ooste, nóg as ’n opregte oortuiging, soos gesien kan word by Dr. Johnstone, maar eerder as ’n geïnformeerde naïwiteit. Op die lughawe bekyk Minnie die kinders wat saam met haar in die ry staan, en haar volgende opmerking maak die slotsin uit van die roman:

De mensen om haar heen werden onrustig, ze wilden vooruit, vooruit, maar konden alleen nog maar opzij. Armen en benen staken uit de rij, koffers, rugzakken, kleine kinderen. Ze zochten naar de randen van hun kooi en beukten ertegen, net zo hard tot ze vrij waren, de illusie koesterend dat hun gebeuk daartoe had bijgedragen (287).

Aan die een kant is die bogenoemde opmerking ’n bevestiging van Dr. Johnstone se verwerping van ’n liniêre begrip van tyd wat die klem plaas op progressie (“ze wilden vooruit, vooruit...”) en ’n wending tot die beginsel van “wu wei”, aksie sonder aksie, ’n oorgawe aan die mistieke kragte van die heelal. Aan die ander kant kan die kinders se “illusie” dat hul gestamp en gestoot bygedra het tot hul vryheid aansluit by ’n postmoderne siening van ’n wêreld waar woorde en daade gestroop is van hul konsekwensies.

In *De consequenties*, soos in *Vlakwater*, is daar ’n voortdurende ossilasie tussen die geloof in ’n mistieke vereniging van betekenaars, en ’n postmoderne visie van die wêreld as ’n reeks toevallighede. Aan die een kant streef Minnie daarna om die onmiddellikheid van die hede te omhels deur klem te lê op die banale oorsake en gevolge van die lewe. Aan die ander kant is sy oorweldig deur die intensiteit van die hede en hunker sy daarna om te verdwyn, en om oor te gee aan die mistieke kragte van die heelal. Sy verwelkom nie net die vertroosting wat ’n metanarratief kan bied om samehang aan haar lewe te verskaf nie, maar ook die idee van ’n goddelike figuur wat haar dophou, wat besorg is oor haar en wat haar daade verhef tot meer as blote trivialiteite.

### 2.3.3 “Ogen op mijn ogen”: performance en panopticum

Minnie se laaste kunsprojek illustreer hierdie soeke na ’n wakende, asierende goddelike figuur. Om die fotograaf wat haar sonder toestemming afgeneem het te straf, huur sy hom (met die geld wat sy aan die foto’s sou verdien het) om haar vir drie weke te volg en te fotografeer. Minnie laat die ooreenkoms opstel in ’n amptelike akte wat sy en die fotograaf onderteken.

Volgens hierdie ooreenkoms moet die fotograaf met die grootste moontlike diskresie te werk gaan en hy mag onder geen omstandighede inmeng of homself laat sien nie. Vir 'n tydperk van drie weke word geen kontak toegelaat nie. Minnie mag nie die stad verlaat nie, en haar enigste toegestane vervoermiddel is 'n fiets. Die fotograaf moet die foto's na afloop van hierdie drie weke by die notaris inlewer.

Wanneer die fotograaf vir Minnie vra waarom sy hierdie ooreenkoms bedink het, is haar antwoord: “Wederzijdse verplichting. Om het feit dat we verantwoordelijk zijn voor B als we A zeggen. Implicaties” (45). Eerstens verwys hierdie implikasies na die fotograaf se boetedoening en demonstreer dit Minnie se behoefte aan dieptestrukture waar absolutes soos regverdigheid en onregverdigheid steeds geld, waar oorsaak lei tot gevolg en waar reg en geregtigheid geskied. Tweedens skep hierdie ooreenkoms 'n situasie waar die fotograaf optree as bewaker of kontroleerder wat Minnie verantwoordbaar hou vir haar aksies en wat bevestig dat haar daad wel 'n impak het, dat 'n mens verantwoordelik is vir A as jy B sê.

Minnie vergelyk hierdie onderneming met die bou van 'n panopticum vir twee persone (126). 'n Panopticum is 'n institusionele gebou en 'n kontrolesistiem, ontwerp deur die Engelse filosoof Jeremy Bentham aan die einde van die agtiende eeu. Die ontwerp maak dit moontlik vir een enkele sekuriteitswag om al die gevangenes van 'n instelling gelyktydig waar te neem sonder dat die gevangenes weet of hulle dopgehou word of nie. Hoewel dit fisies onmoontlik is vir die wag om al die selle gelyk te kontroleer, is daar geen manier vir die gevangenes om te weet of hulle waargeneem word of nie. Hulle is daarom gemotiveerd om te alle tye op te tree asof hulle wel bespied word. Op hierdie manier word hulle gedwing om hul eie gedrag te reguleer. Die Franse filosoof Michel Foucault beskou die panopticum as 'n simbool van die dissiplinêre gemeenskap van toesig of “surveillance”. In sy boek *Discipline and punish* (1995) verwys hy na die panopticum as 'n eksperimentele laboratorium van mag waar gedrag gemodifiseer kan word:

He who is subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection (Foucault 1995 : 202-203).

Hoewel Minnie onseker is wie die gevangene is in hulle situasie en wie die bewaker, sien die fotograaf dit as volg:

Ik heb mijn camera, of als we toch de panopticum-retoriek aanhouden: mijn alziend oog, dat alles registreert en niets vergeet. In feite ben ik God, kiddo. En jij een nietig figuurtje dat onder mijn toezicht een beetje over deze aarde scharrelt, totdat ik besluit dat het wel welletjes is (126).

Minnie redeneer dat sy tog bepaal waarheen hy moet gaan met sy alsiende oog, en dat hy haar sal moet volg selfs al ry sy vir ure rond met haar fiets, waarop hy antwoord dat sy dit alleen maar sal doen omdat sy voortgedryf word deur die gedagte dat hy daar is met sy lens om haar vas te lê, tot stilstand te bring en “te vereeuwig” (127). Minnie onderwerp haarself dus aan ’n goddelike figuur wat haar gedrag reguleer. Sy blik legitimeer haar bestaan en haar aksies word beïnvloed deur die gedagte dat hy daar is en dat hy, deur haar beeld vas te vang, haar onsterflik maak. Wanneer die tydperk van waarneming begin, stel sy self haar bewaker gelyk aan ’n god deur eksplisiete Bybelse assosiasies:

Het is begonnen, dacht ze, kijkend naar de stofwolken die zich verzamelden in de luwte onder het bed. Ze kon het niet zeker weten en toch wist ze het zeker. *Ogen op haar ogen*. Toen ze de gordijnen opende gutste het zonlicht ongecensureerd naar binnen, stralen van Bijbelse kwaliteit, grootse schijnwerpers die vanuit de hemel op haar neerdaalden. Met tot spleetjes geknepen ogen tuurde ze naar het raam aan de overkant van de straat. Ze beeldde zich in dat ze hem zag, haar bewaker, kijkend, wachtend op het juiste moment, wat dat ook mocht zijn. *Encore une journée divine*, fluisterde ze in zichzelf, *a perfect day*, om Jezus Christus’ wil Amen (141).

Die woorde “*Ogen op haar ogen*” is ’n verwysing na Samuel Beckett se toneelstuk *Happy days*, wat vroeër in ’n gesprek tussen Minnie en die fotograaf opduik. Volgens die fotograaf leef al Beckett se karakters in ’n tydlose heelal “waar woorden en zelfs daden volledig zijn ontdaan van hun consequenties”, “een naakte wereld gepeld tot een kern die alleen nog maar uit zinloosheid kan bestaan” (129). Ter illustrasie verwys die fotograaf na ’n vrouekarakter in Beckett se toneelstuk wat ’n spieël aan skerwe breek op ’n klip, dit dan weggooi en al haar dade met woorde bevestig, met die wete dat die spieël die volgende dag weer in haar handsak sal wees, asof niks gebeur het nie. Sy praat voortdurend met haar eggenoot, selfs al luister hy nie, omdat sy teenwoordigheid, sy oë op haar oë, bevestig dat sy wel bestaan (129).

Op dieselfde manier vind sy die wete dat die fotograaf haar dophou, sowel as die feit dat Dr. Johnstone haar gevolg het, gerusstellend omdat dit beteken dat haar bestaan wel saak maak vir iemand anders. Wanneer Minnie die aand in Dr. Johnstone se huis aan die slaap raak nadat sy “goddelike hand” uit die hemel neergedaal het om haar te red (189), parafraseer die derdepersoonsverteller die aanhaling uit die Nederlandse vertaling van *Happy Days* wat vroeër deur die fotograaf gesitueer word: “Iemand keek nog steeds naar haar, hield nog steeds van haar”

(201). Dr. Johnstone beskou hierdie begeerte om dopgehou te word as 'n kenmerk van die digitale era. Hy merk op dat niemand meer 'n probleem daarmee het om sy privaatlewe op die internet oop te vlek nie, en dat niemand bekommerd blyk te wees oor die beveiligingskameras wat oral hang nie: “Iedereen word in de gaten gehouden, [...] of beter gezegd, iedereen láát zich in de gaten houden” (280).

Die kunsmatige situasie wat geskep word deur Minnie en die fotograaf se ooreenkoms, impliseer dat die onderdanige verhouding met 'n goddelike, alomteenwoordige figuur waarna sy op soek is, slegs kan bestaan as 'n simulاسie en dat haar gedrag bloot 'n performance is. Sy is bewus van die feit dat sy toneelspeel ter wille van die fotograaf en sy “alsiende oog”. Wanneer sy op die eerste dag van die afgesproke agtervolgingstydperk haar woonstel verlaat, gaan lees sy 'n boek in 'n koffiewinkel, met die wete dat sy 'n rol vertolk: “Ze was iemand die een kop koffie bestelde en tegelyk was ze iemand die deed alsof. [...]. Voor de vorm (lezende vrouw in café) pakte ze een boek uit haar tas” (142). Die metafiksionele verwysing wat sy raaklees in die boek wat sy saamgeneem het (*Slaughterhouse five*, deur Kurt Vonnegut), vestig die aandag op die gekonstrueerde aard van die werklikheid: “*There are almost no characters in this story [...] and almost no dramatic confrontations, because most of the people in it are so sick and so much listless playthings of enormous forces*” (143). Hierdie aanhaling sluit aan by die posisie waarin sy haarself geplaas het as 'n speelding wat beheer word deur 'n groter mag: die mag van die suggestie van die fotograaf se blik.

Net soos die karakters in *Vlakwater*, is Minnie op soek na 'n metanarratief waarin sy 'n rol kan speel. Sy verlang na die gerusstelling van 'n regulerende, goddelike blik wat bevestig dat haar dade wel gevolge het, maar sy is volledig bewus van die feit dat die situasie 'n simulاسie is en dat haar gedrag 'n performance is. Die feit dat dieselfde gebeurtenis uit die fotograaf se perspektief vertel word in die vorm van 'n brief wat hy aan Minnie skryf, beklemtoon hierdie kunsmatigheid deurdat die fotograaf as mistieke god-figuur nou die rol van toeskouer en voyeur inneem:

Door mijn telelens zag ik je een koffie bestellen in dat café en vervolgens een boek openslaan. Toen je met gevoel voor drama je koffiekopje tegen de grond liet kletteren, voelde ik me toeskouer van een Hitchcockiaans mysterie. Wie is die vrouw, dacht ik, en wat is er met haar aan de hand? Zoals ik al zei: het leek net alsof ik naar een film keek. Er moest een plot zijn, beeldde ik me in, een samenzwering van enig soort (282).

Die toneel wat op hierdie insident in die koffiewinkel volg, is beduidend om meerdere redes. Minnie gaan staan doelbewus op 'n laag ys, bewus van die feit dat dit te dun is om haar gewig

te dra. Hierdie gebeurtenis is die openingstoneel van die roman, maar die insident word later weer uitgebeeld en die leser kom te wete dat sy deur Dr. Johnstone gered word. Die feit dat Minnie haarself in 'n lewensgevaarlike situasie plaas, is geen doodswens nie. Dit is eerstens 'n soeke na 'n euforiese ervaring wat bevestig dat sy wel bestaan. Tweedens kan dit beskou word as 'n gewaagde performance wat die grens tussen kuns en lewe uitvee, soortgelyk aan die werk van die performancekunstenaar Bas Jan Ader, wie se lewe beskryf word as “een uitgekiede; allesomvattende zoektocht naar het mystieke” (158).

Nadat Minnie haar eerste paar tree op die onstabiele ys gee, word die verhaal onderbreek deur 'n besinnende opstel oor die lewe van die Nederlandse kunstenaar Bas Jan Ader. Die rangskikking van die verhaal vestig 'n skakel tussen Ader se performancekuns en Minnie se roekelose optrede. Bas Jan Ader onderneem in 1975 om met 'n seilbootjie skaars twee keer sy liggaamslengte die Atlantiese Oseaan oor te steek vanaf Cape Cod, Massachussets. Drie weke na sy vertrek word alle radiokontak verbreek. Nege maande later word die verlate boot gevind en dit is duidelik dat Ader gesterf het, al is dit onduidelik presies hoe. Bas Jan Ader is bekend vir sy waaghalsige performancekuns, vernameklik sy *Fall*-reeks, waarin hy homself vanuit verskeie hoogtes laat val, en selfs 'n kanaal inry met sy fiets (148). Die bootreis was veronderstel om die tweede deel word van 'n triptiek getiteld *In search of the miraculous*. In hierdie opstel word Ader se reis beskryf as 'n oefening in “onthechting”, of losmaking, wat vergelyk kan word met Minnie Panis se behoefte om te verdwyn: “Zijn zoektocht was eerder mystiek dan geografisch van aard [...] Wat hij hoopte te vinden was misschien waar hij eerder tijdens het vallen al een glimp van had opgevangen: complete onthechting” (155). Hierdie soeke na die “miraculous” en die mistieke word volgens die opstel geïllustreer deur die feit dat Ader homself doelbewus in 'n situasie geplaas het waarin hy hom afhanklik maak van “natuurkrachten die groter zijn dan hijzelf” (150). Soortgelyk aan Minnie se uiteindelijke oorgawe aan die kragte van die heelal wanneer sy na China vertrek, gee Ader oor aan die hoër magte van die kosmos:

Voor [...] het overgrote deel van de mensheid, was het leven een opeenvolging van min of meer toevallige gebeurtenissen en beslissingen die zich als stijgend water om hem heen sloten, steeds kouder en natter, totdat hij kopje-onder ging en stikte. Ader, daarentegen, liet zich weliswaar leiden maar niet directeren door de willekeur van de kosmos. Zijn kunst maakte van zijn leven een uitgekiede, allesomvattende zoektocht naar het mystieke (157-158).

In *Notes on metamodernism* (2010: 9) noem Vermeulen en Van den Akker die werk van Bas Jan Ader as voorbeeld van die metamoderne strewe om die onmoontlike te verrig, met die wete

dat dit sal misluk. Die geïnformeerde naïwiteit van Minnie se daad kan eweneens vergelyk word met die werk van die kunstenaar Guido van der Werve. In sy kortfilm *Nummer acht, Everything is Going to Be Alright* loop van der Werve rustig voort op die see-ys van die mees Noordelike deel van die Baltiese See, met ’n enorme skip op sy hakke wat die ys breek met ’n indrukwekkende geluid. In hulle video oor metamodernisme merk Vermeulen en Van den Akker (2014) op dat ’n postmoderne werk die ironie van die situasie sou benut deur die opskrif *Everything is Going to Be Alright* met die uitbeelding van die lopende figuur se dood te kontrasteer. Van der Werve demonstreer egter die metamodernistiese ossilasie tussen optimisme en ’n postmoderne nihilisme: die figuur hou steeds onverstoord aan loop, ten spyte van die duidelike gevaar waarin hy verkeer. Op dieselfde manier kies Minnie om te glo, ten spyte van haar skeptisisme. Hierdie besluit kan gesien word in die volgende gesprek met haar gewese kêrel:

‘Schaatsers verschillen niet zoveel van godsdienstfanatici,’ had haar ex de jonge kunstenaar eens gezegd. ‘Ze praten over de conditie van het ijs alsof het de Heilige Schrift is, en als geïncarneerde Jezussen glijden ze over het water, volkomen overtuigd van hun missie.’ Hij had daar niets van moeten hebben; als hij geïndoctrineerd wilde worden had hij zich wel aangesloten bij een of andere sekte. Minnie had haar schouders opgehaald en gezegd dat ze nog altijd liever een fanaticus was dan een voorspelbare atheïst (115).

Anders as haar siniese eks, kies Minnie om die mistieke te omhels, ten spyte van haar postmoderne ongeloof teenoor die metafisiese. Sy verlang na die berusting en die toeverlaat wat ’n goddelike figuur kan verteenwoordig in ’n skynbaar sinnelose wêreld. Die kunsmatigheid van die situasie wat sy skep deur haar ooreenkoms met die fotograaf en haar bewustheid dat haar gedrag ’n performance is om sy onthalwe, bevestig egter die feit dat sy geen toegewyde “fanaticus” is nie, maar dat sy haarself eerder opsetlik om die bos lei.

## 2.4 Gevolgtrekking

In beide *Vlakwater* en *De consequenties* illustreer die karakters Vermeulen (2015: 8) se beeld van die snorkelaar wat diepte veronderstel en verbeel, maar sonder om ooit af te duik en die diepte te ervaar.

In *Vlakwater* ervaar al drie karakters (Niek Steyn, Marthinus en die naamlose haaslip-vrou) ’n behoefte aan die vastigheid wat dieptestrukture hul kan bied, maar hulle is nie in staat om hulle postmoderne sinisme af te skud nie. Niek Steyn en die vroulike verteller interpreteer diere as onheilbodes of tekens en probeer om betekenaars op ’n mistieke manier aan mekaar verbind.

Ondanks hul behoefte aan die troos wat die transendentale hul kan bied op die verlies wat hulle ervaar het en op die vooruitsig van die dood, weerhou hierdie twee karakters se postmoderne skeptisisme hulle daarvan om die sublieme of die mistieke te omhels.

Marthinus se vergelyking van die werklikheid met fiksie demonstreer sy soeke na 'n metanarratief om sin te gee aan skynbaar kontingente gebeurtenisse. Hy is op soek na meer as die oppervlak van die verbruikerskultuur en hy vind hierdie diepte in die mistieke, die transendentale en die religieuse. Hoewel hy daarin slaag om homself opsetlik om die bos te lei, ervaar hy nie dieselfde geborgenheid as die mistieke Menasse met sy “uitgebreide sisteem van waarheid en samehang” (Winterbach 2015: 218) nie. Hy verteenwoordig eerder 'n metamoderne “tussen-in-heid” in sy onvermoë om een posisie bo 'n ander te kies.

Hoewel Marthinus die metafisiese optimisme en die “willful self-deceit” kenmerkend aan performatistiese werke openbaar, kan *Vlakwater* nie as 'n performatistiese roman beskou word nie. Die metafiksie in die verhaal maak die leser bewus van sy pogings om betekenis te rekonstrueer en skep 'n outentieke effek. Die leser word gelei om betekenis te rekonstrueer deur herhalende beelde in die twee verhaallyne aan mekaar te verbind, maar geen oplossings word deur 'n alomteenwoordige implisiete outeur op hom of haar afgedwing nie.

By Niek Steyn en die vroulike verteller is daar 'n voortdurende ossilasie tussen die soeke na betekenis en 'n postmoderne twyfel oor die sin van alles, terwyl Marthinus die performance van diepte waarna Vermeulen (2015) verwys, verteenwoordig.

Hoewel Minnie Panis in *De consequenties* aanvanklik 'n postmoderne visie blyk te hê van die wêreld as 'n dieptelose konstruksie, is dit duidelik dat sy hunker na die dieptestrukture wat die harmonieuse eenheid van die Oosterse mistiek, sowel as die regulerende, koesterende rol van 'n alsiende, goddelike figuur kan bied. Sy is geneig om te “verdwyn” om die intensiteit van die hede te ontsnap, en streef daarna om haarself los te maak van oppervlakkige banaliteite deur haar kuns: soos die kunstenaar Bas Jan Ader maak sy haar afhanklik van die kragte van die heelal deur al haar besittings te verkoop en deur haarself in lewensgevaarlike situasies te plaas.

Fiksionaliserende strategieë soos seleksie en kombinasie en die dieptestruktuur wat die Maya-siklusse aan Minnie se gefragmenteerde ervaring van haar lewe bied, skep 'n effek van samehang en mistieke harmonie. Tog kan *De consequenties* ook nie beskou word as 'n performatistiese werk wat die leser in 'n bepaalde raamwerk inforseer nie. Daar is 'n ossilasie

tussen die postmoderne skeptiese kritiek van Westerse oriëntalisme en karakters soos Dr. Johnstone se opregte geloof in die Taoïsme en die Maya-siklusse. Daarby impliseer die kontrak tussen Minnie Panis en die fotograaf, die simulatie van 'n verhouding met 'n bonatuurlike, alomteenwoordige wese, dat die dieptestruktuur wat 'n religieuse raamwerk skep alleen maar 'n menslike konstruksie is. Daar is dus by beide romans 'n ossiliasie tussen geloof en sinisme, 'n hunkering om die dieptes in te duik, maar met die beperking van die postmoderne oortuiging dat daar niks meer is as die oppervlak nie.



## Hoofstuk 3: Affek, subjektiwiteit en relasionaliteit

### Inleiding

#### 3.1.1 Die affektiewe wending

Jameson assosieer die postmodernisme met 'n afname aan affek, wat die gevolg is van 'n menslike reaksie op die disintegrasie van historisiteit, die oppervlakkigheid van postmoderne representasie en die vry-swewende tekens of “intensiteite” van die verbruikerskultuur (Vermeulen en Van den Akker 2017: 83). Die afname aan affek is onlosmaaklik verbonde aan die diepteloosheid en oppervlakkigheid wat Jameson aan die postmodernisme toeskryf. Postmoderne kunswerke is volgens Jameson geheel en al “anti-antropomorfies” (Jameson 1991 [1984]: 34) en weerspieël geen ander hermeneutiese realiteit buite representasie nie. Representasies, die mensdom en die wêreld verander in 'n stereoskopiese illusie, 'n reeks filmbeelde sonder digtheid (34). Gevolglik vervlak poststrukturalisme en dekonstruksie die identiteit deur die subjek se aanspraak op referensialiteit af te breek. Die poststrukturalistiese dood van die skrywer maak tekstualiteit en kritiese (veral linguïstiese) betekenis af as inherent onstabiel en onbepaalbaar. Op dieselfde manier word affek en identiteit deur die postmodernisme verwerp, deur die verklaring van die “dood van die subjek” (Jameson 1992 [1988]: 167).

Jameson gebruik Edward Munch se skildery *The Scream* (1893) om 'n vroeë, modernistiese opvatting van subjektiwiteit te illustreer. Vir Jameson verteenwoordig die beeld van die skreeuende menslike figuur nie bloot affek in die vorm van vervreemding, anomie, eensaamheid, sosiale fragmentasie en isolasie nie, maar ook 'n soort skeiding binne die subjek, en daarmee saam die metafisika van 'n binnekant en 'n buitekant, die oomblik van die (dikwels bevrydende) eksternalisering van emosie, die uitroep of gebaar as desperate kommunikasie en die uiterlike dramatisering van innerlike gevoel (Jameson 1991[1984]: 11-12). Die tekstuur van die skildery, sy oppervlak, en die verwronge, verdrietige figuur maak aanspraak op 'n bepaalde interpretasie in terme van diepte, en veruiterlik die innerlike pyn van die skilder en van 'n uitgebeelde modernistiese subjektiwiteit. Die hermeneutiese interpretasie betrek die toekyker by 'n affektiewe verhouding met die skildery deurdat hy 'n individuele waarheid konstrueer (Vermeulen en Van den Akker 2017: 119).

Daarteenoor word betekenisvolle emosie 'n illusie by postmodernisme, aangesien die integrale modernistiese self, wat interne emosies beleef in reaksie op die eksterne wêreld, ontbind. Die gevoelens self word vry-swewend en onpersoonlik, omdat die konsep van 'n subjek wat

gevoelens ervaar, verplaas word (Jameson 1991 [1984]: 15, 18). Waar postmodernisme gekenmerk word deur die kwynt van affek en die uitskakeling van hermeneutiese moontlikhede, identifiseer teoretici soos Gibbons (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 85) en Brinkema (2014) ’n affektiewe wending in kontemporêre kuns. Brinkema (2014: xi) beskryf die affektiewe wending as ’n postpoststrukturalistiese of anti-poststrukturalistiese reaksie op waargenome leemtes in poststrukturalisme. Brinkema beskou hierdie keerpunt as deel van ’n groter, hernude belangstelling in die problematiek van beliggaming en materialiteit te midde van twintigste-eeuse Westerse teorie wat deur vele beskou is as semiotiek sonder sin en struktuur sonder inhoud. Die affektiewe wending resoneer volgens Brinkema met breër vertakkings in die metamodernisme as ’n gevoelstruktuur wat ossilleer tussen modernistiese en postmodernistiese relativismes (xi).

In haar artikel “Contemporary autofiction and metamodern affect” (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 129) identifiseer Alison Gibbons in kontemporêre outofiksie ’n hernude behoefte om persoonlike gevoelens en interpersoonlike verwantskappe te herken, in kontras met die postmoderne opvatting van subjektiwiteit as gefragmenteer, sosiaal gekonstrueer en tekstueel gefabriseer:

In a crises-ridden world, subjects are once more driven by a desire for attachment to others and to their surroundings (wherever boundaries are drawn between in-group and out-group or between inside and outside). In such a fragile and fragmentary reality, the decentred self reasserts itself by grounding its subjectivity in lived experience as well as in the interactions between our bodies and our environments (130).

Gibbons voer aan dat postpositivistiese kritiek ’n relevante diskoers is om die metamoderne begrip van subjektiwiteit te omskryf. Volgens hierdie begrip kan identiteite beide werklik, en gekonstrueer wees, beide polities, sowel as epistemies betekenisvol, aan die een kant veranderlik, en non-essentialisties, en aan die ander kant radikaal histories (Moya en Hames-García 2000: 12). Daarby bestempel Gibbons metamoderne subjektiwiteit as “gesitueerd” (Vermeulen en Van den Akker 2017:119). Die subjek verlang na betekenisvolle verhoudings met ander en is ontvanklik vir roerende persoonlike ervarings wat sy identiteit kan vorm. Hierdie persoonlike affek is egter nie opreg of individualisties nie, maar eerder situasiegebonde. Hoewel daar waarde geheg word aan gesitueerde persoonlike, inter-persoonlike en emosionele ervarings, word identiteit steeds erken as ’n sosiale kategorie wat gekonstrueer word deur subjekte en deur groter sosiale magstrukture (120).

