

DIE ROL VAN DIE OUTEUR IN MODERNE LITERÊRE TEORIE,
MET SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE EK-POËSIE VAN
BREYTEN BREYTENBACH EN D J OPPERMAN

Eduard Wille Fagan

'n Skripsie voorgelê aan die Lettere Fakulteit
Universiteit van Kaapstad
vir die graad van Doktor van Filosofie

Kaapstad 1988

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

DIE ROL VAN DIE OUTEUR IN MODERNE LITERÊRE TEORIE, MET
SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE EK-POËSIE VAN BREYTEN
BREYTENBACH EN D J OPPERMAN

FAGAN, Eduard Wille, Ph D, Universiteit van Kaapstad, 1988

Die skripsie ondersoek die rol van die outeur in moderne literêre teorieë, en bevat hoofstukke oor Russiese formalisme, Praagse strukturalisme, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, semiotiek en dekonstruksie. Hierdie teorieë en teoretici word verbind deur 'n ontkenning van die outeur. Barthes vorm die spil van die ontwikkelingslyn in soverre hy "die dood van die outeur" verkondig en die moontlikheid skep vir 'n hedonistiese benadering tot letterkunde; so 'n benadering is inderdaad die logiese eindpunt van die geleidelike ontwikkeling weg van die outeur en na die leser. 'n Onderskeid kan daarbenewens getref word tussen "behoudende" en "radikale" benaderings, met eersgenoemde wat gestalte vind in semiotiek en laasgenoemde in dekonstruksie; die onderskeid is weer eens gebaseer op die rol wat aan die outeur toevertrou word. Die sogenaamde "afgrond" veroorsaak deur 'n hedonistiese benadering kom uiteindelik waardeloos voor, en daar is gevolglik by sowel die latere Barthes as by dekonstruksie pogings om die beweging te bekamp deur opnuut erkenning aan die outeur te gee.

Om erkenning aan die outeur te gee impliseer nie 'n terugkeer na 'n nuwe biografiese benadering waar die outeur as aanvanklike uitgangspunt figureer nie. Dit beteken wel 'n bereidwilligheid om letterkunde as 'n kommunikatiewe stelsel - na aanleiding van Roman Jakobson se skema - te sien, wat lei nie tot 'n beperking op die spel-element in literêre teorie en kritiek nie, maar inderdaad tot 'n verbreding daarvan deur nie die teks te sluit met betrekking tot die oorsprong daarvan nie.

Die rol van die outeur word tekstueel ondersoek na aanleiding van die ek-poësie van Breytenbach en Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*. Breytenbach-kritici fouteer deur òf vir hom van "ekkerigheid" te beskuldig òf die outobiografiese verwysings te probeer verdoesel. In stede daarvan behoort Breytenbach se oeuvre gelees te word juis in terme van die ek; kritici wat vir Breytenbach as middelpunt ontken beperk sy poësie deur dit op 'n tradisionele manier te wil benader. *Komas* word betrek ten einde 'n moontlike beskouing van Breytenbach as 'n eenloper teë te werk. Wanneer twee van die vooraanstaande Afrikaanse digters so sterk outobiografies skryf, is dit nie meer moontlik om die rol van die outeur te ontken in moderne literêre kritiek of teorie nie.

Dankbetuiging

Met dank aan my promotor, Prof Henning Snyman.

Die skripsie is onder andere moontlik gemaak deur 'n beurs van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.

INHOUD

Hoofstuk	Bladsy
1. Inleiding	1
2. Russiese formalisme	6
3. Praagse strukturalisme	31
4. Saussure	53
5. Franse strukturalisme	67
6. Roland Barthes	88
7. Semiotiek	141
8. Dekonstruksie	168
9. Gevolgtrekking	233
10. Breyten Breytenbach en D J Opperman	248
Aangehaalde werke	336

HOOFSTUK 1

INLEIDING

Die skripsie is 'n ondersoek na die verswakte rol van die outeur in moderne literatuurteorie en literêre kritiek. Daar word voorgestel dat hierdie verswakking 'n gevolg is van 'n algemene verskuiwing weg van die outeur en na die leser wat begin het met Russiese formalisme vroeg in die twintigste eeu, en dat dit sedertdien aanvaar is as 'n teoretiese feit sonder dat genoegsame aandag daaraan geskenk is. Gevolglik is die juiste rol van die outeur, en die verhouding tussen outeur, teks en leser, vaag gedefinieer. Selfs in die werke van teoretici wat die rol volledig wil ontken, kom die outeur dikwels onvermydelik weer voor. Die argumentasie berus dus veral op drie aspekte. In die eerste plek word 'n oorsig gegee van die teorieë ten einde die redes vir die weglating van die outeur te belig. In die tweede plek word aangedui dat teorieë in 'n hoë mate op mekaar voortbou, en gevolglik gedurig vorige sienings in verband met die rol van die outeur sonder meer herhaal. En in die derde plek bevestig teoretici telkens tog (onbewustelik) die belang van die outeur se rol. Wat kritici aanbetref, word aangetoon dat die poging om die bindende rol van die outeur in alle gevalle te vermy 'n beperkte interpretasie van tekste tot gevolg het.

'n Teoretiese ontwikkelingslyn word gevolg wat losweg as

die strukturalistiese lyn bestempel kan word. Die eerste vier hoofstukke dien deels as agtergrond tot die belangrike vernuwing wat deur Roland Barthes gebring is. Nietemin is 'n bewustheid van Russiese formalisme, Praagse strukturalisme, Saussure en Franse strukturalisme onontbeerlik. Deur hierdie bewegings is die konsepte van struktuur en strukturalisme volledig ontwikkel, die outeur ontken en die leser bekend gestel. Onder die Franse strukturaliste word hoofsaaklik gekyk na Lévi-Strauss, die suiwerste strukturalis. Dit maak dit moontlik om Barthes se vernuwing te waardeer. Hy is in vele opsigte die belangrikste figuur vir hierdie studie: hy het eksplisiet "die dood van die outeur" verkondig, en sy oeuvre staan op die kruispad wat lei tot semiotiek enersyds, dekonstruksie en die hedonistiese leser andersyds. Die hoofstukke oor semiotiek en dekonstruksie, dan, illustreer hierdie twee moontlike benaderings, wat onderskeidelik as behoudend en radikaal beskryf kan word. Nietemin word aangetoon dat daar ook aan dekonstruksie aspekte is wat opnuut aan die outeur erkenning gee.

Dit is nodig om die geskiedkundige ontwikkeling op hierdie wyse na te gaan ten einde die kwynende rol van die outeur te belig en ten einde die latere teoretiese benaderings in perspektief te stel. Die beweging vanaf Russiese formalisme tot dekonstruksie is ongetwyfeld die belangrikste in hierdie eeu. Sekere teorieë moet egter onvermydelik agterweë gelaat word, onder andere New Criticism, Marxisme en resepsie-este-

tika. Die algemene beginsels van New Criticism is taamlik bekend, en kom - soos al dikwels op gewys is - in 'n groot mate ooreen met dié van Russiese formalisme; verwysing na Eliot se siening van ontpersoonlikte kuns word kortliks gemaak in die hoofstuk oor Breytenbach.

Marxisme het ongetwyfeld 'n invloed gehad op laat-Russiese formalisme, Praagse strukturalisme en Franse strukturalisme. Om egter 'n onafhanklike hoofstuk daaraan te wy sou 'n oorbeklemtoning beteken het en 'n wanbalans tot gevolg gehad het. Marxisme is natuurlik nie primêr 'n literêre teorie nie; dis nie eens - soos in die geval van Saussure - 'n taalteorie of - soos dekonstruksie - 'n geesteswetenskaplike teorie nie. Dit is 'n oorkoepelende benadering wat slegs terloops op literatuur van toepassing is, soos aangedui deur die titels van standaardwerke: Raymond Williams se *Marxism and literature*, Terry Eagleton se *Marxism and literary criticism*, onlangs Ampie Coetzee se *Marxisme en die Afrikaanse letterkunde*. Volgens Tony Bennett is Marxistiese kritiek inderdaad "caught in an orbit around bourgeois criticism and aesthetics" (1979: 100), dit wil sê dit bestaan nie as 'n onafhanklike dissipline nie. Vir Marxisme is kuns deel van die superstruktuur, die outeur 'n produk van sy sosio-ekonomiese agtergrond. Nietemin sou 'n mens kon argumenteer dat Marxiste altyd terugverwys na Karl Marx as outeur, of

na die versamelde werke van Marx en Engels as 'n punt van oorsprong. Ten slotte moet Marxisme egter buite die omvang van hierdie skripsie bly.

Resepsie-estetika se bydrae, veral die werk van Wolfgang Iser, is wel belangrik, en daar word ook by tye in die skripsie verwysing gemaak na hierdie beweging. Ten spyte van die erkenning van die Russiese formaliste en veral die Praagse strukturaliste as voorgangers, val resepsie-estetika tog weer ietwat buite die ontwikkelingslyn wat hier nagegaan word. Die idee van 'n gesistematiseerde leesproses is ook nie so sterk soos Barthes se hedonistiese leser nie, en daar word voorgestel dat Barthes se benadering die logiese uiteinde is van die hele stroming weg van die outeur. Enigiets minder dui op 'n onwilligheid om die dood van die outeur te verklaar.

Na die gevolgtrekking oor die teoretiese aspekte, word die beperkings wat 'n ontkenning van die outeur plaas op die interpretasie van literêre tekste ondersoek. Dit word gedoen hoofsaaklik na aanleiding van Breytenbach se poësie en die kritiese beskouings daaroor, met verdere verwysing na Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*. Wat hierdeur aangetoon word, is dat 'n weiering om die verwysings na die digter as persoon raak te lees waninterpretasies tot gevolg kan hê,

en dat pogings om die poësie as minderwaardig te bestempel
vanweë "ekkerigheid" berus op 'n literêre tradisie wat nie
erkenning aan die outeur wil gee nie.

HOOFSTUK 2

RUSSIESE FORMALISME

In enige oorkoepelende bespreking van twintigste-eeuse literêre teorieë, veral waar die klynende rol van die outeur ondersoek word, moet Russiese formalisme as vertrekpunt gebruik word, en om verskeie redes: vanweë die klem wat dit plaas op die teks op sigself, en op "wetenskaplikheid"; vanweë die onderskeid wat dit tref tussen letterkundige en ander dissiplines; en vanweë - vanuit 'n agterna-perspektief beskou - die aanleiding wat dit gegee het tot strukturalisme.

Russiese formalisme is 'n kritiese beweging wat in Moskou en Leningrad (Petrograd) ontwikkel het tussen ongeveer 1914 en 1930. Ontwikkeling is inderdaad sentraal aan formalisme, wat begin het as 'n heftige reaksie op voorgaande literêre teorieë, veral simbolisme, en geëindig het as 'n mak poging om aan te pas by die polities dominante Marxistiese kritiek. Ten einde formalisme te begryp is dit derhalwe nodig om die geskiedenis daarvan in aanmerking te neem - soos ook weer- spieël word in Victor Erlich se verdeling van sy onontbeerlike studie, *Russian Formalism*, in 'n geskiedkundige en 'n leerstellige deel, die onvermydelike oorvleueling ten spyt. Om dus, soos Pomorska byvoorbeeld doen (1971: 273), die vroeë polemiese werke van veral Sjklovskij oor te slaan, is

'n ontkenning van die basis waarop sistematiese formalisme gebou is.

Onder die voorgaande teorieë waarop formalisme gereageer het, moet genoem word die ideologiese beskouing, wat 'n teks se ideologiese inhoud as maatstaf gebruik het; die sosiologiese benadering, waarvolgens die teks as tydsdokument ondersoek is; die biografiese benadering, wat die tekstuele inhoud eenvoudig as weerspieëling van die outeur se sielkundige en filosofiese instellings beskou het; en simbolisme. Die nie-literêre, bloot inhoud-gerigte aard van die eerste drie maak van hulle maklike teikens vir 'n teorie wat streef na literêr-kritiese "wetenskaplikheid". Simbolisme is egter 'n interessanter geval.

Die simboliste, wat in die dekades aan weerskante van die eeuwending die belangrikste groep in ^{die} Russiese letterkunde was, het die digkuns beskou as die beste manier waarop die hoër, meer essensiële werklikheid agter die empiriese werklikheid bereik kan word. Die digter word 'n soort priester wat toegang tot hierdie werklikheid kan verleen "door het zoveel mogelijk vermijden van concrete beschrijvingen en lexicale betekenissen en het accentueren van abstracte, vage woorden en associatieve, secundaire betekenissen" (Weststeijn, 1980: 82). Dmitriy Merezjkovskij bespreek dan ook, in die eerste manifes van Russiese simbolisme, die simbool as die kunsgreep waardeur die

kunstenaar die essensie van die wêreld begryp en weergee, juis omdat die simbool 'n toespeling is op, eerder as die volle werklikheid van, sy referent (Pomorska, 1968: 57). Met hierdie magiese beskouing van die digkuns kom die woord tot sy reg: dit verwys nie eenvoudig na 'n herkenbare objek nie, maar roep die andersins onuitdrukbare op deur middel van unieke klankkombinasies. Ten einde die latente boodskap te ontsyfer was dit gevolglik nodig om die digter se woorde, ritmes en beelde noukeurig na te gaan (Erlich, 1969: 36).

Die polemiese aard van die vroeë formalisme word dalk nêrens beter aangetoon as in hul skel aanval op simbolisme nie, aangesien simbolisme heelwat van die formaliste se eie sienings bevat. Hieronder tel die onderskeid tussen letterkundige en ander dissiplines; die aanvaarding van linguistiese beginsels se nut vir literêre kritiek; die beklemtoning van vorm in plaas van blote inhoud; die ontkenning van die outeur se psige; en, bowenal, simbolisme se woordbewustheid (Erlich, 1969: 23-30). Simbolisme se onvergeeflike sonde bly egter die feit dat die woord - alhoewel dit sy suiwer referensiële waarde verloor - die evokering van 'n andersins onaantasbare werklikheid tot gevolg het.

To the Symbolist theoretician, poetry is a revelation of ultimate Truth, a higher form of cognition, a "theurgy", capable of bridging the gap between empirical reality and the "Unknown". The poetic word is seen as a mystical Logos, reverberating with occult meanings. (Erlich, 1969: 35)

Soos die geval was met die simboliste, het Russiese formalisme 'n skeppende ekwivalent gehad: die sogenaamde futuristiese digters. In 1912 verskyn in Moskou die eerste manifes van die futuriste. Dit begin met 'n heftige reaksie op alles wat voorafgegaan het: "Gooi Poesjkin, Dostojevskij, Tolstoj, ensovoorts, ensovoorts, van die Skip van die moderne tyd", en eindig met 'n betoog vir "die Weerligte van die Nuwe Komende Skoonheid van die Woord op Sigself" (in Weststeijn, 1980: 84). Sowel die polemiese anti-establishment-styl as die klem op die woord as sodanig is ewe tipies van veral die vroeër formalisme. Vir die futuriste is die woord self die essensiële feit, nie meer die "hoër werklikheid" wat daardeur gesinjaleer word nie. In 'n latere manifes word betoog dat hulle meer dink oor die Woord as oor die Psige, wat meedoënloos deur hul voorgangers mishandel is. "Laat ons eerder volgens die woord as sodanig lewe as volgens ons eie ondervindinge." Vorm is alles, want 'n nuwe vorm beteken noodwendig 'n nuwe inhoud. Volgens die futuristiese digter Kruchënyx moes 'n doelbewuste poging aangewend word om die woord te bevry van sy tradisionele onderdanigheid aan betekenis (Erlich, 1969: 44-5).

Beklemtoning van die woord veroorsaak dat die futuriste neologismes skep en na oerbetekenis van woorde soek. So sê Kruchënyx byvoorbeeld dat die geclichède simboliste-woord "lilija" (lelie) verkrag is, en skep hy die woord "euy", wat die suiwerheid van die verband tussen woord en objek herstel

(Weststeijn, 1980: 86). En Velemir Chlebnikov, vir wie die morfeem die basiseenheid van taal vorm, skryf 'n gedig wat bykans geheel en al opgebou is uit woorde met die stam "smech" (lag):

O, barst uit in lachen, lachers!
 O, begin te lachen, lachers!
 Wat lachen zij met gelach, wat lachen zij lacherig,
 O, lach toch belachend!
 O, lachbuien van lachwekkers, lach van lachende
 lacheraars!
 O, lach lachend uit, lach van verlachende lacheraars!
 Lachelijk, lachelijk,
 Lach, belach, lachschieters, lachschieters,
 Lacherikken, lacherikken.
 O, barst uit in lachen, lachers!
 O, begin te lachen, lachers!
 (Nederlandse vertaling deur Weststeijn, 1980: 89)

Die verbintenis van die Russiese futuriste met die formaliste was 'n sterk een: Roman Jakobson het onder 'n skuilnaam bygedra tot die digkuns van die tyd, Vladimir Majakovskij - saam met Chlebnikov die belangrikste futuris - het deelgeneem aan die Moskou Linguistiese Kring se bedrywighede, en Jurij Tynjanov het op 'n latere stadium as gevolg van Marxistiese druk sy teoretiese werk laat vaar ten gunste van die poësie. Die samekoms was egter veral op 'n teoretiese vlak: vir beide groepe was die prominensie van die woord as sodanig voorop. In hul aanval op die simboliste het die futuriste die ondersteuning van die formaliste geniet, en andersom. Dit is nietemin belangrik om te herhaal dat formalisme 'n snel-ontwikkelende beweging was, wat mettertyd die taamlik beperkte visie van futurisme agtergelaat het. Die ontwikkeling kan in twee stadia verdeel

word: aanvanklik die beklemtoning van kunsgrepe, later van funksie en sisteem. Een voordeel van so 'n stapsgewyse benadering is dat dit die ontwikkeling tot 'n verdere stadium antisipeer: sisteem tot struktuur.

Die Moskou Linguistiese Kring is in 1915 gevorm, met as sy sentrale figuur Roman Jakobson, die persoon wat die formalistiese beweging gevoer het eers na Praag, daarna na Amerika. Die Petrograd-groep het in 1916 die versamelnaam Opojaz (Vereniging vir die Bestudering van Poëtiese Taal) geneem. Die belangrikste figure hier was Viktor Sjklovskij, Boris Ejchenbaum en Lev Jakubinskij. Dit was veral die roekelose briljantheid van Sjklovskij wat aanvanklik momentum aan die hele beweging verleen het.

In sy artikel "Iskusstvo, kak priëm" van 1917 (in verskeie bronne vertaal as "Art as device", "Art as technique" en "Kunst als procédé"; Duitse vertalings gebruik sowel "Verfahren" as "Kunstgriff"), wat 'n soort manifestartikel vir die beweging geword het, val Sjklovskij twee idees van die neëntiende-eeuse filoloog Aleksandr Potebnja - wat aangehang is deur die simboliste - aan: dat kuns gelykgestel kan word aan dink in beelde, en dat die doel van beeldspraak (waarvan Potebnja die metafoer as sentrale stylfiguur beskou het) is om die onbekende duidelik te maak deur middel van die bekende. Hierby kan ingereken word die algemeen-aanvaarde geloof dat die skrywer streef na bondigheid, na

'n ekonomie van energie in die skeppende proses. Volgens Sjklovskij is dit noodsaaklik om 'n onderskeid te tref tussen poëtiese en prosaïese (nie-literêre) taal. Namate waarnemings 'n gewoonte word, word hulle outomaties. Daarom laat ons in gewone spraak frases onvoltooid en woorde half uitgedruk; in hierdie proses, wat sy ideale vorm bereik in algebra, word dinge vervang deur simbole.

Hierdie proses van outomatisering, waardeur ons slegs die essensie van 'n objek opmerk of totaal daarby verby kyk, laat die grootste ekonomie van waarnemingsinspanning toe. Kuns bestaan om die proses teen te werk, om die sensasie van lewe te herontdek, om - in 'n beroemde frase van Sjklovskij - die klip klipperig te maak. Die doel van kuns is om aan dinge 'n waarneembaarheid te gee, sodat 'n mens hulle sien, nie net herken nie. Die prosedee van kuns is gevolglik juis nie die onbekende duidelik maak nie, maar die vreemdmaking en moeilikmaking van objekte, ten einde die moeite en lengte van waarneming te vergroot - omdat die proses van waarneming 'n estetiese doel op sigself is en dus verleng moet word. Kuns is 'n middel om die kunstigheid van 'n voorwerp te beleef; die voorwerp self is nie belangrik nie. Ter illustrasie haal Sjklovskij 'n aantal uittreksels uit Tolstoj se werke aan, waarin hy 'n objek beskryf asof hy dit vir die eerste keer sien, of 'n gebeurtenis asof dit vir die eerste keer plaasvind. Die bekendste voorbeeld is die kortverhaal "Cholstomer", waarin 'n blik op die mensdom gegee word by

monde van 'n perd. Op hierdie wyse word de-automatisering duidelik bewerkstellig. Die proses word, volgens Sjklovskij, bykans orals gevind waar daar vorm is. Om terug te keer na die aanval op Potebnja: 'n beeld is nie 'n permanente referent vir die veranderbare lewenskompleksiteite wat daardeur blootgelê word nie; die doel is nie dat ons betekenis waarneem nie, maar om 'n spesiale waarneming van die voorwerp te skep.

Daar is 'n paar belangrike aspekte van hierdie artikel wat van naderby beskou moet word. Die eerste is die tegnieke van moeilikmaking en vreemdmaking. Alhoewel Sjklovskij albei terme gebruik, maak hy geen duidelike onderskeid tussen hulle nie, en latere kommentators gee nie bevredigende uitsluitel hieroor nie. Fokkema en Kunne-Ibsch (1979: 16) maak 'n interessante voorstel: die tegniek van moeilikmaking speel hoofsaaklik 'n rol in mikrostrukture, en dié van vreemdmaking hoofsaaklik in makrostrukture, soos volg uit die bepaalde siening. Hulle staaf egter nie die voorstel aan die hand van Sjklovskij se werk nie. Die beste is dalk om, soos Ebeling doen (1955: 11), die verskil te ignoreer en dit as een en dieselfde proses te beskou. Die doel van vreemdmaking bly die stryd teen gewoonte, die verbreking van outomatiese waarnemings en reaksies.

In die tweede plek moet 'n mens die skynbare teenstelling in Sjklovskij se artikel probeer oplos: dat, aan die een kant,

die voorwerp self nie belangrik is nie en, aan die ander kant, kuns juis vir ons bewus maak van die voorwerp. Wanneer Sjklovskij praat van 'n spesifieke waarneming van die voorwerp wat deur die kunswerk geskep word, plaas hy dit in opposisie tot betekenis. Die teenstelling word dus opgelos in die formalis se spesifieke siening van die doel van literêre kritiek as 'n blootlegging van die tegniese aspekte van poësie: deur kuns word 'n mens bewus van die maak van dinge, en die dinge wat gemaak word is nie belangrik in kuns nie. Sjklovskij is gevolglik veel meer geïnteresseerd in Tolstoj se tegniek van vreemdmaking as in sy filosofie. Jakobson se stelling in hierdie verband is van sentrale belang vir die hele beweging: *literaturnost*' ("literatuurheid"), of dit wat van 'n bepaalde werk 'n letterkundige werk maak, is die enigste behoorlike onderwerp vir die literatuurwetenskap (Jakobson, 1921a: 31). Om saam te vat: die kunswerk gee 'n bepaalde siening van 'n objek, de-automatiseer en heraktiveer ons gewaarwordinge van 'n objek; wat van belang is vir die kritikus is egter nie die objek as sodanig nie, maar juis die heraktivering, want hierin lê die sleutel tot literatuurheid.

Die middele tot vreemdmaking, en dus tot literatuurheid, kan in die letterkundige taal gevind word: "in het klankarsenaal en in die woordenschat, in de wijze waarop de woorden zijn gerangschikt en in de betekenisbouwsels die uit die woorden zijn samengesteld" (Ebeling, 1955: 11). Soos die futuriste,

plaas die formaliste hul klem op die woord. 'n Probleem word egter deur hul eie tendensieuse benadering veroorsaak: om die woord met al sy betekenismoontlikhede te ondersoek, sou 'n terugkeer tot simbolisme teweegbring. Dit was dus nodig om 'n aanvaarbare studieveld te vind, en dit is waar die "klankarsenaal" tot sy reg kom.

Kyk 'n mens na Chlebnikov se "smech"-gedig of die "euy"-nuutskepping van Kruchënyx, word dit duidelik dat die futuriste se primêre klem val op klank eerder as betekenis - dit word uiteraard "trans-sense" poësie genoem (Struve, 1935: 203). Net so het die formaliste baie werk oor klank gedoen wat terugverwys na hul deels linguistiese ontstaansbasis. Die name van die twee organisasies, die Moskou Linguistiese Kring en die Vereniging vir die Bestudering van Poëtiese Taal, dui op hierdie basis. Beklemtoning van poëtiese taal laat nie alleen 'n ondersoek van taalmiddele ten koste van simbolisme toe nie, maar verskaf ook 'n begreping vir *literaturnost'* - Jakobson was inderdaad altyd linguis eerder as letterkundige, 'n beperking wat duidelik blyk uit 'n artikel wat hy heelwat jare later saam met Claude Lévi-Strauss sou skryf (en wat in die volgende hoofstuk bespreek word). Dit is genoeg om te kyk na die terugskouende artikel van Boris Ejchenbaum, "Die teorie van die formele metode", ten einde te sien in hoe 'n groot mate die formaliste behep was met klank en ritme (1927: 21-8) as van die mees essensiële kunsgrepe van poësie.

Viktor Zjirmunskij, wat in omtrent 1920 aangesluit het by die formaliste, vat die hele proses as reaksie op simbolisme bondig saam (Ebeling, 1955: 8-9). Die prosedees van die kunswerk word vasgestel deur die rou materiaal of stof van die natuur met die bewerkte materiaal van die kuns te vergelyk. Hierdie skeiding tussen materiaal en prosedee word in die plek gestel van die tradisionele dualisme van inhoud en vorm, wat volgens Zjirmunskij verhinder dat 'n poësie-wetenskap opgebou word. Die tradisionele onderskeid tussen die "hoe" en die "wat" van 'n kunswerk lei tot die misverstand dat die inhoud in die kunswerk in dieselfde vorm bestaan as buite die kunswerk. Die vorm word dan 'n vat waarin die inhoud gegiet word as 'n vloeistof met vasstaande, onveranderlike eienskappe. Zjirmunskij sien twee ongewenste gevolge: die vorm word gedegradeer tot slegs 'n uiterlike versiering; en die inhoud word bestudeer as 'n buite-estetiese realiteit. In werklikheid is die inhoud in kuns ook 'n vormverskynsel.

Struve (1935: 204-5) wysig ietwat Zjirmunskij se idee van die stof as buite-werklikheid, en slaag sodoende daarin om 'n netjiese sintese van Opojaz en die Moskou Kring te bewerkstellig: "The matter itself in the state preceding its aesthetic reshaping is studied in accordance with the corresponding non-aesthetic branch of study." In die geval van literatuur is dit te vinde in linguistiek. 'n Linguis-

tiese ontleding van die pre-estetiese stof word dus vergelyk met 'n linguistiese ontleding van die esteties-georganiseerde vorm. Ten spyte van die bedenkinge wat 'n mens noodwendig moet uitspreek oor Struve se sintese - veral omdat die kunstgreep vir die Opojaz-groep sonder twyfel 'n letterkundige eerder as 'n linguistiese konstruksie is - is dit 'n goeie weerspieëling van die rigting waarin Jakobson later sou ontwikkel.

Erlich (1969: 90) reageer op die blatante eensydigheid van Sjklovskij se idee dat 'n letterkundige werk die somtotaal is van al die kunstgrepe ("stylistic devices") wat daarin gebruik word. Fokkema en Kunne-Ibsch (1979: 17) antwoord hierop met die feit dat Sjklovskij duidelik gesê het "the things made are not important *in art*": met ander woorde dat hulle wel interessant mag wees vanuit 'n filosofiese, godsdienstige of sosiale beskouing. Verder argumenteer hulle dat Sjklovskij tog 'n sielkundige rol aan kuns toegeken het in soverre dit die onmiddellike ervaring van lewe herstel, die klip klipperig maak. Wat die tweede punt betref moet 'n mens vir Fokkema en Kunne-Ibsch gelyk gee, maar dan nie uit die oog verloor dat die sielkundige aspek vir Sjklovskij heeltemal toevallig is nie: sy teiken is juis die teorie van Potebnja en die toepassing deur die simboliste. Hierby moet 'n mens egter weer verwys na die spekulatiewe aard van die outeurs se onderskeid tussen moeilikmaking en vreemdmaking, dat eersgenoemde binne die teks voorkom en laasgenoemde in

die breuk tussen teks en konteks: 'n vernuftige maar ongemo-
 tiveerde manier om Sjklovskij van sy eie nougesetheid te
 red. Sover dit die eerste punt aangaan is Fokkema en Kunne-
 Ibsch se argument foutief: om een geslote aanhaling te
 verdedig deur verwysing na 'n ander, en om dan nog die
 terloopse aanhangsel "in kuns" uit te lig deur kursivering,
 is metodologies onaanvaarbaar. Weer eens is dit juis
 filosofiese en ander beskouings van die kuns wat deur
 formalisme ongeldig verklaar is. Die outeurs probeer om 'n
 stelling te verdedig wat spesifiek gemik is op polemieek.
 Ejchenbaum waarsku pertinent daarteen wanneer hy sê dat die
 faktor van evolusie in die geskiedenis van formalisme baie
 belangrik is, en dat dit nie moontlik is om die beweging as
 geheel onder 'n enkele metodologiese sambreel te plaas nie
 (1927: 3). In ieder geval verwys Zjirmunskij juis na die
 gevaar dat die inhoud van 'n kunswerk as 'n buite-estetiese
 realiteit bestudeer word.

Tot in hierdie stadium moet 'n mens verlief neem met die
 formaliste se totale afkeer van enige inhoudelike inter-
 pretasies van letterkunde. Die sleutel tot die kunswerk lê
 in die vorm daarvan, in die nuwe tegnieke vir die rang-
 skikking en verwerking van verbale stof. Al die tegnieke
 (parallellisme, vergelyking, herhaling, hiperbool, enso-
 voorts) verhoog die onmiddellike ervaring van 'n objek of
 'n woord. Die literator se studie is gerig op die tegnieke
 wat aan die werk sy literatuurheid verleen. Die begrip

literatuurheid is geskep ten einde 'n universele onderwerp vir die literatuurwetenskap te vind, aangesien die beroep op wetenskaplikheid een van die formalistiese kenmerke is. In die woorde van Boris Eichenbaum: "We engaged in battle with the Symbolists in order to wrest poetics from their hands and, once having divested poetics of any ties with subjective, aesthetic, or philosophical theories, to redirect it to the route of a scientific investigation of facts" (1927: 6).

Juis die klem op wetenskaplikheid het gelei, in die twintigerjare, tot 'n verbreding van die formalistiese ondersoek. Die oorspronklike idee van die letterkundige werk as die somtotaal van sy styltegnieke, met die gevolglike bestudering van die individuele kunsgrepe, het te eng geword. Die wetenskap vereis uiteindelik abstrahering. Die skakel tussen abstraksie en die individuele teks is gevind, volgens Fokkema en Kunne-Ibsch (1979: 14), in die konsep van funksie. Die letterkundige werk is nou as 'n eenheid beskou, 'n sisteem waarbinne elke tegniek of kunsgreep of prosedee 'n bepaalde funksie het.

Intern kan die verandering bespeur word in 'n verbreding van die aanvanklike klem op die "woord op sigself"; ekstern is dit te bespeur in die plasing van 'n teks binne 'n breër sosiale konteks. Dit gaan nie meer slegs oor die "trans-sense" taal van die futuriste nie, maar oor die funksie wat

klank vervul in poësie; en die woord staan nie meer op sy eie nie, maar vervul 'n bepaalde funksie in 'n sin. Die persone wat in die jare twintig vir meer gesofistikeerde letterkundige benaderings verantwoordelik was, was Ossip Brik en veral Jurij Tynjanov.

Volgens Tynjanov bestaan die woord nie buite 'n sin nie.

"'Word' as an abstraction resembles a vessel that is filled anew with each appearance, depending on the lexical structure in which it occurs and on the functions borne by each aspect of speech" (1924: 127). Hierteenoor staan die sistematiese benadering:

The unity of a work is not a closed symmetrical whole, but an unfolding dynamic integrity; between its elements stands, not the static sign of equation and addition, but always the dynamic sign of correlation and integration.

The form of a literary work must be perceived as a dynamic entity. (1924: 128)

Brik (1927) beklemtoon eweneens die eenheid wanneer hy praat van 'n ritmies-sintaktiese figurant aan die een kant en 'n semantiese element aan die ander, albei noodsaaklik vir die poëtiese geheel. Dit is interessant dat hy die futuristiese digters noem as deel van die gedurige patroon van reaksie en teen-reaksie, klem op ritme en klem op semantiek, wat hy beskou as karakteriserend van die geskiedenis van die digkuns. Dit, tesame met Tynjanov se stelling dat die woord afhanklik is van sy sintaktiese konteks, dui aan in hoe 'n mate die formaliste in net meer as 'n dekade ontwikkel het.

Om die individuele kunsgreep te identifiseer en te beskryf is nou slegs die eerste taak van die kritikus. Hierna moet hy die spesifieke funksie van die kunsgreep in elke geval bepaal. Meer nog, die funksie is nie staties nie: dit is afhanklik van die estetiese geheel, die totale konteks, en sal noodwendig wissel van een skrywer tot 'n volgende, van een periode tot 'n ander (Erlich, 1969: 90).

Dit is op hierdie stadium dat 'n mens kan terugkeer na Fokkema en Kunne-Ibsch se poging om sin te maak van Sjklovskij se twee terme "vreemdmaking" en "moeilikmaking". Volgens 'n aantal kommentators is dit die sentrale begrip van die formaliste (sien byvoorbeeld Hawkes, 1977: 63); dit is sekerlik een van hul belangrikste bydraes tot die studie van letterkunde. Hoewel die probleme met Fokkema en Kunne-Ibsch se onderskeid reeds genoem is, en hoewel hul onderskeid waarskynlik nie van toepassing is op die vroeë Sjklovskij nie, help dit nietemin om die latere ontwikkelings by formalisme te begryp. "Moeilikmaking" is die onderwerp van die formaliste se aanvanklike obsessie met die *priëm*, die kunsgreep: die verskynsels binne 'n kunswerk wat dit moeilik leesbaar maak, wat die aandag vestig op die kunswerk self. "Vreemdmaking" verleen - in terme van die latere formalisme - aan die kunswerk 'n konteks, en dit is hierdie konteks wat déúr die kunswerk vir die leser vreemd word en wat dus vir die leser dwing om dit van vooraf raak te sien.

Ter illustrasie kan 'n mens verwys na sekere uitsprake van Roman Jakobson, wat ten spyte van sy meer linguistiese benadering tot poësie tog in baie opsigte die werk van die Petrograd-groep aanvul. Jakobson beskou poësie as afwykend op twee maniere: van die tradisionele poësie aan die een kant en van die spreektaal aan die ander kant. Wat eersgenoemde betref sluit hy by Sjklovskij aan in die beklemtoning van vreemdmaking, wat volgens hom gemik is op die desorganisasie van die bestaande poëtiese tradisie (Jakobson, 1921b). Hierdie beskouing word volledig uitgewerk in Sjklovskij se artikel oor Sterne se *Tristram Shandy* (1921), wat hy 'n parodieroman noem omdat dit die prosedee doelbewus onthul. Laasgenoemde afwyking word saamgevat in Jakobson se bekende uitspraak dat poësie taal in sy estetiese funksie is (1921a: 31). Individuele kunsgrepe is tekenend van die verskil met prosaïese of praktiese taal. Volgens Jakobson is poësie 'n uitspraak met 'n instelling op uitdrukking, met die gevolg dat die kommunikatiewe funksie van praktiese taal tot 'n minimum gereduseer word (Fokkema en Kunne-Ibsch, 1979: 19). Juis die klem op die uitdrukking het veroorsaak dat mense soos Tynjanov en Brik die semantiese en sintaktiese uitwerking van die formele aspekte van poësie, soos rym en ritme, ondersoek het.

In sy artikel "Oor literêre evolusie" (1927) volg Tynjanov sy sistematiese beskouing van letterkunde deur tot die logiese gevolgtrekkings. In die eerste plek sê hy dat die

analise van die individuele elemente in 'n werk, soos ritme en semantiek in die poësie, genoegsame bewys daarvoor lewer dat hierdie elemente geabstraheer kan word as 'n werkende hipotese, alhoewel hulle onderling verbind is en op mekaar inwerk. Op 'n tweede vlak sê hy dat die onderlinge verband van elemente met mekaar en met die hele letterkundige sisteem die konstruksionele funksie van die gegewe element genoem kan word. Hy onderskei hierdie funksie in 'n outo-funksie - die verband met ander werke in ander sisteme - en 'n sin-funksie - die verband tussen verskeie elemente binne dieselfde werk. Tynjanov voer die argument een stap verder deur te sê dat die blote bestaan van 'n feit as literêr afhanklik is van sy differensiële kwaliteit; met ander woorde sy bestaan is afhanklik van sy funksie. Die volkome of eksklusiewe immanente studie van 'n werk is onmoontlik, aangesien dit wat in een epog 'n literêre feit is, in 'n ander epog eenvoudige sosiale kommunikasie is. Ons kan dus nie sekerheid verkry in verband met die struktuur van 'n werk indien dit in isolasie bestudeer word nie. Uiteindelik word die sin-funksie deur die outo-funksie gekondisioneer. (Vergelyk Sjklovskij se bespreking van *Tristram Shandy* as parodieroman, en sy gevolgtrekking dat, vanweë die blootlegging van tegniek, dit die mees tipiese roman in wêreld-literatuur is.) Dan ontwikkel Tynjanov sy argument tot die finale vlak: die literêre sisteem is verbind met ander ordes, spesifiek sosiale konvensies, wat 'n invloed het op die ontwikkeling van die sisteem. Die verband lê op die vlak

van taal, aangesien letterkunde 'n kommunikatiewe funksie het met betrekking tot die daaglikse lewe (Fokkema en Kunne-Ibsch, 1979: 24).

Daar is wel twee aspekte van Tynjanov se siening wat hom onderskei van die Marxistiese beskouing van letterkunde. Die eerste is dat die ander ordes die letterkundige sisteem beïnvloed, maar nie die individuele werk nie. Daar is 'n duidelike kousale reeks: sosiale konvensies tot literêre sisteem tot individuele werk. Hy beskryf die konstruksie van 'n kousale "brug" tussen die outeur se omgewing, daaglikse lewe en klas en sy werk as besonder nutteloos. Die tweede aspek is dat die verband tussen die literêre en buiteliterêre stelsels nie ondersoek mag word sonder om die immanente wette van elke stelsel in aanmerking te neem nie.

Dit is moeilik om te sê in hoe 'n mate hierdie ontwikkelings by die formaliste toe te skryf is aan 'n noodgedwonge verfyning van die vroeë polemieë en 'n intellektuele gesofistikeerdheid wat die uitlig van lyste kunsgrepe as akademies ongemotiveerd beskou het; en in hoe 'n mate hulle te wyte was aan druk van buite, en gevolglik 'n poging was om die dominante Marxisme te inkorporeer in 'n stelsel wat feitlik per definisie a-sosiaal was. Indien dit die tweede rede was, was dit in ieder geval gedoem tot mislukking.

Ejchenbaum, in sy opstel "Literêre omgewing", gaan so ver

as om vir Engels aan te haal ten einde die Marxistiese invloed teen te werk (1929: 61). Hy verwys na die literêr-sosiologiese pogings as 'n stap agteruit, 'n terugkeer na literêr-historiese impressionisme. Geen genetiese studie kan ons na die primêre beginsel lei nie. Literatuur, soos enige ander spesifieke orde, word nie gegenerer uit feite wat aan ander ordes behoort nie, en kan gevolglik nie tot sulke sake gereduseer word nie. Aangesien dit nie so reduseerbaar is nie, is daar ook geen rede om te glo dat sy konstituent-elemente geneties gekondisioneer kan word nie. Die literêr-historiese feit is 'n komplekse struktuur waarin die fundamentele rol aan literatuurheid behoort, wat so spesifiek is dat dit slegs as 'n immanente verskynsel bestudeer kan word.

Politieke druk het egter onvermydelik die oorhand verkry, en in 1930 het Viktor Sjklovskij, eens die leiersfiguur van Russiese formalisme, 'n self-kritiese beskouing gepubliseer: "In the last analysis, it is the economic process which determines and reorganizes the literary series and the literary system" (Erlich, 1969: 139).

Vir die doel van hierdie skripsie is twee aspekte van formalisme van belang: die ontwikkeling tot struktuur en die ontkenning van die outeur. Dit is dan ook interessant dat die formaliste as voorgangers beskou word van sowel Franse strukturalisme as van resepsie-estetika.

Verwysing is reeds gemaak na Tynjanov se benadering tot literatuur as moontlik "strukturnalisties". In hoe 'n mate is dit akkuraat? In hierdie opstel is die term "sisteem" meermale al gebruik, maar altyd met die voorbehoud dat "sisteem" en "struktuur" nie wisselvorme is nie. Erlich, wie se *Russian Formalism* die eerste keer in 1955 verskyn het en dus die hoogtepunt van strukturalisme in Frankryk voorafgegaan het, is versigtig om 'n onderskeid te tref tussen die terme: "The notion of the literary process as a 'system' [soos verwoord deur Jakobson en Tynjanov in 1928] where every component has a certain 'constructive function' to perform came close to the fertile concept of esthetic structure, which was to play a crucial part in the Czech version of Formalist doctrine" (1969: 134-5).

Praagse strukturalisme, wat in die volgende hoofstuk bespreek word, het 'n veel sterker linguistiese grondslag - onder andere vanweë die leidende rol wat Jakobson vervul het - en kom dus nader aan die Saussuriaanse basis van Franse strukturalisme.

Indien 'n mens kyk na standaardwerke oor strukturalisme soos Hawkes se *Structuralism and semiotics* (1977) of Sturrock se *Structuralism* (1986), dan is Russiese formalisme altyd die beginpunt vir enige bespreking van strukturalisme in letterkunde. Die redes hiervoor kan kortliks saamgevat word.

In die eerste plek word letterkunde as 'n outonome entiteit beskou, apart van sosiologie, sielkunde en so meer. Hawkes fouteer deur die term "struktuur" te gebruik om hierdie onafhanklikheid aan te dui (1977: 61) - op sigself is dit nog nie strukturalisme nie. Vanweë *literaturnost'* word 'n bestudering van die immanente teks voorop gestel, en dit beteken van die kunsgrepe wat gebruik word met die oog op vreemdmaking. In die tweede plek is die klem op die woord, en in 'n hoër mate as by die simboliste se woord-plus-boodskap. Op 'n latere stadium, by die meer gesofistikeerde formalisme van Jakobson en Tynjanov, word hierdie proposisie uitgedruk in terme van die dominansie van die poëtiese funksie, of as die plasing van taal op die voorgrond (die konsep van sogenaamde "foregrounding"). Derdens, en in samehang hiermee, gaan dit vir die formaliste oor vorm eerder as inhoud - in só 'n mate dat dit hul mees dogmatiese, en gevolglik hul mees kwesbare, leerstelling word. Ten slotte maak formalisme gebruik van linguistiese beginsels ten einde aan te dui dat die betekenaar in letterkunde belangriker is as die betekende, en dat die teken nie gelyk is aan sy referent nie.

Daar is egter veral een besonder belangrike verskil tussen formalisme en strukturalisme. Strukturalisme soek vir die verhoudings tussen elemente *binne 'n struktuur*: die elemente is in só 'n mate ondergeskik aan die struktuur dat hulle nie in dieselfde vorm daarbuite bestaan nie. (Hierdie aspek word

later in meer besonderhede ondersoek, met verwysing na Piaget se definisie.) Dieselfde kan nie oor formalisme gesê word nie: ten spyte van die immanente ondersoeke van tekste en die feit dat literatuurstudie 'n outonome onderneming is, is die formaliste se hele uitgangspunt anders. Hulle begin by die elemente en ontwikkel na die struktuur. Met ander woorde, die ontwikkeling vanaf Sjklovskij se siening van die kunswerk as die somtotaal van kunsgrepe deur Brik se gedetailleerde ontledings van rympatrone tot by Tynjanov se beklemtoning van funksie binne 'n sisteem, benader die probleem van die teenoorgestelde kant af. Die regstelling begin met die Praagse strukturaliste se onderskeid tussen artefak en estetiese objek - en dus met die bindende rol van die leser.

Immanensie impliseer inderdaad dat die onderskeidende literêre kenmerke gevind moet word in die teks eerder as by die outeur. Maar indien die kunsgrepe wat bestudeer word gekoppel word aan die doel van vreemdmaking - wat wel eksplisiet deur Sjklovskij gedoen word en implisiet deur Jakobson ondersteun word - verskuif die klem na die verband tussen teks en leser. Die vraag is uiteraard: vreemd vir wie? Die rol van die leser word inderdaad spoedig 'n sentrale vraagstuk vir al die latere literêre teorieë, en 'n geldige een. Maar 'n ander vraag behoort immers ook gestel te kan word: wie se doel? Hoewel die vroeë dogma van Russiese formalisme sedertdien herevalueer en verfyn is, is hierdie

een aspek bykans nooit weer bevraagteken nie. Die verwerping van die outeur was net soveel deel van die polemieë van die vroeë stadium as wat die oorbeklemtoning van vorm was; dit was 'n heftige reaksie op voorgaande biografiese beskouings. Terwyl die leser se rol, en die verhouding tussen teks en leser, algaande groter belangstelling uitgelok het, het die outeur, ook binne 'n moontlike outeur/teks/leser-verhouding, as literêre-teoretiese entiteit feitlik verdwyn.

Die waarheid hiervan word nêrens beter weerspieël as deur die feit dat resepsie-estetika Russiese formalisme as voorganger erken nie. Robert Holub, in 'n ietwat kunsmatige analise van formalisme in terme van resepsie-estetika, isoleer drie leser-gerigte beginsels (1984: 16-22). Die klaarblyklike beginpunt is vreemdmaking: Sjklovskij se "om die klip klipperig te maak" is, soos reeds voorheen geargumenteer, gerig op waarneming - of, dan, "resepsie". Saam hiermee is die kunstgrepe die tegnieke waardeur ons bewus raak van dinge, dus eweneens 'n aspek van resepsie. In die derde plek het literêre evolusie, soos bespreek deur Tynjanov, te make met die dominansie van sekere elemente in sekere tydperke, wat help om die verskillende resepsies van literêre werke in verskillende tydperke te verklaar.

Reeds in 'n artikel wat in 1923 verskyn het, het Boris Tomasjevskij 'n splitsing in literatuurstudies voorspel tussen wat hy die biografiese benadering noem en "a

concurrent development of critical literature concentrating on the specific poetic elements in verbal art" (1923: 47), dit wil sê formalisme. Daar kan uiteindelik geen twyfel bestaan oor die rigtinggewende rol van Russiese formalisme vir latere literêre teorieë nie, en gevolglik ook nie oor die bydrae van dié beweging tot die ondergang van die outeur nie.

HOOFSTUK 3

PRAAGSE STRUKTURALISME

Dit is moeilik om die mees akkurate volgorde van onderwerpe ná Russiese formalisme te bepaal. Die probleem lê veral by die plasing van Saussure. Hoewel sy *Cours de linguistique générale* in 1916 verskyn het, ietwat na die aanvang van formalisme, is dit onseker wanneer dit algemeen bekend geraak het in Rusland. Jakobson self onthou dat hulle in 1917 tweedehands kennis geneem het van "the essentials of the Saussurian doctrine" (1962a: 631), maar hy sluit nie kennis van die *Cours* in sy geheel hierby in nie. Waaroor 'n mens egter nie kan twyfel nie, is dat Roman Jakobson teen die tyd van sy bydraes tot die Praagse skool 'n deeglike kennis van Saussure se werk gehad het, en dat die hele skool inderdaad grondig daardeur beïnvloed is. Nietemin lyk dit verkieslik om Saussure tot later te los, om sodoende sy direkte invloed op Franse strukturalisme, en wel via Lévi-Strauss se antropologie, te ondersoek. Die gaping sal hopelik op hierdie stadium deels gevul kan word deur 'n meer noukeurige bespreking van Jakobson self, wie se sentrale opvatting berus op die integrale verbintenis tussen literatuurstudie en linguistiek. Sy insluiting op hierdie stadium kan gemotiveer word op twee gronde. In die eerste plek sou 'n té gedetailleerde ondersoek van sy bydrae tot Russiese formalisme 'n versteuring van die balans veroorsaak het, aangesien daardie beweging hoofsaaklik literêr was,

en ook as sulks van blywende waarde is. (Dalk is die linguistiese bydrae oorskadu juis deur die verskyning van die *Cours*?) Daar is gevolglik tot dusver slegs verwysing gemaak na die kriptiese begrippe (*literaturnost'*, funksie) waardeur Jakobson aansluiting gevind het by Sjklovskij en sy mede-literatore. In die tweede plek kom Jakobson die sterkste tot sy reg in Praag (waarheen hy in 1920 reeds verhuis het), waar hy 'n dominante figuur was in die veel meer linguisties-georiënteerde beweging, Tsjeggiëse strukturalisme.

Jakobson se standpunt oor die verbintenis tussen literatuurstudie en linguistiek word nêrens beter saamgevat as in sy 1960-artikel "Linguistics and poetics" nie. Omdat hierdie lang artikel betreklik laat in sy lewe verskyn het, verteenwoordig dit ook die kulminasie van Jakobson se idees in hierdie verband.

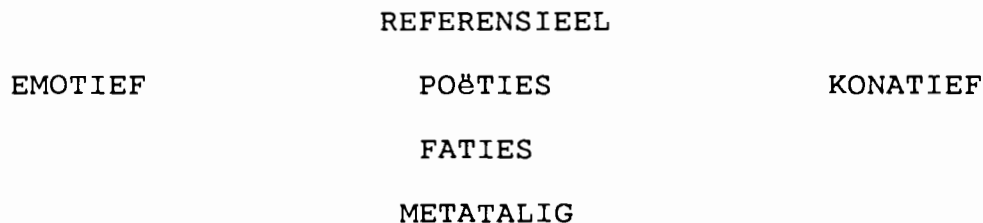
Die eerste punt wat Jakobson maak is een wat ons reeds in 'n 1921-artikel teëgekom het: poësie is taal in sy estetiese funksie (1921a: 31). Omdat poëtika vra wat van 'n verbale boodskap 'n kunswerk maak, sê Jakobson nou (1960: 18), en omdat linguistiek die algemene wetenskap van verbale struktuur is, volg dit logies dat poëtika as 'n integrale deel van linguistiek beskou moet word. Literatuurstudie (waarvan poëtika die brandpunt is) onderskei, soos linguistiek, tussen sinchroniese en diachroniese beskrywings; en, soos

die geval is met taalgeskiedenis, is ook geskiedkundige poëtika 'n superstruktuur wat gebou moet word op 'n reeks opeenvolgende sinchroniese beskrywings (1960: 20).

Hierop volg die twee skemas wat een van Jakobson se mees sentrale bydraes tot literatuurstudie verteenwoordig (1960: 21-9). Omdat linguistiek die oorkoepelende veld is wat alle taalhandelingstudies domineer, is dit nodig om taal te bestudeer deur verwysing na sy verskeidenheid funksies; welke funksies gebaseer word op die faktore waaruit enige verbale kommunikasiehandeling saamgestel is. Die faktore word skematies soos volg uiteengesit:



Al ses hierdie faktore is nodig vir die suksesvolle kommunikasie van 'n boodskap vanaf die spreker tot die hoorder, en elke faktor bepaal 'n ander taalfunksie. Die verbale struktuur van 'n boodskap is hoofsaaklik afhanklik van die dominante funksie; maar geen van die ander funksies kan ooit geïgnoreer word nie. Die funksies word ooreenkomstig soos volg aangedui:



Jakobson verduidelik kortliks wat onder elke funksie verstaan word. Die emotiewe funksie is 'n direkte uitdrukking van die spreker se houding teenoor die ding waarvoor hy praat; die suiwerste vorm hiervan is tussenwerpsels. Die konatiewe funksie word grammatikaal die suiwerste uitgedruk deur die vokatief en die imperatief. Die fatiese funksie dien om kommunikasie vas te stel, te verleng, of te beëindig, om die spreker se aandag te trek, en so meer. Die metatalige funksie tree in werking wanneer die spreker en/of hoorder toets dat hulle dieselfde kode gebruik. Die referensiële kode is, vanweë die instelling op konteks, die dominante funksie in die meeste spreek-situasies. Die poëtiese funksie is, soos duidelik blyk uit 'n samestelling van die twee skemas, 'n instelling op die boodskap as sulks.

Voor die poëtiese funksie verder ondersoek word, is dit nodig om kortliks die belang van die skemas te bespreek. Vir die doel van hierdie skripsie is dit onontbeerlik, aangesien die skemas alle verbale strukture, en dus natuurlik ook letterkundige tekste, binne 'n hele spraakhandeling plaas. Indien die skemas as korrek aanvaar word, sal 'n mens in die geval van letterkunde die dominansie van die poëtiese funksie - die instelling op die boodskap op sigself - erken, maar terselfdertyd is dit onmoontlik om die rol van die spreker volkome te ignoreer. Die spreker ("addresser" in

die oorspronklike), sê Jakobson duidelik (1960: 42), is nie alleen die spreker in die teks nie, maar ook die outeur van die teks - dubbelsinnigheid, wat deur Jakobson beskou word as 'n onontbeerlike aspek van 'n self-gerigte boodskap, kom ook hierin voor. Die probleme met die skemas sal almal volg uit die korrektheid of andersins van die definisie van die poëtiese funksie.

Die poëtiese funksie, dan, behels die fokus op die boodskap om die boodskap se ontwil. Soos die term aandui, is dit die dominante funksie van woordkuns of letterkunde (hoewel natuurlik nie die enigste een nie; in liriese gedigte is die emotiewe funksie byvoorbeeld sterk, in epiese poësie die referensiële funksie). Linguïsties definieer Jakobson die poëtiese funksie op die volgende wyse (nog een van sy tipiese kriptiese stellings wat net so opgeneem is in die annale van literêre teorie): "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination" (1960: 27). Hy sluit hierdeur direk aan by die Saussuriaanse onderskeid tussen sintagma en paradigma, waar die sintagmatiese die kombinasie-as verteenwoordig en die paradigmatische die seleksie-as. In 'n gewone kommunikatiewe sin, soos "Die kind slaap", word "kind" geselekteer uit die paradigmatische naamwoorde "kleuter", "kleintjie", "jeugdige" en so meer; en "slaap" uit die paradigmatische werkwoorde "dut", "sluimer", "rus"

en so meer. Die seleksie is gebaseer op ekwivalensie, terwyl die kombinasie (in 'n sin) gegrond is op aangrensing ("contiguity"). Wat egter gebeur in poësie - en gevolglik die sentrale kenmerk van die poëtiese funksie is - is dat ekwivalensie nie net op die seleksie-as gevind word nie, maar ook op die kombinasie-as. Jakobson se gedig-ontledings steun inderdaad feitlik volkome op die ekwivalensie-beginsel (en die probleme wat die engheid van 'n dogmatiese standpunt in verband hiermee oplewer sal later ondersoek word).

Die belangrikheid van die begrip ekwivalensie in poëtika word nog helderder belig in 'n artikel van Jakobson oor afasie (1956). Hy stel weer die feit van die kombinasie-as se fundamentele rol in taal, en bespreek dan die twee hoofverskyningsvorme van afasie in terme van 'n onvermoë om òf die een proses òf die ander te hanteer. Hy benoem hulle as die metaforiese en metonimiese pole: metaforiek impliseer ekwivalensie, metonimia aangrensing. Die onderskeid kan gebruik word vir die differensiëring van verskillende kunsrigtings (romantiek en simbolisme is metafories, realisme metonimies; kubisme is metonimies, surrealistiese metafories) en van genres (prosa is meer metonimies, poësie meer metafories).

The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines, or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity and contrast; there exist, for instance, grammatical and anti-grammatical but never agrammatical rhymes. Prose, on the contrary, is forwarded essentially by contiguity. Thus, for poetry, metaphor, and for prose, metonymy is the line of least

resistance and, consequently, the study of poetical tropes is directed chiefly toward metaphor. (1956: 258-9)

Hierin lê die kern van Jakobson se benadering tot poësie: vind die linguistiese ekwivalensies in 'n gedig, en die semantiese interpretasie sal onvermydelik volg. Die beroemdste toepassing van hierdie beginsel op 'n teks is die artikel wat verskyn het van Jakobson en Claude Lévi-Strauss oor Baudelaire se gedig "Les Chats" (1962). 'n Mens kan aanvaar dat Lévi-Strauss seker slegs die verantwoording behartig het, en dat die ontleding van die gedig volkome Jakobson se bydrae is. Die artikel word ingelei deur 'n verduideliking van waarom 'n bespreking van 'n gedig deur Baudelaire ingesluit word in 'n antropologietydskrif (*L'Homme*). Volgens Lévi-Strauss is sowel die linguis in sy bestudering van poësie as die etnoloog in sy bestudering van mites betrokke by soortgelyke strukture. Die verskil tussen hulle is dat die gedig variante op 'n vertikale as bevat - fonologiese, fonetiese, sintaktiese, prosodiese, semantiese en ander lae - terwyl die mite se variante slegs op die semantiese vlak figureer, te wete deur die veelvuldige weergawes van dieselfde mite. (Lévi-Strauss se eie strukturalistiese benadering word op 'n latere stadium bespreek.)

Die res van die artikel word gewy aan 'n analise van die Petrarcaanse sonnet "Les Chats" volgens die linguistiese

werkwyse tipies van Jakobson. Die variante op 'n vertikale as waarna Lévi-Strauss verwys word almal betrek en ingespan ten einde die binêre beginsel te illustreer (aansluitend by Lévi-Strauss se antropologiese analises en by Jakobson se belangrike fonologiese studies). Die binêre opposisie (oftewel die "principle of similarity") is hier tweevoudig: tussen die twee kwatryne en die twee tersines, enersyds, en tussen die eerste kwatryn en tersine en tweede kwatryn en tersine, andersyds. "It is on the tension between these two modes of arrangement and between their symmetric and dissymmetric elements that the composition of the whole piece is based" (1962: 206). Hierop volg 'n uitputtende katalogisering van alle moontlike simmetriese en onsimmetriese elemente in die gedig. Jakobson poog letterlik om die ekwivalensie-beginsel - geprojekteer op die kombinasie-as - op al die verskillende linguistiese vlakke te bewys. ('n Mens word herinner aan die formaliste se klem op parallellisme as kunsgreep.)

Die probleme met Jakobson se analise is so ooglopend dat dit byna oorbodig is om hulle te ondersoek. Nietemin moet die redes waarom sy teorie by die toepassing misluk gevind word, ten einde twee dinge vas te stel: is 'n suiwer linguistiese benadering tot letterkunde onmoontlik; en moet 'n mens Jakobson se teorieë, in soverre hulle betrekking het op letterkunde, geheel en al verwerp?

Een van die beste kritieke op Jakobson se metode verskyn in 'n artikel van Jonathan Culler (1971) en 'n uitbreiding op dieselfde artikel in sy *Structuralist poetics* (1975b: 55-74). Verwysing word gemaak na Jakobson se analise van een van Baudelaire se "Spleen"-gedigte (1967); die metode van analise is feitlik identies aan dié van "Les Chats", en dit is gevolglik onnodig om die werkwyse weer te bespreek. Culler se kritiek berus hoofsaaklik op twee punte: linguistiese kategorieë kan so eindeloos ondersoek word dat geen finale inventaris van die patrone in 'n teks ooit opgestel kan word nie; en hierdie metode slaag nie daarin om poëtiese taal van prosaïese taal te onderskei nie. Albei punte word met embarrasserende gemak bewys. Culler belig in die eerste plek 'n reeks verdere linguistiese ooreenkomste wat glad nie Jakobson se gebalanseerde strofepbou ondersteun nie, en toon ook hierdeur dat Jakobson inderdaad selektief te werk gaan - móét gaan - ten einde sy aanvanklike tese te regverdig. Om 'n idee te gee:

Another pattern which links together the odd stanzas is, according to Jakobson, the distribution of qualifiers.... There is no initial symmetry here, but with a little ingenuity one can discover patterns. First of all, Jakobson argues that four substantives in each of the odd stanzas are directly modified by an adjective or participle, but in order to produce these figures he drops possessive adjectives from the class of adjectives, drops *tout* from the list of adjectives, though it is clearly an adjectival form here, and adds *gémissant* to the list of adjectival participles, which is at best a questionable decision.... (1975b: 59-60)

Die ernstigste probleem is dat Jakobson aanspraak maak juis op objektiewe gedig-analise deur eenvoudig die linguistiese reëls toe te pas. In die tweede plek dui Culler aan dat die

metode dit nie moontlik maak om poëtiese van prosaïese taal te onderskei nie - en dring sodoende deur tot die kern van Jakobson se funksie-skema - deur 'n ironies gekose teoretiese teks van Jakobson linguisties te analiseer ten einde die patroonmatigheid daarvan aan te dui.

Daar is verdere probleme. Die eerste een het te make met Jakobson se uitgangspunt oor simmetrie. Hy vind dit nie nodig om hierdie beginsel te motiveer nie, maar aanvaar dit as 'n gegewe: "On observe un parallélisme syntactique net entre le couple des quatrains d'une part, et celui des tercets de l'autre" (1962; 1981: 449). Dit het sy oorsprong in Russiese formalisme se rym- en ritmestudies, in Jakobson se eie ekwivalensie-idee, en in die algemene fonologiese beginsel van binêre opposisies. Maar selfs al aanvaar 'n mens die beginsel - en dit lyk uiteraard na 'n sentrale poëtiese vormverskynsel - bly die vraag: wat is die doel van simmetrie? Vir Jakobson is dit onbelangrik: simmetrie dui parallelle en kontraste aan, en dit is die boustof van poësie.

Die probleem wat hiermee saamhang, is die feit dat daar geen hiërargie van grammatikale kategorieë is nie; al wat van belang is, is die inventaris van ekwivalensies. Soos Erlich dit stel, is elke element of patroon in 'n gedig wat vatbaar is vir linguistiese beskrywing nie noodwendig stilisties,

poëties of esteties betekenisvol nie (1973: 25). Dit is 'n bykans onmoontlike taak om uit so 'n sisteem van patrone 'n reeks geldige interpretasies te haal. Die leser (volgens Culler) en die konteks (volgens Fokkema en Kunne-Ibsch) het geen rol te speel nie. "'Les chats' offers examples for such contextual influences at the point where the features 'inanimate, animate' and 'masculine, feminine' become decisive for the *interpretation* (hypothesis about the interrelationship of meaning) and where either equivalence relations (intratextual influence) or cultural tradition (extratextual influence) have an effect on the final constitution of meaning of a word" (Fokkema en Kunne-Ibsch, 1979: 73).

Jakobson se metode, gebaseer op sy definisie van die poëtiese funksie, is eenvoudig te eng. Hy word beperk deur sy eie definisie, sodat die tematiese of semantiese interpretasie van 'n gedig meermale 'n ongemotiveerde stelling aan die hand van bepaalde linguistiese verskynsels behels. So sê hy byvoorbeeld, ná 'n verwysing na die omgekeerde verhouding van /l/'e tot /r/'e in die kwatryne en tersines onderskeidelik van "Les Chats", en na die kortheid van die Franse /r/ teenoor die vloeiende /l/: "the effacement of /r/ before /l/ eloquently evokes the transition of the empirical cat to its phantastical transfigurations" (1962: 211). Dalk wel, maar die afleiding kan onmoontlik nie gemaak word op grond van fonetiek alleenlik nie. Jakobson erken wel die noodsaaklike semantiese verband - "in poetry, any conspicuous similarity

in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning" (1960: 44) - maar pas dit nie toe nie; omdat 'n toepassing terselfdertyd 'n erkenenis sou behels dat daar 'n hiërargie van linguistiese kategorieë is, en dat die semantiese kategorie die hoogste plek beklee.

'n Verdere probleem word aangedui deur Riffaterre, en sluit aan by die punt wat reeds gemaak is in verband met kontekstualiteit. By 'n rigiede benadering soos dié van Jakobson is daar 'n onvermydelike gebrek aan tydsbewustheid, aangesien slegs die interne verhoudings van die gedig vir hom van belang is. Verskynsels soos literêre verwysings, clichés en ironie is onlosmaaklik verbind aan tyd. Jakobson en Lévi-Strauss, sê Riffaterre, is so verblind deur irrelevante parallellismes dat hulle nie die ironiese strekking van die tweede kwatryn van "Les Chats" raaklees nie (Fokkema en Kunne-Ibsch, 1979: 77).

'n Laaste probleem (daar is ongetwyfeld nog meer wat gevind kan word, maar hierby word volstaan met die vertroue dat die belangrikstes belig is) is dat Jakobson se definisie van die poëtiese funksie hoofsaaklik betrekking het op modernistiese literatuur. Die klem op die boodskap op sigself - Culler maak die klaarblyklike punt dat "boodskap" hier beteken die uitdrukking eerder as die inhoud (1971: 53) - dui op 'n taalbewustheid wat begin het, volgens Bradbury en McFarlane (1976), in die laat-neëntiende eeu. Indien 'n mens aanvaar

dat Jakobson steeds volstaan met die formalistiese onderskeid tussen poëtiese en prosaïese taal, sou dit beteken dat romans ook deur die poëtiese funksie gekenmerk word. Selfs met modernistiese romans is die referensiële funksie dikwels so sterk dat dit eenvoudig nie moontlik lyk om deur middel van linguistiese parallellismes veel betekenis uit 'n teks te kan haal nie.

Ten spyte van al die kritiek, bly Jakobson 'n baie belangrike figuur, en is dit nodig om deeglik kennis van sy werk te neem. Die rede is hoofsaaklik dat die linguistiese model die ondersteuning is vir strukturalisme. Deur Jakobson te kritiseer, word nie soseer gepoog om linguistiek in letterkunde te verwerp nie, maar om dit bruikbaar te maak. Volgens Culler is die essensiële probleem die feit dat gedigte ook nie-grammatikale strukture bevat (soortgelyk aan die punt wat Riffaterre maak in sy verdoemende uitspraak: "No grammatical analysis of a poem can give more than the grammar of the poem" (1970: 202)). Jakobson se werkwyse moet dus omgekeer word: begin by die effek wat 'n gedig op 'n leser het, en probeer dan vasstel hoe grammatikale strukture bygedra het tot daardie effek.

For even in its own province the task of linguistics is not to tell us what sentences mean; it is rather to explain how they have the meanings which speakers of a language give them. If linguistic analysis were to propose meanings which speakers of the language could not accept, it would be the linguists who were wrong, not the speakers. (Culler, 1975b: 74)

Dit sluit natuurlik volkome aan by Culler se algemene Barthes-beïnvloede beklemtoning van lesersverwagtinge, waarna later in meer diepte gekyk sal word.

Die poëtiese funksie moet gevolglik beperk word tot gevalle wat daartoe in staat is om semantiese effekte te produseer. Volgens Mukařovský (1978: 82) is dit presies wat die Praagse linguïste doen: alle elemente van die taalsisteem word uit 'n semantiese oogpunt beskou. Vanweë Jakobson se standpunt in verband met die objektiewe bestudering van tekstuele besonderhede, en sy werkwyse van parallellismes vind op alle vlakke, lyk dit nie asof 'n mens van 'n spesifieke semantiese instelling - wat 'n hiërargie impliseer - kan praat nie. Dit sou moontlik wees om te argumenteer dat Jakobson se primêre skema nie hierdeur aangetas word nie. Al wat nodig is, is om die toepassings op literêre tekste minder eng te benader. Indien in ag geneem word dat Jakobson pertinent sê dat die poëtiese funksie nie die enigste funksie is wat betrekking het op 'n gedig nie, is dit 'n eenvoudige kwessie van die ander vyf funksies inkorporeer. Soos Culler tereg opmerk, is die poëtiese funksie uiteraard 'n kommunikatiewe funksie (1971: 61). Waarmee Jakobson egter probleme sou hê, is die verskuiwing wat Culler maak - en wat kenmerkend is van die meerderheid van moderne literêre teorieë - na die verband tussen teks en leser. Hoewel lippehulde gebring word aan die kommunikatiewe proses, is die

outeur nie deel van die ondersoek nie. Praagse strukturalisme is inderdaad 'n voorloper van hierdie tendens.

Voor ons afstap van Jakobson se linguistiese benadering tot literatuur, is dit nodig om net weer die aandag te vestig op die rol van die outeur. Ten spyte van die onvoldoende definisie - of dalk eerder toepassing - van die poëtiese funksie, word Jakobson se kommunikatiewe skema nie in wese aangetas nie (soos Culler ook sonder huiwering erken).

Jakobson se gedagte in verband met die dubbelsinnige aard van die spreker mag gevolglik bly staan. Dubbelsinnigheid as primêre beginsel word genoem in 'n vroeër formalistiese artikel wat poog om poësie te definieer, waarin Jakobson sê dat digterlikheid ("poeticity") voorkom wanneer 'n woord as 'n woord ervaar word, en nie slegs as verteenwoordigend van die objek wat genoem word nie (1933: 174). Hierdie selfde idee sal weer teëgekomp word met Barthes se klem op *signifiant* eerder as *signifié* by die literêre teks. Jakobson verduidelik waarom dubbelsinnigheid so essensieel is:

Because besides the direct awareness of the identity between sign and object (A is A₁), there is a necessity for the direct awareness of the inadequacy of that identity (A is not A₁). The reason this antimony is essential is that without contradiction there is no mobility of concepts, no mobility of signs, and the relationship between concept and sign becomes automatized. Activity comes to a halt, and the awareness of reality dies out. (1933: 175)

Die dubbelsinnigheid van spreker-in-die-teks en spreker-as-outeur kom oor en oor voor in die gedigte van Breyten Breytenbach.

Waar verwys word na die literêre teorie van die Praagse skool, word eintlik net een persoon bedoel: Jan Mukařovský. Wellek se *The literary theory and aesthetics of the Prague school* (1969) handel feitlik uitsluitlik oor hom, en Garvin se standaardbloemlesing oor die onderwerp (1964) word oorheers deur Mukařovský-artikels. Hoewel die Praagse skool heelwat bronne gehad het - Wellek noem onder andere Saussure, Husserl, Ingarden, Broder Christiansen en Ernst Cassirer (1969: 5-6) - is dit duidelik dat die literêre teorie aansluit by die latere Russiese formalisme, en dat Mukařovský veral voortbou op Tynjanov. Fokkema en Kunne-Ibsch (1979: 26) noem die beroemde nege tesse van Tynjanov en Jakobson (1928) as verteenwoordigend van die oorgang tussen formalisme en Tsjeggiese strukturalisme; die verskyningsdatum dui inderdaad aan dat Jakobson reeds in Praag woonagtig was, terwyl die artikel in Russies geskryf is.

Aan die een kant dui Tynjanov en Jakobson se tesse op die geskiedkundige posisie waarin hulle hulself bevind het, tussen formalisme en Marxisme. Aan die ander kant vind 'n mens hier die saad van strukturalisme. Pedantiese formalisme, met ander woorde die atomistiese katalogisering van kunsgrepe, word verwerp ten gunste van die beskouing van literêre en linguïstiese studies as 'n sistematiese wetenskap; en, hoewel dit moontlik is om die korrelasie tussen verskillende sisteme met behulp van 'n "sisteem van sisteme"

te bepaal, sou dit metodologies fataal wees om die immanente wette van elke sisteem te ignoreer. Verder word Saussure toegepas op letterkunde, maar met 'n poging om sy rigiede onderskeidings te temper ten einde die nodige historiese konteks te inkorporeer. Dit word gedoen deur middel van 'n netjiese sirkel-argument. Die geskiedenis van literatuur word gekenmerk deur spesifieke strukturele wette: dit gaan nie hier om die episodiese ontwikkeling nie, maar om 'n funksionele benadering wat slegs dié literêre en buite-literêre stof betrek wat aansluit by die sisteem. Die opposisie tussen sinchronie en diachronie, wat 'n opposisie is tussen die konsepte van sisteem en evolusie, verloor sy belangrikheid sodra 'n mens besef dat evolusie sistematies van aard is en dat elke sisteem noodwendig evoluerend is. In die letterkundige sinchroniese sisteem bestaan daar sowel 'n verlede - die verwerpe "ou" styl van die linguistiese en literêre agtergrond - as 'n toekoms - die vernuwning wat spruit uit 'n neiging tot oorspronklikheid in taal en letterkunde. Dieselfde beginsel geld vir *langue* en *parole*: die individuele kunswerk kan nie geïsoleer word van die bestaande norme van die sisteem nie.

Die sleutelbegrip hier is struktuur: Mukařovský het die term vir die eerste keer gebruik in 1928, en die term "strukturnalisme" in 1934 (Wellek, 1969: 1). Die essensiële verskil tussen struktuur en sisteem lê dalk in die idee van dinamika. Omdat strukturnalisme geïnteresseerd is in die

verbande tussen dinge, eerder as in die dinge self (soos die geval is by formalisme), verskyn daar onmiddellik 'n tipe interne dinamika, soos blyk uit Mukařovský se definisie: "The concept of structure is based on an inner unification of the whole by the mutual relations of its parts: and that not only by positive relations, agreements and harmonies - but also by contradictions and conflicts" (in Wellek, 1969: 5). Maar daar is verder ook 'n eksterne aspek aan strukturalisme, 'n sosiale aspek, wat Mukařovský se werk baie nou laat aansluit by die dinamika-begrip van Tynjanov. Holub praat van 'n sosialisering van *literaturnost*' (1984: 33).

Mukařovský self, in 'n 1934-artikel oor Sjklovskij (1977: 134-42), wys op die belangrikheid van die formalistiese skool, maar dui terselfdertyd die ontwikkeling wat plaasgevind het aan. Hoewel die outonomie van die literêre teks en literatuurstudie 'n belangrike ontwikkeling was op die voorgaande teorieë, en literatuurgeskiedenis bevry is van 'n parasitiese afhanklikheid van algemene kultuur-geskiedenis, herken Mukařovský die polemiese oordrywing van formalisme; in hul ywer tot onafhanklikheid het die formaliste verkeerdelik probeer bewys dat alle inhoud vorm is. (Die gevolge hiervan is steeds te bespeur by Jakobson se latere artikels.) Nietemin bevestig Mukařovský, in goeie dialektiese styl, die sentrale rol wat so 'n ekstreme standpunt vervul het in die ontstaan van strukturalisme. "Structuralism

as the synthesis of these two opposites, on the one hand, retains the postulate of autonomous development but, on the other hand, does not deprive literature of its relations to the outside world" (1977: 140). Verder het die vernietiging van die skeiding tussen vorm en inhoud dit moontlik gemaak om die kunswerk as 'n komplekse semantiese komposisie te beskou, met ander woorde as 'n struktuur.

Dit moet egter steeds begryp word dat die proses van literatuurstudie dialekties is. Wat dit aanbetref is Mukařovský baie na aan Tynjanov en Jakobson se nege tesse, by name die idee dat, hoewel 'n sisteem van sisteme gepostuleer kan word, die immanente wette van elke sisteem onvermydelik betrek moet word. Twee aspekte moet dus begryp word. Aan die een kant moet die literêre teks as literatuur benader word, en wat dit aanbetref sluit Mukařovský weer aan by Jakobson se poëtiese funksie deur middel van sy begrip van "foregrounding".

The function of poetic language consists in the maximum of foregrounding of the utterance. Foregrounding is the opposite of automatization, that is, the deautomatization of an act;... In poetic language foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake; it is not used in the services of communication, but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself. (1932: 19)

Aan die ander kant is die literêre teks 'n struktuur wat ander strukture beïnvloed en deur hulle beïnvloed word. Die ander strukture bestaan sowel binne die dissipline van literatuur - dit word geïllustreer by Mukařovský deur

sy studies van enersyds 'n gedig van Máchá, andersyds Máchá se hele oeuvre (Wellek, 1969: 7, 10) - as binne die hele gemeenskap (die term is dalk doelbewus vaag).

Mukařovský se belangrikste bydraes lê binne die veld van vroeë semiotiek. In die voorwoord tot hul *Semiotics of art*, 'n bloemlesing van Praagse geskifte op hierdie gebied, sê Matejka en Titunik dat nie alleen Saussure se semiologie nie, maar ook Peirce se semiotiek reeds in die vroeë 1930's in Tsjeggieslowakye bekend was (1976: ix). Die eerste artikel in die bloemlesing is Mukařovský se "Art as semiotic fact" (1936), waarin hy ook die verband tussen artefak en estetiese objek wat so belangrik is vir onder ander resepsie-estetika ondersoek.

Deur Sjklovskij se vernietiging van die skeiding tussen vorm en inhoud het dit moontlik geword om die struktuur van die kunswerk as 'n komplekse semantiese komposisie te begryp, en is die eerste stap tot 'n semiotiese siening van kuns geneem (Holub, 1984: 30). Elke literêre werk het 'n dubbele semiotiese funksie: dit is enersyds 'n outonome teken, en het andersyds 'n kommunikatiewe funksie (Mukařovský, 1936: 9). Die kommunikatiewe funksie is van mindere belang: daar is geen waarheidskondisie nie, en inhoud kan steeds nie van vorm geskei word nie. (Dit sou waarskynlik beter gewees het indien Mukařovský eenvoudig hierdie komponent op 'n manier by die eerste funksie geïnkorporeer het.) Die kunswerk as

outonome teken het drie dele: artefak, die fisiese boek of beeld; estetiese objek, oftewel die neerslag wat gevind word in die kollektiewe bewuste; en 'n verband met 'n referent. Die invloed van Saussure is duidelik: die kategorieë kom direk ooreen met sy *signifiant*, *signifié* en referent.

Die breuk met formalisme wat deur hierdie skema verteenwoordig word, die belangrikheid van die verskuiwings wat hier plaasvind, kan nie te veel beklemtoon word nie. Die benadering is nie meer gebaseer op die teks-immanente, formele ontleding van Sjklovskij nie, maar op die impak wat die letterkundige werk op die leser het. Dit voeg ook 'n duidelike sosiale en historiese element by, vanweë verskillende estetiese objekte wat op verskillende tye bestaan - Mukařovský se bewys hiervoor is die vergelyking van verskeie vertalings van dieselfde poëtiese werk met mekaar (1936: 4). Nie alleen die struktuur van die kunswerk is beïnvloed deur sy ontstaanswerklikheid nie, maar ook die leser is 'n produk van sosiale magte: beide artefak en estetiese objek, dus.

Ingrypende veranderings sal nog plaasvind. Die kommunikatiewe funksie word later van mindere belang; die referent-aspek eweso; en die kollektiewe bewuste word minder demokraties en meer individualisties (dit is interessant dat Mukařovský "any hedonist theory of aesthetics" verwerp (1936: 4), terwyl Barthes se latere *Le Plaisir du texte*

presies hierop gebaseer is). Die verskuiwing na die leser wat die grondslag vorm van bykans alle latere teorieë het egter onteenseglik onder die invloed van Mukařovský en die Praagse strukturaliste plaasgevind.

HOOFSTUK 4

SAUSSURE

Ferdinand de Saussure is in vele opsigte die vader van moderne strukturalisme. Sy *Cours de linguistique générale*, wat in 1916 na sy dood saamgestel is uit studentenotas van lesings oor linguistiek wat hy gelewer het aan die Universiteit van Genève, is direk opgeneem in Franse strukturalisme onder aansporing van Lévi-Strauss. Die impak wat hy gehad het op Jakobson en Praagse strukturalisme is ook reeds genoem. Hoewel die beginsels van die *Cours* baie bekend is, is dit nietemin nodig om kortliks die sentrale aspekte te belig, onder andere met die oog op definiëring van essensiële terminologie. Hierna sal 'n meer algemene siening van Saussure se belang vir letterkunde en literêre teorieë gegee word.

Vir die beginsels word Culler se herrangskikking van die *Cours* in sy boek oor Saussure (1976: 18-52) gevolg. Vanweë die oorsprong van die *Cours* is so 'n herrangskikking volkome verantwoordbaar. Die doel is 'n beter begrip van die logiese ontwikkeling van Saussure se linguistiese model. Degenaar (1986: 59-60) onderverdeel Culler se eerste komponent, die arbitrêre aard van die teken, in *signifiant* en *signifié*, enersyds, en arbitrêrheid, andersyds; die verdeling dra by tot duidelikheid en word dus hier gevolg. Die ses essensiële argumente wat dan geïsoleer word, is: 1. *signifiant* en

signifié; 2. die arbitrêre aard van die teken; 3. die aard van linguistiese eenhede, of differensiasie; 4. *langue* en *parole*; 5. sinchroniese en diachroniese perspektiewe; en 6. analise van *la langue* - sintagma en paradigma.

1. Saussure begin deur vorige linguistiese benaderings, veral dié van die neëntiende eeu, te bevraagteken. Wat by almal ontbreek is die elementêre eerste stap van 'n presiese definisie van dit wat bestudeer word (1983: 3). 'n Taal is naamlik 'n stelsel van tekens wat idees uitdruk; dit is gevolglik moontlik om 'n wetenskap te bedink wat die rol van tekens as deel van die sosiale lewe bestudeer. So 'n wetenskap sal as semiologie bekend staan (1983: 15).

Saussure verwerp die naïewe beskouing van taal as 'n nomenklatuur, 'n lys terme wat ooreenstem met 'n lys dinge. 'n Linguistiese teken is nie 'n skakel tussen 'n ding en 'n naam nie, maar tussen 'n begrip en 'n akoestiese beeld, waaraan Saussure die beter bekende terme *signifié* (betekende) en *signifiant* (betekenaar) toeken (1983: 65-7). 'n Mens moet in gedagte hou dat hierdie terme nie losstaande is nie, maar intiem verbind is en slegs bestaan as komponente van die teken. Die teken is die sentrale feit van taal, en daar moet gevolglik begin word met die aard van die teken self (Culler, 1976: 19).

2. Saussure se eerste beginsel in verband met die aard van die linguistiese teken is dat die verband tussen *signifiant* en *signifié* arbitrêr is. En, aangesien *signifiant* en *signifié* in kombinasie die linguistiese teken konstitueer, kan die eerste beginsel eenvoudiger gestel word as: die linguistiese teken is arbitrêr (1983: 67). Culler verdeel hierdie eerste beginsel in twee aspekte. Die eerste is die algemene idee van 'n gebrek aan 'n natuurlike of noodwendige verband tussen *signifiant* en *signifié* (1976: 19). Aan die een kant van 'n grens is die *signifié* "os" se *signifiant* *boeuf* en aan die ander kant *Ochs* (oftewel *b-ø-f* en *o-k-s*). ('n Mens moet saamstem met Sturrock (1986: 16) dat die *Cours* self hier in die slagat trap: "os" is natuurlik referent eerder as betekende; nietemin is die punt wat Saussure wil maak duidelik.) Daar is geen inherente rede waarom Afrikaans die woord *boom* gebruik vir die konsep "boom" nie, wanneer *tree*, *arbre*, *baum* of enige opgemaakte woord ewe goed die doel sou dien (Hawkes, 1977: 26). Die enigste norm is aanvaarding deur die lede van 'n bepaalde spraakgemeenskap.

Daar is moontlike uitsonderings op die beginsel van arbitrêrheid. Saussure verwys na twee - onomatopoeë en uitroepe - en Culler na 'n derde, naamlik sekondêre motivering. Die gebruik van onomatopoeë is alreeds in 'n mate arbitrêr, aangesien dit slegs nabootsing by benadering is, reeds deels konvensioneel voorgestel (vergelyk byvoorbeeld Frans *ouaoua* met Duits *wauwau* met Afrikaans *woef woef*). Daarbenewens is

klanknabootsende woorde sò skaars dat hulle werklik die uitsonderings is wat die reël bewys. Dieselfde geld vir uitroepe (1983: 69). Die voorbeeld wat Culler gebruik vir sekondêre motivering is *typewriter*, waar die woord gemotiveer word deur die feit dat die betekenis van die twee klankreekse wat die *signifiant* konstitueer, te wete *type* en *writer*, verband hou met die *signifié*, die begrip van 'n "typewriter". So 'n kombinasie van arbitrêre tekens affekteer egter nie die primêre beginsel nie; vir Saussure sou die kombinasie van *type* en *writer* basies ooreenkom met die kombinasie van woorde om frases te vorm (Culler, 1976: 20).

Dit is dan die eerste aspek van arbitrêrheid: 'n arbitrêre verband tussen *signifiant* en *signifié*. Die probleem hiermee is egter dat 'n mens geneig mag wees om 'n taal as 'n nomenklatuur (juis dit waarteen Saussure waarsku) te beskou: 'n reeks name arbitrêr verbind met 'n reeks universele konsepte (Culler, 1976: 21). 'n Taal benoem nie eenvoudig konsepte wat onafhanklik daarvan bestaan nie, maar skep inderdaad sy eie kategorieë. Dit is om dié rede dat een taal nooit woord vir woord in 'n ander vertaal kan word nie. So het Eskimo byvoorbeeld verskeie woorde vir "sneeu", die Sami-tale van noord-Skandinawië baie woorde wat verband hou met rendiere, en Bedoeïen-Arabies 'n groot kameelwoordeskat (Trudgill, 1983: 26-7). Die verskuiwing van kategorieë is nie alleen tussen tale merkbaar nie, maar ook binne die

ontwikkeling van elke taal. Culler noem die voorbeeld van *cattle*, wat op een stadium eiendom in die algemeen beteken het, geleidelik beperk is tot viervoetige eiendom, en uiteindelik sy huidige betekenis van getemde beeste verkry het (1976: 22). In Afrikaans is daar natuurlik heelwat soortgelyke verskuiwings vanaf die sewentiende-eeuse Nederlandse tot hedendaagse Afrikaanse betekenis.

Dit lei alles tot die gevolgtrekking dat, aangesien die verband tussen *signifiant* en *signifié* arbitrêr is, daar ook geen vasgestelde universele konsepte of vasgestelde universele betekenaars is nie - beide *signifiant* en *signifié* is arbitrêr (Culler, 1976: 23).

3. Die arbitrêre aard van sowel *signifiant* as *signifié* het 'n gebrek aan absolute waardes tot gevolg. Die feit dat hulle arbitrêre verdelings van 'n kontinuum is beteken dat hulle nie outonome entiteite is nie, maar lede van 'n sisteem wat bepaal word deur hul verhoudings met die ander lede van die sisteem (Culler, 1976: 24).

Saussure maak in die eerste plek 'n onderskeid tussen betekenis en waarde. Betekenis is outonoom. Waarde betrek daarenteen altyd a) iets ongelyksoortig wat geruil kan word met die betrokke item, en b) iets gelyksoortig wat vergelyk kan word met daardie item. Die onderskeid word belig deur die voorbeeld van die Franse woord *mouton* en die Engelse

sheep, wat dieselfde betekenis mag dra, maar nie dieselfde waarde nie. Die verskil in waarde lê in die feit dat daar in Engels 'n ander woord is vir skaapvleis, te wete *mutton*, terwyl *mouton* in Frans albei gevalle dek (1983: 112-4).

Dan gaan Saussure voort deur te sê dat 'n mens hier te make het nie met voorafbepaalde idees nie, maar met waardes afkomstig uit die linguistiese sisteem.

If we say that these values correspond to certain concepts, it must be understood that the concepts in question are purely differential. That is to say they are concepts defined not positively, in terms of their content, but negatively by contrast with other items in the same system. What characterises each most exactly is being whatever the others are not. (1983: 115)

Kortweg gestel: in die taal self is daar slegs verskille, geen positiewe terme nie (1983: 118). Orals vind 'n mens dieselfde komplekse ekwilibrium van terme wat mekaar in wedersydse jukstaposisie hou. Die taal self is 'n vorm, nie 'n inhoud nie (1983: 120).

4. Die punt word dan bereik waar 'n onderskeid gemaak moet word tussen die linguistiese sisteem, enersyds, en sy manifestasie in taaluitinge, andersyds: 'n onderskeid tussen *langue* en *parole*. Alhoewel Saussure aanvaar dat spraak gedurig taal beïnvloed en dit geskiedkundig voorafgaan, plaas hy soos gewoonlik sterk klem op die noodsaak vir duidelike definisies: *langue* en *parole* móet van mekaar onderskei word. *Langue* is 'n kollektiewe, sosiale sisteem

wat onafhanklik van die individu bestaan. *Parole* is die taalhandelinge van individue wat 'n konkrete bestaan gee aan die *langue* (1983: 13-15, 19). Die beste analogie is dié van 'n skaakspel, waar die abstrakte reëls van skaak die *langue* verteenwoordig, en die werklike skaakspele tussen individue die *parole*. Hoewel die reëls onafhanklik van elke spel bestaan, verkry hulle slegs vaste vorm in die individuele skaakspele. Vir 'n taalkundige is die *langue*, die onderliggende sisteem, van primêre belang.

Daar is sekere probleme met die onderskeid tussen *langue* en *parole*. Hawkes verwys ietwat niksseggend na 'n dialektiese onderskeid (1977: 20). Robins stel voor dat Saussure in so 'n mate deur Durkheim se sosiologie beïnvloed is dat hy die suprapersoonlike aard van *langue* dalk oordryf het. As gevolg daarvan verrys 'n kontradiksie tussen, aan die een kant, veranderings in die *langue* wat volg op veranderings gemaak deur individue in hul *parole* en, aan die ander kant, *langue* wat nie onderhewig is aan die individu se mag van verandering nie (1967: 200-1).

Die feit van 'n onderskeid is egter hoofsaak, en die isolasie van 'n onderliggende sisteem wat die uitinge van 'n spraakgemeenskap bepaal verteenwoordig Saussure se skakel met strukturalisme. Die onderskeid tussen *langue* en *parole* is, volgens Culler se herindelings van die *Cours*, 'n logiese gevolg van die arbitrêre aard van die teken. Indien die

teken arbitrêr is, dan bestaan dit slegs as 'n verwante entiteit, en ten einde tekens te definieer en identifiseer is dit gevolglik nodig om die sisteem van verwantskappe en onderskeide wat hulle skep te bestudeer. Die stelsel van vorms wat tekens daarstel is die *langue*; om tekens te ondersoek moet die *langue* dus bestudeer word (Culler, 1976:34).

5. Die onderskeid wat Saussure gemaak het tussen sinchronie en diachronie kenmerk hom eweseer as strukturalis. Piaget stel drie redes voor vir Saussure se klem op die sinchroniese aspek van taalondersoek, in direkte opposisie tot die neëntiende-eeuse vergelykende grammatika (1971: 76-8). Die eerste is 'n algemene idee dat die wette van ekwilibrium redelik onafhanklik is van die wette van ontwikkeling: Saussure is in dié verband geïnspireer deur ekonomie, waarvolgens die tabakprys in 1968 nie afhanklik is van die tabakprys in 1939 of 1914 nie, maar van die interaksie van huidige marktoestande. Die tweede, sielkundige, rede was die drang om die immanente aard van taal te bestudeer sonder geskiedkundige afleidings. En die derde, belangrikste, rede hou weer eens verband met die arbitrêre aard van die teken; omdat dit konvensioneel is, is daar geen inherente of vaste verband tussen teken en betekenis nie.

Culler voer Piaget se derde punt verder (1976: 35-6). Indien daar 'n essensiële - dit wil sê nie-arbitrêre - verband

tussen *signifiant* en *signifié* was, sou die teken ook 'n essensiële kern hê wat nie deur die verloop van tyd aangetas word nie. Dit is egter nie die geval nie, en geen aspek van die teken staan dus buite die tyd nie. Omdat die teken arbitrêr is, is die kombinasie van *signifiant* en *signifié* op enige gegewe oomblik 'n gevolg van die historiese proses. Maar juis vanweë hierdie feit vereis tekens 'n a-historiese analise. Aangesien daar geen essensiële, voortdurende kern is nie, moet die teken gedefinieer word as 'n entiteit in 'n verwantskap gewikkel met ander tekens. En die relevante verwantskappe is dié wat op 'n spesifieke tydstip bestaan. Saussure ontken dus hoegenaamd nie die belang van diachroniese studies nie: hy vereis slegs 'n duidelike onderskeid van sinchroniese benaderings. Rudolf Engler teken aan dat Saussure die term "sinchronie" gekies het juis omdat die agtervoegsel 'n tydsaspek handhaaf (1975: 866).

Die arbitrêre aard van die taalteken neig om 'n taal te beskerm teen pogings om dit te verander. Ten einde 'n onderwerp te bespreek is 'n redelike basis nodig. Maar 'n taal is in wese onredelik (1983: 73), en 'n mens keer terug na die voorbeeld van *boom* wat ewe geskik is as enige ander woord om die objek te benoem. 'n Diachroniese studie het te make nie met verwantskappe nie, maar met gebeurtenisse (1983: 90), veranderings wat plaasvind op die vlak van *parole*. Vanweë die invloed van *parole* op *langue* sal veranderings in eersgenoemde wel laasgenoemde affekteer. Maar

hierdie veranderings hou geen verband met die *langue* nie (1983: 85), aangesien die *langue*, wat sinchronies benader moet word, bestaan uit verwantskappe of opposisies tussen vorms wat gelyktydig bestaan (Culler, 1976: 42). Veranderings in die *parole* affekteer nie die organisasie van die sisteem nie, slegs die spesifieke items wat daarby betrokke is. Die taalsisteem self is onveranderbaar (1983: 84).

"If we admit that a system by its internal evolution and pressure can produce a particular change of signs or sign elements, which on its part calls for a new systematization, evolution is motivated and yet the explanation of each system rests in the arbitrary and momentary coexistence of signs" (Engler, 1975: 868).

6. Die *langue* is 'n sisteem van verhoudings. Aangesien dit nie bestaan uit outonome entiteite nie - *langue* is vorm eerder as inhoud - kan linguistiese terme slegs in terme van mekaar gedefinieer word.

Saussure onderskei twee soorte verhoudings en verskille tussen linguistiese terme: sintagmas en assosiatiewe verhoudings. Sintagmas is verhoudings wat spruit uit die noodwendige lineêre aard van tale, dit wil sê uit die feit dat woorde in volgorde gerangskik word. Binne 'n sintagma verkry 'n term sy waarde in opposisie tot wat dit voorafgaan, of wat daarop volg, of beide. Assosiatiewe verhoudings - beter bekend vandag as paradigmas - is die verband tussen

soortgelyke woorde in die geheue, 'n verband wat bestaan buite die diskoers self (1983: 121-2).

Wat hier genoem word in verband met leksikale items het natuurlik ook betrekking op grammatikale en fonologiese elemente. Culler verwys inderdaad hierna as moontlik die duidelikste bevestiging van die strukturalistiese benadering tot taal: dat 'n taal nie slegs 'n sisteem van elemente is wat gedefinieer word deur hul verhoudings met mekaar nie, maar verder dat die linguistiese sisteem verskeie strukturele vlakke behels (1976: 49). So is daar 'n opposisie, op die fonologiese vlak, tussen die klank /k/ in *kaal* en die klank /p/ in *paal*. Maar verder nog: dit is 'n opposisie wat in Afrikaans herken word as betekenisvol, terwyl die opposisie tussen byvoorbeeld /k/ in *kaal* en /c/ in *keel* nie as sodanig herken word nie. Ook dit is 'n inherente deel van die beginsel van struktuur. Daar is 'n werklike verskil op 'n fonetiese vlak tussen die eerste konsonante van *kaal* en *keel*, maar dit word nie geregistreer deur die taalstruktuur nie. Hierteenoor is daar verskille wat wel geregistreer word, dit wil sê wat op 'n fonemiese vlak bestaan - byvoorbeeld, dan, die eerste konsonante van *kaal* en *paal* (Hawkes, 1977: 23). Die verskille tussen hierdie foneme kan op hulle beurt morfeme van mekaar onderskei, soos *kaal* van *paal*. Op die volgende vlak is dit die kontras tussen hierdie morfologiese eenhede wat byvoorbeeld *kale* van *pale* onderskei. En uiteindelik word hierdie eenhede gedefinieer

deur die feit dat hulle verskillende rolle het in frases en sinne (Culler, 1976: 50).

Tot sover oor die sentrale begrippe van die *Cours*. Waarom word Saussure dan beskou as die vader van strukturalisme? Hy gebruik self nie die woord "struktuur" nie, maar deurgaans "sisteem". Nietemin is hy 'n strukturalis, en sy standpunt in hierdie verband word dalk nêrens beter saamgevat as in die stelling dat daar in taal slegs verskille, geen positiewe terme is nie. Strukturalisme is geïnteresseerd nie in objekte nie, maar in die verbande tussen objekte. Saussure se differensiasie-idee kom baie sterk na vore in die gebruik van binariteit as sleutelbegrip deur Trubetzkoy en Jakobson in fonologie, deur Lévi-Strauss in antropologie, en deur Barthes in literatuurstudie.

For a certain time, he went into raptures over binarism; binarism became for him a kind of erotic object. This idea seemed to him inexhaustible, he could never exploit it enough. That one might say everything *with only one difference* produced a kind of joy in him, a continuous astonishment. (Barthes, 1977b: 51-2)

Ten einde die verbande tussen objekte te ondersoek, is dit noodsaaklik dat daardie objekte gelyktydig bestaan. (Die geskiedkundige studie van byvoorbeeld taal kyk wel na die verband tussen 'n woord en sy antesedente, maar die ondersoek is anders - wat van belang is, is hoe een objek 'n ander vervang.) Om hierdie rede onderskei Saussure tussen diachronie en sinchronie. Hoewel hy nie die waarde van 'n

diachroniese benadering ontken nie, is dit baie duidelik dat hy die sinchroniese benadering belangriker ag. Indien 'n linguïst 'n diachroniese uitgangspunt het, sê Saussure, "he is no longer examining the language, but a series of events which modify it" (1983: 89).

Ten slotte moet die korrekte sinchroniese struktuur geïsoleer word, en in die geval van linguïstiek is dit die *langue*. Saussure herken die moontlikheid van 'n linguïstiek van *parole*, maar erken dit nie as die ware linguïstiek nie (1983: 20). Dit volg logies uit die taak wat hy stel aan sinchroniese linguïstiek, synde "logical and psychological connexions between coexisting items constituting a system, as perceived by the same collective consciousness" (1983: 98). Die kollektiewe bewuste is, soos ook die geval is by Mukarovsky, hoofsaak.

Saussure se impak op strukturalisme behoort duidelik te blyk uit die volgende hoofstuk, wat handel oor Franse strukturalisme en by name Claude Lévi-Strauss. Sy impak op semiologie is dalk minder ingrypend, maar tog besonder belangrik; dit sal ondersoek word in die hoofstuk oor semiotiek. Voor daar op hierdie stadium afgestap word van Saussure, moet iets gesê word oor die plek van die individu in sy stelsel. Aangesien *langue* eerder as *parole* die primêre onderwerp van studie is vir 'n linguïst, is dit duidelik dat die individuele spraakhandeling van mindere belang is.

Nietemin wys Culler, in 'n vergelykende bespreking van Freud, Durkheim en Saussure (1976: 70-9), daarop dat Saussuriaanse linguistiek, in teenstelling met komparatiewe en historiese linguistiek, die subjek of individuele ek sentraal plaas. Ons weet dat /b/ en /p/ verskillende foneme is omdat *bot* en *pot* verskillende tekens is vir die sprekende subjek. Maar dan moet 'n mens voortgaan deur die subjek te veralgemeen, deur betekenis te verklaar in terme van konvensionele sisteme. Saussure se kollektiewe bewuste bly dus dominant.

HOOFSTUK 5

FRANSE STRUKTURALISME

In 1945 reeds het Ernst Cassirer 'n artikel oor strukturalisme in linguistiek soos volg afgesluit: "What I wished to make clear in this paper is the fact that structuralism is no isolated phenomenon; it is, rather, the expression of a general tendency of thought that, in the last decades, has become more and more prominent in almost all fields of scientific research" (1945: 120). Dit is belangrik. Strukturalisme verteenwoordig 'n nuwe manier van kyk na die wêreld, 'n reaksie op die empiriese, atomistiese benaderings van die neëntiende eeu. As sulks word dit dan ook gevind in elke denkbare dissipline: Freud se psigo-analise en Durkheim se sosiologie is baie bekend; 'n mens kan byvoeg filosofie, sielkunde, wiskunde, antropologie, geskiedenis, biologie, fisika.... In die woorde van 'n wetenskaplike:

[T]he new ideas in physics amount to a different view of reality. The world is not a fixed, solid array of objects, out there, for it cannot be fully separated from our perception of it. It shifts under our gaze, it interacts with us, and the knowledge that it yields has to be interpreted by us. There is no way of exchanging information that does not demand an act of judgment. (Bronowski, 1973: 364)

Uiteindelik kan kennis nooit absoluut wees nie; en die mens is 'n strukturerende wese.

Daar is 'n vorm van strukturalistiese denke waarin nie alleen die benadering struktureel is nie, maar strukturalisme self tot onderwerp verhef word. Sturrock maak die nuttige

onderskeid tussen strukturalisme, wat hoofsaaklik in die "harde" wetenskappe voorkom, en Strukturalisme, wat veral in die geesteswetenskappe gevind word (1986: vii-ix). Dit is die tweede soort, met die hoofletter-s, wat begryp word onder die term Franse strukturalisme. Soos reeds duidelik behoort te blyk uit die rol van die Switser Saussure as vadersfiguur, is die term nie volkome akkuraat nie. Tog het die beweging bekend geraak in die 1960's onder leiding van 'n briljante groep Franse akademici: die antropoloog Lévi-Strauss, die geskiedkundige Michel Foucault, die sielkundige Jacques Lacan, die politieke filosoof Louis Althusser, en Roland Barthes, literêre kritikus en letterkundige.

Die beste definisie van strukturalisme word verskaf deur 'n ander Switser, Jean Piaget, wie se *Le Structuralisme* sy eie agtergrond van biologie, sielkunde en filosofie inkorporeer, asook hoofstukke oor wiskunde en logika, linguistiek en die sosiale wetenskappe. Hy definieer kortweg 'n struktuur as 'n sisteem van transformasies; die konsep van struktuur bevat drie sleutelbegrippe: 1. heelheid; 2. transformasie; en 3. self-regulering (1971: 5-16). Hierdie begrippe sal kortliks verklaar word, sonder om in te gaan op Piaget se eie voorkeur vir sogenaamde "genetiese strukturalisme" (Boden, 1979: 16).

1. Dat heelheid 'n essensiële aspek van struktuur is blyk duidelik uit die feit dat alle strukturaliste die kontras

tussen struktuur en versameling herken: eersgenoemde is 'n geheel, terwyl laasgenoemde 'n samevoeging is van elemente wat onafhanklik van die versameling bestaan. Hoewel 'n struktuur ook elemente bevat, is hulle onderhewig aan wette, en die struktuur as 'n geheel word in terme van daardie wette gedefinieer. Daarbenewens verleen die wette aan die geheel kenmerke wat onafhanklik staan van die somtotaal van elemente se kenmerke.

2. Alle strukture is sisteme van transformasie. Die komposisionele wette van 'n struktuur bepaal die transformasies van die sisteem wat hulle struktureer. 'n Sinchroniese taalstelsel is nie staties nie: dit bevat eerder 'n dinamiese ekwilibrium wat deur die transformasiewette regeer word.

3. Self-regulering impliseer self-handhawing en sluiting, dit wil sê dat die inherente transformasies van 'n struktuur nooit tot iets buite die sisteem sal lei nie, maar altyd oorsprong gee aan elemente wat daaraan behoort en die wette van die sisteem handhaaf. Hierdie idee van self-regulering is wat die begrip van struktuur so belangrik maak, aangesien die beperking tot 'n self-regulerende sisteem aanleiding gee tot die gevoel dat die bron van beweging bereik is.

Dit is moontlik om Piaget se definisie te toets teen Saussure se linguistiek. In die eerste plek aanvaar 'n mens die

beginsel van heelheid by Saussure - dit is inderdaad die essensie van die onderskeid tussen sowel die sinchroniese en die diachroniese as *langue* en *parole*. Die *parole* is 'n versameling van los - en nimmereindigende - elemente, die spraakuitinge. Daarenteen is die *langue* 'n struktuur, "a system of rules and norms which make it possible to produce and understand utterances" (Culler, 1975b: 8). Dit kom ooreen met die onderskeid wat Chomsky tref tussen taalhandeling ("performance") en taalvermoë ("competence"). Die beginsel van heelheid word eweneens gehandhaaf deur die onderskeid tussen sinchronie en diachronie. Juis Piaget se argument in verband met die ekonomiese invloed op Saussure se denke is hier van belang: dat die wette van ekwilibrium taamlik onafhanklik is van die wette van ontwikkeling. Dit is verder belangrik dat Saussure hoegenaamd nie die rol van die geskiedenis ontken nie; wat die *langue* aanbetref werk hy egter met die fiksie van geskiedenis as 'n reeks opeenvolgende sinchroniese sisteme.

Die essensie van Piaget se idee van transformasie is dat 'n struktuur nie alleen gestruktureer is nie, maar ook strukturerend - dit wil sê dat dit met 'n aanhoudende proses besig is. Transformasies is nodig ten einde gedurig nuwe stof te verwerk (Hawkes, 1977: 16). Die ingewikkelde verband tussen *langue* en *parole* wat Saussure tref weerspieël die transformasie-idee. *Langue* is, as 'n stelsel, nie veranderbaar nie. Vanweë veranderings in die *parole* mag

sekere elemente in die *langue* verander. Wanneer 'n element in die oorspronklike sisteem verander, is dit moontlik dat 'n nuwe sisteem ontstaan (Saussure, 1983: 84-5). Die hele idee van transformasies word natuurlik veel vollediger uitgewerk in Chomsky se transformasionele grammatika.

Vanweë die arbitrêre aard van die taalteken is die linguistiese sisteem 'n ideale voorbeeld van self-regulering. Daar bestaan nie 'n realiteit buite die sisteem waarvolgens die sisteem sigself konstitueer nie. Om terug te keer na die sentrale begrip van differensiasie: die feit dat die *signifiant* en *signifié* arbitrêre verdelings van 'n kontinuum is beteken dat hulle nie outonoom bestaan nie, maar slegs as lede van 'n sisteem, en dat hulle waardes dus bepaal word deur hul verhoudings met ander lede van daardie sisteem (Culler, 1976: 24). In dié sin reguleer die sisteem sigself.

Claude Lévi-Strauss was die eerste persoon wat die moontlikhede wat Saussure se linguistiek inhou vir sosiale studies besef en benut het. Hy word steeds beskou as die suiwerste strukturalistiese denker, en verteenwoordig "the model for all subsequent attempts at the extension of linguistic theory beyond the borders of its own discipline" (Robey, 1973: 3). Dit is nodig om begrip te hê vir sy vorm van strukturalisme ten einde Barthes se ontwikkeling daarop in literêre teorie te kan waardeer.

Reeds in een van sy vroeër werke, *Tristes tropiques*, betig Lévi-Strauss sy leermeesters vir die feit dat hulle so min aandag geskenk het aan Saussure se *Cours de linguistique générale* (1976: 67). *Tristes tropiques* is 'n pragtig-geskrewe boek, deels antropologiese ondersoek, deels avontuurverhaal, en deels Proustiaanse herinneringsbeeld. Die laaste aspek moet ook nie onderskat word nie, want dit is deur herinneringe dat die verlede gedurig hede word, dat die diachroniese omskep word binne 'n sinchroniese struktuur. Sy belangrikste teoretiese werk met betrekking tot die moontlikhede van strukturalisme is egter *Structural anthropology* (1968).

Soos die geval is met linguistiek, is ook sosiale gemeenskappe sinchroniese strukture, analiseerbaar op 'n soortgelyke manier. Hoewel Lévi-Strauss nie die rol van die geskiedenis ontken nie - hy sê inderdaad dat 'n akkurate beskouing van 'n gemeenskap onmoontlik is sonder 'n mate van geskiedkundige kennis (1968: 12) - gee hy prominensie aan die wyse waarop gemeenskappe hul geskiedenis geïntegreer het, met ander woorde aan die impak wat dit nòù het. Hy gaan selfs so ver as om te sê, in aansluiting by Jakobson, dat die opposisie tussen sinchronie en diachronie in 'n groot mate denkbeeldig is (1968: 89). Hierdie standpunt word besonder goed uitgebeeld in sy belangrike besprekings van mites. Saussure se onderskeid tussen *langue* en *parole* is onder andere 'n tydsonderskeid tussen omkeerbare tyd en nie-

omkeerbare tyd. 'n Mite verwys altyd na gebeure van lank gelede; maar 'n mite verkry sy waarde deurdat die patroon wat dit uitbeeld tydloos is. Soos die *langue* is dit dus omkeerbaar in tyd, en waardevol te alle tye (1968: 209).

Die antropoloog ondersoek (of soek vir) die sinchroniese struktuur van 'n gegewe gemeenskap. Nog meer as dit: hy soek die struktuur onderliggend aan alle gemeenskappe, die *langue* van die mens as sosiale wese. Dit is 'n soeke na die essensie van wat die mens is en altyd sal wees (1976: 544). Die model wat Lévi-Strauss gebruik is taal. Enersyds is sowel taal as kultuur produkte van soortgelyke aktiwiteite, te wete van die menslike verstand, en het hulle hand aan hand ontwikkel (1968: 71). Andersyds - en dit is veel belangriker vir ons doeleindes - dien die analise van taal as 'n patroon waarvolgens kultuur geanaliseer kan word. Die verband word soos volg saamgevat deur Edmund Leach: "Verbal categories provide the mechanism through which the *universal* structural characteristics of human brains are transformed into *universal* structural characteristics of human culture" (1974: 38). Dit plaas die klem ietwat te veel op die eerste argument, dat taal en kultuur beide produkte is van die menslike verstand. Leach ontwikkel die argument dus verder op 'n latere stadium (1974: 52-3). Die unieke evolusionêre ontwikkeling van die mens wat toelaat dat hy kommunikeer deur middel van taal en tekens impliseer dat die brein die kapasiteit moet hê om plus/minus-onderskeidings te

maak en om die binêre pare in verband te bring met mekaar. Strukturele linguistiek het aangetoon dat die brein oor hierdie kapasiteit beskik in die geval van klankpatrone (Lévi-Strauss steun dikwels op veral Jakobson se werk oor fonemiek). Ons kan gevolglik teoretiseer dat die menslike brein op 'n soortgelyke wyse optree wanneer 'n tekentaal gevorm word uit nie-verbale kultuurelemente.

Die gebruik van die term "brein" mag ietwat misleidend wees, aangesien dit die implikasie van bewustelike denke dra. Lévi-Strauss is geïnteresseerd in die onbewuste: Freud word aangegee as een van sy vernaamste invloede (1976: 67-70).

If, as we believe to be the case, the unconscious activity of the mind consists in imposing forms upon content, and if these forms are fundamentally the same for all minds ... it is necessary and sufficient to grasp the unconscious structure underlying each institution and each custom, in order to obtain a principle of interpretation valid for other institutions and other customs, provided of course that the analysis is carried far enough. (1968: 21)

Dit is ook om hierdie rede dat linguistiek so 'n ideale model bied, aangesien taal 'n universele menslike verskynsel is, en 'n vermoë wat onbewustelik deur die menslike verstand gehanteer word. Die mens is onskeibaar van taal en taal impliseer gemeenskap (1976: 511). En op 'n ander vlak kan sosiale strukture afgelei word uit taalstrukture (1976: 435). Lévi-Strauss se toepassing van Saussuriaanse beginsels op antropologiese gebied blyk duidelikste uit sy studies van verwantskapsterme. Voor hierna gekyk word, moet sy algemene

beskouings oor die verband tussen linguistiek en antropologie kortliks saamgevat word.

Strukturele linguistiek het 'n deur geopen tussen die sosiale en natuurwetenskappe (1968: 70): skielik het dit moontlik geword om ook sosiale studies wetenskaplik, "wiskundig" (1968: 57), te benader. Lévi-Strauss leen in hierdie verband by Trubetzkoy se verdeling van die strukturele metode in vier basiese handeling: strukturele linguistiek beweeg vanaf die studie van bewuste linguistiese verskynsels na die studie van hul onbewuste infrastruktuur; dit ondersoek die verbande tussen terme eerder as terme op sigself; dit voer die begrip sisteem in; en dit probeer om algemene wette te ontdek (1968: 33). Die verwysing na die onbewuste verskil van Piaget se definisie, en is natuurlik 'n besonder nuttige aanknopingspunt vir Lévi-Strauss, soos reeds aangedui is. Hoewel die mens as strukturerende wese 'n aanvaarde vertrekpunt is, vorm die spesifieke klem op die onbewuste die brug tussen sosiale en natuurwetenskappe. (Die gebruik van die term "sisteem" eerder as "struktuur" is van mindere belang, aangesien die artikel van Trubetzkoy in 1933 reeds verskyn het, en die verskil dus nog nie duidelik geformuleer is nie.) Taal kan om twee redes wiskundig benader word: enersyds is dit in 'n groot mate 'n onbewuste handeling, wat die objektiwiteit van die waarnemer se analise verseker; andersyds is taal - selfs geskrewe taal - so 'n ou verskynsel dat 'n lang statistiese series verseker

word (1968: 56-7). Linguistiek se plek binne die natuurwetenskappe word sodoende verseker.

Taal is egter 'n sosiale verskynsel, en, soos reeds genoem is, beide taal en kultuur is produkte van die menslike verstand (1968: 71). Gevolglik vorm linguistiek ook deel van die sosiale wetenskappe. Nietemin waarsku Lévi-Strauss dat daar nie 'n volkome ooreenkoms is tussen taal en kultuur nie (1968: 79). Hy is ook skepties oor die Amerikaanse linguïst Benjamin Whorf se werk, aangesien Whorf probeer om 'n gesofistikeerde linguïstiese analise in verband te bring met 'n kru, empiriese kultuurbeskouing - dit is belangrik dat die dinge wat vergelyk word op 'n vergelykbare vlak is (1968: 73, 85). Dit is dus belangrik om die wyse waarop linguïstiek toegepas word op antropologie noukeurig te bepaal.

Soos taal, is ook verwantskappe 'n kommunikasiestelsel, en is dit moontlik om 'n gemeenskap te interpreteer in terme van 'n kommunikasieteorie. "This endeavor is possible on three levels, since the rules of kinship and marriage serve to insure the circulation of women between groups, just as economic rules serve to insure the circulation of goods and services, and linguistic rules the circulation of messages" (1968: 83). Die rede hoekom verwantskapstudies veral gepas is vir strukturele antropologie is omdat, soos Leach dit stel, "[t]he crucial point is that the 'element of structure' is not a unit *thing* but a relation X" (1973: 49).

Daarbenewens is verwantskap die sosiale aspek wat die naaste kom aan die veld van linguistiek, en Lévi-Strauss sê dat sy idees oor die bloedskande-taboe geïnspireer is deur die rol wat linguïste aan die foneem toevertrou het (1987: 142).

Meer spesifiek kan 'n verband met Trubetzkoy se strukturele prosesse bespeur word. Soos foneme, is ook verwantskapsterme elemente van betekenis, wat slegs betekenis verkry indien hulle in sisteme geïntegreer word. Sowel verwantskapsisteme as fonemiese sisteme word onbewustelik deur die verstand geskep. Soos met linguistiek, is ook verwantskap die gevolg van algemene wette. "Although they belong to *another order of reality*, kinship phenomena are *of the same type* as linguistic phenomena" (1968: 34). Sowel die antropoloog as die linguïst probeer om 'n struktuur te bou met samestellende eenhede (1968: 73). As die elementêre eenheid van verwantskap isoleer Lévi-Strauss die sogenaamde "avunculate", die oom-eenheid. Hy noem dit die ware atoom van verwantskap, waaruit alle verwantskapsisteme opgebou word (1968: 48). Die eenheid bestaan uit vier terme - broer, suster, vader (swaer) en seun (susterskind). So 'n elementêre struktuur vervul die vereiste van drie familieverhoudings: van bloedverwantskap (broer en suster), affiniteit (man en vrou) en afstamming (ouers en kind). Daarbenewens - en dit is nog belangriker - is hierdie eenheid 'n direkte gevolg van die universele bloedskande-taboe: in 'n gemeenskap moet 'n man 'n vrou ontvang van 'n ander man, wat aan hom 'n dogter of

suster gee. Die insluiting van die oom aan moederskant is gevolglik 'n voorvereiste vir die bestaan van die struktuur. "The error of traditional anthropology, like that of traditional linguistics, was to consider the terms, and not the relations between the terms" (1968: 46), sluit Lévi-Strauss in standaard-strukturalistiese terme af. ('n Mens kan terloops duidelik hier sien hoe Lévi-Strauss sy teorie van verwantskap as kommunikasiestelsel toepas: die twee mans "kommunikeer" deur die oorhandiging en ontvangs van die vrou.)

Dit is dan die dieptestruktuur wat onderliggend is aan alle gemeenskappe, en Lévi-Strauss slaag daarin om op geniale wyse enige denkbare stel feite te omvorm ten einde hierby aan te pas. Daar is 'n verdere aspek aan die struktuur wat kenmerkend is van sy werkwyse: die elementêre eenheid word ook uitgeken aan twee stelsel binêre opposisies, plus- en minus-sisteme. 'n Plus dui 'n vry en gemaklike verhouding aan, en 'n minus 'n antagonistiese een; en altyd sal daar twee plusse en twee minusse wees. In die Tonga-gemeenskap is daar byvoorbeeld 'n plus tussen man en vrou en tussen susterskind en oom, en 'n minus tussen broer en suster en tussen ouers en seun; terwyl die Trobriand-gemeenskap gekenmerk word deur plusse tussen man en vrou en tussen ouers en seun, maar minusse tussen broer en suster en tussen susterskind en oom (1968: 44-5). Die obsessie met binêre opposisies wat kenmerkend is van soveel strukturalistiese

denke kom by Lévi-Strauss reeds na vore in *Tristes tropiques*, onder andere in 'n fassinerende ontleding van Caduveo-kuns in terme van 'n basiese man/vrou-dualisme wat op verskillende vlakke gemanifesteer word (1976: 247-53). Dit dui op 'n oormatige begeerte om alles tot 'n wiskundige algoritme te reduceer.

Lévi-Strauss se toepassings van sy strukturele antropologiese beginsels op mites kom die naaste aan 'n literatuurteoretiese beskouing (Lentricchia, 1983: 124). Sy uitgangspunt is kenmerkend: al die verskillende wêreldmites kan gereduseer word tot 'n klein aantal eenvoudige tipes indien ons 'n paar elementêre funksies abstraheer (1968: 203-4). 'n Mens moet natuurlik weer soek vir verbande tussen elemente, op dieselfde manier as wat linguïste moes bewus word van die feit dat die kombinasie van klanke eerder as klanke op sigself betekenis dra - Jung fouteer dus deur argetipes te isoleer as betekenis-draende elemente (1968: 208). Die konstituerende elemente in mites is bondels van verbande (1968: 211), waaraan Lévi-Strauss, na analogie van fonemiek, die term "miteme" gee. Dit is ook nodig om te noem dat mites op die vlak van die onbewuste werk, en dat mitologie die individu bewus maak van die feit dat hy lid is van 'n gemeenskap (1986: 28). In 'n beroemde sin stel Lévi-Strauss dit sò: "I therefore claim to show, not how men think in myths, but how myths operate in men's minds without their being aware of the fact" (1986: 12).

Mites lyk arbitrêr, betekenisloos, absurd, maar kom tog dwarsoor die wêreld voor, en dikwels in ooreenkomstige vorme (1978a: 11-12). Die taak van die antropoloog is om die orde agter die skynbare absurditeite te ontdek; die strukturele benadering kom uiteindelik neer op 'n soeke na die onveranderlike, of na die onveranderlike elemente tussen oppervlakkige verskille (1978a: 8). Die analogie met mites wat Lévi-Strauss telkemale gebruik, is musiek (die hoofstukke in *The raw and the cooked* is byvoorbeeld volgens musikale terme benoem); sy beskouing word goed saamgevat in 'n hoofstuk getitel "Myth and music" in die boek *Myth and meaning* (1978a: 44-54). Soos met 'n musikale partituur, is dit onmoontlik om 'n mite as 'n aaneenlopende reeks te begryp. Die mite moet as 'n geheel begryp word; 'n mens lees nie net van links na regs nie, maar ook van bo na onder. Lévi-Strauss gee 'n geskiedkundige staving vir die verband tussen mite en musiek. Tydens die Renaissance en sewentiende eeu het mitiese denke op die agtergrond geskuif in die weste, en het die eerste romans - in plaas van stories gebou op die mitologiese model - verskyn. En, asof 'n leemte gevul moes word, het die grootse musikale style verskyn in 'n lyn wat loop deur Frescobaldi, Bach, Mozart, Beethoven en Wagner. As voorbeeld kan Wagner se *Ring*-tetralogie gebruik word, waarin een van die sentrale temas die afswering van liefde is. Dieselfde musikale motief verskyn wanneer Alberich die goud wil neem, Siegmund die swaard uit die boom gaan trek, en

Wotan vir Brunhilde verdoem. Wat Lévi-Strauss dan doen is om op vindingryke wyse die drie tonele met mekaar te verbind deur hulle op mekaar te plaas eerder as opeenvolgend te lees - presies dieselfde prosedure wat hy in sy mite-ontledings volg.

Sy ontleding wat mees dikwels aangehaal word, is dié van die Oedipus-mite (1968: 213-8). Dit het die voordeel van bekendheid bo die Suid-Amerikaanse mites waaraan Lévi-Strauss die meeste tyd bestee, en die verdere voordeel dat dit aansluit by die voorafgaande verwantskapstudies in soverre die bloedskande-taboe weer betrek word. Die weergawe van die mite wat gebruik word, lui soos volg: 1. Cadmos soek sy suster Europa, onteer deur Zeus; 2. Cadmos maak die draak dood; 3. die Spartoi maak mekaar dood; 4. Labdacos (Laios se vader) = *kreupel* (?); 5. Oedipus maak sy vader, Laios, dood; 6. Laios (Oedipus se vader) = *linkerhands* (?); 7. Oedipus maak die Sfinks dood; 8. Oedipus = *geswelde voet* (?); 9. Oedipus trou met sy moeder, Jocaste; 10. Eteocles maak sy broer, Polynices, dood; 11. Antigone begrawe haar broer, Polynices, ten spyte van 'n verbod.

Die mitoloog se taak is om hierdie elf miteme te herrangskik ten einde die *langue* van die mite te bepaal: dit is die enigste wyse waarop 'n mite begryp kan word. Lévi-Strauss stel dan vier kolomme op: die eerste bestaan uit miteme 1, 9 en 11; die tweede uit 3, 5 en 10; die derde uit 2 en 7;

en die vierde uit 4, 6 en 8. Elke kolom vertoon 'n algemene kenmerk. Die eerste kolom dui op die oorskatting van bloedverwantskappe; die tweede kolom dui op die onderskatting van bloedverwantskappe; die derde verwys na monsters wat doodgemaak word; en die vierde dui op probleme met reguit loop en regop staan. Wat die derde kolom betref is die draak 'n chtoniese wese wat doodgemaak moet word sodat die mens uit die aarde gebore kan word (Cadmos het natuurlik drake-tande gesaai), en die Sfinks is 'n monster wat onwillig is dat mense lewe. Dit het dus te make met die outohtone oorsprong van die mens. Aangesien die monsters oorwin word deur mense, word die derde kolom gekenmerk deur die ontkenning van die outohtone oorsprong van die mens. Hierteenoor staan die vierde kolom. Dit is 'n universele kenmerk van mense gebore uit die aarde dat hulle òf nie kan loop nie òf struikelend loop. Dus word die vierde kolom gekenmerk deur die volharding van die outohtone oorsprong van die mens. Dit volg dus dat kolom vier in dieselfde verhouding staan tot kolom drie as kolom een tot kolom twee.