In haar artikel “I haven't seen you since (a specific date, a time, the weather): Global identity and the reinscription of subjectivity in Brian Castro's *Shanghai Dancing*” (2016) bespreek

Gibbons die impak van globalisering op die vorming van identiteit en die relasionaliteit wat voortspruit uit ons globale verbintenis as mense. Nicoline Timmer beklemtoon eweneens die rol van relasionaliteit en die verhouding met die ander by die vorming van metamoderne identiteit. In haar artikel “Radical defenselessness: a new sense of self in the work of David Foster Wallace” (in Vermeulen en Van den Akker 2017:100), bepleit sy opregtheid en ’n ontvanklikheid teenoor die ander, wat gekweek word wanneer die self in ’n posisie van weerloosheid geplaas word. Sy voer aan dat die onvermydelike nabyheid van die ander baie meer veeleisend is as die glibberige ontwyking wat menslike verhoudings in postmoderne kontekste kenmerk (113).

### 3.1.2 Die dood van die subjek

Postmoderne dekonstruksie is nie alleen gerig op die objektiewe wêreld, of op meesternarratiewe nie, maar ook op die subjek self. Alexander Nehamas (1997: xii) vat die problematisering van die subjek in verskillende dissiplines as volg saam:

Permeated or even fully constructed by lines of impersonal power, domination, and normalization (Foucault), by codes whose ability to communicate fully is undermined by their own structure (Derrida), by unconscious forces and desires (Lacan), or by economic and social factors (Bourdieu, Althusser), the human subject is held to be anything but transparent to itself.

Derrida voer byvoorbeeld aan dat verskil of “différance” primordiaal is, en gevolglik kan dit nie apart van die subjek gehou word nie. Die subjek self moet bevraagteken word:

What differs? Who differs? What is différance? [...] if we accepted this form of the question, in its meaning and its syntax (“What is?” “Who is?” “What is that?”), we would have to conclude that différance has been derived, has happened, is to be mastered and governed on the basis of the point of a present being as a Subject, a who (Derrida 1991:65).

Derrida handhaaf nie bloot die pluralistiese siening dat daar verskille is tussen subjekte nie. As dit eenvoudig gegaan het oor die verskille tussen mense, sou die bestaan van ’n verenigde subjek wat verskil voorafgaan, veronderstel moes word. Om te vra wat of wie verskil, is om aan te neem dat die subjek ook in sigself verskil. Volgens Derrida geniet verskil, of “différance”, prioriteit bo die subjek. Die implikasie is dat die subjek nie as ’n verenigde geheel sonder “différance” beskou kan word nie, maar dat die subjek self gedekonstrueer moet word. Daar word gesuggereer dat die subjek en objek nie in opposisie teenoor mekaar staan nie, maar dat die twee eerder beskou kan word as wedersyds ondersteunende terme. As ’n eenduidige objektiewe fondament betwyfel word, geld dieselfde vir die verenigde subjek. Die

dekonstruksie van die subjek vernietig op sy beurt die basis van 'n volgehoue ondersoek na die objektiewe. As daar geen sekerheid is oor die ondersoeker nie, kan daar dus nie 'n ondersoek wees nie (Heartfield 2002: 22).

Louis Althusser, teoretikus en dosent aan die Ecole Normale Supérieure saam met Michel Foucault en Jacques Derrida, skryf in sy essay “Ideological state apparatuses” (Althusser 1994: 128) dat ideologie 'n vormende rol speel by die konstruksie van die individu as subjek. 'n Subjek is die effek van 'n ideologie, en nie andersom nie. Waar die subjek gewoonlik beskou sou word as die bron van 'n ideologie, met idees wat gebruik kan word om ander subjekte te oortuig of te mislei, beweer Althusser dat selfs die idee wat die subjek van sigself het as subjek, outeur van sy eie lot, 'n illusie is wat aangebring is deur ideologie.

In sy boek *The order of things* redeneer Michel Foucault dat die sentrale posisie van die mens as outonome subjek nie 'n universele menslike toestand is nie, maar dat dit 'n moderne idee is wat eers in die sewentiende en agtiende eeu ontstaan het:

As the archaeology of our thought easily shows, Man is an invention of a recent date. And one perhaps nearing to its end [...] one can certainly wager that Man would be erased, like a face drawn in the sand at the edge of the sea” (Foucault 2005: 422)

Waar sewentiende- en agtiende-eeuse filosowe soos Hobbes, Shaftesbury, Locke en Rousseau sou redeneer dat die mens eers bestaan as vrye subjek en daarna die burgermaatskappy betree, gooi Foucault die volgorde omver deur die samelewing as outeur van die vrye individu te beskou.

Volgens Jameson kan die desentrering van die subjek op twee verskillende maniere geformuleer word. Eerstens, die historiese begrip wat aanvoer dat die eertydse gesentreerde subjek van die tydperk van klassieke kapitalisme en die kerngesin verdwyn het in die wêreld van organisatoriese burokrasie. Tweedens, die meer radikale poststrukturelistiese posisie wat beweer dat so 'n subjek nooit bestaan het nie, maar eerder beskryf kan word as 'n soort ideologiese waanbeeld (Jameson 1991[1984] :15). Jameson is van mening dat die idee van die verenigde subjek gekoppel is aan uitdrukking: die uitwaartse projeksie van innerlike gevoelens. Hy voer aan dat Munch se skildery 'n weerspieëling is van die ongelukkige paradoks van die gesentreerde subjek: deur individuele subjektiwiteit as 'n selfvoorsienende veld en 'n geslote gebied te vestig, word die self afgesluit van enige iets anders en verdoem tot eensaamheid. Postmodernisme sou volgens Jameson moontlik die einde van hierdie dilemma kon wees, maar dit bring sy eie probleme mee. Die einde van die “bourgeois ego” of “monade” beteken insgelyks die einde van die psigopatologie van daardie ego, en die afname aan affek is die

gevolg hiervan. Die losmaking van die anomie van die gesentreerde subjek kan tot gevolg hê dat daar nie bloot 'n bevryding van angs plaasvind nie, maar ook 'n bevryding van enige ander gevoel, omdat daar nie meer 'n “self” teenwoordig is om daardie gevoelens te ervaar nie. Dit beteken nie dat die kulturele produkte van die postmoderne era totaal gestroop is van gevoel nie, maar dat sulke gevoelens (of “intensiteite”, volgens Lyotard) nou vry-swewend en onpersoonlik is, en dus neig tot 'n oorheersende soort euforie (Jameson 1991 [1984]: 15 -16).

Gibbons (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 84) wys daarop dat Jameson se begrip van die term “affek” verskil van die kontemporêre affek-teorie se gebruik daarvan. In *Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form* konstateer Vermeulen (2015:8) dat affek na die nie-kognitiewe, nie-representatiewe intensiteite verwys wat plaasvind buite die bewussyn, terwyl emosies verskyn wanneer hierdie intensiteite verwerk, benoem en voorgestel word as deel van individuele ervarings. Volgens hierdie beskrywing, stel Jameson affek gelyk aan emosie, aangesien hy dit verbind aan 'n denkende, voelende, menslike subjek, 'n “bourgeois ego” of “monade”. In die postmoderne oomblik het die subjek nie toegang tot hierdie emosie nie. Jameson beweer dat die diepte van psigologiese affek vervlak: 'n bepaalde emosionele en fenomenologiese reaksie tot die wêreld verander, sodat “hermeneutiese” emosie verander in “intensiteite” van hoogtepunte en laagtepunte wat nie meer kognitief is nie. Die vry-swewende, onpersoonlike toestand van euforie wat Jameson aan die postmoderne toestand toeskryf kan dus tot 'n mate vergelyk word met die pre-persoonlike, nie-subjektiewe intensiteite van affekteorie, voordat hierdie intensiteite kognitief en psigologies verwerk word tot betekenisvolle emosionele reaksies (Vermeulen en Van den Akker 2017: 85).

Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 108) weerlê egter Jameson (1991 [1984]: 16) se stelling dat die desentrering van die subjek ervarings soos angs en vervreemding onvanpas gemaak het in 'n postmoderne wêreld. Sy beweer dat postmoderne strategieë van self-presentasie nie in staat is om menslike emosies wat tot die pre-postmoderne era verban is, van kant te maak nie. Die gevolg van die dood van die subjek is eerder 'n versteuring van die verhouding tot sulke emosies, en 'n onvermoë om hierdie gevoelens toe te eien. Volgens Timmer verteenwoordig fiksionele karakters dikwels in kontemporêre letterkunde (spesifiek in die werk van David Foster Wallace) 'n self wat gedryf word tot ekspressie, om te kan getuig van sy bestaan, met die frustrerende besef dat die maniere van uitdrukking niks meer is as 'n reeks performatiewe tegnieke nie (Vermeulen en van den Akker 2017: 109).

### 3.1.3 Relasionaliteit

Die besef van die onvermoë om emosies uit te druk, lei tot 'n self wat akuut bewus is van die nabyheid en teenwoordigheid van die ander. Volgens Timmer kan gevoelens funksioneer as oriënterende merkers wat 'n persoon in verhouding tot ander persone situeer. Vanuit hierdie perspektief is singewing nie meer 'n suiwer kognitiewe proses wat enkel en alleen die verantwoordelikheid is van 'n outonome subjek nie, en tog is die self ook nie 'n subjek wat passief gevorm word deur bestaande strukture van betekenis nie. Singewing is eerder 'n transaksionele proses wat binne 'n bepaalde situasie plaasvind. Volgens Timmer het die lokus van singewing verskuif van die individu tot 'n moeiliker definieerbare relasionele ruimte (Vermeulen en Van den Akker 2017: 113).

In haar artikel “I haven't seen you since (a specific date, a time, the weather): Global identity and the reinscription of subjectivity in Brian Castro's *Shanghai Dancing*” (2016) bespreek Gibbons die invloed van die verhouding met die ander op identiteitsvorming. Gibbons voer aan dat die onderhandeling van ruimte en gemeenskap in 'n globaliserende wêreld die bewussyn van 'n gedeelde menslikheid aanmoedig. Relasionaliteit, 'n konsep wat uit die teorie bekend as kosmopolitisme ontwikkel het, kan beskou word as 'n ideaal wat aangebring is deur die “komplekse verbondenheid” van globalisering, eerder as wat dit eenvoudig verwys na 'n ervarings-aspek van kontemporêre identiteit (228).

Enersyds is naïewe of essensialistiese opvattinge van identiteit en relasionaliteit volgens Gibbons (2016: 247) ontoereikend, andersyds slaag die postmoderne kritiek van identiteit as 'n sosiale konstruk nie daarin om rekenskap te gee van die mens se behoefte aan onderlinge verbintenisse nie. Volgens Gibbons (2016) en Moya (2000) se postpositivistiese beskouing van identiteit is daar 'n affektiewe aspek verbonde aan gevestigde verbindings, hoewel hierdie verbindings nie enkelvoudig of definitief is nie, maar eerder veranderlik. Hierdie subjektiwiteit kan begryp word as “itinerant” of swerwend: hoewel daar geen absolute kennis kan wees nie, word daar iets bereik deur die soeke sêlf. Beweging en kartering word dus deel van die proses van identiteitsvorming, wat enige vorm van definitiewe geopolitiese beperking verwerp, en eerder 'n vloeibare, relasionele begrip van die self voorstaan (247). Beide *Vlakwater* en *De consequenties* illustreer hierdie relasionele begrip van die self, sowel as die affektiewe wending wat gepaard gaan met 'n hernude bewussyn van die nabyheid van die ander.

## *Vlakwater*

### 3.2.1 Affek en die dood van die subjek

Die karakters in *Vlakwater* illustreer die versteuring in die subjek se verhouding tot sy emosies wat Timmer toeskryf aan die metamoderne kondisie. Timmer (in Vermeulen en van den Akker 2017:108) is van mening dat metamoderne fiksie uit 'n kombinasie van twee dominante wyses van self-representasie put: 'n psigologiese register, en 'n poststrukuralistiese register. Die psigologiese register behandel die self as 'n getuie van dit wat hom verontrus. Timmer som hierdie register van self-representasie op met die frase "I hurt, therefore I am". In die poststrukuralistiese register van self-representasie, is die posisie van die subjek ontruim deur die poststrukuralistiese kritiek van die subjek. Die eindproduk van die kombinasie van hierdie twee registers is "a self which speaks from an empty, unstable subject-position, testifying 'it hurts'"(109).

Die vroulike verteller in *Vlakwater* ervaar deurentyd gevoelens van verlies en onverklaarbare verlange, en haar bewustheid van die onstabiliteit van haar posisie as subjek bemoeilik haar pogings om hierdie emosies te verwerk. In teenstelling met die outonome subjek wat volgens Mansfield (2000: 11) sedert die Verligting beskou word as 'n samehangende, homogene, gekonsolideerde gegewe wat sentraal staan in die heelal, beskou die vroulike verteller haarself as 'n gefragmenteerde, onbeduidende onderdeel van 'n sinnelose wêreld. Die naamlose karakter kry 'n visioen wat hierdie postmoderne opvatting van die subjek illustreer. Sy sien drie sfere in die visioen. Die eerste sfeer omvat die heelal, "die uitgebreide Niks, met alle sterrestelsels en donker materie wat daarin warrel, maal, ontplof en uitdy" (Winterbach 2015: 295) en die middelste sfeer bestaan uit alle geskiedenis, alles wat al ooit op aarde geskep en bedink is. Die derde sfeer is die aardse sfeer, en sy beskryf dit as volg:

Dit is soos 'n put, 'n moeras van oerslym en modder. Hierin is alle lewende vorms aanwesig – alles wat ooit ontstaan het en alles wat ooit uitgesterf het, alle evolusionêre fases, maar sonder enige chronologiese ordening. In hierdie sfeer bevind ek my. Ek kan myself nie sien nie, ek het geen begrip van die aard van my beliggaming nie. Ek is nie noodwendig mens nie – ek kan ook vis wees, of amfibie, of vroeë landdier. Ek is net een van die triljoene vorms wat in hierdie oermoeras begriploos rondmaal. Ek weet nie uit watter soort oog ek sien nie – dit kan 'n eenvoudige ligsensitiewe oppervlak wees. Dit kan 'n saamgestelde of 'n enkeloog wees. Ek weet nie of ek al uitgesterf is, of nog besig is om te evolueer nie. Ek is net iets wat op 'n baie basiese vlak registreer, sonder begrip van 'n self, 'n primitiewe, ongestruktureerde neurale proses, 'n ligsensitiewe iets – 'n minuskule afsplitsing van die kosmos (295).

Die vroulike verteller beskou haarself as 'n onbenullige deel van die chaotiese “moeras” van die heelal. Hierdie oortuiging staan in kontras met karakters soos die Joodse mistikus Menasse se siening van die mens as outonome subjek wat “allereers as 'n metafisiese moontlikheid ontstaan [het] in God se gedagtes” (158). Die visioen getuig nie alleen van haar selfbeskouing as gedesentreerde, gefragmenteerde subjek nie, maar roep ook die postmoderne “sense of an ending” op, 'n historiese regime gekenmerk deur 'n finaliteitsgevoel aangebring deur die siening dat die einde van die kroniek van die mens se evolusionêre proses aangebreek het (Vermeulen en Van den Akker 2017: 21). In teenstelling tot die moderne projek van vooruitgang en ontwikkeling, word die geskiedenis gesien as 'n moeras van achronologiese gebeure, en die verteller stel haarself voor in 'n toestand van regressie, 'n “primitiewe ongestruktureerde neurale proses” (Winterbach 2015: 295). Hierdie wêreldvisie kontrasteer met dié van karakters soos Anselmo Balla, 'n “afgedwaalde katoliek” (158) wat gereeld saam met Marthinus en Menasse filosofer. Balla beskou die geskiedenis as 'n liniêre gegewe wat tot 'n einde gaan kom: “... dan is boosheid verby, dan is geen regstellings meer moontlik nie. Die tyd verdwyn dan. Dit word vervang deur die ewigheid” (158).

Volgens Jameson is die afname aan historisiteit, affek en diepte onderling verbind. Die vroulike verteller se siening van die wêreld en van haar rol daarin as gefragmenteerde subjek, en haar verhouding tot die verlede, hede en toekoms, verskil aansienlik van karakters soos Anselmo Balla en Menasse se wêreldbeskouing. Die dieptestrukture wat religie en mistiek verteenwoordig, sowel as hierdie karakters se visie van hulself as outonome subjekte, gee aan hulle 'n vrede wat die hoofkarakter Niek Steyn beny (218). Hoewel die ontbinding van die integrale modernistiese self nie lei tot die “vry-swewende”, “onpersoonlike” gevoelens wat Jameson (1991 [1984]: 15, 18) beskryf nie, is die versteuring in die verhouding tot daardie gevoelens waarna Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017:109) verwys, wel sigbaar.

Timmer identifiseer verskeie karakters in die werk van David Foster Wallace wat voel dat hulle oor geen innerlike self beskik nie. Tog is hierdie karakters dikwels eensaam of bedroef. As die self bloot 'n konstruksie is, redeneer Timmer, waar kom hierdie gevoelens dan vandaan?

If the self is empty or merely a multilayered shell of performative tactics, how is it possible to feel lonely? Or to phrase the question another way: where to situate feelings, if not deep inside? (108)

Timmer kondig nie die herryding van die integrale subjek in hedendaagse letterkunde aan nie, maar bemerk eerder by die karakters in Wallace se werk die bekentenis van bepaalde ervarings wat nie deur taal vasgevang kan word nie, met die implikasie dat die subjek self ook nie bloot



'n talige konstruksie kan wees nie. Sy identifiseer 'n behoefte om die beperkings van taal te ontstyg om 'n ondefinieerbare gevoel uit te druk, 'n gevoel wat vergelyk kan word met Wittgenstein (2001 [1922] :88) se beskrywing van “etiese ervarings”. Vir Wittgenstein sal selfs die uitspraak van hierdie ervaring voel soos 'n misbruik van taal, omdat taal bloot gebruik behoort te word om feite te beskryf, wat daarna as waar of vals beoordeel kan word, relatief tot 'n bepaalde situasie of doel. Daarteenoor het die etiese ervarings wat hy probeer oordra 'n intrinsieke of absolute waarde, nie 'n relatiewe waarde nie. Wittgenstein verwys dus na hierdie waardes as “bonatuurlik” of “mistiek”, omdat die wêreld van feite, en dus taal, ontstyg word.

Ten spyte van die vroulike verteller se beskouing van haarself as 'n “leë spelonk” waardeur die wind kan waai (318), en haar belewenis van die wêreld as 'n sinnelose plek waarvan sy toevallig deel is, ervaar sy dikwels onverklaarbare, byna “mistieke” verlangens. Tydens een van hierdie emosionele seisoene, vlug sy na die fiktiewe seedorp Oesterklip, omdat sy 'n meer gestroopte omgewing verkies as Stellenbosch (“As ek dan met die niks in myself gekonfronteer moet word, dan liefs in 'n plek sonder die skyn van oorfloed en heilsaamheid” (145)). Sy beleef 'n ongemotiveerde mistroostigheid:

Ek was siek in my siel van die verlange na iets ongedefinieers. Die sorg van 'n moeder? Die aanvaarding van 'n vader? Ek was siek in my siel van die vermoede van iets onbeweegbaars in my psige. Wanneer ek langs die see gestap het, het ek nie geweet wat om te dink nie (145-146).

Haar bewustheid van haarself as gedesentreerde subjek sonder doel of beheer oor haar lot, maak nie die gevoelens van angs en verlange, waarvan die oorsprong volgens Timmer haar “binneste” sou wees, ongedaan nie. Hierdie gevoelens hou dikwels verband met haar bewustheid van haar sterflikheid en nietigheid, sowel as met die verlies wat sy ervaar ná die afsterwe van haar vriend Jacobus:

In dié tyd was ek dikwels woedend, 'n magtelose woede, waarvan ek die oorsprong nie geken het nie. Soms het die woede na binne geslaan, dan was ek yskoud van buite, my ledemate soos ys, maar so donker en brandend van binne dat ek gevoel het ek staan op die rand van 'n krater, waarin ek kan afstort en waardeur ek onmiddellik verswelg sou raak (230).

Haar vermoë om hierdie gevoelens toe te eien, word egter belemmer deur konstante pogings tot self-konstruksie. Timmer redeneer dat dit dikwels vir die self wat gewoon geraak het daaraan om te poseer as 'n “self” moeilik is om te begryp waar hierdie emosies vandaan kom en om daardeur geraak te word (Vermeulen en van Akker 2017: 108). Die vroulike verteller is oortuig van die sinloosheid van haar bestaan, die gekonstrueerde aard van haar identiteit en

oorbewus van haar naderende dood (soveel so dat sy selfs vir haar 'n skedel laat maak wat op haar bedkassie rus as herinnering), maar tog kan sy nie apaties staan teenoor die verlies wat sy ervaar nie. Eerder as om op hierdie eksistensiële krisis te reageer met die afsydige ironie kenmerkend aan die postmodernisme, is die vroulike verteller se reaksie affektief van aard. Gregg en Seigworth (2010: 1-2) gee die volgende beskrywing van affek:

Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion – that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations. Affect is in many ways synonymous with *force* or *forces of encounter*.

Die vroulike verteller se betrokkenheid by die wêreld se ritmes, uitdagings, afwysings en uitnodigings, stimuleer 'n affektiewe reaksie by haar. Die verlies van haar vriend Jacobus raak haar tot so 'n mate dat sy 'n fisiese koue ervaar. Dit is opvallend dat hierdie reaksies hoofsaaklik liggaamlik van aard is:

Die lewendigste herinnering was van hom in sy kis. Hoe onwerklik sy dood ook al was, soos hy daar gelê het, dít was werklik [...]. Ek het ellende op die bodem van my maag gevoel, swaar soos klip. Die organe in my liggaam was koud. My niere was koud, my baarmoeder was koud, my geslag en my skede was koud, my maag en my lewer was koud, my longe was koud. My ingang en my uitgang was koud. My hart was so koud soos 'n klont lood. Ook my ledemate was koud, my hande en my voete. My oogballe was koud. My neus was koud en my ore. My verhemelte was so koud dat ek my kon verbeel ek voel die letsel van die herstelde spleet, elke toegegroeide steek daarvan. Ek het oor my bolip gevoel, oor die opgehewe, koue rif wat na my neus loop, en nóg wou die trane nie kom nie (Winterbach 2015:164).

Hoewel daar 'n kognitiewe verwerking en verwoording is van hierdie intensiteite deur die eerstepersoonsverteller, word die vroulike karakter dikwels oorweldig deur dit wat sy ervaar. Sy getuig vanuit 'n onstabiele subjek-posisie van haar pyn, en soos in die geval van Minnie Panis in Weijers se *De consequenties*, skep die oorweldigende intensiteite die behoefte om te verdwyn. Wanneer sy na Oesterklip vlug, erken sy die volgende: “Ek het so begeer om die see in te stap, tussen die stink bamboese in, tot op die bodem, om daar tot rus te kom as 'n seeslak” (146). Die karakter Isabel, gewese geliefde van Niek Steyn, druk hierdie selfde behoefte uit om te verdwyn:

'n Keer op hulle reis het Isabel vir hom gesê sy voel soos 'n papie. Nie iets waaruit 'n mot of skoenlapper gaan kruip nie, maar soos in 'n film wat agteruit gespeel word, waarin die mot terugglip in die papie, die papie verander in 'n wurm, die wurm in 'n

eiertjie, die eiertjie word 'n spikkel, wat kleiner en kleiner word, totdat dit verdwyn. Totdat daar nie eens 'n molekule of 'n atoom daarvan oorbly nie. Sy voel asof sy gaan uitgewis raak, het sy gesê, tot in die diepste kosmiese vergetelheid in, tot in die kleinste kwantum eenheid van nie-bestaan – en dit gaan BLISS wees (117).

Die leser kom nie veel te wete van Isabel nie, omdat die inligting wat oor haar verstrekkend word, beperk is tot Niek se herinneringe van haar soos wat hy sy liefdesverdriet probeer verwerk. In sy herinneringe beskryf Isabel haarself as 'n “voorvegter vir die negatiewe” met 'n “intense hekel aan die oordrewe optimisme van almal om haar” (90). Net soos die vroulike verteller, verteenwoordig Isabel die postmoderne gedesentreerde subjek, oorweldig deur die besef van haar nietigheid in die wêreld. Die verskil is egter dat die vroulike verteller troos vind in dit wat Timmer 'n “nameless ambient urgent interhuman sameness” (103) noem, terwyl Isabel vasgevang is in 'n postmoderne solipsisme.

### 3.2.2 Relasionaliteit

In hulle artikel “Radicaal relationisme” beweer Olon en Van Dijk (2015) dat vele kontemporêre Nederlandse tekste die moontlikhede en beperkinge van die konstruksie van die subjek te midde van, en veral ook deur die ander, verken. Die verhale gaan dikwels oor mense wat probeer ontsnap deur een van twee rigtings in te slaan: deur die oplos van die identiteit in die self of in die niet (verdwyning) of juis in 'n gemeenskap (onderdompeling). Waar Isabel na die eerste uitweg hunker (om te verdwyn in die niet), is daar by Niek Steyn en die vroulike verteller 'n bewustheid van 'n gedeelde menslikheid en 'n soeke na gemeensaamheid. Hierdie twee karakters illustreer Gibbons (2016: 230) se opvatting van identiteit as 'n relasionele fenomeen wat uitbrei, vorm en hervorm in oomblikke van kulturele kontak met die ander.

Isabel, daarteenoor, verkeer onder wat David Foster Wallace (1989: 305) 'n solipsistiese delusie noem, naamlik die gevoel dat sy die enigste een in die wêreld is wat voel soos die enigste een in die wêreld. Volgens Timmer (in Vermeulen en van den Akker 2017: 114) streef letterkunde wat as metamodernisties beskou kan word daarna om 'n nuwe begrip van die self uit te beeld: 'n self wat nie meer geïsoleerd is nie, maar wat akute bewus is van die nabyheid en teenwoordigheid van ander individue wat die leefervarings van die self verryk, maar ook sy solipsistiese wêreld ontwig. Die verryking waarna Timmer verwys kan slegs plaasvind deurdat die subjek homself in 'n posisie van radikale weerloosheid plaas. Timmer verwys na die werk Emmanuel Levinas (1998 [1981]: 48) om te verduidelik wat hierdie weerloosheid behels: 'n gewaagde, opregte ontbloting van die self, met die ontbinding van innerlikheid en die agterlaat van enige vorm van skuiling. Die strewe na “radikale weerloosheid” en die soeke na

betekenisvolle interaksies met die ander loop egter dikwels uit op mislukking, weens die onstabiele van die subjek se posisie.