Die mite het gevolglik te make, som Lévi-Strauss op, met die onvermoë van 'n kultuur wat glo in die outohtone oorsprong van die mens om 'n oorgang te maak tussen hierdie teorie en die wete dat mense inderdaad gebore word uit die vereniging van man en vrou. Alle variante op die mite (selfs Freud se gebruik daarvan) kan op hierdie wyse vereenvoudig word tot die strukturele wet van die mite.

Lévi-Strauss gebruik die begrip van transformasies ten einde sy reduksionele benadering tot voltooiing te bring. In sy bespreking van die Kanadese mite van Asdiwal (1978b: 146-97) dui hy aan hoe die sentrale strukturele eenheid herhaal word op die geografiese, tegno-ekonomiese, sosiologiese en kosmologiese vlakke. Hy streef, in sy eie woorde, na 'n orde van ordes, waarmee hy wil aandui "the formal properties of the whole made up of subwholes, each of which corresponds to a given structural level" (1968: 333). Leach verklaar weer eens hierdie proses in terme van die menslike brein (1973: 46-7). In enige kulturele sisteem is daar reekse koherente strukture: idees met betrekking tot kos, met betrekking tot seks, met betrekking tot ruimte, en so meer. Die menslike brein wat hierdie koherente subsysteme genereer is egter self 'n eenheid; die gevolg is dat metaforiese kruisverwysing tussen die subsysteme moontlik raak omdat die struktuur gemeenskaplik is. "Each mode of communication is a transformation of each of the others" (Leach, 1973: 47).

This transformational principle is one of great importance for any Structuralism because it lays down that one surface structure be understood as a version of another. With Lévi-Strauss it operates not only within particular myths, revealing one set of relations to be a logical transformation of another set, but also between myths, revealing one myth to be the logical transformation of another.... For Lévi-Strauss the history of human culture is one of the gradual realization of more and more of the logical possibilities inherent in the Great System. (Sturrock, 1986: 54)

Wanneer daar verwys word na Lévi-Strauss as die suiwerste strukturalis, word bedoel hierdie eintlik dogmatiese opvatting omtrent die sisteem. Sy obsessionele benadering lei tot 'n reduksionisme wat moeilik as iets anders dan 'n *reductio ad absurdum* bestempel kan word. Sy vernuftigheid en vindingrykheid, by tye geniaal, word meermale op hom afgedwing vanweë sy soeke na 'n enkele dieptestruktuur waarheen alles herlei kan word. 'n Mens hoef nie 'n antropoloog te wees om te voel saam met Scheffler dat sy interpretasies "frequently appear rather forced and his emphasis on bipolar oppositions too constraining" (1970: 65) of saam met Leach dat "Lévi-Strauss always wants to force his evidence into moulds which are completely symmetrical" (1974: 91) nie. Dit is dan ook geen moeilike taak vir 'n vooraanstaande antropoloog soos Leach om die foutiewe aard van heelwat van Lévi-Strauss se aannames aan te dui nie. Onder andere is die bloedskande-taboe hoegenaamd nie 'n universele verskynsel nie, en in ieder geval is seksuele konvensies altyd anders as huwelikskonvensies, met die gevolg dat Lévi-Strauss se hele Freudiaanse basis vir sy verwantskapstruktuur verbrokkel (1974: 103-4).

In baie opsigte kom Lévi-Strauss se probleem ooreen met dié van Marx: albei was besonder gesteld op die wetenskaplikheid van hul benaderings tot die menslike gemeenskap. Al sou Lévi-Strauss korrek wees in sy beskouing dat linguistiek

'n deur tussen die sosiale en natuurwetenskappe geopen het, beteken dit nog glad nie dat die twee wetenskappe identiek is nie. Chomsky se dieptestrukture is basies suksesvol op 'n manier wat Lévi-Strauss s'n nie is nie, en die verskil lê dalk in die onmoontlikheid daarvan om alle menslike kulturele verskynsels met al die verskeidenheid wat daardeur geïmpliseer word in só 'n mate te reduseer.

Dit is op hierdie punt waar Barthes en Lévi-Strauss radikaal verskil. Barthes se benadering tot kuns - 'n kulturele verskynsel by uitstek - is om die kunswerk oop te maak tot sy wydste en rykste interpretasiemoontlikhede. Lévi-Strauss, ten spyte van sy bewustheid dat die taak uiteindelik te groot is om tot voltooiing te bring (1968: 327-8), is nie-temin heeltemal gewillig om kultuurverskynsels in te kort tot hul essensies; sy taak bly die soeke na die onveranderlike (1978a: 8). 'n Mens sou 'n argument kon voer, ten einde hierdie punt te staaf, dat Lévi-Strauss in sy strewende na objektiewe strukture die mens as strukturerende wese ontken. Sy benadering tot Saussure verskil inderdaad sterk van dié van Lacan en Barthes, wat die betekenaar beklemtoon. Lacan skryf die verhouding van betekenaar tot betekende as 'n wiskundige formule hoofletter-s oor kleinletter-s, waar S staan vir *signifiant* en s vir *signifié* (1957: 105). Die implikasie van sowel die hoofletter as die dominante posisie is duidelik.

Die verskillende benaderings word goed saamgevat deur die onderskeid wat Degenaar tref tussen sterk en swak strukturalisme. "Strong structuralists assume that there is a deep structure which unifies surface structures, while weak structuralism explores understanding in terms of surface structures" (1986: 57). Sover dit natuurlike verskynsels aangaan mag dit moontlik wees om 'n verenigende diepte-struktuur te vind (hoewel die aanhaling van Bronowski hierbo aantoon in hoe 'n mate selfs dit deur die waarneming van die subjek gekleur word, en hoe belangrik 'n bewustheid hiervan is). Linguistiek kan onder hierdie dissiplines inbegryp word, aangesien taalverwerwing 'n natuurlike menslike verskynsel is. Wanneer dit egter gaan om kultuur, is so 'n benadering slegs moontlik indien 'n Jungiaanse kollektiewe onbewuste aanvaar word. In daardie geval is kulturele verskynsels 'n weerspieëling van die onbewuste, en gevolglik fundeerbaar in die menslike natuur in dieselfde mate as taal. Met 'n kunsuitdrukking soos liggaamverf mag dit moontlik wees - hoewel twyfelagtig - om 'n onderliggende binêre struktuur te vind, en om dieselfde uitdrukking in verskillende kulture by hierdie struktuur te probeer inkorporeer. Wanneer 'n mens egter te make het met 'n hoogs gesofistikeerde kunsvorm soos geskrewe letterkunde sou 'n dergelike poging absurd wees. Die onmoontlikheid van die taak word deels aangedui deur Jakobson en Lévi-Strauss se bespreking van "Les Chats". Die rede vir die absurditeit

kan in 'n groot mate toegeskryf word aan die feit dat 'n literêre werk 'n enkele ontstaansbron het - die outeur. Al die lede van die Caduveo-stam verf mekaar se liggame, en almal hou min of meer by 'n vasgestelde vorm; die kunstenaar bly anoniem omdat die kunswerk kollektief is. 'n Geskrewe literêre werk, daarenteen, is nie alleen in 'n groot mate uniek nie, maar is ook 'n bewuste skepping van 'n skrywer. Hoewel die "swak" strukturaliste dus 'n strukturerende rol aan die leser toevertrou, is die belangrikste rede vir hierdie variant van strukturalisme inderdaad die bestaan van die individuele outeur.

HOOFSTUK 6

ROLAND BARTHES

Roland Barthes is die spil waarom die literatuur-teoretiese gedeelte van hierdie skripsie wentel, en is een van die heel belangrikste figure in moderne literêre teorie. Barthes is die vooraanstaande literêre Franse strukturalis, die Lévi-Strauss van letterkunde; hy inkorporeer (soos die meerderheid Franse akademici) Marxisme; hy is 'n voorloper en medeloper van semiotiek en dekonstruksie; sy leser-gerigte beskouings antisipeer en oortref resepsie-estetika. Hy was die verdediger van moderne skrywers soos Robbe-Grillet en die teiken van die tradisionalistiese Raymond Picard se *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* in 1965. Veral belangrik vir hierdie skripsie: hy is die skepper van die programmatiese frase: "Die dood van die outeur", en verlustig hom in wat hy self beskryf as 'n hedonistiese benadering tot die teks.

Dit is dalk goed om te begin met 'n samevattende siening. Vir Barthes gaan dit nie om 'n dekonstruktiewe ontkenning van opposisionele terme nie; ook nie om 'n dialektiese sintese gebore uit 'n opposisie nie. Hy soek altyd na die gaping wat bestaan tussen terme in opposisie, 'n soort onnoembare rand van onsekerheid. Hieruit ontstaan sy hedonisme. Die "onnoembare", in Barthes se werk, het eintlik baie name: skryf, konnotasie, *jouissance*, grein.... Slegs

deur 'n begrip vir hierdie terme - nie 'n definisie nie, want definisies bly (per definisie) uit - kan sy bydrae tot literêre teorie begryp word.

Indien 'n mens kategorieë moet afbaken, sou die periode 1968-70 gesien kon word as die keerpunt in Barthes se loopbaan, die verandering van strukturalis tot post-strukturalis. Vanweë die elemente van spel, erotiek en individualiteit in sy latere werke, is Barthes se eie term "hedonisme" meer toepaslik as die vae "post-strukturalisme". Verder, omdat kategorieë nooit duidelik afgebaken kan word nie, sou dit beter wees om te praat van 'n ontwikkeling in sy denke, 'n progressie sonder vrees vir self-weerspreking. Dit is in elk geval nuttig om die bespreking in te lei met twee werke uit hierdie tydperk, die kort artikel "The death of the author" van 1968 (in Barthes, 1977a: 142-8) en die grootse *S/Z* van 1970. Van hierdie punt af kan 'n mens sy algemene ontwikkeling belig.

"The death of the author" is geskryf in die jaar ná Derrida se enorme impak op literêre teorie met die publikasie van sy eerste drie boeke. Barthes verwys op 'n plek na die invloed wat Derrida op hom gehad het (1977b: 145), en die artikel bevat 'n aantal stellings wat sterk aan dekonstruksie herinner: skryf is die vernietiging van elke stem, elke punt van oorsprong; of: daar is geen ander oorsprong as taal self nie, taal wat nimmereindigend alle oorspronge bevraagteken.

Daar is egter ook aspekte wat baie sterk eie aan Barthes is. Die klem op die outeur as persoon skryf hy toe aan die positivistiese tradisie, wat 'n kulminasie is van kapitalistiese ideologie. Die *bourgeois* waardestelsel is dikwels Barthes se teiken, veral in sy vroeër werke soos *Le Degré zéro de l'écriture* (1952) en *Mythologies* (1957). Mettertyd, namate hy meer ingesteld geraak het op die individuele leser, het die Marxistiese invloed op sy werk gekwyn, en reeds in hierdie artikel skakel hy die teologiese interpretasie van tekste, die siening van die Outeur-as-God, met die hipostases daarvan: gemeenskap, geskiedenis, psige, vryheid. Hy ontken ook nie sy strukturalistiese ontstaan nie. Waar hy verskil van Lévi-Strauss is egter (soos Degenaar aantoon met sy onderskeid tussen sterk en swak strukturalisme) dat Barthes sê die struktuur kan gevolg word, maar daar is niks daaronder nie, geen dieptestruktuur nie: "the space of writing is to be ranged over, not pierced" (1977a: 147). Wat besonder interessant is, met die oog op die debat tussen Derrida en Austin wat in die hoofstuk oor dekonstruksie bespreek sal word, is dat Barthes ondersteuning vind vir sy siening van skryf as "performative", eerder as 'n blote optekening van 'n voorgaande gebeurtenis, by die Oxford-filosowe, dit wil sê by "speech act semantics". Dit is dus duidelik dat Barthes hoegenaamd nie sonder meer as dekonstruksionis gereken kan word nie. Hy vind 'n soort eindpunt vir die ewige differensiasie van daardie beweging, nie in die outeur as

oorsprong nie, maar in die leser as destinasie: "he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted", en "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (1977a: 148). *S/Z* verteenwoordig die geboorte van die leser.

Die verskeidenheid teenstrydige interpretasies wat bestaan oor *S/Z* is in 'n groot mate te wyte aan die feit dat dit op die kruispad van Barthes se loopbaan staan. Culler beskou dit as Barthes se mees ambisieuse en volgehoue strukturele analise (1983a: 83); daarteenoor sê Richard Howard, in sy voorwoord tot die Engelse vertaling, dat dit "[e]ssentially an erotic meditation" is, "because it concerns what is inexpressible (which is the essence of eros)" (Barthes, 1974: xi). In 'n vroeër artikel kom Culler nader aan Howard se siening, en beskou hy *S/Z* as "an important essay in deconstruction" (1975a: 609); Hawkes gebruik dit weer as 'n voorbeeld van strukturele analise (1977: 116-22); en so kan 'n mens voortgaan. Die sleutel tot hierdie verwarring lê in die samestelling van die boek.

S/Z is 'n gedetailleerde analise van 'n Balzac-novelle, "Sarrasine". Die analise word voorafgegaan deur 'n tipe verantwoording, wat begin deur evaluasie en interpretasie te onderskei. Wat onmiddellik opval is dat evaluasie vóór interpretasie staan - dus 'n doelbewuste weerspreking van

die akademiese benadering van Picard. Om alle werke te abstraher tot 'n enkele struktuur is onwenslik, sê Barthes, omdat die teks daardeur sy verskeidenheid verloor - 'n nimmereindigende verskeidenheid gebaseer op die infiniteit van tekste, tale en sisteme. Die beter moontlikheid is om elke teks te herstel tot sy funksie deur van aanstons af die paradigma van verskeidenheid te erken, en dus die teks dadelik aan evaluasie bloot te stel. Hierdie evaluasie kan nòg wetenskaplik wees - want die wetenskap evalueer nie, is on-verskillig - nòg ideologies - aangesien ideologie evalueer op grond van (sosiale) weerspieëling. Evaluasie moet gekoppel word aan skryf. Die waarde lê gevolglik in dit wat vandag geskryf (herskryf) kan word: die skryfbare (*scriptible*). Dit is van waarde omdat letterkunde as werk se doel is om van die leser nie 'n verbruiker nie, maar 'n produsent te maak. Met die leesbare (*lisible*) teks, daarenteen, is die leser se enigste keuse om te aanvaar of te verwerp.

Die skryfbare teks is 'n konstante produksie, 'n nimmer-eindigende hede:

[T]he writerly text is *ourselves writing*, before the infinite play of the world (the world as function) is traversed, intersected, stopped, plasticized by some singular system (Ideology, Genus, Criticism) which reduces the plurality of entrances, the opening of networks, the infinity of languages. The writerly is the novelistic without the novel, poetry without the poem, the essay without the dissertation, writing without style, production without product, structuration without structure. (1974: 5)

Hierteenoor is die leesbare teks produk, maar ook dit verg differensiasie, in hierdie geval interpretasie gebaseer op 'n waardering van 'n sekere kwantiteit - die meer of minder wat elke teks kan vrystel. Om te interpreteer is nie om betekenis te gee nie, maar juis om die veelvoudigheid wat die teks konstateer te waardeer. Die ideale leesbare teks is gevul met netwerke, sonder dominasie; dit is 'n wêreld van die *signifiant*; die kodes wat gemobiliseer word is sonder einde en onbepaalbaar; waar die sisteme van betekenis hierdie plurale teks oorneem, is ook hul getal nie geslote nie, maar steeds gefundeer op die infiniteit van taal.

Vanweë die feit dat leesbare tekste, ingestel op die *signifié*, bestaan, aanvaar Barthes die moontlikheid van 'n semantiese sisteem gebaseer op konnotasie. In teenstelling tot denotasie, wat poog om diskoers te sluit deur die betekenis van 'n teks rondom 'n middelpunt te rangskik, is konnotasie die manier waarop die polisemie van die klassieke teks (is gelyk aan leesbare teks) binnegetree kan word ten einde so 'n teks te evalueer. Konnotasie se funksie is om die suiwerheid van kommunikasie te korrupteer deur doelbewus 'n dubbele betekenislaag vry te stel en sodoende die fiktiewe dialoog tussen outeur en leser te bemoeilik.

Die stelling "ek lees die teks" is nie altyd waar nie. 'n Plurale teks is nie volledig geskryf voor ek dit lees nie. Daarbenewens is "ek" nie 'n onskuldige subjek nie, maar op

sigself reeds 'n pluraliteit van ander tekste, van kodes waarvan die oorsprong verlore is. Om te lees is dus om te werk - ek skryf my leesproses. Daar is slegs 'n nimmer-eindigende wording wat ontstaan uit lees-as-skryf, sonder sluiting in finale betekenis.

As gevolg van hierdie pluraliteit, en aangesien alles onophoudelik en op verskeie maniere betekenis, is 'n geleidelike analise van 'n enkele teks noodsaaklik - Barthes se bespreking van "Sarrasine", wat ses of sewe maal so lank is as die primêre teks, herinner verhoudingsgewys meer aan 'n gedig- as 'n prosabespreking. Die enkele teks bied toegang tot 'n netwerk van letterkunde met 'n duisend ingange.

[T]o take this entrance is to aim, ultimately, not at a legal structure of norms and departures, a narrative or poetic law, but at a perspective (of fragments, of voices from other texts, other codes), whose vanishing point is nonetheless ceaselessly pushed back, mysteriously opened: each (single) text is the very theory (and not the mere example) of this vanishing, of this difference which indefinitely returns, insubmissive. (1974: 12)

Die stap vir stap-metode is 'n dekomposisie van die leesproses. Dit vermy penetrasie of 'n oordrewe strukturering wat die teks uiteindelik sou sluit. Daarby toon dit duidelik aan in hoe 'n mate Barthes verskil van die "sterk" strukturalisme wat veral op die gebied van narratologie 'n belangrike invloed uitgeoefen het.

Die teks word vervolgens opgebreek in 'n reeks fragmente of "leksias", leeseenhede. Barthes verdeel vir "Sarrasine" in 561 sulke arbitrêre eenhede. Hulle is belangrik vanweë hul fragmentariese aard, wat die stap vir stap-metode grafies uitbeeld, en vanweë die feit dat hulle volkome arbitrêr is: deur die teks te breek word 'n natuurlikheid ontken en word S/Z 'n volgehoue voorbeeld van die lees-as-skryfproses.

Dan word vyf kodes geïdentifiseer wat as strukturerende elemente deur die werk loop. Die hermeneutiese kode is enigmaties, dui op vrae wat 'n sekere afwagting skep wat eers later opgelos sal word. Die semiese kode isoleer betekenaars, seme, wat nie spesifiek sintagmaties verbind is nie, maar wel sekere konnotasies het; hulle is "flickers of meaning" (1974: 19). Die simboliese kode is 'n struktuur - hoewel Barthes doelbewus die term vermy - wat die teks onderhou, wat as 'n soort tematies-strukturende beginsel optree. Verder is daar die kode van aksies, die sogenaamde proairetiese kode (na aanleiding van die Aristotelianse term vir die vermoë om die gevolge van 'n aksie rasioneel vooraf te bepaal). En laastens is daar die kulturele of verwysingskode wat terugverwys na een of ander wetenskaplike of morele outoriteit.

Die titel van die verhaal, "Sarrasine", gee byvoorbeeld onmiddellik oorsprong aan 'n vraag: wie of wat is Sarrasine? Dit is 'n enigma wat later in die novelle opgelos sal word -

dus hermeneuties. Daarbenewens het die e-uitgang in die Franse naam 'n konnotasie van vroulikheid, en vroulikheid is inderdaad 'n seem wat meermale sal voorkom. Die woord "dagdrome" wat in die eerste sin verskyn is antiteties in sy komponente, en antitese vorm 'n belangrike simboliese laag binne die verhaal. (Sarrasine is 'n beeldhouer wat verlief raak op 'n sangeres, La Zambinella, onbewus daarvan dat hy/sy 'n kastrato is, en die man/vrou-antitese speel gevolglik 'n sentrale rol.) Die proairetiese kode sluit enige aktiwiteit van enige karakter in. En 'n voorbeeld van die verwysingskode is 'n sin soos: "[hy was] so somber soos 'n Spanjaard, so vervelig soos 'n bankier", waar 'n bepaalde kulturele cliché in verband met Spanjaarde en bankiers aanvaar word.

Die teksverdeling in leksias met bypassende kodes word gedurig onderbreek deur besprekings wat ontstaan aan die hand van die teks. So skryf Barthes byvoorbeeld, na aanleiding van die enigmatiese titel van sy eie boek, dat 'n mens normaalweg in Frans "Sarrazine" sou verwag in plaas van "Sarrasine". Z is die letter van mutilasie, sowel foneties as grafies; dit is die letter van afwyking; dit is ook die eerste letter van die naam La Zambinella, en dus die beginletter van kastrasie. Sarrasine ontbreek dus die Z in die middel van sy naam, in die middel van sy liggaam; en S en Z staan in 'n omgekeerde verhouding tot mekaar, sodat Sarrasine in La Zambinella sy eie kastrasie sien. "Hence

the slash (/) confronting the S of SarraSine and the Z of Zambinella has a panic function: it is the slash of censure, the surface of the mirror, the abstraction of limit, the obliquity of the signifier, the index of the paradigm, hence of meaning" (1974: 107). Dit is interessant, toevallig - iets wat Barthes nie noem nie - dat daar wel 'n agtiende-eeuse Franse beeldhouer met die naam Sarrazin bestaan het (Thody, 1977: 171). Die Balzac-teks dien as gedurige prikkel vir die Barthes-teks. Met uitstekende insig belig Howard in sy voorwoord hierdie divagasies ('n woord wat sowel afwyking as uitweiding sinjaleer) as die essensie van S/Z. Dit is die divagasies wat aan "Sarrasine" 'n pluraliteit verleen - 'n skryfbaarheid - maar wat ook Barthes se boek skryfbaar maak: hierdie kritiek, sê Howard, is letterkunde (1974: xi). John Updike stel dit meer kripties: "S/Z is a nearly unreadable book about reading" (1985: 577).

Die verskillende benaderings tot S/Z is 'n kwessie van balans, van of 'n mens die kodes of die divagasies (en daarmee saam die leksias) voorop stel. Diegene wat vir Barthes as tradisionele strukturalis wil lees beklemtoon die struktuur wat aan die Balzac-teks verleen word deur die vyf kodes. Die ware posisie is egter - soos Barthes self sê - dat dit gaan om strukturering, nie struktuur nie. "Text must therefore be identified as an imagined space where the process of its production occurs, i.e., as the network created by the codes through which the text-to-be passes"

(Wasserman, 1981: 91). Maar ook dit is nie die volle antwoord nie: die strukturende aspekte dui Barthes se intellektuele agtergrond aan, en wys dat hy nog nie die wêreld van volkome vrye interpretasie betree het nie, maar reeds in *S/Z* is hierdie wêreld sigbaar, en 'n mens moet met Howard saamstem dat die divagasies sentraal staan aan die boek.

Motivering hiervoor kan gevind word in die aanklag wat dikwels gemaak word teen die kode-stelsel in *S/Z*, naamlik dat die vyf kodes ongebalanseerd is, en dat die belangrike kulturele kode slegs in laaste instansie genoem word en in ieder geval 'n versamelterm is vir wat eintlik 'n hele reeks kodes behoort te wees. Wat hierdie kritici miskyk is die feit dat die kodes, soos die leksias, arbitrêr gekies is, eintlik ongemotiveerd is. Barthes introduceer die vyf kodes sonder enige dramatiese aankondigings oor hul universele waarde. Hy sê juis: "if we make no effort to structure each code, or the five codes among themselves, we do so deliberately, in order to assume the multivalence of the text" (1974: 20). Die feit dat die kodes sedertdien opgeneem is as een van Barthes se belangrikste bydraes tot strukturalisme is 'n misverstand wat op 'n anachronistiese interpretasie van *S/Z* berus. Dit beteken hoegenaamd nie dat *S/Z* nie wel belangrike strukturalistiese aspekte bevat nie: die kodi-fisering is een voorbeeld hiervan, die gebruik van binêre opposisies - leesbaar/skryfbaar, denotasie/konnotasie,

manlik/vroulik - 'n ander. Wat egter meer opvallend is, is dat die boek halfpad tussen Barthes se twee groot projekte staan: strukturalisme en semiotiek enersyds, leser-gerigte hedonisme andersyds. Hierdie twee projekte bevestig Barthes se sleutelposisie as voorganger tot die twee sterkste teoretiese strominge vandag: semiotiek en dekonstruksie.

Die evaluerende onderskeid wat Barthes maak tussen die leesbare en die skryfbare moet klaarblyklik in terme van 'n spektrum, 'n kontinuum, beskou word. Hy het roem verwerf as verdediger van die *nouveau roman*, van Robbe-Grillet se uitsluitlik skryfbare werke, "rarefying ... meanings to the point of trying to achieve a *Dasein* of literary language, a neutrality ... of writing" (1972: 98). Nietemin lyk dit asof sy vernaamste belangstelling tog by die klassieke Franse skrywers lê (en 'n mens moet onthou dat hy pertinent die klassieke en die leesbare teks gelykstel), onder andere natuurlik Balzac. Die uitsluitlik skryfbare teks vorm 'n ideaal van nimmereindigende verskeidenheid aan die een kant van die spektrum; aan die ander kant vind 'n mens verstrooiingslektuur. Maar tussenin lê die interpreteerbare - hoewel leesbare - tekste in hul pluraliteit, hul "meer of minder". Dat hierdie tekste Barthes se hoofbelangstelling is volg inderdaad logies op sy beskouing van die leesproses as 'n gedurige produksie, 'n herskrywing in die hede. Om 'n klassieke teks op so 'n wyse te heraktiveer sluit gevolglik

volkome aan by hierdie tese, asook in 'n breër sin by Barthes se geskiedkundige bewustheid.

In die moderne teks is dit slegs die taal wat praat (1974: 41). Klassieke tekste, daarteenoor, aanvaar 'n universele referent, verwoord in 'n frase soos "so somber soos 'n Spanjaard". Die kulturele kodes, "by a swivel characteristic of bourgeois ideology, which turns culture into nature, appear to establish reality, 'Life'" (1974: 206). Barthes se sterkste aanklag teen die bourgeois samelewing is dat dit kultuur voorhou as natuur. Dit is nodig om gedurig die universele waardestelsel te bevraagteken, af te breek, soos "Sarrasine" opgebreek word in leksias ten einde - in Russiese formalistiese terme - vreemdmaking te bevorder. Sy belangrikste "politieke" boeke, in die breedste moontlike sin van die woord, is *Le Degré zéro de l'écriture*, sy eerste publikasie, en *Mythologies*.

Ten spyte van 'n vroeë Marxistiese invloed en 'n afkeer van die bourgeoisie, is Barthes se posisie vis-à-vis Marxisme tangensieel. (Die verhouding tussen strukturalisme en Marxisme is oor die algemeen problematies, ook by Lévi-Strauss; 'n vereenvoudigde oplossing sou wees om die een as 'n metodologie en die ander as 'n ideologie te beskou.) Die verdeling tussen *lisible* en *scriptible* is 'n uitvloeisel van *Writing degree zero*, waarin 'n onderskeid getref word tussen kuns voor en na ongeveer 1850. Die onderskeid is 'n algemene

een, en kom presies so voor in die Marxistiese geskiedskrywer E J Hobsbawm se *The age of revolution*:

Not until the 1848 revolutions destroyed the romantic hopes of the great rebirth of man, did self-contained aestheticism come into its own. The evolution of such forty-eighters as Baudelaire and Flaubert illustrates this political as well as aesthetic change, and Flaubert's *Sentimental Education* remains its best literary record. (1977: 325)

Die punt hier is dat Barthes in breë trekke aansluit by die tradisie van sosiale kritiek, waarin 'n vormende invloed aan die rol van geskiedenis toevertrou word. Voor 1850 het die ideologiese eenheid van die bourgeoisie oorsprong gegee aan 'n enkele skryfwyse (*écriture*); ná 1850 (spesifiek, dan, die Europese revolusies van 1848) het die skrywer die idee van universaliteit verloor en homself verbind aan 'n vorm (1968b: 2-3). Letterkunde word dus objek.

Terselfdertyd berus Barthes se beskouing in 'n groter mate op die immanente studie en waarde van literatuur as wat tradisionele Marxisme toelaat. Hy probeer om 'n ruimte te skep waarin literatuur as literatuur kan funksioneer. In haar inleiding tot *Writing degree zero* bespreek Susan Sontag die werk as antwoord op Sartre se *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Sartre verdeel letterkunde in taal - waarvan die funksie kommunikasie is - en styl, wat die mees effektiewe manier is van 'n onderwerp uitdruk. Barthes se "vorm" is daarenteen 'n drieledige verskynsel wat bestaan uit taal, styl en *écriture*. Taal is, soos by Sartre, kommunikasie-middel, per definisie 'n sosiale objek. As gevolg hiervan,

sê Barthes, leen die skrywer niks daarby nie. Taal is "a kind of natural ambience wholly pervading the writer's expression, yet without endowing it with form or content" (1968b: 9). Styl, aan die ander kant, is so 'n persoonlike en geheime deel van die outeur dat dit eintlik letterkunde verby is. Styl se verwysingsveld is biologies of biografies, nie histories nie. "Indifferent to society and transparent to it, a closed personal process, it is in no way the product of a choice or of a reflection on Literature" (1968b: 11).

Vir letterkundiges gaan dit dus om iets anders, iets wat bestaan tussen tē sosiale taal en tē private styl. Barthes vind hierdie *literaturnost'* in *écriture*, skryf. Skryf is 'n algemene keuse van toon of etos wat die skrywer maak; hierdeur kommitteer hy homself, stel hy 'n verband tussen skepping en gemeenskap. Tipies van Barthes lê skryf egter, ten spyte van die verhouding met geskiedenis, op die rand van die uitwissing van letterkunde. Dit is daardie moeilike middelste term - in hierdie geval tussen taal en styl - wat slegs met moeite gehandhaaf word.

Between the third person as used by Balzac and that used by Flaubert, there is a world of difference (that of 1848): in the former we have a view of History which is harsh, but coherent and certain of its principles, the triumph of an order; in the latter, an art which in order to escape its pangs of conscience either exaggerates conventions or frantically attempts to destroy them. Modernism begins with the search for a Literature which is no longer possible. (1968b: 38)

'n Voorbeeld is Proust, wat in 'n roman van meer as drieduisend bladsye skryf oor hoe hy beplan om 'n roman te skryf. Die self-reflekkerende aard van literatuur verteenwoordig die essensiële breuk tussen die oue en die nuwe. In sy *Essais critiques* skryf Barthes dat skrywers nooit gedink het dat dit moontlik was om literatuur as taal te oorweeg nie.

And then, probably with the first shocks to the good conscience of the bourgeoisie, literature began to regard itself as double: at once object and scrutiny of that object, utterance and utterance of that utterance, literature object and metaliterature.... All these endeavors may someday permit us to define our century (the last hundred years) as the century of the question *What Is Literature?* (1972: 97-8)

Hoewel Barthes op hierdie stadium nog met Sartre saamstem dat letterkunde 'n sekere sosiale betrokkenheid het, verskil hy van hom wat die wyse van betrokkenheid aanbetref. Barthes sou nooit voorskriftelik optree nie, sou nooit sê watter tipe betrokkenheid 'n literêre werk moet vertoon nie. Verder interesseer inhoudelike betrokkenheid, oftewel vasgevangenskap binne die beperkings van 'n ideologie, hom hoegenaamd nie. Dit gaan by hom om meer subtiele verteenwoordigings wat blyk uit die vorm van 'n bepaalde werk. Net soos die veralgemenings van die klassieke skrywers die universele, onvraende bourgeois sensibiliteite van die tyd weerspieël, so toon ook die moderne bewustheid van letterkunde, gereflekteer in die modernistiese letterkunde wat op sigself terugkyk, telkens 'n sosiale en historiese keuse gemaak

deur die outeur. Flaubert was die eerste skrywer wat van literatuur 'n objek gemaak het; Mallarmé wou literatuur en literêre teorie kombineer; Proust het literatuur eindeloos uitgestel; en by Camus het die bewustheid van skryf so 'n sterk inslag gehad dat dit totaal vermy is - die kleurlose "nul-graad van skryf" vanwaar Barthes se boek sy titel kry.

Op hierdie vroeë stadium van Barthes se loopbaan word 'n groot mate van klem geplaas op die keuses wat die outeur maak, hoewel gesitueer teen 'n newelagtige konsep van geskiedenis. Die skrywer het geen beheer oor die verbruik van sy werk nie, en is gevolglik sosiaal verbind aan die skeep daarvan. "Failing the power to supply him with a freely consumed language, History suggests to him the demand for one freely produced" (1968b: 16). Die lokus verskuif algaande na die verhouding tussen teks en leser/kritikus, na die dood van die outeur. Daar gaan egter geargumenteer word dat die twee strome, outeur en leser, onverwags saamkom in Barthes se "outobiografie", *Roland Barthes par Roland Barthes*, heelwat jare later.

Reeds in *Mythologies* kom 'n mens vir Barthes in een van sy beroemdste rolle teë, dié van die ontmitologiserende leser, in hierdie geval van sosiale tekens. Die bourgeois samelewing, soos Barthes in *Writing degree zero* konstateer, word in stand gehou deur die handhawing van 'n bourgeois mito-

logie. Sentraal hieraan is dat kulturele eienskappe as natuurlike feite voorgelou word. *Mythologies* bestaan uit 'n reeks kort artikels waarin Barthes keer op keer die bourgeois mite in sy verskeidenheid manifestasies afbreek deur aan te dui in hoe 'n mate dit gegrond is op 'n konvensionele, kulturele tekenstelsel. In die eerste artikel, byvoorbeeld, "The world of wrestling" (1973: 15-25), onderskei Barthes stoei van *bona fide*-sportsoorte soos boks en judo. Stoei is nie 'n sport nie, maar 'n skouspel. Dit sou nie sinvol wees om te wed op die uitkoms van 'n stoeigeveg nie. Eerder moet stoei in verband gebring word met Griekse drama, waar die twee stoeiers die held en die *salaud* verteenwoordig. "What is thus displayed for the public is the great spectacle of Suffering, Defeat, and Justice" (1973: 19). Stoei is 'n oordrewe be-tekenis, "signification", waarin tekens volkome ooreenstem met oorsake. Dit is geheel en al kultureel gekodeer.

Dieselfde basiese benadering word gevolg met 'n groot verskeidenheid kulturele verskynsels. Seepoeiers en wasmiddels het elk 'n eie mite: "To say that *Omo* cleans in depth ... is to assume that linen is deep, which no one had previously thought" (1973: 37); so ook margarien, speelgoed, Garbo se gesig, wyn, biefstuk, die Guide Bleu, en so meer. Barthes toon 'n briljante vermoë om verwagtings omver te werp, kulturele stereotipes te invertteer. Jules Verne se boeke gaan nie oor ruimte nie, maar oor inperking: die

Nautilus is "a cherished seclusion" (1973: 67). Ontkleedans is 'n gerusstellende ritueel wat erotiek en die liggaam ontken. Die belangrikste artikel, "The great family of man" (1973: 100-2), is 'n goeie illustrasie van Barthes se algemene standpunt. Die titel verwys na 'n foto-tentoonstelling waarin die mite van kultuur as natuur besonder sterk funksioneer. Op die eerste vlak wys die foto's allerhande verskillende soorte mense dwarsoor die wêreld; op die tweede vlak van die mite word hierdie diversiteit byeengebring, word alle mense deel van 'n groot familie, wys die foto's op *l'unité d'une espèce*. Die werklikheid, sê Barthes, is heeltemal anders. Geboorte is byvoorbeeld wel 'n universele natuurfeit; maar, ten einde die essensiële onregverdigheid van die wêreld akkuraat te weerspieël, moet tog gevra word of die geboorte maklik of moeilik was, of die ma pyn ondervind het, wat die kanse op oorlewing is, wat die toekoms inhou vir die kind, en so meer. Dit behoort ons fokus te wees, eerder as die *éternelle lyrique de la naissance*. Wat dus hier gebeur is 'n eksplisiete voorbeeld van natuur wat geskiedenis en kultuur insluk.

Barthes se siening in verband met die mite word teoreties verwoord in 'n opstel aan die einde van *Mythologies*, "Myth today". Wat veral opvallend is, is die semiotiese ontleding van die werking van mites. Wat gebeur, sê Barthes, is dat die geskiedkundige realiteit wat van die wêreld afkomstig is, omskep word deur die mite tot 'n natuurbeeld. Dit is

gevolglik sentraal aan bourgeois ideologie, wat essensiële tipes wil skep uit die gedurige produksie van geskiedenis. Die bourgeois samelewing vrees ontwikkeling as revolusionêr, en streef dus altyd na stilstand, die behoud van die *status quo*. Die leser, die lid van die samelewing onderworpe aan mites, sien die mite as 'n feitelike sisteem, terwyl dit inderdaad 'n semiotiese een is. Met ander woorde, dit lyk vir die leser asof die verband tussen *signifiant* en *signifié* natuurlik is, terwyl daardie verband altyd arbitrêr is en dus die waardestelsel van die gemeenskap weerspieël.

Die mite het egter 'n dubbele aspek. Formeel is dit deel van semiotiek, synde 'n vorm van spraak, 'n kommunikasiestelsel. Inhoudelik is dit egter ideologies, vorm dit deel van geskiedenis. Die tweede aspek is wat Barthes aangetoon het deur middel van die reeks artikels in *Mythologies*. Sy teoretiese belangstelling lê egter meer by die taalaspek, die formele sy, van die mite. Met verwysing na Saussure se terme, *signifiant*, *signifié* en teken, sou 'n mens mite as 'n tweede-orde semiotiese sisteem bestempel. Die eerste-orde sisteem is dié van taal (semiotiek verskil ietwat van linguistiek in dié verband, omdat die derde term, die teken, 'n veel prominenter posisie vervul). In die geval van 'n bos rose het 'n mens byvoorbeeld 'n *signifiant*, die rose, 'n *signifié*, passie, en 'n teken, "passievolle" rose. Op die tweede vlak, dié van die mite, word die teken van die eerste-orde sisteem die *signifiant* van die tweede, met 'n

daaropvolgende *signifié* en teken. Die twee ordes kom dus ooreen met wat in *S/Z* denotasie en konnotasie genoem word. As voorbeeld noem Barthes 'n foto, op die voorblad van *Paris-Match*, van 'n jong swartman in Franse uniform besig om die driekleur te salueer. Dit is die betekenis van die foto op die eerste vlak, die volle teken. Hierdie teken word egter leeggemaak en konstitueer die *signifiant* van die tweede vlak:

I see very well what it signifies to me: that France is a great Empire, that all her sons, without any colour discrimination, faithfully serve under her flag, and that there is no better answer to the detractors of an alleged colonialism than the zeal shown by this Negro in serving his so-called oppressors. I am therefore again faced with a greater semiological system: there is a signifier, itself already formed with a previous system (a *black soldier is giving the French salute*); there is a signified (it is here a purposeful mixture of Frenchness and militariness); finally, there is a presence of the signified through the signifier.
(1973: 116)

Die mitiese be-tekenis is nooit arbitrêr nie, is altyd gemotiveer. Wat so steurend is by die mite bly dus uiteindelik die verskuiling agter 'n vals natuur.

Barthes se afkeer van struktuur (teenoor strukturering) word toevallig aangetoon in 'n 1971-artikel, "Change the object itself: mythology today" (1977a: 165-9), waarin hy verwys na *Mythologies*, en skryf dat daardie benadering vyftien jaar later 'n *doxa* van ontmitologisering geword het, dit wil sê op sigself 'n mite. Dit is nou nodig om nie die mites nie, maar die teken self te bevraagteken. Barthes is by uitstek die teoretikus van *paradoxa*.

Ten spyte van inversies en verrassende interpretasies, is die eerste deel van Barthes se oeuvre in 'n groot mate gebaseer op die strukturalistiese en semiotiese beginsels van Saussure (met verwysing ook na mense soos Peirce en Lévi-Strauss). Hoewel die werke op die tyd as revolusionêr beskou is - Picard se woede is ontketen deur *Sur Racine* van 1963 - behels hulle nou die meer konserwatiewe deel van Barthes se produksie. *Sur Racine, Eléments de sémiologie* (1964), *Système de la mode* (1967), en in 'n mate ook *S/Z* vorm almal deel van hierdie fase. *L'Empire des signes* (1970), *Le Plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) en *La Chambre claire* (1980) sit die divagasie-aspek van *S/Z* volledig voort.

Tekenend van die vroeër uitgangspunt is 'n 1966-artikel, "Introduction to the structural analysis of narratives" (1977a: 79-124), waarin 'n narratologiese strukturalisme op die antropologiese model voorgestel word. Die voorgangers waaraan erkenning gegee word is die Russiese formaliste, Vladimir Propp en Lévi-Strauss, asook natuurlik Saussure met sy konsep van *la langue* as 'n tipe dieptestruktuur. "[E]ither a narrative is merely a rambling collection of events, in which case nothing can be said about it other than by referring back to the storyteller's (the author's) art, talent or genius ... or else it shares with other

narratives a common structure which is open to analysis, no matter how much patience its formulation requires" (1977a: 80). Net 'n paar jaar later kon dieselfde outeur skryf, aan die begin van *S/Z*, dat so 'n uitgangspunt soortgelyk is aan sekere Boeddhiste wat 'n hele landskap in 'n boontjie wil sien, en dat dit 'n taak is "as exhausting ... as it is ultimately undesirable" (1974: 3). *Sur Racine* bevat reeds iets van hierdie dubbele aard: hoewel dit op 'n enkele - weer eens klassieke - skrywer konsentreer, en hoewel semiotiese terminologie gebruik word, sit dit terselfdertyd *Writing degree zero* se klem op skryf en op nie-biografiese geskiedenis voort.

Racine se oeuvre word op tradisioneel-strukturalistiese wyse gereduseer tot 'n enkele dieptestruktuur waaruit al sy toneelstukke getransformeer word. In terme wat sterk herinner aan Lévi-Strauss word die Oedipus-kompleks, oftewel die bloedskande-taboe, sentraal gestel. Die vyftig tragiese karakters wat Racine se toneelstukke bevolk is almal herleibaar tot "the figures and the actions of the primeval horde" (1983b: 9). In semiotiese terme word die literêre werk beskou as die *signifiant* van 'n betekende iets, welke betekenis deur kritiek ontsyfer moet word (1983b: 163). Die probleem is egter - en hier kom Barthes se post-strukturalistiese instinkte by - dat "the objective intentions of the criticism of signification are thwarted by the essentially arbitrary status of every linguistic system"

(1983b: 165). Nie alleen is die *signifiant* arbitrêr nie - moet 'n mens kyk na 'n woord, 'n reël, 'n karakter, 'n situasie, 'n tragedie, 'n oeuvre? - maar ook die *signifié*: indien die *signifié* byvoorbeeld die outeur is, kyk 'n mens na die biografie, die emosie, 'n sielkundige *Zeitgeist*, of wat?

Hoewel dit 'n boek is oor een skrywer se werk, kan geen beskouing oor daardie werk saamgevat word of sluit in die outeur nie. Taal, en die arbitrêre aard daarvan, verhoed dat dit gebeur. Alle funksies word geabsorbeer deur Racine se taal, en daardie taal is altyd onseker, sonder duidelike oorsprong, onbewysbaar (1983b: 58-9). Maar verder nog: ook die kritikus kies een taal uit baie moontlikhede - psigo-analities, eksistensieel, tragies, sielkundig, ensovoorts - om Racine te bespreek.

But to acknowledge this incapacity to *tell the truth* about Racine is precisely to acknowledge, at last, the special status of literature. It lies in a paradox: literature is that ensemble of objects and rules, techniques and works, whose function in the general economy of our society is precisely to *institutionalize subjectivity*. (1983b: 171-2)

'n Vroeë skakel met die groot verskeidenheid moontlikhede wat aan die leser gebied word in die lees van 'n teks is dus hier aanwesig, en is gesetel in die feit van Racine - en enige skrywer - se taal.

'n Fassinerende kombinasie van taal en outeur kom voor in *Sade/Fourier/Loyola* (1971). Aan die einde van die boek word

die lewens van Sade en Fourier verhaal op 'n gefragmenteerde wyse wat klaarblyklik bedoel is as 'n ironiese spel met die tradisionele biografie. Dit is 'n ontkenning, maar nie 'n volledige ontkenning nie, aangesien Barthes vir elkeen van hierdie drie outeurs/geskiedkundige figure 'n struktuur uitwerk, gebaseer op hul individuele taalgebruik. Sade, byvoorbeeld, skep "pornogramme", tekste waarin liggaam en diskoers saamsmelt (1976: 158-9). Dit is gevolglik moontlik om Sade in terme van 'n porno-grammatika te lees (1976: 165-6): dit is strukturend, maar natuurlik nie 'n finale struktuur nie. Barthes is weer besig om, terwyl hy aan die een kant aan die leser 'n skeppende rol gee, ook aan die ander kant 'n ruimte te maak waarin die skrywer se eie *écriture* - se eie grammatika, selfs - na vore kan kom.

Vir Culler is Barthes in die eerste plek 'n strukturalis; strukturalisme is "the source of his influence, the fruition of projects and attitudes and the springboard for future manoeuvres" (1983a: 78). 'n Mens sou egter wou verskil van sy siening dat S/Z die hoogtepunt hiervan verteenwoordig, aangesien *Eléments de sémiologie* en *Système de la mode* strukturalisties veel suiwerder werke is. Strukturalisme is in Barthes se eenvoudige definisie daarvan "a certain mode of analysis of cultural works, insofar as this mode is inspired by the methods of contemporary linguistics" (1986: 5). In beide *Eléments de sémiologie* en *Système de la mode* maak Barthes dit duidelik dat hy nie saamstem met Saussure

dat linguistiek 'n deel van die geprojekteerde semiologie sal vorm nie. Die hiërargie moet geïnverteer word, aangesien linguistiek die patroon vir alle tekenstelsels vorm: "it is that part covering the *great signifying unities* of discourse" (1968a: 11). Dus, hoewel Barthes 'n belangrike semiotikus is, met sy *Elements of semiology* 'n voorloper tot Umberto Eco se grootse *Theory of semiotics*, bly sy teken-teorie ondergeskik aan die algemene projek van strukturalisme. Indien *Elements of semiology* 'n teoretiese inleiding tot semiotiek is, dan is *The fashion system* 'n toepassing van hierdie teorie ten einde 'n struktuur van modetaal te vind.

Dit is nie nodig om Barthes se teoretiese beginsels van semiotiek volledig te ondersoek nie, aangesien hulle basies in dieselfde vorm voorkom, net sterk uitgebrei, in Eco se werke, wat in die hoofstuk oor semiotiek bespreek word. *Mythologies* en taalteorie kom bymekaar in 'n tipiese voorbeeld van Barthes se toepassing, die kossisteem (1968a: 27-8). Die spyskaart kombineer die *langue* en *parole* van kos: dit volg 'n bepaalde struktuur (sê maar voorgereg, hoofgereg, nagereg), maar die struktuur word verskillend gevul afhangende van die dag en die gebruikers. Dieselfde beginsel word uitputtend toegepas op die modesisteem in *The fashion system*. Wat wel van belang is in *Elements of semiology* is dat Barthes vir die soveelste keer probeer om konnotasie te verwoord, 'n poging wat feitlik 'n *Leitmotiv* in sy werk is:

"we are still almost entirely ignorant of a linguistic phenomenon which seems to play an essential part ...: connotation, that is, the development of a system of second-order meanings, which are so to speak parasitic on the language proper" (1968a: 30). Konnotasie, lyk dit, is altyd iets sosiaal (dalk ook in die sin van nie-wetenskaplik). Variasies wat geen betekenis dra op die vlak van denotasie nie (byvoorbeeld die verskil tussen 'n tril-r en 'n uvulêre r) mag van belang wees op die vlak van konnotasie (1968a: 85). Dit is betekenisvol dat Barthes op hierdie stadium wel nog probeer om 'n wetenskaplike beskrywing te vind, wat weinig verskil van sy skema vir die mite. In plaas van die Saussuriaanse terme *signifiant* en *signifié* gebruik hy nou Hjelmslev se uitdrukking (U) en inhoud (I), met die verhouding (V) tussen hulle wat die betekenis (teken by Saussure) daarstel. U V I stel dus 'n sisteem van denotasie voor. 'n Konnotatiewe sisteem sou grafies uitgedruk word as (UVI) V I, dit wil sê die eerste-orde sisteem vorm die uitdrukking van die tweede-orde sisteem. Daarteenoor sou 'n metataal as U V (UVI) geskryf word: die inhoud van die tweede-orde sisteem word gekonstitueer deur die eerste-orde sisteem (1968a: 89-90).

The fashion system laat die beginsels van die voorgaande boek in werking tree. Vanweë die feit dat Barthes die semiotiese stelsel ondergeskik stel aan die linguistiese, konsentreer hy op die onderskrifte by mode-foto's eerder as

op die foto's self. Mode is 'n uitstekende voorbeeld vir strukturalisme, aangesien 'n sinchroniese tydperk van 'n jaar duidelik afgebaken kan word (1985: 10). Daarbenewens sluit mode volkome aan by die opposisionele stelsel onderliggend aan strukturalisme, die Saussuriaanse beginsel van differensiasie (1985: 162): 'n wye of 'n nou lapel het slegs waarde in terme van mekaar, nie intrinsiek nie. Die kledingstuk is die *signifiant*, mode (of "die wêreld") is die *signifié*; in 'n sin soos "prints win at the races" is die hele sin 'n teken met "prints" as *signifiant* en "the races" as *signifié* (1985: 25). Die sentrale punt is egter nie dat Barthes 'n oordrewe belangstelling in die modewêreld het nie, maar dat hy dit wil gebruik ten einde die algemene werking van tekens aan te dui. En ten einde dit te begryp moet 'n mens insien dat die sogenaamde *signifié* van mode leeg is: "prints win at the races" is louter onsin, maar is wel "waar" binne die modesisteem.

Wat dus vir Barthes interesseer is nie die kleredragkode as sodanig nie, maar die retoriese sisteem, die mite van mode, wat weer eens gebaseer is op konnotasie: "connotations pervade languages which are primarily social, in which a first, literal message serves as a support for a second meaning, of a generally affective or ideological order" (1985: 28). Die retoriese *signifiant* is die skryf van mode, terwyl die retoriese *signifié* die ideologie van mode is

(1985: 230) - wat natuurlik weer deel is van 'n algemene bourgeois ideologie.

Culler se bevraagtekening van *The fashion system* (1975b: 32-40) is nie volkome opreg nie. Hy probeer aantoon in hoe 'n mate die blote toepassing van linguistiek in strukturalisme onvoldoende is, en illustreer sy punt deur verwysing na *Système de la mode* en na Lévi-Strauss se *Mythologiques*. Barthes se probleem, sê Culler, is dat hy die mode-korpus bestudeer sonder om te onderskei tussen mode en nie-mode; met ander woorde, daar is geen poging om te begryp waarom 'n item deel vorm van die korpus al dan nie. Wat nodig is, volgens Culler, is om te vertrou op die oordeel van diegene wat mode-bewus is, wat die sisteem in 'n mate bemeester het. Die hele *Structuralist poetics* poog om 'n leser-gerigte strukturalisme in te stel. Culler mislei effens deur die kleredragkode volkome onafhanklik van die retoriese sisteem te beskou; die retoriese sisteem is konnotatief, en val gevolglik buite die streng strukturalistiese patroon wat hy wil inlees. Gesien in die lig van *S/Z* is dit moeilik om die konnotasie te skei van leserlike interpretasiemoontlikhede.

Net soos Barthes die *doxa* geskep deur *Mythologies* probeer teenwerk het, ontken hy ook later die semiotiese *doxa* waartoe hy so 'n belangrike bydrae gemaak het. Met sy intreerede in 1977 tot die leerstoel van literêre semiologie aan die Collège de France (1983c: 457-78) sê hy dat hy geen

aanspraak daarop kan maak dat hy 'n verteenwoordiger van semiotiek is nie, "so inclined was I to shift its definition (almost as soon as I found it to be formed)" (1983c: 457). Op hierdie laat stadium is linguistiek besig om in twee te verdeel: aan die een kant bestudeer dit die formele aspekte van taal, en aan die ander kant is dit besig om al wyer uit te kring van die oorspronklike studieveld. Hierdie tweede deel, "this deconstruction of linguistics" (1983c: 469), is wat Barthes semiotiek noem. Dit kan gesien word as 'n erkenning van die Eco-benadering, en dus ook van die Saussuriaanse hiërargie van semiotiek en linguistiek. Die hoofrede vir hierdie erkenning (hoewel dit dalk ook gesien kan word, in dekonstruksie-terme, as die ontkenning van enige hiërargie) is dat die onderskeid tussen taal en diskoers, wat ekwivalent is aan die onderskeid tussen *langue* en *parole*, vervaag het. Linguistiek probeer om hierdie vervaging te vermy deur die aandag al meer op suiwer taal-kwessies te vestig. "Semiology would consequently be that labor which collects the impurity of language, the waste of linguistics, the immediate corruption of the message: nothing less than the desires, the fears, the appearances, the intimidations, the advances, the blandishments, the protests, the excuses, the aggressions, the various kinds of music out of which active language is made" (1983c: 470-1). Barthes sal altyd verkies om weg te bly van vervelige sentra ten einde die randverskynsels, die moeilik-benoembare aspekte van kultuur, te bestudeer.

L'Empire des signes, skryf Richard Howard, staan in dieselfde verhouding tot *Système de la mode* as wat *Le Plaisir du texte* staan tot *S/Z* - hulle verteenwoordig 'n skrywer se wellustige vryheid (Barthes, 1975: vii). *Empire of signs*, 'n boek oor Japan, betrek reeds die liggaam - die sleutel tot 'n hedonistiese benadering tot literatuur - op 'n tekstuele wyse. In *S/Z* het Barthes gepraat van "the starred text" (1974: 13), dit wil sê die Balzac-tekste opgebreek, soos deur 'n klein aardbewing, in blokke van betekenis (die leksias). Nou sê hy: "Japan has starred him [Barthes] with any number of 'flashes'; or, better still, Japan has afforded him a situation of writing" (1983a: 4). Japan bied die leegheid van taal wat nodig is vir skryf; dit is die keiserryk van tekens, of, dalk beter, van betekenaars, ongeveer deur betekenis. Die liggaam in Japan word 'n teks, en kommunikasie is nie beperk tot spraak nie: die hele konsep van kommunikasie is gevolglik 'n erotiese projek.

In alle aspekte van Japan vind Barthes hierdie leegheid wat die liggaam-as-tekste, en dus skryf, moontlik maak. Kos in Japan het geen middelpunt nie en is nie "diep" nie; kos is altyd 'n versameling van fragmente. Anders as die Westerse spyskaart wat Barthes in *Elements of semiology* bespreek, is daar geen noodwendige volgorde aan die eetproses nie. Die sentrum van Tokio is eweneens leeg (die woning van

die keiser), terwyl die Westerse middestad vol is van die waardes van beskawing, van sosiale realiteit - kerke, kantore, banke, winkels, kafees. Ook die Japannese tradisie van beleefdheid, van (vir Westerse oë) oordrewe buiging, is 'n gekodifiseerde ritueel met, as *signifié*, niks. Juis omdat dit 'n kode is, is dit leeg met betrekking tot die spesifieke persoon voor wie neergebuig word - dit dui nie byvoorbeeld onderdanigheid aan nie.

'n Groot gedeelte van die boek word gewy aan die haikoe, wat, synde 'n literêre vorm, direkte implikasies het vir Barthes se algemene opvattinge in verband met literatuur. Hoewel dit heeltemal verstaanbaar is, beteken die haikoe niks nie; of eerder, dit beteken "niks", dit sinjaleer 'n breuk in betekenis. Die Westerse kommentator wil altyd die haikoe simbolies laai; omdat dit nie moontlik is nie, word kommentaar eintlik oorbodig, 'n blote herhaling van die haikoe. Die drang om deur te dring tot die betekenis - tot die sentrum, met ander woorde - faal absoluut; die lees van 'n haikoe suspendeer taal, lok dit nie uit nie. 'n Haikoe van Basho maak dit duidelik:

How admirable he is
Who does not think "Life is ephemeral"
when he sees a flash of lightning! (1983a: 72)

Daar is 'n oomblik wanneer taal ophou, 'n einde kom aan taal, en hierdie breuk sonder ego is terselfdertyd die waarheid van Zen en die vorm, "brief and empty", van die haikoe (1983a: 74). Die ego wat wel voorkom - want die

haikoe word altyd twee keer gesê - onderstreep slegs die nulliteit van betekenis. In 'n sin wat sterk herinner aan die *mise en abyme* van dekonstruksie, skryf Barthes: "the mirror intercepts only other mirrors, and this infinite reflection is emptiness itself" (1983a: 79). Wanneer Westerse kuns betekenis wil ontken, moet dit gedoen word deur 'n onverstaanbare diskoers; die haikoe bereik vryheid van betekenis binne 'n volkome leesbare diskoers - dit is die wonder daarvan. Al wat oorbly is daardie flits van illuminasie, die oomblik wat *so!* bedui. Dit word nie gedink nie, maar liggaamlik ervaar.

Le Plaisir du texte se inhoudsopgawe is reeds 'n aanduiding van die aard van die boek: die titels van die fragmente ('n ekwivalente begrip aan leksias) is alfabeties georden, soos ook die geval is met die volgende twee boeke, *Roland Barthes* en *Discours amoureux*. Soos op die Japannese bord, vermy fragmente struktuur. "To write by fragments: the fragments are then so many stones on the perimeter of a circle: I spread myself around: my whole little universe in crumbs: at the center, what?" (1977b: 92-3). Die alfabet dien as ideale voorstelling van die ongemotiveerde orde waarna Barthes soek. In *Roland Barthes* word die alfabetiese volgorde minder noukeurig gehandhaaf, omdat daar soms, toevallig, betekenis daaruit kan spruit: die alfabet moet gevolglik opgebreek word ten gunste van 'n superieure reël, naamlik die breuk in betekenis (1977b: 148).

Waar vroeër 'n onderskeid getref is tussen leesbare en skryfbare tekste, verwys Barthes in *Pleasure of the text* na die tekste van *plaisir* en *jouissance*. Die teks van plesier is die teks wat gemak en geluk verskaf, wat geen breuk met kultuur toon nie; daarteenoor veroorsaak die teks van (orgasmiese) ekstase ongemak, gooi dit die leser se vooropgesette idees omver, bring dit 'n krisis in sy verhouding tot taal teweeg (1975: 14). Soos die geval was met *lisible* en *scriptible*, is ook die verskil tussen *plaisir* en *jouissance* nie rigied nie, en Barthes wissel doelbewus by tye die terme af. Hy is hier veel sekerder - soos die nuwe terminologie ook aandui - van die sentrale rol van die individuele leser in enige kritiek. "Thus, what I enjoy in a narrative is not directly its content or even its structure, but rather the abrasions I impose upon the fine surface: I read on, I skip, I look up, I dip in again" (1975: 11-12). Verveling, *ennui*, illustreer hierdie punt: Barthes verhef *ennui* tot 'n teoretiese vlak, as 'n onvermydelike aspek van die leesproses. Om stadig elke woord van Proust, Balzac, *Oorlog en vrede* te lees sou verveling tot gevolg hê (1975: 12); dieselfde sou gebeur indien 'n mens *Finnegans wake* vinnig lees vir die intrige (Culler, 1983a: 99). "Boredom is not far from bliss: it is bliss seen from the shores of pleasure" (1975: 26). Soos Fellini op hoogstaande wyse aantoon in sy rolprent oor dekadensie, *La dolce vita* (1961), is verveling en hedonisme twee kante van dieselfde muntstuk.

Die een aspek van Barthes se teorie is die leser wat deur die liggaam die teks geniet. Die ander aspek bly egter die teks self, en, ten spyte van die leser se vermoë om skaafplekke te veroorsaak, lyk dit steeds asof die skryfbare teks voorkeur geniet. Skryf is naamlik die bewys dat die teks ook vir my, as leser, begeer (1975: 6); "once the work is perceived in terms of a *writing*, pleasure balks, bliss appears" (1975: 37), dit wil sê *plaisir* word gelees, *jouissance* geskryf. Skryf word gevind op die rand tussen kultuur en die vernietiging daarvan, tussen taal en die afgrond. Nòg kultuur nòg die vernietiging daarvan is eroties: dit is die soom tussen hulle wat so word. "Is not the most erotic portion of a body where the garment gapes?" (1975: 9). Dit is weer die flits van die haikoe wat hier ter sake is, die oomblik waarin die dood van taal waargeneem kan word.

Daar is heelwat verwysings in *Pleasure of the text* na Nietzsche, die denker van Dionysus, van spel, van taal eerder as struktuur. Die skrywer, galm Barthes vir Nietzsche na, is altyd onderworpe aan die polisemie van taal, weerhou van enige vaste betekenis (1975: 35). Die teks - 'n term wat Barthes probeer gelykstel aan *scriptible* en *jouissance* - is sonder ideologie, is volkome onpolities, omdat dit ewig onvoltooid is. Behalwe vir randfigure soos Sade en Fourier het feitlik alle filosowe nog altyd hedonisme onderdruk

(selfs Nietzsche, vir wie dit 'n pessimisme is) (1975: 57). Filosofe soek na betekenis, wat sekerlik slegs in die *signifié* gevind kan word. Vir Barthes, egter: "That is the pleasure of the text: value shifted to the sumptuous rank of the signifier" (1975: 65). Op 'n ander plek skryf hy: "today writing gradually drifts toward the cession of bourgeois debts, toward perversion, the extremity of meaning, the text ..." (1977b: 18).

Aan die einde van *Pleasure of the text* verwys Barthes na die grein van die stem, "which is an erotic mixture of timbre and language" (1975: 66). (Hy maak dit duidelik dat wat hy noem "hardop skryf" nie dieselfde is as spraak nie, 'n onderskeid wat belangrik is vir dekonstruksie.) 'n Artikel oor die grein van die stem (1977a: 179-89) dien as illustrasie van die verskil tussen individu en subjek.

If I perceive the "grain" in a piece of music and accord this "grain" a theoretical value ... I inevitably set up a new scheme which will certainly be individual - I am determined to listen to my relation with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic - but in no way "subjective" (it is not the psychological "subject" in me who is listening; the climactic pleasure hoped for is not going to reinforce - to express - that subject but, on the contrary, to lose it). (1977a: 188)

Die probleem met musiek beskryf, s  Barthes, is dat dit telkens vertaal moet word deur middel van die swakste taalkategorie, die adjektief. Ten einde hierdie probleem te oorkom is dit nodig om die musikale objek te verander,

om die kontak tussen musiek en taal te verskuif tot die ruimte waar taal en stem mekaar ontmoet; en hierdie *signifiant* is wat hy noem die grein, die grein van die stem tussen taal en musiek. Die grein is die liggaam, weer eens, in die stem wat sing, die ledemaat wat optree, die hand wat skryf.

Culler opper 'n skerpsinnige beswaar teen Barthes se hedonisme: dieselfde kritikus wat in *Mythologies* so sterk kapseie gemaak het teen die bourgeois gewoonte om kultuur as natuur voor te hou, beoordeel hier kuns op grond van sy liggaamlike reaksies (1983a: 97). Die aantyging kan op verskeie maniere beantwoord word. In die eerste plek gebruik Barthes nie sy liggaam ten einde waarde-oordele te fel nie: hy ontken enige rol as kritikus. Op dieselfde wyse as wat die haikoe so! flits, sonder dat deurgedring word tot 'n "dieper" betekenis, kan 'n mens net sê, in die geval van 'n teks wat volgens die beginsel van plesier benader word: "*that's it for me!*" (1975: 13). Die ek is nie subjek nie, maar die individu wat volkome opgelos word in die teks. In die tweede plek is hierdie individu op geen manier deel van 'n ideologiese orde soos die geval was in *Mythologies* nie. Inteendeel: hedonisme is intens individueel, intens gekant teen enige stolling tot struktuur. Hieruit volg die derde punt: 'n mens kan nie meer vir Barthes beoordeel volgens sy vroeër werke nie. Op hierdie laat stadium het hy die struk-

turalistiese projek feitlik volkome agterweë gelaat: al wat oorbly, is die ek.

Die ek is, om 'n verskeidenheid redes wat reeds genoem is, nie die biografiese ek nie. Dit is die punt wat herhaaldelik gemaak word in *Roland Barthes par Roland Barthes*: die ek is nie een nie, maar 'n reeks fragmente sonder logiese volgorde ('n versteurde alfabet). Die motto van die boek is dat alles beskou moet word asof gesê deur 'n karakter in 'n roman. Later word dit gewysig tot "verskeie karakters", fiktiewe maskers (1977b: 119-20). Die sprekende karakter in *Roland Barthes* gebruik soms die eerste-persoonsvorm, soms die derde-persoon. "I am writing a text, and I call it R.B." (1977b: 56). Op die gebied van die subjek is daar geen referent nie; die biografiese feit word opgelos in die *signifiant*, omdat dit onmiddellik daarmee ooreenstem. Die ou subjek/objek-paradigma is nie meer geldig nie: "today the subject apprehends himself *elsewhere*, and 'subjectivity' can return at another place on the spiral: deconstructed, taken apart, shifted, without anchorage: why should I not speak of 'myself' since this 'my' is no longer 'the self'?" (1977b: 168).

Roland Barthes is onontbeerlik vir 'n begrip van hierdie outeur se werk. Op 'n eerlike manier word die verskeie stadia in sy ontwikkeling nagegaan, altyd op fragmentariese wyse. Hieruit blyk dit dat sy hoofdoelstelling is om altyd

nuwe lewe in denke in te blaas, om altyd die *paradoxa* te stel. In *Mythologies* is 'n vals natuur ontmitologiseer; toe hierdie projek *doxa* geword het, is semiotiek bygebring; toe dit vervang is deur die stroewe semiotiese wetenskap, is die eise van die liggaam en die idee van die teks geïntroduseer; nou word die teks 'n herhaling, 'n gebabbel, en weer moet daar vorentoe gekyk word (1977b: 71). Hierdie ewige struktuurvorming word geïllustreer deur 'n verwysing na Picard se aanval op hom:

R.P., a Sorbonne professor, regarded me in his day as an impostor. T.D., today, regards me as a Sorbonne professor. (1977b: 61)

Die probleem vir Barthes is egter: wat doen 'n mens ná jy as self-verklaarde hedonis (1977b: 43) tot 'n leerstoel aan die Collège de France verkies is? Een moontlikheid sou wees om "this abyss opened by each word, this madness of language: *speech-act*" (1977b: 66) eindeloos te herhaal, of om 'n wetenskap van differensiasie te skep. Dit is in effek wat dekonstruksie doen (Barthes se verwysing na "*speech-act*" het weer implikasies vir die debat tussen Derrida en Austin waarna later gekyk sal word). Dekonstruksie, soos die hoofstuk daarvoor sal poog om te illustreer, lei egter tot 'n barheid. Barthes sou nie binne die dissipline kon bly nie, juis omdat dit 'n dissipline is, 'n *doxa* met 'n hoëpriester en akoliëte.

Barthes kies gevolglik die ander moontlikheid: om al hoe meer persoonlik en (want is dit nie 'n sentrale eienskap van

skrywerskap nie?) al hoe meer skrywerlik te word. Barthes se bedoeling ten tyde van sy ontydige dood in 1980 was skynbaar om 'n roman te skryf, om af te stap van teorie, en in 'n groot mate kan sowel *Fragments d'un discours amoureux* (1977) as *La Chambre claire* (1980) as romans gelees word. In ieder geval was Barthes se tekste dwarsdeur sy loopbaan ten minste deels as literatuur bedoel.

Waar *A lover's discourse* verskil van die vorige boeke, is dat liefde 'n diskoers is wat nie 'n metataal moontlik maak nie. Liefde, begeerte, is iets meer as taal. Taal word toutologies - ek het jou lief omdat ek jou liefhet - en aan hierdie einde van taal is al wat oorbly "the explosion of the Nietzschean yes" (1978: 21). (Aan die einde van *Ulysses*: Molly Bloom se vyftig-bladsy, aaneenlopende alleenspraak op die afgrond van taal, wat afsluit met die liefdesbevestigende "Yes".) Om die toutologie verder te illustreer: "Once the first avowal has been made, 'I love you' has no meaning whatever; it merely repeats in an enigmatic mode - so blank does it appear - the old message" (1978: 147). Dit is nie 'n ontkenning van die emosie nie, maar van die vermoë om verbaal daaraan uitdrukking te gee. Daar is geen sisteem van liefde nie, gevolglik geen *langue* en geen taal van liefde nie (1978: 211). Om dieselfde rede is dit weer 'n boek van fragmente, *arbitrêr* gerangskik. Die fragmente noem Barthes nou "figure", want al wat oorbly is die begeerte van die liggaam. Watter liggaam? Hoewel hy op een plek skryf,

soos gewoonlik, dat die ek opgelos word, dat ek nie myself kan skryf nie (1978: 98), sê hy vroeër dat in die diskoers van liefde "an always present *I* is constituted only by confrontation with an always absent *you*" (1978: 13).

Selfs by Barthes is die outeur se rol dus paradoksaal. Hy probeer om die ek - of: die ek as teks - op te los in intertekstualiteit. Die tekste waarmee in gesprek getree word is tweërlei: akademies en persoonlik. Die akademiese tekste is veral Goethe se *Werther*, maar ook Plato, Freud, Proust, Nietzsche, Winnicott en so meer. Die persoonlike tekste is gesprekke met vriende en met minnaars, aangetoon deur voorletters in die kantlyn. Daar skemer selfs 'n intrige deur, 'n spesifieke liefdesverhouding wat geëindig het. Wat gevolglik gebeur is dat al hierdie "tekste" bymekaar kom slegs op een plek: in die persoon van die outeur.

In *A lover's discourse* word die haikoe-idee nogmaals bevestig: sonder dat 'n naam aan begeerte gegee kan word, kan slegs gesê word: "That's it! That's it exactly (which I love)!" (1978: 20). In *La Chambre claire* (vertaal as *Camera lucida*) word hierdie persoonlike reaksie tot 'n hoogtepunt gevoer. Fotografie het klaarblyklik altyd vir Barthes gefassineer, omdat dit 'n kunsvorm - of kulturele vorm - is wat, soos musiek, besonder moeilik omskryfbaar is. In 'n artikel van 1961 skryf hy inderdaad: "In front of a photo-

graph, the feeling of 'denotation', or, if one prefers, of analogical plenitude, is so great that the description of a photograph is literally impossible" (1977a: 18). Die aanvanklike aanname in *Camera lucida* is ook dat die foto nie van sy referent geskei is nie, dat - met verwysing na die beroemde Magritte-skildery - 'n pyp altyd 'n pyp is. Die probleem met boeke oor fotografie is gevolglik dat hulle òf tegnies òf sosiologies van aard is, nie persoonlik nie (en teen hierdie tyd weet 'n mens dat dit Barthes se primêre estetiese maatstaf is).

Camera lucida is in twee dele verdeel. Die eerste deel is 'n poging om uit persoonlike reaksies 'n benadering tot fotografie te skep - om, by gebrek aan 'n beter term, 'n strukturalisme van fotografie te bedink. Die tweede deel is eintlik 'n erkenning dat die eerste benadering in 'n groot mate gefaal het, en bevat die mees intens persoonlike passasies in Barthes se skrywe. Dit is 'n *homage* aan sy ma, wat kort tevore oorlede is; maar dit is ook, dalk, 'n intertekstuele *homage* aan Marcel Proust, met wie Barthes sanatoria, homoseksualiteit, skrywerskap, dekadensie en nou moederliefde deel. (Proust is na alle waarskynlikheid die enkele outeur na wie daar die meeste verwysings is in Barthes se oeuvre.)

In die eerste deel word 'n onderskeid gemaak tussen *studium* en *punctum*. *Studium* is 'n soort algemene kulturele belang-

stelling, op die vlak van "hou van". Dit lei tot eenheidsfoto's, sonder enige steuring vir die kyker. *Punctum* is iets wat uit die foto skiet, wat vir die kyker tref (maar op 'n heeltemal individuele manier: een persoon se *studium* is 'n ander se *punctum*). In ander terme gestel: *studium* is *plaisir*, *punctum* *jouissance*. Of: pornografie is *studium*, omdat daar geen verdere moontlikhede in die foto is as dit wat onmiddellik opval nie; daarteenoor is erotiek *punctum*, 'n subtiele verwysing na iets buite die foto, iets meer. Barthes gee verskeie voorbeelde van *punctum*, en telkens is dit 'n detail in die foto wat vir hom treffend is. Meer nog: die detail moet nie deel van die fotograaf se bedoeling wees nie, want dit veroorsaak net irritasie. "I am a primitive, a child - or a maniac; I dismiss all knowledge, all culture, I refuse to inherit anything from another eye than my own" (1982: 51). Die foto is in hierdie geval soortgelyk aan die haikoe, in soverre niks verder daarvoor gesê kan word nie. Omdat dit uiteindelik sonder kode, intens persoonlik, is, omdat "a subjectivity reduced to its hedonist project could not recognize the universal" (1982: 60), moet dieper in die self gesoek word na die betekenis van fotografie.

Daar is 'n foto geneem van sy ma toe sy vyf jaar oud was waarin Barthes vir haar kan terugvind, haar essensie (vir hom) kan herken.

I therefore decided to "derive" all Photography (its "nature") from the only photograph which assuredly existed for me, and to take it somehow as a guide for my last investigation. All the world's photographs

formed a Labyrinth. I knew that at the center of this Labyrinth I would find nothing but this sole picture, fulfilling Nietzsche's prophecy: "A labyrinthine man never seeks the truth, but only his Ariadne."
(1982: 73)

Uit die foto van sy ma konstrueer Barthes die *noeme*, die essensie, van fotografie. In die eerste plek berus dit op die referent, wat nie opsioneel is - soos in diskoers - nie, maar noodwendig. Daarsonder sou daar geen foto wees nie. Die stelling wat die foto maak is dat dit wat daarin gesien word, was; dit getuig dat die referent bestaan het (anders as die diskoers van geskiedenis, wat die verlede probeer herskep). Om hierdie rede verras die foto vir die kyker. Teenoor die *noeme* van taal, wat dalk die onvermoë is om sigself te waarmerk, is elke foto "a certificate of presence" (1982: 87).

Fotografie se tema is die grootse een van lewe en dood, omdat dit getuienis lewer nie soseer van die objek nie, maar van tyd: dit was. "Time is engorged" in fotografie, wat "a strange stasis, the stasis of an arrest" (1982: 91) tot gevolg het. 'n Verdere *punctum* van fotografie is dus tyd. Daar is 'n weemoed en 'n liefde in die besef dat die jong, lewenslustige mense in foto's van lank gelede nou dood is. Fotografiese ekstase, soos Barthes dit noem, is in die laaste instansie geleë in die absolute realiteit van die foto, wat die bewussyn - verlief en bevrees - terugwing tot die wese van tyd.

'n Vreemde gebeurtenis het plaasgevind in *Camera lucida*: hoe meer persoonlik Barthes raak, hoe nader kom hy aan 'n *universum*, 'n estetiese struktuur waarbinne fotografie begryp kan word. Die boek is wel sy mees persoonlike, maar terselfdertyd is dit die een waarin hy by implikasie die beperkings van hedonisme erken. Die ommeswaai moet ondersoek word.

'n Spesifieke interpretasie moet geplaas word op Culler se bewering dat strukturalisme "the springboard for future manoeuvres" is. Barthes stel opposisies op ten einde hulle later te kan afbreek.

[I]mpossible to say: this is denotation, this connotation, or: this passage is readerly, this writerly, etc.: the opposition is *struck* (like a coinage), but one does not seek to *honor* it. Then what good is it? Quite simply, it serves to *say something*: it is necessary to posit a paradigm in order to produce a meaning and then to be able to divert, to alter it. (1977b: 92)

Barthes gee hierdeur volle erkenning aan strukturalisme as metodologie eerder as ideologie. Die fout by strukturaliste is dikwels dat die struktuur 'n tipe dogma, 'n wáárheid, word: daar word vergeet dat dit niks meer reflekteer as 'n bewustheid van die feit dat die mens 'n strukturerende wese is nie, dat hy sin probeer maak van die heelal deur dit in terme van strukture te beskou. Die sleutel tot Barthes se benadering lê in 'n sinsnede wat vantevore reeds aangehaal is: "binarism became for him a kind of erotic object" (1977b: 51). 'n Mens wil dus weer eens voorstel dat dit nie soseer gaan om die dekonstruktiewe vernietiging van alle

opposisies nie, maar om dit wat lê tussen die twee terme van 'n opposisie. Deurgaans soek Barthes vir 'n beskrywing hiervan, en al hoe meer word hy teruggedwing tot die terminologie van die liggaam.

Barthes is 'n hedonis. Wanneer Fokkema en Kunne-Ibsch vanuit hul resepsie-estetiese oogpunt sê dat die subjek in Barthes klaarblyklik deel is van 'n sisteem, 'n *vision du monde* (1979: 56), is hulle ewe klaarblyklik verkeerd. Die afbreek van sisteme tot fragmente, en die erotiese terminologie, dui op sigself sy hedonisme aan. Wat bedoel Barthes as hy so na homself verwys? Die hedonistiese kritikus is een wat op sy eie reaksie tot literatuur, sy genot al dan nie, vertrou, wat dit gebruik as die basis van sy skrywe. Daarmee saam: hy ontken die moontlikheid van evalueer (in *S/Z* nog, maar vaag; in *Pleasure of the text* nie meer nie), of die waarde daarvan. Watter nut het dit om te sê een teks is beter as 'n ander? En verder: bedoel die persoon wat so iets sê nie in ieder geval: ek het meer daarvan gehou nie? Dit is moontlik dat Barthes, met sy hoë graad van eerlikheid, besig is om te beken wat kritici inderdaad doen. Gevolglik is die teorie wat so besonder persoonlik lyk ook 'n algemene teorie oor kritici, oor lees. 'n Mens moet onthou dat hy gesê het dat ons nie soseer lees nie, maar skryf: skeppend lees. Daar is egter ook 'n ander eerlikheid wat gewoonlik ontbreek by leser-gerigte teoretici. Die gewone vraag is: hoe lees mense? Barthes wil weet: hoe lees ek? Waarom sou 'n hoog-

staande oorspronklike kritikus hom tog steur aan die *vision du monde*?

Barthes se ontwikkeling toon egter 'n interessante inversie. Vroeë boeke en artikels handel oor ander skrywers: Michelet, Robbe-Grillet, Racine, Balzac. Later is daar pogings om enige oorsprong te vermy: 'n boek oor sentrumlose Japan, 'n ander oor die erotiek van die leesproses. Maar geleidelik, en prominent in sy laaste paar publikasies, kom 'n nuwe oorsprong te voorskyn: Roland Barthes. Die titel van sy "outobiografie" veroorsaak op sigself interpretasieprobleme: is dit *Roland Barthes par Roland Barthes* of *Roland Barthes* (deur Roland Barthes)? Waar begin teks en eindig outeur? Daar word gesê dat die spreker 'n karakter in 'n roman is, dat 'n teks "R.B." geskryf word; die ek en hy wissel mekaar gedurig af. Maar terselfdertyd: daar is 'n beroemde persoon, wie se naam Roland Barthes is, wat boeke skryf, wat hier skryf oor homself, met foto's van homself. Die bedoeling hier is nie om die leser op te los in intertekstualiteit of kodes nie, maar om die skrywer op te los. Die projek slaag net deels. Barthes se ontwikkeling is na die liggaam, sy lees-liggaam, en dit herken die bestaan van 'n individu. Nog belangriker is die uiteindelijke onmoontlikheid van 'n outeur oplos: dit kan nie, omdat die konsep van outeurskap onskeikbaar verbind is aan die konsep van oorsprong, in sy eie terme aan die liggaam van oorsprong. 'n Mens gryp na fragmente in *Roland Barthes* vanweë hul aansluiting by of kom-

mentaar op ander werke in die outeur se oeuvre; en ook die konsep van oeuvre, die idee dat dit sinvol is om 'n hoofstuk te skryf oor die werke van een persoon, Roland Barthes, is 'n bevestiging van 'n aanwesige outeur.

A lover's discourse en veral *Camera lucida* is nog meer persoonlik as *Roland Barthes*. Eersgenoemde boek skep, of reflekteer, die diskoers van 'n minnaar, maar vermy uitdruklik 'n sisteem. Soos reeds genoem, is die "ek", die persoon van die outeur (die persoonlike verwysings maak dit onnodig om die newelagtige konsep van "spreker" te gebruik), nietemin die skakel tussen al die tekste en die begin- of eindpunt van die diskoers. Juis deur 'n sisteem te ontken, sê Barthes dat hierdie sý storie, sý liefdesdiskoers is. *Camera lucida* is eksplisiet hieroor. Die persoon van die leser (kyker na foto's), wat hier duidelik dieselfde persoon is as die outeur van die boek, is die enigste betroubare bron vir 'n teorie oor fotografie. Daar is gevolglik ook 'n tweede aspek: uit die persoon van die outeur wil Barthes 'n sisteem skep. Die vakuum van *Empire of signs* het net een verwysingspunt toegelaat, die liggaam (wat die Nietzscheaanse ja verteenwoordig). Uit die liggaam verrys 'n nuwe sisteem - baie anders as die eerste sisteem, maar met 'n definitiewe oorsprong: die liggaam van die outeur, Roland Barthes.

Om verskeie redes bepaal Barthes homself as kritikus byna uitsluitlik by die roman en die drama, met die belangrike uitsondering van die haikoe. In *Writing degree zero* bevraagteken hy die bestaan van 'n poëtiese *écriture* (1968b: 41-52). Klassieke poësie is volgens hom niks meer as ornamentele prosa nie, die idee gekommunikeer in digvorm, en is vervolgens nie 'n onafhanklike teorie waardig nie. Moderne poësie, daarenteen, het die funksionele aard van taal vernietig: al wat oorbly is die leksikale basis, die woord in sy ensiklopediese vorm, gevul met al sy moontlike betekenis. In Saussure se terme: die woord ontgin sy paradigmatische waardes volledig, maar ten koste van enige sintagmatiese verbande. As gevolg van die vernietiging van taal kan 'n mens nie praat van 'n *écriture* van poësie nie. Daar is, in terme van die beskrywing in *Pleasure of the text*, geen erotiese soom tussen taal en die dood van taal nie.

Jonathan Culler bevraagteken Barthes se standpunt deur te skryf: "one can contend that there is in fact an *écriture poetique*, whose connotations of richness, density and depth of meaning are so powerful as to frustrate the most resolutely anti-poetic poetry" (1983a: 59). Die bespreking van Barthes kan afgesluit word met 'n beskouing van Culler se *Structuralist poetics*, waarin die hoofstuk "Poetics of the lyric" (1975b: 161-88) probeer om die lakune te vul. Culler se boek is om verskeie redes interessant. Die verskyning

daarvan het 'n aansienlike invloed uitgeoefen op Amerikaanse literêre teorie. In die eerste deel toon Culler aan dat die linguistiese model op sigself nie 'n adekwate literêre strukturalisme tot gevolg het nie. Hy betrek hier onder meer vir Jakobson, Lévi-Strauss, en Barthes se *Fashion system*. Wat hy dan doen in die tweede deel is om 'n sisteem gebaseer op die leesproses te konstrueer. Die sterkste invloed is ongetwyfeld Barthes, maar dit is 'n Barthes wat in vele opsigte 'n afgewaterde weergawe van die oorspronklike is. Culler wil sisteme van betekenis skep, en is onwillig om Barthes se ontkenning van 'n *vision du monde* en behae in die spel van betekenaars raak te sien. *Structuralist poetics* dien dus ook as 'n illustrasie van wat gebeur indien lesergerigtheid nie tot die logiese konklusie deurgevoer word nie, naamlik dat die begrip "betekenis" vervaag en verdwyn. Culler deins terug, skryf Elizabeth Freund in *The return of the reader*, van die ontdekking "that reading is not by any means a 'mastery'" (1987: 85).

Culler se leessisteem vir poësie berus op wat hy "konvensionele verwagtings" noem, waarvan hy vier isoleer. Die eerste een is deiksis, wat die leser dwing om 'n fiktiewe spreesituasie te konstrueer ten einde 'n stem en 'n aangesprokene te skep. Dit is deels te danke aan die konvensies wat die gedig skei van gewone kommunikasie dat so 'n konstruksie moontlik is. 'n Hele poëtiese tradisie maak gebruik van deiksis ten einde die leser te kry om 'n

mediterende persona te skep. In hedendaagse poësie word obskure deiksis meermale gebruik, met die gevolg dat die leser weerhou word van so 'n konstruksie en dat die geordende wêreld van gewone kommunikasie bevraagteken word. Terwyl ons lees moet ons bewus word, haal Culler vir Philippe Sollers aan, van dit wat ons onbewustelik skryf. Ons "onbewuste skryf" is 'n poging om die teks te orden en te naturaliseer. Die poëtiese persona, hoewel gekonstrueer, vervul 'n verenigende rol en is inderdaad die belangrikste ordeningsinstrument.

'n Tweede fundamentele konvensie is die verwagting van heelheid. Soos in die eerste geval, gaan dit saam met die konvensie van onpersoonlikheid: gewone spraakhandelinge hoef nie outonome eenhede te wees nie. Selfs al ontken 'n mens die noodsaak vir 'n gedig om 'n harmonieuse eenheid te wees, word die begrip tog gebruik in die leesproses. "Understanding is necessarily a teleological process and a sense of totality is the end which governs its progress" (1975b: 171). Een model wat toegepas kan word as 'n basiese idee van wat eenheid behels, is Jakobson se binariteit.

Die derde konvensionele verwagting is dié van tema of be-tekenis. Die leser benader 'n gedig met die aanname dat dit potensiële rykheid bevat. Dit is dikwels nodig om die formele konvensies in te span ten einde aan die gedig betekenis te verleen. Die twee belangrikste konvensies is

eerstens om enige kort beskrywende gedig as 'n oomblik van epifanie te beskou, en tweedens om gedigte as betekenisvol te beskou indien hulle gelees kan word as refleksies oor of verkennings van die probleme van poësie self. Die konvensie is dus steeds een van lees: in die leser sit die lokus van betekenis.

Die eerste drie afdelings van Culler se bespreking gaan oor die algemene oriëntasie van die leesproses. Die laaste afdeling behandel die meer spesifieke konvensies betrokke by die hantering van die teks self. Weer het dit te make met die verhouding tussen teks en leser: die gedig weerstaan fasiele interpretasie deur "patterns and forms whose semantic relevance is not immediately obvious" (1975b: 179), terwyl die leser streef om verstaanbaarheid te herwin, die gedig te naturaliseer. Die sleutelwoord is "recuperation". Poëtika probeer om die aard van sodanige strewes te bepaal.

Dit is duidelik dat Culler homself nog nie losgemaak het van die tradisie van New Criticism nie. Hy soek steeds na betekenis uit organiese gehele, en wil steeds die reg hê om tekste te evalueer. Hy probeer om Barthes "werkbaar" te maak, om sy hedonisme te beperk binne 'n struktuur gebou rondom lesersverwagtings. Dit is 'n benadering wat lei tot verkeie anomalieë, onder andere die ingewikkelde begrip van 'n leser wat 'n spreker skep ten einde die uitsprake binne 'n gedig te kontekstualiseer. Culler is op hierdie stadium

'n voorbeeld van 'n kritikus gevang tussen 'n progressie weg van die outeur en 'n onwilligheid om die leser hedonisties te laat optree. Dit lyk asof dit nodig is om 'n keuse te maak.

HOOFSTUK 7

SEMIOTIEK

Semiotiek is die studie van tekens, en is dus 'n oorkoepelende onderneming wat alle tradisionele dissiplines insluit - ook, natuurlik, letterkunde. Die studie het sy oorsprong in antieke Griekse medisyne en filosofie; dit het 'n belangrike teorie geword in die Middeleeue (veral onder die skolastici); en dit is verder ontwikkel deur veral Leibniz en die Engelse filosowe Hobbes en Locke (Sebeok, 1974: 213-4). Die ontstaan van semiotiek as 'n moderne dissipline is te danke aan Ferdinand de Saussure en die eksentrieke Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce.

In 'n bekende passasie van sy *Cours de linguistique générale* skryf Saussure die volgende:

A language is a system of signs expressing ideas, and hence comparable to writing, the deaf-and-dumb alphabet, symbolic rites, forms of politeness, military signals, and so on. It is simply the most important of such systems.

It is therefore possible to conceive of a science which studies the role of signs as part of social life.... We shall call it *semiology* (from the Greek *semeion*, "sign"). It would investigate the nature of signs and the laws governing them. Since it does not yet exist, one cannot say for certain that it will exist. But it has a right to exist, a place ready for it in advance. Linguistics is only one branch of this general science. The laws which semiology will discover will be laws applicable in linguistics, and linguistics will thus be assigned to a clearly defined place in the field of human knowledge. (1983: 15-16).

'n Mens kan nie saamstem met Sebeok dat Saussure die teken-konsep onderhewig stel aan linguistiek nie (1974: 220). Inteendeel, die aangehaalde passasie sê duidelik dat linguistiek slegs een vertakking van semiologie sal verteenwoordig. In soverre semiotiek definieerbaar is in terme van 'n kommunikatiewe model, die oordrag van betekenis deur middel van 'n gedeelde tekenstelsel, is Saussure se standpunt dat taal die belangrikste semiotiese stelsel is volkome verdedigbaar. (Baie is al geskryf oor die terme "semiotiek" en "semiologie", eersgenoemde aanduidend van 'n Peirce-aanhanger en laasgenoemde van 'n Saussure-dissipel. Die argumente is onnodiglik pedanties. Hier sal die term "semiotiek" gebruik word, omdat dit verkies word deur die vooraanstaande skrywer op hierdie gebied, Umberto Eco.)

Die sleutel tot Saussure se begrip van semiotiek is die arbitrêre aard van die teken, waarmee hy wil impliseer dat die teken ongemotiveer is, arbitrêr in verhouding tot die referent (1983: 69). Die gevolg hiervan is dat "any means of expression accepted in a society rests in principle upon a collective habit, or on convention" (1983: 68). Soos Culler dit stel, sou daar niks wees om te bestudeer indien tekens natuurlik eerder as konvensioneel was nie; aangesien hulle wel konvensioneel is, kan 'n mens die onderliggende sisteem wat verantwoordelik is vir die aard van tekens ondersoek (1976: 92). Die onderliggende sisteem word natuurlik ver-

teenwoordig, in Saussure se linguistiese stelsel, deur die *langue*.

Charles Peirce se bydrae tot semiotiek is veel vollediger uitgewerk as dié van Saussure. Sy uitgangspunt is besonder omvattend: "the entire universe ... is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs" (in Sturrock, 1986: 77-8). Aangesien Peirce 'n filosoof was met 'n belangstelling in die konsep van betekenis, neig 'n mens om met Sturrock (1986: 78) saam te stem dat Peirce met hierdie ekstreme stelling verwys na die heelal soos ons dit ken. Daar is 'n amusante klein definisie deur Peirce wat hierdie siening ondersteun: "a sign is something knowing which we know something more" (in Riffaterre, 1980: 167). Peirce se mees bruikbare definisie van die teken is egter die volgende:

A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen. (in Buchler, 1940: 99)

Die "in some respect or capacity", wat Peirce probeer omskryf as 'n oombliklike idee, verwys na 'n ietwat vae sielkundige aspek van semiotiek wat 'n mens ook by Saussure teëkom. Die neiging by latere kommentators is om hierdie aspek agterweë te laat (byvoorbeeld Eco, 1976: 16). 'n Mens word feitlik verplig om so te maak in Peirce se geval, aan-

gesien 'n sielkundige basis lei tot 'n verwarring tussen interpretant en interpretator. Indien daar 'n idee is, is dit die idee van daardie tweede teken, wat 'n eie representamen behoort te hê onafhanklik van daardie idee; Peirce gebruik die konsep ten einde die individualiteit van die objek te verminder (Eco, 1981: 180-1).

Die drie sentrale figurante in Peirce se skema is dus die objek, die teken of representamen, en die interpretant. Saussure se sisteem is binêr, gebou op die verhouding tussen teken en referent, enersyds, en tussen *signifiant* en *signifié*, andersyds. Peirce werk daarenteen met triades, gebaseer op sy konsep van derde-heid ("thirdness"). Eersteheid is die eenvoudigste vorm van bestaan, iets wat is soos dit is sonder verwysing na iets anders. Tweede-heid word vertoon deur iets wat nie kan bestaan sonder 'n intrinsieke verband met 'n tweede ding nie - soos Peirce se voorbeeld van 'n getroude paar (Hervey, 1982: 23). Derde-heid is die vlak van bestaan waarop iets is soos dit is deur 'n tweede en derde met mekaar in verband te bring.

We may say, therefore, that the keyword of this hierarchically highest level of existence is *mediation*. A given thing is a "third" if its nature ... is to *mediate* a particular, otherwise non-existent, relationship between two further things. It is, in other words, not sufficient to say that, where "seconds" involve two participants, "thirds" involve three participants. It is also necessary to add that the participants are so arranged that just one of the three has the role of mediating some relation between the other two, a relation that these two cannot contract of themselves. (Hervey, 1982: 24)

Die representamen vervul gevolglik in die triadiese tekenstelsel 'n bemiddelende rol tussen objek en interpretant.

"A *Sign, or Representamen*, is a First which stands in such a genuine triadic relation to a Second, called its *Object*, as to be capable of determining a Third, called its *Interpretant*, to assume the same triadic relation to its Object in which it stands itself to the same Object" (in Buchler, 1940: 99-100). Die teken domineer die triade, aangesien die verband tussen objek en interpretant totaal afhanklik is van die bestaan van die teken.

Die objek kom ooreen met Saussure se referent in soverre dit verwys na die fisiese ding-daar-buite. Peirce se begrip van die objek is egter ingewikkelder, aangesien die feit van 'n triadiese model nie toelaat dat die elemente eenvoudig onafhanklik bestaan nie. Die objek is dus verbind aan 'n waarneming daarvan, en moet beskou word as sowel 'n fisiese as 'n verstandelike entiteit.

Peirce would be committed to the thesis that physical objects *insofar as they are known or knowable* depend for their existence upon the perceptual act and the mental processes necessary for bringing any object to perceptual awareness, but insofar as they are physical objects they enjoy an ontological status apart from their relationship to the mind in being perceived. And, moreover, he claims that physical objects cannot exist apart from some dependency upon the perceptual or cognitive act - if they could, they would not be knowable and hence would not be real objects since the real must be knowable. (Almeder, 1980: 141)

Die interpretant is nie - soos duidelik behoort te blyk uit Peirce se definisie van die teken - gelyk aan die inter-

pretator nie. Die interpretant is 'n verdere teken wat volg op die eerste teken. Hoewel dit in hierdie definisie lyk asof die interpretant mentalisties van aard is, blyk dit duidelik uit 'n ander verwysing van Peirce dat dit hoege-naamd nie die geval is nie (in Buchler, 1940: 275). Die verstandelike aspek lei tot verstaanbare verwarring by sommige kommentators (byvoorbeeld Hawkes, 1977: 127), maar 'n mens neig om uiteindelik met Eco saam te stem dat interpretant en interpretator nie dieselfde ding is nie (1976: 68), en dat dit heeltemal moontlik is om Peirce se definisie op 'n nie-antropomorfiiese manier te interpreteer (1976: 15).

Peirce herken 'n tienvoudige verdeling van die teken; elke verdeling is 'n triade; gevolglik is daar 3^{10} , of 59 094, klasse van tekens. Deur die eliminasië van 'n groot klomp op verskeie gronde, eindig hy met 66 klasse. Om verdelings van hierdie aard na te gaan is 'n onbegonne taak, en is een van die redes waarom Peirce weinig erkenning geniet het tot lank na sy dood. Nietemin is daar aspekte van sy verdeling wat wye ondersteuning geniet. Hy onderskei drie trichotomieë, gebaseer op die teken op sigself, die verhouding tussen teken en objek, en die wyse waarop die interpretant die teken verteenwoordig. Elke trichotomie is, soos Hervey aantoon (1982: 29-32), analoog aan die drie vlakke van Peirce se fenomenologie: eerste-heid, tweede-heid en derde-

heid. Die belangrikste is die tweede trichotomie, in terme waarvan 'n teken 'n ikoon, 'n indeks of 'n simbool kan wees.

'n Icoon is 'n teken wat na sy objek verwys op grond van 'n werklike ooreenkoms tussen die teken en die objek. Die ooreenkoms met eerste-heid is duidelik, hoewel dit, vanweë die feit dat 'n objek en teken betrek word, niks meer as analogie is nie. Peirce het inderdaad aanvanklik die term "ooreenkoms" ("likeness") vir "ikoon" gebruik. Die implikasie is dat die *signifiant* die *signifié* naboots (Sebeok, 1974: 216). Diagramme, skilderye, en in 'n mindere mate klanknabootsende woorde (hoewel Saussure se standpunt hieroor is dat sulke woorde ook arbitrêr is) is almal voorbeelde van ikone.

'n Indeks is 'n teken wat verwys na sy objek op grond van die feit dat dit werklik deur daardie objek beïnvloed word. Daar is 'n verband van tweede-heid, van oorsaak en gevolg. Deiksis is 'n ideale voorbeeld. Peirce self verwys na *Robinson Crusoe*, waar 'n voetspoor in die sand 'n indeks is van die teenwoordigheid van mense. Hy erken dat dit gedeeltelik ikonies kan wees: "In so far as the Index is affected by the Object, it necessarily has some Quality in common with the Object, and it is in respect to these that it refers to the Object" (in Buchler, 1940: 102).

'n Simbool is 'n teken wat verwys na sy objek op grond van 'n wet, gewoonlik 'n algemene ideë-assosiasie, wat tot gevolg het dat die simbool geïnterpreteer word as verwysende na daardie objek. Dit kom natuurlik volkome ooreen met Saussure se tekenbegrip, synde arbitrêr en konvensioneel, en 'n mens hoef nie verder as taal te soek vir 'n ideale voorbeeld van simbole nie.

Dit is dan in hooftrekke die agtergrond tot moderne werke oor semiotiek. Onder hierdie werke is die mees sistematiese en sekerlik die belangrikste Umberto Eco se *magnum opus*, *A theory of semiotics* (1976). Eco se uitgangspunt is besonder omvattend:

Semiotics is concerned with everything that can be taken as a sign. A sign is everything which can be taken as significantly substituting for something else. This something else does not necessarily have to exist or to actually be somewhere at the moment in which a sign stands in for it. Thus *semiotics is in principle the discipline studying everything which can be used in order to lie....* I think that the definition of a "theory of the lie" should be taken as a pretty comprehensive program for a general semiotics. (1976: 7)

Soos aangetoon deur die feit dat 'n Europeër die term "semiotiek" bo "semiologie" verkies, is Eco meer aan Peirce verskuldig as aan Saussure - die idee dat die hele heelal deurdrenk is van tekens pas goed in by sy wêreldvisie. (Die gevaar is dat hierdie vertrekpunt ook 'n ernstige beperking op die ontwikkeling van semiotiek tot gevolg kan hê, aangesien die veld sò uiteenlopend is dat dit moeilik toepasbaar

word op tradisionele dissiplines. Maar dit daar gelaat.) Terselfdertyd is Eco krities van Peirce, veral van sy gewildste trichotomie van ikoon, indeks en simbool. Die rede hiervoor volg uit bogenoemde aanhaling, dat dit by semiotiek gaan oor die vermoë tot leuens. Deur die vernietiging van die waarheidskondisie beoog Eco die vernietiging van die referent en die beëindiging van wat hy as die referensiële dwaling bestempel (1976: 58-9). Dit is onmoontlik om tekens as entiteite te beskou wanneer hulle in der waarheid verhoudings is; hulle staan vir iets anders, maar hulle betekenis het nie te make met die "hulle" of die "iets" nie, maar met die funksie van "staan vir" (Eco, 1973a: 1150). Semiotiek se strukturalistiese ontstaan is duidelik uit hierdie beklemtoning van die verhouding bo die individuele elemente. Eco het dit veral teen die begrippe ikoon en indeks (1976: 178), vanweë die feit dat hulle bestaan van 'n referent impliseer. 'n Skildery - een van die standaard-voorbeelde van 'n ikoon - is volgens Eco nie 'n teken nie, maar 'n komplekse teks wat die gevolg is van 'n netwerk van baie produksiewyses (1976: 259). Ten einde dit te begryp moet 'n mens Eco se benadering tot die teken probeer volg.

Semiotiek is vir Eco 'n volkome kulturele of sosiale verskynsel. 'n Teken is naamlik alles wat beskou kan word as iets wat vir iets anders staan op grond van voorafgaande

sosiale konvensies (1976: 16). 'n Teken - anders as 'n gevolgtrekking - vereis 'n kulturele konvensie of kode. Eco se voorbeeld is van die eerste dokter wat 'n konstante verband ontdek het tussen rooi kolletjies op 'n pasiënt se gesig en masels - dit is 'n afleiding of gevolgtrekking. Eers wanneer hierdie verband konvensioneel geraak het kan 'n mens praat van 'n semiotiese konvensie (1976: 17). Deur 'n omkering van die standpunt dat semiotiek 'n sosiale verskynsel is, kan semiotiek dan beskou word as 'n dissipline wat betrokke is by die hele sosiale lewe (1973b: 71), 'n beskouing wat verreikende gevolge het: "Culture can be studied completely under a semiotic profile" (1976: 28).

Die sentrale verdeling in *A theory of semiotics* is tussen twee aspekte van semiotiek, te wete 'n semiotiek van be-tekenis ("signification") en 'n semiotiek van kommunikasie. Eersgenoemde het te make met 'n teorie van kodes, laasgenoemde met 'n teorie van teken-produksie. Die onderskeid kom ooreen met Saussure s'n tussen *langue* en *parole*. Eco erken die ooreenkoms in 'n vroeër artikel (1973b: 57), maar ontken dit in sy boek (1976: 4), aangesien hy nie graag die omvang van die kode wil beperk nie. Nietemin is die analogie onvermydelik.

[T]here is a signification system (and therefore a code) when there is the socially conventionalized possibility of generating sign-functions.... There is on the contrary a communication process when the possibilities provided by a signification system are exploited in order to physically produce expressions for many practical purposes. (1976: 4)

Die semiotiek van kommunikasie en van be-tekenis is met mekaar verbind. Die kommunikasieproses bestaan uit die deurstuur van 'n sein vanaf 'n bron na 'n bestemming. Wanneer die bestemming 'n mens is, is dit 'n be-tekenis-proses indien die sein 'n interpretatiewe reaksie by die ontvanger uitlok, welke proses moontlik gemaak word deur die bestaan van 'n kode (1976: 8). Die oënskynlike teenstrydigheid tussen Eco se stelling dat die interpretant nie-antropomorfies kan wees en hierdie standpunt dat die ontvanger menslik moet wees, dien as 'n goeie illustrasie van die onderskeid tussen kommunikasie en betekenis. Kommunikasie is moontlik binne 'n volkome meganiese proses, terwyl 'n proses slegs vir 'n mens kan be-teken. Spreker en hoorder, of sender en ontvanger, is egter nie relevant vir 'n teorie van kodes nie, maar wel binne 'n teorie van tekenproduksie (1976: 54), aangesien kodes per definisie sosiaal en dus nie-individueel is.

'n Kode is 'n sisteem van sisteme; dit impliseer die bestaan van reëls wat onafhanklike sisteme - waaraan Eco die benaming s-kode toeken - met mekaar verbind. 'n S-kode is 'n struktuur, waarmee Eco bedoel 'n sisteem waarin elke waarde daargestel word deur posisies en verskille, en wat slegs verskyn wanneer verskillende fenomene vergelyk word met verwysing na dieselfde sisteem van verhoudings (1976: 38). 'n S-kode is gevolglik 'n sisteem wat ook 'n hoë graad van abstraksie vertoon, wat heeltemal onafhanklik bestaan van sy

individuele elemente. Dit het te make slegs met die oordra van inligting, nie met betekenis nie - betekenis is 'n aspek van kodes. "The specific concern of the [information] theory is the most economic way of sending a message so that it does not produce ambiguity" (1984b: 169). As gevolg hiervan kan s-kodes ook nie lieg nie (1984b: 177-9): indien wiskunde 'n sisteem is, maak die persoon wat sê dat $2 + 2$ gelyk is aan 5 hom nie skuldig aan 'n leuen nie; dit is eenvoudig verkeerd, omdat die persoon nie die toutologiese wette van die sisteem nakom nie.

Eco verkies die term "teken-funksie" bo "teken", aangesien dit die dinamiese aard van die teken beter weergee (Fokkema en Kunne-Ibsch, 1979: 167). Hy leen sowel hierdie begrip as die begrippe uitdrukking en inhoud by Hjelmslev. Aangesien kodes 'n korrelerende funksie vervul tussen verskeie s-kodes, dien hulle in hierdie geval om 'n uitdrukking met 'n inhoud te korreleer. Uit hierdie korrelasie ontstaan die teken-funksie. Die teken-funksie is om twee redes dinamies: 'n teken is nie 'n fisiese entiteit nie (reeds duidelik uit die bemiddelende rol wat Peirce daaraan toevertrou); en 'n teken is nie 'n vasgestelde semiotiese entiteit nie, maar die plek van samekoms van elemente uit twee verskillende sisteme (1976: 49).

Daar is 'n ooreenkoms, in Eco se siening van die teken-funksie as die bymeakaarkomplek van uitdrukking en inhoud,

met Saussure se beskouing van die teken as bestaande uit *signifiant* en *signifié*. Binne die perke van 'n kommunikatiewe stelsel is so 'n ooreenkoms aanvaarbaar, maar nie wanneer 'n teorie van tekenproduksie en komplekse tekenfunksies soos estetiese tekste betrek word nie (1976: 54). Die rol van die kode in die kommunikasieproses is om die konvensionele reëls (want dit moet te alle tye in gedagte gehou word dat semiotiek hoofsaaklik met tekens as sosiale verskynsels te make het) te verskaf "which generate signs as concrete occurrences in communicative intercourse" (1976: 49); dit vestig die korrelasie tussen 'n uitdrukkingsvlak en 'n inhoudsvlak (1976: 50).

Dit word dan duidelik, uit Eco se definisie van die tekenfunksie, waarom hy praat van 'n referensiële dwaling. 'n Referent, of 'n objek in die werklikheid, is irrelevant vir die korrelasie van uitdrukking en inhoud. 'n Tekenfunksie bestaan elke keer as daar 'n moontlikheid van 'n leuen is. "The possibility of lying is the *proprium* of semiosis just as (for the Schoolmen) the possibility of laughing was the *proprium* of Man as *animal rationale*" (1976: 59). Die vergelyking is 'n belangrike een, en het te make met die feit dat kodes verbind is aan 'n kulturele eerder as 'n werklike wêreld. "The semiotic object of a semantics is the content, not the referent, and the content has to be defined as a *cultural unit*" (1976: 62). Die vergelyking word duidelik gemaak in Eco se bespreking van die sogenaamde uitbrei-

dingsafdwaling (1976: 62-6). Die volgende sin kan geskep word: "Indien Napoleon 'n olifant is, dan is Parys die hoofstad van Frankryk". Die implikasie is waar, ongeag of Napoleon 'n olifant is of nie, solank Parys wel die hoofstad van Frankryk is. 'n Semiotikus mag egter geamuseerd wees deur die sin, aangesien dit 'n weerspreking binne die kulturele kode verteenwoordig. Nietemin is die sin moontlik binne die kode, en laat die kode ons toe om die proposisie te lees as kultureel verkeerd.

One laughs because even though one realizes that the situation is unthinkable, one understands the meaning of the sentence. One feels fear because, even though one realizes that the situation is possible, one does not like to accept such an alarming semantic organization of one's experience. (1976: 64)

Gevolgtrek is semiotiek nie alleen die wetenskap van alles onderworpe aan die leuen nie; "it is also the science of everything subject to comic or tragic distortion" (1976: 64).

Albei hierdie standpunte word ondersoek in Eco se reeds-beroemde roman, *The name of the rose*, wat op een vlak as 'n illustrasie van sy semiotiese teorie gelees kan word. Die roman speel af in die veertiende eeu, die laat-skolastiese tydperk. Die hoofkarakter is William of Baskerville, 'n verwysing enersyds na die kerklike en vroeë semiotikus William of Occam, andersyds (via sy mees demoniese geval, *The hound of the Baskervilles*) na Sherlock Holmes - want wat is 'n speurder anders as 'n soeker na tekens? Die roman se titel dui op die verdwyning van die referent, soos verklaar

word in die laaste sin: "stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" (1984a: 502) - ons besit slegs die name, nie die objekte nie. En omdat tekens kan lieg, lê die ironie van die boek in die feit dat William die moordenaar vind deur die tekens verkeerd te interpreteer. Ironie mag as 'n vorm van komiek beskou word; dit is egter veel belangriker dat die moordenaar 'n ou monnik is wat wil verseker dat niemand die tweede boek van Aristoteles se *Poëtika*, oor komedie, lees nie, juis omdat lag die mens as *animal rationale* bevestig en gevolglik geloof en dogma vernietig. Om te lag is om die kodes - in hierdie geval van godsdienste - te herken, en deur te lag kan die kodes gewysig word.

Hoewel Eco bewus is daarvan dat Peirce by tye die konsepte interpretant en interpretator verwar, volg hy nietemin Peirce se strengere siening van die interpretant. In terme hiervan moet die interpretant beskou word as 'n verdere voorstelling wat na dieselfde objek verwys.

In other words, in order to establish what the interpretant of a sign is, it is necessary to name it by means of another sign which in turn has another interpretant to be named by another sign and so on. At this point there begins a process of *unlimited semiosis*, which, paradoxical as it may be, is the only guarantee for the foundation of a semiotic system capable of checking itself entirely by its own means. (1976: 68)

'n Mens word herinner aan Piaget se vereiste dat 'n struktuur self-regulerend moet wees. Die sentrale begrip van "unlimited semiosis" vind onder andere uiting in intertekstualiteit. "Parallel to the unlimited semiosis of signs

we have the infinite regress of texts as well" (Scholes, 1982: 145). Of, om weer aan te haal uit Eco se roman:

Now I realized that not infrequently books speak of books: it is as if they spoke among themselves. In the light of this reflection, the library seemed all the more disturbing to me. It was then the place of a long, centuries-old murmuring, an imperceptible dialogue between one parchment and another, a living thing, a receptacle of powers not to be ruled by a human mind.... (1984a: 286)

Tot sover oor die teorie van kodes. Die teorie van tekenproduksie ken 'n rol toe aan sender en ontvanger, en is veral belangrik vanweë Eco se bespreking van die estetiese teks. Sy uitgangspunt is dat 'n mens nie 'n tipologie van tekens kan opstel nie (deel van sy ontwikkeling op Peirce), maar eerder moet soek ^{na} ~~vir~~ wyses waarop teken-funksies geproduseer word (1976: 217). Aangesien 'n teken-funksie gedefinieer word as die korrelasie tussen 'n uitdrukking en 'n inhoud gegrond op 'n konvensionele kode, welke kodes die reëls verskaf wat teken-funksies genereer, sou die definisie verval indien sekere tekens verbind kan word aan hul objekte (1976: 191). Eco gebruik heelwat ruimte om die konvensionele aard van ikone te bewys (1976: 191-217), waarin hy slaag deur die term "konvensioneel" ietwat vryer aan te wend, sodat iets kultureel gekodeer kan wees sonder dat dit algehele arbitrêrheid sinjaleer. Dit is belangrik, want hierdeur word dit moontlik om sogenaamde "tekens" te beskou as die gevolg van verskeie produksiewyses, en uiteindelik

te kan sê "a painting is certainly not a 'sign': it is a complex text resulting from the network of many modes of production" (1976: 259).

Sover dit die semiotiese benadering tot kuns, spesifiek letterkunde, betref, is dit die moeite werd om kortliks na die benadering van die Praagse skool te kyk vóór die meer onlangse beskouings van Eco en Riffaterre betrek word. Hoewel Praagse semiotiek natuurlik hoegenaamd nie die teoretiese kompleksiteit van Eco besit nie, dien 'n beskouing daarvan 'n dubbele doel: dit verteenwoordig die eerste pogings om semiotiek spesifiek op 'n enkele dissipline toe te pas, om semiotiek as 't ware bruikbaar te maak; en dit dui die noue verband tussen semiotiek en strukturalisme aan, semiotiek synde in vele opsigte 'n ontwikkeling op strukturalisme - in skerp kontras tot die meer antagonistiese dekonstruksie.

Die ooreenkoms tussen strukturalisme en semiotiek word aangetoon deur die feit dat heelwat van die aspekte wat reeds betrek is in die bespreking van Praagse strukturalisme sonder meer as sentrale aspekte ook van die skool se semiotiek dien. Al wat nodig is, is dat die begrip teken die begrip boodskap of teks vervang. Dan word dit moontlik om die poëtiese funksie te definieer as die instelling van taal op die teken (Mukařovský, 1938: 162). Vir Mukařovský is die kunswerk 'n tussenganger tussen die skepper en die gemeen-

skap (1936: 3). Hy steun taamlik direk op Saussure deur die kunswerk of artefak as *signifiant* te beskou, die estetiese objek, wat geleë is in die kollektiewe bewuste van 'n hele gemeenskap, as die *signifié*, en al die sosiale verskynsels waarna die kunswerk verwys as die referent. Die beswaar wat Eco sou hê teen die beskouing van die kunswerk as 'n teken is geantisipeer deur van Mukařovský se kollegas (veral Petr Bogatyrev), wat in die geval van teater die vertoning beskou het "not as a single sign but as a network of semiotic units belonging to different cooperative systems" (Elam, 1980: 7). (Keir Elam, in sy gesaghebbende werk oor semiotiek in drama, beskou die bydrae van die Praagse skool as die belangrikste gebeurtenis in dramatiese poëtika sedert Aristoteles.) Daar kan volstaan word met die volgende samevatting, waarin die ietwat vae Tsjeggiëse siening van die kunswerk - dalk 'n weerspieëling van die ewe vae begrip van 'n kollektiewe bewuste - aangedui word: "a semiological conception of literature has the advantage of creating a network of relations between the signs of the literary series and those of other series, thus avoiding a unilateral approach to texts as pure literary objects or as direct witnesses of a reality which is external to them" (Corti, 1978: 16).

Literatuur verteenwoordig dalk die moeilikste tekste waarmee semiotiek te make kan hê. Indien 'n mens Jakobson se sesvoudige indeling van taalfunksies aanvaar, tesame met sy definisie van die poëtiese teks as 'n instelling op die

boodskap self - en feitlik almal aanvaar in 'n mindere of meerdere mate die geldigheid van so 'n indeling - word jy dadelik bewus van die kompleksiteit van literatuur. Sodra die referensiële funksie tot 'n tweede-rangse posisie verskuif, word die normale kommunikatiewe konvensies deels verbreek, iets wat by uitstek kenmerkend is van modernistiese tekste. Nie alleen dit nie, maar literatuur word ook gekenmerk deur kompleksiteit, dubbelsinnigheid. Hoe meer kompleks 'n teks is, sê Eco, hoe meer kompleks is die verhouding tussen uitdrukking en inhoud (1976: 260). Dit sou anders gestel kan word: kompleksiteit beteken inderdaad dat die verhouding van uitdrukking tot inhoud kompleks is.

Die problematiese aard van estetiese tekste word aangetoon in Eco se samevatting van waarom 'n beskouing van sulke tekste belangrik is (1976: 261). In die eerste plek betrek 'n estetiese teks 'n besondere soort arbeid (want die semiotiek van tekenproduksie is 'n semiotiek van arbeid), te wete 'n spesifieke hantering van die uitdrukking, welke hantering lei tot 'n herwaardering van die inhoud. Die gevolg hiervan is 'n idiosinkratiese en hoogs oorspronklike teken-funksie, wat gepaard gaan met 'n proses van kode-verandering. Dit lei weer tot 'n nuwe bewustheid van die wêreld. Laastens verteenwoordig die estetiese teks 'n netwerk van verskillende kommunikasiehandelinge wat hoogs oorspronklike reaksies by die ontvanger uitlok.

Jakobson se begrip van dubbelsinnigheid is 'n manier om die reëls van die kode te oorskry. In estetiese tekste moet 'n dubbelsinnigheid op die vlak van uitdrukking gepaard gaan met 'n ooreenkomstige dubbelsinnigheid op die vlak van inhoud (1976: 262-3). Hoewel Eco geen verwysing maak na lesersverwagtinge nie, moet iets van hierdie aard inbegrepe wees by die idee van 'n gedeelde kode. Waarom is dubbelsinnigheid in wetenskaplike tekste onaanvaarbaar vanweë vaagheid, terwyl dit die norm verteenwoordig in estetiese tekste? Dat dit wel normatief is, word duidelik aangetoon deur Eco se verwysing na die Russiese formaliste se vreemd-making. As gevolg van dubbelsinnigheid op sowel die uitdrukkings- as die inhoudsvlak word die teks self-gerig, aangesien die aandag van die aangesprokene gerig word op die teks se eie vorm (1976: 264).

Deels op grond hiervan verkry die uitdrukking 'n uitgebreide waarde wat uiteindelik die magie van 'n kunswerk, die moeilik-vertaalbare (of onvertaalbare?) aspek daarvan verteenwoordig. Semiotiek werk teen die agtergrond van Saussure se differensiasie en Jakobson se binêre opposisies. "The theory of codes considers an expression level in which, on the basis of an as yet unshaped continuum, a syntactic system gives rise to a structured set of signal-units; the code assigns the units of this plane to units of a content plane in which an as yet unshaped continuum has been struc-

tured into a set of cultural units by a semantic system" (Eco, 1976: 266).

In gewone spreektaal word die eienskappe van die kontinuum geïgnoreer; al wat van belang is, is die betekenis wat oorgedra word deur die gekose betekenaars. In estetiese taal is die stof van die *signifiant* (Eco gebruik die term "sign-vehicle", maar dit verskil min genoeg van *signifiant* dat die meer bekende term in hierdie geval ewe goed aangewend kan word) - dit wil sê die kontinuum waaruit dit ontstaan - egter ook van belang: "the matter of *the sign-vehicle becomes an aspect of the expression-form*" (1976: 266). As voorbeeld: 'n rooi vlag op 'n nasionale pad of by 'n politieke byeenkoms kan begryp word as 'n uitdrukking sonder in ag name van die kwaliteit van die materiaal of die skakering van rooi; maar 'n rooi vlag in 'n skildery maak onder andere staat op sy chromatiese kwaliteit ten einde waardeer te word.

Estetiese tekste dwing dus semiotiek om te ontwikkel, om die kontinuum verder en verder te onderverdeel en dit al beter te probeer verstaan. Die gevaar bestaan oënskynlik dat die kunswerk se ambivalensie kan lei tot enige interpretasie. "It is indeed difficult to avoid the conclusion that a work of art *communicates too much* and therefore *does not communicate at all*, simply existing as a magic spell that is

radically impermeable to all semiotic approach" (1976: 270). Aangesien Eco so beïndruk is met die algemene idee van 'n onbeperkte semiosis, is dit onwaarskynlik dat hy deur hierdie hindernis gekeer sal word. Nietemin dui dit aan in hoe 'n mate literêre taal van spreektaal verskil, en hoe moeilik dit werklik is om 'n literêre teks volgens die streng wetenskaplike benadering van semiotiek te hanteer. Dit blyk duidelik uit 'n vergelyking van Jonathan Culler se bondig-beredeneerde en uitstekende *Structuralist poetics* met sy vae, onsamehangende *The pursuit of signs* (die titel op sigself toon onsekerheid). Die doel van hierdie kommentaar is hoegenaamd nie om die waarde van semiotiek te probeer verminder nie; dit is net belangrik om te onthou dat daar op hierdie stadium weinig meer as benaderings tot semiotiese literatuurstudies kan wees.

Die rede waarom 'n semiotiek van literatuur uiteindelik moontlik móét wees berus op 'n semiotiese kommutasietoets. Indien een kontekstuele element verander word, sal die res ongebalanseerd wees. Aangesien daar 'n kontekstuele eenheid is, moet daar 'n sistematiese reël wees, en dus 'n semiotiese plan ten spyte van die indruk van nie-semiosis. 'n Kunswerk het dieselfde strukturele eienskappe as 'n *langue* (1976: 271). Die dubbelsinnighede van die boodskappe op verskillende vlakke van die kunswerk volg 'n spesifieke plan, sodat die afwykings op verskillende vlakke met mekaar ooreenkom. Dit word dus moontlik om te sê dat "every devia-

tion springs from a *general deviational matrix*" (1976: 271), en die matriks - vanweë die verbintenis van uitdrukking en inhoud in die self-gerigte teks - behels 'n herrangskikking van die kodes. Die nuwe kode het 'n enkele spreker en 'n beperkte gehoor, en is dus 'n idiolek.

The rule governing all deviations at work at every level of a work of art, the unique diagram which makes all deviations mutually functional, is the *aesthetic idiolect*. Insofar as it can be applied by the same author to many of his own works ... the idiolect becomes a general one governing the entire *corpus* of an author's work, i.e. his *personal style*. Insofar as it is accepted by an artistic community and produces imitations, mannerisms, stylistic habits, etc., it becomes a *movement-idiolect*, or a *period-idiolect*.... (1976: 272)

Dit blyk dat Eco 'n minder beperkende siening het van die rol van die outeur as sy strukturalistiese voorgangers. Hy is besonder krities van ekstreme leser-gerigte teorieë (waaronder resepsie-estetika sou resorteer) waarin die effekte wat 'n leser voel benoem word, eerder as dat die poëtiese boodskap gedefinieer word. Die probleem met sulke teorieë is dat hulle sê wat ons voel, maar nie waarom nie (1976: 261-2). Nietemin erken hy ten volle die rol van die leser; om te lees beteken nie slegs om te dekodeer nie (1976: 274). Die leser het egter nie *carte blanche* nie: in die leesproses word 'n dialektiek tussen getrouheid aan die outeur se bedoelinge (in die mate dat hulle uit die teks afgelei kan word) en vindingryke vryheid geskep (1976: 276). Die ware outeur van die estetiese teks bly onbepaald; soms is dit die sender, soms die ontvanger - maar nooit kan die

onderliggende reël wat die teks daargestel het volkome geïgnoreer word nie (1976: 310).

Die inleiding tot *The role of the reader* dien deels as 'n antwoord op Barthes se verdeling tussen leesbare en skryfbare tekste en die toepassing daarvan in *S/Z*. 'n Sogenaamde oop teks kan volgens Eco slegs as 'n kommunikatiewe strategie beskryf word indien die rol van die aangesprokene (die leser) voorsien is ten tyde van die teksskepping (1981: 3). Aangesien die teksskepping berus op gedeelde kodes tussen outeur en leser, moet die outeur 'n modelleser voorstel (1981: 7). Outeurs wat slegs 'n gemiddelde leser in gedagte het - Ian Fleming of die skeppers van Superman - stel hul tekste bloot aan enige moontlike afwykende dekodering. "A text so immoderately 'open' to every possible interpretation will be called a *closed* one" (1981: 8). Oop tekste, daarenteen, se ingewikkelde kodes en struktuur beteken dat hulle die leser beperk, hom dwing in 'n bepaalde rigting. 'n Mens kan uit die teks aflei hoe 'n goeie leser van *Ulysses* lyk, iets wat onmoontlik is met 'n James Bond-verhaal (1981: 9).