Isabel en Niek se verhouding illustreer die postmoderne subjek se onvermoë om hierdie weerlose posisie in te neem. Hoewel die oorsaak van die verbokkeling van hul verhouding en die aard van Isabel se psigologiese probleme onseker is, is dit duidelik dat nie een van die karakters in staat is om die self te ontbloot en uit te reik na die ander nie. In Niek se beskrywings van Isabel se voorkoms, vergelyk hy herhaaldelik haar wenkbroue met “twee gekruisde swaarde” (49), ’n beeld wat haar emosionele ondeurdringbaarheid illustreer. Wanneer Niek en Isabel ’n reis na New York onderneem, in ’n poging tot versoening, besef Niek dat sy ontoeganklik is in haar self-behepte droefenis:

Toe hy haar so sien sit, het hy die intense behoefte gehad om haar in sy arms te neem en haar arme, gefolterde kop teen sy skouer te koester. Sy vingers in haar hare (vlaswit soos wol), sy vingerpunte salwend op haar dun, breekbare skedel. Maar hy was tegelyk bang vir haar – sy was so geheel en al ondeurdringbaar in haar ellende. Hy het alleen gegaan, en lank daar op sy eie gesit (118).

Wanneer sy wel toenadering tot hom soek, besef Niek dat hy magteloos is om haar te troos. Timmer beskryf die poging en mislukking om ’n nuwe relasionele begrip van die self uit te beeld as ’n metamoderne fenomeen, aangesien daar ’n konstante ossilasie is tussen twee onversoenbare pole – die psigologiese en die poststrukturele register (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 115). Hierdie ossilasie kan gesien word in Niek se gedrag teenoor Isabel. Daar is ’n behoefte om te getuig van sy meegevoel teenoor haar, maar sy poststrukturele posisie as gedesentreerde subjek, aangepas om te poseer as ’n self, bemoeilik die appropriasie van emosies:

Teen die einde van hulle reis het Isabel op ’n dag teenoor hom in die museumkafeteria gesit, haar bitter betoog ineens onderbreek en gesê: Troos my. Dit was so onverwags dat hy nie geweet het of hy reg gehoor het nie. Troos my, het sy weer gesê. Hy was onkant gevang. Hulle het na mekaar gekyk. Hy het nie geweet wat om te sê nie. Hy het afgekyk. Sy het sy onvermoë gesien. Daar was tranes in haar oë (314).

Volgens Timmer is die toestand van radikale weerloosheid nie noodwendig ’n aangename ervaring nie. Die wegdraai van postmodernisme kan nie gekoppel word aan ’n soort behaaglike “feel-good” vorm van empatie nie (Vermeulen en Van den Akker 2017: 113). Sy verwys na Critchley se analise van die Leviniaanse etiese subjek, om die ongemaklike aard van hierdie weerloosheid te beskryf. Critchley (2012: 61) beskou die etiese aanspraak op die subjek as ’n traumatiese eis wat die subjek blootstel aan ’n ervaring van hetero-affektiwiteit: “In other

words, the inside of my inside is somehow outside the core, my subjectivity is exposed to otherness.”

Isabel is nie in staat om haarself weerloos te maak nie, en sy bewys haarself eerder as afsydig en wantrouig teenoor die ander. Haar reaksie teenoor die buurman, meneer Burger, illustreer hierdie agterdog. Wanneer sy in die voortuin loop, vertel sy vir Niek, en sy die ontlasting van die buurman se hond sien, het sy die vreemde dwanggedagte dat meneer Burger haar dwing om dit op te eet. Haar ondeurdringbaarheid en die agterdog wat so ver strek dat sy haar verbeel dat selfs die “arme, regskepe, onskuldige, welmenende maar beperkte meneer Burger” (90) haar probeer leed aandoen, sowel as Niek se eie onvermoë om uit te reik na die ander, lei Niek tot die volgende gevolgtrekking: “Ek kan nie meer nie, het hy gedink, ek kán jou nie langer dra nie, dit verg te veel van my” (16).

Die verhouding tussen die vroulike verteller en die sterwende man wat sy versorg, is ’n beter voorbeeld van die weerloosheid wat Timmer beskryf. Die verteller is in diens geneem deur ’n gesiene man vir wie sy “iets tussen ’n oppasser en ’n vroulike metgesel” was (143). Die situasie vereis ’n besondere intimiteit. Die vroulike verteller voer die man, knip sy naels, vee sy voorkop met ’n klam lap af en hou sy hand vas wanneer hy berou oor sy lewe uitspreek (143). Sy siekte plaas hom fisies in ’n weerlose posisie, en sy afhanklikheid van die vroulike verteller “ontwapen” hom :

Later, toe hy heeltemal bedlêend was, deur sy siekte ontwapen, en hy weinig liggaamlike geheime meer vir my gehad het – ek was teen dié tyd vertrou met elke fase in die aftakeling van sy liggaam – het ek hom steeds liefgehad, en hy vir my, soos ’n man vir ’n vrou. Dit was, so wil ek glo, ons albei se kuisste, mees onbaatsugtige liefde (229).

Hoewel hierdie ontbloting van die self nie willekeurig is nie – die man is in sy brose posisie ingedwing deur sy siekte, en die vroulike verteller word betaal om hom te versorg – illustreer hulle verhouding die verbintenis wat moontlik gemaak word deur hierdie posisie van radikale weerloosheid. Die vroulike verteller beskou hulle verhouding as onbaatsugtig omdat daar ’n selfopofferende emosionele en fisiese intimiteit is sonder enige seksuele vervulling. Daarby skep sy naderende dood ook die bewustheid van hulle gedeelde sterflikheid, ’n “interhuman sameness” wat ook gesien kan word in die vroulike verteller se getuienis van die kommersiële kunstenaar Buks Verhoef se dood. Wanneer Buks Verhoef doodgeskiet word in ’n kafee waar die vroulike verteller koffie drink, en uiteindelik in haar arms sterf wanneer sy hom probeer help, word die vroulike karakter opnuut bewus van die relasionele aard van haar bestaan. Sy beskryf die impak van die belewenis aan ’n anonieme “jy”:

Eintlik, sê ek, kan ek nog steeds nie die uitdrukking in Buks Verhoef se oë vergeet nie. En wat meer is, dit was 'n oomblik van intense intimiteit tussen ons. Dit is byna asof ek daarna terugverlang. Dit is asof daar op daardie oomblik 'n spesiale band tussen ons gesmee is. Jy begryp, sê jy, dit maak vir jou sin. Wie sou ooit kon dink, sê ek, dat ek so oor Buks Verhoef sou voel? Ons het sy sterwens-oomblik gedeel, en ons was in daardie oomblik so intiem verbonde as wat mens aan 'n ander kan wees. Ek kom agter, sê ek, dat ek dikwels aan hom dink. Hy is iemand vir wie ek vantevore, voor die insident, die grootste minagting gehad het. En nou koester ek teenoor hom 'n vreemde, onverklaarbare teerheid. Dit is byna asof ek na hom verlang, hoe vreemd dit ook al mag klink (200).

Ondanks die feit dat die vroulike verteller beseft dat “identiteit überhaupt bestaan bij de gratie van de relaties tot de mensen, dieren en dingen om ons heen” (Olnon en Van Dijk 2015), bied *Vlakwater* geen klinkklare oplossing op die solipsisme wat aan die postmodernisme gekoppel word nie. Soos in die kontemporêre Nederlandse romans waarby Olnon en Van Dijk (2015) 'n “radicaal relationisme” identifiseer, blyk dit eerder te gaan oor die soeke na 'n “ons” as oor die vind daarvan:

Ek is alleen. Dit was ek nog altyd. Ek het my vriend Willem Wepener, vir wie kleur so 'n rigtinggewende beginsel is. Ek het vir jou. Ons deel die herinnering aan Jacobus, in die lewe, in die dood [...]. Ek het die gedagtenis aan die sout, stink see, aan die transformasie van die sywurms, aan die smal kop van die edel swart teef (Winterbach 2015: 317).

Hoewel die vroulike verteller waardering het vir haar verbintnisse met die mense en diere om haar (soos haar vriende, lewend en dood, die anonieme “jy” en 'n verlore swart hond wat sy vir 'n dag lank versorg het), illustreer hierdie passasie haar beseft dat die “interhuman sameness” wat Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 117) opmerk in die werk van David Foster Wallace, berus op die feit dat alleenheid 'n bindende faktor is. Een van die karakters in Wallace se *Infinite Jest* stel dit as volg: “We are each deeply alone here. It's what we all have in common, this aloneness” (Wallace 2001 [1996]:112).

Die interaksies tussen hierdie karakters demonstreer dat relasionele identiteit nie 'n idealistiese vorm van empatie behels nie, maar dat die eise wat aan die subjek gestel word dikwels traumaties van aard is. Hoewel die subjek ontvanklik is vir betekenisvolle verhoudings met die ander, is persoonlike affek ook dikwels nie onbeweeglik en dierend nie, maar eerder situasie-gebonde. Die situasionele aard van die relasionele identiteit kan gesien word in verskeie kortstondige menslike interaksies wat die vroulike verteller beleef en die waarde wat sy heg aan die ruimte waar hierdie ontmoetings plaasgevind het.

Die vroulike verteller beleef drie intense ervarings van verbondenheid en gedeelde menslikheid, en in al drie gevalle hunker sy daarna om terug te keer na die plek waar sy dit ervaar het, om die situasie te kan herleef. Die eerste ervaring is die sfeer van innigheid wat sy beleef by die begrafnis van haar vriend Jacobus. Sy beskryf die “intense gemeenskaplikheid met mense” in die tyd rondom Jacobus se dood as “heilig” (227) en sy het ’n begeerte om weer die kamertjie agter die begrafnisondernemer te besoek waar sy en haar vriend Willem Wepener die lyk gaan besigtig het (7, 246). Die tweede ruimte waarna die vroulike verteller voortdurend wil terugkeer is die kafee waar Buks Verhoef oorlede is, hoewel sy weet dat sy eintlik die plek behoort te vermy, omdat dit die mees waarskynlike plek is waar die man wat haar agtervolg sal rondhang (246). Die derde plek is ’n gastehuis waar sy een aand ’n seksuele ervaring gehad het met ’n Britse vrou wat die volgende dag sou vertrek:

Ek oorweeg dit ook om terug te gaan na die gastehuis, om te kyk of ek die vrou wat my so verras het, en soveel liggaamlike plesier verskaf het, kan terugvind. Maar ek vermoed ek sal oordag minder argeloos wees. En die intensiteit van daardie ontmoeting is waarskynlik onherhaalbaar (246).

Die vroulike verteller se soeke na sin in die ruimtes waar sy betekenisvolle interaksies ervaar het, illustreer Timmer se stelling dat metamoderne singewing eerder ’n transaksionele proses is wat binne ’n bepaalde situasie plaasvind (Vermeulen en Van den Akker 2017: 113). Gibbons redeneer eweneens dat metamoderne affektiewe logika situasie-gebonde is. Sy gebruik ’n postpositivistiese benadering om te ondersoek wat gesitueerde metamoderne affek behels.

### **3.2.3 Postpositivistiese relasionele identiteit**

Gibbons voer aan dat ’n nuwe humanistiese begrip van relasionele identiteit kan lei tot die ontkenning van kulturele verskil in geleefde ervarings met die ander, en bepleit ’n postpositivistiese benadering tot identiteit waar hedendaagse geleefde ervarings identiteite produseer wat beide ’n vereenselwiging met wortels of herkoms, sowel as die realiteit van die tydelike, gekonstrueerde aard van identiteit herken.

Die karakters in *Vlakwater* illustreer die reaksie teen beide die essensialistiese sowel as die postmoderne opvatting van identiteit vervat Moya en Hames-García (2000) se postpositivistiese kritiek. Moya beskou essensialisme as beperkend, aangesien identiteite gereduseer word tot een veronderstelde dominante kenmerk, soos etnisiteit of gender, en daardeur word die totaliteit van ’n individu se sosiale en geleefde ervarings gereduseer tot een enkele bepaler. Daarteenoor verwerp die postmoderne, poststrukuralistiese opvatting hierdie stabiele, gevestigde begrip van identiteit. Identiteit is volgens die postmoderne siening

onkenbaar, arbitrêr, en dit word dikwels uitgestel deur die onbepaalbaarheid van linguistiese verwysings. Hierdie visie is volgens Moya (2000) en Gibbons (2016) ook beperk. Postmodernisme protesteer teen essensialistiese opvattinge van identiteit wat as dekmantel dien vir sosiale magstrukture, en verwerp die projek van identiteit deur aan te voer dat daar geen objektiewe realiteit bestaan buite taal nie. Volgens Moya is hierdie benadering nie geskik om die manier waarop mense die wêreld verstaan, ervaar en ken te verklaar nie. Die postpositivistiese benadering is 'n refleksiewe teorie wat die sosiale en kulturele vereenselwiging met herkoms in ag neem, sonder om die onbuigsame binêre opposisies en norme van die dominante kultuur te bevorder (Gibbons 2016: 228).

In die inleiding tot die boek *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism* (2000) voer Moya aan dat postmoderniste dikwels huiwerig is om te erken dat identiteite na buite refereer, en gevolglik word identiteit beskou as arbitrêr en ontkoppel van sosiale en ekonomiese strukture:

This renders postmodernists incapable of judging the male patriarch (whose identity claims might include a belief in his own gender superiority) as being more or less credible than, say, a woman (whose identity claims might include a belief in her own disadvantaged position vis à vis a “glass ceiling”). My point (at least for now) is not to say which one of these individual’s identity claims is more justified, but simply to suggest that the issue is at least partly an empirical one: the different identity claims cannot be examined, tested, and judged without reference to existing social and economic structures (Moya en Hames-García 2000: 12).

Moya beklemtoon invloed van persoonlike ervaring op identiteit en wys uit dat poststrukturalistiese teorie uit voeling is met geleefde ervarings. Sy beweer dat postmoderne kritiek nie rekening hou met die kousale en referensiële verhouding tussen 'n subjek se sosiale ligging (byvoorbeeld ras, klas, geslag en seksualiteit) en sy of haar identiteit nie. Sy demonstreer die manier waarop histories saamgestelde sosiale kategorieë waaruit 'n individu se spesifieke sosiale ligging bestaan, kousaal relevant is vir die ervarings wat hy of sy sal beleef, en bespreek die wyse waarop identiteit die individu se interpretasie van sy ervarings kondisioneer en die mate waarin die individu ook deur sy ervarings gekondisioneer word (Moya en Hames-García 2000: 14).

Hoewel postmoderne teoretici soos Michel Foucault juis die invloed van sosiale strukture op identiteit beklemtoon, redeneer Linda Martin Alcoff in haar artikel “Who’s afraid of identity politics?” (in Moya en Hames-García 2000: 333) dat Foucault sosiale invloede bloot as skadelik beskou, terwyl hierdie aanname volgens haar ongeldig is.



Alcoff wys daarop dat Foucault weerstand teen identiteit as die sentrale kenmerk van kontemporêre politiese konflikte beskou. Volgens Alcoff (in Moya en Hames García 2000: 333) is die verskil tussen moderne en postmoderne opvattinge van identiteit bloot die vlak van optimisme oor die mate waarin individu die gegewe sosiale faktore kan negeer en eksterne mag kan weerstaan. By beide modernisme en postmodernisme is dit opvallend dat negasie, weerstand en die destabilisering van die invloed van sosiale faktore op die individu (hetsy diskoers, dissiplinêre meganismes of kulturele tradisies) normatief voorkeur geniet. Daar word aangeneem dat die sosiale faktore wat die individu beïnvloed noodwendig beperkend en skadelik is en dat die individu die uiteindelijke arbiter van alle waarde moet wees. Alcoff voer verder aan dat groepsidentiteite nie alleen bydra tot singewing nie, maar ook lei tot 'n beter begrip van 'n mens se omgewing:

Why assume that giving any prerogative to the parent/community/society or the discourse/episteme/socius is in every case and necessarily psychically pernicious and enabling only at the cost of a more profound subordination? Why assume that if I am culturally, ethically, sexually identifiable that it is a process akin to Kafka's nightmarish torture machines at the penal colony? (Moya en Hames-García 2000: 334).

In *Vlakwater* is dit veral genderkwessies wat ter sprake kom by die karakters se identiteitsvorming. Hoewel 'n fluïede opvatting van identiteit gepropageer word deur karakters soos die kunststudent Jan Botha, kan die invloed van sosiale magstrukture en die effek van hegemoniese manlike subjektiwiteit gesien word by Niek Steyn se skans van viriele manlikheid en sy obsessie met geweld. Hoewel hegemoniese manlikheid ondermyn word in die roman, openbaar die geleefde ervarings van vroue soos Charelle Koopman en die vroulike verteller 'n realiteit van volgehoue manlike geweld wat die kontras tussen poststruktureel teoretisering oor die dekonstruksie van identiteit en die werklikheid beklemtoon.

Niek Steyn openbaar 'n identiteit wat sterk gevorm is deur patriargale sienings van manlikheid, 'n beperkende essensialistiese kenmerk wat sy verbintenisse met die ander verhinder. In sy doktorsale proefskrif *Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000* (2004: 20) maak Visagie gebruik van R.W Connell se term "hegemoniese manlikheid" om aan te dui dat daar op enige gegewe oomblik een vorm van manlikheid is wat kultureel bo ander vorms verhef word. Visagie definieer die term as volg:

Hegemoniese manlikheid is die konfigurasie van geslagtelike praktyke wat die beliggaming is van die heersende antwoord of oplossing vir die probleem van die legitimiteit van die patriargie waardeur die dominante posisie van mans en die subordinasie van vroue gehandhaaf word.

Die ongenaakbare, viriele beeld wat Niek probeer voorhou, word beklemtoon deur die karakter se vertelstyl. In sy studie *Phallic Critiques. Masculinity and Twentieth-Century Literature* (1984) identifiseer Peter Schwenger verskeie kenmerke wat algemeen voorkom in die literêre werk van mans vir wie viriele manlikheid 'n belangrike tema is. Een van hierdie kenmerke is die gebruik van kort sinne met 'n afgemete ritme, om aan te sluit by die uitbeelding van sober, onversierde manlikheid (Schwenger 1984:13). Visagie (2004: 90) identifiseer dieselfde kenmerke in die werk van Alexander Strachan. As vroulike skrywer simuleer Ingrid Winterbach hierdie afgemete styl, wat gesien kan word in Niek se vertelling van sy kinderdae:

Niek is die jongste. Sieklike kind, almal dag hy's vertraag. Hy het sy geheime lewe gehad, sy fantasie wat hom bloots gery het. Verskriklike nagmerries, visioene van die hel op teer leeftyd; Bosch gedroom voor hy sy werk ooit gesien het. Rondgeseil in die tuin op sy maag soos 'n slang of 'n slak op soek na iets wat hy nie op ooghoogte kon vind nie. Wat de hel, hy sou wurms vreet as dit moes. [...]. Dit laat Niek met smokkelaarbroer, sy held. Saam gerook, saam gedrink, saam porno mags gekyk en hy skaars ouer as tien, twaalf. Broer vee sy gat aan alles af en is onweerstaanbaar sjarmant op die koop toe (Winterbach 2015: 13).

Die staccato styl en die gebruik van familiêre uitdrukkings soos “wat de hel”, “des moers” en “vee sy gat af” versterk hierdie beeld van manlike viriliteit. Niek is al op 'n vroeë leeftyd onder die indruk dat bepaalde beroepe sosiaal aanvaarbaar is vir 'n man, en ander nie. As kind wou hy eers 'n rugbyspeler word, en toe 'n “bomber pilot” (14). Wanneer sy broer hom aanraai om 'n kunstenaar te word, is sy antwoord: “Painters is sissies” (14). Om hom te oortuig wys hy vir Niek 'n foto van Jackson Pollock, energiek besig met sy werk. Volgens Niek voldoen Pollock aan sy broer se standaard van manlikheid deels omdat hy “homself op vier-en-veertig, dronk, des moers in 'n kar gery het”. Niek se broer het sy krag en manhaftigheid op dieselfde roekelose wyse probeer bewys deur “homself des moers [te] ry op 'n motorfiets in Namibië” (13). Niek se verhouding met sy broer illustreer Glissant (1990: 11) se stelling dat elke identiteit uitgebrei word deur die self se verhouding met die ander. Niek beskryf sy broer as sy “held en tormenteerder” (13) “'n [t]eenwoordigheid waarvolgens hy hom op 'n vreemde manier steeds ríg” (189). Dit is weens sy broer se goedkeuring dat Niek 'n kunstenaar geword het, maar dit is ook sy broer wat 'n bepaalde outonome manlike subjektiwiteit van dominasie en geweld aan hom voorgehou het.

Niek se kuns weerspieël ook die geweld en maglus wat volgens Connell (1989: 198) twee van die konstituerende elemente van manlike subjektiwiteit is. Hy werk aan figure wat hy uit hout kerf – eenvoudige, gestileerde figure met vergrote genitalieë (51), hy teken mansfigure “wat mekaar op verskillende maniere gewelddadige dinge aandoen: skiet, met stokke slaan,

begrawe, versmoor, martel, ophang, en soms selfs teregstel” (54), en vroue “met opvallende borste en kurwes in bikini’s – prikkelpopagtig” (88).

Die androgene kunsstudent Jan Botha bied ’n alternatief op hierdie beeld van hegemoniese manlike subjektiwiteit. Jan Botha is een van die enigste studente in Niek se klas wie se werk enige belofte toon. Hierdie nuwe student fassineer Niek, omdat hy hom nie in enige kategorie kan plaas nie:

Niek hou die man onderlangs dop. Die warm, krullerige, skouerlengte hare, die eyeliner en maskara. ’n Onleesbare kêrel. Hy wonder wat Marthinus van hom sal maak. Hy’t geen idee wat Jan Botha se seksuele oriëntasie is nie. Die man stuur gemengde boodskappe uit – die sexy, welriekende meisieshare en make-up, en die forse, nonsensiese manlike uitstraling. ’n Saaklike kêrel, gefokus en sonder fieterjasies (215).

Niek ervaar ’n vreemde aangetrokkenheid tot Jan Botha en spreek herhaaldelik die behoefte uit om sy neus in Jan se hare te begrawe en “diep te snuif” (185, 293). Wanneer Jan sy hare afsny en ophou ooggrimering dra, is Niek ontsteld, en hy beweer selfs dat die verandering in voorkoms die oorspronklikheid van Jan se werk beïnvloed (273, 293, 303). Niek se reaksie teenoor Jan Botha maak dit duidelik dat hy geen ideologiese vooroordele koester oor wat manlikheid veronderstel is om te wees nie. Sy fassinatie met geweld en sy behoefte om sy viriliteit te bewys, blyk ’n diepgewortelde gevolg te wees van sy herkoms, van die sosiale strukture waaraan hy blootgestel is, en van sy verhouding met die ander.

Die effek van herkoms op identiteit word verder beklemtoon in die roman deur Marthinus se diagnose van Chris Kestell, een van hulle kunstenaarsvriende, se psigologiese probleme. Chris word deur Niek beskryf as konfronterend en selfdestrukties, en hy pleeg uiteindelik selfmoord deur in ’n dam te spring, al het hy sy lewe lank ’n afsku gehad aan water (275). Marthinus suggereer dat Chris se voorouers se betrokkenheid by apartheid “’n moontlike sleutel tot Chris se diep psigiese verwonding” is. In ’n tweedehandse boekwinkel ontdek hy toevallig ’n boek met die titel “’n Bybels-maatskaplike regverdiging vir rasse-segregasie in Suid-Afrika” (42). Hierdie boek is opgedra aan Chris, en geskryf deur sy oupa. Marthinus skryf Chris se “groot ongedefinieerde woede” (43) toe aan sy herkoms en die invloed van die apartheid-ideologie:

Kan jy dink wat so ’n patriargale opdrag moet doen aan die gees van ’n intelligente, sensitiewe kind, iemand wat op sy eie die status quo al begin bevraagteken het? Om dan met hierdie waansin gekonfronteer te word? Sy Oupa was ’n predikant, sy Pa ’n predikant. Albei bankvas agter apartheid (42).

Daarby beskou Marthinus Chris se dood, wat Niek beskryf as “’n finale daad van self-spite” (275) as die gevolg van sy voorouers se oortredings: “Dit kom daarvan [...] as jou grootoupa

'n predikant was, en jou oupa 'n lid van die Sinode, wat 'n verdediging vir rasse-segregasie geskryf het. Die sondes van die vaders word besoek aan die kinders tot in die derde en die vierde geslag" (275).

Waar Jan Botha se androgene voorkoms illustreer dat identiteit nie beperk kan word tot een essensialistiese eienskap soos gender nie, suggereer die manier waarop Niek en Chris Kestell uitgebeeld word dat die rol wat herkoms en sosiale strukture speel op identiteitsvorming nie onderbeklemtoon moet word nie. Hoewel postmoderniste soos Foucault ook klem lê op die invloed van sosiale strukture op identiteit en spesifiek op die dekonstruksie van daardie invloede, moet identiteite volgens Moya se postpositivistiese benadering eers volledig begryp word, voordat dit getransformeer of afgetakel kan word (Moya en Hames-García 2000: 12). Hoewel die invloed van sosiale strukture op identiteitsvorming ondersoek word in die geval van Niek Steyn en Chris Kestell, word hegemoniese manlikheid wel ondermyn deur die uitbeelding van alternatiewe identiteite soos dié van Jan Botha, sowel as deur Isabel se kritiek op Niek uitbeelding van geweld in sy werk: "Isabel het nie gehou van die manier waarop hy vroue uitbeeld nie. Wat is hierdie manlike obsessie met sexy slette, het sy gevra [...] Die fokken manlike obsessie met geweld en die konstante uitbeelding daarvan, het sy gesê – asof die piel die oog is waardeur die wêreld waargeneem word" (88).

Niek neem egter eers Isabel se woorde ter harte wanneer hy die effek van manlike geweld van naderby beskou. Dit is opvallend dat die vorming en hervorming van Niek se identiteit plaasvind deur middel van sy interaksie met die ander, en deur die affektiewe ervarings. Gibbons (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 130) merk op dat metamoderne affek as situasie-gebonde beskou kan word, dat kontemporêre krisisse affektiewe gevoelighede hervorm het, en dat die metamoderne subjek aangespoor is om sy etiese verantwoordelikhede en affektiewe betrokkenheid by sosio-politieke gebeure te oorweeg. In die Suid-Afrikaanse konteks is dit die hoë misdaadsyfer wat hierdie bewustheid van etiese verantwoordelikheid aanmoedig. Die verkragting van die kunsstudent wat by Niek 'n kamer huur, Charelle Koopman, en die einde wat dit bring aan die gemeensaamheid wat hulle gehad het terwyl sy by hom gewoon het, bring Niek tot inkeer en dwing hom om Isabel se kritiek op sy werk te heroorweeg:

Hy sien dat dit gemors is waarmee hy besig is. Niks-werd gemors. Isabel was reg. Dis onbehoorlik, waarmee hy besig is. Alles onbehoorlike gemors. Sy's móég vir die manlike obsessie met die pornografie van geweld, dit gee haar die shifts, het sy gesê. Mans wat alles met die grond wil gelykmaak en in die grond wil inbóór en instámp en innáái (211).