Eco sluit sy *Theory of semiotics* af op verloklike wyse, deur te verwys na die rol van die subjek - outeur in die geval van literêre tekste - en die belang wat 'n ondersoek van hierdie rol nog mag hê (1976: 314-7). Binne die huidige grense van semiotiek is so 'n ondersoek nie moontlik nie; dit oorskry die beperking van 'n teorie van kodes en van

tekenproduksie deur die individuele oorsprong van 'n "wens om tekens te produseer" te wil inkorporeer. Die subjek moet in die eerste plek beskou word as een van die moontlike referente van die teks, en die rol van die referent val definitief buite Eco se semiotiese beginsels. Daar is egter 'n tweede moontlikheid wat tog die subjek laat bestaan binne huidige semiotiese beginsels. In soverre die subjek/outeur, tesame met van sy eienskappe en houdings, deur die uitdrukking/teks vooronderstel word, moet hy gelees word as 'n element van die inhoud. Ten slotte erken Eco egter dat semiotiek in die toekoms heel moontlik op een of ander manier plek sal moet vind vir die outeur.

Vir 'n toepassing van semiotiese beginsels op poëtiese tekste kan Riffaterre se belangrike *Semiotics of poetry* betrek word. Riffaterre gebruik nou hoegenaamd nie meer die konsep van die superleser wat (met klaarblyklike verwysing na homself in die rol) so prominent voorgekom het in sy artikel oor Jakobson en Lévi-Strauss se interpretasie van "Les Chats" nie. Wat veral opval in die boek is hoe tradisioneel die benadering inderdaad is. Hoewel Riffaterre sê dat literatuur 'n dialektiek tussen teks en leser behels (1980: 1), is dit baie duidelik dat sy werklike uitgangspunt die teks op sigself is. Dit is al waarop die leser kan steun (1980: 2). Die betekenis van 'n teks moet gevind word in die gedurige verdraaiing van mimesis (1980: 13), en die gedig is die gevolg van die transformasie van 'n woord of sin tot 'n

teks, of van tekste tot 'n groter geheel. 'n Gedig is nie rou taal waaruit 'n leser enige interpretasies kan haal nie; "it is already a stylistic structure, hot with intensified connotations, overloaded discourse" (1980: 164). Die leesproses is inderdaad beperkend - dit bevry nie die verbeelding nie, gee nie aan die leser al wyer ruimte vir verdere deelname nie (1980: 165). Dit is duidelik dat Riffaterre nie eintlik afwyk van Eco nie, maar sekerlik afwyk van die hele tendens wat tot dusver te bespeur was in literêre teorie en wat uitloop op Barthes se radikale beskouing van die leser se rol.

Hoewel semiotiek by tye onhanteerbaar wyd-reikend is vanweë die interdisiplinêre aard daarvan, is dit besonder streng wetenskaplik, en hierdie wetenskaplikheid dwing dit om terug te keer na Jakobson se soeke na die setel van literatuurheid (Riffaterre gebruik inderdaad die term (1980: 13), en vind dit geleë in die konflik tussen mimesis en die struktuur van 'n gedig). Daar is ongetwyfeld iets reaksionêr aan semiotiek, aangedui ook deur die gebruik van vreemdmaking as 'n sentrale poëtiese eienskap. Uiteindelik lei dit tot 'n positiewe ontwikkeling, 'n herwaardering van die teks. Die feit dat die semiotiese eenheid die teks self is, verhoed dat die leser se aandag dwaal; hy verkeer onder streng leiding en beheer wanneer hy gapings in die teks vul (Riffaterre, 1980: 165).

'n Mens sou kon saamstem met Culler dat Riffaterre se benadering vereenvoudigend is (1981: 91), maar slegs in die mate dat hy 'n gedig beskou as 'n transformasie van 'n woord of sin. Culler sê egter verder:

[I]t seems that Riffaterre is not undertaking the semiotics he originally proposed, not describing how readers do and must read, but offering, rather, a genetic theory, a method of interpretation based on a theory of origins. To discover the true meaning of a poem, one must interpret it in accordance with the principles by which it was constructed. (1981: 98)

Van een punt moet verskil word: Riffaterre sê juis hoe lesers moet lees. Dit is nie vir hom aanvaarbaar om eenvoudig lesersreaksies te beskryf nie: die teks is baie definitief 'n beperkende faktor. Deur te verwys na die beginsels waarvolgens die gedig gekonstrueer is oorinterpreteer Culler die rol van die outeur. Al wat Riffaterre - en Eco - vereis is dat die gedig se struktuur volkome in ag geneem word. Die leser se taak is om daardie struktuur te erken in sy leesproses. Deur in een asem te verwys na "how readers do and must read" verdraai Culler effens Riffaterre se doel. Laasgenoemde se primêre taak is voorskriftelik, wat verklaar hoekom so 'n groot deel van sy boek gewy word aan gedig-interpretasies. Indien semiotiek as 'n logiese uitbreiding op strukturalisme beskou word, mag dit die begin van die pendule se terugswaai verteenwoordig. Die volle literêr-teoretiese aandag kan nie meer geskenk word aan hoe lesers lees nie; slegs deur ook te sê hoe lesers behoort te lees kan die teks - en, ja, die outeur se bedoeling - tot sy reg kom.

HOOFSTUK 8

DEKONSTRUKSIE

Dekonstruksie, is die aantygning van hierdie hoofstuk, lei onvermydelik na wat soms beskryf word as die afgrond, "the abyss", "l'abyme". Die gevolg is dat daar 'n gedurige terugkrabbeling plaasvind, en dat die algemene literêr-teoretiese dialektiek tussen die radikale en behoudende benaderings ook in die klein plaasvind binne die werke van die kommentators op en volgelinge van Derrida. Die dialektiek blyk duidelikste uit die polemieë tussen Derrida en Austin/Searle, en uit 'n vergelyking van Paul de Man se *Blindness and insight* met Harold Bloom se *The anxiety of influence*. Ná 'n breedvoerige beskouing van die algemene beginsels van dekonstruksie sal spesifiek hierna gekyk word.

Dekonstruksie kan verbind word met een naam: Jacques Derrida. Hy is in die eerste plek filosoof, en sy belang vir literêre teorie spruit deels uit sy verbintenis met die Yale-skool, die vier ander literatoure wat saam met Derrida bygedra het tot *Deconstruction and criticism* in 1979: Bloom, De Man, Geoffrey Hartman en J Hillis Miller. Reeds in 1966 egter - die jaar vóór die verskyning van sy drie programmatiese boeke, *La Voix et le phénomène*, *De la grammatologie* en *L'Écriture et la différence* - het Derrida sy nuwe benadering in Amerika bekend gestel met 'n lesing by Johns Hopkins Universiteit getiteld "Structure, sign and play in the

discourse of the human sciences" (in Derrida, 1978: 278-93).

Die lesing is 'n nuttige beginpunt vanweë sowel die beligting van sekere sentrale begrippe as die kritiek op Lévi-Strauss, waaruit dekonstruksie se antagonisme tot strukturalisme blyk.

Die struktuurheid van struktuur, sê Derrida, was tot onlangs nog altyd geneutraliseer of beperk deur 'n middelpunt daaraan te gee of deur dit te verwys na 'n punt van aanwesigheid ("presence" - "aanwesigheid" word verkies bo byvoorbeeld "teenwoordigheid" omdat dit klankmatig ooreenkom met "afwesigheid", soos die Engelse "presence"/"absence") of na 'n vasgestelde oorsprong. Die funksie hiervan was om die spel van die struktuur te beperk. Die middelpunt dien om die spel binne 'n raamwerk te hou, om te alle tye 'n gerusstellende onbeweeglikheid en sekerheid te handhaaf wat nie onderhewig is aan die spel nie. Enige afwykings kan met gemak terugverwys word na die vaste punt van oorsprong. Die hele geskiedenis van die konsep van struktuur kan dus beskou word as 'n reeks waarin een middelpunt deur 'n volgende vervang word.

Successively, and in a regulated fashion, the center receives different forms or names. The history of metaphysics, like the history of the West, is the history of these metaphors and metonymies. Its matrix ... is the determination of Being as presence in all senses of this word. It could be shown that all the names related to fundamentals, to principles, or to the center have always designated an invariable presence - *eidos*, *archē*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essence, existence, substance, subject) *alētheia*, transcendentality, consciousness, God, man, and so forth. (1978: 279-80)

Dit was die posisie tot onlangs, tot daar 'n self-reflekteerende aspek bygekome het, die struktuurheid van struktuurgedink is. Van toe af was dit nodig om sowel die wet wat die begeerte vir 'n middelpunt beheer het te dink, as die proses van betekenis wat die gedurige vervanging van hierdie wet reguleer. Die middelpunt, die sentrale aanwesigheid, was nog altyd reeds vervang; gevolglik was dit nodig om te dink dat daar geen middelpunt is nie, dat dit 'n soort nie-lokus is waarin 'n oneindige hoeveelheid teken-vervangings betrokke raak. En hierdeur word taal se rol bevestig: vanweë die afwesigheid van 'n middelpunt word alles diskoers, "a system in which the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of differences" (1978: 280).

As voorgangers tot hierdie vernuwing noem Derrida vir Nietzsche, vir Freud (met sy bevraagtekening van die bewuste) en vir Heidegger. Dit is veral Nietzsche, in sy ontwikkeling van filologie tot filosofie, wat belangrik is. Met die beroemde onderskeid van sy eerste boek, *Die Geburt der Tragödie*, tussen die Dionisiese en die Apolliniese, wil Nietzsche die vastheid van struktuur vervang met die vryheid van spel ten einde ons te oortuig van "the eternal joy of existence" (1967: 104). Die verwantskap met Derrida blyk nog duideliker uit die afstand wat Nietzsche verkry op die wêreld van objekte, die referensiële wêreld, ter begunsti-

ging van taal; die benadering verg uiteraard 'n ontkenning van die begrip waarheid, aangesien waarheid 'n vaste middelpunt impliseer.

What then is truth? A mobile army of metaphors, metonymies, anthropomorphisms - in short, a sum of human relations which, poetically and rhetorically intensified, become transposed and adorned, and which after long usage by a people seem fixed, canonical and binding on them. Truths are illusions which one has forgotten are illusions, worn-out metaphors which have become powerless to affect the sense, coins which have their obverse effaced and are now no longer of account as coins but merely as metal. (aangehaal in Stern, 1978: 136)

Alle filosofieë, dus, berus op metaforiese taal, en beide Nietzsche en Derrida is voorstanders van 'n oop veelvuldigheid van diskoers waardeur konsepte soos waarheid opgelos word in die vrye spel van tekens (Norris, 1982: 58, 59).

Wat die teken aanbetref, gaan Derrida se lesing voort, is daar twee maniere om die opposisie tussen die *signifiant* en *signifié* op te los. Die een manier is die tradisionele benadering van Westerse metafisika: die *signifiant* word ondergeskik gestel aan die *signifié*, die teken aan denke. Die ander manier is Derrida se benadering: die bevraagtekening van die sisteem waarbinne hierdie reduksie van die *signifiant* funksioneer, by name die opposisie tussen die sintuiglike en die verstandelike. (Daar is iets hier van die erotiese aanslag wat Derrida deel met Nietzsche - onder andere deur Dionysus - en Barthes (Norris, 1982: 72).)

Wanneer Derrida sy siening vestig op die sosiale wetenskappe is sy teiken Lévi-Strauss - natuurlik vanweë laasgenoemde se dominante posisie binne Franse strukturalisme en die gepaardgaande klem op binêre opposisies. Sentraal hieraan is die opposisie tussen natuur en kultuur. Lévi-Strauss aanvaar nie sonder meer hierdie opposisie nie; die verbod op bloedskaande waaraan hy soveel aandag skenk ondermyn juis die opposisie. Enersyds is die verbod universeel, en dus by implikasie natuurlik; andersyds is dit, synde 'n verbod, reflekerend van 'n normatiewe sisteem, en dus kultureel. Die probleem met Lévi-Strauss, volgens Derrida, is dat hy 'n oplossing tot die paradoks op die verkeerde manier benader: hy behou die ou konsepte van natuur en kultuur, en wys slegs hier en daar, waar hy dit nodig ag, op die beperkings van die opposisie. Derrida se benadering is om die geskiedenis van die konsepte kultuur en natuur self te bevraagteken, as 'n eerste stap buite filosofie. By Lévi-Strauss bestaan daar, ten spyte van 'n bewustheid van beperkings, 'n vrees om verby die aanwesige en die empiriese te beweeg. Derrida se interpretasie, daarenteen, "affirms play and tries to pass beyond man and humanism, the name of man being the name of that being who, throughout the history of metaphysics or of ontotheology - in other words, throughout his entire history - has dreamed of full presence, the reassuring foundation, the origin and the end of play" (1978: 292).

Vir 'n meer gedetailleerde bespreking van die sentrale konsepte van hierdie spel-teorie, kan gekyk word na *Of grammatology*. Die tweede deel van die boek is 'n dekonstruksie van Rousseau, die filosoof van die natuur, van oorsprong, van aanwesigheid en stem eerder as afwesigheid en skryf; en Lévi-Strauss beskou vir Rousseau as die grondlegger van moderne antropologie, sodat 'n dekonstruksie van die een 'n dekonstruksie van die ander impliseer. 'n Skerp aanval word geloods op die hoofstuk "A writing lesson" in *Tristes tropiques* (1976: 385-99), waarin Lévi-Strauss skryf beskou as 'n koloniale, onderdrukkende, gewelddadige mag. Derrida dui aan dat die Nambikwara - die stam wat onderwerp was aan die les - heeltemal bekend was sowel met 'n sosiale hiërargie as met geweld, en dat Lévi-Strauss se gevolgtrekking gebaseer is op 'n ideale beeld van 'n gemeenskap "immediately present to itself, without difference, a community of speech where all the members are within earshot" (1976: 136). Dit is egter uit die eerste deel van *Of Grammatology* dat Derrida se primêre beginsels duidelik blyk, onder andere deur sy bespreking van Saussure.

Lévi-Strauss se poging om aanwesigheid te bevestig deur skryf te ontken is 'n fout wat ook Saussure begaan. Derrida haal verskeie passasies aan uit die *Cours*, veral uit die hoofstuk getiteld "Representation of a language by writing" (1983: 24-31), ten einde op Saussure se sterk vooroordeel

teen skryf en ten gunste van spraak te wys, 'n vooroordeel wat duidelik blyk uit sinne soos die volgende:

A language and its written form constitute two separate systems of signs. The sole reason for the existence of the latter is to represent the former. (1983: 24)

Derrida wil die hiërargie bevraagteken, afbreek, dalk inverteer. Grammatologie word dan ook gedefinieer as die wetenskap van skryf (1976: 4), en skryf is nog altyd beskou as derivatief, toevallig, uitwendig, as 'n teken van 'n teken (1976: 29). Die teken by Saussure is *arbitrêr*, en op grond van die beginsel van differensiasie word sowel *signifiant* as *signifié* bepaal deur hul verskille van ander terme: daar is slegs verskille, geen positiewe terme nie.

Deur die begrippe *signifiant* en *signifié* as onlosmaaklik verbind binne die teken te beskou, verbind Saussure ook betekenis met klank, konsep met stem (1976: 31). Hy wy 'n hoofstuk aan skryf ten einde die uitwendige aard daarvan te belig, om sodoende die suiwerheid van die interne verband tussen klank en betekenis te bevestig: "Saussure's vehement argumentation aims ... at a sort of stain and primarily at a sin" (1976: 34), die sonde van 'n inversie van wat gesien word as die natuurlike verhouding tussen spraak en skryf. Ten spyte van Saussure se teorie van *arbitrêrheid*, wys Derrida met sy gewone oog vir ironieë uit, wil hy 'n natuurlike orde handhaaf in die verhouding tussen linguistiek en grafiese tekens (1976: 35). Dit is tipies van Derrida se werkwyse: deur interne teenstellings binne 'n teks uit te

lig, probeer hy aantoon hoe die teks sigself dekonstrueer, vasloop in selfopgelegde beperkings. Die doel hiervan is nie om die teks volkome ongeldig te verklaar nie, maar om vooronderstellings te verwyder ten einde die moontlikhede wat die teks inhou verder te laat ontwikkel. Die beperking in die *Cours* is die uitsluiting van skryf ten einde "a speech dreaming its full self-presence" (1976: 39), 'n logos, daar te stel.

Derrida thus shows how Saussure's discourse deconstructs itself, but he also argues, and this is a point that must not be missed, that, far from invalidating the *Cours*, this self-deconstructive movement is essential to its power and pertinence. The value and force of a text may depend to a considerable extent on the way it deconstructs the philosophy that subtends it. (Culler, 1983b: 98)

Derrida se dekonstruksie berus veral op twee Saussuriaanse begrippe: differensiasie (wat volg uit arbitrêrheid) en *langue* en *parole* (1976: 52-3). Volgens Saussure se eie definisie is differensiasie nie op sigself sintuiglik nie (te verstane binne die opposisie "sensible" en "intelligible", of ook *signifiant* en *signifié*). Die bewering dat taal essensieel fonies is word hierdeur aangetas, asook die beweerde afhanklikheid van die grafiese *signifiant*. Die natuurlike verband tussen klank en betekenis word gevolglik opgehef en sodoende die uitsluiting van skryf. Daar is in die hoofstuk oor Saussure reeds verwys na die probleem van die juiste verhouding tussen *langue* en *parole*. Die opheffing van die verband tussen klank en betekenis tas ook hierdie verhouding aan. Maar in ieder geval: "What are we to make of

this privileged status for speech (*parole*) in a theory which is otherwise so heavily committed to the prior significance of language-as-system (*langue*)?" (Norris, 1982: 26-7).

Derrida se oplossing tot hierdie vraag lê in 'n ontkenning van die onderskeid tussen die buite en die binne van 'n taal: skryf is deel van taal, en moet as sodanig erken word.

Ten einde die waarde van die Saussuriaanse begrip differensiasie te begryp in hierdie nuwe konteks, moet een van Derrida se sleutelbegrippe, dié van die spoor, bespreek word. In haar uitstekende lang inleiding tot *Of grammatology* stel die vertaler, Gayatri Chakravorty Spivak, die spoor voor as beginpunt van 'n ondersoek na Derrida (1976: xv-xvi), hoewel sy later erken dat *différance* (die gewone beginpunt) eerder as meester-konsep beskou kan word (1976: xliii). Die konsep van die *graphie* (noem dit maar skryf-eenheid) impliseer noodwendig 'n raamwerk: dié van die ingestelde spoor, welke spoor geen natuurlike verbintenis het met die *signifié* nie (1976: 46). Op hierdie wyse laat Derrida dus toe dat Saussure se skema tot sy reg kom: as ewige differensiasie wat nooit tot finale betekende gestol word nie. Dit is hierdie differensiasie wat die afwesigheid van 'n ander hier-en-nou, van 'n ander transendentale aanwesigheid, van 'n ander oorsprong toelaat; metafisika word bevraagteken en die struktuur geïmpliseer deur die arbitrêre aard van die teken word beskryf (1976: 47). Die

teken, vanweë die spoor-aspek daarvan, is in ewige beweging, verteenwoordig 'n ewige wording.

Dit laat Derrida toe om die teken self onder sogenaamde deurhaling (*sous rature*, weer een van sy sentrale begrippe) te plaas, soos in sy "the sign ~~is~~ that ill-named ~~thing~~, the only one, that escapes the instituting question of philosophy: 'what is...?'" (1976: 19). Hy steun op Peirce se siening van ewige verwysing tussen tekens, wat toelaat vir "the de-construction of the transcendental signified" (1976: 49), en die ontkenning van enige referensiële objek anders as in terme van 'n teken. Dit laat Derrida toe, verder, om grammatologie - as die wetenskap van die arbitrêre aard van die teken, van die ongemotiveerde aard van die spoor, van skryf voor spraak - in die plek te stel van Saussure se semiologie:

I shall call it [grammatology].... Since the science does not yet exist, no one can say what it would be; but it has a right to existence, a place staked out in advance. Linguistics is only a part of [that] general science ...; the laws discovered by [grammatology] will be applicable to linguistics. (1976: 51)

Hy gaan voort deur te sê dat hierdie verskuiwing nie alleen toelaat dat skryf logosentriese onderdrukking teenwerk nie, maar ook dat die semiotiese projek self bevry word van linguistiek. Alhoewel semiotiek meer algemeen is as linguistiek, word dit nog steeds hanteer asof dit onderworpe is aan laasgenoemde ('n omkering wat Barthes by name voorstaan in *Elements of semiology* en *The fashion system*).

Dit alles volg uit die werking van die spoor, maar steeds bly 'n definisie van hierdie term newelagtig, buite bereik. Dit is essensieel vir dekonstruksie dat dit die geval moet wees; dit is ook die rede vir die tegniek van *sous rature* - logosentrisme, die metafisika van aanwesigheid, moet gedurig bevraagteken word. "Spoor" is een voorbeeld van wat Norris beskryf as "paradoxical terms which cannot be reduced to a stable order of meaning" (1983: 24). Derrida self dui die paradoksale aard goed aan:

The trace is in fact the absolute origin of sense in general. Which amounts to saying once again that there is no absolute origin of sense in general. The trace is the differance which opens appearance [l'apparaître] and signification. (1976: 65)

Op 'n ander plek skryf Derrida, bondiger: "The trace is nothing" (1976: 75). Die werking daarvan is makliker om te beskryf: dit ondermyn 'n ontologie (of 'n ontoteologie, soos Derrida dit ook noem) wat die betekenis van wese of syn as aanwesigheid bepaal het, en die betekenis van taal as die volle kontinuïteit van spraak. Die dekonstruksie van aanwesigheid volvoer sigself deur die dekonstruksie van bewustheid, en dus deur die konsep van die spoor (1976: 70).

Différance is verwant aan die spoor, en het, soos Spivak ook noem, eintlik die sleutelkonsep van dekonstruksie geword. Die mees aanneemlike samevatting kom voor in 'n artikel van Derrida met die titel "Differance" (in Derrida, 1973: 129-60). Die konsep is, soos al Derrida se konsepte, doelbewus vaag - hy ontken inderdaad dat dit as 'n konsep, of selfs as

'n woord, beskryf kan word. Die term is 'n nuutskepping wat veronderstel is om sowel 'n ruimtelike as 'n tydsaspek te betrek, synde 'n samestelling van wat in Engels "differ" en "defer" sou wees. 'n Besonder aantreklike eienskap vir Derrida is die feit dat *différance* en *différence* dieselfde klink, maar anders lyk; met ander woorde, dat die grafiese verskil tussen a en e geskryf of gelees, maar nie gehoor kan word nie.

Weer moet 'n mens nie soek vir 'n eenvoudige enkele definisie van 'n term nie: definiëring impliseer afsluiting, en vir Derrida moet daar ewige beweging wees. Dit is dan ook juis wat *différance* impliseer: enersyds Saussure se differensiasie-begrip deurgevoer tot op 'n punt waar een term nooit as een betekenis vasgepen kan word nie, maar altyd slegs in terme van ander terme begryp kan word; andersyds die ewige uitstel van enige finale betekenis, enige afronding. *Différance* is 'n proses, en die proses is spel in die Nietzscheaanse sin van die woord.

What we note as *differance* will thus be the movement of play that "produces" (and not by something that is simply an activity) these differences, these effects of difference. This does not mean that the *differance* which produces differences is before them in a simple and in itself unmodified and indifferent present. *Differance* is the nonfull, nonsimple "origin"; it is the structured and differing origin of differences. (Derrida, 1973: 141)

Différance verteenwoordig inderdaad die sameloop van die werke van Nietzsche, Saussure, Freud, Levinas en Heidegger; tesame met die spoor som dit ons epog op as die begrensing

van ontologie (van aanwesigheid). Die spel, sê Derrida, is bodemloos.

The very trace of difference has sunk from sight. If we admit that differance (is) (itself) ['n ander vorm van *sous rature*] something other than presence and absence, if it traces, then we are dealing with the forgetting of the difference (between Being and being [na aanleiding van Heidegger]), and we now have to talk about a disappearance of the trace's trace. (1973: 155)

Dit is hier waar 'n mens dekonstruksie as afgrond begin bespeur.

As filosoof opponeer Derrida, soos reeds genoem, die volharding van logosentrisme in die Westerse filosofiese tradisie. Soos Culler dit stel: "Though we cannot imagine or bring about the *end* of metaphysics, we can undertake a critique of it from within by identifying and reversing the hierarchies it has established" (1979: 154). Die eerste hiërargie wat bevraagteken word is die een wat spraak bo skryf plaas, 'n hiërargie wat intiem verbind is met die bevoorregte posisie van die logos, van die metafisika van aanwesigheid: fonosentrisme en logosentrisme is twee aspekte van dieselfde uitgangspunt. Hierdie hiërargiese opposisie is dus tekenend van 'n meer algemene wanopvatting in Westerse filosofie, 'n begrip van die wêreld "that arises from the difference between the worldly and the non-worldly, the outside and the inside, ideality and nonideality, universal and nonuniversal, transcendental and empirical, etc." (Derrida, 1976: 8). Dekonstruksie dink verby sulke tradisionele opposisies, poog om sulke begrensings af te breek.

Die opposisie spraak/skryf is sentraal, volgens Derrida, aan die filosofiese tradisie waarvolgens spraak aanwesigheid verteenwoordig en skryf iets minder as dit. "To tamper with the privilege of speech would be to threaten the entire edifice" (Culler, 1983b: 107) - ons het reeds gesien hoe Derrida, in sy bespreking van Lévi-Strauss, die opposisie kultuur/natuur afbreek.

Dit is nie slegs, soos soms foutiewelik deur volgelinge van Derrida geglo word, 'n kwessie van die hiërargieë inverteer nie. Inversie is slegs een van die maniere, en 'n besonder effektiewe manier, waardeur die (ideologiese) beperkings van hiërargiese opposisies uitgewys kan word.

[O]ne might say that to deconstruct an opposition, such as presence/absence, speech/writing, philosophy/literature, literal/metaphorical, central/marginal, is not to destroy it, leaving a monism according to which there would be *only* absence or writing or literature, or metaphor, or marginality. To deconstruct an opposition is to undo and displace it, to situate it differently. (Culler, 1983b: 150)

'n Eenvoudige inversie sou uit die aard van die saak geen ontwikkeling toon op logosentrisme nie; "what Derrida is asking us to conceive is the radical instability, the strictly *undecidable* character, of any such loaded metaphysical opposition" (Norris, 1987: 133).

Hierdie punt kan geïllustreer word deur verwysing na 'n verdere belangrike Derridiaanse konsep, die supplement. Dit is weer 'n term - soos *différance*, spoor, *archi-écriture* - wat deel is van die groot verskuiwing wat Derrida wil

bewerkstellig in metafisika. As sulks is die terme nie altyd maklik onderskeibaar nie; of eerder, hulle is slegs in terme van mekaar verstaanbaar - Derrida sê byvoorbeeld dat dit wat supplementêr is in werklikheid *différance* is (1973: 88). Die term *supplément* kom herhaaldelik voor in Rousseau se werke, en dit is dan ook in die tweede deel van *Of grammarology* waar Derrida veral aandag skenk hieraan.

Twee voorbeelde van Rousseau se gebruik van die term maak die rol wat dit speel duidelik (Derrida, 1976: 144-57). Die eerste het taamlik direk te make met skryf; die tweede met masturbasie. Die supplement word deur Rousseau as gevaarlik beskryf, en die gevaarelement lê in die dubbele betekenis van die woord "supplement": enersyds is dit 'n toevoeging, andersyds 'n vervanging. Wanneer Natuur, as self-teenwoordigheid, verhoed word, wanneer spraak nie daarin slaag om aanwesigheid te beskerm nie, word skryf nodig. Skryf verteenwoordig hier 'n kunsmatige toevoeging wat spraak aanwesig maak terwyl dit eintlik afwesig is: die gevaar is dus dat skryf aanwesigheid verteenwoordig. Want dit is die tweede aspek van die supplement: "It adds only to replace" (1976: 145), en hierdie twee aspekte kan nie van mekaar onderskei word nie. Opvoeding, wat as 'n toevoeging tot natuur beskou word, vervang onvermydelik natuur, sodat die hiërargiese opposisie natuur/kultuur geïnverteer word.

Op dieselfde manier is masturbasie *ce dangereux supplément* tot seksualiteit, vernietig dit natuur, volgens Rousseau. Maar ook dit kan geïnverteer word. Die ooreenkomste tussen seks en masturbasie is van so 'n aard dat die een die ander inbegryp.

[O]ne must immediately recognize that "cohabitation with women," hetero-eroticism, can be lived ... only through the ability to reserve within itself its own supplementary protection. In other words, between auto-eroticism and hetero-eroticism, there is not a frontier but an economic distribution. (1976: 155)

Gevolgluk word, deur inversie, Rousseau se Thérèse 'n supplement. Die gevaarlike supplement wat as masturbasie bekend staan kan uiteindelik, in Rousseau se lewe, nie geskei word van sy aktiwiteit as 'n skrywer nie, is Derrida se slotsom. Die supplement, hoewel dit inversie as metode gebruik, wil die onlosmaaklike verband tussen dinge wat tradisioneel in opposisie tot mekaar staan, aantoon.

Wat Derrida doen, in die geval van skryf, is om ná die invertering van die hiërargie skryf uit te brei tot *archi-écriture* ten einde spraak te inkorporeer. Soos in die geval van die spoor, is ook *archi-écriture* 'n soort nie-wese - *archi-trace* vorm inderdaad deel van Derrida se terminologie. Dit verteenwoordig 'n soort oer-ontkenning van taal as aanwesigheid, 'n *différance* vóór die sogenaamde oorspronklike of natuurlike taal wat nooit as sulks bestaan het nie.

This arche-writing, although its concept is *invoked* by the themes of "the arbitrariness of the sign" and of difference, cannot and can never be recognized as the *object of a science*. It is that very thing which cannot

let itself be reduced to the form of *presence*. (1976: 57)

Die probleem van skryf behels inderdaad 'n bevraagtekening van die *archē* (1973: 135). Weer eens het ons dus 'n begrip wat nie vasgepen kan word nie, wat nie eers sonder meer "begrip" genoem kan word nie; weer eens 'n "begrip" onderhewig aan die "begrip" *différance* en verbonde aan die ewig-ontglippende "begrip" spoor.

Derrida se impak was en is groter in Amerika as in Frankryk, groter in literatuurstudie as in filosofie. Sy benadering verskil soveel juis van die Westerse filosofiese tradisie dat dit dalk verstaanbaar is; ook sy werkwyse, waarin hy meermale op die marginalia van filosofiese tekste konsentreer - die mees ekstreme geval is sy bespreking van 'n kanttekening in Nietzsche se manuskripte: "Ek het my sambreel vergeet" - laat die spelelement by tye sò domineer dat dit moeilik word, binne die filosofiese tradisie, om hom ernstig te bejeën. Daarbenewens is dit verstaanbaar dat 'n supplement-verhouding tussen literatuur en filosofie (en dalk 'n inversie van die tradisionele hiërargie) meer aantreklik sou wees vir literatore as filosowe. Dit is interessant dat Derrida self dekonstruksie beskou as 'n weerspieëling van sy groot belangstelling in letterkunde, sodat die filosofiese probleme van skryf as 'n ompad beskou kan word na die vraag: wat is literatuur? (Salusinszky, 1987: 22). Watter gevolge het dekonstruksie vir literatuurstudie? (Met die erkenning, natuurlik, dat so 'n vraag die

doelstelling van dekonstruksie gedeeltelik ontken, aangesien dit 'n opposisie tussen filosofie en literatuurstudie impliseer.)

'n Goeie beginpunt is dekonstruksie se verhouding tot strukturalisme en semiotiek. Soos duidelik blyk uit Derrida se besprekings van Saussure, maar ook uit sy besprekings van Lévi-Strauss, bestaan dekonstruksie nie eenvoudig in opposisie tot strukturalisme nie: dit is 'n waninterpretasie wat heel dikwels voorkom, by name in Norris se *Deconstruction*, wat begin met 'n ietwat skel aanval op die *Structuralist poetics* van Jonathan Culler. Sturrock verkies byvoorbeeld die benaming post-strukturalisme bo dekonstruksie (1986: 137), omdat die verhouding beter hierdeur aangetoon word. Wat Derrida wel probeer doen, is om te wys waar strukturalisme sigself vasloop teen self-opgelegde beperkings, of weier om die konsekwensies van sentrale sienings enduit te volg. Tekenend hiervan is Saussure se differensiasiebeginsel, wat deur Derrida omskep word in 'n *différance* sonder eindpunt, sonder sluiting. Net so met semiotiek. Hoewel dekonstruksie gebruik maak van die teken-begrip, moet die teken altyd beskou word as onder uitwissing: "the sign ~~is~~ that ill-named ~~thing~~...." Dit gaan verder as Peirce en Eco se ewige verwysings van een teken na 'n volgende, wat nog steeds erkenning gee aan die teken as entiteit. Die teken vir Derrida is altyd reeds bewoon deur die spoor van 'n ander teken wat nooit as sulks verskyn nie (Spivak, in

Derrida, 1976: xxxix), en 'n spoor is eintlik nie. Omdat Derrida erken dat sy skryf beperk word deur die konsepte van die Westerse filosofiese tradisie, moet hy gebruik maak van terme soos struktuur en teken; maar hulle staan altyd onder uitwissing, word altyd deurgevoer tot radikale gevolge.

Die verskil, soos Culler dit aantoon, is dat strukturalisme en semiotiek seker is dat sistematiese kennis moontlik is, terwyl post-strukturalisme slegs aanspraak maak op die wete dat sulke kennis onmoontlik is (1983b: 22). Die gevaar met 'n oorkoepelende term soos post-strukturalisme, wat veronderstel is om die latere Barthes, Foucault en Lacan saam met Derrida te groepeer, is egter juis sisteem-vorming. Die term dekonstruksie is deurgaans verkies in hierdie hoofstuk omdat dit spesifiek met Derrida se werk verband hou. Die probleme met benamings word aangetoon deur Barthes se ontwikkeling - en *S/Z* is 'n nuttige verwysingspunt. Soos reeds aangedui, val hierdie boek se kodifisering binne die veld van narratologiese strukturalisme, terwyl die divagasies - synde weer- spieëlings van die beginsel van polisemie - post-strukturalisties is. Die plasing van die boek binne die een of die ander raamwerk hang af van watter aspek as dominant gesien word. Maar Derrida doen weer heeltemal iets anders: vir hom gaan dit nie oor polisemie nie, maar oor - tipiese woordspel - *dissémination*. Soos Spivak dit stel:

A sowing that does not produce plants, but is simply infinitely repeated. A semination that is not *in*semination but *dis*semination, seed spilled in vain, an emission that cannot return to its origin in the

father. Not an exact and controlled polysemy, but a proliferation of always different, always postponed meanings. (in Derrida, 1976: lxxv)

Op een vlak verteenwoordig dekonstruksie 'n ekstreme vorm van "close reading" waarin geen aspek van die teks - en dit sluit Nietzsche se *sambreel* in - buite rekening gelaat word nie. Derrida gebruik die retoriese term *aporia*, twyfel, vir daardie plekke in 'n teks wat die metafisiese strekking van die teks teengaan; deur "close reading" kan sulke plekke gedurig gevind word ten einde die onmoontlikheid van sluiting in 'n teks keer op keer aan te dui. (Die keuse van 'n term uit retoriek is nie toevallig nie: retoriek verteenwoordig een van die belangrikste voorbeelde van "haakplekke" binne 'n teks, en laat dekonstruksie toe om enige teks metafories te lees.) Literêre kritiek is dus 'n Nietzsche-aanse spel; in filosofie word waarheid ontken, in letterkunde eenheid, en in albei gevalle 'n transendentale *signifié*.

There will be no unique name, not even the name of Being. It must be conceived without *nostalgia*; that is, it must be conceived outside the myth of the purely maternal or paternal language belonging to the lost fatherland of thought. On the contrary, we must *affirm* it - in the sense that Nietzsche brings affirmation into play - with a certain laughter and with a certain dance. (Derrida, 1973: 159)

Die spel-element word ook gevind in die gebruik wat dekonstruksie maak van intertekstualiteit.

Intertekstualiteit by Derrida móét as spel gelees word, en is die mees frustrerende aspek van sy werk vir diegene wat

binne die tradisies van filosofie staan. Daar is verskeie bekende voorbeelde hiervan. Een is *Glas*, feitlik 'n collage waarin tekste van Hegel en Genet (natuurlik twee uiterste figure) langs mekaar gestel word met, as inter-tekst, Derrida se eie kommentaar. 'n Ander is die inleidende hoofstuk, "Tympan", van die paslik-getitelde *Margins of philosophy* (1982: ix-xxix), waarin Derrida se tekst langs 'n tekst van Michel Leiris geplaas is; laasgenoemde dien as 'n timpaan waarmee die Derrida-tekst resoneer. Daar is ook die lang artikel in *Deconstruction and criticism* bekend as "Living on: border lines", waar die tweede deel van die titel verwys na 'n voetnota wat vir die hele honderd bladsye van die artikel strek, en wat grotendeels handel oor die probleme verbonde aan vertaling en oor die feit dat daar ook 'n intertekstuele verband tussen die vertaling en die oorspronklike is. Soos hy skryf in laasgenoemde artikel, een tekst lees 'n ander. "Each 'text' is a machine with multiple reading heads for other texts" (1979: 107). "Attentive to the ways in which texts implicitly criticize and undermine the philosophies in which they are implicated, he carries on a double mode of reading, showing the text to be woven from different strands which can never result in a synthesis but continually displace one another" (Culler, 1979: 155). Dit is wel spel, maar, soos by Nietzsche, is die spel ook erns. Intertekstualiteit is 'n vorm van disseminasie; dit illustreer uitstekend die onmoontlikheid van sluiting, veral

van sluiting binne 'n enkele teks. Derrida se eie intertekstuele werke is egter besonder moeilik om te lees: hulle verteenwoordig een komponent van 'n algemene benadering tot filosofie (en letterkunde) wat nooit op eenvoudige wyse daardie filosofie ontken nie. Inteendeel: die filosofie word in besondere detail - met erns - deurgedink. Juis hierdie deurdink is wat veroorsaak dat dekonstruksie so dikwels lyk asof dit op die buiterand van filosofie (en, weer eens, letterkunde) beweeg, omdat dit uiteindelik veroorsaak dat 'n "buite" en 'n "binne" nie gedink kan word nie.

Die skeidslyne verval, terminologie word onder uitwissing geplaas, daar is niks buite die teks nie, alles is *différance*: is dit wat Hillis Miller genoem het *mise en abyme*, letterlik die plasing in die afgrond, figuurlik - Gide se gebruik - die ewige weerkaatsing tussen spieëls? "Afgrond" is die metafoer wat gebruik word vir die bodemloosheid van dekonstruksie, die feit dat daar nooit enige eindpunt kan wees nie; dat selfs dekonstruksie deur 'n verdere dekonstruksie gedekonstrueer kan word (soos Paul de Man en Barbara Johnson, onder andere, vir Derrida dekonstrueer). Spivak glo, vreugdevol, dat ons wel die afgrond bereik het:

Deconstruction seems to offer a way out of the closure of knowledge. By inaugurating the open-ended indefiniteness of textuality - by thus "placing in the abyss" (*mettre en abîme*), as the French expression would literally have it - it shows us the lure of the abyss as freedom. The fall into the abyss of deconstruction inspires us with as much pleasure as fear. We are intoxicated with the prospect of never hitting bottom. (in Derrida, 1976: lxxvii)

Ook Norris verwys in sy vroeër boek hierna:

Within Derrida's writing there runs a theme of utopian longing for the textual "free play" which would finally break with the instituted wisdom of language. It is a theme that emerges to anarchic effect in some of his later texts ... (1982: 49)

'n Meer volledige ondersoek na hierdie vraagstuk is dié van die Marxistiese kritikus Frank Lentricchia, in 'n hoofstuk "History or the abyss: poststructuralism" (1983: 156-210). Die titel dui op 'n bepaalde vooroordeel; nogtans is sy bespreking van die "afgrond"-aspek waardevol. Sy kritiek is meer gerig op die Yale-literature - by name De Man, Miller en Hartman - as op Derrida self. Hul toe-eiening van Derrida is naamlik 'n uiterste formalisme, 'n gestroopte New Criticism (hoewel 'n mens weer moet waarsku dat Lentricchia neig om alles wat die beherende rol van geskiedenis ontken onder 'n enkele orde te groepeer). Is daar nie dalk, vra Lentricchia, 'n nuwe transendentale betekende bekend as die afgrond nie? Soek De Man en die ander nie eenvoudig na die diepte-strukture van retoriek nie? Die labirint van dekonstruktiewe tekste "places writing before us as the setting of the abyss" (1983: 179). Teoreties gesproke: "the abyss is itself abyssed, and therefore cannot serve as a point of presence" (1983: 182). Die Yale-literature het die begrip *différance* oorgeneem as "a radically subversive authority which autocratically commands, as *abyeme*, the whole field of writing" (1983: 173). Indien Lentricchia egter korrek is oor dekonstruksie as die uiteinde van formalisme, dan verteenwoordig

dit 'n nuwe hedonisme in die vrye spel van dekonstruktiewe lesers: "beneath the theory lies [a] sort of solipsistic impulse" (1983: 187). Soos dinge dus nou staan, is daar 'n eindeloos-reflekterende bepeinsing oor die bodemlose afgrond van skryf.

Hoewel Culler vir Lentricchia aanval as iemand wat gevang is, met sy klem op hedonistiese formalisme, in 'n patroon van sistematiese waninterpretasie (1983b: 278), is daar tog heelwat waarheid in laasgenoemde se siening. Juis deur nie vir Derrida self aan te val nie, vermy Lentricchia grootliks Culler se kritiek. Hy kry ondersteuning vir sy beskouing van dekonstruksie as formalisties van niemand minder as Harold Bloom nie (Salusinszky, 1987: 54). Dekonstruksie het wel verval tot 'n soort maklike teksinterpretasie (of nie-interpretasie) wat benut word deur duisende Derrida-dissipels - en hier sou 'n mens verkies om die geleerde lede van die Yale-skool vereers uit te sluit - dwarsoor die wêreld. Die een aspek van Derrida se werk wat dalk meer as enige ander geïgnoreer word, is die streng gedissiplineerde, moeilike aard daarvan (alhoewel die spel-element by hom ook later 'n sekere steriliteit weerspieël). Vir Derrida gaan dit nie eenvoudig om die ontkenning van tradisionele konsepte nie, maar om die deurdink van sulke konsepte - en dit moet gepaard gaan met 'n besonder grondige kennis van wie ook al gedekonstrueer word, en 'n hoë intelligensie. Tog kom daar selfs by die lees van Derrida 'n gedurige gevoel van *déjà vu*

by 'n mens op; indien die definisie aanvaar word in terme waarvan 'n genie iemand is met twee groot idees, kom hy een kort. Sodra die afgrond erken word, is dit moeilik om enig-sins verder te ontwikkel as wat Lentricchia die eindeloos-herhaalde bepeinsing daarvoor noem. Dit is gevolglik in die lig van hierdie steriliteit dat sowel die debat tussen Derrida en Austin/Searle as die verskille tussen *Blindness and insight* en *The anxiety of influence* beskou moet word.

'n Interessante - hoewel onbewuste - uitdaging tot dekonstruksie kom van die Engelse filosoof J L Austin se begrip "speech act semantics", saamgevat in *How to do things with words*, 'n boek wat gebaseer is op sy 1955 William James-lesings by Harvard. Die interessantheid lê daarin dat, terwyl Austin 'n waarheidskondisie ontken - Kempson is korrek in haar opposisie tussen "speech act semantics" en "truth-conditional semantics" (1977: 58-75) - sy teorie terselfdertyd berus op die situasie van die spraakhandeling, dit wil sê op oorsprong.

Austin begin deur 'n onderskeid te tref tussen "constatives" en "performatives". Die eeue-oue aanname van filosofie is dat om iets te sê, altyd is om iets te stel, om 'n stelling te maak; die stelling beskryf 'n situasie of 'n feit (verwys na 'n referent), en is gevolglik onderhewig aan 'n waarheidsstoets. Die probleem lê egter by die "performative" uitdrukkings, wat op die oog af lyk soos stellings, maar

wat, vanweë die feit dat 'n buite-referent ontbreek, nie waar of onwaar kan wees nie; dit is gevalle waar die uitdrukking tegelykertyd die uitvoer van 'n aksie is (soos in die geval: "Ek benoem hierdie skip die *Queen Elizabeth*", of: "Ek wed jou vyf sent dit sal môre reën"). Austin gaan egter voort deur aan te dui dat alle uitdrukkings inderdaad "performatives" is (hy inverteer die hiërargie). Die sentrale insig is dus dat ons taal gebruik om dinge te doen, en dat beskrywing maar net een van daardie dinge is (Kempson, 1977: 50). Dit het verreikende gevolge:

[W]e see that in order to explain what can go wrong with statements we cannot just concentrate on the proposition involved (whatever that is) as has been done traditionally. We must consider the total situation in which the utterance is issued - the total speech-act - if we are to see the parallel between statements and performative utterances, and how each can go wrong. (Austin, 1975: 52)

Die teorie berus baie sterk op oorsprong. Grammatikaal moet die uitdrukking 'n vorm kan aanneem met 'n werkwoord in die eerste persoon enkelvoud teenwoordige tyd indikatief aktief (1975: 61-2). Waar daar nie 'n verwysing is na die persoon wat verantwoordelik is vir die uitdrukking deur middel van die voornaamwoord "ek" nie, dan sal hy na verwys word, in mondelinge uitdrukkings, deur die feit dat hy die persoon is wat die uitdrukking verrig en, in geskrewe uitdrukkings, deurdat hy sy handtekening toevoeg (1975: 60).

Dit is op hierdie stadium moontlik vir Austin om sy aanvanklike verdeling agter te laat, en om dit te vervang met

'n drievoudige, oorsprong-gerigte verdeling tussen lokutief, illokutief en perlokutief. Al drie aspekte is deel van die spreker se handeling, en kan kortliks soos volg gedefinieer word: die lokutiewe is die uitdrukking van bepaalde klanke, die uitdrukking van bepaalde woorde in 'n bepaalde konstruksie, en die uitdrukking van daardie woorde met 'n bepaalde betekenis (1975: 94); die illokutiewe is die bedoeling van die handeling, die gewig ("force") daarvan (teenoor die betekenis - "meaning" - van die lokutiewe); die perlokutiewe behels die effek wat die spreker wil veroorsaak op die gevoelens, gedagtes of aksies van die gehoor, die spreker self, of ander persone (1975: 101). Dit is essensieel dat twee dinge begryp word: dit gaan hier om die handeling van die spreker, selfs in die geval van die perlokutiewe; en, vanweë Austin se aanvanklike verbreking van die grens tussen "constatives" en "performatives", behels 'n lokutiewe handeling *eo ipso* 'n illokutiewe handeling (1975: 98). Die ietwat moeilike onderskeid tussen die illokutiewe en perlokutiewe (bedoelingshandeling en trefhandeling in Snyman (1983: 11) se vertaling) word dalk die beste geïllustreer deur Austin se gebruik van die voorsetsel: "In saying x I was doing y" verteenwoordig die illokutiewe, en "By saying x I was doing y" die perlokutiewe (1975: 122). Nietemin is hy te alle tye bereid om te erken dat die spraakhandelinge met mekaar verband hou en mekaar oorvleuel (1975: 150).

Austin se belangrike filosofies-linguistiese bydrae behels dus uiteindelik twee aspekte wat vir Derrida paradoksaal sou voorkom: enersyds die ontkenning van waarheid in taal, andersyds die erkenning van oorsprong, van die spreker en die spreeksituasie, en van die primêre posisie van gesproke taal.

Derrida se aanvanklike antwoord is die artikel "Signature event context". Die artikel kan verdeel word in 'n breedvoerige beskouing van skryf en kommunikasie, met spesifieke verwysing na Condillac, en 'n meer direkte kritiek op Austin. Die algemene vraag is of die konsep van konteks ooit duidelik vasgestel kan word. Indien nie, beteken dit in die eerste plek dat die huidige konteks-konsep teoreties ontoereikend is, en in die tweede plek dat die skryf-konsep nie meer in terme van kommunikasie - in die beperkte sin van die oordrag van betekenis - verstaanbaar sal wees nie.

Die uitgangspunt van die artikel is 'n reeds-bekende inversie van die tradisionele logosentriese benadering tot filosofie, en die gevolge wat so 'n benadering het vir skryf. Skryf word dan gesien as 'n besonder potente kommunikasiemiddel wat die gebied van mondelinge kommunikasie sterk uitbrei. Binne so 'n benadering bly kommunikasie egter homogeen.

The meaning or contents of the semantic message would thus be transmitted, *communicated*, by different *means*, by more powerful technical mediations, over a far greater distance, but still within a medium that

remains fundamentally continuous and self-identical, a homogeneous element through which the unity and wholeness of meaning would not be affected in its essence. (1977a: 175)

Condillac word gekies as 'n tipiese voorbeeld van hierdie soort denke in die geskiedenis van filosofie. Dit is 'n siening wat die eenvoud van oorsprong aanvaar, asook die kontinuïteit van alle herleiding, alle produksie, alle analise, en die homogene aard van alle ordes. Skryf word geplaas onder die dekmantel van kommunikasie. Dit is altyd reproduksie, verteenwoordiging, "continuous derivation from a common root that is never displaced and which establishes a sort of community of analogical participation among all the species of writing" (1977a: 177). Altyd word dus verwys na aanwesigheid.

Derrida gebruik die konsep van herhaalbaarheid, "iterability", ten einde afwesigheid eerder as aanwesigheid te beklemtoon. 'n Geskrewe teken word aangebied in die afwesigheid van die ontvanger. Hierdie afwesigheid is egter nie eenvoudig 'n vertraagde aanwesigheid nie; eerder moet dit moontlik wees om hierdie vertraging, hierdie *différance*, tot 'n sekere absolute graad van afwesigheid te voer indien die skryfstruktuur sigself wil konstitueer. En waarom? Omdat, indien 'n geskrewe kommunikasie sy funksie as skryf, dit wil sê sy leesbaarheid, wil behou, moet dit leesbaar bly al verdwyn enige ontvanger heeltemal. Die kommunikasie moet met ander woorde herhaalbaar wees in die afwesigheid van 'n ontvanger. 'n Skryf wat nie leesbaar of herhaalbaar is

ná die dood van die ontvanger nie, sou nie skryf wees nie. Hierdie afwesigheid, die "dood" of moontlike "dood" van die ontvanger, verteenwoordig 'n breuk in aanwesigheid.

Dieselfde geld vir die sender:

For a writing to be a writing it must continue to "act" and to be readable even when what is called the author of the writing no longer answers for what he has written, for what he seems to have signed, be it because of a temporary absence, because he is dead, or, more generally, because he has not employed his absolutely actual and present intention or attention, the plenitude of his desire to say what he means, in order to sustain what seems to be written "in his name". (1977a: 183)

'n Geskrewe teken is 'n merk wat herhaalbaar is in die afwesigheid van die sender; dit breek met sy konteks deur dat dit leesbaar is ten spyte van afwesigheid; en dit is geskei van alle vorme van aanwesige referensie. Die inversie kom wanneer Derrida sê dat hierdie feite ook waar is vir gesproke taal, aangesien die *signifiant* steeds sigself konstitueer deur middel van sy herhaalbaarheid, die moontlikheid dat dit herhaal kan word nie slegs in die afwesigheid van die referent nie, maar ook van 'n bepaalde *signifié* en die bedoeling van aanwesige kommunikasie.

This structural possibility of being weaned from the referent or from the signified (hence from communication and from its context) seems to me to make every mark, including those which are oral, a grapheme in general; which is to say, as we have seen, the non-present *remainder* [restance] of a differential mark cut off from its putative "production" or origin. (1977a: 183)

Die algemene bespreking word afgesluit met 'n interessante argument. Die sin "die groen is of" ("le vert est ou") is onaanvaarbaar binne 'n kognitiewe of kenteoretiese konteks. Aangesien die sin op sigself egter nie sy eie konteks bepaal nie, is dit heeltemal moontlik dat dit binne 'n ander konteks be-tekenend kan funksioneer. Inderdaad, op sigself be-teken "le vert est ou" 'n voorbeeld van ongrammatikaalheid. Daar bestaan altyd die moontlikheid dat die merk afgesny kan word van sy oorspronklike *vouloir-dire*; elke teken kan dus aangehaal word, tussen aanhalingstekens geplaas word, en daardeur van 'n gegewe konteks geskei word. Daar bestaan slegs kontekste sonder middelpunte of vaste punte.

Hoewel Derrida tevrede is met Austin se ontkenning van die waarheidskondisie en met die idee van die "performative", vind hy fout daarmee dat laasgenoemde se teorie steeds konteksgebonde is, met as essensiële element "the conscious presence of the intention of the speaking subject in the totality of his speech act" (1977a: 187). Dus, hoewel die referent ontbreek, bly dit steeds die kommunisering van 'n bedoelde betekenis. Die gevolg hiervan, sê Derrida, is dat Austin tog maar deel bly van die filosofiese tradisie.

Hoewel hy die moontlikheid van die negatiewe - onsuksesvolle kommunikasie, waaraan Austin heelwat ruimte wy - erken as 'n strukturele moontlikheid, gaan hy onmiddellik voort deur dit uit te sluit as 'n randverskynsel waaruit ons niks verder

kan leer nie. Hy is nie bereid om dit as 'n intrinsieke deel van die struktuur te beskou nie. Dit lei daartoe dat Austin ook die moontlikheid van aanhaling uitsluit as abnormaal en parasities op die "performative" uitdrukking:

[A] performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance - a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways - intelligibly - used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use - ways which fall under the doctrine of the *etiologies* of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances. (1975: 22, en aangehaal in Derrida, 1977a: 190)

Die vraag wat Derrida dan vra, is: is hierdie ander taalmoontlikhede, hierdie parasitiese verskynsels, 'n soort gevaarlike buitewêreld waarvan spraak sigself moet weerhou? Of behoort hulle eerder as positiewe moontlikhede binne spraak self beskou te word? Deur hierdie dinge uit te sluit, bowenal deur aanhaling uit te sluit, word herhaalbaarheid beperk en so ook die moontlikheid van 'n suksesvolle "performative". Die gevolgtrekking wat Derrida dan maak is "a successful performative is necessarily an 'impure' performative" (1977a: 191).

Hy gaan voort deur te sê dat sonder die verdubbeling van aanhaling, 'n "performative" uitdrukking nie moontlik sou wees nie. Met ander woorde, dit is nie 'n unieke uitdrukking nie, maar konformeer met 'n herhaalbare model: deur te

sê "Ek benoem hierdie skip die *Queen Elizabeth*" haal ek inderdaad 'n formule aan. 'n Onmiddellike gevolg is dat die bedoeling (van die spreker/sender) nie sonder meer aanwesig is nie, wat vir Derrida toelaat om die spel-element en die begrippe van afwesigheid en *différance* te inkorporeer.

Dieselfde geld vir Austin se stelling in verband met handtekeninge as aanduidend van oorsprong in die geval van geskrewe uitdrukkings. Handtekeninge kan egter slegs funksioneer, sê Derrida, omdat hulle herhaalbaar is, omdat hulle vorige handtekeninge aanhaal met geringe verskille. 'n Puristiese benadering sou nie so 'n funksie toelaat nie. Die artikel eindig op spottende wyse:

(Remark: the - written - text of this - oral - communication was to be delivered to the *Association des sociétés de philosophie de langue française* before the meeting. That dispatch should thus have been signed. Which I do, and counterfeit, here. Where? There. J.D.) (1977a: 196)

En daar, inderdaad, verskyn sy handtekening.

Searle se antwoord is verfrissend direk, met stellings soos dat Derrida 'n neiging toon om dinge te sê wat klaarblyklik vals is, en dat Derrida se Austin onherkenbaar is en feitlik geen ooreenkoms toon met die oorspronklike nie. Dit is dalk té sterk 'n geval van die keiser se nuwe klere, maar dui nietemin op die probleme verbode aan Derrida se swak vir verduistering en klem op randverskynsels. Searle se antwoord is dié van 'n meer tradisionele filosoof, en verklaar deels

waarom dekonstruksie vandag hoofsaaklik 'n literêre eerder as filosofiese verskynsel is. Terselfdertyd trap Searle in elke denkbare dekonstruksie-strik, en is hy 'n maklike teiken vir Derrida se skerpsinnige en skerp repliek.

Wat onderskei geskrewe van gesproke taal? vra Searle. Dit is nie herhaalbaarheid nie, aangesien herhaalbaarheid 'n feit is van enige linguistiese element. Dit is ook nie die afwesigheid van die ontvanger nie: ek kan byvoorbeeld 'n inkopielys vir myself opstel. Wat wel tel as 'n onderskeiende kenmerk is die relatiewe permanensie van die geskrewe teenoor die gesproke teks. Derrida fouteer egter deur herhaalbaarheid en permanensie te verwar. Dit is nie herhaalbaarheid nie (want dit is uiteraard 'n kenmerk ook van gesproke taal), maar die feit dat die teks voortbestaan ná die dood van die outeur, wat die uitdrukking van die oorsprong skei. ^{Dit} Hierdie is egter heeltemal verskillend van die feit dat aanhaling ons toelaat om 'n uitdrukking van sy betekenis te skei: dit berus eenvoudig daarop dat die verteenwoordigende merke of klanke of beelde altyd van hul verteenwoordigende rol geskei kan word. Daar is niks spesifiek skryfagtig hieraan nie.

Verder: die argument dat die outeur en bedoelde ontvanger dood mag wees, en die konteks onbekend, beteken hoegenaamd nie dat bedoeling afwesig is van geskrewe kommunikasie nie. Die verskil tussen geskrewe en gesproke kommunikasie is

die rol van die konteks van die uitdrukking in die sukses van die kommunikasie. Selfs al skei 'n mens 'n uitdrukking van sy oorsprong, kom 'n mens nie weg van bedoeling nie, "because a *meaningful sentence is just a standing possibility of the corresponding (intentional) speech act*" (1977: 202). Ten einde 'n sin te verstaan is dit nodig om te weet dat die persoon wat dit gesê en bedoel het se spraakhandeling in ooreenkoms was met die reëls van die tale wat in die eerste plek aan die sin betekenis verleen het.

Op Derrida se aantygings teen Austin antwoord Searle met vyf teenargumente. In die eerste plek het Derrida Austin se uitsluiting van parasitiese vorms verkeerd begryp. Al wat laasgenoemde beoog het was die beste moontlike metodologiese benadering: ons kan nie ons ondersoek begin met verwysing na beloftes gemaak deur toneelspelers op die verhoog nie, omdat sulke beloftes klaarblyklik nie die standaardgevalle is nie. Daarbenewens is sulke uitdrukkings parasities op die standaardgevalle in dié sin dat beloftes op 'n verhoog nie gemaak sou kon word indien die moontlikheid van beloftes in die werklikheid nie bestaan het nie. Austin se uitsluiting is nie metafisies nie, maar metodologies, en slegs van toepassing totdat 'n algemene teorie van spraakhandelinge daargestel is.

In die tweede plek dui Austin se gebruik van die term "parasities" nie op 'n morele oordeel nie. Dit is soortgelyk

aan die begrip dat die definisie van rasionele getalle parasities is op die definisie van natuurlike getalle. Al wat van belang is, is dat uitdrukkings in byvoorbeeld toneelstukke nie in gewone omstandighede geuiter word nie.

Die derde punt is dat Derrida aanneem dat Austin die moontlikheid dat uitdrukkings aangehaal kan word ontken omdat hy ernstige spraakhandelinge bo parasitiese gevalle stel. Derrida verwar hier die verskynsels van aanhaling en parasitiese diskoers. In parasitiese diskoers word die uitdrukkings gebruik, nie bloot genoem (aangehaal) nie. Daarbenewens verander parasitiese vorms hoegenaamd nie die beginsel van herhaalbaarheid nie: sonder herhaalbaarheid is daar nie taal nie. "Parasitism is neither an instance of nor a modification of citationality, it is an instance of iterability in the sense that any discourse whatever is an instance of iterability, and it is a modification of the rules of serious discourse" (1977: 206). Derrida se argument loop so: parasitisme is 'n geval van herhaalbaarheid; herhaalbaarheid is 'n vooronderstelling van "performative" uitdrukkings; Austin sluit parasitisme uit, en gevolglik ook herhaalbaarheid; daarom sluit hy die moontlikheid van alle "performative" uitdrukkings uit en a *priori* van alle uitdrukkings. Die argument, wanneer dit so gestel word deur Searle, is klaarblyklik foutief. Austin ontken nooit die herhaalbare aard van "performatives" nie.

In die vierde plek fouteer Derrida deur 'n analogie te vind tussen die parasitisme van skryf op gesproke taal en van fiksie op nie-fiksie of standaard-diskoers. Dit is nie moontlik om die konsep van fiksie sonder die konsep van ernstige diskoers te hê nie. Die afhanklikheid van skryf op gesproke taal is egter 'n feit in verband met die geskiedenis van taal, nie 'n logiese waarheid in verband met die aard van taal nie.

Laastens is daar by Derrida die idee dat die herhaalbaarheid van linguistiese vorms die moontlikheid van bedoeling as die middelpunt van betekenis en kommunikasie teengaan. Die omgekeerde, sê Searle, is meer akkuraat: die herhaalbaarheid van linguistiese vorms is noodsaaklik vir die spesifieke vorms van bedoeling wat tipies is van spraakhandelinge. Sprekers kan 'n onbepaalde aantal nuwe spraakhandelinge voortbring, en hoorders sal hulle verstaan deur die bedoelings van die sprekers te herken. Die rede vir hierdie eindelose vermoë tot kommunikasie is dat beide spreker en hoorder beheer het van die stel taalreëls, welke reëls herhalend is. Herhaalbaarheid maak dus toelating nie alleen vir die herhaling van dieselfde woord in verskillende kontekste nie, maar ook vir die herhaling van die toepassing van sintaktiese reëls. Herhaalbaarheid is die nodige vooronderstelling van die vorms van bedoeling.