Na haar verkragting gaan woon Charelle by 'n vriendin wat genderstudies aanbied by die universiteit. Die subtiele verwysing na haar studieveld in 'n gesprek oor 'n man wat Charelle teister omdat sy nie in hom belang stel nie (33), vestig die aandag op die kontras tussen teorie en die realiteit van manlike geweld. Op dieselfde manier demonstreer Niek se interaksie met Charelle dat sosiale ligging wel 'n rol speel by identiteitsvorming, en gevolglik by die interaksie tussen die self en die ander. Ondanks sy behoefte om uit te reik na Charelle, probeer Niek aanvanklik “om nie met haar te familiêr te wees nie, om 'n betaamlike afstand te behou” (49). Wanneer sy spoorloos verdwyn na haar verkragting, blameer Niek homself: “Hy moes wéét hy gaan haar vroeër of later die skrik op die lyf jaag. 'n Middeljarige wit man wat skielik vir haar begin kook. En dit nogal haar huisbaas. Heeltemal te close vir comfort” (61). Niek se ras en geslag beperk die interaksie wat hy met haar het, 'n verdere illustrasie dat sosiale ligging wel 'n rol speel by geleefde ervaring, ondanks poststruktureel teoretisering oor die gedesentreerde subjek as ontkoppel van sosiale en ekonomiese strukture.

Hoewel essentialistiese beperkings van identiteit tot een bepalende eienskap, soos gender, ondermyn word in die roman deur die kritiek op Niek Steyn se fassinatie met manlike geweld en deur die alternatief wat fluïede identiteit van Jan Botha bied, word die invloed van herkoms en sosiale strukture op identiteit ook in ag geneem. Die beskrywing van Chris Kestell se verlede weerspieël Moya se opvatting dat identiteite eers volledig begryp moet word, voordat dit afgetakel kan word. Niek se verhouding met sy broer en die verandering wat sy verhouding met Charelle teweeg bring, toon dat identiteit gevorm word deur interaksies met die ander.

### ***3.3 De consequenties***

#### **3.3.1 Minnie Panis as gedesentreerde subjek**

Die hoofkarakter van *De consequenties*, Minnie Panis, en haar verhoudings met ander illustreer die afname aan affek wat Jameson aan die gedesentreerde subjek toeskryf. Tog wys Olnon en Van Dijk (2015) daarop dat daar by verskeie romans soos *De consequenties* wat as “radikaal relasioneel” beskou kan word, meer op die spel staan as bloot die mislukte verhoudings en eksistensiële leegte van individuele karakters. Hierdie tekste gaan 'n stap verder en verken die moontlikhede en beperkinge van die konstruksie van die subjek te midde van, en veral ook deur ander. In hierdie romans gaan dit nie oor die ontwikkeling van outentieke, persoonlike en eenduidige identiteite nie, maar juis om die kultivering van die besef dat identiteite per definisie gekonstrueerd, relasioneel en meerduidig is.

Minnie Panis illustreer Timmer (in Vermeulen en van den Akker 2017: 109) se beskrywing van die self wat gedryf word tot uitdrukking om te kan getuig van sy bestaan, met die frustrerende besef dat hierdie maniere van uitdrukking niks meer is as 'n reeks performatiewe tegnieke nie. Soos reeds bespreek in Hoofstuk 2, twyfel Minnie soms aan haar eie bestaan, en sy vind bevestiging van die werklikheid van haar teenwoordigheid in die wêreld deur haar kuns, sowel as deur die blik van die ander. Sy beken aan Dr. Johnstone “dat ze soms twyfelde aan de realiteit van haar eigen bestaan, hoe pompeus dat ook mocht klinken” (198). Daarby beskou Minnie nie die self as verenig en outonoom nie, maar sy sien identiteit as meerduidig en gefragmenteer.

As kind speel Dr. Johnstone vir Minnie musiek om haar te beweeg tot betrokkenheid by die wêreld. Wanneer hy haar as volwassene uitvra oor die emosie wat die musiek steeds by haar ontlok, antwoord sy: “Ik weet niet, als ik denk of voel, wie denkt of voelt [...] Ik ben alleen de plaats waar gevoeld wordt of gedacht.” (215) Dr. Johnstone antwoord as volg: “In ons leven tallozen” (216). In hierdie gesprek word daar verwys na die Nederlandse vertaling van Fernando Pessoa se gedig “In ons leven tallozen”. Die Portugese skrywer Fernando Pessoa het verskeie heteronieme geskep, dit wil sê fiktiewe karakters wat verskillende fasette van die skrywer se persoonlikheid uitdruk en gebruik word om verskillende skryfstylle aan te wend. Parallel hieraan verwys die vroulike verteller in *Vlakwater* (2015) na die boek *The year of the death of Ricardo Reis* deur Saramago, 'n roman waarin die ontslape Fernando Pessoa een van sy alter ego's en heteronieme, Ricardo Reis, besoek (Winterbach 2015: 19,115). Die vroulike verteller sowel as Minnie Panis se vereenselwiging met Fernando Pessoa se heteronieme, getuig van 'n beskouing van die self as kernloos, 'n konfigurasie van posisies wat geneem word binne 'n sosiale netwerk.

Minnie Panis ervaar dikwels die gevoel dat “ze net zo goed niet had kunnen bestaan, of op heel andere manieren” (56). Om haarself te anker in die werklikheid en haarself te verseker van haar bestaan, loop Minnie soms in haar huis rond en raak aan al die voorwerpe om haar:

Het was een bekende routine die de afstand tussen haarzelf en de wereld moest verkleinen wanneer deze was opgerekt: ze raakte iets aan, pakte het op, voelde het gewicht, zette het dan weer terug. Met hechting had het niets van doen, eerder met meetbaarheid. Als ze kon meten wat ze had, kon ze er zelf ook níet zijn. Ze geloven dat zelfs de diepste ravijnen konden worden overbrugd met, zeg, een potlood (111).

Die verlange na die konkreetheid wat die voorwerpe in haar huis verteenwoordig, word ook uitgebeeld deur haar kunswerk “Bestaat Minnie Panis?”, waarin sy die werklikheid van haar bestaan meet aan die afval wat sy produseer. Minnie se soeke na vastigheid in die wêreld vol

voorwerpe en mense om haar weerspieël Gibbons (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 120) se beskrywing van die metamoderne subjek: “The represented subject seeks to situate or ground their self corporeally in the world, including in relation to others.” Wanneer Minnie weens haar onstabiele subjek-posisie nie die oorweldigende emosie kan hanteer wat aangebring word deur ’n mislukte liefdesverhouding nie, probeer sy juis om haarself los te maak van die voorwerpe en mense om haar deur al haar besittings en selfs haar paspoort te verkoop:

Ze verbaasde zich erover hoe weinig moeite het koste zich los te maken van de meest persoonlijke objecten die ze bezat. De gesigeneerde zeefdruk van Gert van Elk, zeldzame kunstboeken, een zilveren bekertje met daarin haar eerste gewisselde melktandje: alles ging zonder omhaal de markt op, al die opgelegde nostalgie in ruil voor heldere cash. Het leek haar een uitstekende deal. Toen ze als laatste daad van onthechting haar paspoort verkocht aan een Roemeniër in een woonwagenkamp aan de rand van de stad [...], lag het liefdesverdriet eindelijk achter haar. Deze illusie hield zichzelf niet al te lang in stand, zo makkelijk kom je nu ook weer niet van jezelf af, maar toch ving ze een glimp op van de absolute vrijheid die zich ontvouwt aan degenen die niets te verliezen noch te verlangen hebben (63).

Ten spyte van haar pogings om op te los in die wêreld om haar, om van haar pyn te ontsnap, moet sy erken dat ’n mens nie so maklik van jouself ontslae raak nie. Minnie illustreer Timmer se beskrywing van die subjek wat vervreem is van sy emosies en vanuit ’n gedesentreerde posisie getuig van sy pyn. Hierdie siening van die self as gefragmenteerd, vloeibaar en gedekonstrueerd, het ’n beduidende effek op die self se verhouding met die ander, soos gesien kan word in Minnie se liefdesverhoudings, sowel as in haar verhouding met haar moeder.

### **3.3.2 Relasionaliteit**

Minnie Panis koester ’n postmoderne skeptisisme teenoor die opregtheid van verhoudings met die ander en is oortuig dat selfs emosies gekonstrueer word deur taal. Wanneer sy ’n beroemde skrywer aan sy volgelinge hoor verkondig dat goeie letterkunde emosies laat sien eerder as om dit te benoem, kom sy tot die gevolgtrekking dat dit iets is wat alleen geldig is by letterkunde: “Het was ontluisterend hoe weinig moeite mensen hadden precies te benoemen hoe ze zich voelden [...] [I]n het echte leven was iedereen depressief, verdrietig, boos of hysterisch omdat ze zeiden dat ze dat waren” (35). Hierdie agterdog teenoor die outentisiteit van emosies kweek ’n wantroue teenoor die ander. Hoewel Minnie verlang na die geborgenheid van ’n romantiese verhouding en die gerusstelling wat die ander se blik kan bied, is sy oortuig dat so ’n liefde ’n simulatie sal wees. Hoewel sy hunker na ’n opregte interaksie met die ander, is sy sinies oor die verhouding tussen haar en die fotograaf. Die feit dat sy juis uitgebuit is in haar weerlose oomblikke (die fotograaf neem foto’s van haar terwyl sy slaap, en verkoop dit dan aan ’n

modetydskrif) verhoed haar om die posisie van “radikale weerloosheid” in te neem wat Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 114) voorstaan. Hoewel sy haar liefde aan die fotograaf wil verklaar, slaag sy nie daarin nie, omdat sy twyfel of haar gevoelens, of enige iets anders, waaragtig en opreg is:

Ze had behoefte aan een belangrijke bekentenis, iets emotioneels. ‘Ik hou van je,’ dat was het, de bekentenis die op haar lippen lag. Zijn hand pakken en die woorden zeggen. Ook al was het niet waar, of wel, of kon zo iets alleen maar tot op zekere hoogte waar zijn... (82). Ze moest het zeggen. Ook al zou het later onwaar blijken, het was nú waar, in deze niet van echt te onderscheiden bar, met zijn roodfluwelen krukken en de tinteling van honderddertig verschillende kruiden op haar tong (83).

Minnie maak uiteindelik nie die liefdesverklaring nie, bewus van die kunsmatigheid van die situasie. Sy beskryf die seksuele interaksie tussen haar en die fotograaf as “[t]wee vreemden die intimiteit veinsden” (39). Die kontrak tussen haar en die fotograaf bevestig verder die gesimuleerde aard van hulle verhouding. Minnie se oorskryding van die grens tussen kuns en die werklikheid deur hierdie projek sowel as deur haar ander kunswerke, is ’n soeke na egtheid in ’n wêreld waar alles deur tegnologie bemiddel word. Hoewel Minnie haar behoefte aan toenadering deur hierdie kontrak probeer vervul, is haar pogings tot uitdrukking uiteindelik niks meer as ’n reeks performatiewe tegnieke nie. Sy plaas haarself doelbewus in ’n weerlose posisie wanneer sy op die dun ys gaan staan nadat sy die fotograaf gehuur het om haar te agtervolg. Waar hierdie ongewone reëling spreek van haar behoefte aan die erkenning van die ander se blik, getuig haar roekelose optrede van die begeerte om gered te word, om hulp en bystand te ontvang en sodoende betekenisvolle kontak te maak met die ander. Sy kry egter nie die egtheid waarna sy soek nie, en die fotograaf se reaksie maak dit duidelik dat hulle verhouding net nog ’n deur tegnologie bemiddelde relasie is. In ’n brief aan Minnie beskryf hy Minnie se ongeluk uit sy perspektief:

Ik schrok niet meteen toen je die eerste stap op het ijs zette. Daarvoor had ik mezelf te zeer gedistantieerd van het tafereel. [...] Ik dacht erover naar je te roepen, maar ik kon het niet, net zozeer als jij was ik onderdeel van het script. Daar kon ik niet zomaar uitstappen: alleen als we ons allebei aan de regels hielden had het een kans van slagen – niet voor niets hadden we dat nauwkeurig opgesteld in een contract [...] Zelfs toen het ijs scheurde en je eronder verdween dacht ik nog dat het niet helemaal echt was. Dwangmatig bleef ik door mijn lens kijken, klikkend, zoomend, de reflexen van een fotograaf. Toen je na een seconde of tien nog altijd niet boven was, drong de werkelijkheid mijn bewustzijn binnen. Dit was geen film, je was aan het verdrinken. Verlamd bleef ik staan en toen in plaats van je te redden, ben ik omgedraaid en weggerend [284].



Die fotograaf druk sy onvermoë uit om te onderskei tussen werklikheid en fiksie en die emosionele onthegting wat dit tot gevolg het. Die disintegrasië van die verenigde subjek en daarmee saam absolutes soos “goed” en “sleg”, “reg” en “verkeerd”, lei ook in Minnie se geval tot die verstomping van emosies. Wanneer Minnie se moeder haar byvoorbeeld uitvra oor haar gewese geliefde, toon sy geen berou oor haar ontrouheid nie, en die volgende gaan in haar gedagtes om: “[I]k heb hem belazerd, wilde ze eraan toevoegen, ik heb hem belazerd zonder daar het kleinste beetje schuldgevoel aan over te houden, blijkbaar ben ik iemand die dat heel goed kan” (14). Dieselfde gebrek aan affektiewe reaksies kan by Minnie se moeder gesien word. Wanneer sy haar laaste kans verbeur om Minnie se vader te vertel van sy kind se bestaan, toon sy die volgende reaksie: “Het was een moment om te huilen, maar er kwam niets, tranen waren als product helaas uit de handel genomen” (272). Hierdie emosionele onbetrokkenheid belemmer Minnie en haar moeder se vermoë om uit te reik na die ander sodat Minnie beken dat die twee mekaar liever in openbare plekke ontmoet “zodat hun pogingen tot communicatie minder mislukt leken” (94).

Ten spyte van Minnie se emosionele onbetrokkenheid en haar onvermoë om self uit te reik na die ander, roep die ander se selfopofferende gedrag ’n sterk affektiewe reaksie by haar op. Wanneer ’n Sjinese man ’n besige straat aandurf om die tekenvelle wat sy laat val het op te tel, word sy oorval deur “een stekend verdriet ergens ter hoogte van haar borstbeen” en sy verklaar haar emosionele reaksie as volg: “Sinds ze zich kon herinneren maakte andermans mededogen een specifiek soort treurnis bij haar los” (27). Minnie herroep ’n skoolherinnering wat dieselfde verdriet by haar ontlok het. As kind het sy eenmaal in trane uitgebars omdat ’n onderwyseres geduldig aan haar probeer verduidelik het waarom ’n kwart plus een vyfde nie twee negendes oplewer nie. Die onderwyseres het gedink dat Minnie huil om haar eie onbegrip, maar Minnie verduidelik dat haar trane vir die onderwyseres bedoel was, omdat sy nie haar geduld verdien nie (27). Minnie bewonder die Sjinese man se optrede en “wenste dat ze het in zich had met dezelfde toewijding aan iets te werken waarvan het doel ogenschijnlijk banaal was” (27). Minnie probeer om hierdie selfopofferende posisie na te boots deur haarself weerloos en afhanklik van ander te maak in haar kunsprojekte (soos byvoorbeeld met “Nothing Personal”, waarvoor sy al haar besittings verkoop).

Minnie is ook gefassineer deur die performance-kuns van Marina Abramovic, nog ’n kunstenaar wat die grens tussen feit en fiksie oorskry en haarself in gevaarlike posisies plaas. Abramovic is bekend vir haar gewaagde, selfdestruktiewe werk. Sy lewer byvoorbeeld interaktiewe vertonings waar sy toeskouers toelaat om haar te vermink en te bedreig, sy kerf

'n bloeiende ster uit haar maag, en sluk pille waardeur sy ure lank verval in onbeheerbare spasmas. Minnie gaan woon een van Abramovic se vertonings by in New York. Die performance gun die toeskouers die geleentheid om een vir een plek in te neem op 'n stoel oorkant die kunstenaar, en daar te bly vir 'n onbepaalde tyd, op voorwaarde dat hulle geen ander kontak maak as oogkontak nie (201).

Abramovic se werk illustreer die toestand van ontvanklikheid en passiwiteit van die self teenoor die ander waarna Levinas (1998 [1981]: 48) verwys. Haar gewaagde selfontbloting maak dit moontlik om uit te reik na die ander. Pablo Blancas, een van die toeskouers wat Minnie in die ry ontmoet, beskryf Abramovic se blik as “een katalysator voor allerlei emoties” en soortgelyk aan Minnie se soeke na die bevestiging van die ander se blik, beleef Blancas 'n gevoel van geborgenheid wanneer hy die performance meemaak, omdat Abramovic deur haar blik sy teenwoordigheid erken. Hy verseker Minnie: “Ze ziet je, ze ziet je echt” (202). Hoewel Abramovic se weerlose posisie dieselfde affektiewe reaksie by Minnie ontlok, sodat sy aanvanklik 'n “compulsieve neiging om heel hard te gaan schreeuwen, lachen, huilen” ervaar, kom Minnie tot die gevolgtrekking dat daar in werklikheid geen intimiteit deur die situasie geskep word nie: “Twee mensen staarden naar elkaar, maar alleen om zichzelf los te maken van de ander, van zichzelf, op te lossen in de tienduizend dingen” (203). Hierdie interaksie demonstreer Gibbons se beskrywing van metamoderne subjektiwiteit as “gesitueerd” (Vermeulen en Van den Akker 2017:119). Die subjek verlang na betekenisvolle verhoudings met ander en is ontvanklik vir roerende persoonlike ervarings wat sy identiteit kan vorm. Hierdie persoonlike affek is egter nie opreg of individualisties nie, maar eerder situasiegebonde.

Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 114) beskryf die metamoderne subjek as 'n self wat nie passief gevorm word deur strukture van bestaande betekenis nie, en ook nie gesien kan word as 'n outonome subjek vir wie singewing 'n suiwer kognitiewe proses is nie. Singewing is eerder 'n transaksionele proses wat binne 'n bepaalde situasie plaasvind. Volgens Timmer vorm die uitdrukking van gedagtes en intensies nie uit geordende kognisies nie, maar eerder uit 'n persoon se vae en ongeordende gevoelens – hulle begrip van hoe hulle semioties geposisioneer is in verhouding tot die ander om hulle. Die gepaste, geordende uitdrukking van sulke gevoelens word ontwikkel in 'n komplekse stel tydelik opgestelde transaksies tussen die self en die ander. Haar ontmoeting met Marina Abramovic maak Minnie bewus van die ander en van haar eie posisie as subjek in 'n netwerk van verbintenisse.

Olnon en Van Dijk (2015) merk op dat vele resente romans 'n meervoudige personale vertelstruktuur gebruik om te demonstreer dat die individu as 'n verenigde subjek gedekonstrueer word, om dan gerekonstrueer te word as onderdeel van 'n netwerk van relasies. Hoewel die meervoudige personale vertelstruktuur geensins 'n nuwe ontdekking is nie, redeneer Olnon en Van Dijk (2015) dat iets wesensliks verander het in die aanwend daarvan. Die pluralistiese vertelperspektief is dikwels in postmoderne romans gebruik om te wys dat daar meer as een visie op die werklikheid bestaan. In plaas daarvan om die werklikheid te ontmasker as 'n konstruksie, gaan dit volgens Olnon en Van Dijk by radikaal relasionele romans nie bloot oor die besef dat taal nie kan raak aan die werklikheid nie, maar oor die vraag na die gevolge daarvan vir die subjek se geloof in 'n stabiele identiteit. In *De consequenties* vind die perspektiefwisseling plaas tussen Minnie, haar moeder en die fotograaf. Minnie se moeder vertel van haar vorming as kind, Minnie getuig van haar onstabiliteit as volwassene, en die fotograaf bied 'n ander perspektief op Minnie se verhouding met die ander. Minnie se moeder se vertelling van haar kind se passiewe toestand as baba en die feit dat sy tot affektiewe reaksies en deelname aan die wêreld gedwing moes word, beklemtoon die konstruksie van identiteit binne 'n netwerk van relasies. Dr. Johnstone plaas Minnie in 'n saal vol huilende koliekbabas en stel haar bloot aan blêrende televisies om haar tot 'n verhouding tot die wêreld te beweeg en haar aan te moedig om 'n eie bewussyn te laat konstrueer en uiting te gee daaraan.

Olnon en Van Dijk (2015) merk op dat die relasionele aard van kontemporêre romans ook gesien kan word in die verhaallyne. Minnie Panis vlug byvoorbeeld aan die einde van die roman na een van die leegste en mees verlate dele van China. As die blikke en kontrole van die mense om ons heen deel uitmaak van wie ons is (soos geïllustreer deur die panopticum bewakergevangene verhouding tussen Minnie en die fotograaf), is daar skaars 'n kragtiger manier om die identiteit self te probeer verander as om die self te verplaas uit sy netwerk van verbintnisse. Op dieselfde manier vlug die karakters in *Vlakwater* na die fiktiewe seedorp Oesterklip wanneer hulle verandering teweeg wil bring in hul lewens. Olnon en Van Dijk (2015) maak dit egter duidelik dat radikaal relasionele romans juis die self se afhanklikheid van die ander illustreer en dat dit onmoontlik is om die identiteit te verander op eie krag. So is dit beduidend dat Minnie Panis aan die einde van die roman swanger is. Volgens Olnon en Van Dijk kan hierdie verwikkeling vergelyk word met die werk Frans Kellendonk, wat dikwels 'n swanger vrou teenoor 'n karakter plaas wat sukkel om te integreer in 'n gemeenskap. Op dieselfde manier word Minnie Panis gedwing om haar verbintenis met die ander te herken, want “veel fundamenteleer kun je niet ‘in relatie’ komen en zijn” (Olnon en Van Dijk 2015).

### 3.3.3 Postpositivistiese relasionele identiteit

Volgens Gibbons (2016: 22) en Moya (2000: 247) kan postpositivistiese subjektiwiteit beskou word as swerwend of “itinerant”: al kan daar geen absolute kennis wees nie, word daar iets bereik deur die soeke sêlf. Minnie Panis is nuuskierig oor haar herkoms en die invloed van haar vader op die vorming van haar identiteit. Sy word groot sonder ’n vader, en as kind dagdroom sy oor toevallige ontmoetings met hom:

In haar favoriete fantasie botste ze teen hem op in de supermarkt, door een uitzonderlijke speling van het lot. Ze zou meteen weten dat hij haar vader was, en hij dat zij zijn dochter was, omdat ze als twee druppels water op elkaar leken. Hij droeg cowboylaarzen en nam haar mee naar zijn ranch in Amerika, waar ze de hele dag op wilde paarden reden, bizons fokten en luisterden naar liedjes van The Pogues, waar ze samen om huïlden vanwege de treurnis en de schoonheid (Weijers 2014: 98)

Hierdie kinderlike fantasie openbaar ’n behoefte aan stabiliteit en ’n begrip van die self op grond van herkoms. Wanneer Minnie as kind akuut bewus word van die afwesigheid van haar vader, vra sy haarself af: “Waar kwam haar voorkeur voor kerkmusiek vandaan, haar buitenproportionele afkeer van ziekenhuis- en tandartsengeur, haar feilloos ruimtelijk inzicht?” (97). Minnie se eerste vraag word beantwoord deur Dr. Johnstone. Haar voorkeur vir kerkmusiek is ’n gevolg van ’n sosiale eksperiment, naamlik die Middeleeuse musiek wat hy gespeel het toe sy ’n kind was om emosie by haar te ontlok. Haar identiteit kan dus tot ’n mate beskou word as sosiaal gekonstrueer.

Tog beskou Minnie se moeder bepaalde karaktereïenskappe as inherent, oorerflik en onveranderlik. Wanneer sy die vader van haar kind weer vir die eerste keer in jare ontmoet, maak sy die volgende opmerking: “Er zat iets wilds in hem, wat ook in het kind zat. Zulke dingen konden hoogstens gekanaliseerd worden” (263). Sy is verstom dat hy uiterlik byna dieselfde daar uitsien as jare gelede: “Toch moest ze, hem in zich opnemend, toegeven dat het opvallend was: hoeveel een mens kon meemaken zonder dat dit grote veranderingen in zijn uiterlijk teweegbracht. Het deed vermoeden dat een persoon in de kern dezelfde bleef, al kon je daar net zo goed tegen inbrengen dat uiterlijk een volkomen misleidende factor was” (263). Minnie se moeder oorweeg die essensialistiese beskouing van die outonome, verenigde subjek, maar betwyfel tog uiteindelik hierdie siening wanneer sy besef dat die uiterlike misleidend kan wees. Waar Dr. Johnstone se sosiale eksperiment illustreer dat identiteite sosiaal gekonstrueer is, toon Minnie se soeke na haar “roots” (98), sowel as die ooreenkomste wat Minnie se moeder tussen haar en haar vader opmerk, dat die subjek se vereenselwiging met sy herkoms ook in ag geneem moet word by die vorming van identiteit. Hoewel Minnie nooit haar vader ontmoet

nie, illustreer hierdie karakter die soeke na 'n self waarna Olton en Van Dijk (2015) verwys, sowel as die soeke na 'n ons.

Moya se stelling dat poststrukturalistiese teorie uit voeling is met geleefde ervaring, word ook in *De consequenties* uitgebeeld, vernameklik deur 'n kunstenaarsvriendin van Minnie. Hierdie Amerikaanse kunstenaars gaan werk vir 'n jaar in 'n restaurant, by wyse van performance. Sy speel die rol van 'n kelnerin, en na 'n sekere tyd vind sy dat die rol steeds meer saamvloei met wie sy is. Sy beskryf die rol as “artifisieel en tegelykertyd echter dan echt” (79). Hierdie ervaring plaas haar in 'n posisie van diensbaarheid teenoor die ander en maak haar bewus van die feit dat die kunstwêreld en die kunsteorie wat daarmee saamgaan, ver verwyderd is van geleefde ervaring. Sy beskryf die kunstwêreld as volg: “Die mense leefde in een bubbel. Ze hadden het over statements en anti-statements en maakten intellectualistische gedochten die net zo goed academische papers hadden kunnen zijn” (80). Deur haar werk as kelnerin neem sy die weerlose posisie in wat Timmer as vereiste stel om kontak te maak met die ander. Sy beskryf hierdie gewaarwording as volg:

Het had iets met compassie te maken, dacht ze. Voor het eerst had ze werkelijk begrepen dat de mens een zwoegend en hulpeloos wezen is, overgeleverd aan zijn eigen drift en dommigheid. Alleen door mededogen kon je je verheffen, de rest was bullshit, en ja, ze wist dat ze klonk als de eerste de beste Jehova's getuige maar dat was dan maar zo (80).

Die karakters in *De consequenties* is deeglik bewus van die gekonstrueerde aard van hul identiteit. Tog word die invloed van herkoms op identiteit nie sonder meer opsy geskuif nie. Minnie Panis is op soek na haar “roots”, na oorsaak en gevolg, na 'n verduideliking van wie sy is op grond van haar herkoms. Sy ontmoet egter nooit haar vader nie en sy kry nie antwoorde op haar vrae nie, met die implikasie dat identiteit nie beperk kan word tot inherente of oorgeërfde eienskappe nie. Tog is dit duidelik dat poststrukturalistiese teoretisering oor die gedesentreerde subjek ook nie voldoende is om die metamoderne kondisie te beskryf nie. Ten spyte van Minnie se mislukte verhoudings en haar emosionele onbetrokkenheid, word sy bewus dat die self bestaan binne 'n netwerk van verbintenisse en dat identiteit gekonstrueer en herkonstrueer word deur interaksies met die ander.

### 3.4 Gevolgtrekking

*Vlakwater* (2015) en *De consequenties* (2014) demonstreer bepaalde eienskappe wat deur Gibbons en Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017) toegeskryf word aan die affektiewe wending van die metamodernisme. Beide romans onthul leemtes in die

poststrukturalisme en illustreer die kontras tussen postmoderne teorieë oor die desentrering van die subjek en die werklikheid van geleefde ervarings. Daar is 'n hernude behoefte om persoonlike gevoelens en interpersoonlike verwantskappe te herken, hoewel hierdie emosionele ervarings nie individueel of opreg is nie, maar eerder situasie gebonde.

In beide romans is daar 'n metamoderne ossilasie tussen die psigologiese en poststrukturalistiese register waarna Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017) verwys. Dit wil sê, die subjek het 'n behoefte om te getuig van sy affektiewe ervarings, maar is vervreem van sy emosies weens sy gedesentreerde posisie. Hierdie ossilasie word geïllustreer deur die verhouding tussen Niek Steyn en Isabel in *Vlakwater*, sowel as deur Minnie Panis se emosionele afstomping en haar mislukte liefdesverhoudings in *De consequenties*. Die radikale weerloosheid wat volgens Timmer en Levinas die vereiste is vir betekenisvolle interaksie met die ander, word voorgehou as ideaal in beide romans, soos gesien kan word in die vroulike verteller se selfopofferende verhouding met die sterwende man wat sy versorg, en in Minnie Panis se affektiewe reaksie op die onbaatsugtige optrede van die ander teenoor haar. Beide Minnie Panis, sowel as Niek Steyn en Isabel toon egter dat hierdie traumatiese eis dikwels uitloop op mislukking weens die karakters se emosionele onbetrokkenheid.

In beide romans word die invloed van herkoms en sosiale ligging op identiteitsvorming in ag geneem, sonder dat identiteite gereduseer word tot essensialistiese bepalers soos geslag of ras. Die karakters in albei romans is bewus van 'n gedeelde menslikheid en van die feit dat hulle deel uitmaak van 'n netwerk van verbintenisse waarin hul identiteite gevorm en uitgebrei word danksy hul verhoudings met die ander.

## Hoofstuk 4: Poëtikale uitsprake, outonomie en betrokkenheid.

### 4.1 Inleiding

Die soeke na dieptestrukture as verklaringsraamwerk, en die affektiewe wending kenmerkend aan die metamodernisme, lei tot die bewustheid van ’n (gedeelde) etiese verantwoordelikheid wat spruit uit die soeke na sin en uit die self se besef van die relasionele aard van sy bestaan. Die poëtikale uitsprake wat gemaak word in *Vlakwater* (2015) en *De consequenties* (2014) illustreer die invloed van die metamoderne gevoelstruktuur op die kunsopvatting van die kunstenaarkarakters en opper belangrike vrae oor die rol van kuns in ’n metamoderne samelewing. Volgens Vermeulen en Van den Akker (2013) lei gedeelde geopolitieke, ekonomiese en ekologiese krisisse die metamoderne generasie tot ’n konstruktiewe maatskaplike betrokkenheid wat gedryf word deur pragmatiese oorwegings, hoewel alledaagse en politieke keuses dikwels ondergrawe word deur twyfels en onsekerhede. In *De revanche van de roman* (2009) beweer Thomas Vaessens eweneens dat daar onder bepaalde kontemporêre skrywers (wat hy as “laatpostmodernisties” bestempel) opnuut ’n strewe is om betrokke te raak by maatskaplike kwessies, in reaksie op die relativistiese ironie van die postmodernisme.

Volgens die *Algemeen Letterkundig Lexicon* is “engagement” of “betrokkenheid” ’n term uit die literatuurkritiek vir ’n literatuuropvatting waar outeurs die belang van hulle tekste nie in die eerste plek in die literêre aspekte daarvan sien nie, maar in ’n funksie wat buite die literatuur lê en wat deurgaans van politieke, sosiale, religieuse of soortgelyke aard is. “Engagement” dui op die selfopgelegde verpligting van die kunstenaar om homself met sy werk in diens te stel van ’n politieke, sosiale of morele ideaal en sodoende mee te werk aan die verandering van die samelewing om daardie ideaal te verwesenlik (Van Gorp, Delabastia, Struik, Verkruisje en Vis, 2012).

“Outonome” literatuur of kuns word dikwels beskou as die teenoorgestelde van betrokkenheid. In die inleiding van die essay-bundel *The autonomy of literature at the fins de siècles (1900-2000)* omskryf Dorleijn, Grüttemeier en Korthals-Altes (2007: x) die term “outonomie” as volg:

Autonomy is used to characterize the status and nature of the artwork. When an artwork is said to be autonomous, it is understood to be autotelic – obeying only its own rules. It is considered to be severed from its maker and to be appreciated only on its own terms. It is not taken as a form of mimesis relative to reality but as constituting its own reality. It is not meant to entertain, edify, refine or teach its reader, viewer or listener.

Dorleijn, Grüttemeier en Korthals-Altes (2007: xiii) identifiseer drie dimensies van outonomie, gebaseer op Bourdieus se begrip van die outonomie van die veld: Die outonomie van die literêre veld in verhouding tot ander velde, die interne institusies en deelnemers in die veld, en die outonomie van die estetiese norme wat dominant is in die veld. Op grond van hierdie drie dimensies word 'n diagram opgestel wat outonomie en heteronomie teenoor mekaar plaas. Outonomie en heteronomie kan op twee verskillende vlakke funksioneer: institusioneel en poëtikaal. By institusionele outonomie bepaal outeurs, uitgewers en kritici watter literatuur geskryf en beoordeel word. Op poëtikale vlak kan outonomie verwys na hermetiese, ontoeganklike literatuur, kuns ter wille van kuns. Daarteenoor is 'n voorbeeld van institusionele heteronomie wanneer die produksie van literatuur bepaal word deur politieke of religieuse voorskrifte of beperk word deur sensuur. Op poëtikale vlak word die politieke standpunte van die outeur beïnvloed deur byvoorbeeld 'n religieuse of politieke groep. Dorleijn, Grüttemeier en Korthals-Altes maak dit egter duidelik dat hierdie diagram geen vaste kategorieë aandui waarvolgens 'n outeur ingedeel moet word nie, maar dat begrippe soos outonomie, heteronomie en betrokkenheid relatief en konteks-gebonde is.

Ruiter en Smulders (2009:10) wys daarop dat outonomie en betrokkenheid nie noodwendig teenoorgesteldes hoef te wees nie en dat die invloed van die outonome literatuur gebonde is aan die konteks waarin hierdie literatuur verskyn. Die literatuur ná die Tweede Wêreldoorlog het in Nederland byvoorbeeld juis 'n stem gehad in die publieke debat danksy die modernistiese outonomie. In hierdie konteks was outonomie “geen zelfcastratie maar verhoogde effectiviteit en maakte dat literatuur een spesifieke bijdrage leverde aan de maatschappelijke communicatie, een bijdrage die niet samenviel met politiek of met opinievorming”.

In *De revanche van de roman* redeneer Thomas Vaessens (2009:13) egter dat die elitistiese opvatting dat literatuur “outonoom” en “suiwer” moet bly, verhewe bo alledaagse, aktuele politiese kwessies, gelei het tot die “ontwaarding” of depresiasie van die literatuur in Nederland. Die breë kultuuraanbod en die skeiding tussen “hoë” en “lae” kuns het veroorsaak dat die literatuur sy sosiale seggenskap verloor in die samelewing. Vaessens beweer dat die laatpostmoderne outeur poog om die eens vanselfsprekende band tussen literatuur en maatskappy te herstel. Vaessens sluit aan by die standpunt oor die “ontwaarding” van literatuur wat William Marx inneem in *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle* (2005). Marx voer aan dat die Europese literatuur drie fases van ontwikkeling ondergaan het: uitbreiding, outonomisering en ontwaarding. Volgens Marx is die hergeboorte van die literatuur slegs moontlik as die dood van haar outonomie aanvaar word.



Net soos Marx en Vaessens, konstateer die Franse sosioloog Pierre Bourdieu dat die sosiale waarde van literatuur afneem, maar hy kom tot 'n heel ander gevolgtrekking wat die oorsaak daarvan betref. Volgens Bourdieu word die (literêre) kultuur juis bedreig deur die verdwyning van outonomie. Die ontwaarding van die literatuur is volgens Bourdieu nie te wyte aan 'n selfgekoose afsondering van die wêreld nie, maar juis aan 'n ekonomiese logika wat elke stadium van die produksie en distribusie van kulturele goedere deurdring (Bourdieu 2001: 75). Bourdieu relativeer die idee van literêre outonomie in studies soos *Les règles de l'art* (1992) en *La distinction* (1979) wanneer hy daarop wys dat geen veld werklik outonoom is nie. Hoewel die literêre veld ná die romantiek 'n sosiale veld geword het met sy eie spelreëls, het keuses binne hierdie veld direkte gevolge in byvoorbeeld die ekonomiese of maatskaplike veld en besluite word daarom strategies gemaak. Die tanende sukses van literatuur is volgens Bourdieu (2001: 82) te wyte aan 'n regressie van werk na produk, van outeurs na ontwerpers of tegnisi.

In *Literatuur, Autonomie en Engagemet: Pleidooi voor een nieuw paradigma* onderskei Aukje van Rooden (2015:58) tussen die aanvallers en die verdedigers van die outonomie, tussen verdedigers van “kuns” en verdedigers van “lewe”, tussen outonomiste en anti-outonomiste. Sy kom tot die gevolgtrekking dat beide partye tog gemotiveer word deur 'n diepgewortelde oortuiging van die maatskaplike relevansie van die literatuur. In Frankryk kan die *l'art pour l'art*-beweging van die vroeg twintigste eeu volgens Van Rooden (2015: 60) beskou word as een van die belangrikste oomblikke van die outonomie-debat. Aan die een kant vind ons romantici soos Victor Cousin, Théophile Gautier, Victor Hugo en Gérard de Nerval wat vashou aan hul romantiese erfenis en dus voorstanders is van die outonome, die artistieke, die kuns. Aan die ander kant vind ons die verteenwoordigers van die burgerlikes wat klem lê op die sosiale dimensie van kuns. Skrywers en teoretici soos Pierre-Joseph Proudhon, Louis Blanc, Émile Augier en François Ponçard het die literatuur beskou as 'n middel om 'n ideale samelewing te verwesenlik en 'n mentaliteitsverandering te bewerkstellig. Waar die outonomiste hulle verset teen utiliteitsdenke en benadruk dat literatuur aan geen heteronome magte onderwerp moet word nie, het die burgerlike anti-outonomiste die suiwer estetiese aanslag van die outonomiste verwerp. Hoewel die twee partye verskil, voer Van Rooden aan dat die teenstelling tussen “sosiale” kuns en “kuns ter wille van kuns” nie so absoluut is as wat dit voorkom nie, en dat sowel die Franse romantici as die burgerlike skrywers streef na 'n regverdige, harmonieuse samelewing waarin die kunstenaar 'n sentrale rol speel (Van Rooden 2015: 63).

In Nederland kan die “vorm-of-vent”-debat volgens Van Rooden (2015: 64) gesien word as ’n illustrasie van die opposisie tussen outonomie en betrokkenheid wat ná die romantiek ontstaan het. “Ventiste” soos Ter Braak en Du Perron het hulle tydens die interbellum krities uitgespreek oor die feit dat poësie beskou is as iets wat apart van die werklikheid staan. Ter Braak beklemtoon die daadkrag van die skrywer as “vent”, sy betrokkenheid in die wêreld en sy behoefte om kommentaar daaroor te lewer. Waar Ter Braak en Du Perron hulle rig op die kunstenaar, rig vormverdedigers soos Binnendijk hul op die kunswerk met die redenasie dat die skryfproses tot ’n “ontpersoonliking” lei. Outonomie word dus geassosieer met ’n teksgerigte benadering, terwyl anti-outonomiste op die kontekstuele faktore fokus (73).

In Suid-Afrika het die apartheidsregime en die geweld en ekonomiese uitsluiting wat daarmee gepaard gegaan het, gelei tot ’n tradisie van betrokke literatuur wat streef om sosiale verandering teweeg te bring. In die artikel “Roland Barthes en die belang van outonomie vir die moderne skrywer” (2016) wys Charl-Pierre Naudé daarop dat hele generasies skrywers hulle identiteit gebou het op die aanspraak van ’n modernistiese politieke-etiese strewende:

Onder sulke outeurs tel lede van die Sestigbeweging in Afrikaans, die swart en Engelstalige anti-apartheidskrywers en die *spoken word*-digters wat sedert die nuwe millennium (ondanks die verstryking van apartheid) voortgaan om hul skrywersidentiteit te vestig op weerstand en bevryding (Naudé 2016: 336).

Tog het Suid-Afrika ook ’n geskiedenis van pogings om die vryheid van die kunswerk en die (institusionele) outonomie van die skrywer te beperk, soos die amptelike sensuur van kuns en letterkunde onder apartheid. Naudé beweer dat hierdie bedreiging van outonomie steeds vandag voortduur en dat owerheidshoudings teenoor die kunste gekenmerk word deur aanvalle op kunswerke as draers van “disrespek”, “pornografie” of “apartheid” (Naudé 2016: 346).

In die *Litnet*-artikel “Oor sosiale betrokkenheid” (2014) merk Hein Willemsse op dat politieke assosiasie vir talle kontemporêre Afrikaanse skrywers onaantreklik geword het en dat hulle hulle in ’n “liminale” posisie bevind. Volgens Willemsse verkeer hierdie skrywers in ’n niemandsland, ’n tussenin stadium, omdat hulle nie aansluiting vind by die nostalgiese van ’n nasionalistiese verlede of by neo-Afrikanernasionaliste soos Dan Roodt en Steve Hofmeyr nie, maar tog ook nie aansluiting vind by die nuwe nie. Die nuwe Suid-Afrika ná 1994 word as vervreemdend ervaar en daar is ’n wending tot ’n geglobaliseerde bestaan. ’n Ander uitdrukking van liminaliteit is volgens Willemsse ’n oordrewe verestetisering in reaksie op die “logika van laat kapitalisme” wat Fredric Jameson aan die postmoderniteit toeskryf. Willemsse

noem onder andere die tekste van Ingrid Winterbach as voorbeelde van politieke en sosiale liminaliteit wat in estetiese produksie skuilgaan.

Dit is egter opvallend dat Winterbach juis in *Vlakwater* die opposisie tussen “hoë kuns” en ’n betrokkenheid by die sosiale werklikheid van misdaad en ekonomiese ongelykheid in Suid-Afrika problematiseer. Alhoewel Van Heerden (1997: 49) daarop wys dat postmoderne teorieë (vernaamlik Foucault se ondersoek van die verhouding tussen taal en mag, sowel as Lyotard se ontmaskering van meesternarratiewe) juis sigself geleen het tot politieke betrokkenheid in die Afrikaanse letterkunde, is daar by *Vlakwater* nie soseer sprake van die ontmaskering van magstrukture nie, maar eerder van ’n maatskaplike, sosiale betrokkenheid gebaseer op pragmatiese oorwegings eerder as ideologiese dogmas.

In *Literatuur, Autonomie en Engagement* bepleit Van Rooden op ’n teoretiese vlak eweneens die vervlegting van kuns en lewe, etiek en esteties, outonomie en betrokkenheid. Sy stel ’n relasionele, ontologiese benadering voor gebaseer op die onderskeid wat Heidegger maak tussen die “ontiese” en die “ontologiese”. Die ontiese verwys na “dinge” met bepaalde eienskappe, soos ’n tafel, ’n boek, die uitgewery waar dit uitgegee is, ensovoort. In die geval van literatuur gaan dit oor kenmerke soos vorm en tematiek, resepsiegeskiedenis of institusionele inbedding. Die ontologiese verwys na die bestaan van dinge, hul wesensstruktuur of “zijnswijze” (Van Rooden 2015: 80). Wanneer literatuur op ’n ontiese vlak ondersoek word, word vrae gevra soos: Wat is die eienskappe van die werk? Tot watter interpretasies lei dit? In watter verhouding staan dit tot die sosio-politieke werklikheid? Daarteenoor sal daar op ontologiese vlak gevra word: Wat is die literatuur? Op watter manier bestaan die literêre teks? Bestaan ’n literêre teks op dieselfde manier as ander werke? Wat doen literatuur met die manier waarop ek my eie bestaan ervaar? Volgens Heidegger ly die mens aan “zijnsvergetelheid”, omdat hy in al sy pogings om die eienskappe van sy bestaan te karteer, vergeet het wat dit beteken om te “wees”. Aukje van Rooden voer aan dat die mens ná die romantiek op dieselfde wyse aan “literatuurvergetelheid” ly. Volgens Van Rooden het ons in die loop van tyd vergeet om stil te staan by die wonderlike feit dat daar iets bestaan soos literatuur:

In plaats van ons af te vraen wat dat bestaan presies inhoudt en hoe het überhaupt moegelyk is, hebben we ons verloren in twistgesprekken over de eigenschappen van de literatuur: elitair of populair, autonoom of sociaal, esthetisch of ethisch, of een combinatie daarvan (81).

Op ’n ontologiese vlak verwys Van Rooden se “relasionele paradigma” nie na die sosiaal-kulturele of institusionele netwerk waarvan literatuur deel is nie, maar eerder na die manier

waarop die literatuur self bestaan. Dit is nie die feit dat literatuur verbindings sou aangaan met ander “wesens” wat van belang is nie, maar eerder dat literatuur self ’n verbinding-leggende “zijnde” of wese is. Op dieselfde manier ondersoek die twee romans onder bespreking die “wesensstruktuur” van kuns en literatuur deur te vra wat dit beteken om kuns te maak in die hedendaagse, “metamoderne” samelewing. Die kunsopvattinge en poëtiese uitsprake wat in die twee romans na vore kom, illustreer die spanning tussen outonomie en betrokkenheid, tussen estetiek en etiek, en tussen postmoderne teorieë en geleefde ervarings.

In die inleiding van *Een dichter schreit niet* (1985), ’n bespreking van aspekte van Martinus Nijhoff se versekerende poëtika, definieer W.J. Van den Akker poëtika as “opvattinge over het ontstaan, het wezen, het doel en de middelen van de poëzie”. Hy gebruik later die term “literatuuroopvattinge”, sodat die definisie nie bloot vir poësie geld nie. Van den Akker onderskei tussen “poetica-in-engere-zin” (poëtika as ’n konkrete handboek wat die reëls van die digkuns stipuleer) en “poetica-in-ruimere-zin” (die geheel van literatuuroopvattinge soos dit blyk uit die verspreide uitsprake van ’n outeur).

Waar klassieke poëtika in Nederland in die sestiende en sewentiende eeu ’n normatiewe en preskriptiewe karakter gehad het, het die begrip in die negentiende en twintigste eeu ’n belangrike verandering ondergaan. Die sistematiese aard van die poëtika verdwyn, en hierdie leemte word nou deur die outeurs self opgevul. Van den Akker benoem twee kategorieë wat betrekking het op die uitdrukking van die literatuuroopvatting van die outeur: versekerende- en versinterne poëtika. Versekerende poëtika verwys na uitsprake wat buite die literêre teks gemaak word, byvoorbeeld in manifeste, kritieke, essays en korrespondensies. Versinterne poëtika bestaan uit uitsprake wat gemaak word binne die literêre teks. Implisiete versinterne poëtika behels inhoudelike elemente soos die keuse van onderwerpe waaruit sekere kunsopvattinge afgelei kan word, sowel as tegniese formele kenmerke van die werk. Eksplisiete versinterne poëtika verwys na werke met as onderwerp die ontstaan, die inherente moeilikhede of moontlikhede van die kreatiewe proses, en die verhouding tussen taal en werklikheid (Van den Akker 1985:15).

Volgens Van den Akker (1985: 13) is ’n ruimer omskrywing van poëtika wat die opvattinge van ’n outeur oor kuns en filosofie betrek, ook moontlik en gangbaar, hoewel die risiko bestaan dat “poëtika” dan ’n niksseggende term word. Vir die doeleindes van hierdie studie sal daar gekyk word na die outeurs se versinterne uitsprake oor literatuur sowel as kuns.

## 4.2 *Vlakwater*

In *Vlakwater* word verskeie poëtikale uitsprake gemaak wat die gaping tussen modieuse kunsteorieë en esteties outonome kunswerke en die realiteit aanspreek, sowel as die postmoderne regressie van kuns tot produk. Uiteindelik word daar gevra wat die kunstenaar se rol is in 'n samelewing waar misdaad die norm is, en hoe hierdie sosiale betrokkenheid daar moet uitsien. Hierdie belangstelling in sosiale betrokkenheid hou verband met die soeke na vastighede of dieptestrukture, en die bewustheid dat die self bestaan binne 'n netwerk van verbintenisse. In *Vlakwater* word kritiek op postmoderne kuns hoofsaaklik gelewer deur die inhoud, en veral deur die versinterne poëtikale uitsprake wat gemaak word, terwyl daar op 'n metafiskionele wyse kritiek gelewer word op postmoderne formele kenmerke.

In die boek *Reconsidering the postmodern* identifiseer Vaessens en Van Dijk (2011: 14-18) bepaalde aspekte van postmoderne literatuur waaroor daar in hedendaagse literatuur beswaar aangeteken word: postmoderne jargon, postmoderne ironie, onbetrokkenheid of 'n onverskilligheid teenoor sosiale kwessies, en postmoderne relativisme. In *Vlakwater* word dieselfde kritiek gelewer op die postmoderne werk van die fiktiewe skrywer Viktor Schoeman. Die poëtikale uitsprake in *Vlakwater* wat spesifiek na die literatuur verwys, word hoofsaaklik gemaak deur Niek en Marthinus wanneer hulle Schoeman se werk bespreek. Schoeman se romans “Vlakwater” en “Diepwater” beskik oor bepaalde postmoderne eienskappe. “Diepwater” word beskryf as “[h]oogs eksperimenteel, met swart bladsye, bladsye met net dialoog, afgewissel met pastiches van verskeie Afrikaans tekste” (Winterbach 2015: 24). “Vlakwater” word as volg beskryf:

'n Distopiese toekomsvisie. 'n Apokaliptiese vermenging van die historiese Suid-Afrikaanse verlede, 'n massief oordrewe hede, en 'n wetenskapfiksieagtige toekoms. 'n Opeenstapeling van verdorwenhede, angstighede, politieke anarchisme, korrupsie, wanbestuur, oportunisme, vervleg met elemente van die Groot Trek, Grensoorloë, mynstakings, kernkragdebakels, godsdienstige fundamentalisme, boeremusiek, rappers, delwerye, imbongi's, wit en swart tycoons, toordokters, muti-moorde... (25)

Schoeman se werk dekonstrueer meesternarratiewe soos Afrikaner nasionalisme en godsdienstige fundamentalisme deur gebruik te maak van postmoderne formele strategieë soos pastiche en eklektisisme. Daarby word sy werk beskryf as “distopies”, 'n eienskap wat volgens Vermeulen en Van den Akker (2014:57) toegeskryf kan word aan die postmodernisme: “Under postmodernism, to wit, the figure of utopia was avoided as something suspiciously totalitarian while it morphed into its generic “dystopian” cousin (in cyberpunk, for instance) or turned into debris after the operations of deconstruction...”

Marthinus bewonder Schoeman se werk en beskryf dit as “plek-plek briljant” (131) en Niek belê aanvanklik ’n groot bedrag in die projek sodat Schoeman dit op eie koste kan druk, omdat geen uitgewer bereid was om dit te doen nie. Die verkope verloop egter nie na wense nie omdat die kritiek wat Schoeman ontvang minder geesdriftig is as wat hy verwag het. Hy verdwyn dus na die buiteland sonder om die geld wat hy vir Niek skuld terug te betaal. Die beskrywing van die ongunstige ontvangs van hierdie fiktiewe postmoderne skrywer se werk, impliseer dat die postmodernisme aan die verbygaan is. Daar is ’n gebrek aan entoesiasme by beide lesers en kritici: “min mense was lus vir daardie inventaris van verdorwenhede” (26).

Stavris en Rudrum (2015: 3) wys in die boek *Supplanting the postmodern* daarop dat die postmodernisme om verskeie, teenstrydige redes bekritiseer word. Teoretici soos Linda Hutcheon (Stavris en Rudrum 2015: 3) beweer dat die institusionalisering van die kulturele en intellektuele establishment gelei het tot die verflouing van die eens subversiewe funksie van die postmodernisme. Daarteenoor redeneer John McGowan (in Stavris en Rudrum 2015: 61) dat die stagnasie van die postmodernisme te wyte is aan ’n gedempte teoretiese ambisie en die kwynende invloed van die akademie. Uit die poëtikale uitsprake in *Vlakwater* kan beide hierdie teenstrydige besware teen die postmodernisme afgelei word. Aan die een kant word die kontras tussen teorie en die werklikheid beklemtoon deurdat modieuse kunsteorieë sowel as estetiese outonome kuns, soos hermetiese literatuur en eksperimentele kuns, teenoor die prosaïese realiteit van geweld geplaas word. Aan die ander kant word die oppervlakkigheid van die postmodernisme en die verlies aan outonomie wat die gevolg is van ’n regressie van kuns na produk, uitgelig deur karakters soos die kommersiële kunstenaar, Buks Verhoef.