Die vyf punte van Searle se weerlegging word taamlik volledig weergegee, nie soseer ten einde uitsluitel te probeer gee oor die debat nie, maar om aan te toon dat daar op 'n manier eintlik geen debat plaasvind nie. Derrida en Searle se uitgangspunte, hulle onderskeie begrippe van filosofie, is sò verskillend dat daar feitlik nie raakpunte is nie. Die debat is meer fassinerend vir wat dit aandui hieroor as vir die blote inhoud van die artikels. Derrida lewer repliek in "Limited inc abc...", 'n artikel waarop Searle wyslik besluit het om nie te antwoord nie. Die artikel illustreer baie duidelik dat geen antwoord moontlik is nie: alle konsepte, alle potensieële gronde van argumentasie, word bevraagteken en opgelos. Dit is uiteraard een van dekonstruksie se doelstellings. In haar inleiding tot *Dissemination* skryf Barbara Johnson:

The Book, the Preface, and the Encyclopedia are all structures of unification and totalization. Dissemination [en dekonstruksie oor die algemeen], on the other hand, is what subverts all such recuperative gestures of mastery. It is what foils the attempt to progress in an orderly way toward meaning or knowledge, what breaks the circuit of intentions or expectations through some ungovernable excess or loss. (Derrida, 1981a: xxxii)

Austin se "performatives" erken 'n oorsprong en 'n konteks, en Searle probeer om rasideel die mees korrekte interpretasie van Austin se teorie te bepaal. Derrida dekonstrueer gevolglik albei.

"Limited inc abc..." is weer een van daardie baie slim, besonder komplekse honderd-bladsy artikels van Derrida.

Deel van die probleem is die benadering wat sy artikels vereis. Die spel-element is byna oorweldigend. Omdat Searle byvoorbeeld erkenning gee in 'n voetnota aan ene H Dreyfus en D Searle, stel Derrida voor "a Searle who is divided, multiplied, conjugated, shared" (1977b: 165). Omdat H Dreyfus skynbaar 'n ou vriend van Derrida is, voel laasgenoemde dat hy inderdaad self ook deel gehad het aan die Searle-maatskappy (vergelyk die titel van Derrida se artikel) se antwoord. Die "drie + n outeurs" noem Derrida dan, meer ekonomies, "Société à responsabilité limitée", verkort tot *Sarl*, met die klaarblyklike spel ook op Searle se naam. *Sarl* is "the self-made, auto-authorized heirs of Austin" (1977b: 171). Dis alles baie slim, en soms 'n bietjie gekunsteld, en laat 'n mens met die wete dat dit sinloos is om 'n debat hiermee te voer. 'n Mens kan natuurlik, soos meer tradisionele filosowe ook doen, die hele konsep van 'n dekonstruktiewe benadering bevraagteken; maar om puntsgewys die besonderhede van 'n artikel te probeer weerlê is onmoontlik. Die punt is juis dat daar niks is om te weerlê nie; daar is net die ewige spel van *différance*.

Aan die begin van sy artikel skryf Derrida dat hy juis nie 'n kommentaar (in die Amerikaanse sin van die woord) op Searle se artikel wil lewer nie (1977b: 163). En aan die einde skryf hy:

I promised (very) sincerely to be serious. Have I kept my promise? Have I taken *Sarl* seriously? I do not know

if I was supposed to. Should I have? Were they themselves serious in their speech acts? Shall I say that I am afraid they were? Would that mean that I do not take their seriousness very seriously? (1977b: 251)

Nietemin is daar aspekte van die artikel wat as spesifieke weerleggings van Searle beskou kan word. So antwoord Derrida byvoorbeeld op Searle se heel oortuigende argument in verband met die inkopielys wat ek vir myself kan opstel, en wat dus aantoon dat geskrewe taal nie die afwesigheid van 'n ontvanger impliseer nie. In die eerste plek het Derrida nooit gesê dat die ontvanger noodwendig afwesig moet wees nie, slegs dat dit moontlik is dat hy afwesig is. Indien 'n mens hierdie moontlikheid aanvaar (en natuurlik aanvaar 'n mens dit wel), beteken dit dat die moontlikheid altyd bestaan - "*this possibility is always inscribed, hence necessarily inscribed as possibility in the functioning or the functional structure of the mark*" (1977b: 184). In die tweede plek is die uitsondering van die inkopielys in der waarheid nie eens 'n uitsondering op "*the rigorous universality of the law*" (1977b: 185) nie. Die inkopielys vir myself bestaan slegs vanweë die moontlikheid dat dit van die begin af in die afwesigheid van sender en ontvanger kan funksioneer. Die afwesigheid kan eenvoudig 'n afwesigheid van geheue wees waarvoor die lys moet opmaak. Die "ek" is gesplete (hierin lê ook die belang van Sarl, 'n onbepaalde groep, teenoor Searle); die sender is nie dieselfde as die ontvanger nie, "*even if they bear the same name and are endowed with the identity of a single ego*" (1977b: 185).

Derrida is natuurlik volkome daarvan bewus dat 'n debat, 'n konfrontasie, uiteindelik nie moontlik is nie, dat "the terrain is slippery and shifting" (1977b: 168). Die onmoontlikheid van konfrontasie tussen hom en Searle word onder andere aangetoon deur 'n belangrike sin: "I consider myself to be in many respects quite close to Austin, both interested in and indebted to his problematic" (1977b: 172). In die bespreking van "Signature event context" is gewys daarop dat Derrida erkenning gee aan die waarde van aspekte van "speech act semantics". Hy het dit egter teen die idee dat Searle homself kan voordoen as die offisiële navolger van Austin, die een wat Austin se teorieë volledig begryp en voortsit - vandaar ook Derrida se "dekonstruksie" van die persoon John Searle. Indien dit moontlik sou wees vir Searle om homself in so 'n posisie te plaas, sou dit die moontlikheid van 'n teologiese interpretasie skep. Austin word dan, in Barthes se terme, die Outeur-as-God, met Searle die dissipel wat naaste aan hom is en gevolglik die beste uitleg van sy tekste kan gee.

Wat Derrida se self-erkende ooreenkomste met Austin aanbetref: hulle is, soos reeds genoem, veral die ontkenning van die onderskeid tussen waarheid en valsheid, die verkenning van die moontlikhede van taal, en daarmee saam die absorbering van "constatives" binne "performatives". Op dieselfde manier as wat Derrida Saussure se teorie wil deurvoer, wil hy ook Austin se beperkings ophef. Ten einde

sy teorie werkbaar te maak moet Austin tog 'n raamwerk skep met 'n buite en 'n binne: wat buite val, as blote randverskynsels voorkom, is nie-ernstige uitdrukkings. Deur sy klem op herhaling wil Derrida alle uitdrukkings inkorporeer, aangesien hulle altyd in aanhalingstekens - dit wil sê aangehaal in 'n ander konteks - kan voorkom. Om dieselfde rede wys hy daarop dat konteks 'n begrip sonder grense is. Derrida het dus wel waardering vir Austin se siening. Hy ondervind egter probleme met die idee dat die spreker as vaste punt van oorsprong kan dien, met die implikasie dat daardie spreker se bedoeling die betekenis - dus ook 'n enkele betekenis - van die spraakhandeling kan bepaal.

"Language is intentional through and through, but not in the sense that its meaning either could or should be confined to what the author (supposedly) intended" (Norris, 1987: 113). Dit is hierdie benadering, wat op die oog af na 'n gedeeltelike paradoks lyk, wat verder ondersoek kan word aan die hand van Paul de Man se werk. Op dié stadium kan net genoem word dat dit lyk asof dekonstruksie - in soverre dit hoegenaamd vasgepen kan word - iewers tussen die Outeur-as-God en die hedonistiese leser staan.

Die kernhoofstuk in Paul de Man se *Blindness and insight* is spesiaal vir die boek geskryf (die res is artikels wat vantevore reeds verskyn het), en is getiteld "The rhetoric of blindness: Jacques Derrida's reading of Rousseau" (1983: 102-41). Dit word voorafgegaan deur hoofstukke oor New

Criticism, Binswanger, Lukács, Blanchot en Poulet: die boek plaas dus die klem op ander kritici, dekonstrueer inderdaad 'n aantal kritiese werke. Hierdie klem gaan gepaard met 'n siening wat oënskynlik geïnterpreteer kan word as dat literêre tekste nie geskik is vir dekonstruksie nie. In die inleiding skryf Wlad Godzich dat die beoefening van 'n sekondêre diskoers - kritiek - gefundeer is op die aanname dat betekenis, of die waarheid, nie tuis is in die taal van verteenwoordiging in die primêre - letterkundige - teks nie, en dat die sekondêre diskoers so 'n tuiste kan verskaf (De Man, 1983: xxiii-iv). De Man self sê dat literatuur die enigste taalvorm is wat nie onderhewig is aan die wanbegrip van regstreekse uitdrukking nie; deur die term "fiksie" te gebruik aanvaar 'n mens dat teken en betekenis nie ooreenkom nie (1983: 17). Dit beteken egter op geen manier dat literatuur aanwesigheid verteenwoordig nie. Juis die teenoorgestelde: literatuur erken die ewige *différance* van taal. Daarbenewens: De Man se definisie van literatuur - waarna teruggekeer sal word - is breër as die tradisionele definisie.

Wat De Man probeer doen is om die blinde plekke in kritiese werke uit te lig ten einde - soos die titel van sy boek ook voorspel - aan te toon dat kritici se belangrikste insigte uit blindheid in verband met hul eie kritiese aannames ontstaan:

The insight seems ... to have been gained from a negative movement that animates the critic's thought,

an unstated principle that leads his language away from its asserted stand, perverting and dissolving his stated commitment to the point where it becomes emptied of substance, as if the very possibility of assertion had been put into question. (1983: 103)

Taal bly dus die dominante mag waardeur 'n eindpunt, 'n waarheid, ontken word. Deur so 'n ontkenning, sê Godzich, kom ons op die gebied van die figuurlike eerder as die letterlike - maar die figuurlike word geken as figuurlik, en die gebied is gevolglik dié van retoriek (De Man, 1983: xxvii). Die kritici wat bespreek word, neig almal na 'n vorm van sluiting, onder andere deur 'n gerigtheid op oorsprong, op die outeur. In hierdie verband kan gekyk word na De Man se bespreking van Georges Poulet in die artikel "The literary self as origin" (1983: 79-101), omdat Poulet se siening in 'n mate ooreenkom met hierdie skripsie.

Die artikel begin met 'n gedeeltelike verbreding van die tradisionele definisie van literatuur, waardeur die skeiding tussen literatuur en kritiek verswak word, en Poulet se eie kritiese werke vergelyk word met die kompleksiteit en breedvoerigheid van 'n literêre werk. Poulet se probleem het te make met sy soeke, in literatuurstudies, na 'n outeur se "vertrekpunt", soos hy dit noem: 'n soort verenigende punt vir 'n korpus. Die probleem, soos De Man dit sien, is dat hierdie "vertrekpunt" sowel 'n tydsaspek - synde 'n oorsprong, met 'n instelling op die toekoms en 'n verwydering van die verlede - as 'n strukturele aspek - synde 'n middelpunt - behels. Uit hierdie spanning ontstaan Poulet

se belangrikste insigte in verband met literêre tyd. "Only the poetic mind can gather scattered fragments of time into a single moment and endow it with generative power" (De Man, 1983: 90) - duidelik 'n poging tot versoening tussen die twee aspekte van sy vertrekpunt. Proust se groot roman, waarin die skepping ontstaan uit die skrywer se "remembrance", dien as ideale stof vir Poulet se beskouing. Hier 'n passasie ter illustrasie:

But let a noise or a scent, once heard or once smelt, be heard or smelt again in the present and at the same time in the past, real without being actual, ideal without being abstract, and immediately the permanent and habitually concealed essence of things is liberated and our true self which seemed - had perhaps for long years seemed - to be dead but was not altogether dead, is awakened and reanimated as it receives the celestial nourishment that is brought to it. A minute freed from the order of time has re-created in us, to feel it, the man freed from the order of time. And I can understand that this man should have confidence in his joy, even if the simple taste of a madeleine does not seem logically to contain within it the reasons for this joy, one can understand that the word "death" should have no meaning for him; situated outside time, why should he fear the future? (Proust, 1983: III: 906)

So 'n passasie verteenwoordig vir Poulet een van daardie dramatiese gebeurtenisse, 'n *moment de passage*, wat die belangrikste strukturele beginsel van sy kritiek vorm.

Die passasie illustreer egter 'n verdere punt: daar is altyd 'n verlede, met ander woorde, daar is geen oorsprong sonder meer nie. Die spanning tussen oorsprong en dit wat voorafgaan ontwikkel in gevalle waar dieselfde persoon sowel outeur as kritikus is - en, deur Poulet se kritiek as literêr te beskryf, laat De Man nie toe dat hy van hierdie

spanning wegkom nie. Poulet self probeer om die rolle te skei: hy stel, op 'n inter-persoonlike vlak, die kritikus ondergeskik aan die outeur. Die outeur word oorsprong deurdat die kritikus totaal sy eie self ontken. Of probeër ontken: De Man se punt is juis dat Poulet in só 'n mate betrokke raak by die teks wat hy kritiseer, dat hy onvermydelik skrywer eerder as kritikus word. Verder: die inter-persoonlike verband tussen outeur en kritikus is eerder 'n radikale bevraagtekening van die self tot op die rand van uitwissing (die oënskynlik finale ondergeskiktheid aan die outeur).

And the medium within which and by means of which this question can take place can only be language, although Poulet hardly ever designates it explicitly by that name. What was here being described as a relationship between two subjects designates in fact the relationship between a subject and the literary language it produces. (1983: 98)

Die *moment de passage* vir elke skrywer - soos ook vir Marcel Proust, nie lank ná bogenoemde aanhaling nie - is die verskuiwing vanaf ondervinding na skryf, dit wil sê die erkenning van taal.

Omdat Poulet begin met 'n vertrekpunt, 'n oorsprong, moet hy altyd probeer om taal te ontken. Die oorsprong moet verband hou met 'n self. Slegs die *moment de passage* kan egter 'n temporele stuwingsaan die self gee. En hierdie oomblik is, soos reeds gesien, die aanvaarding deur die self van taal as enigste bestaansvorm. Taal op sigself is egter nie oorsprong

nie, met die gevolg dat taal en self mekaar ewig moet voorafgaan.

The subject that speaks in the criticism of Georges Poulet is a vulnerable and fragile subject whose voice can never become established as a presence. This is the very voice of literature, here incarnated in one of the major works of our time. (1983: 101)

Taal kan uitreik na dit wat voorafgaan en wat buite bereik van die self is; maar taal vernietig te alle tye die moontlikheid van 'n oorsprong.

Jacques Derrida is sinoniem met dekonstruksie. Wanneer De Man dus vir Derrida dekonstrueer, begin 'n mens iets aanvoel van die afgrond wat "verafgrond" word. Nie alleen dit nie: De Man stel homself hoegenaamd nie voor as 'n superleser op die model van Riffaterre nie; hy is terdeë bewus van die feit dat 'n dekonstruksie van sy dekonstruksie van Derrida se dekonstruksie van Rousseau volkome moontlik is. Die werk waarop De Man hier sy aandag toespits is inderdaad *Of grammatology*, spesifiek die tweede deel van die boek - Derrida se bespreking van Rousseau.

Waar die ander kritici - Poulet, Blanchot en so meer - hulle telkens vasloop in ambivalensies vanweë hul weiering om taal na waarde te skat, plaas Derrida natuurlik die klem juis op taal, is ambivalensies juis wat hom interesseer. Vir Derrida is Rousseau nog een van die vele filosowe wat aanwesigheid voorstaan en taal ontken (of: déúr taal te ontken). Sy blindheid is 'n direkte gevolg van "an ontology of unmedi-

ated presence" (De Man, 1983: 116). Die taak van die kommentator - in hierdie geval Derrida - is om deur die proses van dekonstruksie dit wat nie deur die outeur en sy volgelinge ingesien is nie, uit te lig. Derrida se insig is dat Rousseau taal slegs met taal kan oorwin, en dat hierdie paradoks verantwoordelik is vir sy ambivalente houding teenoor skryf. Derrida se mening is dus dat Rousseau 'n blik op die waarheid in verband met taal verkry het, maar onmiddellik hierdie visie vernietig het ten gunste van 'n aanwesigheid.

Die vraag wat Derrida ignoreer, sê De Man, is in hoe 'n mate Rousseau bewus was van sy eie ambivalensie. Sy versuim om Rousseau se blindheid te kwalifiseer lei tot vereenvoudiging. In 'n stelling wat herinner aan Searle se kritiek, skryf De Man dat "his [Rousseau's] best modern interpreter had to go out of his way *not* to understand him" (1983: 135). De Man fokusseer op die retoriek van Rousseau en Derrida, veral op die trope mimesis en metafoor. In direkte teenstelling met Derrida se siening, is Rousseau se teorie van verteenwoordiging (mimesis) nie gerig op betekenis as aanwesigheid en volheid nie, maar op betekenis as niet. Ondersteuning hiervoor kan gevind word in die voorkeur wat Rousseau aan musiek gee bô skilderkuns. Musiek moet volkome struktureel beskou word, sonder enige referent, enige aanwesigheid, daarbuite: 'n gegewe klank, skryf Rousseau, is niks deur natuurlike reg nie, "un son quelconque n'est rien non plus naturellement" (De Man, 1983: 128).

Not being grounded in any substance, the musical sign can never have any assurance of existence.... [M]usic can never rest for a moment in the stability of its own existence: it steadily has to repeat itself in a movement that is bound to remain endless. (1983: 128-9)

Die opeenvolgende struktuur van musiek is 'n direkte gevolg van daardie kunsvorm se nie-mimetiese aard; musiek se referent is die ontkenning van sy stof, klank. "[T]he radically paradoxical formulation that the musical sign can refer to silence would have for its equivalent, in the other arts, that painting refers to the absence of all light and color, and that language refers to the absence of meaning" (1983: 131). Deur sy beklemtoning van musiek herken Rousseau dus volkome die onmoontlikheid van sluiting, van aanwesigheid, in taal.

Ook wat metafoor betref, lees Derrida vir Rousseau verkeerd. Omdat hy vir Rousseau as 'n mimetiese skrywer beskou, is dit vir hom nodig om te wys dat Rousseau se teorie van metaforiek gebaseer is op die voorrang van letterlike bo metaforiese betekenis. "And since Rousseau explicitly says the opposite, Derrida has to interpret the chapter on metaphor as a moment of blindness in which Rousseau says the opposite of what he means to say" (1983: 133). Soos in die geval van mimesis, is die enigste referent van Rousseau se metaforiese taal *le néant des choses humaines*. Sover dit die rol van retoriek en figuurlike taal aangaan, het Rousseau presies gesê wat hy bedoel het om te sê. Derrida fouteer deur Rousseau letterlik te wil lees: juis vanweë Rousseau

se bewustheid van die skryfproses, is die teks figuurlik, en dra dit die wete van die feit dat dit misgelees - as letterlik geïnterpreteer - gaan word. En juis hierin vind 'n mens De Man se verbreding van die definisie van literatuur tot "any text that implicitly or explicitly signifies its own rhetorical mode and prefigures its own misunderstanding as the correlative of its rhetorical nature" (1983: 136). Rousseau se tekste is literêr in soverre hulle taalbewus is, en gevolglik ontken hulle volle aanwesigheid en kan nie as tradisionele filosofiese tekste gelees word nie. Dit is onnodig om Rousseau te dekonstrueer: al wat gedekonstrueer hoef te word is die gevestigde tradisie van Rousseau-interpretasie. In plaas van om dit te doen, sluit Derrida egter aan by hierdie tradisie met sy mislees van Rousseau.

Nietemin - en dit is ook die essensiële punt van *Blindness and insight* - is Derrida se lees van Rousseau besonder waardevol, omdat uitstekende insigte (De Man se artikel) ontstaan uit sy blindheid. "Derrida's version of this misunderstanding comes closer than any previous version to Rousseau's actual statement because it singles out as the point of maximum blindness the area of greatest lucidity: the theory of rhetoric and its inevitable consequences" (1983: 136). Wat De Man probeer doen in sy boek is om die blindheid van kritici in verband met literêre tekste te dekonstrueer. In die geval van hierdie hoofstuk is die proses meer ingewikkeld: Rousseau is nie 'n blinde outeur

nie, met die gevolg dat die blindheid oorgedra word op die Rousseau-tradisie, wat Derrida dan probeer omverwerp, en wat op sy beurt aan De Man die geleentheid bied om Rousseau se oorspronklike insig te belig.

Dit is interessant, en nie heeltemal onbelangrik nie, dat De Man in 'n brief waaruit Derrida aanhaal in *Memoires for Paul de Man* skryf dat dit nie sy bedoeling was om Rousseau vry te skeld van blindheid nie, maar slegs om aan te toon dat hy nie blind was met betrekking tot die spesifieke kwessie van die retoriese aard van sy skryf nie (Derrida, 1986: 130). Dit is belangrik omdat dekonstruksie uiteindelik nie kan bekostig om enige teks van blindheid vry te skeld nie. Die wese van taal in sy ewig-differensiërende aspek is sodanig dat selfs die wete hiervan dit nie moontlik maak om 'n latere dekonstruktiewe interpretasie te vermy nie. Dit is tog wat geïmpliseer word deur *mise en abyme* en deur die "verafgronding" van die afgrond.

Indien Paul de Man die koning van Amerikaanse dekonstruksie is, dan is Harold Bloom die hofnar. Oor sy plek in *Deconstruction and criticism* het hy die volgende te sê:

I devised the volume, I created the volume, I thought it up, got the publisher, brought everybody together and gave the book its title, *Deconstruction and Criticism*. I am a comic critic, and all I get are serious reviews. The title was my personal joke, which no one can ever understand: I meant that those four [Derrida, De Man, Hartman, Miller] were deconstruction, and I was criticism.

I have no relation to deconstruction. I never did have, I don't have now, and I never will have. Nothing is more alien to me than deconstruction. (Salusinszky, 1987: 68)

Bloom is een van die oorspronklikste denkers in hedendaagse literêre kritiek, wat deels sy afkeer van groepsgebondenheid verklaar (net soos Russiese formaliste hulself van die benaming wil distansieer, en van die leidende Franse strukturaliste ontken dat hulle aan so 'n stroming behoort). Terselfdertyd is dit 'n goeie aanduiding van sy algemeen-aanvaarde posisie op die rand van dekonstruksie. In sy beroemdste werk, *The anxiety of influence*, reflekteer hy wel De Man se idee van "misreading", maar dit word geplaas binne 'n sielkundige raamwerk wat ongetwyfeld - hoewel gekwalifiseerd - die outeur as oorsprong erken.

The anxiety of influence is die eerste in 'n reeks van vier boeke oor poëtiese invloed - nie as blinde intertekstualiteit nie, maar juis met die doel om aan die individuele skrywer ruimte vir oorspronklikheid te gee. Sterk digters - sy term vir dié wat wel oorspronklik is - maak literêre geskiedenis (is nie passief onderworpe daaraan nie) deur mekaar verkeerd te lees ten einde verbeeldingsruimte te skep. Onderliggend aan die meeste poësie vir die afgelope drie eeue is die angs van invloed, elke digter se vrees dat daar nie meer ordentlike werk is vir hom om te verrig nie (1973: 148). Die terminologie is in 'n groot mate Freudiaans, met die Oedipus-kompleks wat uiteraard sentraal staan. "Oedipus, blind, was on the path to oracular godhood,

and the strong poets have followed him by transforming their blindness towards their precursors into the revisionary insights of their own work" (1973: 10). Poëtiese invloed - Bloom gebruik ~~mees~~^{meer} dikwels die woord "misprision", verhelings - is allermans 'n beperking tot bronne: dit kan net bestuurde word binne die lewensiklus van die digter as digter (1973: 7). "Poet-as-poet" ontken 'n eenvoudige biografiese benadering; tekenend hiervan beskou Bloom byvoorbeeld vir Wordsworth as Shelley se voorganger: hoewel die persoon Wordsworth eers 28 jaar ná Shelley dood is, was die digter Wordsworth reeds lank vóór Shelley dood (1973: 140).

In die stryd tussen vader en seun, Laius en Oedipus, voorganger en "efebe", onderskei Bloom ses hersienende stappe in die sterk digter se lewensiklus. Hy noem hulle, na aanleiding van verskeie klassieke bronne: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, demonisering, *askesis* en *apophrades*.

Clinamen is die sentrale konsep, baie nou verbind met verhelings. Dit bedui letterlik 'n wegswaai van 'n voorganger deur te impliseer dat die voorganger-gedig akkuraat was tot op 'n sekere punt, maar toe behoort weg te geswaai het presies in die rigting van die nuwe gedig. Dit verteenwoordig dus 'n oomblik van skeppende hersiening (1973: 42).

Poetic Influence - when it involves two strong, authentic poets, - always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the

Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (1973: 30)

Die absurditeit hiervan is geleë in die feit dat die efebe besluit wat die voorganger wou sê; omdat dit egter 'n waninterpretasie is, moet die absurditeit aanvaar word.

Tessera is die antitetiese voltooiing van 'n voorganger-gedig deur die efebe. "In the tessera, the later poet provides what his imagination tells him would complete the otherwise 'truncated' precursor poem and poet, a 'completion' that is as much misprision as a revisionary swerve is" (1973: 66). Dit is 'n poging deur die latere digter om homself te oorrede dat die voorganger se Woord uitgeput sou raak indien dit nie heropgewek word as 'n nuutgevalde Woord van die efebe nie. Dit behels weer 'n poging van die latere digter om prioriteit te geniet, al moet dit dan geskied deur 'n reduksie van die voorganger.

Kenosis is meer ambivalent as *clinamen* en *tessera*. Dit is 'n poging om herhaling te ontken in die latere gedig, en behels dus 'n beweging na diskontinuiteit van die voorganger. Wat nodig is hiervoor is dat die efebe homself skynbaar moet leegmaak van sy strewe na dominasie, maar inderdaad maak hy sy voorganger leeg. "Where the precursor was, there the epebe shall be, but by the discontinuous mode of emptying the precursor of his divinity, while appearing to empty himself of his own" (1973: 91).

Demonisering ("daemonization") is die proses waardeur die efebe demonies raak ten einde sy voorganger te vermenslik; die voorganger word verswak deur 'n anti-goddelikheid ("Counter-Sublime") in opposisie tot sy sublieme aard te stel. Die latere digter vermag dit deur sy gedig te beskou as reaksie nie op die voorganger-gedig nie, maar op iets wat net anderkant die voorganger lê. Met ander woorde, hy ontken die unieke aard van die vroeër gedig. Dit is egter 'n self-kastrerende aksie, aangesien dit gepaard gaan met 'n onttrekking van die self. Die ontkenning van uniekheid in die voorganger impliseer dieselfde ontkenning van enige digter.

Askesis is die proses van suiwering en solipsisme. Dit gaan hier om die poging van die efebe om homself as individuele digter te vestig.

I am making the suggestion ... that in his purgatorial *askesis* the strong poet knows only himself and the Other he must at last destroy, his precursor, who may well (by now) be an imaginary or composite figure, yet who remains formed by actual past poems that will not allow themselves to be forgotten. For *clinamen* and *tessera* strive to correct or complete the dead, and *kenosis* and *daemonization* work to repress memory of the dead, but *askesis* is the contest proper, the match-to-the-death with the dead. (1973: 121-2)

Die latere digter staan deel van sy menslike en verbeeldingsvermoë af ten einde homself van die voorganger te skei - daar is altyd 'n prys te betaal - en verminder terselfdertyd die skeppende omvang van die voorganger.

Ten slotte: *apophrades*, of die terugkeer van die dooies. Wat hier gebeur is dat die efebe se werk vergelyk word met dié van die voorganger, en dat dit lyk asof die latere digter deur die vroeër een nageboots word. 'n Mens moet onthou dat Bloom slegs skryf oor sterk digters, mense soos Yeats en Stevens in die twintigste eeu, Browning en Dickinson in die laat-neëntiende, en die oorweldigende figure van Wordsworth en Milton. In ongebalanseerde gevalle sal die swak latere digter beperk word tot nabootsing, die swak voorganger ingesluk word (soos Shakespeare vir Marlowe insluk). Die ironie is dat die latere digters, gekonfronteer deur die onvermydelikheid van die dood, probeer om die onsterflikheid van hul voorgangers teen te werk, asof een digter se nã-doodse bestaan metafories verleng kan word ten koste van 'n ander (1973: 151).

Bloom se teorie in verband met verhelings tussen digters is toepasbaar op kritici. Hoewel digters se waninterpretasies meer drasties is as dié van kritici (wat beide digters en ander kritici as voorgangers moet erken), is die verskil slegs een van graad. "There are no interpretations but only misinterpretations, and so all criticism is prose poetry" (1973: 95).

Harold Bloom en Paul de Man is hier opgestel in opposisie tot mekaar. De Man, met sy "verafgroning" van die afgrond en sy radikale ontkenning van oorsprong, stel volgens

hierdie opposisie 'n soort negatiewe uiteinde van dekonstruksie voor, die verval in die niks, "le néant"; daar is binne sy teorie geen eindpunt, geen vaste verwysingspunte nie, slegs ewige weerkaatsing, *mise en abyme*. Vir Bloom is daar 'n eindpunt - of 'n oorsprong - naamlik die vermoë tot skepping van die individuele sterk digter binne die ruimte wat hy vir homself kan oopskryf. "In other words," som Norris netjies op, "Bloom wants to halt the process of deconstruction at a point where it is still possible to gauge a poet's creative stature in terms of his overriding will to expression" (1982: 119).

Nietemin kan die opposisie misleidend wees. Aan die een kant word Bloom tóg gereken as 'n dekonstruksionis, hoewel 'n afvallige een: hy herken die rol van retoriek, werk in 'n groot mate intertekstueel, ontken die outeur as biografiese entiteit. Dit is egter alles van mindere belang. 'n Veel belangriker oorweging is dat De Man - wat deur Derrida beskryf word as die *sine qua non* van dekonstruksie in Amerika (1986: 20) - dalk nader kom aan Bloom as wat ooit toegegee word. 'n Beter opposisie sou dan wees De Man en Bloom versus Hartman en Miller. Eersgenoemdes is ongetwyfeld - om Bloom se terminologie te leen - die sterk kritici binne Amerikaanse dekonstruksie. Hartman en Miller verteenwoordig wat Norris "deconstruction 'on the wild side'" (1982: 92) noem: hulle verlustig hul in die vrye assosiatiewe spel

wat ook sommige van Derrida se werke kenmerk. Dit is 'n ontkenning van die rigiede leesvermoë wat streng gesproke deur dekonstruksie vereis word, en het aanleiding gegee, meer as enigiets anders, tot die gewildheid van dekonstruksie as 'n "maklike" en opwindende kritiese benadering.

De Man is veel strenger, 'n besonder noukeurige leser van tekste. Een van dekonstruksie se groot bydraes, soos reeds genoem, is dat dit (indien die benadering nie selfbevredigend is nie) tekste tot in besonderhede ontgin. De Man val vir strukturalisme aan omdat dit eksterne metodes wil toepas op stof wat intrinsiek gedefinieer word as literêr. "Prior to any generalization about literature, literary texts have to be read, and the possibility of reading can never be taken for granted" (1983: 107). Dit sou moontlik wees - net moontlik - om by De Man 'n oorsprong te vind, en daardie oorsprong is die literêre teks. So 'n standpunt sou uiteraard ekstreem wees, en moeilik motiveerbaar in die lig van wat reeds bespreek is in verband met De Man se siening van blindheid en die dominante rol van ewig-differensiële taal. Nietemin wil 'n mens voorstel dat De Man - anders as Miller en Hartman, anders as die spelende Derrida en die hedonisme van 'n leser-gerigte Barthes - ook in laaste instansie terugdeins voor die afgrond. Op sy eenvoudigste gestel gaan dit dalk hier om die verskil tussen spel en erns, en De Man is altyd ernstig. Of: net die erkenning van diskoers geld op

sigself as 'n soort remmende invloed op die vrye val by die dekonstruktiewe afgrond af.

'n Mens kan hierdie siening binne 'n breër konteks plaas. Daar is reeds gewys op die feit dat dekonstruksie se houding jeens strukturalisme nie 'n eenvoudige vyandigheid is nie. Hoewel Derrida se aanval op Lévi-Strauss taamlik skerp is, is sy bespreking van Saussure 'n akkurater weerspieëling van die verhouding tussen strukturalisme en dekonstruksie. (Die Lévi-Strauss-lesing is gelewer tydens 'n kongres oor Franse strukturalisme, en Derrida het dit seker nodig geag om op hierdie vroeë stadium sterk standpunt in te neem.) Derrida se siening van Saussure is eintlik net dat hy nie ver genoeg gegaan het *in terme van sy eie teorie* nie: hy het teruggeskrik vir die volle implikasies van differensiasie en van die verhouding tussen *langue* en *parole*. In dié sin is dit dalk meer akkuraat om te praat van post-strukturalisme as van dekonstruksie. Die belangrike bloemlesing van Harari, *Textual strategies*, verkies post-strukturalisme as term, en sluit artikels in deur mense soos Barthes, Foucault, Riffaterre en Gérard Genette, wat onmoontlik sonder meer as dekonstruksioniste gereken kan word.

Deur die klem te plaas op die noukeurige lees van tekste wat teoreties een van die kenmerke van dekonstruksie is, is dit moontlik om die radikale breuk met strukturalisme te beperk en, inderdaad, om 'n algemene beperking op die beskouing van

dekonstruksie as hedonisties te plaas. Daar is wat dit aanbetref 'n fassinerende verhouding tussen twee van die voor-
aanstaande Engelstalige kommentators oor dekonstruksie,
Christopher Norris en Jonathan Culler, met belangrike
implikasies vir die toekoms van dekonstruksie in die Anglo-
Amerikaanse wêreld. Norris se eerste boek, *Deconstruction*,
wat in 1982 verskyn het, begin (soos reeds genoem is) met 'n
heftige aanval op Culler se *Structuralist poetics* (1982: 2-
8). Culler se boek, wat 'n groot impak gemaak het op die
Amerikaanse kritiese toneel met die verskyning daarvan in
1975, steun, soos vroeër aangevoer is, besonder sterk op
Roland Barthes. Dit is dus nodig vir Norris om Barthes op
te eis as 'n voorloper van dekonstruksie eerder as 'n
voorstander van die rigiede strukturalisme waarvan hy vir
Culler beskuldig (1982: 8-12), 'n projek wat inderdaad na
die mening van hierdie skripsie regverdigbaar is, hoewel
Barthes se werk op geen stadium enkellynig geïnterpreteer
kan word nie.

Norris het dit nodig geag, in sy vreugde oor die wonderlike,
vernuwende, anargistiese dekonstruksie, om Culler se boek as
'n meer onbuigsame werk te lees as wat werklik die geval is.
Culler maak in sy *On deconstruction* van 1983 geen verwysing
na Norris se werk nie. *On deconstruction* is een van die
beste kommentare beskikbaar oor die beweging. Die hoofdoel
daarvan is - om 'n term uit *Structuralist poetics* te leen -
die "recuperation" van dekonstruksie ten einde dit krities

bruikbaar te maak. Een van daardie herstellingsmetodes hou verband met die rol wat aan die outeur toevertrou word, onder andere binne die konteks van Derrida se debat met Austin. Voordat daar meer spesifiek hierna gekyk word, moet Norris se latere boek genoem word.

In 1987 verskyn, in die Fontana Modern Masters-reeks, Norris se *Derrida*. Die outeur het klaarblyklik deeglik kennis geneem van Culler se boek, en die hele toon is minder ekstrem, ook met betrekking tot die konsepte van vrye spel en die rol van die outeur. Waar hy in die vroeër werk kon skryf dat "texts are unbounded by authorial intent and open to radical deconstruction" (1982: 56-7), erken hy nou dat dekonstruksie nie oukteriële bedoelings volkome ignoreer nie (1987: 112). Ook die debat met Austin en Searle word ernstiger bejeën en soberder bespreek.

Culler gebruik die hoofstuk "Stories of reading" (1983: 64-83) as 'n implisiete skakel met *Structuralist poetics*.

While addressing meaning as a problem of reading, as a result of applying codes and conventions, these stories come to rely on the text as a source of insight, suggesting that one must grant some authority to the text so as to try to learn from it, even when what one learns about texts and readings puts in question the claim that anything in particular is definitively in the text. Deconstruction explores the problematic situation to which stories of reading have led us. (1983b: 82-3)

Basies kan 'n mens nooit praat van teks of leser nie; dit is altyd teks en leser. Enige aanspraak op die rol van die leser kan geïnverteer word, sodat die leser se rol aan hom

toegeken word deur die teks. ^{Dit} ~~Hierdie~~ is uiteraard wat Eco in gedagte het met sy teenstelling tussen *Ulysses* en *Superman*. Die feit dat dekonstruksie eksplisiet standpunt inneem oor iets wat lank reeds deel is van literêre teorie, naamlik dat daar geen finale betekenis is nie, beteken nie dat 'n mens maar kan ophou om tekste noukeurig - of hoegenaamd - te lees nie.

De Man skeep uit "misreading" die moontlikheid om verdere insig te bekom oor 'n primêre teks: hy ontken dus nòg die idee van 'n primêre teks nòg die moontlikheid van 'n ontwikkeling in insig, die moontlikheid dat daar gedurig verdere helderheid verkry kan word - al moet dit dan ook deur blindheid geskied. Bloom maak die sprong van "misreading" as 'n leesbeginsel na "misreading" as 'n skryfbeginsel, as die oorsprong van die outeurshandeling. Sy sterk afkeer van New Criticism, die "Anglo-Catholic nightmare" wat hy sinies verbind met "Mr Thomas Stearns Eliot, God's vicar upon earth, the true custodian of Western tradition" (Salusinszky, 1987: 61), sou hom in elk geval daartoe lei om die beweging se sogenaamde "intentional fallacy" as verengend te verwerp.

Erkenning van die outeur kom egter nie net by Bloom voor nie. (Dit is nodig om te herhaal dat outeur nie hier bedoel word op 'n naïewe biografiese vlak - die vlak van volle aanwesigheid - nie. Ook Bloom stel uiteraard nie voor dat

die "anxiety of influence" 'n proses is wat heeltemal bewustelik geskied nie.) Wanneer 'n mens terugkeer na Derrida se twee artikels, "Signature event context" en "Limited inc abc...", word gevind dat hy wel die ontkenning van die onderskeid tussen waarheid en valsheid goedkeur, asook - in beginsel - die konsep van die "performative". Daarbenewens dra Austin se mening dat onsuksesvolle kommunikasie moontlik is Derrida se goedkeuring weg. Indien 'n mens dus vir die oomblik Searle se besware agterweë laat, lyk dit tog asof Derrida nie sonder meer Austin se hoofpunte, sy bedoeling, ignoreer nie. Dit is eerder 'n kwessie van balans: Derrida sien hierdie aspekte raak, maar beweeg onmiddellik verder na dit wat hom werklik intrigeer, te wete die manier waarop wat Austin skryf sy bedoelings in die wiede ry.

That an analysis with these intentions should end by reintroducing the premises it has sought to put in question reveals more about the inescapability of logocentrism and the difficulties of a theory of language than would the failure of a discourse that implied different intentions. Austin's intention is not something that determines the meaning of his discourse, but there is in his writing an intention-effect, which can play an important role in one's account of the drama of this text. (Culler, 1983b: 216)

Die punt wat hier gemaak word, is 'n moeilike een. Die outeur se bedoeling word raakgesien, maar dan wys die dekonstruksionis hoe die taal van sy teks daardie bedoeling ondermyn. Die probleem is net dit (en is onderliggend aan Searle se proteskrete): indien die bedoeling raakgesien word, dan het die taal dit nie ondermyn nie, en waarom

kan die dekonstruksionis nie dinge eenvoudig so laat staan nie? Dit begin lyk na 'n desperate Derrida wat telkens sy bedoeling wil herbevestig. Een moontlike antwoord van die dekonstruksionis sou wees dat die bedoeling ingesien word omdat hy self onvermydelik nog binne die Westerse filosofiese tradisie staan (soos Derrida op wys wanneer hy geforseer word om 'n tradisionele terminologie te gebruik). Nietemin bly taal, en dus afwesigheid, die dominante faktor.

Dit is duidelik dat die rol van die outeur 'n blywende en besonder belangrike vraag in dekonstruksie is. De Man wys daarop dat Derrida uit sy pad uit moes gaan om Rousseau verkeerd te lees ten einde hom te dekonstrueer, 'n siening wat slegs kan berus op die erkenning deur beide van 'n ouktoriële bedoeling. Rousseau, sê De Man, het geskryf presies wat hy bedoel het - selfs al erken hy later in 'n brief aan Derrida dat dit onmoontlik is. Die probleem gaan egter nog verder: daar is 'n implisiete aanvaarding dat wat Derrida geskryf het oor Rousseau sy bedoeling weerspieël, en dat De Man se bedoelde siening 'n beter weerspieëling is van Rousseau se bedoeling. Dekonstruksie ontken 'n dialektiek, aangesien die konsep van 'n sintese vreemd is daaraan; in welke geval sulke besprekings slegs as gedurige verafgrondings gelees kan word.

Die oorspronklike voorstel in hierdie hoofstuk was dat dekonstruksie onvermydelik na die afgrond lei. Indien 'n

mens volledige erkenning aan die teoretiese beginsels van dekonstruksie wil gee, blyk dit steeds die geval te wees. Dit lyk egter asof die sterk kritici binne dekonstruksie dit nodig ag, ten einde die beweging aan die lewe te hou, om op verskeie maniere die *mise en abyme* aan bande te lê.

'n Aanhaling van Norris maak dit duidelik:

Thus Derrida declines to go along with that fashionable strain of post-structuralist libertarian talk which celebrates the "death of the author" and the vertiginous prospects henceforth opened up for inventive reading. Such ideas ignore the very real constraints that are placed upon criticism by its need to make intelligible sense of texts which undeniably ask to be read in certain ways. What is at issue is not the intentionality of language - the precondition of all understanding - but the belief that texts must always point back to their source in a moment of pure, self-authorized meaning. (1987: 113)

'n Mens hoop dat dekonstruksie darem meer as dit vermag het - die laaste stelling is al taamlik lank 'n gemeenplaas van literêre teorie. Die aanhaling bevestig egter 'n baie sterk vermoede: dekonstruksie is nie noodwendig hedonisties op die model van Barthes nie. Dit beskik ten volle oor die moontlikheid hiertoe. Wat dit egter weerhou is die metodologiese vereiste dat elke teks as *teks* gelees word. In plaas daarvan dat dit die toppunt van kritiese anargie is (soos dit dikwels beskou word), verteenwoordig dekonstruksie 'n terugswaai na die teks en - al kan dit uiteindelik nie met finale sekerheid vasgestel word nie - na die bedoeling van die outeur.

HOOFTUK 9GEVOLGTREKKING

Een van die redes waarom Roland Barthes se "The death of the author" so 'n belangrike artikel geword het, is dat dit eksplisiet iets stel wat sedert Russiese formalisme 'n onderliggende aspek was van al die teorieë wat bespreek is. Barthes se slotsom, dat die geboorte van die leser slegs ten koste van die dood van die outeur kan geskied, is 'n gelykstelling wat algemeen aanvaar is sonder dat enigiemand gewaag het om dit te verwoord. Ten spyte van hierdie onderliggende stroming, bly Barthes se stelling 'n radikale een, omdat die terme "dood" en "geboorte" die gelykstelling tot sy uiterste voer. Barthes se leser is inderdaad 'n uiterste figuur, 'n hedonis. Aangesien ander teoretici probeer het om hierdie leser te vermy of te verwater tot 'n *vision du monde* en gesistematiseerde leesproses, was hulle ook nie geregtig daarop om die outeur se dood aan te kondig nie.

Vroeë Russiese formalisme, soos die meelopende futurisme, was uit en uit poleemies. Die klem op die woord as sodanig - in der waarheid 'n onwerkbare of ten beste taamlik vae proposisie - het beteken dat voorgaande benaderings sonder meer verwerp moes word. Onder hulle was die sogenaamde biografiese benadering, wat kennis van die outeur se lewe as beginpunt vir enige literatuurbeskouing gebruik het.

Die verwerping hiervan - in vele opsigte heeltemal tereg - het, op tipies polemiese wyse, beteken dat die outeur ook as konsep uitgeskakel is, selfs al sou die literêre werk sentraal geplaas word en die outeur slegs in die tweede plek betrek word. Mettertyd is die eng konsepte verbreed, veral deur Tynjanov. Die literêre werk is nou 'n sisteem waarin die individuele kunsgrepe bepaalde funksies vervul. Dit is onvoldoende om slegs die kunsgrepe te isoleer en in isolasie te bespreek. Steeds is die literator se strewe egter na 'n definisie van dit wat van 'n werk letterkunde maak, dit wil sê 'n soeke na literatuurheid. Selfs wanneer Tynjanov dus erkenning gee (moontlik onder ideologiese druk, maar die nougesetheid van vroeë formalisme moet nietemin uitgebrei word) aan die rol van die sosiale ontstaansbasis, dring hy daarop aan dat literatuur steeds in die eerste plek as immanente stelsel bestudeer word.

Die sosiale agtergrond, ook waar dit deur die Praagse strukturaliste gebruik word, is duidelik iets anders as die individuele outeur: die werk word in terme van ander werke, in terme van die *Zeitgeist* en in terme van die heersende sosio-ekonomiese strukture bestudeer. Praagse strukturalisme is verantwoordelik vir die bybring van die leser as 'n essensiële literêre konsep, en wel deur Mukařovský se onderskeid tussen artefak en estetiese objek. Die implikasie hiervan is dat die kunswerk slegs bestaan wanneer dit as sodanig gelees word. Die leser bly 'n abstrakte konsep, 'n

veralgemeende, "demokratiese" leser wat nie toelating maak vir die moontlikheid van afwykende beskouings deur die hedonistiese leser nie. Die implikasies van leser-gerigtheid vir Jakobson se skema is vreemd: die outeur/spreker word ontken en die leser/hoorder al hoe meer prominent geplaas, in so 'n mate dat Jakobson se poëtiese funksie, die instelling op die boodskap self, begin vervaag.

Erlich skryf dat, hoewel relevante sosiale oorwegings uiteindelik na waarde geag is, "the problem of the creative personality was still largely neglected" (1969: 279). Dit word feitlik 'n refrain by kommentators op die teorieë vanaf Russiese formalisme tot dekonstruksie: dat ruimte geskep moet word vir die outeur. Maar dit word selde, soos ook by Erlich die geval is, meer as 'n geïsoleerde standpunt met 'n vae instelling op die toekoms.

Strukturalisme verteenwoordig 'n kulminasie, maar ook 'n omkering, van die beweging na sisteem-vorming. Daar word nou begin by die geheel: individuele elemente, soos Saussure se linguistiek en Piaget se definisie duidelik maak, is eintlik onbelangrik, of verkry slegs bestaansreg in terme van die verhoudings tussen hulle. Strukturalisme ondersoek slegs die verbande tussen elemente. Die ontwikkeling is dus weg van individualiteit op alle vlakke: vir die linguis is dit nie die individuele *parole* wat saak maak nie, maar die onder-

liggende *langue*, reflekerend van wat Saussure as die kollektiewe bewuste bestempel. Die individuele outeur - in 'n mate ook die individuele kunswerk - word ondergeskik gestel aan die wetenskaplike beginsel van strukturering.

Die beperkte moontlikhede wat hierdie rigiede benadering inhou vir kulturele analise word aangetoon deur die antropologie van Lévi-Strauss. Hy probeer om die beginsel van die *langue* toe te pas ten einde 'n soort kulturele dieptestruktuur te vind, 'n eenvoudige model waaruit 'n verskeidenheid oppervlak-verskynsels getransformeer word. Sy vermoë om enige vorm van familieverband te laat aansluit by die primêre oom-teenheid of om alle mites te reduseer tot 'n enkele struktuur is verstommend - maar dit bly uitermate gekunsteld. Dit is om dié rede dat Jakobson en Lévi-Strauss se artikel oor Baudelaire se sonnet so belangrik geword het: dit toon onweerspreeklik aan dat kuns nie op hierdie manier gereduseer kan word nie. Soos Culler tereg op wys, is die blote toepassing van die linguistiese model op kulturele aangeleenthede onvoldoende, en kan die beginsel van binariteit nie die subtiliteite van kuns hanteer nie.

Strukturalisme is klaarblyklik 'n baie waardevolle benadering. Veral op die gebied van narratologie het mense soos Propp en Genette indrukwekkende bydraes gelewer. Die punt is egter dat die beperkings van strukturalisme besef moet word, en dat dit op die vlak - in Scholes se terme (1974: 2)

- van 'n metodologie eerder as 'n ideologie gehou moet word. Barthes se argument vir strukturering in plaas van struktuur is ook metodologies van toepassing: pogings om kuns vas te vang in 'n essensieel gedehumaniseerde struktuur is onwenslik, en gedoem tot mislukking.

In sy besonder bruikbare inleidende studie, *Structuralism*, wy John Sturrock die gevolgtrekkingshoofstuk aan die verband tussen individu en sisteem, "the deepest and most vexed problem in Semiotics as in Structuralism" (1986: 87). Die probleem begin by Saussure se klem op *langue* ten koste van *parole*, 'n gevolg van sy beklemtoning van 'n linguistiek van die woord eerder as die sin - 'n tekort wat deur Chomsky reggestel word. Dieselfde probleem word teëgekem by die Russiese formaliste, en om dieselfde rede. Lévi-Strauss se antagonisme tot die subjek spruit volgens Sturrock uit sy opposisie tot die individualistiese eksistensialisme, met die gevolg dat hy strukturalisme soos "an objectivist creed" (1986: 169) benader. Sturrock se uiteindeliike gevolgtrekking is dat strukturalisme moet streef na die oplossing van die ou digotomie tussen subjek en objek, so dat individu en wêreld deel van een geheel vorm. 'n Mens moet byvoeg dat Lévi-Strauss se soeke na wetenskaplikheid waarskynlik berus op - soos Bronowski duidelik maak - 'n foutiewe siening van moderne ontwikkelinge op die gebied van die suiwer wetenskappe.

Roland Barthes breek weg uit die beperkings van "sterk" strukturalisme deur 'n letterkundige dieptestruktuur te ontken. Sy benadering tot literatuur is selfs op 'n vroeë stadium besonder verfynd. Aanvanklik probeer hy nietemin om 'n wetenskaplike beskrywing te vind, gebaseer op die feit dat literatuur 'n tweede-orde stelsel is wat konnotatief eerder as denotatief fungeer. Dit beteken dat literatuur op dieselfde vlak as die mite bestaan met betrekking tot linguistiek. Waar Saussuriaanse linguistiek taal as denotatiewe stelsel bestudeer in terme van *signifiant*, *signifié* en teken, ondersoek literatuurwetenskap die leeggemaakte taalteken wat funksioneer as die *signifiant* van die konnotatiewe stelsel waarvan die tweede-orde teken as literatuur bekend staan. Daar is genoem dat die poging om konnotasies wetenskaplik te omskryf 'n soort *Leitmotiv* by Barthes is: vir so lank as wat hy in breë terme as strukturalis gereken wil word, moet hy dit probeer doen. Reeds deur die feit van literatuur as 'n tweede-orde stelsel te beskou is Barthes egter by Lévi-Strauss verby, aangesien hy daardeur die moontlikheid van 'n eenvoudige toepassing van 'n linguistiese of ander wetenskaplike model op kuns bevraagteken.

Barthes se uitbreiding tot semiotiek is een manier om linguistiek te probeer verbreed ten einde kultuur te inkorporeer. Uiteindelik kies hy egter die ander moontlikheid: om die individuele mens volledig te herintroduseer. *The empire of signs* is wat dit aanbetref 'n boek van kardinale belang:

deur die teken leeg te maak van betekenis laat hy die (skrywende) individu toe om die gaping te vul. Aangesien hy reeds die moontlikhede van sisteme getoets en verwerp het, is hy onwillig om hom op hierdie stadium na die leser as sisteem te wend. Hy kies dus die weg wat deur Mukařovský verwerp is: dié van die hedonistiese, volkome individuele leser. Hedonisme is 'n erkenning van die feit dat konnotasie tog nie wetenskaplik fundeerbaar is nie; reeds in S/Z dui die divagasies op die persoonlike aard van literêre kritiek. Sy enigste ander keuse sou wees om hom na die outeur, die beginsel van skepping, te wend, en dit is inderdaad, na die mening van hierdie skripsie, wat hy uiteindelik doen.

Barthes se omkering van die hedonistiese leser tot skeppende skrywer is een van die groot inversies waarmee hierdie skripsie handel - die ander is dié van dekonstruksie. Hedonisme, soos ook die geval is met dekonstruksie, lei tot 'n teoretiese afgrond waarin geen betekenis meer te vind is nie, slegs die ewige herhaling van 'n standpunt binne 'n vakuum. Barthes gebruik dus dieselfde liggaam, maar vir die doel van skryf eerder as lees. Dit word eksplisiet gestel in *Camera lucida*, met die erkentenis dat 'n subjektiewe benadering "reduced to its hedonist project" nie aan 'n universeel-geldige siening van kuns gestalte kan gee nie. Waarom is so 'n siening nodig? Dit is eintlik nie: om gedurig boeke van hedonistiese lesings te produseer is egter 'n sinlose projek. Gevolglik moet gekies word tussen stilte

en 'n wysiging van hedonisme. Laasgenoemde wysiging kan egter slegs geskied deur die leesproses te sistematiseer - 'n moontlikheid wat reeds verwerp is, en wat in elk geval hedonisme moet ontken - of deur die leser te inverteer tot skrywer. Vroeg reeds het Barthes die leser as 'n skrywer - of 'n herskrywer - beskou; dit word nou deurgevoer tot die eintlike oplossing van die leser. Die tradisionele leser word volledig 'n skrywer, uit wie se liggaam die literêre teoretiese boek of die roman - want by Barthes se latere boeke verval die onderskeid - ontstaan.

By Umberto Eco ontbreek die spel-element nie noodwendig nie, maar sy grootse *Theory of semiotics* berus oorwegend op wetenskaplike beginsels en 'n wetenskaplike uitgangspunt. Semiotiek is besonder sterk sisteemgebonde (die rede waarom Barthes daarvan afstand gedoen het). Ook hier bestaan die moontlikheid van 'n terugkeer na die outeur egter. Eco noem dit as 'n toekomstige projek, en sê in ieder geval dat die outeur as 'n inhoudelike element beskou moet word in soverre hy deur die teks vooronderstel word. Soos ook die geval is by Riffaterre, word die vryheid van die leser streng beperk deur die teks, en die mees literêre teks (byvoorbeeld *Ulysses*) stel ook die nouste perke. Die feit dat Riffaterre sy superleser laat vaar is betekenisvol in dié verband.

Die refrein kom opnuut voor by Fokkema en Kunne-Ibsch, wat 'n ooreenkomstige probleem sien by semiotiek as by resepsie-

estetika, naamlik "that meanings can be assigned to signs which have never been intended by the sender" (1979: 182). Op watter punt, vra hulle, moet die deelnemer aan 'n kulturele kode ophou om betekenis toe te ken? Hoewel hulle nie in besonderhede op die probleem ingaan nie, stel hulle voor dat die betekenis gemotiveer kan word aan die hand van die teks, en dat hulle inter-subjektief getoets word. Laasgenoemde moontlikheid is heeltemal onvoldoende vir literatuur - sowel Riffaterre se superleser as Barthes se hedonistiese bevraagteken die reg van die meerderheid om besluite te neem wat bindend is op die briljante enkeling.

Julia Kristeva, in eie reg 'n belangrike semiotikus en vooraanstaande intertekstualis, het in 1973 'n ietwat hibriede Marxisties-psigo-analitiese artikel, "The system and the speaking subject", geskryf waarin sy voorstel dat 'n verskuiwing in semiotiese studies na die subjek moet plaasvind. Ten einde verby die semiotiese fase wat loop van Saussure en Peirce na die Praagse skool en strukturalisme te beweeg - 'n benadering wat op linguistiek en die konsep van 'n sosiale kontrak berus - moet 'n teorie van die sprekende subjek bedink word. Die subjek is nie die transendentale ego van generatiewe grammatika, wat opnuut sistematies is, nie, maar die Freudiaanse subjek verdeel in 'n bewuste en 'n onbewuste. Hierdeur hoop sy om te beweeg van 'n statiese tekensisteem na 'n dinamiese "signifying process" (1973: 1249). Die verdeelde subjek is geneig tot oortreding van

die sisteem, by name in die geval van poëtiese taal.

But since it is itself a meta-language, semiotics can do no more than postulate this heterogeneity: as soon as it speaks about it, it homogenizes the phenomenon, links it with a system, loses hold of it. Its specificity can be preserved only in the signifying practices which set off the heterogeneity at issue: thus poetic language making free with the language code; music, dancing, painting, ... all seek out and make use of this heterogeneity and the ensuing fracture of a symbolic code which can no longer "hold" its (speaking) subjects. (1973: 1250)

Die ooreenkomste met Barthes en dekonstruksie is duidelik.

Een van die mins-bevredigende aspekte van dekonstruksie is die rol van die outeur. Enersyds berus dekonstruksie op die oplossing van enige punt van oorsprong; andersyds vereis dit dat tekste besonder noukeurig gelees word. Dit is wel so dat die noukeurige bestudering gemik is op die *aporias* van 'n teks, maar dit beteken nietemin dat die teks op een of ander manier as 'n punt van oorsprong aanvaar word. 'n Skrywer se oeuvre en lewe word inderdaad meermale betrek. Die geskil tussen Derrida en De Man oor Rousseau is tekenend hiervan. Derrida, volgens De Man, gaan uit sy pad uit om Rousseau verkeerd te lees. Indien die moontlikheid bestaan dat Rousseau se taal die teenoorgestelde uitdruk van wat hy beoog het om te sê, en dat Derrida daarop geregtig is om hierdie moontlikheid as 'n gegewe te aanvaar, waar keer 'n mens die vrye val wat onvermydelik volg? De Man keer dit deur Rousseau se oeuvre te betrek, waaruit dit blyk dat die Franse filosoof nie "blind" is nie, en dat Derrida eintlik gekies het om hom verkeerd te begryp ten einde 'n dekonstruktiewe

dogma te bevestig. In die laaste instansie probeer sowel Derrida as De Man om die "ware" Rousseau te belig.

Dit bly egter 'n problematiese area. Derrida bevraagteken byvoorbeeld Searle se reg om aanspraak te maak op die "korrektheid" van sy interpretasie van Austin. Nietemin is die gebruik van die metonimiese vorm "Austin" op sigself 'n aanduiding dat die outeur nie geïgnoreer kan word nie. Hierdie argument word deur Michel Foucault gebied in die artikel "What is an author?". Hoewel Foucault ten gunste is van die verdwyning van die outeur, erken hy dat dit nog nie gebeur het nie. Dit is nie genoegsaam om eenvoudig "the empty affirmation that the author has disappeared" eindeloos te herhaal nie (1979: 145); die konsepte van die werk en van *écriture* het op subtiele wyse die outeur se bestaan gehandhaaf. Foucault gebruik self nog begrippe soos polisemie en diskoers. In terme van die dekonstruksie-model is letterkunde 'n diskoers op dieselfde manier as wat filosofie of geskiedenis 'n diskoers is. Indien 'n mens mag praat van Rousseau of Hobsbawm, is 'n mens immers geregtig daarop om ook 'n literêre skrywer te identifiseer met die "ek" in sy werke, al herken 'n mens ook dat die ek nie 'n enkelvoudige bestaansvorm het nie. Om werklik van die outeur ontslae te raak sal die konsep van diskoers self moet verval (soos inderdaad deur onlangse teoretici voorgestel is).

Die standpunt wat vroeër ingeneem is ten opsigte van *Roland Barthes par Roland Barthes*, naamlik dat die motto waarvolgens Barthes as 'n karakter in 'n roman beskou moet word, slegs beperkte waarde het, is ewe geldig vir Derrida. Hy beskuldig vir Searle daarvan dat laasgenoemde klaarblyklik nog heelwat minder van Derrida se werk gelees het as andersom. Dit is 'n beskuldiging wat berus op die konsep van oeuvre, op die metonimiese verband tussen 'n skrywer se naam en sy werk, en op die feit dat Jacques Derrida by implikasie sy boeke en artikels onderteken het. Die paradoks word op 'n interessante wyse geïllustreer deur Umberto Eco se *Reflections on The name of the rose*, waarin hy verduidelik hoe en waarom hy sy roman geskryf het. Hy besef natuurlik, synde 'n moderne literator, die "ongeldigheid" van die latere boek:

The author should die once he has finished writing.
So as not to trouble the path of the text. (1985: 7)

Nietemin het hy dit geskryf, word dit nou in Italië gepubliseer in een band met die roman, en is dit 'n onmisbare handleiding vir *The name of the rose* - daarbenewens is die implikasie van die aanhaling dat die outeur wel nog steeds 'n invloed kan hê ná die boek gepubliseer is. Telkens is daar pogings deur teoretici om die outeur te ontken, sonder dat hulle egter bereid is om hulself te ontken. Die onlangse onthullings dat Heidegger 'n lid van die Nazi-party was tot 1945 en dat De Man 'n Nazi-propagandis in België was behoort geen effek te hê op hul teoretiese werk nie: nietemin is

'n mens geregtig daarop om die basies a-politiese aard van dekonstruksie te bevraagteken (moontlik op Kristeva se sielkundige gronde).

In die hoofstuk oor dekonstruksie is verwys na die feit dat daar gedurig teruggekrabbel word van die rand van die afgrond. Een van die groot waardes van dekonstruksie vir literêre kritiek is dat, hoewel dit filosofies die moontlikheid van sluiting verwerp, dit nietemin "close reading" terugbring het. Aan die begin van *The pursuit of signs* skryf Culler dat, in 'n sekere sin, "we are all New Critics" (1981: 3); aan die einde van *On deconstruction* sê hy dat "deconstructive criticism [pursues] structures that seem to become progressively tighter" (1983b: 241) en dat "close reading" in dekonstruksie "entails scrupulous attention to what seems ancillary or resistant to understanding" (1983b: 242). 'n Mens word herinner aan De Man se kritiek op strukturalisme - dat tekste nie noukeurig genoeg bestudeer word nie.