#### **4.2.1 Die ontoeganklikheid van die postmodernisme**

In *De revanche van de roman* (2009) voer Thomas Vaessens aan dat die relativistiese postmoderniste, ten spyte van hul aanvanklike bevrydingsideaal, nie daarin slaag om hierdie boodskap van emansipasie ten opsigte van die eurosentriese kultuurideaal van die humanisme oor te bring aan dié wat bevry sou moes word nie: “Maar de relativisten, die vervolgens dachten het publiek te emanciperen, spraken daarbij zo hoog over alle hoofden heen dat het publiek zich onverschillig of geërgerd omdraaide” (63). Vaessens redeneer verder dat die relativistiese denke van postmoderne literêre intellektuele geen aansluiting kon kry by ’n breë publiek nie, en die gevolg was ’n literêre elite wat sonder enige aanhangers opereer. Waar die literêre elite van die humanistiese modernisme ’n bildungsboodskap gedra het wat gepaard gegaan het met die belofte van styging binne die sisteem, al was dit bloot styging van aansien of toename aan kulturele kapitaal, benadruk die postmoderniste die ondeugdelikheid van die sisteem (63).

Volgens Vaessens wou die postmoderniste alles wat vir die gewone man heilig was wegdekonstrueer, sonder om 'n boodskap te voorsien wat enige verbetering of vooruitgang belooft. Waar die kulturele toewyding van die humanistiese tradisie steeds waarde geheg het aan sosiaal-maatskaplike verbetering, beweer Vaessens dat die postmodernisme dikwels literatuur opgelewer het wat van waarde is vir die individu “dat zich graag overgeeft aan het soort literatuur dat we “filosofie” of “theorie” noemen” (65). Die gevolg was dat die postmodernisme “meer en meer een van afschrikwekkend jargon vergeven academische aangelegenheid” geword het (64).

Volgens Niek se buurman Marthinus, is die hermetiese aard van Schoeman se werk die oorsprong van sy mislukking. Marthinus voer aan dat geen kritikus 'n oordeel oor sy roman wou waag nie, omdat dit “te veeleisend” was (131). Die ontoeganklikheid van sy romans sowel as die estetisering van geweld, staan in skerp kontras met alledaagse geweld wat die karakters ervaar. Marthinus beskryf 'n toneel in Schoeman se “Vlakwater” as “[s]taties. Byna slow-motion. Maar magistraal. Gruwelik barbaars, die geweld daarvan” en merk die volgende op oor die skrywer se styl: “Geweld is sy medium. Dis sy natuurlike taal!” (58).

Schoeman se werk is 'n voorbeeld van esteties outonome, hermetiese kuns, wat “staties” is en dus nie streef om verandering teweeg te bring nie, maar eerder beskou kan word as die teenoorgestelde van betrokke kuns (Dorleijn, Grüttemeier en Korthals-Altes 2007: x). In Schoeman se geval is dit duidelik dat esteties prevaleer bo etiek. Hoewel die fiktiewe skrywer dekonstruktiewe tegnieke gebruik om meesternarratiewe te ontmasker, blyk sosiale betrokkenheid nie prioriteit te geniet in sy skryfwerk nie. Schoeman maak die volgende uitspraak wanneer hy uitgevra word oor sy aandadigheid aan Buks Verhoef se dood: “Misdadig interesseer my net indirek. Jy kan maar sê ek het 'n hoogs persoonlike belangstelling daarin. Jy kan maar sê ek het my eie selfsugtige gebruike vir misdadig. Vir die res vind ek dit banaal.” (262). Die karakter Marthinus bevestig die feit dat Schoeman net belangstel in geweld en misdadig indien dit hom bevoordeel, of as inspirasie vir sy skryfwerk kan dien:

Maar gewone alledaagse kriminaliteit, hy dink nie dit sal Viktor interesseer nie. Dis te voorspelbaar, te gewoon. Kyk maar na *Vlakwater*, Viktor hou van ongewone invalshoeke, hy hou daarvan om te kompliseer, hy hou van onverwagse wendinge, hy hou van dubbelsinnigheid, hy hou daarvan om te skok en te intrigeer (274).

Viktor Schoeman se nonchalante gesindheid teenoor geweld beklemtoon die afsydige, onbetrokke houding wat Vaessens en Van Dijk aan die postmodernisme koppel. Die kritiek op Schoeman se uitbeelding van geweld, impliseer dat postmoderne tegnieke nie bruikbaar is om

met hedendaagse sosiale kwessies om te gaan nie. Niek Steyn se benadering tot die verwerking van die geweld wat hom omring, is aanvanklik ook ironies van aard. Hy teken oordrewe, spotprent-agtige karikature met “comic-ogige koppe, bolwange en bakkebaarde” (54) en bladsye vol figure met vergrote koppe en geslagsdele wat hy as volg beskryf:

Sommige het iets van die strippeprentkarakter Popeye se bolwange en iets van oom Kaspaas – maar in albei gevalle heelwat boosaardiger – boewe en moordenaars die lot van hulle. Hierdie figuurtjies takel mekaar toe met allerlei voorwerpe: knuppels, stokke, katse, karwatse. Vereenvoudigde, byna kinderagtig-naïef getekende figuurtjies staan hande omhoog of op hulle knieë in plasse bloed. Vroue met opvallende borste en kurwes in bikini’s – prikkelpopagtig – staan gewapen met messe, of in aanvallende posisies soos Barbarella (88).

Volgens Bart Beaty (2007: 76) word stripprente dikwels gesien as kitsch, dus iets wat met swak smaak geassosieer word, maar steeds waardeur word op ’n ironiese wyse. As stripprente steeds beskou word as ’n “laer” kunsvorm wat behoort tot die massakultuur, redeneer Beaty, sal avant-garde stripprente inherent postmodern moet wees, weens die vermenging van hoë en lae kultuur. Die vergelyking van Niek se werk met stripkuns beklemtoon die postmoderne, ironiese tegnieke wat hy gebruik om sosiale kwessies aan te spreek. Die karikature wat Niek teken, doen mekaar ’n verskeidenheid gewelddadige dinge aan, “[a]lles onder ’n lug met bollende wit somerwolke” (196). Die kontras tussen die skrikwekkende geweld en die alledaagsheid van die somerwolke, lig die banaliteit van misdaad op ’n ironiese wyse uit. Niek kom egter tot die gevolgtrekking dat hierdie ironiese werkswyse onvanpas en onbruikbaar is in ’n misdaad-geteisterde samelewing. Kort na die verkragting van sy huurder Charelle, en direk nadat Niek buite sy ateljee gedreig is met ’n mes, kyk hy na sy werk en kom hy tot die oortuiging dat alles wat hy geteken het “nikswerd gemors” is (211).

Die insigte waartoe Niek Steyn kom deur die loop van die roman, kan vergelyk word met Lee Konstantinou se beskrywing van die metamoderne postironiese bildungsroman. Volgens Konstantinou (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 95) teken verskeie metamoderne skrywers beswaar aan teen postmoderne ironie deur hul hoofkarakters se verwerping van ironie uit te beeld: “Such novels are a type of Bildungsroman because they often dramatise the development of central characters from a naïve origin through a phase of irony en route to a final postironic condition” (96). Niek kom tot die besef dat ironie ’n oneffektiewe wapen is teen sosiale misstande, omdat dit probleme uitlig, sonder om oplossings daarvoor te soek.

Naas hierdie gewaarwording maak sy werk as dosent by ’n private kunsskool hom bewus van die gaping tussen postmoderne teorie en die werklikheid. Die jargon wat gebruik word om die



werk van 'n besoekende kunstenaar Liesa Appelgryn te beskryf, illustreer dat die institutionalisering van postmodernisme gelei het tot die verlies van sy aanvanklik subversiewe funksie. Niek is krities teenoor die ryk kunsskool en veral teenoor een van sy kollegas, Rick Toerine, wat as volg beskryf word: “Rick is jonk, ambisieus, onuitstaanbaar pretensieus, sonder intellektuele integriteit, 'n speler van die eerste water wat presies weet watter modieuse diskoers om op in te zoom” (96). Rick Toerine gebruik die geskikte, populêre jargon om Liesa Appelgryn se werk te beskryf, “[sy] taal net fashionably genoeg gespikie met Engelse woorde om aanklank by die studente te vind” (96).

Liesa Appelgryn se werk is 'n postmoderne vermenging van hoë en lae kuns. Sy skilder vroulike naakfigure “met enorme tiete, boude, bosse skaamhare”, “in piëtistiese posisies: die hande saamgeslaan, die oë na bo gerol” (95). Haar werk word uit Niek se perspektief beskryf as “'n kombinasie van sentimentele Cardies-kaartjies en pornografiese tydskrif images” (95). Waar Niek haar werk as “afskuwelik” bestempel, beweer Toerine dat sy haar met haar fyn aanvoeling vir lig en donker in die tradisie bevind van Vermeer en Rembrandt, en dat sy juis met haar ondermyning van hierdie tradisie vergelyk kan word met postmoderne kunstenaars soos Jeff Koons en Takashi Murakami (97). Volgens Niek het haar werk “met die tradisie van Vermeer en Rembrandt minder as fokkol uit te waai” en hy vind haar kuns “onvergelykbaar met Koons se verregaandheid en [Mike] Kelley se donker delirium” (97).

Toerine se beskrywing van Liesa Appelgryn se werk, sowel as haar eie bespreking daarvan, illustreer dat die eens ondermynende kenmerke van die postmodernisme in die hoofstroom opgeneem is. Sy spreek haar uit teen 'n humanistiese modernistiese kunsopvatting wanneer sy beweer dat sy “nie probeer om skilder te sien as 'n hoë, heilige plek waarin net mooi en verhewe dinge gebeur nie” (99). Daarby promoveer sy die postmoderne dekonstruksie van alles wat vroeër as “heilig” beskou is wanneer sy die studente aanspreek: “[M]oenie bang wees om alles te challenge nie. Break loose. Challenge. Challenge jou eie preconceptions. Challenge society se preconceptions. Challenge art, challenge the whole of art history!” (99). Liesa Appelgryn beweer dat sy nie 'n politieke kunstenaar is nie, maar dat sy besig is met klassepolitiek: “Ek gee die middelklas die vinger soortvan. Al daai well-kept girls met hulle trim lywe en plooilose velle” (98). Ten spyte van haar pogings om stroomop te beweeg en konvensies uit te daag, is dit opvallend dat haar werk juis met entoesiasme ontvang word deur diegene waarvoor sy krities is: “Die grootste gedeelte van die gehoor is bloedjonk [...] trim, blond, plooilos, vlekkeloos, ongeskonde, geklee in duur designer label-klere” (98).

Waar die kritiek op die skrywer Viktor Schoeman se werk die ontoeganklikheid en afstandelike ironie waarvoor die postmodernisme bekritiseer word illustreer, ontbloom die reaksie op Liesa Appelgryn se werk die postmodernisme as 'n modieuse diskoers wat sy kritiese funksie verloor het. In *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism* beweer Jameson (1991 [1984]: 4) dat die postmodernisme sy krag verloor het weens die institusionalisering van die skoktegnieke wat gebruik is om sy modernistiese voorgangers te ondermyn:

As for the postmodern revolt against all that, however, it must equally be stressed that its own offensive features – from obscurity and sexually explicit material to psychological squalor and overt expressions of social and political defiance, which transcend anything that might have been imagined at the most extreme moments of high modernism – no longer scandalize anyone and are not only received with the greatest complacency but have themselves become institutionalized and are at one with the official or public culture of Western society.

#### 4.2.2 Die postmoderne vervlakking van kuns

Jameson (1991 [1984]: x) is van mening dat “kultuur” in die postmoderne konteks 'n produk in sy eie reg geword het. Waar modernisme steeds tot 'n mate geassosieer kan word met die kritiek van kommoditeit en die ideaal dat kuns sigself ontstyg, beweer hy dat estetiese produksie tydens die postmodernisme deel geword het van algemene kommersiële produksie: “[T]he frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation” (5). In *Vlakwater* spreek Niek hom uit oor die druk om te produseer en te eksperimenteer wat hy in die kunswêreld ervaar:

Hy sal vinniger moet werk, vinniger moet produseer. Die skuif na Kaapstad was ontwrigtend, dit het hom momentum laat verloor. Die druk is groot vir enige kunstenaar om op die radar te bly. (Hy los tydelik af in iemand se plek by die kunsskool omdat hy finansiële onderdruk was na die skuif hierheen.) Intussen beweeg die kunswêreld aan. Daar is elke dag honderde jong kunstenaars wat interessante en innoverende werk maak. Almal is gedrewe en ambisieus. Soos Charelle. Miskien nie almal ewe talentvol as sy nie, maar talent is deesdae nie meer 'n vereiste nie (60-61).

Waar Niek krities is oor kunstenaars soos Liesa Appelgryn en Rick Toerine wat konformeer tot die modes van die kunswêreld, is hy steeds afhanklik van die sisteem. Sy posisie illustreer Bourdieu (2001: 75) se stelling dat geen veld werklik outonoom is nie. Daarteenoor lei die skrywer Viktor Schoeman se weiering om hom te steur aan die voorkeure van die rolspelers in die literêre veld tot finansiële ondergang. Viktor Schoeman spreek hom sterk uit oor kommersiële kunstenaars soos Buks Verhoef, wat die ander kant van die spektrum

verteenwoordig. Hierdie fiktiewe kunstenaar verkoop “hartverwarmende skilderye: vrolike, helderkleurige straat- en landelike tonele” en bronsbeelde van wilde diere wat veral in die smaak val van toeriste en teen groot bedrae deur buitelandse besoekers verkoop word (108). Daar word vermoed dat Verhoef nie self vir hierdie beelde verantwoordelik is nie, maar dat daar ’n span is wat sy konsepte vir hom uitvoer. Daar is ook gerugte dat Verhoef betrokke is by onwettige kunshandel. Viktor Schoeman beskou Verhoef as ’n “skreiend middelmatige kunstenaar” en “twyfel sterk of die arme Buks self ’n donkie kon teken – laat staan nog ’n hiëna of ’n vlakvark boetseer” (177). Hierdie kommentaar sluit aan by Niek se stelling dat talent nie ’n vereiste blyk te wees in die kunstwêreld nie (61). Viktor Schoeman gee teësinning erkenning aan Buks Verhoef se ekonomiese vernuf (“Maar hy’t ’n gaping in die mark gesien – gee hom die eer daarvoor. ’n Ryk toeristiese aar raakgeboor” (177)), maar sy afkeur van Verhoef se gebrek aan talent is so sterk, dat hy sy moord beskou as ’n reaksie op die “tirannie van middelmatigheid”, “ter wille van die samelewing se estetiese oorlewing” (178).

Daar word dus in *Vlakwater* enersyds kritiek gelewer op die postmodernisme se ontoeganklikheid en die onbetrokke relativisme en afstandelike ironie wat daarmee gepaard gaan. Andersyds word daar sterk uitsprake gemaak teen die institusionalisering van die postmodernisme se eens-subversiewe tegnieke en die ekonomiese logika wat selfs die distribusie van kulturele goedere deurdring. Daar is egter nie sprake van dit wat Vaessens en Van Dijk (2011) bestempel as “anti-modernisme” of “postpostmodernisme”, (dit wil sê ’n fundamentele kritiek wat ’n totaal nuwe diskoers bepleit) nie. Die beperkings van die postmodernisme word uitgewys binne die grense van postmoderne denkstrukture. Op formele vlak word daar byvoorbeeld steeds in die roman van bepaalde postmoderne strategieë soos intertekstualiteit en metafiksie gebruik gemaak.

*Vlakwater* is deurtrek van ’n groot variasie intertekstuele verwysings. Aan die een kant vervul hierdie verwysings dieselfde self-refleksiewe rol wat intertekstualiteit speel in postmoderne literatuur. Aan die ander kant getuig die dialoog tussen verskeie kunsvorme en kunstenaars uit verskillende tydperke van die “verbinding-leggende” aard van kuns waarna Van Rooden (2015:58) verwys in haar boek *Literatuur, Autonomie en Engagement*, en van die potensiaal wat dit inhou om wel ’n rol in die samelewing te speel.

In sy boek *History and Poetics of Intertextuality* (2008) beskryf Marko Juvan die term intertekstualiteit as ’n teorie waar die literatuur beskou word as ’n self-referensiële sisteem wat geïntegreer is in ’n netwerk van ander diskoerse. Tekste verteenwoordig nie die sogenaamde

ekstra-tekstuele wêreld direk (via mimesis) nie, maar deur 'n onopvallende filter van clichés, van vorige tekstualiserings (semiosis). Intertekstualiteit kan nie beperk word tot die postmodernisme nie, maar kan gevind word dwarsdeur die geskiedenis van die literatuur, in die studie van die verbintenisse tussen literêre werke wat tot verskillende tydperke, kulturele ruimtes en genres behoort (4-7).

Die ontstaan van intertekstualiteit as teorie, met die verskyning van Julia Kristeva se essay “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” in 1967, loop egter parallel met die verskyning van postmodernisme. Intertekstualiteit het op die voorgrond gestaan in die geesteswetenskappe tydens die postmoderne jare, omdat dit geslaag het daarin om prominente eienskappe van kontemporêre kulturele produksie vas te vang: ontologiese pluralisme, konstruktivisme, self-refleksiwiteit en 'n bewustheid van die einde van die geskiedenis (83). Postmodernisme en intertekstualiteit deel 'n belangrike eienskap: die postrukturalistiese uitgangspunt dat taal voorrang geniet bo die subjek. Een van die belangrikste eienskappe van postmoderne poëtika is 'n self-refleksiewe verbintenis tussen intertekstualiteit (parodie, pastiche, aanhaling, nabootsing) en metafiksie. Hierdie verbintenis dekonstrueer die ontologiese eenheid van die wêreld en relativer die epistemologiese toegang tot die realiteit (84). Hierdeur word die waaragtigheid van artistieke representasie ook bevraagteken.

In *Vlakwater* beklemtoon die intertekstualiteit (en ook die metafiksie, wat reeds in die tweede hoofstuk bespreek is) die postmoderne idee dat alles 'n konstruk is en dit problematiseer die verhouding tussen feit en fiksie. Daar word na verskeie films verwys wat Niek en Marthinus saam kyk, en wanneer Marthinus begin om die werklikheid met die roman van Viktor Schoeman te vergelyk, skryf Niek sy afleidings toe aan 'n onvermoë om te onderskei tussen feit en fiksie: “Niek wonder vlugtig of Marthinus nie dalk na te veel DVD's gekyk het nie” (57). Die intertekstuele verwysings na verskeie films en romans ondermyn ook die konsep van “outentisiteit” en “oorspronklikheid”. Wanneer Niek en Marthinus die film *A Serious Man* van die Coen-broers bespreek, waarin daar na 'n dybbuk ('n bose gees in Joodse mitologie) verwys word, maak Niek die volgende opmerking: “Maar miskien, sê hy vir Marthinus, toe hulle na die tyd die film bespreek, is hy besig om dinge met mekaar te verwar: die dybbuk en die Kabbala en die Bybel, Simson en Job, en wat nog alles” (277). Die verskeidenheid intertekstuele verwysings skep die indruk dat alle verhale dieselfde is en daarom maklik om met mekaar te verwar: niks kan gesê word wat nie al reeds gesê is nie.

Intertekstualiteit vervul egter nie bloot hierdie postmoderne funksies in *Vlakwater* nie, maar word juis aangewend om kritiek te lewer op die vervlakking van kuns wat Jameson aan die postmodernisme toeskryf. Volgens Juvan (2008: 85) is daar ’n verskil tussen moderne en postmoderne intertekstualiteit. Waar die moderniste steeds in die krag van hul eie innovasie geglo het, het die postmoderniste intertekstualiteit beskou as onvermydelik deel van die onoorspronklikheid van die wêreld. Waar moderniste verkies om belangrike kulturele tekste aan te haal, is postmoderniste meer geneig om gebruik te maak van pseudo-aanhalings en mistifikasies. Die tekste wat deur die moderniste aangehaal word, behoort meestal normatief aan die literêre kanon, en wanneer dit tot die populêre kultuur behoort, word dit meestal ironies en met minagting hanteer. Daarteenoor skryf postmoderniste uit die perspektief van die dekonstruksie van waarde-hiërargieë, insluitend dié van die modernistiese hoë kultuur, en om daardie rede word die populêre kultuur se mites en clichés as aantreklik beskou. Postmoderniste vermeng populêre tekste op ’n openlike, eklektiese wyse met verwysings na klassieke tekste op Lyotard se beginsel van “anything goes” (85).

In *Vlakwater* word intertekstualiteit aangewend in reaksie op die vlakheid van die populêre kultuur en verskeie kanonieke werke word aangehaal om beswaar te maak teen die a-historiese euforie van die postmodernisme. Wanneer ’n student in Niek se kunsklas aankondig dat sy ’n projek oor satanisme wil doen en dat haar inspirasie ’n *Huisgenoot*-foto is, reageer Niek as volg:

Hy sou haar wegstuur met die opdrag om te gaan kyk na die lewe en werk van Ilya Kabakov, na sy lewe onder die Sowjet-regime.[...]. Maar dit sou nutteloos wees, die kind is gebreinspoel, haar kop is vol clichématige frases, haar verbeelding gevorm deur Facebook images. Hy wil haar die opdrag gee om na alle afbeeldings van duiwels in die Middeleeue te gaan kyk, maar die kinders weet nie meer wat die Middeleeue is nie (38).

In sy eie vormingsjare as kunstenaar het Niek se mentor, ’n vriendin wat besig was met “’n meestersgraad in sielkunde, of kunsgeskiedenis, of albei tegelyk” (26) hom aangeraai om nie na eietydse kuns te kyk nie, maar na ouer kuns, soos Matthias Grünewald se Isenheim-altaarstuk, na Goya en Gomet se werk, sowel as na die werk van die Switserse kunstenaar Giacometti. Sy moedig hom aan om na die musiek van Alban Berg te luister, en stel hom bloot aan die werk van Baselitz, Sigmar Polke en Anselm Kiefer (269). Niek is egter ook aangetrokke is tot “hedendaagse” postmoderne kunstenaars soos Jeff Koons, wat op die toneel verskyn kort na Niek se dae op kunsskool (270). Die intertekstuele verwysings skep ’n kontras tussen Niek se historiese bewussyn en die vlakheid wat hy aan die jonger generasie toeskryf.

Die intertekstuele dialoog tussen verskeie kunsvorme wys ook op die potensiaal wat kuns inhou as bru oor kulture en tydperke heen. ’n Voorbeeld van die kragtige uitwerking wat kuns kan hê, kan gesien word by Niek se gewese geliefde Isabel se beskrywing van Dostojefski se reaksie op Holbein se paneelskildery van die dooie Christus: “Isabel het hom vertel dat toe Dostojefski dit gesien het, dit so ’n indruk op hom gemaak het, dat hy so in die greep daarvan was, dat sy vrou hom moes wegsleep om te verhoed dat dit ’n epileptiese aanval by hom teweegbring” (191). Op ’n soortgelyke wyse beskryf Niek die byna fisiese effek wat die film *Solaris* van Tarkofski op hom gehad het: “Hy is lank onder die indruk van die stemming van die film, van die gedempte kleur daarvan, van die evokatiewe, duister, onverklaarbare beelde. Dit gryp hom aan die keel en dit wring sy hart” (232).

Hoewel die impak wat kuns op die individu kan hê duidelik is, bly die vraag steeds of kuns wel ’n volhoubare verskil kan maak in die samelewing. Isabel vra ’n soortgelyke vraag wanneer sy die kuns bespreek wat sy in New York gesien het:

Natuurlik is die portret van pous Innocentius pragtig, het Isabel gesê, ’n wonder, en ook die twee Vermeers en die Halse, veral die Halse, dis van die min skilderye waarna sy nog met plesier kan kyk, maar sou dit ’n verskil gemaak het as sy dit nie gesien het nie? (39)

#### **4.2.3. Betrokkenheid**

Die kontras tussen die pretensieuse kunsskool waar Niek klasgee en die misdaad van die omgewing waarin hy woon, skep die indruk dat kuns en sosiale betrokkenheid teenoorgesteldes is. Charelle Koopman, Niek se huurder en ’n belowende fotografiestudent, se reaksie op die trauma van haar seksuele aanranding, bevestig hierdie siening. Charelle staak haar studies om eerder ’n “nuttige” werk soos verpleging op te neem. Wanneer Niek haar aanspreek oor hierdie “verkwisting van talent”, antwoord sy: “Is dit ’n verkwisting van talent om ander mense te help?” (210).

Daar word egter in die roman alternatiewe gebied op Charelle se siening van sosiale betrokkenheid. Net soos by Weijers se *De consequenties* blyk die antwoord te lê by die vervlegting van kuns en lewe. Jan Botha, die enigste student in sy klas wat volgens Niek enige belofte toon, kan beskou word as ’n kunstenaar wat deeglik bewus is van die realiteit van geweld en wat dit reflekteer in sy werk. Jan werk as vrywilliger by ’n lykshuis, waar hy daagliks ’n groot inname van dooies hanteer, ’n getuie van “die slagting wat geen end kry nie” (293). Jan is krities oor die ander studente in sy klas:

Die studente hou hulle besig met goed waarvan hulle niks weet nie. Hulle was te squeamish of te inexperienced. Hulle kon iets leer by die gangsters en criminals van die Flats en Khayelitsha en dié plekke. Die studente hier dink hulle is cool, maar hulle weet niks van die real world nie. Hulle moet 'n slag by die Souttrivier-lykhuis kom inloer. Dan sal hulle sien wat die real world is. Hy doen volunteerwerk daar oor die naweke. Hy weet hoe liggame lyk when people mean business (185).

Wanneer Niek vir Jan vra of sy werk by die lykshuis sy kuns voed, antwoord hy dat dit soms 'n baie affektiewe reaksie of “visceral response” by hom ontlok, iets wat hy belangrik vind by die maak van kuns (215). Jan se beeldgebruik is volgens Niek sterk beïnvloed deur sy werk by die lykshuis, en “[h]y pak al wat taboe is vreesloos by die horings: ras, seks, dood” (191). In Jan Botha se geval word kuns uitgebeeld as iets wat onafskeidbaar van die werklikheid is. Hoewel sy werk geen spesifieke sosiale, politiese of morele agenda het nie, blyk sy werk en sy lewe verweef te wees. Hierdie keuse om homself so na as moontlik “aan die pols van die city se violent hart” (215) te plaas, soos hy dit self stel, is 'n soeke na “egtheid” in 'n milieu waar kuns en die werklikheid ver van mekaar verwyderd is.