Wat hierdie skripsie voorstel, is steeds dat die teks as aanvanklike gegewe gebruik word. Op sigself beperk dit "sterk" strukturalisme se soeke na oorkoepelende strukture ten koste van individuele tekste. Ook word die moontlikhede van die biografiese benadering, wat begin by die outeur, en benaderings wat in die eerste plek kyk na lesersreaksies, uitgesluit. Op dieselfde wyse as wat die rol van die leser

egter nie geïgnoreer kan word nie, kan die rol van die outeur ook nie misken word nie. Die gevaar is dat die dinamiese aard van literêre tekste gekeer word aan die een kant van Jakobson se skema, en dat daar slegs op die verhouding tussen teks en leser gekonsentreer word. Letterkunde bly steeds 'n kommunikatiewe stelsel. Die spel-element kan behou word, maar met die insluiting van die outeur. Die outeur is nie noodwendig 'n vaste punt van oorsprong nie; dit is onvermydelik dat hy deels gedekonstrueer word in die teks. Deur die outeur te beperk word die moontlikhede van literatuur, ook as spel, beperk. Daar word aangevoer dat, omdat literatuur 'n tweede-orde stelsel is, die outeur belangriker is as in die geval van gewone spreektaal; of, anders gestel, literatuur is 'n tweede-orde stelsel juis omdat taal - die eerste-orde stelsel - op 'n baie besonderse manier deur 'n outeur gebruik word. Linguistiek kan heel effektief as 'n abstrakte stelsel funksioneer; letterkunde duidelik nie. Die outeur dien inderdaad as 'n besonder nuttige verwysingspunt, 'n punt waarna die fragment-gedig, of die epifanie, of die self-reflekterende vers herlei kan word (soos aangetoon in die volgende hoofstuk). Daarbenewens is dit moontlik om te beweeg van teks na outeur na sosiale agtergrond, sodat die sprong van teks na historiese ontstaansbasis nie so kunsmatig voorkom nie. Die outeur is wat dit aanbetref 'n essensiële, dog miskende, skakel.

Die feit dat literatuur 'n tweede-orde stelsel is beteken uiteindelik dat pogings om die outeur van 'n literêre werk op te los in 'n kollektiewe struktuur of 'n ewige *différance* 'n ontkenning is van die wesentlike aard van kuns. Dit word aangetoon, in literêre kritiek, deur oeuvre-studies; deur die moontlikheid van parodie en self-parodie; en deur verwysings na die persoon van die outeur, soos kenmerkend voorkom in die poësie van Breyten Breytenbach.

HOOFTUK 10BREYTEN BREYTENBACH EN D J OPPERMAN

Breyten Breytenbach is verreweg die mees konsekwente "ek-skrywer" in die Afrikaanse letterkunde. Die term sal met-tert tyd meer volledig geëksegeer word. Vir die oomblik word bedoel dat sy literatuur deur die ek gerefrakteer word. Nog meer: dat die "ek" nie 'n abstrakte konstruksie is nie, maar die outeur self. In Breytenbach se werke, sowel prosaies as poëties, noem hy homself baie dikwels op die naam: "Breyten Breytenbach". Daarbenewens verskyn die voorletters of die naam in verskeie ander samestellings: Buffalo Bill, B B Lasarus, Bibber Breytenbach, Beide Buidelbek, Bruidjie Breytenbach, Breyten Bach, Bullebach, Bangai Bird en ander. Hy identifiseer homself met figure uit die mitologie, met ander skrywers, met persone uit sy werklike lewe: Panus, Don Espejuelo, kolonel Huntingdon. Daar is oorfloedige verwysings na sy vrou, familie en persoonlike agtergrond. Sy vrou verskyn onder andere as Yolande, Bubi, Hoang Lien en Lady One; sy ouers is meermale teenwoordig (Oubaas en Ounooi); daar is verwysings na sy broers en suster; na sy geboortedag, 16 September 1939; na sy jeugdorp, Wellington, en na Parys, waar hy tans woonagtig is; in sy latere werke word die periode van inkerkering (1975-82) uitvoerig betrek. 'n Mens kan voortgaan met opnoem. Wat gevolglik veral opvallend, selfs verstommend, is in verband met die kritiek

milieu, andersyds is Parys, as wêreldstad, verteenwoordigend van alle stede. Alle stede, die hele wêreld, is opgebou uit hospitale (metafoor vir enige geboue) en gevul met siek wesens. Dit is vanaf hierdie "bleek mense" dat die bedreiging vir die spreker afkomstig is. Die spreker is Breytenbach self, die digter; indien die titel en opdrag enjamberend gelees word, is dit: "Bedreiging van die siekes (vir B. Breytenbach)" - hý word bedreig.

'n Wêreld word geskets waarin sowel kultuur as natuur gruwelik voorkom, en waardeur Breytenbach bedreig word, selfs tot die dood toe, omdat hy 'n digter is. Hy voel hom verplig om die boosheid te belig ten einde - volgens *Katastrofes* - "'n waterdigte saak teen die lewe te kan opbou" (1981a: 12). Boosheid word veral aangetoon deur die vergelyking met "die engele in die oond": nie soseer 'n verwysing na Daniël 3 nie (want waarom die meervoudsvorm? en watter implikasies sou dit hê?), as 'n inversie wat die simbole van die goeie plaas binne-in die hitte van die hel. Die eerste strofe eindig met "reën", gewoonlik simbool van vrugbaarheid en nuwe lewe, wat geheel en al vernietigend is; natuur en kultuur ("reën" en "strate") word naas mekaar geplaas in 'n beeld van organiese vernietiging.

Twee verdere verwysings na "my oë" kom voor in die tweede strofe: die digter neem waar en gee weer (later "mond" en "tong"). Sy oë is star in sy weiering om hulle "in te hok",

maar antisipeer ook sodoende sy dood. Die bedreiging is alomteenwoordig, afkomstig van "hulle/julle" - en hierdeur word die gedig volledig 'n gesprek met die gehoor waaraan Breytenbach voorgestel is en die lesers van "Bedreiging van die siekes". Geen ontsnapping is moontlik nie: die tweede strofe handel oor die verval van die natuur. Dit betrek ook al die uiterstes: lig en donker, swart en wit, in 'n wêreld van volslae triestigheid waarteen slegs die "ek" protesteer.

Die "hok"-beeld word geskakel met die eerste reël van die derde strofe: "pluk my benerige vlerke af". Steeds is die digter se houding uitdagend, en weer verbind hy homself met die aanvanklike Breyten Breytenbach, beskryf as "die maer man". Hoewel "vlerke" vryheid simboliseer, is die verlies daarvan vir hom van mindere belang, aangesien sy digterskap 'n heeltemal private taak bly, selfgebonde, eie aan die ek. Die mond - die spraak- en (by implikasie) skryforgaan - is, soos die oë vroeër, steeds sensitief vir die verskrikking van die wêreld. In die kortverhaal "Grot" skryf Breytenbach:

Mijn mond is mijn meest persoonlike bezit en beschutting. Wat er in de duisternis van mijn mond gebeurt gaat niemand aan. (1974: 76)

Selfs die grens tussen lewe en dood word oorskry in sy volledige bewustheid van die verskrikking, en hy antisipeer sy eie begrafnis met die negatiewe tafareel van "modder" en "spreeus", "swart bloeisels" en "groen bome" as "prewelende monnike". Groen, hoewel dit ook die kleur van verrotting is, laat vir 'n oomblik die hoop van 'n lewendige natuur op-

flakker. Roodt (1977: 48) wys op 'n ooreenkomstige gebruik van die kleur in *Die huis van die dowe*: "maar dan is daar die vrees vir vrot / wat eintlik 'n groen groei is" (1967: 12).

Inderdaad begin die vierde strofe met 'n optimistiese, selfs idilliese, natuurbeeld met water en blomme en "plant" in plaas van "begrawe". Maar ook hierdie beeld word opgestel ten einde vernietig te kan word, ten einde die vernietiging des te erger te maak: "laat die sluwe bitter eende op my graf kak / in die reën". Die dam is slegs woonplek van die eende, en hulle word as slu en bitter beskryf; tesame met die kru woordkeuse en reeds-bekende reën word alle hoop ontken. Alles word gelykgestel in hierdie wêreld van verskrikking. "[S]luwe" eende word "geslepe" en "kranksinnige" vrouens, wat op hul beurt terugspeel op die "bleek mense" en van die "hospitale" sielsieke inrigtings maak; en die skeiding tussen vrouens en katte, mense en diere, word opgehef. Inderdaad is dit vir die spreker 'n wêreld van vrees, drie maal herhaal en angswekkend gestalte gegee: "vrese vrese vrese met deurweekte kleurlose koppe".

Ten slotte is daar nog die laaste, dalk beswerende, verset, die uiteindelijke weiering om op te hou skryf. Die verskrikking sal steeds ervaar word, die bitterheid steeds weergegee word. Dit is die digter se taak. Die woord in hakies, "kalmee", is deels sinoniem met "troos", maar dien

verder as 'n soort toneelaanwysing, aanduidend van die einde van Breyten Breytenbach, die digter, se tirade.

Die seremoniemeester neem weer oor, en sluit op lakonieke wyse af. Reeds aan die begin is Breytenbach aan ons voorgestel as taamlik skadeloos: "die maer man met die groen trui", weerloos en eenvoudig. Ook sy vroomheid, sy ernstige betrokkenheid by die digproses, word half komies voorgestel deur die absurde beskrywing daarvan: hy "stut en hamer sy langwerpige kop". Breytenbach se binne-gedig is egter alles-behalwe komies of lakoniek: hy loods 'n volskaalse aanval op die hele wêreld en mensdom, met die beligting van elke moontlike gruwel daarin. Gedurig is daar ook die besef dat só 'n aanval nie onbeantwoord gelaat kan word nie, en dat sy lewe ongetwyfeld op die spel is. In 'n groot mate is dit 'n voorspelling van sy eie dood, met siekte as 'n gevreesde tussenstadium.

Die seremoniemeester se reaksie is egter skouerophalend en minagtend, en Breytenbach se skadeloosheid behoort volgens hom op hierdie stadium ewe duidelik te wees aan die gehoor of lesers. Waarom? Omdat Breytenbach aan ons voorgestel is as 'n digter, en omdat die hele tirade maar net woorde op papier is. Die digter is inderdaad weerloos en onbeduidend.

Daar is een verdere aspek. Hoewel Breyten Breytenbach baie spesifiek geobjektiveer word ("B. Breytenbach", "die maer

man met die groen trui"), is die seremoniemeester in hierdie eerste gedig tog ook Breyten Breytenbach. Die skynbare afstand tussen die twee figure is niks anders as wat die Russiese formaliste 'n kunsgreep, *prîëm*, genoem het nie. Die leser weet tog dat die "seremoniemeester" slegs 'n nuttige tegniek is om afstand te verkry. Dit word feitlik 'n parodie op die konvensie van 'n ontliggaamde spreker. Gevolglik word die gedig nie alleen 'n manifes van wat Breytenbach se bedoeling met sy digkuns is nie, maar ook 'n erkenning van die magteloosheid van die digkuns en die impotensie van die digter. Dit is uiteindelik wat hiervan so 'n verstommende eerste gedig maak: dat Breytenbach homself voorstel as digter, en terselfdertyd bewus is van hoe min sy digterskap beteken.

Juis die onwilligheid by kritici om vir Breyten Breytenbach as persoon raak te sien (maar hoe kan 'n mens anders?), lei tot heelwat moeilik motiveerbare interpretasies van "Bedreiging van die siekes" en ander gedigte. 'n Goeie voorbeeld is André Brink, wie se andersins nuttige studie van Breytenbach se poësie (of vóórstudie, gegee die beknopte aard daarvan) gebrekkig gaan aan 'n onwilligheid om te breek met 'n tradisie wat seker as New Critical bestempel moet word. Dit is die moeite werd om sy siening van Breytenbach se ek volledig weer te gee.

Die openingsvers, "bedreiging van die siekes", is een van die gedigte wat met groot afkeer deur sommige kritici as "ekkerig" bestempel is: maar 'n gedig deur Breyten Breytenbach, wat ópgedra is aan B. Breytenbach,

en open met die reëls: "Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach, /die maer man met die groen trui..." is nog nie noodwendig ekkerig nie. Ekkerigheid is immers: selfbeheptheid, 'n onvermoë om weg te kom van die self, 'n nuk om alles te herlei tot die ek en om niks behalwe die ek as sinryk te beskou nie. In hierdie vers (en sy soortgenote: "Breyten bid vir homself" of "stukkende gedig" of "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale") het die spreker hom só losgemaak van die lyflike "ek" dat alle hiërargie in die verhouding tussen ek en die buitewêreld opgehef is: die ek is hier één verskynsel tussen ander; daar word amper astraal, van bo en buite, daarop afgekyk. Die gedig het tewens twee sprekers: 'n eerste wat optree as "seremoniemeester" om die maer digter aan ons voor te stel en dan 'n spreekbeurt aan hom af te staan; en daarna die stem van die genoemde Breytenbach, soos dit te hore is in sy "gefabriiseerde" gedig; ten besluite neem die meelyende en ietwat sardoniese seremoniemeester weer oor om ons genade te vra vir die arme mallerige bang kêrel wat so-ewe gepraat het, want "Kyk, hy is skadeloos". Juis dié reliëf (tipografies versterk deur kursivering en romeinse druk) *relativeer* en *objektiveer* die gedigbinne-die-gedig. (Vgl. terloops Bertolt Brecht se gedig "Van arme B.B.") (1979: 10-11)

Op 'n ander plek kom Brink met dié ekstreme stelling vorendag: "Ek weet van geen poësie in Afrikaans waar die ek so *uitgeskakel* is nie" (1967: 49). Dit is soortgelyk aan die paradoksale uitspraak van Roodt: "Veral waar die digter 'met naam en al' in die gedig staan, is daardie ek fiktief, 'n masker van iemand anders, moontlik dalk 'n karikatuur van die ware Breytenbach buite die gedig" (1980: 49).

Brink het dit hier (en elders: 1965: 14, 1972: 146, in Nienaber, 1982: 711) veral teen die beskouing van A P Grové, wat verwys na Breytenbach se "byna sieklike belangstelling in en vertoning van sy eie anatomie: sy kop, sy oë, sy neus, sy baard, sy karkas, sy derms, sy kieliebak" (1967: 21), en byvoeg:

Hoe dit sy, met die opdring van die "ek" aan die leser loop die gedig as afsonderlike struktuur gevaar om aangetas te word. Die digter kàn natuurlik 'n plek vind binne die gedig maar dan slegs as vertroude ingewyde wat volkome opgaan, homself verloor in die wêreld van die gedig. (1967: 22)

Ten spyte van Grové se preskriptiewe en negatiewe reaksie daarop, is sy interpretasie van Breytenbach se betrokkenheid by sy eie poësie inderdaad 'n meer akkurate en insiggewende siening as dié van Brink. Brink fouteer deur die swakste moontlike teenargument te kies: indien "die spreker hom só losgemaak [het] van die lyflike 'ek'", waarom kies Breytenbach hoegenaamd om sy eienaam te gebruik? Brink se verdediging dien slegs om Grové te sterk in sy aanval. Veel eerder moet 'n mens argumenteer dat die hele impak van Breytenbach se oeuvre juis geleë is in sy erkenning van die self. Hierdeur maak hy vir homself genoeg skeppende ruimte om die geweldige "anxiety of influence" van Van Wyk Louw en Opperman teen te werk en om self as een van die groot Afrikaanse digters gereken te kan word.

Ondersteuning vir die siening dat Breytenbach in der waarheid homself ontken in sy gedigte word meermale gevind in sy Zen-Boeddhisme. Brink plaas Zen in 'n ongelyksoortige versameling met die vrye vers en surrealisme as die drie sentrale kenmerke van Breytenbach se poësie (1979: 5-9), en beskou Zen as die belangrikste vormende invloed. Zen ontken opposisies. *Satori*, die doel van Zen, is naamlik "that condition of consciousness wherein the pendulum of the Opposites has come to rest, where both sides of the coin

are equally valued and immediately seen" (Humphreys, 1962: 185). Die implikasie hiervan is dat die skeiding tussen subjek en objek, tussen self en wêreld, ook opgehef word, en dat Breytenbach se "ek" dus nie Breytenbach as persoon is nie, maar deel van die Al.

Daar is verskeie maniere om hierop te antwoord. In die eerste plek is die rol van die self binne Zen-Boeddhisme nie so eenvoudig oplosbaar nie. 'n Mens sou kon sê dat die proses andersom verloop: dat die buite-wêreld opgelos word in die self, in soverre Zen betrokke is by self-kennis. Dit word soos volg uitgedruk deur D T Suzuki, die grootste moderne outoriteit oor Zen:

Zen thus advises us to reverse the direction science is pursuing if we are really to get acquainted with the Self. It is said that the proper study of mankind is man, and in this case man is to be taken in the sense of Self, because it is mankind and not animalkind that can ever be conscious of Self....

Scientific knowledge of the Self is not real knowledge as long as it objectifies the Self. The scientific direction of study is to be reversed, and the Self is to be taken hold of from within and not from the outside. This means that the Self is to know itself without going out of itself. Some may ask, "How can that be possible? Knowledge always implies a dichotomy, the knower and the object known." I answer: "Self-knowledge is possible only when the identification of subject and object takes place; that is, when scientific studies come to an end, and lay down all their gadgets of experimentation, and confess that they cannot continue their researches any further unless they can transcend themselves by performing a miraculous leap over into a realm of absolute subjectivity." (1986: 25)

Hy voeg later by dat "what uniquely, psychologically, distinguishes the experience of the self is that it is saturated with the feeling of autonomy, freedom, self-

determination, and lastly creativity" (1986: 30). Die bedoeling hier is slegs om aan te toon, met behulp van die lang aanhaling uit Suzuki, dat die sogenaamde oplossing van die ek moontlik berus op 'n simplistiese interpretasie van Zen. Dit is hoegenaamd nie bedoel om die invloed van Zen op Breytenbach se poësie te ontken nie; inteendeel, 'n mens sou kon saamstem met Steenberg se (resepsie-estetiese) formulering dat "interpretasie van hierdie poësie 'n Zen-Boeddhistiese verwagtingshorison by die leser veronderstel" (1985: 31). Nóg is die bedoeling om betrokke te raak by 'n polemieë oor Zen: vir feitlik enige Westerling sou so iets onraadsaam wees. Dit is egter belangrik om te beseef dat die subjek nie sonder meer verdwyn nie, en dat Breytenbach se persoonlike verwysings volkome motiveerbaar mag wees binne Zen in soverre hy sy eie wese erken eerder as ontken.

In die tweede plek, indien die interpretasies gegrond op Zen aanvaar word, wat gebeur dan? Moet al sy werke in hul geheel uit hierdie oogpunt beskou word? Klaarblyklik nie; en min lesers van Breytenbach is in ieder geval daartoe in staat. Dit is tog nie moontlik om motivering te vind vir die feit dat Zen as 'n gemaklike ontkenning van die ek gebruik word, en vir die res van die interpretasie geïgnoreer word nie. Steenberg se stelling is geldig op intellektuele vlak: kennis van Zen-Boeddhisme help om Breytenbach se poësie "beter" te lees. Op dieselfde wyse, gegewe sy reeks

persoonlike verwysings, behoort kennis van Breytenbach ook van veel hulp te wees.

'n Derde argument spruit uit die waninterpretasies wat dikwels ontstaan uit pogings om Breytenbach-gedigte in 'n Zen-raamwerk vas te vang. Aangesien Zen opposisies "dekonstrueer", is dit nodig om sodanige opposisies te skep in die gedigte (wat natuurlik nie teoreties-gesproke sonder waarde is nie, omdat opposisie of paradoks lank reeds as 'n belangrike kenmerk van poësie beskou is). Brink stel vir "Bedreiging van die siekes" 'n opposisie tussen lig en donker op (1979: 11): aan die kant van lig plaas hy *bleek siekes, oond* (vanweë die gloed?), *wit bloed, lig, en kleurlose koppe*; daarteenoor staan *rou swart vleis, swart spreekus* (naastenby), *donkergroen bome* (dalk, maar die gedig sê nie so nie), "(vermoedelik swart) katte" (waarom?) en *swart tong*. Jeanette Ferreira gaan nog verder in haar pogings om lewe en dood te versoen, en eindig met 'n besonder dubieuse interpretasie:

Hy versoek ook "laat die sluwe bitter eende op my graf kak" (v. 24); "slu" eende, want hulle besweer die dood deur bemesting vir die gestorwe "plant" te voorsien. Maar wat beteken bemesting sonder vog? En die vog is wel teenwoordig in die vorm van "reën" en "dam" wat enersyds 'n laaste idilliese, dog weemoedige, rusplek vir die gestorwene moet skep. Andersyds werk dit mee tot bevrugting, groei, 'n herrysenis van die gestorwene, 'n versoening tussen lewe en dood. (1985: 17-18)

Benewens die feit dat "reën" sedert die eerste strofe pejoratief geteken is, is die interpretasie wat geplaas word op

"sluwe" - en die gerieflike verontagsaming van "bitter" - heeltemal onaanvaarbaar.

Ten slotte: verskeie kenmerke van Breytenbach se poësie wat aan Zen-Boeddhisme toegeskryf word, sou ewe goed as surrealisties bestempel kon word. Surrealisme is 'n beweging waarby Breytenbach ongetwyfeld aansluit. Sy verrassende jukstaposisies, wat soms gesien word as die samekoms van objekte binne die Al, kan beter toegeskryf word aan 'n surrealistiese invloed. In die woorde van Lautréamont, wat 'n leuse van die beweging geword het: "Beautiful as the chance encounter, on an operating table, of a sewing machine and an umbrella." Breytenbach dra *Kouevuur* op aan "al my vriende en Guillaume Apollinaire", 'n eerbetoon aan die groot surrealistiese digter. Ook die miere, wat een van die vernietigingsmotiewe in *Om te vlieg* konstitueer, is 'n verwysing na Salvador Dali se skilderkuns en na Luis Buñuel se *Un Chien Andalou* (1929).

Zen-Boeddhisme is om al hierdie redes 'n apologie wat deur tradisionele kritici gebruik word om Breytenbach se "ekkerigheid" te verskoon. Breytenbach self groepeer vir Brink saam met Grové onder "die behoudendes", "veral hooglerare aan ons Afrikaanse Fakulteite" (1987: 119). Hy is bewus van die kritiek wat sy ek-poësie uitlok, soos hy aantoon met die ironiese uitroepteken wanneer hy verwys na 'n beoogde "samevatting outobiografiese(!) verse" (1987:

188). Verskonings is nie nodig nie: Breyten Breytenbach plaas homself onbeskaamd in die sentrum van sy poësie, as die oorsprong van alles. Soos duidelik blyk uit 'n bespreking van "Bedreiging van die siekes", moet enige poging om die digterlike persona te ignoreer stellig 'n onoortuigende interpretasie tot gevolg hê. In dié sin word hierdie eerste gedig dan ook die manifestgedig vir die Breytenbach-oeuvre. Dit is gevolglik nodig om die verskillende manifestasies van die ek verder te ondersoek.

Die feit van self-verwysing is duidelik 'n bindende element in sy werk. Die eerste gedig, en die eerste bundel, vind op verskeie maniere verdere neerslag, en dien om die interafhanklikheid van die oeuvre te illustreer. (Oeuvre-studies dien op 'n ander vlak reeds as 'n aanduiding van 'n onvermybare ouktoriële persona.) Ook beteken dit dat sy gedigte gedurig teruglei na die ontstaansbron, na die ek. Die verdeling van *Die ysterkoei moet sweet* is op sigself interessant, Die eerste deel staan bekend as "die maer man met die groen trui", die laaste as "die mond is te geheim om pyn nie te voel nie": in albei gevalle titels afkomstig van die eerste gedig. Breedweg handel die drie dele oor die self, oor Boeddhisme (en weer oor die self), en oor liefde (die derde deel is "vir bubu").

In die eerste deel verwys Breytenbach op verskeie maniere na homself: tyd en plek in "stukkende gedig ('n selfbeklag)":

"in kamer no. 35 rue du Sommerard Parys (5) / om 11.50 die 12de Desember 1963" (1964: 18); ouderdom in "voorlopige vervulling": "24 jaar oud en gesond en tevrede ek eet / en ek slaap en my vrou kry orgasmes" (1964: 25); geboortedatum en -plek in "geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" (1964: 30); eienaam in "breyten bid vir homself" (1964: 14) en "kopreis van vrees tot saad", wat eindig: "kophou breyten breytenbach" (1964: 33). Verwysings van hierdie aard is duidelik genoeg. Dit is egter nodig om die ondersoek uit te brei deur te konstateer dat hierdie selfde ek die algemene middelpunt van die bundel, en spesifiek van die eerste deel, vorm. In dié verband kan na twee van die kerngedigte, dié aan sy ouers, gekyk word.

'n brief van hulle vakansie

vir oubaas:

- 1 Noudat ek uitgeswel van lyf is kan ek treur
oor die eelte van my vader, die lugoë van my ma,
die skamel offerandes van hulle gebede as hulle my
op die knieë van hul Gij Here God lê;
- 2 noudat ek agter 'n baard kou kan ek huil
as hulle snags my naam fluister met die ruite
donker knippende oë in die wind, oor die visolie
vir my griep, die ingelegde perskes (albertas) op die
[rak
- 3 In sy sestigste jaar swem my pa in Stilbaai se see
en stap myle ver oor die sand met sy reguit bene
in 'n kortbroek en speel krieket op die duine
en eet alikruikels in die Sea View-losieshuis
- 4 want hys 'n bokser dokter boer
'n kaptein en 'n held 'n indoena tussen grysaards -
En as die reën soos 'n gesluerde bruid oor die see kom
word die lieflinghond (Trixie) lam;

- 5 drie dae veg die veearts en buig dan die knie
en hulle dra die lyk terug na Kafferskuilsrivier
die plaas van hulle jong liefde en plant die saad
'n soenoffer in die diep grond se skoot
- 6 want nou is hulle minnaars
stil bome in die najaar met die wind
strelende drome in die takke
onder komete leeftye lang wêrelde
- 7 My ooms sterf soos kapok in die son
hartaanval beroerte kanker en tering
en my pa word stiller en meer verskriklik
van dop tot dop
- 8 Hier waar die harde winters en nat somers
my lyf ongenaakbaar skil, treur ek oor
die soet hart van my moeder
my pa se stil en bitter krag

(1964: 28)

wat die hart van vol is loop die mond van oor

vir ounooi:

- 1 vir u
kan ek om die dood
nie 'n bitter vers skryf nie
- 2 alhoewel dit die mode is
om stikkend verby die moederspeen
in mond te skel
- 3 en die sandkastele van kinderjare
roekeloos om te skop,
op die grafte te spoeg
- 4 juis om die dood;
want ek het u lief
en die wit van my oë word blou
- 5 en benerig soos herfsblare
vir u
u is my alles
- 6 en ook my geheime swart bome
en die stroewe kuste
in die geel album van my drome;
- 7 u sal u seun nie meer ken nie -
u sal my aansien vir 'n gansvoël
want die jare teer op my

- 8 soos luise
 en my buik kloek vol wyn
 en die regtervlerk is verdor van rumatiek
- 9 en onder my hoed
 knik my kop soos die harige hoed
 van die swart dood:
- 10 kortsluiting in die bloed
 drade; u huil op u knieë
 vir dié vleis
- 11 wat in die holte
 tussen u heupe gestamp het
 soos die dood
- 12 soos 'n kraai in 'n bottel
 soos 'n katjiepiering van was
 onder glas;
- 13 hier waai die wind
 deur my oë:
 vlermuise deur murasies
- 14 maar u kou aan my leë oë
 soos my ooglede
 soos lig
- 15 soos dood
 met die klank van orrels
 en lepels in koppies
- 16 en 'n rooi uil in die blare
 en motors en wekkers
 en geel vingers tussen hare
- 17 o ek het u lief
 o bespote vyeboom
 van die vot vrug

(1964: 12)

Die bundelvolgorde is omgeruil, omdat "'n brief van hulle vakansie" 'n aantal spesifieke persoonlike verwysings bevat, terwyl "wat die hart van vol is" slegs die opdrag het. Die bedoeling is om aan te toon dat die gedigte in 'n meerdere of mindere mate direk persoonlik kan wees, maar dat hulle steeds konsentries uitkring van dieselfde middelpunt:

Breyten Breytenbach.

Die gedigte stem ooreen in soverre die spreker se deernis spruit uit sy eie besef van oud-word. Nostalgie word veroorsaak deur die samekoms van jeug en geboorte met volwassenheid en dood. Dit word aangetoon, in "'n brief van hulle vakansie", deur die progressie vanaf die uitgeswelde lyf van strofe 1 na die geskilde lyf van strofe 8, deur die kinderlike visie ("bokser dokter boer") van die pa reeds "[i]n sy sestigste jaar", deur die dooie hond wat as "saad" geplant word, deur die twee oumense wat opnuut "minnaars" word, en so meer. In "wat die hart van vol is" is die samestelling van dood en geboorte meer skokkend, met minder klem op die tussenstadia van jeug en volwassenheid. Daar is 'n veroordelende, byna morele siening van die self as "die vrot vrug", "dié vleis // wat in die holte / tussen u heupe gestamp het / soos die dood". Die dood word verbind met klanke vermoedelik uit die kindertyd; en die ek is reeds dood, 'n skedel met "leë oë".

Henning Snyman se bespreking van "'n brief van hulle vakansie" in terme van die literêr-semantiese begrip "ruimte" eindig soos volg:

Die ruimte in 'n gedig is nie net die meer presiese en die toepaslike ruimtes nie (Stilbaai/die mens überall), dit is ook die verhouding tussen hier/nou en daar/dan (die deiktiese ruimte), die verhouding van die ek tot sy omgewing, van die ek tot die metafisisiese ervaringswêreld en van die ek tot die tyd (die ego-sentriese ruimte). Hier (en nou) in Parys ervaar die ek die daar (en toe) van sy jeug; die ek staan teenoor Stilbaai in die verlede, teenoor Parys in die hede (omgewing en tyd), die ek staan gekonfronteer met die

tyd self, en metafisies is die ek gevang in die dood se spel met die mens. (1983: 201)

Die konsep van ego-sentriese ruimte is 'n besonder nuttige manier om die gedig te situeer. Dit kom ooreen met Culler se konvensionele verwagtings, waarvolgens die leser gedwing word om 'n spreeksituasie te konstrueer ten einde 'n stem en 'n aangesprokene daar te stel. Die poëtiese persona vervul naamlik 'n verenigende rol, op dieselfde manier as wat die ego-sentriese ruimte strukturerend optree. Dit bly egter 'n abstraksie van die outeur. Die probleem is gevolglik: hoe weet 'n mens dis Parys? Die gedig self gee een aanduiding, die "harde winters en nat somers" van die laaste strofe (en afstand word aangedui deur "'n brief") - maar dit is uit die aard van die saak nie genoegsame bewys vir iets so spesifiek soos Parys nie. Snyman verwys na "Breytenbach se poësie", dit wil sê sy oeuvre, ter ondersteuning. Hierdeur kom 'n mens nader aan die waarheid, maar dan ook slegs indien 'n mens bereid is om die ek in die gedig met die persoon van Breytenbach te identifiseer. In hierdie identifikasie lê die kern van die saak. Geen ingeligte leser sou tog Snyman se opposisie tussen Parys en Stilbaai bevraagteken nie (anders as op tekstueel-puristiese gronde). Deur ondersteuning hiervoor te vind nie in die gedig nie, maar in die oeuvre, word erkenning gegee nie alleen aan die outeur as bindende element tussen verskillende gedigte en bundels nie, maar ook aan die outeur as sinoniem vir die ek-spreker in die gedig.

In "wat die hart van vol is" is daar weer sprake van afstand, ongetwyfeld in tyd, maar ook in ruimte: "u sal u seun nie meer ken nie", "hier waai die wind". Op grond van die argument aangevoer in verband met die vorige gedig, lyk dit volkome moontlik om weer seun en moeder gelyk te stel aan Breytenbach en sy ma (benewens die feit dat die opdrag deur die dubbelpunt aan die res van die gedig verbind word).

Wat maak 'n mens dan met die eerste gedig van "kopatlas", die tweede deel van die bundel?

nirvana

toe het gautama boeddha onder 'n boom
gaan sit en gesê: ek
sal van hier nie opstaan voordat ek
nie my ek
opgeëet het nie

en teen die aand van die soveelste dag
was die bodhiboom oordek van rooi vye

en hy het opgestaan en die lug geliefkoos
en blomme in die aarde se hare gesteeek
en die water gesoen en
gelag vir die weerkaatsing van sy gesig
sodat sy wange nat was

(1964: 39)

Brink gebruik die gedig as illustrasie vir die opheffing van die ek: "Nirwana word hier saamgevat as die 'opeet' van die ek, die oplos van alle konvensionele verhoudinge binne- buite, ek-wêreld, subjek-objek, en die metamorfose van die gewone tot die magiese: uit die boom groei rooi vye, blomme word in die aarde se hare gesteeek, ens." (1967: 48).

Benewens die feit dat dit onduidelik is waarom die vye as magies beskou word, aangesien 'n bodhiboom tog 'n vyeboom

is, is daar verskeie maniere om op Brink se siening te reageer. In die eerste plek is daar, ten spyte van die opeet, inderdaad 'n beklemtoning van die ek deurdat dit drie maal na mekaar aan die einde van 'n reël staan; die ek word nie passief opgeëet nie, maar die ek eet die ek. Tweedens, ná insig verkry is in die tweede strofe, is daar steeds sprake van "hy" (anafories "gautama boeddha") in die derde strofe, wat die vroeër vermoede dat daar 'n neiging is om Zen-Boeddhisme te oorvereenvoudig bevestig. 'n Mens sou laastens fasiel op Brink se mening kan antwoord deur te sê dat Breytenbach nie die Boeddha is nie, en self nog nie die staat van Nirvana en die opgeëte ek bereik het nie.

Dit is interessant om hierdie eerste gedig van "kopatlas" te vergelyk met die laaste een:

wy

my hart is in die boland en niks
kan dit ontwy nie dis gebêre in
'n kissie in wit wellington

ek droom soms runnikend daarvan
in die heuwel van die nag en
verbeeld die wit keil van sneeukop

hier is die strate oppehopie van
winter en die mure is blomryk
van hande vol bloed

vrouens met rooigeverfde borste suig
'n man se lyf droog soos luise en
busbestuurders staak as dit reën, maar

my hart is in die boland en niks
kan dit ontwy nie dis gebêre in
'n kissie in wit wellington

(1964: 59)

Weer is daar sprake van 'n ek gevang tussen 'n hier en nou en 'n daar en toe. Die refrein verwys terug na Breytenbach se jeugjare en gesin in Wellington, en ontken volledig die moontlikheid van 'n opgehefte ek, selfs in die "Boeddhistiese" afdeling van die bundel. Teenoor die koue en geweld en gruwel van die hede word Wellington voorgehou as 'n suiwer herinnering ("wit" - geen politieke implikasies hier nie), 'n punt van oorsprong wat onaantasbaar bly wat ook al met die ouer-wordende Breytenbach mag gebeur. Die oorsprong is inderdaad 'n rein, onveranderbare middelpunt van Breytenbach self.

Daar is vroeër voorgestel dat die eerste bundel en die eerste gedig eweneens as 'n soort oorsprong dien waarheen latere werke telkens herleibaar is. Dikwels is daar ook eksplisiete terugverwysings. Sodanige verwysings is 'n verdere aspek van die ordenende rol wat deur die outeur vervul word binne sy oeuvre. In die gedig "Die hand vol vere" (uit *Kouevuur*) skryf Breytenbach byvoorbeeld:

mammie
 ek het gedog
 as ek eendag huis toe kom
 sal dit onverwags so teen skemerdag wees
 met jare se opgegaarde rykdom
 op rûe van ysterkoeie

(1981b: 91)

In effek, dus, sal hy "ry" op die sukses van *Die ysterkoeie moet sweet*. Die ysterkoeie is deel van "my karavaan / soos dit 'n reisiger van oorsee betaam". Vanweë die betekenis

van die enigmatiese eerste bundeltitel bly dit egter 'n droom; die titel is naamlik afkomstig van 'n Zen-spreuk wat lui, soos Breytenbach dit self elders verklaar: "Om die groot Niet te vertrap moet die ysterkoei kan sweet" (1971: 77), dit wil sê die onmoontlike sal moet gebeur. "Die hand vol vere" eindig dan ook:

anders as ou Dog
 waar ék 'n veertjie plant
 kom 'n kêk-kôk hoender op!
 (1981b: 93)

Toe die onmoontlike wel plaasgevind het en Breytenbach Suid-Afrika kon besoek, het hy dit in "(die hand vol piep)" soos volg beskryf:

mammie
 ek het gedog
 ek kom nooit weer huis toe nie,
 nie op die ysterkoei teen die skemeruur
 deur lotosvleie en vure nie,
 nóg via ambassades verby hekwagte met swartlyste
 wat óór konkas vol kole tuur
 in die nag waar halt en werda skuur -
 (1976a: 26)

Die verwysings in hierdie eerste strofe is veelvuldig. Die primêre verwysing is natuurlik na "Die hand vol vere" (en beide titels sinspeel seker ook op Leipoldt se "'n Handvol gruis", eweneens 'n herinneringsvers). Daarnaas word drie vorige digbundels betrek: *Die ysterkoei moet sweet*, *Lotus* en *Kouevuur*, en dalk ook *Die huis van die dowe* (deur die woorde "ysterkoei", "lotosvleie", "vure" en "huis"). Naas die feit dat die oeuvre volledig ter sake is, word die "ek" in die gedig hierdeur geïdentifiseer as Breyten Breytenbach, digter - en politieke figuur.

Ykoei

("Ce qui est atroce d'ordinaire avec les gâteaux,
c'est qu'on mange toujours le dernier.")

- 1 *dames en here, vergun my om afskeid te neem
van Bangai Bird,
die maer droom met die groen hemp;
hy stut en streel sy wurmvet kop
om vir u vir oulaas 'n geedig te teel,
soos byvoorbeeld:*
- 2 *om uit die hospitaal te kom moet jy
in 'n koma wees
dood maar wel-wetend van lig agter die lede
hoe swem die skadumaan!*
- 3 *hardloop terug weg van die see
na die doolhuis van eensaamheid in die waai
van die berg
in die woud is die bome suile donkerte*
- 4 *hardloop deur die ragfyn seer
die voëls het kantelkoppies vol stilte gesweer
verblind met die maan diep in eier oë
en die stuifreën wat die stof nooit nat maak nie*
- 5 *by bure verby blaf die hond van boetseerklei 'n werf
gaan katswink op die knieë en roep siejy! siejy!
jy word deur bewakers genooi om saam verder te ry
maar die motorfiets is stotterend kapot
sluwe bitter eende het die so-lyk opgepik
en die kattedelletjie word wit van skif
en die hande self vrot*
- 6 *kyk hy is skadig -
of u hom genadig wil wees?
die woordfees is verorber,
niemand is skuldig aan onskuld nie*

(22-11-1982)

(1983c: 158)

'n Begrip vir die gedig berus, soos die titel ook aandui, op 'n kennis van die manifestgedig uit *Ysterkoei*: "Ykoei" is 'n gedeeltelike inversie van "Bedreiging van die siekes". Deur die saamgestelde titel word Breytenbach as persoon gevolglik weer betrek, hierdie keer in die nuwe hoedanigheid van Bangai Bird. "Bird" speel hier - en elders in sy poësie -

op "jailbird", tronkvoël, met verdere verwysing na die voëlmotief wat so dikwels voorkom en wat herinner aan "pluk my benerige vlerke af". Dit is 'n persoonlike verwysing wat vir Breytenbach situeer in die tronk, spesifiek in Polls-moorgevangenis in Tokai: "in die waai / van die berg / in die woud is die bome suile donkerte". 'n Mens kan verder aflei, uit die datum onderaan en uit die feitelike gegewens vervat in *The true confessions of an albino terrorist*, dat die gedig geskryf is net tien dae voor Breytenbach se vervroegde vrylating. Ook om dié rede (benewens die feit dat dit die tweede-laaste gedig in ('Yk') is) is dit 'n afskeidsgedig.

Die "seremoniemeester" tree weer op, sy woorde in skuinsdruk aan die begin en einde. Hy word egter steeds sterk geïdentifiseer met Breyten Breytenbach, die digter, self: vaarwel word toegeroep aan Bangai Bird, 'n persona, 'n tydvak in Breytenbach se lewe. 'n Sekere afstand word aangetoon deur die gebruik van "jy" in plaas van "ek". Die seremoniemeester is Breytenbach wat 'n aspek van homself agterweë gaan laat. Bangai Bird is "die maer droom met die groen hemp", vergete agter tralies (groen tronkhemp), maar ook 'n tydperk waaruit hy nou gaan ontwaak as Breytenbach. Klankassosiatief roep "droom" die "vroom" digter van die vroeër gedig op. Hy is nou oor die algemeen meer passief, ouer, nader aan die dood (ook daáárom "afskeid" en "droom"), en die passiwiteit van die binne-gedig word voorspel deur

"streel", teenoor die "hamer" van voorheen. Sy kop is "wurmvet", en wurms is dikwels by Breytenbach - veral in *Om te vlieg* - simbool van die dood, of die vroegtydige vertering van die liggaam. Gedig word "geedig", 'n afskeidsgeskenk van 'n sterwende persoon, en word geteel: dit ontstaan uit die liggaam van die digter en is dus intens persoonlik.

Die digter is ouer, wyser, meer bewus van die beperkings van sy digkuns - gereflekteer in sy liggaamlike beperking en aftakeling - as wat die jonger Breytenbach, vol invektief, was. Die gaping tussen digter en seremoniemeester het aansienlik gekrimp. Poësie word uitgebeeld as iets tussenin, 'n tussen wat Cloete noem as een van die hoofkenmerke van ('Yk') en van die hele "ongedanste dans"-siklus (1984: 76-7). Dit ontstaan uit die liggaam in 'n komateuse toestand, dit wil sê tussen die lewe en die dood. Die verbintenis van lewe en dood is reeds genoem as 'n prominente kenmerk in Breytenbach se poësie, en verskyn natuurlik ook in "Bedreiging van die siekes". Poësie ontstaan uit stilte en eensaamheid, en is gevolglik terselfdertyd die skryf van stilte, die skryf van jou eie dood.

Dat die digkuns eensaam is blyk reeds uit die tweede strofe, waar dit nodig geag word om komateus - met ander woorde afgesny van menslike kontak - te wees ten einde "uit die

hospitaal", wat in "Bedreiging van die siekes" vir die hele gemeenskap gestaan het, te ontsnap. Poësie ontstaan uit die eie verbeelding, uit die vermoë om "lig agter die lede" te sien. Die beeld wat gesien word is een van weerkaatsing, misterie en eklips, van lig en donker byeengekom ("skadumaan"). "Eklips" word in die bundel van daardie naam gedefinieer as "maannaam" (1983a: 23).

Die derde en vierde strofes word ingelei met "hardloop". Die poging om te ontsnap is egter gedoem tot mislukking: daar word weggevlug van die siekheid van die hospitaal na volkome eensaamheid. Selfs dit duur nie lank nie, voor jy "katswink" is en tog uiteindelik sterf en verrot. Die digter vlug aanvanklik "weg van die see" - moontlik, die see synde simbool van ewige beweging, 'n poging om tot stilstand te kom in eensaamheid. Die tronk is "die doolhuis van eensaamheid", word simbool van die afsondering van die digter. Daarom is die plasing daarvan in die natuur, met "die bome suile donkerte", tekenend van die breuk met ander mense. 'n Passasie uit *Albino terrorist* is toepaslik:

I could actually see one part of a mountain! True, only the beginning slope, but it was something, a landmark, life outside uncontaminated by prison existence, a limit to the void, to nothingness. I couldn't believe my eyes. It became dark and I imagined that with the dusk I could smell through the windows ... the faint aroma of magnolias or even gardenias.... Here from my cell I could surely, I thought, if I really tried hard enough, get a whiff of the sea. My sleep must have been filled with moonlight. This was paradise, Mr. Investigator. (1984b: 236)

Die vierde strofe is besonder swaar gelaai met paradigmatiese verbande; namate die gedig afgebreek en "verorber" word, word die sintaksis minder verstaanbaar en word die betekenis gedra deur individuele woorde. Belangrikste is die twee woorde van vrugbaarheid en skepping: "eier" en "stuifreën". Die digterlikheid word hierdeur gedra, en dadelik weer opgehef: hy is "verblind met die maan in eier oë", 'n verwysing na die koma van die tweede strofe, na eensaamheid ("eier oë") en na 'n soort hulpeloosheid of onmag ("verblind"); so ook is die "stuifreën" (dubbele vrugbaarheid) nie daartoe in staat om van die stof modder te maak nie. Vergeleke met "Bedreiging van die siekes" is die digterlike handeling bar. Selfs die pyn is nie so ekstreem nie ("ragfyn"), en die spreekus van vroeër het meer neutraal "voëls met kantelkoppies" geword, weerspieëlend van 'n "stilte" ook by die digter - reeds aan ons bekend as Bangai Bird.

Die laaste strofe van die binne-gedig is 'n ontsnapping uit eensaamheid en die dood van die digter. Die "hond van boetseerklei" is steeds 'n kunsskepping, en hy "blaf ... 'n werf", verkondig aan die blinde digter sy aankoms by mense: hy het ontsnap, opnuut, uit die dreigende woud (wat die verwarring van Dante se bos reflekteer?) van "bome suile donkerte", het sy eensaamheid verruil vir samesyn. Terselfdertyd word daar moontlik gesinspeel op 'n selfskepping deur die alliteratiewe b's: "by bure verby", "blaf", "boetseer-

klei"; in die volgende gedig - die laaste in die bundel - verskyn inderdaad: "Arme B.B.! Dat die bouvier 'n brak is" (1983c: 162). Dit word ondersteun deur die spel op "katswink", wat natuurlik ook die afgematheid van die vlug-teling en die einde van sy reis, in 'n knielende posisie van oorgawe, bedui. Die "bure" word "bewakers", en hy is dus nie werklik daartoe in staat om ooit te ontsnap nie. Die einde van sy reis is ook die einde van die gedig en van digterskap, en die einde van Bangai Bird. 'n Groot paradoks van digterskap word hier aangeraak: poësie kan slegs ontstaan uit "die doolhuis van eensaamheid", maar menslike kontak is nodig vir sowel die digter as sy digkuns - in soverre dit kommunikatief is - en hierdeur word die digkuns en die mens-as-digter uiteindelik verwoes.

Die digter is dood, deur die "sluwe bitter eende ... opgepik". In die laaste twee reëls word gedig en digter (deur sy skrywende "hande") gelykgestel: albei gaan tot niet. Die gedig, niks meer as 'n "kattebelletjie" nie, "word wit", word 'n leë vel papier; en die hande, ná die digter se dood, verrot. Die deel van Breyten Breytenbach bekend as Bangai Bird is dood. Is Breytenbach self ook dood? Die implikasie is dat dit wel die geval is, onder andere vanweë die feit dat die "sluwe bitter eende" uit die eerste gedig terugkeer het om hul taak te voltooi.

Breytenbach is nie meer skadeloos nie, maar "skadig": 'n neologisme wat die teenoorgestelde van "skadeloos" beteken, maar ook dui op "skadu" (moontlik dood) en "digkuns wat skade berokken". Selfs so skryf die seremoniemeester hom eintlik af met die retoriese vraag. "[D]ie woordfees is verorber" soos die "gâteaux" van die onderskrif geëet is en soos die katebelletjie wit geword het, en daar is niks meer om te vertoon vir al die jare van digterskap nie: die digter is steeds skadeloos, selfs onskuldig, en uiteindelik magteloos. "Ykoei" rond die ek-siklus af, want yk is ook ek - of, soos gesuggereer op die titelplaat, Yolande plus ek. Hierna volg net "Ek is hier, parodie", met die verwysing na "[a]rme B.B.":

Dis hier waar bespiegeling wit op wit stapelskryf
 en kennis kan dit nie peil nie. Leeg, ligryk
 soos 'n uitgebrande brand: verder as alle tale -
(1983c: 162)

Steeds is poësie magteloos: wat kan tog hierná kom? En verder: "Ykoei" bevestig dat "Bedreiging van die siekes" inderdaad 'n manifes vir die hele poëtiese oeuvre is, en dat die een vaste punt, die plek waarheen alles teruggevoer moet word, Breyten Breytenbach is.

Drie sentrale temas kan in Breytenbach se poësie geïsoleer word: liefdesgedigte, politieke gedigte en kunsteoretiese gedigte. Al drie temas is herleibaar tot die ek. Dit dui op sigself natuurlik op die kunsmatige aard van so 'n verdeling, en die temas oorvleuel onvermydelik. Nietemin is

'n verdeling nodig ten einde aan te toon dat die ek altyd middelpunt is.

Die minnares, die "jy" in Breytenbach se liefdespoësie, het 'n naam: Ngo Thi Hoâng Liên Yolande Bubi (1971: 35), om die mees volledige verskyningsvorm daarvan te gebruik. Sy het ook 'n spesifieke identiteit, synde Breytenbach se vrou, soos blyk uit die eerste strofe van die gedig "My vrou":

my vrou se naam is Yolande
 sy is 'n vrou
 klein en getrou
 maar getrain
 haar hare is swart
 haar oë mispelbruin
 haar neusie is plat
 en haar mond 'n rooiborsie
 gestol in die vlug
 agter haar tande
 hang die vleesklok van 'n vreemde land
 Yolande Yolande gee my jou hande
 ek het jou getrou
 jy is my vrou

(1967: 10)

Dit is 'n jubellied gebore uit liefde. En dit is 'n heeltemal akkurate beskrywing van sy vrou. Die verwysing na "'n vreemde land" het eintlik geen verdere implikasies as die biografiese gegewe nie. Die gebruik van eenvoudige, selfs naïewe rym dien om die gedig op die vlak van die jubellied te hou, om dit spontaan en intens persoonlik te laat voorkom. Geen digter in Afrikaans vergelyk met Breytenbach wat liefdespoësie aanbetref nie, juis vanweë die persoonlike ontstaansard: liefde is 'n emosie. Omdat dit 'n gedeelde emosie is, verkry die gedigte steeds 'n "universaliteit" - indien dié term nog enige waarde het vir

4 want *dit* 'weet' ek weer
 iewers agter al die tale wat ons skei
 lê die ekke, lê 'n jy

[27/8/66 - *Formentera*]
 (1967: 36)

Taal is afstand; terwyl liefde die direkte aanraking tussen ek en jy behoort te wees. Taal, hetsy in die geskrewe of gesproke vorm - "kepies van tekens en klanke op ruimte" - is beperk, 'n ewige uitstel van werklike kontak. Juis deur die woord "taal" so dikwels te gebruik en die a-klank oor die algemeen te beklemtoon, illustreer die digter die skeiding: "taal vertaal word talle tale". Hy soek na die direkte kontak tussen by en blom (met "stuifmeel" as vrugbaarheid-simbool), na die direkte wese van "voel" en "is" eerder as die aangrensende "was". Omdat "taal vertaal" is daar altyd 'n afstand tussen die emosie en die uitspreek daarvan, wat ook 'n tydsafstand, 'n verlede tyd, impliseer. Die stuifmeel word vertaal in "heuning" of "byewas", wat selfs nou nog sekere - hoewel onsekere - reaksies by die beminde uitlok.

Die tweede strofe ontwikkel tot 'n algemene ontmensliking, 'n vertaling van brein tot "denkmasjiene", mond tot "staalkake", hart tot "matematieshart". Taal word meer meganies, minder persoonlik, in die moderne wêreld, en die minnaars word "doofstomblindes" sonder die vermoë tot uitdrukking. Gedurig is daar 'n klankspel - byvoorbeeld "mors" tot "Morse-kode" tot "dors" - om die ontliggamende effek van taal aan te dui. Die basiese menslike behoeftes van honger, dors en vrees word omgesit in abstrakte taal-

tekens, "'n Morse-kode"; so ook, by implikasie, word liefde - "my liefeling" - omskep. Die liefde-emosie "loop van mond tot oor" ('n woordspeling ook op die vroeër gedigtitel), maar 'n mens weet reeds uit die titel dat die mond, wat taal voortbring, op 'n afstand is van die liefdesbron. Die "liefdesby-vlugte" sal inderdaad deur taal onderbreek word.

Die hulpelose minnaar erken sy onmag om homself deur taal uit te druk. Hy "wou dat elke woord 'n lekhart bepaal", 'n liefdesemosie uitdruk of uitlok, hetsy - weer eens - geskrewe taal (hierdie en ander gedigte) of gesproke taal. Die "ge vleuelde mond" verwys terug na die "liefdesby-vlugte" en die "bye" van die eerste strofe wat in sulke noue aanraking met die blom kom. Indien taal emosies sò kan uitdruk sou elke woord "die heuning om jou korf kan sekreer", seksuele passie kon verwek.

Die laaste strofe dui uiteindelik op sekerheid: "dit" word tipografies beklemtoon, en "weet" word in aanhalingstekens geplaas ten einde die onmiddellikheid van die vroeër "voel" en "is" te weerspieël. Die sekerheid is dat twee mense bestaan, 'n ek en jy, en dat kontak tussen hulle moontlik is sonder enige noodsaak vir verduisterende taal. Dit is terselfdertyd 'n baie direkte aanduiding deur Breytenbach dat sy liefdespoësie nie geskei kan word van homself as die oorsprong daarvan nie.

Die motief van die blom kom besonder sterk na vore in Breytenbach se belangrikste liefdesbundel, *Lotus* (juis geskryf onder die pennaam Jan Blom). André Brink gaan taamlik volledig die implikasies van die blombeeld na in die titel, die pennaam, die Boeddhistiese motto en die opdrag aan Hoang Lien, wat "koninklike (of geel, of goue) lotus" beteken (1976: 27). Dieselfde ingewikkelde verband tussen taal en liefde wat in "Die afstand tussen die blom en die mond" teëgekomp is, is telkens weer in *Lotus* ter sprake. Die verband is gesetel in die samekoms, binne die figuur van Breyten Breytenbach, van sy twee rolle as digter en minnaar. Die metaforiese ooreenkoms tussen die skepping van 'n gedig en die seksuele moontlikheid van skepping is natuurlik tradisioneel in literatuur (en kom by name dikwels voor in Opperman se poësie). Die verskil is net dat Breytenbach veel meer spesifiek die ek in sy dubbele rol betrek. Die metafoor voltrek sigself nie soseer in die gedig nie, maar in die digter/minnaar. Dit word as sodanig uitgebeeld in die onderskrif tot die afdeling "Refleksies":

is die poësie
 streep met komma of sonder deelteken streep
 die pyn werd vraagteken
 (1981c: 67)

Verskeie dinge word hier gekombineer: poësie, seks (poësie "sonder deelteken"), taal (as linguistiese bewustheid) en pyn. Dit is hierdie laaste wat die gedig weer intens persoonlik maak, en wat 'n ek daarstel wat pyn ervaar in sy twee rolle as digter en minnaar. Die ek, hier besig om besonder selfbewustelik te skryf, bind kuns en seks.

Die "Skemertaal"-siklus het as onderskrif "dis nie vers-maak nie / maar synloop" (1981c: 93), en die syn-wese is klaarblyklik die digter. 'n Gedig (of fragment) uit hierdie siklus is tekenend van die verband:

5.4

ek het 'n tong
jy het 'n mond
daarom is jou lyf 'n gedig

en wêreldtaal
my lingua vrank
daarom is jou lyf 'n gedig

ek val in jou af
jou nul loop oor
daarom is jou lyf 'n gedig

(1981c: 96)

Die refrein skakel eksplisiet "lyf" met "gedig", maar dit is ook elke keer 'n gevolgsin: dit word bepaal deur die eerste twee reëls van die strofe. In die eerste strofe is "tong" en "mond" spraakorgane, maar ook natuurlik (want hulle behoort onderskeidelik aan "ek" en "jy") deel van of voorspel tot die sekshandeling. Taal word 'n "wêreldtaal", 'n lingua franca, omdat dit lyftaal is en die lyf universeel is. Daarby verwys "linga" sowel na "lingua" (tong) as na "lingam" (die penis volgens die *Kama sutra*), en "my lingua vrank" dus na seks en *cunnilingus*, na die seksuele gesprek. Die derde strofe verteenwoordig 'n soort orgasmiese leegheid, 'n voltrekking in "val" en "nul" (ook vanweë die vorm). Telkens is die gevolgtrekking dus dat "jou lyf 'n gedig" is omdat dit seksueel is. Poësie ontstaan uit die liggaam en is volledig herleibaar na die digterlike ek.

Die gebruik van seksuele verwysings maak die ooreenkoms tussen liefde en skeppende kuns duidelik. Ook in minder seksuele liefdesgedigte word die skakel met die outobiografiese Breytenbach egter gemaak. In 'n treffende gedig uit *Voetskrif* gebruik Breytenbach weer sy gewilde voël-beeld ten einde kommunikasie met die geliefde, Yolande self, en vryheid te kombineer.

("die geheue 'n kou vol voëltjies" - Plato

- 1 partykeer (maar gelukkig byna elke dag) laterig in die
 net voordat dit aand word (die donkerte val geruisloos [middag
 is daar 'n voëltjie iewers hier buite en bo onder die [en snel)
 wat die katloop op hoogte van die selvensters [afdak
 waar die bewaarders snags met flitsligte en gewere [patrolleer
 moet beskerm,
 is daar 'n voëltjie met 'n skoon deurdringende geluid -
 ek hou my asem vas uit vrees dat 'n argelose wag
 of die holknars van 'n staaldeur wat sluit
 die besoeker sal verwilder,
 want met al die ore en holtes van my liggaam en
 wil ek glo dat dit jy is, wil ek jou my naam hoor roep, [verlange
 in die stilte bly knoop ek 'n dialoog, roep nog één
 dan is dit 'n teken, dan is dit nuus. [keer
- 2 geveerde, kleintjie, jy met die ruime noot van buite,
 ek het jou nog nooit gesien nie - is jy rooi? is jy [grys?
 of het jy werklik haar donker oë, haar skouers, die [lippe
 om haar mond, die warm plekkies agter haar ore?
 ek sal my stilte in die hoek sit en knoop
 sodat jy mag praat, enigiets, enigiets.
- 3 gisteraand, tydens die nagskof, het een van die wagte
 (so jonk, nog 'n seun met 'n pet en die eerste [sukkelsnor)
 hier van bo deur die tralies my vertel
 dat die owerhede beoog om die afdak tóé te maak
 voor volgende winter, teen die koue.

4 en die ore en ruimtes van my liggaam het leeg geword,
 want dan is die graf verseël.
 en ek soek diep in my na jou stem:

(1976c: 15)

In die bundel gebruik Breytenbach dikwels parentese, veral in sy titels, om 'n gevangenskap aan te dui. In 'n ander gedig skryf hy byvoorbeeld: "(ek) sit ook in die hok" (1976c: 20). Die onvoltooide parenteses van die titel sluit aan by die einde van die gedig, 'n dubbelpunt gevolg deur niks. Daarbenewens dui dit egter op die twee ruimtes in die gedig - dié van gevangenskap en vryheid. Ook in Plato se woorde is die "voëltjies" - tradisionele simbool van vryheid - in "'n kou". Die versreëls word ongeveer om die helfte verdeel tussen dié wat die gevangenis beskryf, en dié wat oor die gedagtes, aangewakker deur die voëltjie, gaan.

Die voël besweer as 't ware die dreigende nag; dit verskyn "iewers hier buite en bo", terwyl die gevangene - "bandiet B. Breytenbach", soos hy homself aan die einde van *Lewendood* noem (1985: 165) - by implikasie binne en onder sit. Hy kan nie loskom uit sy triestige werklikheid nie, keer elke nou en dan daarna terug: "katloop", "selvensters", "bewaarders ... met flitsligte en gewere". Die voël maak 'n "skoon deurdringende geluid" wat vir die luisteraar help om self deur te dring, te ontsnap uit sy ruimte ("skoon" ook in die sin van "heeltemal"); dié geluid kontrasteer met "die holknars van 'n staaldeur wat sluit".

Daar is 'n volkome projeksie vanaf die gevangene op die voëltjie in die hoop "dat dit jy is", dit wil sê Yolande. Die identiteit word besonder sterk in die tweede strofe, ook met die verskuiwing van "voëltjie" na "kleintjie" as menslike troetelnaam. Terselfdertyd dui dit op die nietigheid van die hoop, die gemak waarmee dit vernietig kan - en gaan - word. Die ruimtelike aspek is steeds baie belangrik: teenoor "die ruime noot van buite" "sit en knoop" Breytenbach "my stilte in die hoek". Hy word dan ook in die derde strofe teruggeruk na die wrede werklikheid, die wete dat die afdak toegemaak gaan word "teen" - ironies - "die koue".

Die gevolg vir Breytenbach is die besef van sy eie dood. Sonder die uiterlike transponering op die ongesiene voëltjie, sterf die hoop binne-in hom ook, verdwyn alle idees van samesyn met die geliefde. Die vorm van die gedig maak deel uit van die wegwynning van die hoop: elke versparagraaf is korter as die vorige, die vierde strofe eindig met 'n dubbelpunt, en daarna is daar niks, net stilte. (Breytenbach is 'n meester van die wit ruimte.) 'n Liefdesgedig, dus, gebaseer op die biografiese inkerkering van Breytenbach, en wat ontstaan uit die ruimte van die tronk en die innerlike verbeelding van die digter.