Nog 'n fiktiewe kunstenaar wat die ideaal voorhou van wat betrokke kuns sou kon wees, is die “kunstenaar en volksplanter” van die informele nedersetting wat Niek en Marthinus besoek wanneer hulle inligting soek oor Charelle se verdwyning. Hierdie kunstenaar het volgens Marthinus die nedersetting begin as 'n “depot vir verstoteling en verskoppeling” (70). Volgens Marthinus was die nedersetting vroeër 'n soort “plaas-cum-installation art-work” (285):

Hy het die bunkers as installasieruimtes gebruik. Dít was nou waaragtig iets om te sien. [...] Dit was grensverskuiwend, dit was way-out. Vyf verskillende ruimtes en elk met 'n ander tema. Maar dónker, hoor. 'n Genadelose aanval op gevestigde Afrikaner-kulturele waardes (71).

Hierdie volksplanter blyk die volmaakte voorbeeld te wees van 'n kunstenaar wat kuns se subversiewe potensiaal benut om politieke kommentaar te lewer en sosiale hervorming teweeg te bring. Maar ten spyte van die volksplanter se goeie voornemens, bars daar gevegte onder die inwoners los, en die gebrek aan instandhouding en gesondheidsmaatreëls lei tot algemene chaos (285). Die kunstenaar gooi tou op en gee die projek aan iemand anders oor. Sy plaasvervanger, Jurgen Wesseker, slaag daarin om die orde te herstel en begin 'n projek wat Marthinus 'n “utopiese eksperiment” noem. Volgens Marthinus wil Wesseker “sy idee van 'n ideale samelewing” realiseer (72).

In hulle artikel “Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism” (2014) merk Vermeulen en Van den Akker op dat utopie as ’n groep, ’n individuele begeerte en kollektiewe fantasie, weereens sy verskyning maak in kuns wat as metamodern beskou kan word. In sy essay “Utopia as Replication” (2010: 410–434) redeneer Jameson dat die verlies aan historisiteit wat die postmodernisme meegebring het, gelei het tot die gebrek aan ’n “utopiese impuls”. Jameson voer aan dat die politiese, historiese en sosiale verbeelding weggeteer het weens ongebruik.

Volgens Vermeulen en Van den Akker (2014: 57) is daar weer spore van hierdie “utopiese impuls” by metamoderne kuns. Metamodernisme volg Kant se filosofie van die geskiedenis na, “in that it moves for the sake of moving, making attempts in spite of their inevitable failure; it forever seeks a truth that it never expects to find. Indeed, because it never finds it, it never stops its search”.

In *Vlakwater* demonstreer die volksplanter en Jurgen Wesseker hierdie hernude utopiese impuls. Hulle verwag egter nie om hierdie utopiese ideale te verwesenlik nie. Die volksplanter misluk, en hoewel Marthinus Jurgen Wesseker se geslaagde hervorming van die nedersetting aanprys, is hy skepties oor die volhoubaarheid van die projek. Hy deel sy bedenkinge met Niek: “Maar dis een ding om so iets te beplan en ’n ander om dit te laat werk. [...] Die man weet nog nie waarteen hy te staan gekom het nie” (72).

Die poëtikale uitsprake wat gemaak word in *Vlakwater* lewer nie net kritiek op postmoderne onbetrokkenheid nie, maar demonstreer ’n hernude utopiese impuls wat die moontlikheid oorweeg dat kuns ’n middel tot sosiale verandering kan wees. Die deurdringende teenwoordigheid van geweld en misdaad in die roman doen ’n beroep op die kunstenaar se etiese verantwoordelikheid. Hoewel kunstenaars soos Jan Botha en die volksplanter ’n sosiale betrokkenheid openbaar wat hul kuns en hul lewens deurtrek, blyk hierdie karakters voorbeelde te wees van ’n metamoderne strewe na verandering, sonder die oortuiging dat kuns werklik die vermoë het om daardie verandering teweeg te bring.

### **4.3. De consequenties**

In *De consequenties* word daar, soos in *Vlakwater*, beswaar gemaak teen die ontoeganklikheid van die postmodernisme. Hierdie ontoeganklikheid is die gevolg van ’n postmoderne sinisme en van ’n kulturele produksie deurwek met hiper-korrekte gespesialiseerde terme en modieuse diskoerse. Waar daar in *Vlakwater* klem gelê word op die kunstenaar se etiese verantwoordelikheid in ’n gewelddadige samelewing, spreek *De consequenties* eerder kwessies van ironie en opregtheid aan. Betrokke kunstenaars sou, volgens die poëtikale uitsprake wat in



die roman gemaak word, werke produseer wat in 'n opregte verhouding tot die wêreld staan, deur die posisie van “radikale weerloosheid” in te neem waarna Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 114) verwys.

#### 4.3.1 Postmoderne ontmaskering

Postmoderne kunstenaars word deur Minnie Panis se agent bekritiseer vir die dwangmatige manier waarop hulle alles probeer ontmasker. Ver van die opregtheid wat hy by Minnie se kuns sien, konformeer hierdie kunstenaars juis tot die vereistes wat die poortwagters van die kunswêreld stel:

Het is de grootste misvatting van de twintigste eeuw en trouwens ook van de eenentwintigste *so far*, dat kunst altijd maar alles moet ontmaskeren. Een religieus icoon ondergedompeld in urine ontmaskert het geloof als kitsch en een schedel van vijftien miljoen laat zien dat we met z'n allen proberen onze sterfelijkheid af te kopen. [...] Al die zogenaamde ontmaskering is niets meer dan plichtmatige ambitie, aangeleerd op kunstacademies vol docenten die cynisme tot religie hebben verheven en deconstructie verkondigen alsof ze de apostelen van een nieuwe wereld zijn, geen seconde beseffend dat ze niet alleen op een zinkend schip zitten maar dat ze het zelf aan het zinken hebben gebracht (Weijers 2014: 69-70).

Minnie se agent kritiseer postmoderne kunstenaars soos Andres Serrano met sy plastiekbeeld van Jesus Christus in 'n tenk vol urine en Damien Hirst se diamant-bedekte skedel, maar ook die modernisme waaruit hierdie postmoderne ingesteldheid ontwikkel het. Volgens Jameson (1991 [1984]:4) sou postmodernisme beskou kon word as bloot nog 'n fase van die modernisme. Jameson wys op die feit dat die ouer Victoriaanse en post-Victoriaanse bourgeoisie byvoorbeeld hewig reageer het op die modernistiese etos en formele kenmerke, wat ervaar is as lelik, dissonant, obskuur, skandalig, immoreel, subversief en antisosiaal. Weens 'n mutasie in die kultuursfeer, redeneer Jameson, word hierdie houdings vandag as argaïes beskou:

Not only are Picasso and Joyce no longer ugly; they now strike us, on the whole, as rather “realistic,” and this is the result of a canonization and academic institutionalization of the modern movement generally that can be traced to the late 1950s. This is surely one of the most plausible explanations for the emergence of postmodernism itself, since the younger generation of the 1960s will now confront the formerly oppositional modern movement as a set of dead classics...

Op dieselfde manier is die eens subversiewe inhoud en formele strategieë van die postmodernisme geïnstusionaliseer, sodat dekonstruksie bloot 'n patroon geword het vir dié met “pligmatige ambisie” om te volg om suksesvol te wees in die kunswêreld. Die gevolg hiervan, en van die verbruikerskultuur van die laatkapitalisme, is 'n groeiende druk op estetiese

innovering en eksperimentering (Jameson 1991 [1984]: 5). Hierdie druk om te vernuwe, te ondermyn en te skok, word uitgebeeld deur verskeie fiktiewe en niefiktiewe kunstenaars in *De consequenties*. Minnie se moeder verwys byvoorbeeld na 'n Amerikaanse kunstenaar wat gekleurde vloeistowwe insluk om dit te vomeer oor 'n doek (15). Minnie self ontmoet 'n tweeling, “beiden so mager dat ze grijskleurig waren geworden”, wat video's maak van die eetversteuring wat hulle by mekaar in stand hou. Minnie se reaksie op hierdie bekende Nederlandse kunstenaarsduo, L.A. Raeven, is dat daar “voor sommige gektes geen andere term [kon] worden bedacht dan kunst” (24). Minnie se agent is van mening dat die postmoderne kunstenaar homself oorbodig gemaak het in die samelewing, en hy beskryf hierdie gewaagde kunswerke as die kunstenaar se pogings om sy eie nutteloosheid te hanteer:

Iedereen weet dat de kunstwereld ziek is. [...]. Kunstenaars sluiten zich op in maffe kelders zonder ramen, waar het stinkt naar hun eigen oudbakken, gerecyclede zweet. Zweet waarvan? *Hard labour*? Niks daarvan. Gewoon ordinair koortszweet. De koorts van hun eigen overbodigheid, die ze overigens geheel en al aan zichzelf te wijten hebben. Wat moet het publiek met de zoveelste veel te dure *rip-off* van Beuys, Hirst, Koons, Ofili, *Andres fucking Serrano*? [...] Ga toch weg met je gemuteerde maagd Maria, je bloed, je pis, je olifantenschijs, je dooie kat en je opgedroogd sperma! (67)

Dieselfde gewaagde daad gedoen in die naam van kuns kan gesien word in *Vlakwater* by Niek se kunsstudent, Karlien Meyer. Die student word ernstig beseer wanneer sy deelneem aan 'n satanistiese ritueel wat veronderstel is om as inspirasie te dien vir haar kunsprojek. Hoewel daar 'n negatiewe oordeel uitgespreek word oor hierdie benadering (deur Niek Steyn in *Vlakwater* en deur Minnie se agent in *De consequenties*), behels die kunswerke waarvoor daar positiewe uitsprake gemaak word, ook tot 'n mate 'n gewaagde selfontbloting. Die verskil tussen kunstenaars soos Bas Jan Ader, (wat onderneem om die Atlantiese oseaan oor te steek met 'n klein bootjie) en Minnie Panis (wat al haar besittings verkoop) en kunstenaars soos Andres Serrano, wie se werk Minnie se agent as “onaantastbaar” (69) beskryf, blyk te lê by die weerloosheid, die opregtheid en die “outentisiteit” van die kunswerk.

#### 4.3.2 Outentisiteit

Hedendaagse kuns word deur Minnie se agent beskryf as onoorspronklike “rip-offs” van bestaande postmoderne werk (67). Hierdie kommentaar sluit aan by die kunsagent se kritiek op kontemporêre kunstenaars se slaafse navolging van populêre postmoderne diskoerse, en lewer ook kommentaar op die postmoderne oortuiging dat niks eg of oorspronklik kan wees nie, omdat konsepte soos “skoonheid”, “waarheid” en “outentisiteit” bloot 'n konstruk is. Daarteenoor het hy 'n spesifieke idee van dit wat “outentieke” werk behoort te wees. Volgens

hom is dit kuns wat nie die feit dat dit kuns is probeer verhul nie: “De kunst moet laten zien dat het kunst is. Ze moet zichzelf binnenstebuiten keren. Weg met de coulissen, het voyeurisme, de methodacting. De rollen moeten onder het plaveisel vandaan komen” (69).

In die artikel “Reconstructing Depth: Authentic Fiction and Responsibility” wys Huber en Funk (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 151) daarop dat outentisiteit nie ’n eenvoudige begrip is om te verduidelik nie. Vir iets om as outentiek ervaar te word, moet dit gemerk word as outentiek. Hierdie merk impliseer dat dit bemiddel is, ’n teken in sigself, en daarom nie beskik oor die outentisiteit van dit wat waarlik onbederf en onaangeraak is deur kulturele kodes nie. Outentisiteit streef dus na ’n ongevormde onmiddellikheid of “immediacy”, maar dit kan alleen maar in en as fiktiewe vorm verskyn (155). Wat literêre diskoers betref, vind hierdie fundamentele paradoks van “bemiddelde onmiddellikheid” of “mediated immediacy” sy formele korrelaat in die estetiese proses van metaverwysings, wat gedefinieer kan word as ’n tekstuele strategie van self-referensie, wat fundamentele epistemologiese meerduidigheid of ontologiese paradokse tot gevolg het wat nie opgelos kan word in die oppervlakstruktuur van die teks self nie (156). Huber en Funk wys daarop dat ’n fokus op die fiksionaliteit van ’n teks as kommunikatiewe strategie kan dien om die leser te betrek by die “rekonstruksie” van betekenis. Die gebruik van metaverwysings skep dus ’n effek van outentisiteit omdat die teks nie sy eie fiksionaliteit probeer verhul nie.

Op dieselfde manier beskou Minnie se agent haar werk as “outentiek” omdat dit laat sien dat dit kuns is. Minnie se kunswerk “Nothing personal”, ’n stop-motionfilm wat die stelselmatige ontruiming van haar huis dokumenteer soos wat sy al haar besittings verkoop, skep die indruk van onmiddellikheid wat Hubert en Funk aan die begrip “outentisiteit” toeskryf. Die “ongesensureerde” effek ontlok reaksie en vereenselwiging by die toeskouer sodat “[i]edereen iets van zichzelf [leek] terug te vinden in het werk” (71). Minnie se werk word as volg in ’n resensie beskryf:

De lezer van deze dagboekachtige notities voelt zich een voyeur van andermans leven, een heimelijke gluurder, totdat hem (m/v) het ongemakkelijke gevoel bekruipt dat hij net zo zichtbaar is als de kunstenaar zelf en bovendien schoorvoetend moet toegeven dat hij ongesensureerd bij zichzelf naar binnen staat te kijken (72).

Hierdie outentisiteit bly egter steeds ’n “bemiddelde onmiddellikheid” weens die vorm van die kunswerk. Daarby word die strewe na egtheid altyd ondergrawe deur die postmoderne oortuiging dat die lewe, net soos kuns, ’n performance is. Die postmoderne wantroue teenoor egtheid en waaragtigheid word veral uitgedruk deur die intertekstualiteit in die roman. Waar

intertekstualiteit in Winterbach se *Vlakwater* grotendeels aangewend word om beswaar te maak teen die gebrek aan 'n historiese bewussyn by 'n nuwe generasie kunstenaars, relativer die aanhalings uit populêre kultuur sowel as kanonieke werke in *De consequenties* die epistemologiese toegang tot die realiteit en bevraagteken die waaragtigheid van artistieke representasie. Die vrye aanhalings van Samuel Beckett en Fernando Pessoa in Minnie se gesprekke met onderskeidelik die fotograaf (129) en Dr. Johnstone (218) en veral die aanhaling van verskeie films van Quentin Tarantino, problematiseer die verhouding tussen feit en fiksie en daag die nosie van outentisiteit uit. Wanneer Minnie een aand saam met die fotograaf na 'n kroeg toe gaan, drink hulle elk 'n glas Chartreuse, 'n groen drankie wat in Tarantino se film *Death Proof* genoem word. Die fotograaf en die vrou wat in die kroeg werk, praat vervolgens met mekaar in aanhalings uit die film:

“Chartreuse,” zei ze dan ook, toen ze de fles weer terug op de plank had gezet. “*The only liqueur so good they named a color after it.*” “Tarantino,” zei de fotograaf. Hij roffelde met zijn vingers op de bar. “*From Dusk till dawn*” [...]. “With a pint of green chartreuse ain't nothing seems right,” reciteerde de fotograaf met een ondefinieerbare, grommende imitatie van een stem. De barvrouw luisterde geamuseerd. Kenden die twee elkaar? Was dit een soort ritueel, elkaar aftroeven met citaten? (78).

Hierdie gesprek illustreer die bemiddelde aard van ervarings. Die feit dat die fotograaf die verkeerde fliëk noem as bron vir sy aanhaling, wat Minnie eers aan die einde van die aand korrigeer (“Het was trouwens *Death Proof*. Niet *From Dusk till Dawn*”) (83), ondermyn die idee van absolutes soos “waarheid” en “outentisiteit”. Wanneer die vrou later bier bedien aan ander mense in die kroeg, merk Minnie die volgende op: “Misschien had ze voor hen ook een passend citaat, over bier. Misschien was ze ook wel bezig met een performance. Misschien was iedereen in deze bar wel bezig met een performance” (81).

In 'n wêreld waar alles beskou word as 'n konstruksie en waar fiksie en realiteit skaars van mekaar onderskei kan word, stel Minnie en haar agent “outentieke” kuns hoog op prys. Die Franse sosioloog Jean Baudrillard verwys na die uitwis van die kontras tussen die egte en die denkbeeldige as “hiperrealiteit”: “Irreality no longer belongs to the dream or the phantasm, to a beyond or a hidden interiority, but to the hallucinatory resemblance of the real to itself” (Baudrillard 72). In hulle bespreking van *De consequenties* in die artikel “Radicaal relationisme” bemerk Olton en Van Dijk (2011) dat Minnie Panis, in haar soeke na egtheid en realiteit, haar besittings verkoop via Markplaats ('n advertensie-webwerf wat kopers en verkopers saambring) en daardeur “echte mense” ontmoet. Op dieselfde manier is haar versoek aan die fotograaf om foto's van haar te neem sonder dat sy poseer, of selfs bewus is

daarvan, 'n poging om 'n effek van outentisiteit te skep. Daar is egter altyd 'n bemiddelende faktor betrokke. Minnie neem weer foto's van die "echte mense" wat sy ontmoet om kuns te maak daarvan, en speel daarom 'n bemiddelende rol deur dit in die kader van haar kunswerk te plaas. Wat haar laaste kunsprojek betref, besef sy gou dat die wete dat die fotograaf haar dophou veroorsaak dat haar optrede verander in 'n performance om sy onthalwe. Daar is dus 'n strewe na egte, opregte kuns, maar met die wete dat kuns altyd 'n bemiddelende faktor behels. Volgens die kunsopvatting van Minnie se kunsagent, moet "outentieke" kuns nie 'n mimetiese representasie van die werklikheid wees nie, en moet die bemiddelende aard van die vorm nie verhul word nie.

### 4.3.3 Ironie en opregtheid

Een van die strategieë wat aan die postmodernisme toegeskryf word, en wat dikwels in opposisie geplaas word met opregtheid, is ironie. In *De revanche van de roman* (2009) teken Vaessens (2009: 99) ironie as 'n afstandelike lewenshouding wat altyd die sfeer van estetiek bo dié van etiek laat prevaleer. Hoewel ironie eens 'n heilsame funksie gehad het, beweer Vaessens dat postmoderne ironie eerder 'n gemaksugtige houding begin verteenwoordig het. Vaessens verwys na Nederlandse skrywers soos Robert Vernooij en Frans Kellendonk wat 'n laatpostmoderne relativistiese posisie inneem deur in hul werk die kritiese funksie van ironie te herstel en die skadelike ironie van die postmodernisme te bowe te kom deur 'n sintese van postmoderne, moderne en pre-moderne kenmerke (110). Soortgelyk aan die "derde weg" wat Vaessens se "laatpostmoderne" skrywers inneem, bemerk Lee Konstantinou die ontwikkeling van 'n "postironiese projek" in kontemporêre film en letterkunde (Vermeulen en Van den Akker 2017: 88). "Postironiste" is nie voorstanders van 'n eenvoudige terugkeer na opregtheid nie, maar streef eerder daarna om postmodernisme se kritiese insigte te behou, en ontslae te raak van die steurende dimensies.

In *De consequenties* onderskei Minnie se agent tussen sinisme en ironie. Hy beskou sinisme as "de bloedkanker van de kunst, de ouwelijkenlucht die opstijgt uit de poriën van een organisme dat zichzelf voorhoudt nog in leven te zijn" (68). Daarteenoor is hy van mening dat ironie die "kloppende hart" van alle kunste sou moet wees. Die kunsagent haal die Nederlandse skrywer Frans Kellendonk se begrip "oprecht veinzen" aan om sy siening van ironie te verduidelik. Kellendonk tref dieselfde onderskeid tussen sinisme en ironie. Waar sinisme volgens hom 'n houding "tegen beter-weten in" is, is ironie 'n houding van "tegen niet-weten in". Ironie is praat en handel in opregte onwetendheid, maar dit gaan ook gepaard met veins, soos gesien kan word wanneer die houding met realisme kontrasteer. Vir sy doeleindes omskryf

Kellendonk “realisme” as “we weten waar we het over hebben”. In plaas daarvan om te sê “ons weet waarvan ons praat”, sê die ironie “ons gee voor dat ons weet waarvan ons praat, en ons vergeet vir geen oomblik dat ons maar net voorgee nie”. Kellendonk som ironie dus op in twee woorde: opreg veins (De Cloet, Hermans en Meindert 1998: 1).

Vaessens (2009:17) beweer dat Kellendonk ’n laatpostmoderne posisie inneem, omdat hy deur sy inversie van die betekenis van ironie poog om tot ’n meer etiese variant te kom, “een variant die niet zozeer vrij maakt van, maar die vooral vrij probeert te maken voor vormen van betrokkenheid”. Die paradoks van “opreg veins” maak dit moontlik om tot iets te konformeer of betrokke te raak by iets, hoewel ’n mens weet dat dit slegs voorlopig of fiktief is (117).

In *De consequenties* word daar kritiek gelewer op die postmoderne ironie (of eerder sinisme, in Kellendonk se terme) wat Vaessens (2009: 81) beskryf as ’n “gemakzuchtige, feitelijk onethische houding” wat “een superieur standpunt inneemt ten opzichte van bepaalde discoursen zonder die discoursen echt kritisch te bevragen”. Minnie se agent is krities teenoor werke wat vanuit ’n verhewe posisie probeer om probleme uit te lig, sonder om oplossings daarvoor te bied, en hy spreek sy voorkeur uit vir kuns waarin ’n houding van “tegen niet-weten in” te vinde is:

Ik wil niet ongemakkelijk worden omdat de wereld wordt ontmaskerd, maar omdat ik met mijn eigen ongemak iets aan moet. Omdat ik naar een kunstwerk kijk dat zelf óók niet precies weet wat het is, en zich daarmee voor de verandering eens oprécht tot de wereld verhoudt (Weijers 2014: 70-71).

Hierdie “ongemak” wat beskryf word, is volgens Konstantinou (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 97-98) een van die kenmerke van postironiese literatuur. Postironiese, relasionele kuns verwerp ironiese vorms wat tipies geassosieer word met estetiese postmodernisme met die hoop om ’n direkter houvas te kry op die onderliggende realiteit wat postmoderne teorieë van mediasie as ontoeganklik bestempel het. Die gevolg is ’n “powerful aesthetic of awkwardness” wat die leser of toekyker konfronteer met sy eie ongemak en die kunstenaar se onvermoë om te kommunikeer uitdruk. Die ongemak wat Minnie se werk by die toekyker uitlok, word deur haar agent beskryf as “een verdomd vreemde botsing van idioot persoonlijke troep met beelden die net zo droog zijn als een drie dagen oude boterham, kortom, het klopt allemaal totaal niet, maar dan wel op een kloppende manier” (Weijers 2014: 71).

Vir Minnie se agent lê die opregtheid van die kunstwerk ook by die kunstenaar se bereidheid om hom- of haarself in ’n weerlose posisie te plaas:

Dit hier is gevaarlike kunst! Niet omdat ze iemand in gevaar brengt, maar omdat de kunstenaar zichzelf verdomme in gevaar brengt. Omdat het werk kwetsbaar is en niet onaantastbaar als een met pis overgoten Christus of, weet ik veel, een platina schedel met zesentachtighonderd-nog-wat diamanten (69).

Hierdie kwesbaarheid wat die agent van kuns vereis, val saam met die affektiewe wending van die metamodernisme en kan vergelyk word met die posisie van radikale weerloosheid wat volgens Timmer (in Vermeulen en Van den Akker 2017: 100) ingeneem word moet word om in opregtheid teenoor die ander te staan. Minnie se agent, soos Thomas Vaessens en Lee Konstantinou, maak beswaar teen siniese, “onaantasbare” kuns wat slegs kritiek lewer vanuit ’n verhewe posisie sonder om werklik betrokke te raak en oplossings te soek. Hierdie betrokkenheid sou moet begin by ’n posisie van weerloosheid en ’n erkenning dat die kunstenaar self nie weet presies waarvan hy praat nie, maar eerder “opreg veins”.

Ten spyte van sy besware teen die onbetrokke aard van siniese postmoderne kuns, is die agent egter ook nie ’n voorstander van pragmatiese kunsopvattinge nie. Hy merk op dat die hernude klem op betrokkenheid en die bewustheid van die relasionele aard van bestaan wat aan die metamodernisme toegeskryf word, ook ’n bemerkbare, self-dienende vorm aangeneem het.

Laatst hoorde ik iemand in alle ernst praten over *feelgood idealisme*. Kunstenaars die staan te koken in musea voor ‘de ander’, dat werk. Het zou me niet verbazen als ze straks condooms gaan punniken voor Ethiopië of, weet ik veel, een eiland in de Noordzee aanleggen voor alle uitgeprocedeerde asielzoekers. Gezellig!

Hierdie “feelgood idealisme” druis in teen Timmer se beskrywing van radikale weerloosheid as ’n toestand wat nie gekoppel kan word aan ’n soort behaaglike “feelgood” vorm van empatie nie, maar eerder beskryf kan word as ’n traumatiese blootstelling aan ’n ervaring van hetero-affektiwiteit (Vermeulen en Van den Akker 2017: 113). Die kunsagent voeg by dat die pligmatigheid van die “apostels” wat dekonstruksie verkondig en sinisme tot religie verhef, ook geld vir die politieke post-9/11 kuns:

Hetzelfde geldt trouwens voor al die politieke post-9/11 kunst. Uitzonderingen daar gelaten is engagement zo verschrikkelijk sáái geworden. Een invuloefening voor politicologiestudenten, en soms nog minder dan dat, omdat de betekenis met rode letters en loeiende sirenes over het kunstwerk is gekwakt. Een muur van jerrycans getiteld *Israel & Palestina? Hou toch op, zeg* (70).

Hierdie deursigtige kuns offer estetiese outonomie op ter wille van ’n politieke ideaal en lewer kommentaar vanuit ’n (moreel) verhewe posisie, sonder om die kwesbare houding in te neem wat volgens die kunsagent by opregte kuns hoort. Die pragmatiese, voorspelbare aard van hierdie werk dryf die kunsagent om die volgende uitspraak te maak: “[K]unst zou weer een

maskerade moeten zijn. Geheimzinnig, verhullend en per definitie niet te reduceren tot een of andere elevatorpitch, of welke infantiele term er tegenwoordig ook uit de reclamewereld is overgewaaid” (70). Volgens Minnie se agent moet kuns dus op formele vlak laat sien dat dit kuns is, maar inhoudelik sou dit misterieus en verhullend moet wees. Hierdie kunsopvatting word as volg deur Frans Kellendonk opgesom: “Als het goed is probeert het kunstwerk de geheimzinnige werkelijkheid te gehoorzamen, maar dat gebeurt in een sfeer die zelf niet de werkelijkheid is ” (De Cloet, Hermans en Meinderts 1998: 1).

#### **4.3.4 Outonomie en betrokkenheid: Kuns en lewe**

Die “verhulling” waarna Minnie se agent verwys, het nie alleen maar betrekking op die hermetiese aard van die inhoud van die kuns nie, maar ook op die verhulling van die kunstenaar as persoon in sy of haar werk. In die Nederlandse letterkunde was daar ná die Romantiek heelwat debatte oor die mate waarin die skrywer geskei kan word van sy werk. In die sogenaamde “vorm-of-vent”-debat, redeneer die “vormverdedigers” dat die skryfproses tot “ontpersoonliking” lei, en dat die kunswerk dus apart van die kunstenaar gesien kan word. “Ventiste” soos Ter Braak kritiseer egter hierdie opvatting: “Men heeft voor de dichter de gehele mens soms verwaarloosd, men heeft de poëzie vaak losgemaakt van de rest der aardse verschijnselen en haar soms verdacht doen lijken op een esoterische cultus” (Van Rooden 2015: 65). Volgens Van Rooden (2015: 64) is hierdie debat ’n illustrasie van die opposisie tussen outonomie en betrokkenheid. Waar die vormverdedigers die kunswerk as verhewe bo die werklikheid sien, beklemtoon die ventiste die kunstenaar se betrokkenheid in die wêreld en sy behoefte om hom uit te spreek oor sosiale kwessies.

Volgens die kunsopvatting van Minnie Panis se agent, is die kunstenaar se persoonlike betrokkenheid by die kunswerk ’n teken van opregtheid wat die postmoderne sinisme deurbreek, maar hy of sy sou steeds ’n misterieuse, obskure beeld moet voorhou. Die titel van haar tweede kunsprojek, “Nothing personal” gee reeds ’n indikasie van die intieme, dog onpersoonlike aard van haar projek. Hierdie werk word beskryf deur ’n resesent as kuns wat persoonlik lyk, “op het exhibitionistiese af, maar uiteindelik moet je concluderen dat je niets wezenlijks over haar te weten bent gekomen” (72). Dieselfde kontras tussen familiariteit en onpersoonlikheid word deur ’n joernalis opgemerk in haar eerste projek, “Bestaat Minnie Panis”:

De beelden zijn weliswaar intiem (ondergoed, fragmenten van persoonlijke notities) maar ze zijn óók generiek, en het gevoel groeit dat ze meer verhullen dan dat ze



ónthullen. Als een duivelskunstenaar verdwijnt Panis van het podium, om op onvermoede plekken weer tevoorschijn te komen, maar nooit voor lang. (33)

Minnie keur die benoeming “duivelskunstenaar” goed omdat daar volgens haar niks so voordelig is vir die kunstenaar se reputasie as “een beetje mystificatie” nie (33). Hoewel Minnie mettertyd beseft dat die kunstenaar as persona ’n rol speel in die samelewing as publieke intellektueel, heg sy geen waarde aan daardie posisie nie. Al wat vir haar saak maak is die werk self, en sy beskou die term “kunstenaar” as ’n blote konstruk wat dit vir haar moontlik maak om hierdie werk te kan skep, omdat dit die aktiwiteit legitimeer:

De waarheid was dat Minnie niet zozeer samenviel met haar kunstenaarschap als wel met haar kunst: met de dingen die ze maakte, de dingen die kwamen te bestaan als kunst omdat ze anders geen bestaansrecht zouden hebben. Het kunstenaarschap was Minnies paspoort, een persoonsbewijs dat haar een plaats gaf in een wereld waar alles gelegitimeerd diende te worden (24)

Minnie beskou nie kuns as iets wat apart bestaan van die werklikheid nie, maar sy koester die werk, die handeling self. Sy stel ook nie belang daarin om as kunstenaar doelbewus ’n maatskaplike posisie in te neem nie:

In het begin probeerde ze zich wijs te maken dat ze bezig was aan een project over de consumptiemaatschappij, overproductie, overschot, beperkte houdbaarheid, maar ze moest al gauw concluderen dat deze onderwerpen haar niet werkelijk interesseerden, althans, niet op het metaniveau waarop de kunstenaar werd geacht een maatschappelijke positie in te nemen. Hoe meer foto’s ze maakte, hoe meer ze ervan overtuigd raakte dat het nog maar weinig met “kunst maken” van doen had. Voor het eerst in haar volwassen leven deed ze iets wat absoluut geen ander doel diende dan de handeling zelf (30).

Waar Minnie se agent krities is oor die teorieë en die diskoerse van die kunswêreld, is Minnie bewus van haar afhanklikheid van hierdie “paspoort” wat haar bestaansreg verteenwoordig. Sy beseft dat die rolspelers van die kunsbedryf almal interafhanklik is, en dat die “pashouers” van die akademies, die institute, die stigtings, die fondse, die kunsbylae, die museums, die galerye en die tydskrifte almal hulle eie persoonsbewyse besit wat hierdie sisteem moontlik maak (24). Minnie beseft dat hierdie wêreld ook sy woordeskat het om die werk te kan legitimeer, woorde soos “identiteit, engagement, visie en onbehagen”, waarsonder die bouwerk inmekaar sou stort, “de kunstenaar een staatloze burger, illegaal en idioot” (24).

Die reaksie van kritici op die verskyning van die foto’s wat sonder haar medewete van Minnie geneem is, illustreer die gekonstrueerde aard van die verskeie posisies in die kunsbedryf, sowel as die woordeskat waarmee hierdie wêreld geskep word. Hoewel Minnie geen aktiewe aandeel gehad het in die ontstaan van die foto’s nie (sy het geslaap onder die invloed van die medikasie

wat die fotograaf haar ingegee het), word die gespesialiseerde woordeskat van die kunstwêreld gebruik om betekenis en intensie aan hierdie onwetende handeling toe te voeg:

De meningen varieerden van lyrisch (Panis toont zich een volstrekt eigenzinnige antikunstenares die de gehele notie van subversiviteit ontstijgt en precies dáár, in het hart van de commercie, een “derde ruimte” van verzet vindt’) tot ronduit kritisch (‘De modewereld is per definitie vluchtig en oppervlakkig van aard. Kunst, échte kunst, moet boven zichzelf uitstijgen en mag daarbij nooit gehinderd worden door de noodzaak om handtassen en jurkjes aan de man te brengen’) (49).

Minnie word gekritiseer deur die outonomiste vir haar vereenselwiging met die oppervlakkige modewêreld, terwyl dié wat betrokkenheid op prys stel haar werk legitimeer met terme soos “antikunstenares” en “subversiviteit”. Hierdie kritici konstrueer haar beeld as kunstenaar en gee betekenis aan iets ontstaan het weens ’n sameloop van omstandighede. Ten spyte daarvan dat sy geen aandeel gehad het aan die produksie van hierdie werk nie, beskryf sy in ’n onderhoud die ontstaan van die konsep in detail en met die gepaste jargon, en eien daarmee die erkenning toe, om die situasie tot haar voordeel te kan gebruik.

Hoewel Minnie weet dat die establishment haar in staat stel om kuns te maak, word sy mettertyd bewus van die feit dat sy minder waarde heg aan kommersiële sukses of aan kritiese ontvangs as aan die werk self. Sy besef ná die sukses van “Nothing Personal” dat die werk self, wat sy voorheen als vanselfsprekend beskou het, eintlik van wesenliker belang was as die waardering vir haar werk:

Dus begon ze het werken zelf te koesteren, de momenten dat het uit haar leek te vloeien, de waanzin, de dagen dat ze niet meer aan slapen dacht, niet meer aan eten, niet meer aan welk lichamelijk ongemak ook. Ja, te werken zonder angst of verlangen naar iets anders: dát was het hoogst haalbare. Hoewel de twijfel en verlamming altijd terugkeerden, was eer een stukje dat daar nooit door werd aangetast, een heel klein eilandje dat ternauwernood boven zeespiegel uit stak. Ze vond het steeds opnieuw, en altijd wist ze weer dat dít het was, dit minuscule stukje land waar leven en kunst samenkwamen en naadloos in elkaar overliepen (53).

Hierdie uitwis van die grens tussen kuns en lewe vind aansluiting by Aukje Van Rooden (2014: 81) se stelling dat die erkenning van die wonderlike feit dat literatuur (of kuns, in Minnie se geval) bestaan, verlore geraak het in twisgesprekke oor die eienskappe daarvan: elite, populêr, outonoom of sosiaal, esteties, of eties, of ’n kombinasie daarvan. In plaas daarvan om te vra wat die eienskappe van ’n werk is of in watter verhouding dit staan tot die sosiaal-politieke werklikheid, is die ontologiese dimensie van kuns eerder vir Minnie van belang, wat haar aanmoedig om haarself af te vra: Op watter manier bestaan kuns? Wat doen kuns met die manier waarop ek my eie bestaan ervaar?

#### 4.4. Gevolgtrekking

Die poëtikale uitsprake wat gemaak word in beide *Vlakwater* en *De consequenties* weerspieël die metamoderne soeke na diepte en affektiewe verbindings met die ander. Daar word sterk kritiek uitgespreek teenoor die ontoeganklikheid van postmoderne strategieë en teorieë wat nie meer vanpas blyk te wees om kultureel uitdrukking te gee aan die metamoderne soeke na outentisiteit, opregtheid en betrokkenheid nie.

In *Vlakwater* illustreer die werk van Viktor Schoeman hierdie postmoderne ontoeganklikheid: sy romans verteenwoordig 'n hermetiese variant van postmodernisme, waar esteties prevaaleer bo etiek en waar postmoderne formele tegnieke aangewend word om te dekonstrueer, sonder om enige oplossings te bied. Die keersy van die medalje is die vervlakking van postmoderne kuns en die regressie van werk na produk. Waar die dosente aan die private kunsskool waar Niek klasgee, getuig van die institusionalisering van die eens ondermynende postmoderne teorieë, illustreer studente soos Karlien Meyer die vervlakking wat 'n gebrek aan historiese bewussyn meebring. Die kunstenaar Buks Verhoef verteenwoordig die kommodifisering van kuns as 'n gevolg van die logika van die laatkapitalisme. In die misdaad-geteisterde Suid-Afrikaanse konteks blyk beide ontoeganklike, ironiese kuns, sowel as dieptelose werk met kommersiële of akademiese sukses as doel, onvanpas te wees. Die realiteit van geweld lei tot 'n soeke na diepte, en rig 'n etiese appèl op die kunstenaar. Hoewel dit onseker is watter vorm hierdie betrokkenheid sou moet aanneem, en of kuns wel 'n transformerende rol in die samelewing kan speel, illustreer projekte soos die “kunstenaar en volksplanter” se “plaas-cum-installation art-work” die metamoderne utopiese impuls om te probeer, selfs al is mislukking onvermydelik.

Net soos in *Vlakwater* word daar in *De consequenties* beswaar aangeteken teen afstandelike ironie en die institusionalisering van subversiewe postmoderne tegnieke. Beide die romans is 'n besinning oor die verhouding tussen kuns en lewe. In *Vlakwater* is die kunswêreld met sy ryk kunshandelaars en pretensieuse kunsteorieë ver verwyderd van die alledaagse werklikheid van geweld. Die (onvolmaakte) ideaal van betrokkenheid wat voorgehou word, blyk 'n vervlegting van kuns en lewe te wees, soos in die geval van Jan Botha, wie se kuns vloei uit die onbeskroomde manier waarop hy die realiteit van geweld aanvaar en aktief betrokke raak by die gemeenskap. In *De consequenties* val die klem eerder op 'n moeilik definieerbare “egtheid” in 'n wêreld waar alles bemiddeld blyk te wees. Daarby word die metamoderne affektiewe wending uitgedruk in 'n behoefte om “opreg” teenoor die wêreld te staan. Hierdie “opregtheid” en “outentisiteit” sou volgens die kunsopvatting van Minnie se agent uitgedruk

moet word deur kuns wat nie verhul dat dit kuns is nie, en wat 'n houding van “opreg veins” inneem, 'n inversie van die tradisionele opvatting van ironie. Waar Minnie se agent betrokkenheid as 'n “saai” pragmatiese benadering plaas teenoor kuns wat “verhullend” is, en dus tot 'n mate outonoom en verhewe bo die werklikheid, koester Minnie alleen maar die werk en die handeling self. Hoewel sy bewus is daarvan dat gekonstrueerde konsepte soos “outonomie”, “betrokkenheid” en “kunstenaar” haar werk legitimeer, heg sy meer waarde aan die skepproses, aan die plek waar kuns en lewe oorvleuel.

## 5. Gevolgtrekking

'n Vergelykende ondersoek van twee resente romans waarin kunstenaars 'n sentrale rol speel, openbaar beduidende ooreenkomste en interessante verskille wat die eiesoortige manifestasie van die metamoderisme in twee verskillende kontekste illustreer. Die metamoderisme is geen manifest of sosiale beweging nie, maar 'n gevoelstruktuur, 'n sentiment of gemoedstoestand wat uitdrukking vind in kuns wat oor die vermoë beskik om 'n gedeelde ervaring van tyd en plek uit te druk. Die manier waarop hierdie uitdrukking van die tydsgees sigbaar word in kuns verskil dus volgens die kulturele en geografiese konteks en die unieke aard van elke individuele werk.

Die metamoderne soeke na diepte en outentisiteit word beskou as 'n reaksie op 'n "hiperrealistiese", tegnologie-bemiddelde wêreld en die oppervlakkigheid van die verbruikerskultuur, terwyl die hernude behoefte aan 'n affektiewe verbintenis met ander en strewe na sosiale betrokkenheid aangebring is deur Westerse en globale krisisse soos 'n sogenaamde "vierde golf van terrorisme", 'n groeiende bewuswording van die mens se invloed op klimaatsverandering, globale en nasionale ekonomiese ongelykheid en 'n nuwe vlag verregse populisme.

Hoewel die invloed van hierdie globale krisisse en fenomene wel gesien kan word in die Suid-Afrikaanse konteks uitgebeeld in *Vlakwater*, is die soeke na dieptestrukture as verklaringsraamwerk en die beroep op sosiale betrokkenheid grotendeels 'n reaksie op die plaaslike krisis van geweld en misdaad. Die verwysings na kunswerke van regoor die wêreld, sowel as die karakters se oorsese reise en breë kulturele kennis getuig van die wisselwerking tussen die internasionale konteks en plaaslike aktualiteite.

Al manifesteer die metamoderne gevoelstruktuur op verskillende maniere in die twee romans, demonstreer beide *Vlakwater* en *De consequenties* dat postmoderne teorieë en tegnieke nie meer geskik is om uitdrukking te gee aan hedendaagse ervarings nie. Die romans kan as "laatpostmodernisties" beskou word in die sin die postmodernisme nie verwerp word nie, maar dat daar kritiek gelewer word op die postmodernisme vanuit postmoderne denkstrukture. Die romans illustreer die metamoderne ossilasie tussen geloof en sinisme en daar is in beide romans soeke na diepte, maar met die beperking van die postmoderne oortuiging dat daar niks meer is as die oppervlak nie. Daar is 'n behoefte om uitdrukking te gee aan affektiewe ervarings en betekenisvolle kontak te maak met die ander, maar die subjek word gekelder deur sy

bewustheid van sy posisie as gedesentreerde subjek, en sy wantroue teenoor egtheid en outentisiteit.

In reaksie op hierdie soeke na diepte, affektiewe uitdrukking en verbindings met die ander, opper die kunstenaarkarakters in die twee romans vrae oor hulle verantwoordelikheid as kunstenaars en oor die rol wat kuns moet speel in 'n metamoderne samelewing. Waar daar in *De consequenties* waarde geheg word aan “opregtheid” en “outentisiteit” in 'n wêreld waar alles gemedieer blyk te wees, is daar in *Vlakwater* 'n etiese appèl op die kunstenaar om sy verhewe of afstandelike posisie agter te laat en die werklikheid van geweld te konfronteer. Hoewel kuns se impak op die samelewing betwyfel word, word daar waarde geheg aan die strewe, aan die handeling self. Die metamoderne kunstenaar beweeg dus om beweging se onthalwe, en streef 'n doel na, ondanks die wete dat daardie doel nooit bereik sal word nie.

## 6. Bronnelys

- Althusser, L. 1994. Ideological State Apparatuses. In: Zizek, S. (red.). *Mapping Ideology*. Londen: Verso.
- Attridge. 2004. *The Singularity of Literature*. London: Routledge.
- Abramson, S. 2015. Metamodern Literature and the Metaverse. *Huffington Post*. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodern-literature-and-b-7067708.html> [15 Januarie 2018].
- Arquilla, J. 2011. The Bend of History. *Foreign Policy*. [Intyds.]. Beskikbaar: [http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/12/27/the\\_bend\\_of\\_history](http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/12/27/the_bend_of_history).
- Badiou, A. 2012. *The Rebirth of History: Times of Riots and Uprising*. New York: Verso.
- Baricco, A. 2014. *The Barbarians: An essay on the Mutation of Culture*. New York: Rizzoli International Publications.
- Bourdieu, P. 2001. *Contre-feux 2*. Parys: Raison d'agir.
- Bourdieu, P. 1997. *La distinction*. Parys: Minuit.
- Bourdieu, P. 1992. *Les règles de l'art*. Parys: Seuil.
- Brinkema, E. 2014. *The Forms of the Affects*. Londen: Duke University Press.
- Colbert, S. 2006. Stephen Colbert Roasts Bush at Whitehouse Correspondent's Dinner. YouTube. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=2X93u3anTco>.
- Connell, B. 1989. Masculinity, Violence and War. In: Kimmel, M. S. & Messner, M.A (reds.). *Men's Lives*. New York: Macmillan, pp. 194 – 200.
- Critchley, S. 2012. *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York: Verso.
- Dorleijn, G. J., Grüttemeier, R. & Korthals-Altes, E. J. (reds.). 2007. *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven: Peeters.
- De Caeter, L. 2015. *Metamoderniteit voor beginners*. Nijmegen: Vantilt.
- Derrida, J. 1991. From différance. In: Kempfer, P. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. Hemel Hempstead: Harvester, pp. 65.

- Fasching, D. & De Chant, D. 2001. *Comparative Religious Ethics: a narrative approach*. Hoboken: Blackwell publishing.
- De Cloet, C., Hermans, T. & Meinderts, A. 1998. 'Oprecht veinzen.' Over Frans Kellendonk. *DBNL*. [Intyds]. Beskikbaar: [https://www.dbnl.org/tekst/cloe004opre01\\_01/cloe004opre01\\_01\\_0001.php](https://www.dbnl.org/tekst/cloe004opre01_01/cloe004opre01_01_0001.php)
- Deleuze, G. 1992. Postscript on the Societies of Control. *October*, (59): 3-7.
- Dumitrescu, A. 2007. Interconnections in Blakean and Metamodern Space. *Double Dialogues* 7. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.doubledialogues.com/article/interconnections-in-blakean-and-metamodern-space/>
- Eshelman, R. 2005. After Postmodernism: Performatism in Literature. *Anthropoetics (XI)* 2.
- Eshelman, R. 2008. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora: Davies Group.
- Ermarth, E. 1998. The role of language. In: Postmodernism. *Routledge Encyclopedia of Philosophy, Taylor and Francis*. Beskikbaar: <<https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/postmodernism/v-1/sections/the-role-of-language>>. doi:10.4324/9780415249126-N044-1.
- Foucault, M. 2005. *The order of things*. Taylor and Francis e-Library.
- Friedman, S.S. 2015. *Planetary modernisms*. New York: Cambridge University Press.
- Fukuyama, F. 1992. *The End of History and the Last Man*. Londen: Penguin.
- Fukuyama, F. 2012. The Future of History. *Foreign Affairs*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.foreignaffairs.com/articles/2012-01-01/future-history>.
- Furlani, A. 2007. *Guy Davenport: Postmodernism and After*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gibbons, A. 2016. "I Haven't Seen You Since (a Specific Date, a Time, the Weather)": Global Identity and the Reinscription of Subjectivity in Brian Castro's Shanghai Dancing. *Ariel: A Journal of International English Literature*, 47(1-2): 223-51.
- Gibson, A. 1999. *Postmodernity, ethics and the novel: From Leavis to Levinas*. New York: Routledge.
- Glissant, E. 1990. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.



- Green, J. 2005. *Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gregg, M. & Seigworth, G.J. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Guilén, C. 1993. *The challenge of comparative literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hartog, F. 2016. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Columbia University Press.
- Heartfield, J. 2002. *The death of the subject explained*. Leicester: Perpetuity Press.
- Holland, M. 2013. *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. New York: Bloomsbury.
- James, D. & Seshagiri, U. 2014. Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution. *PMLA*, 129(1): 87–100.
- Jameson, F. 1984. Periodizing the 60s. *Social Text*, 9/10: 178–209.
- Jameson, F. 1991 [1984]. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Brooklyn: Verso.
- Jameson, F. 1992 [1988]. Postmodernism and Consumer Society. In: Brooker, P. *Modernism/Postmodernism*. London: Longman, 163–79.
- Jameson, F. 1998. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*. New York: Verso.
- Juvan, M. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press.
- Kagan, R. 2008. *The Return of History and the End of Dreams*. New York: Vintage Books.
- Konstantinou, L. 2009. *Wipe That Smirk Off Your Face: Postironic Literature and the Politics of Character*. Stanford: Stanford University.
- Levinas, E. 1998 [1981]. *Otherwise Than Being or Beyond Essence*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- MacDowell, J. 2016. Quirky Culture: Tone, Sensibility, and Structure of Feeling. In: King, G. (red.). *A Companion to American Indie Film*. London: Blackwell. 83–105.
- Mansfield, N. 2000. *Subjectivity. Theories of the Self from Freud to Harraway*. New York: New York University.

- Marx, W. 2005. *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*. Parys: Minuit.
- Milne, S. 2012. *The Revenge of History: The Battle for the Twenty First Century*. London; Brooklyn: Verso.
- Moraru, C. 2011. *Cosmodernism. American Narrative, Late globalization and the New Cultural Imaginary*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Moya, P.M.L. & Hames-García, M.R. 2000. *Reclaiming Identity. Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkerly: California University Press.
- Nehamas, A. 1997. Foreword. In: Renaut, A. *The Era of the Individual. A Contribution to a History of Subjectivity*. Princeton: Princeton University, pp. vii - xxxii.
- Naudé, C. 2016. Roland Barthes en die belang van outonomie vir die moderne skrywer. *Litnet Akademies*, 13(3): 332-380.
- Olnon, M. & Van Dijk, Y. 2015. Radicaal relationisme. Het andere engagement in de jongste Nederlandse literatuur. *De Gids*, 180(3).
- Poecke, N. 2014. De ballast van vernieuwing: Over metamodernisme in de popmuziek. *Gonzo Circus 122*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.gonzocircus.com/essay-de-ballast-van-vernieuwing-over-metamoder-nisme-in-de-popmuziek>.
- Rudrum, D. & Stavris, N. 2015. *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Londen: Bloomsbury.
- Saussure, F. 1974. *Course in General Linguistics*. Londen: Collins.
- Sterling, B. 2012. An Essay on the New Aesthetic. *Wired*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic>.
- Timmer, N. 2010. *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Amsterdam: Rodopi.
- Vaessens, T. 2009. *De Revanche van de roman*. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T. & Van Dijk, Y. 2011. *Reconsidering the postmodern. European literature beyond relativism*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van den Akker, W.J. 1985. *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veen.

- Van Coller, H.P. 1998. Between nostalgia and parody: The representation of childhood and youth in Afrikaans literature of the nineties. *Literator*, 19 (1) : 47-60.
- Van Coller, H.P. 2011. Die representasie van die verlede in verteenwoordigende Afrikaanse prosawerke: Voorstelle vir 'n tipologie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 51( 4): 680-697.
- Van Gorp, G.J., Delabastia, H., Struik, H. Verkruijssse, P.J. & Vis, G.J. 2012. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. Dbnl.[Intyds]. Beskikbaar : [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_04182.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04182.php) [29 Mei 2017].
- Van Heerden, E. 1997. *Postmodernisme en die Prosa. Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. De Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Rooden, A. 2015. *Literatuur, Autonomie, Engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Verschuer. N. 2016. Metamodernisme: Ironie én enthousiasme gelijk. *Vrij Nederland*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.vn.nl/metamodernisme-ironie-en-enthousiasme-tegelijk/> [29 Mei 2017].
- Vermeulen, P. 2015. *Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture* ( 2) 1.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2014. What is metamodernism? Youtube. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=dH6zJULTVgQ>.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2014. Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism. *Studia Neophilologica*, 87: 55-67. Beskikbaar: <http://dx.doi.org/10.1080/00393274.2014.981964>
- Vermeulen, T. 2015. The New “Depthiness” . *e-flux* , 61(1). Beskikbaar: <http://www.e-flux.com/journal/the-new-depthiness/>.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2017. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Londen: Rowman & Littlefield International.

- Visagie, A. G. 2016. Akademies-resensie-essay: Vlakwater deur Ingrid Winterbach. *Litnet*. [Intyds.] Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-vlakwater-deur-ingrid-winterbach/>
- Visagie, A.G. 2016. *Moderniteit en die Afrikaanse literatuur*. Stellenbosch: SUN MeDIA.
- Visagie, A. G. 2004. *Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Voegelin, E. 1989. Equivalences of Experience and Symbolization in History. In: Sandoz, E. *The Collected Works of Eric Voegelin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Wallace, D.F. 1989. Westward the Course of Empire Takes Its Way. In: *Girl with Curious Hair*, 231–373. New York: Norton.
- Wallace, D. F. 2001 [1996]. *Infinite Jest*. Londen: Abacus.
- Waugh, P. 2003. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge.
- Weijers, N. 2014. *De consequenties*. Amsterdam: Atlas Contact.
- Willemse, H. 2014. Oor sosiale betrokkenheid. *Litnet*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/poolshoogte-oor-sosiale-betrokkenheid/> [29 Mei 2017].
- Williams, R. 2001 [1954]. Film and the Dramatic Tradition. In: Higgins, J.(red.). *The Raymond Williams Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Williams, R. & Orrom, M. 1954. *Preface to Film*. Londen: Film Drama.
- Williams, R. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Winterbach, I. 2015. *Vlakwater*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Zavarzadeh, M. 1975. The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies*, (9)1:69-83.