Hoewel enkele van Breytenbach se politieke gedigte handel oor Viëtnam (vanweë sy vrou) of verwys na Mei 1968, Parys

(sy woonplek), is hulle oor die algemeen gemoeid met Afrika en Suid-Afrika. Veral die bundels *Kouevuur* en *Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf* is hier ter sake, hoewel al die tronkbundels ook betrek sou kon word. In die geval van liefdespoësie word die ek nog steeds deels geabsorbeer deur die gedig vanweë die ooreenkoms tussen seks en skepping; by politieke poësie neem die ek telkens as individuele persoon standpunt in teen 'n situasie. Betrokke letterkunde vereis tog die duidelike situering van die outeur. Om hierdie rede belig A J Coetzee in *Poësie en politiek* bowenal vir Breytenbach:

... Breyten se bewuste en blatante betrokkenheid by sy werk [was] 'n skok. Maar daarmee wou hy juis die kloof tussen skepper en skepping verbreek; wou hy die gedig as spreekbuis gebruik vir die mens Breytenbach; wou hy in die gedig as mens met ander mense praat oor die mens "tot sterwens toe siek van hoop" ... (1976: 3)

Cloete wys daarop dat *Kouevuur* gekenmerk word deur 'n strewe na konkreetheid (1970: 29). 'n Goeie voorbeeld is "Toe Suiderkruis toe": Breytenbach is haastig om die Suiderkruis, en dus Suider-Afrika, te bereik, "waaronder ek my meet en my pas by my glo sal kan voeg / om weer net te wees" (1981b: 36), met ander woorde van abstraksie ("glo") na konkreetheid sal kan beweeg. Die slotstrofe lui soos volg:

Afrika my Afrika
 Land wat ook Gød is -
 Jy durf nie net 'n abstraksie wees nie
 mag nie net in die vleis van my sterbevrugte geheue
 [ruik nie
 Jy is my Plasma en my Murg
 my Semen my Peul my Vrou-behou
 oneindige Blom van die nag o Reus van versadiging
 jou Spinnekop van dae diepste Hart van die Pyn

en kan Jy as Begrip nie bestaan nie
 maar móét Jy - gestort in die Klip
 Afrika: my Ek

(1981b: 37)

Die eerste reël plaas die ek midde-in Afrika, onskeibaar daaraan verbonde. Die land is "Gód": skepper, almagtige - Afrika vervang die tradisionele God (soos ook deur die hoofletter-"Jy" aangedui). God bly egter 'n abstrakte begrip, en ten einde hieraan konkrete vergestaltung te gee, móét dit opgeneem word binne die persoon. So dikwels is daar by Breytenbach hierdie identifikasie van iets wat vir hom kosbaar is met sy eie liggaam: Plasma, Murg, Semen. Weer is die hoofletterspelling ter sake: die dele van die liggaam word eweneens goddelik soos hulle geïdentifiseer word met Afrika. Voorts verval Breytenbach in 'n ingewikkelde beeldspraak en 'n verwronge sintaksis: Afrika is "Peul", "Vrou-behou", "oneindige Blom van die nag", en so meer. Dit is moontlik om 'n interpretatiewe waarde aan elkeen van hierdie beelde te koppel, maar dit sou 'n pedantiese poging wees om die gedig "sinvol" te laat sluit. Die botsende beelde belig juis die verwarrende ekstase van Breytenbach wanneer hy sy Afrika weer nader. Dit eindig met die teenstelling tussen die rymende woorde "Begrip" en "Klip": Afrika is nie abstrak nie, maar ontsettend konkreet; al die verwarring word opgelos in die stolling tot klip. Daarbenewens: die aanvanklike "Afrika my Afrika" word nou "Afrika: my Ek", sodat die verwarring ook opgelos word in die konkretisering van die ek, die besef van 'n volle vereenselwiging tussen Ek (ook nou met 'n hoofletter) en

Afrika. Hoewel Breytenbach een van die mees verstommende beeldskeppers in die Afrikaanse literatuur is, ontspruit alles steeds uit homself. Wanneer sy beelde soms oordrewe of gemeng voorkom, reflekteer dit 'n verwarring binne die emosies van Breytenbach.

Breytenbach ken homself hier as voortgekom uit Afrika; elders in die bundel evokeer ballingskap 'n gevoel van nostalgie en patos. In "Septembersee" word aan sy broer gesê: "onthou jy nog...onthou tog mooi / want nou moet jy onthou vir twee" (1981b: 65); en in "Luistervink" "dat ek nou die kamers van die eensaamheid herken, / die bevulling van drome, die oorblyfsels van herinneringe" (1981b: 87).

Volgens Antonissen:

Hierdie reise geld voor en na, w aar hulle ook al aandoen, slegs een objek: Afrika, Suid-Afrika onder die Suiderkruis; en hulle is voortbestem om nie te mag vind, nie te mag vertoef, nie tot die enigste werklike tuiste te mag voer nie. Die enigste reis is dié wat uit die Europese ballingskap terugvoer na die Europese ballingskap via periferele aanrakings met die land van herkoms  n bestemming, die kontinent wat vir hierdie reisiger die maat van alle aardse dinge (en dus van alles) is,... maar wat hom ongenadig vervreemding opl e. (1979: 162)

Breytenbach se dubbele visie op Suid-Afrika, sy liefde en sy haat, word op hoogstaande wyse deur "Tot siens, Kaapstad" (1981b: 48) geillustreer. Kaapstad is die "lieflike oerhoer", enersyds "slet flerrie sloerie feeks", andersyds "my kaap, menskaap, kaaplief, hartkaap". Die laaste twee reëls van elke strofe dui aan hoe onmoontlik dit is om

die wese van Kaapstad aan te raak: "ek wou jou tot 'n fluisterende roos sing / maar jy het mond en tong gebly" word "ek wou jou tot 'n singende mond sing / maar jy het wond gebly" word "jou wou ek tot 'n wond aan die wind opbring / en jy het kaap bly bly". Die digter ervaar 'n onmag om Kaapstad te verwerk in sy poësie: hy kan dit tot nòg 'n roos nòg 'n wond ómdig. Uiteindelik bly dit wat dit is, onaangeraak, en sy enigste keuse is om hom daarvan te distansieer of daarmee te vereenselwig.

Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf is meer eksplisiet en uitgesproke polities. Breytenbach verduidelik self die tweede deel van die titel (die eerste deel speel op skryf, stryd, skrei, skyt, kryt):

Het "blauw verven" uit de titel ... sluit aan bij iets dat Brecht eens heeft beweerd, dat het misschien immoreel is om gedichten te schrijven, om stilletjes te schilderen, om esthetische gebaren te maken terwijl het schip zinkt, terwijl de aarde begint te verstikken, ... terwijl de varkens met de hoge hoeden en de vette sigaren in galerijen op dikke tapijten staan uit te weiden over hun liefde voor de kunst, en terwijl de zwarte kinderen van mijn land met dunne beentjes en opgeblazen maag in het stof naar voedsel zoeken. (Roggeman, 1974: 29)

'n Vergelyking tussen "Toe Suiderkruis toe" en "Die beloofde land" (1976b: 18) wys die verskil tussen die twee bundels. In die latere gedig het die deels-optimistiese siening verdwyn. In die eerste strofe ontken Breytenbach, dalk in navolging van die bewering van Brecht, die moontlikheid om die barre Afrika móói te dig:

dit help niks om te sê
 die woestyn is soos die bloesende gelaat van 'n vrou
 ...
 'n woestyn is van sand en van lug
 die lug en die sand is warm en droog;

Johannesburg is eers vagevuur, dan hel. In die vroeër gedig
 was God Afrika; hier is dit:

God die Buro vir Staatsveiligheid
 God met 'n helm op,
 in die een hand 'n aktetas vol aandele en goud
 en in die ander 'n sambok,
 God regop in al Sy glansende héérlikheid
 op die skouers van swartes halflyf in die grond

Die verwysings is eksplisiet: dit is aanvallende poësie,
 afkomstig van 'n Suid-Afrikaner in ballingskap, gerig teen
 'n baie spesifieke teiken. Ná "Brief uit die vreemde aan
 slagter" verskyn 'n lys name van gevangenes wat, "onder
 behandeling van die veiligheidspolisie, geboorte aan hul
 dood" gegee het (1976b: 26). Die laaste name is dié van
 Steve Biko en Neil Aggett, wat eers dood is ná die eerste
 publikasie van die bundel, met die implikasie dat dit 'n
 onvoltooide "gedig" is.

In sy aanvanklike beskouing van *Skryt* stel Brink voor dat
 dit "as bundel minder afgerond is as Breyten se ander werk"
 (1976: 31). 'n Paar jaar later wysig hy dié siening, en
 beskou hy vir *Skryt* as "een van die mees volledig deúr-
 gekomponeerde bundels in Breyten se werk en kort en klaar
 poësie van die suiwerste allooi" (1980b: 1). Brink onder-
 soek in sy latere bydrae die verskeidenheid standpunte wat
 ingeneem is teen die politieke opset van die bundel (wat
 inderdaad tot onlangs in Suid-Afrika verbied was) - veral

teen "Brief uit die vreemde aan slagter" - en vind dat dit nodig is om "die gedig 'n keer uitsluitlik as *gedig* [te] ondersoek":

Kan hierdie gedig hoegenaamd buite die politieke arena bestaan? En daarna, onvermydelik: as dit in 'n groter konteks as bloot die aktuele bestaansreg het, hoe gaan die digter te werk om die "pamflet" of die "politieke dokument" te distilleer tot *gedig*? (1980b: 2)

"Brief uit die vreemde aan slagter" is geskryf "vir Balthazar", en sluit hierdie veelbesproke strofe in:

ek staan op bakstene voor my medemens
 ek is die standbeeld van bevryding
 wat met elektrodes aan die knaters
 lig probeer gil in die skemer
 ek skryf slagspreuke in 'n karmosyn urine
 oor my vel en oor die vloer
 ek waak
 verstik aan die toue van my derms
 gly op seep en breek my geraamte
 vermoor myself met die aandkoerant
 tuimel uit die tiende verdieping van die hemel
 na verlossing op 'n straat tussen mense
 (1976b: 24)

Dit is 'n hoogs politiese gedig; die aangehaalde strofe verwys na gedokumenteerde gevalle van marteling deur die veiligheidspolisie, en na die reeks mense wat dood is onder besonder bedenklike omstandighede. Die gedig kan inderdaad nie los van die daaropvolgende lys name gelees word nie. Daar kan ook geen twyfel bestaan dat "Balthazar" B J Vorster is nie, of dat die brief aan hom as "slagter" gerig is nie. Brink aanvaar natuurlik hierdie gegewens, maar gaan voort deur uitvoerig "Balthazar" met Baäl en die Bybelse Belsasar te skakel. Hy bevind ten slotte dat Breytenbach uit die politieke stof "'n gedig gemaak [het] wat hom primêr in 'n religieuse dimensie afspeel en waarin 'n breë en komplekse

menslike ervaring deurlig word as manifestasie van 'n hunkering tot heiligheid, 'n strewe tot verlossing" (1980b: 27).

Soos die geval was met die aanklag van "ekkerigheid" teen *Ysterkoei*, kom Brink weer hier as 'n apologeet voor met betrekking tot die beskuldiging van politieke betrokkenheid. Daar is goeie redes aan te voer ~~vir~~ waarom 'n digbundel onder geen omstandighede verban moet word nie, sonder om 'n spesifieke bundel van sy politieke gerigtheid te wil ontnem. Die probleem begin by die aanvanklike aanname dat universaliteit - daardie vae begrip - 'n vereiste vir poësie - in ieder geval goeie poësie - is. Indien die spreker in die gedig nie geïdentifiseer kan word met die digter as persoon nie, is die gedig reeds halfpad verseker van die erepenning van universaliteit. Hier word die hele spreek-situasie ontken: die digterlike spreker word op 'n afstand van Breytenbach geplaas; die aangesprokene dra verskeie moontlikhede buiten die klaarblyklike een; en die politieke invektief word afgewater tot "'n hunkering tot heiligheid".

Selfs Coetzee, ten spyte van die algemene politieke benadering van sy boek, skryf aan die einde van *Poësie en politiek*:

Deur die gebruik van aanvaarde en literêr legitieme middele het Breytenbach 'n politieke versetsvers geskryf wat as gedig in eie reg staan; en omdat dit as gedig slaag, is dit ook 'n effektiewe en blywende verset teen die dood van kinders as gevolg van 'n politieke ideologie.... Die enigste effek wat dit kan

hê, is die effek van alle goeie poësie: dat dit die leser bewus kan maak van sy eie en van ander se menswees, en van ander se regte as mense - al is hulle kinders, en swart. (1976: 102)

Hierdie konklusie volg op 'n analise van "Die lewe in die grond" (1976b: 19), wat deur Coetzee as voorbeeld gebruik word "om vas te stel op watter wyse dit die middele benut wat bepaal is vir die politieke vers, en of so 'n politieke vers ook as volwaardige poësie beskou kan word" (1976: 95). Sodanige stellings berus baie sterk op vooropgesette idees in verband met poësie, inderdaad 'n preskriptiewe benadering daartoe: politieke poësie word "volwaardige poësie" (wat beteken dit?) wanneer dit nie duidelik plaasbaar is nie. Die benadering steun, soos vroeër genoem, op die tradisie van New Criticism, en gaan gepaard met die dogma van onpersoonlikheid. T S Eliot praat van die "objective correlative" as die enigste manier waarop emosie in kuns uitgedruk kan word; dit is, "a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion" (1975: 48). In die artikel "Tradition and the individual talent" skryf hy: "the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates" (1975: 41). Voorts sê Eliot:

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. (1975: 43)

Met die laaste sin wys Eliot dat hy nie die digter se emosies as voedingsbron wil ontken nie; hy wil net dat die

emosies op 'n onpersoonlike wyse verwerk moet word. Dit is in ieder geval in breë trekke die soort benadering waarby Brink en Coetzee aansluit, en waarvoor hulle Breytenbach wil "red".

Die derde herhalende tema in Breytenbach se werk is kunstetietiese poësie. Die term is natuurlik newelagtig: dit is tog 'n modernistiese beginsel dat alle literatuur self-reflekterend is ('n mens kan in hierdie verband weer verwys na die onderskeid wat Barthes tref tussen literatuur van voor en na 1850). Die term word veral onduidelik in die geval van Breytenbach, wat die persoonlike voornaamwoord "ek" sekerlik veel meer dikwels gebruik as enige ander Afrikaanse digter. Die poësie ontstaan uit die ek, en die ek is onder andere digter. Gedig 29 in *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* lui so:

ekreksie...

ekstasme!

(1973: 29)

Die bundel lyk met die eerste oogopslag na 'n verrassende teenvoeter vir *Skryt*, wat in die vorige jaar verskyn het. Indien 'n mens egter bereid is om die ek in albei bundels as Breytenbach te herken, word hulle verskillende vergestaltings van 'n wêreld gerefrakteer deur dieselfde digter. Hoe lees 'n mens hierdie gedig? In die eerste plek is dit seksueel van aard: "ekreksie" is "ek" plus "ereksie", en "ekstasme" is "ekstase" plus "orgasme". In die eerste deel van die tematiese ondersoek is seks en skepping egter

wat 'n pleit om betrokkenheid is: "ek bedoel ek sou graag 'n digter wou wees van die is, nie van die soos nie", en:

Ek weet nie of dit [die gedig] 'n deurbraak is of 'n ineenstorting nie; ek weet net dat daar van so baie braaksel ontslae geraak moet word. Ek weet dat ek in die gedig moet groei, dat die gedig in my moet groei. (1980: 114)

Dit ondersteun die vroeër mening dat Breytenbach se politieke poësie nie van hom geskei kan word nie. Daarby dui dit egter oor die algemeen op sy poësie as iets wat uit die self ontstaan. Deur die "is" in plaas van die "soos" te beklemtoon distansieer hy homself juis van "metaforiese" poësie ten gunste van ek-poësie. 'n Fragment uit "Droomwaak" lui:

ek is
daarom
is ek
(1985: 15)

Die chiasme sluit aan weerskante in die ek.

Die siklus "Ars poetica" uit *Die huis van die dowe* is ter sake. Daar sal later spesifiek gekyk word na Breytenbach se gebruik van die fragmentvorm. Op hierdie stadium word die verhouding tussen ek en *ars poetica* ondersoek. Vanweë die titel van die siklus kan 'n mens al die fragmente as kunsteoreties beskou. Hoewel 'n aantal van die fragmente surrealisme, Zen en die haikoe in die gedagte roep, word daar telkens teruggekeer na die ek:

ek eg die ego:
 uit die are kom 'n eggo
 waarmee ek my in die eg
 kan verbind,
 en is eg:
 die eggo is maar
 net die ego met
 een gee meer

(1967: 77)

Die "eggo" is die gedig, en dit ontstaan "uit die are" van "die ego". Die gedig is 'n weerkaatsing van en groei uit die digterlike self. Dit is wat die gedig "eg" maak. Nog meer: die gedig "is maar / net die ego". Al beperking wat op vrye ego-assosiasies geplaas word kan afgelei word uit die vorm van die gedig: die woordpel, en dus die woord, verseker dat die gedig "een gee meer" is, dat dit tog nog effens verskil van 'n blindelingse weerspieëling van die digterlike psige. (Is daar dalk 'n verdere betekenis hier vir die "geedig" van "Ykoei"?) In 'n ander fragment "bepaal die woord die gedagte" (1967: 78).

want dan bly daar net woede, wanhoop en pyn
 maar die sterkste hiervan is die pyn;
 want as jy die pyn nie het nie
 word jy 'n klinkende simbaal:
 'n bok sonder baard ingelê in 'n blik
 met al die oplossings op papier
 in jou mond.

(1967: 79)

Die toespeeling op die Pauliniese vers beklemtoon die inversie: poësie ontstaan uit negatiewe emosies eerder as optimisme. Reeds in "Bedreiging van die siekes" was die mond "te geheim om pyn nie te voel nie". Sonder pyn word poësie eentonig en niksseggend, met "klinkende simbaal" wat moontlik ook speel op leë "blik". Die alliterasie - "bok", "baard", "blik" - verseker dat die verwysing na die bebaarde

Breyten Breytenbach nie misgekyk word nie. Die bok verorber papier eerder as om poësie weer te gee: die mond uiter nie, maar neem in. En: op die papier is "oplossings", terwyl poësie vrae behoort te verwoord, digterlike pyn moet reflekteer (ook word die gedigte natuurlik opgelos, vernietig). Pyn, soos poësie, is persoonlik.

In *Lewendood* wil gedig 3.6 op dieselfde wyse die moontlikheid van maklike oplossings in twyfel trek:

3.6

jy moet die gedig benader
soos 'n Indiaan beweging snags met die oog bekruip:
deur nie direk na dit wat jy wil sien te kyk nie
bespeur jy die roering
wanneer dit opstaan om te vlieg

en siedaar!
die gedig is afwesigheid

(1985: 123)

Die verwysing na "jy" is digter, nie leser nie. Die gedig kom uit die deel van die bundel genaamd "Parapoësie", 'n reeks kunsteoretiese gedigte, maar wat geen uitsluitel gee oor die presies aard van poësie nie: "die gedig, so het u teen dié tyd al afgelei, / is baie dinge" (1985: 140). Die instruksie aan die digter is dat hy die gedig as 't ware moet "vind", en dit kan klaarblyklik net binne homself ontdek word. Terselfdertyd doen die gedig sigself nie voor as 'n voltooide waarheid nie: dit is 'n flits, 'n "roering" op pad na niks, na "afwesigheid" (weer maak Breytenbach gebruik van 'n gaping om dit grafies uit te beeld). As 'n ekstreme voorbeeld hiervan het Breytenbach in *Met ander*

woorde vrugte van die droom van stilte 'n minimalistiese nul-gedig ingesluit, 'n gedignommer gevolg deur 'n leë bladsy (1973: 30). Maar dit kán nie: 'n gedig kan op die meeste (of minste) daardie roering op pad na afwesigheid wees, die iets net voor die niks. Inderdaad word selfs 'n nul-gedig gelees as 'n digterlike refleksie op die aard van poësie.

Breytenbach se beskouings oor kuns word die ~~mees~~ volledigste weergegee in *Boek (deel een)*. Die bespreking sluit af in dekonstruksie-terme:

Die verlede word aaneen in die teenwoordige opgeslurp, die punt is juis dat daar geen vasskoppunt is nie. Alles is ontplooiing. Verwysingspunte is tydelike balans. Daar is nie vorm nie, net voortdurende formering.... Daar is geen self waarvan jy hoef te genees nie. Daar is nie die skeiding/teenstrydigheid subjek-objek, vlak-omlyng, rede-intuisie, siel-liggaam nie. (1987: 209)

Formering in plaas van vorm herinner baie sterk aan wat Barthes in *S/Z* geskryf het oor strukturering sonder struktuur en so meer. In sy voortreflike bespreking van *Boek*, een van die mees intelligente kommentare oor enige deel van Breytenbach se oeuvre, skryf H C T Müller:

Van die begin af was 'n belangrike motief - letterlik 'n kompulsiewe aandrywing - in Breytenbach se lewensinstelling 'n diepgaande relativisme. Die ek-met-sy-bewussyn en die wêreld waarmee dit in aanraking kom, die hele "lewe" self wat in die wedersydse verkeer tussen die twee geleë is, is alles deel van 'n onbevatlike en vervloeiende proses. Al die stadia daarvan is as 't ware slegs aan te dui met oorganklike werkwoorde wat in hulle oorganklikheid, tegelyk en uiteraard, tot verganklikheid gedoem is. Daarby bly die bewussyn aangetas deur 'n radikale onsekerheid oor die verskil tussen werklikheid en illusie, syn en skyn. Daar is nie werklik 'n verskil tussen die twee nie,

maar net 'n reeks "dryfpunte", "oplossings", in die medium van die illusionêre. (1988: 36-7)

Hierdie vervloeiende wêreld het twee gevolge: aan die een kant is die skrywer die medium waardeur - soos reeds vantevore voorgestel - alles tot gedig gerefrakteer word; aan die ander kant het die leser as *homo significans* of strukturerende wese geen keuse as om aan die diversiteit van die gedig 'n oorsprong te gee, en om daardie oorsprong outeur te noem nie. Uiteindelik is dit paradoksaal juis vanweë die "vervloeiende proses" dat die digter so 'n sentrale posisie beklee. Dit sal hieronder geïllustreer word met verwysing na die fragment-siklusse by Breytenbach.

Boek sit vol teenstrydighede, en die belangrikste een is seker die beskouing van die ek. Die gedig berus naamlik op 'n dialektiek - hoe anders kan 'n mens dit beskryf? Breytenbach self noem dit zazen - waarin jou innerlike na buite vloei, en alles buite deel word van jou (1987: 80). Dit is sowel 'n binne as 'n buite, die self en dinge (1987: 18). Elders: subjek en objek, waarneming en realiteit, is onskeibaar; "[e]k deurleef die buiteruimte in terme en met die 'oë' van die binneruimte; ek deurleef die binneruimte deur die taal van wat buite my lê" (1987: 93). Die formulering is vaag en onbevredigend, en Breytenbach sukkel om die siening vol te hou. Aan die een kant is die gedig "*deelnemend* ('n deelname) omdat dit groei uit wat jy is"; aan die ander kant is jy "altyd wording. Slegs 'n proses" (1987: 87-8). *Boek* self "sal poog om die joernaal van 'n

innerlike ruimte te wees, beslis in teenstelling met die uiterlike wat my nou ontbreek" (1987: 9). Müller merk tereg op dat "sy 'binne'-volgens-sy-postuur uiteindelik sy 'buite' in alle opsigte oorneem, en verbeelding gelyk gestel word aan waarheid" (1988: 54).

Aan die begin van *Mouïroir* sê Breytenbach "dié ek is nie ék nie" (1983b: 1). Wat word bedoel wanneer 'n mens praat van die ek en die ek-poësie by Breytenbach? Daar is twee verwante aspekte: enersyds 'n verbrokkeling van die ek, andersyds 'n absorbering binne die ek. Verbrokkeling vind veral op drie maniere plaas: die isolering van liggaamsdele, die skryf van sy eie dood, en die gebruik van verskillende name of alter ego's.

Daar is in die gedigte wat tot dusver aangehaal is reeds 'n aantal verwysings na liggaamsdele: mond, oë, ore, tong, hande, ensovoorts. Hierdie vorm van distansiëring van die self kom veral voor in sy surrealisties prosa. In die eerste verhaal uit *Katastrofes*, byvoorbeeld: "Ek slaan my oë op na die berge met rakette" (1981a: 11); later: "Ek staar verlamd na my oë in my hande" (1981a: 31). In "Kat, hand" (1981a: 38) raak 'n kat en 'n strelende hand verlief op mekaar en loop saam weg, tot die ontsteltenis van die hand se "wrede eienaar". Die duidelikste uitspraak wat Breytenbach hieroor lewer kom voor in die gedig "(Ledigheid is die oorkussing van die duiwel; 'n ronde)" uit *Lewendood*:

sien
 die kuns (en die ding) is
 om die ek te verplaas
 dat dit elders mag graas
 om heellywig op te gaan in die aparte eenheid of
 [abstrak
 'n oogpunt kan hom immers wie-weet-waar inpas

byvoorbeeld:

die oog het daardie dag op stap gegaan
 en vir neus ontmoet
 'neus my ou buurman vir wat staan
 jy hier buite sonder waterjas of wellingtons?'

'ligsak' (antwoord neus) 'gaan dit jou aan?
 steek ek my in jou sake?
 bepaal jou by jou eie uie!'

(1985: 126)

Die gesprek gaan voort op kunsteoretiese wyse, die oog gekoppel aan die waarneming van realiteit en die neus aan die uitsnuffel van verrassende assosiasies. Die woord "sien" is dus 'n ironiese verwysing na die leser wat tē realiteitsgebonde is. Kuns is die verbreking van die bekende werklikheid deur 'n nuwe perspektief ("oogpunt") daaraan te gee, soos inderdaad hier gebeur wanneer oog en neus losgemaak word van hul liggaamlike verbintenis (op 'n speelse, sprokiesagtige wyse). Die ek, aanvanklik "heellywig", word "verplaas", opgebreek tot "aparte eenheid of abstrak". Kuns is gevolglik "om die ek te verplaas", wat as motivering dien vir die liggaamlike verbrokkeling van die ek, maar terselfdertyd die ek sentraal plaas in die skeppingsproses. Dêur die opbreek van die ek word, soos Sjklovskij kuns se nuwe blik op die werklikheid beskryf het, die klip klipperig.

Die spel tussen lewe en dood, Breytenbach wat sy eie dood skryf, is reeds opgemerk in die eerste gedig. Müller verwys na "sy vreemde (en ... self-vervreemdende) opvatting van die self", die feit dat daar nie "die konstante identiteit van 'n ek [is] nie, maar dié word voortdurend verstrooi en verander in 'n reeks stippels" (1988: 47). Die sterkste geval van berekende self-vervreemding is sekerlik Breytenbach se beheptheid met sy dood. In sy politieke gedigte is dit 'n sterfte uit meegevoel, soos in die gedig "Reis", waarvan die refrein "ek bietjie dood" (en variasies daarop) is:

my land my land o bloederige anus
 en die liefde soos 'n harde lyf in die lyf...
 daardie dag het ons net soos blindes
 kruis en dwars deur die land gery
 die hemel en vlamme lek deur die ruite
 ons is blou sterwende en die lewe lê buite
 : ek bietjies dood

(1977: 134)

Dis die sterfte van die ek deur sy identifikasie met die sterwende land. Daarbenewens is dit egter 'n erkenning van die onvermydelike dood van almal - "ons is blou sterwende" - en later 'n bewustheid van die intrinsieke verband tussen lewe en dood: "die dood is die bloed in ons are" (1977: 136). Dit is hierdie laaste aspek wat veral van belang is.

Een van Breytenbach se belangrikste gedigte in dié verband kom voor in *Buffalo Bill*:

'n mot". Dis 'n skepping wat terselfdertyd illusie is: dit lyk mooi, maar ontstaan uit "harsings", "mierswart blomme", "nag". Op dieselfde wyse as wat illusie en werklikheid verbind is, is ook lewe en dood onskeibaar. Die mot-beeld lei na die vergelyking met "'n pasgebore baba", nuwe lewe, wat "pou" ('n neologistiese gebruik van die woord as werkwoord, ten einde die ontvouing tot volle prag aan te dui). Maar alreeds is die tekens van die dood aanwesig: "vol bloed", "'n swaard", afkomstig uit "die skede vleis". Breytenbach gebruik dikwels "vleis" ten einde die mens te reduceer tot sterflikheid: in "wat die hart van vol is loop die mond van oor" het hy homself beskryf as "dié vleis / ... / soos die dood".

Die tweede strofe bevestig dit (ook deur die klankassosiasie tussen "skede" en "skrede"). Die kind word aangespreek en gewaarsku dat dit 'n klein entjie in "van syn na niet", wese na nie-wese, lewe na dood. Die gebruik van "haanskreeu", wat dagbreek sinjaleer, illustreer die ironie van nuwe lewe. Die moontlikheid dat daar hoegenaamd 'n gaping kan bestaan tussen lewe en dood word al hoe meer in twyfel getrek. Daar is geen "grenspos" en dus geen grens tussen die twee nie: dit is gevolglik ook onmoontlik om die gedurig-aanwesige toestand van dood te ontken. Nóg die grenspos nóg die doodsgedagte sal jy "weg kan stotter". Omdat jy "in jou ontvlugting" is, kan jy nie wegkom nie: "jy" en "dood" is onlosmaaklik gekoppel.

Dit is die groot insig, die finale oplossing van enige skeiding, in strofe vier. In die eerste plek het die individu in ieder geval nog altyd in "die nêrens", die niet van die dood, vertoef; "versuim" dui op die individu se gebrekkige besef hiervan. Die besef kom eers aan die einde, met die skielike aankoms van die dood: "ryp" speel op "gryp", die gewelddadigheid van die Engelse "rape", die koue van die dood, en ouderdom. Wat dan kom is die donkerte van die woord "dood" (vroeër het die mot steeds die "sagte grys voering van die nag" besit). Deur die verwysing daarna as "ligvernietigende woord" word binne die gedigraamwerk en die gegewens van die eerste strofe gebly; dit bly dus 'n satori, 'n insig van Breytenbach wat die meeste mense vermoedelik eers ten tyde van hul fisiese dood ondervind. Die oomblik word verewig in die wete dat "ek" gelyk is aan "dood" (ook tipografies belig deur die isolasie van hierdie twee woorde).

Satori word inderdaad gedefinieer as "die finale integrasie en illuminasie", en dit is: "my eie dood is ek". Die self, met alles wat deur hom beweeg, is 'n ewige dood, en dus 'n ewige verbintenis van lewe en dood. Hoewel dit algemeen geldig is, bly die besef vir elke mens intens persoonlik, met die beklemtoning in die laaste reël van individualiteit deur "my", "eie" en "ek". Vir Breytenbach is die skryf van sy eie dood wel 'n verbrokkeling van die liggaamlike wese;

daarby - en daarteenoor - is dit egter ook die integrasie binne die self van die primêre opposisie tussen lewe en dood. Weer eens, soos so dikwels tevore, dien Breytenbach se ek as die versoening tussen pole.

Skryf dien onder andere as 'n poging om die eie dood te besweer. In "(Credo)", uit *Lewendood* ("lewe en dood", maar ook "lewend dood"):

ek het al gepoog om versies te versin
 want dis slegs en alleen verby die grense van weet en
[verstaan
 dat jy met daardie pen 'n vlak graf kan grawe
 in die papier
 ek het die sterwe uit my probeer dryf
 so fluitswart soos 'n kanonkoeël deur die niet

ek
 jy wat nou hier lees
 is niks
 is net 'n toevallige nommer in 'n sel
 en 'n hik in die lugpyp
 of in die Groot Verseboek 'n opperste grap
(1985: 85-6)

Die volkome bewustheid van die Breytenbach-self, digter "in die Groot Verseboek", impliseer ook 'n bewustheid van die dood van Breytenbach. Dit is onontkombaar, en die poging om deur die digkuns te ontvlug misluk omdat die skryfproses self "'n vlak graf ... grawe". Inderdaad is die hele "ongedanste dans"-siklus 'n dergelike bewustheid van die dood; die naam van die siklus word afgelei van die naderende dans met die dood, soos Breytenbach dit op 'n plek eksplisiet stel:

en meet my (wat vasmaak is) aan die ek
 daarom omdat ek dood is
 veral aan die dood
 en noem dit dan die ongedanste dans
 want o.a. 'die gedagte aan die dood (vas)
 is 'n loslit danseres' asook wat geïntegreer is
 kan jou nie opponeer nie
 (kan jy nie besweer nie)

(1983c: 43)

Ek en dood is vas aan mekaar, onskeibaar en onmoontlik om te
 besweer. Ek is inderdaad reeds dood: Breytenbach is bewus
 van die volledige implikasies van menswees.

Soos die geval is met die skryf van sy eie dood, is ook
 Breytenbach se gebruik van alter ego's gelyktydig 'n
 verbrokkeling en 'n vereniging. Verskeie karakters word
 gebruik om aspekte van die self te belig, en word dan weer
 geabsorbeer en geïntegreer binne die self. In die ontleding
 van "Ykoei" is voorgestel dat Bangai Bird se dood die
 afsterwe van 'n deel van Breytenbach, 'n tydvak in sy lewe,
 verteenwoordig. Terselfdertyd is daardie gedig 'n toespeling
 op "Bedreiging van die siekes", sodat Bangai Bird ook gelyk
 is aan Breyten Breytenbach. Dit is om dié rede dat 'n mens
 kan praat van sowel onderskeid as integrasie. Die bekendste
 alter ego is sekerlik Panus. Die naam verwys enersyds na die
 Griekse god van die natuur, van aardse luste, en van die
 groot kreet; andersyds is dit 'n samestelling van "penis"
 en "anus", organe van voortplanting en ekskresie. Panus is,
 soos Bangai Bird en verskeie ander, 'n skeppende alter ego.
 Hy is eksplisiet skrywer, en het in *Om te vlieg* 'n bestaan
 wat soms volledig ooreenkom met Breytenbach, soms in gesprek

tree met hom. Hy word by tye Panus Breytenbach genoem, en beskryf as "'n heiden en 'n vullistyn", "'n landsverraaier en 'n kafferboetie" (1971: 32-3); sy fisiese voorkoms is identies met dié van Breytenbach self (1971: 1-2, 35). "Hy skryf ook onsamehangende, ekkerige (so 'n mooi woord daardie, ek kon nie nalaat om dit by te bring nie, dit rym mos met bekkerige en ook met selflek) gedigte in 'n vreemde taal wat geen ordentlike siel verstaan nie en wat buitendien binnekort sal moet uitsterf" (1971: 44). "Om te vlieg" beteken onder andere om te skryf (soos, in gedig 3.6 uit *Lewendood*, die gedig "opstaan om te vlieg"); gevolglik verwys Bangai Bird nie alleen na tronkvoël nie, maar ook na skrywer.

Dit is telkens die geval dat Breytenbach se alter ego ook weer 'n skrywer is, waardeur hy verseker dat die karakter na Breytenbach self teruggevoer kan word. Dit is byna asof hy 'n teoretiese standpunt verwoord in *Boek wil illustreer*:

Maar ek het ook die gevoel dat dit hier om iemand anders gaan.... Die ek word 'n karakter in die boek, BOEK. Dood.

En tog is daar die diktaat van 'n innerlike struktuur. Die ek word hom hoe langer hoe duideliker bewus van innerlike strukture (mure, holtes, stellasies, kelders, dimensies) net soos daar buite strukture is, en die ooreenkomste en raakpunte van die twee. Maar hierdie innerlike strukture is in wese leeg. (1987: 89)

Dit is verwarrend: wat beteken "ek het ook die gevoel dat dit hier om iemand anders gaan"? Op dieselfde wyse is die alter ego's kunsgrepe, pogings om die outeur te distansieer van wat wesentlik ek-poësie is. Op die meeste sou 'n mens

kon praat van 'n sekere skisofrenie by Breytenbach self, 'n afstand wat hy soms ervaar tussen sy skrywende self en sy outobiografiese self. Hy verwoord dit in der waarheid by tye as sodanig.

2.27 (Ghaselle)

toe op 'n dag
 het die spieël vir my gelag:
 wie dink jy is jy
 nou eintlik - miskien Breyten Breytenbach?
 (1985: 111)

Die spieëlbeeld verseker hier 'n ewige refleksie en gevolglik 'n ewige bevraagtekening van die self. Die spieël, wat slegs weerkaatsing is, lag vir die "werklike" Breytenbach se bestaan, sodat die self in alle vorme slegs 'n hersenskim is. Weer kom twyfel voor in 'n ander tronkgedig:

Daardie ek gedig

daardie ek van verbitteringe en frustrasies en mooi drome droom en toekomsplanne room en vrome alternatiewe - dié van ontvlugting dan - sal 'k net daar gekruisbeen teen die muur laat bly; mag dit maar sit mediteer tot die paradys ys baard, in djanas jol, mummifieer, verknol en hol 'n asemruimte word (ook skål!) sodat ek hier ge-elders my lewenstake kan verrig van bed oortrek en kakkak poets en sel(-) uitvee en worteltjies woorde uit/van die ekke skei
 (1983c: 23)

Oënskynlik is daar twee ekke: die een "teen die muur", die ander wat "my lewenstake ... verrig". Maar dit is veel meer ingewikkeld as dit: die eerste ek is draer van 'n emosionele spektrum en "van ontvlugting", asook die Boeddhistiese, mediterende figuur, "gekruisbeen"; die tweede ek se "lewenstake" sluit sowel basiese dinge as gedigte skryf in.

'n Ontbrekende *f* word ná "sel" gesuggereer, met die gevolg dat die tweede ek óók 'n ontvluggende ek is. Die ekke is daarom terselfdertyd baie en een, met die woord "ekke" wat enkelvoudig of meervoudig gelees kan word.

Die verskeie maniere waarop die ek gedisintegreer word lei dus telkens weer terug na 'n absorpsie deur die digterlike ek.

hierdie samestelling
 die onvoltooi
 van kroon tot toon
 met alles wat dit bewoon
 been, gedagte, droom -
 is een
 en dieselfde

(1973: 3)

Die ek mag "onvoltooi" wees, veranderlik in tyd, maar dien gedurig as bymeakaarkomplek vir die diversiteit van emosies en bespiegelings en karakters wat die wêreld van Breytenbach se poësie bewoon. Bowenal ken hy homself as digter: vandaar die gebruik van intertekstualiteit, baie dikwels vanuit die eie oeuvre; vandaar die veelvuldige gebruik van sy eie naam, telkens ook terugspelend op daardie eerste gedig; en vandaar die absorpsie van verskillende figure binne die sprekende ek. In *The true confessions of an albino terrorist* is die ondervraer en aangesprokene Mr. Investigator, later Mr. I; "Colonel [Chuck] Huntingdon, the chief investigator" (1984b: 22), word ook in ander boeke teëgekem, en verskyn in "Arse poetica" as Panus Chuck Breytenbach (1980: 113). Die gesprekke tussen Breytenbach en Panus - met die moontlikheid dat Jan Blom later bykom (1976a: 141) - en tussen Don

Espejuelo, Panus, Jan Blom, Lasarus en Bird is eksplisiete self-beskouings of beskouings deur die self: die titel van laasgenoemde gedig is dan ook "Monoleeg" (1984a: 158). Breytenbach verbind homself pertinent met ander skilders (Jeroen Bosch, Utrillo) en ander digters in 'n sterk bewustheid van kunstenaarskap. In die uitstekende "Ballade van ontroue bemindes" (1983c: 112), byvoorbeeld, word Dirk Opperman, Ingrid Jonker, Peter Blum en Breytenbach self verbind in 'n woordwêreld van dronkenskap, verwarring, ekskresie en dood, 'n digterlike wêreld wat afsluit: "Kyk waar lê I. witgraat in die donker." Soos met Mr. I, is die I vir Ingrid ook 'n voorspelling van Breytenbach se eie dood.

Na aan die begin van ('Yk') verantwoord Breytenbach sy benadering: "Kan mens verder lewe in die illusie van waarnemer te wees terwyl jy in feite alles omheen deelnemer is?" (1983c: 5). In 'n opstel getiteld "Die ekbeeld en die ek" (1976a: 114-7) stel hy voor dat 'n beeld of masker geskep word ten einde aan die ek 'n bepaalde standvastigheid te verleen, daar die ek waarskynlik "die afwesige konstruksie, die verlore meestersleutel" (1976a: 116) is. Dit is die feit van deelname wat dit moontlik maak om die ek as meestersleutel by Breytenbach se poësie te beskou. Verder: dit is essensieel om so 'n punt van (betreklike) standvastigheid te vind, aangesien hy self verwys na die feit dat sy "skrywe as loperig en vormloos gesien word, veral die gedigte" (1987: 8). Juis die "vormlose" aard van

sy poësie vereis 'n waardering vir die strukturende rol van die outeur.

As illustrasie hiervan kan gekyk word na sy "fragment"-gedigte, daardie lang, aaneenlopend-onderbrekende gedigte wat 'n hoogtepunt bereik in *Lewendood* se "Droomwaak", wat vir vyftig bladsye strek. In laasgenoemde gedig ken hy homself as Rip Lasarus, met die voornaam wat verwys na sowel *requiescat in pace* as Rip van Winkel, soos Lasarus 'n herresene; B B Lasarus is ook die pennaam vir 'n *Seisoen in die paradys*, oor Breytenbach se terugkeer na Suid-Afrika. Die punt is dat Breytenbach veral in die fragment-gedigte homself baie duidelik uitken, juis ten einde 'n struktuur aan die aaneenvloeiende gedagtegang te verleen. Lasarus kom reeds voor in die lang "Kouevuur: slaap onder lede", waar die digter die skakel tussen die gedig en die ek direk stel:

want elke ster is 'n spieël 'n woord
 en elke gedig 'n word 'n klein sonnestelsel
 'n hunkerende imperialisme van die ek:
 so: eggo ergo ego sum (zoem)
 (1981b: 123)

Die gedig is vroeër reeds na verwys as "eggo". Hier ontstaan dit ook uit die ek, en bevestig terselfdertyd die bestaan van die ek (met 'n toespeling op Descartes). Dit is, weer eens, hoogs persoonlik:

'n gedig is in die na-nag praat
 al-een jou kussing nat soen
 die soet maan soek-soek met jou tong
 so een-saam soos 'n penis
 so suig-stil soos 'n luis
 so mens-waar soos 'n aap aan die galg
 (1981b: 121)

Daarbenewens - en om dieselfde rede - is daar die verwysing na Breytenbach se eie oeuvre: "ek het gesê laat die bitter eende / op my graf kak in die reën" (1981b: 133).

In die geval van 'n veel ingewikkelder fragment-gedig soos "Ens (die tuine van die dromer)" in *Eklips* het 'n mens geen keuse as om die fragmente te herlei tot "Breipen Breytenbach" nie: gevangene, minnaar en digter. Dit is toevallig interessant om "Ens" te vergelyk met die "Lady One"-siklus wat daarop volg: oënskynlik 'n reeks van 26 sonnette, maar wat niks aan daardie vorm ontleen behalwe die veertien reëls nie. Selfs hier is Breytenbach dus die digter van die voortvloeiende woord; en ook hier moet Lady One as Hoang Lien geken word, en die ek as Breytenbach, "die fokkin terroris" (1983a: 80) wat sit "in die tronk" (1983a: 93).

Ten slotte, "Droomwaak", waarin Breytenbach weer kennelik vanuit die tronk praat, in gesprek tree met Don Espejuelo, liefdesbetuigings rig aan Bubi, Boeddhisme en Hindoeïsme en menslike wreedheid betrek, en, bowenal, 'n gedig skryf. Aan die begin reeds word die skrywe geken as 'n gedig waarin "ek kom met my bestaansbelydenis" (1985: 9):

wat uit my ontplooi is die beelde
 waarvan ek die waterpunt is
 my plooi sal die beelde dek
 my rimpels sal die water plooi
 van rympies nag ek vir my 'n kooi
 die water sal die ekstase van sterre
 laat tuimel
 die liefde sal die vingers vlek
 in die skrywe sal die beskewe omkom

en alle figure en verskonings in hierdie relaas
 het uit my verwarring ontstaan
 en kom raas
 en sal hopelik weer daarin verward raak
 (1985: 10)

Die beelde ontstaan uit die digter, wat met sy prominente teenwoordigheid weer "die beelde dek". Hy is die middelpunt, maar nie 'n vaste middelpunt nie: die beelde het uiteraard "uit my verwarring ontstaan". Die digter is "die waterpunt", en water simboliseer onstandvastigheid, beweeglikheid, en refleksie - sodat die gedig terugkeer na die digter, en ook by hom verandering teweegbring. Die sentrale aforisme van die gedig is een wat reeds tevore genoem is, die self-reflekterende chiasme:

ek is
 daarom
 is ek
 (1985: 15)

Dit vervang die vroeër "eggo ergo ego sum": die digkuns is by implikasie niks anders as die ek nie. Om dié rede is "Droomwaak" ook 'n teruggryp na Breytenbach se kulturele agtergrond, met die aanhaling en vervorming van vroeë Afrikaanse gedigte (Celliers, Totius) en van kinderrympies. Dit is wel 'n geval van "delf ... in die volkse erfenis" (Van der Merwe, 1973: 46), maar dit gaan bowenal - veral die rympies - om die ondersoek van die persoonlike lewe, 'n terugkeer na "'n kissie in wit Wellington".

Om al die redes hierbo word dus uiteindelik betoog dat Breytenbach se poësie in terme van die outeur, in terme van Breytenbach self, gelees moet word. Om dit andersins

te probeer lees lei onvermydelik na die aanklagte van vormloosheid en ekkerigheid. Die twee dinge gaan inderdaad saam: slegs deur erkenning aan die ouktoriële ek te gee, kan die oënskynlike vormloosheid gestruktureer word. Hopelik is daar genoeg getuienis hierbo om die siening dat Breytenbach se poësie in hierdie lig beskou moet word, te ondersteun. 'n Mens sou samevattend, en vanweë al die persoonlike verwysings, Van Wyk Louw se pleidooi kon aanhaal: "Lees tog óók die primêre betekenis!" (1970: 77).

Dit het al gebeur dat kritici op grond van ekkerigheid, of op grond van die feit dat Breytenbach midde-in sy eie werk staan, die poësie as minderwaardig evalueer het. Dit sou selfs vanuit so 'n standpunt moontlik wees om te bevraagteken of dit hoegenaamd "volwaardige poësie" is. Sodanige beskouings berus egter op die tradisie van 'n onpersoonlike spreker, wat - soos vroeër aangevoer is - gepaard gaan met 'n vae begrip van "universaliteit". Indien Breytenbach se digkuns as poësie geag kan word - indien dit selfs as "goeie" poësie beskou kan word - en indien die bespreking tot dusver geldig is, beteken dit dat die outeur wel 'n sentrale en verenigende rol kan vervul. Breytenbach se volgehoue verwysings na homself is natuurlik ongewoon, en uniek in Afrikaans, maar dit toon 'n beginsel aan wat algemeen geldig is: letterkunde is 'n kommunikasie wat nie die outeur kan uitsluit nie. Die outeur is nie bloot 'n konstruksie van die leser nie: die leser het geen keuse in

die geval van hierdie poësie as om Breytenbach raak te lees nie (hoewel verskeie kritici hom al probeer ontwyk het).

In *S/Z* skryf Barthes dat die essensie van die leser se aktiwiteit die stryd om te benoem is (1974: 92). "In principle the character who says 'I' has no name (Proust's narrator is an outstanding example); in fact, however, *I* immediately becomes a name, his name" (1974: 68). Maar laat ons kyk na Proust se verteller. Op 'n plek skryf hy: "Then she [Albertine] would find her tongue and say: 'My---' or 'My darling---' followed by my Christian name, which, if we give the narrator the same name as the author of this book, would be 'My Marcel,' or 'My darling Marcel.'" (1983: III: 69). Op dieselfde wyse as wat Breytenbach gedurig speel met sy eienaam, stel Proust hier vir 'n oomblik die moontlikheid dat verteller en outeur identiek is. *Remembrance of things past* is onder andere 'n sosiale roman, en die vele biografieë oor Proust dui geredelik aan dat Swann gebaseer is op Charles Haas, die Baron de Charlus op Robert de Montesquiou, en so meer. Die punt is nie dat die ek-verteller en Proust, ek-digter en Breytenbach, volkome ooreenstem nie; "the Proustian *I* ... loses its biographical tense by a certain blurring" (Barthes, 1974: 95). Dit is net dat daar 'n bereidheid moet wees om die digter te erken in sy poësie. Breytenbach se beskrywing van homself as "die waterpunt" is 'n ideale beeld: enersyds veranderlik, andersyds tog 'n punt van oorsprong waarna die gedig herlei kan word en waardeur

die gedig gerefrakteer word (ook vir refraksie is water 'n goeie beeld). Met verwysing na sy ouderdom skryf hy:

net soos daardie rivier
steeds dieselfde is
as dié van
een-en-dertig jaar en vyf maande gelede
(1973: 3)

Die water vloei gedurig voort, maar die rivier bly wesentlik konstant.

Uit die aard van die saak is Breytenbach 'n baie ongewone digter met sy veelvuldige gebruik van "ek" en van sy naam. Hy is nietemin 'n digter van formaat. Indien 'n mens dus by hom die digter erken, moet 'n mens ook bereid wees om oor die algemeen die digter te erken in 'n benadering tot literatuur. Die afkeer van biografies-sielkundige benaderings tot letterkunde wat reeds by die Russiese formaliste aanwesig was, is verstaanbaar. Daar word ook nie hier voorgestel dat biografiese inligting in verband met die digter as beginpunt gebruik word nie. In al die teksbesprekings tot dusver is die teks as aanknopingspunt gebruik, en telkens het die teks vereis dat daar 'n naam gegee word aan die ek - of die teks het self die naam verskaf. Die diktatuur van die leser weier om die outeur te erken; waarvoor hier betoog word is dat die outeur 'n ordenende rol as sentrale verwysingspunt mag vervul. Dit is duidelik dat so 'n benadering nie noodwendig verengend is nie: inteendeel, dit is die weiering om Breytenbach in

sy eie terme te benader wat tot eng interpretasies van sy poësie lei.

Breytenbach se digkuns is byna omvatbaar onder die term fragment-poësie. Sy beelde is assosiatief op 'n nie-metaforiese manier, met ander woorde sonder dat X en Y byeenkom in XY, met die een diensbaar aan die ander. Hulle is voortvloeiende beelde wat slegs kan "sluit" in die oorsprong van die assosiatiewe reeks, die outeur. Dit is gevolglik wenslik om ook te kyk na die hantering van die ouktoriële ek by die meester van die metafoor, D J Opperman.

In "Vir Dirk Opperman, die 28ste Oktober 1979" (1983c: 103) bring Breytenbach hulde aan *Komas uit 'n bamboesstok*, en sluit die gedig af met dié koeplet: "en sterk aan, ou buffel, damstaán die dêm pyn: / karnuffel met jou kierietjies stééds die kluitwo(o)rd fyn!" Opperman se hooggeprese en veelbekroonde laaste digbundel behoort inderdaad 'n herwaardering van Breytenbach se poësie tot gevolg te hê, aangesien D J Opperman, as digter en persoon, besonder sterk figureer in *Komas* (soos Breytenbach se koeplet ook aantoon met die vermenging van lewe en kunsskepping).

Daar is alreeds deur 'n verskeidenheid kritici heelwat geskryf oor *Komas*. Dit is dus nie nodig om weer 'n oor-koepelende beskrywing van die bundel te gee nie; slegs

om verdere oorweging te skenk aan die rol van die outeur daarin. So 'n studie is om verskeie redes nuttig, ook binne die skripsie. In die eerste plek is daar die gevaar dat Breytenbach as eenloper beskou word: deur Opperman by te bring kan 'n mens die outeur-hipotese staaf met verwysing na twee van die drie of vier belangrikste Afrikaanse digters (Van Wyk Louw se *Tristia* bied inderdaad ook verskeie moontlikhede in dié verband). Daarbenewens bly die probleem dat Breytenbach se ek in Zen-Boeddhistiese terme gelees word: die korrelasie met Opperman dui die onnodigheid van 'n dergelike beskouing aan. In die tweede plek is daar belangrike verskille tussen Breytenbach en Opperman se poësie: eersgenoemde s'n is hoofsaaklik assosiatief op 'n manier wat verwysing na die outeur noodsaaklik maak; laasgenoemde is die metaforiese digter by uitstek, met die gevolg dat sy eksplisiete self-verwysings verstommende vernuwing bring wat die verhouding tussen teks en outeur aanbetref. Laastens mag die beklemtoning van Opperman as persoon sekere probleme in die kritiek op *Komas* oplos, en die bundel tot verdere interpretasie-moontlikhede open.

Soos die geval was by die kritiese studies van Breytenbach, is daar ook 'n verset teen die erkenning van die outobiografiese ek in *Komas*. Enkele beskouings kan ondersoek word. Lina Spies noem *Komas* Opperman se "mees persoonlike bundel sedert *Negester oor Ninevé*" (1980: 22); dit "behou die verband tussen die ek van die gedig en die van die

bundel en die mens agter die boek veel sterker [as *Negester*], maar hierdie outobiografiese ek speel met die leser opnuut 'n wegkruipspeletjie" (1980: 37). Die persoonlike aard van *Komas* is s6 sterk dat dit eintlik nie vergelykbaar is met *Negester oor Ninevé* nie; wat die latere bundel wel doen, is om 'n mens te dwing om al die vorige bundels in 'n nuwe lig te beskou, en om die ek-spreker daar veel sterker te identifiseer met Opperman. Die spesifieke ek-verwysings staaf wel die verband wat Spies sien met Breytenbach (1980: 22). Verder is die "wegkruipspeletjie" - dit wil sê Opperman se gebruik van maskers of alter ego's - nie sonder meer vergelykbaar met vorige verskyningsvorms ("opnuut") daarvan nie. Opperman word nie hier opgelos in alter ego's nie, n6g dra hy konstant 'n masker. In 'n latere artikel maak Spies wat lyk na 'n hoogs kunsmatige skeiding tussen Dirk, die spreker in die bundel, en Opperman, die outeur van die bundel (1982).

Brink sluit 'n kort oorsig van die bundel - waarin hy dit baie hoog prys - af met verwysings na enkele swakker aspekte, onder andere gedigte "waar die swaartepunt ietwat buite die gedig self lê, nl. in die biografiese, die psigologiese of die patologiese" (1980a: 157). Dit is 'n herhaling van die siening onderliggend aan Brink se verdediging van Breytenbach. *Komas* is in sy geheel (outo)biografies en 'n weiering om dit raak te lees lei tot 'n onderwaardering van die bundel. Dit is sekerlik nie moontlik om slegs enkele

gedigte te isoleer "waar die swaartepunt" by Opperman lê nie. In der waarheid word die idee van 'n buite en 'n binne hier, soos by Breytenbach, afgebreek, gedekonstrueer. 'n Dekonstruksionis sou van Opperman deel van 'n oorkoepelende teks maak; omgekeerd kan 'n mens sê dat die gedigte hier geïdentifiseer word met Opperman die digter, wat een faset is van Opperman die mens.

Aan die einde van sy Blokboek sê Grové dat *Komas* die mees persoonlike en intieme van Opperman se bundels is.

En tog is die bundel nie ekkerig nie. As rede hiervoor is die feit genoem dat die digter in die reismotief 'n belangrike objektiveringsmiddel gevind het. Die reis word 'n kuur en stel die digter in staat om op 'n afstand na die "geval" te kyk. (1979: 32)

Die woord "ekkerig" het ook voorgekom in Grové se beskouing van Breytenbach. Daar is reeds gewys op die feit dat Breytenbach en Opperman poëties van mekaar verskil; nietemin is die ooreenkomste wat die sentrale rol van die outeur betref sodanig dat dit ietwat moeilik is om te verstaan waarom die een digter as ekkerig beskou word, en die ander een nie. Opperman is natuurlik een van die twee sterkste digters - om Harold Bloom se vertolking van die term te gebruik - in Afrikaans. Om dié rede kan 'n mens verwag dat *Komas* mettertyd groter waardering vir Breytenbach se poësie tot gevolg sal hê. Om egter te sê dat "die digter ... op 'n afstand" sigself bekyk is problematies. Die digter is, soos reeds vermeld, 'n aspek van die volledige Opperman, en in hierdie bundel gaan die hergeboorte en groei van Opperman as mens

volledig gepaard met die ontwikkeling van taal tot poësie. Die verwysing na "die reismotief" as "objektiveringsmiddel" berus op die feit dat Opperman 'n reeks mede-reisigers, alter ego's, betrek: Marco Polo, Bontekoe, Dante, Glaukus, Odysseus, en verskeie ander.

Die ander figure bly egter slegs mede-reisigers, vergestaltungs wat deur die ordenende Opperman gebruik word waar benodig. Hy stel dit pertinent in die slotgedig, "Tot Siens!", waar vaarwel toegeroep word aan die belangrikste mede-reisiger, Marco Polo: "Ek het jou by geroep, my liewe Marco, vir my skyndood / op hierdie reis" (1979: 137). Hierdie reëls verteenwoordig "die reduksie van die verwysingsveld tot blote skyn vir die reis wat hy moes aflê" (Kannemeyer, 1983: 168). Maar ook Kannemeyer praat van "die 'kollektiewe onbewuste' van 'n hele oeuvre" en betrek inderdaad vir T S Eliot wanneer hy verwys na die gegewens wat "die persoonlike belewing in 'n ruimer perspektief plaas en as 'n 'objective correlative' vir die eie ervaring dien" (1983: 153). Dit is onseker wat met die verwysing na 'n "kollektiewe onbewuste" bedoel word: in der waarheid het 'n mens hier te make met 'n digter wat besonder self-bewustelik dig, en gevolglik ook spesifiek na vorige gedigte in die eie oeuvre verwys. Henning Snyman toon op oortuigende wyse in *Teodoliet* (1987) aan dat geen gedig in Komas buite bundelverband gelees behoort te word nie - wat dit ook weer moeilik maak om sekere gedigte in isolasie as tē biografies te

beskou - en verder dat die Opperman-oeuvre in vele opsigte 'n verweefde eenheid vorm met *Komas* as saamtrepunt. Die "objective correlative" is eweneens 'n problematiese begrip hier. Dit dui op 'n New Criticism wat allermins van toepassing is op die bundel - of wat, soos in die geval van Breytenbach, lei tot moeilik-motiveerbare interpretasies. Daarbenewens beteken die term by Eliot dat die digter homself distansieer deur emosies tot beeldspraak te omskep, nie dat daar 'n sekere parallel in die werk is tussen die persoonlike en die "ruimer perspektief" nie.

Weer eens lyk dit dus asof kritici 'n ek-bundel in 'n meer tradisionele raamwerk wil forseer. 'n Uitsondering is Snyman wat, soos reeds genoem, die belang van die bundel-geheel en die digterlike oeuvre, en in aansluiting hierby die rol van self-parodie, belig. Hy beklemtoon enersyds die outobiografiese aspek, andersyds die sentrale opposisie tussen skyn en wese. Reeds in 'n vroeër artikel word sy benadering aangedui wanneer hy in 'n bespreking van "Kaapse Skeepswerf" (1979: 116) skryf: "die simbool *Titanic* word nou gemetaforiseer tot die mens Opperman" (1981: 19). Dit ten spyte van die feit dat daar geen spesifieke verwysings na Opperman gemaak word in die gedig nie. Op geen ander manier kan die lokale gegewe van die titel egter geskakel word met die *Titanic* en die hospitaal-gegewe ("bed", "kabels en pype loop uit ingewande") nie; met ander woorde, binne bundel-verband is die "groot ou reus" duidelik herleibaar tot D J Opperman.

Die gevolg is dat die skip metafories gesproke "volledig diensbaar gestel word aan die saak Opperman" (Snyman, 1981: 19). Telkens is dit die geval in *Komas*: dat Opperman as beeldontvanger optree. Ook in dié sin is Marco Polo en die ander slegs mede-reisigers.

Die ego-sentriese spreker, sê Snyman, is die middelpunt nie alleen van die laaste bundel nie, maar van die hele oeuvre (1987: 192). Indien dit die geval is, dan is *Komas* 'n gepaste kulminasie vanweë die eksplisiete verwysings na die ek. Opperman plaas homself baie duidelik sentraal, deur vaarwel te roep aan Marco Polo aan die einde, maar ook deur aan die begin die wese te beklemtoon, en deur die wese tot die enigste punt van betreklike sekerheid, die self, te herlei.

Voorschrift aen Clercken

dat Oogh-wit in 't Beschrijven
van eene Reys
ofte wel eene Mirakele
is meer
op Getrouwlijckheydt
als op Cierelijckheydt
van segghen

(1979: 9)

Die doel van die bundel word aan die begin uitdruklik gestel. Dit gaan oor 'n reis, meer spesifiek 'n mirakel - reeds op die titelblad is verwys na "die mirakelagtige terugkeer na lewerversaking". Die klem in die bundel gaan val op die "Getrouwlijckheydt" eerder as die "Cierelijckheydt", dus op wese eerder as skyn. Aangesien die gedig 'n verwerking is van die voorwoord tot Bontekoe se *Journael*

is die leser geregtig tot 'n mate van skeptisisme. Terselfdertyd is dit 'n opvallende voorskrif vir 'n digbundel, wat inderdaad gestand gedoen word juis deur die sentrale posisie van die digter in die bundel.

"Wegwyser", die eerste gedig van die eerste rol, wys andersyds die geografiese, geskiedkundige en genealogiese roete na Opperman se woning uit, maar wys andersyds - in aansluiting by Marco Polo se V-teken op die titelblad - die besoeker weg: "want dag en nag word dié man voortgedryf / om die reise van sy ryswyn neer te skryf" (1979: 12). Synde die inleidende vers tot die sewe rolle dien dit ook as 'n rigtingwyser vir die leser van die bundel, en wat dit aanbetref word "die teruggekeerde Opperman" dus dadelik as middelpunt benoem. Terselfdertyd word die leser deur hom wegverwys na sy mede-reisigers (in die volgende twee gedigte: "Tai Khoen" en "Ou Niek"); maar ook via hierdie ompad word ten slotte teruggekeer, ná die mede-reisigers wegge wys is, na Opperman.

Daar is vroeër verwysing gemaak na Opperman as beeldontvanger binne die algemene metaforiek van *Komas*. 'n Soortgelyke probleem kom egter hier voor as by Breytenbach: die outeur kan dien as 'n punt van samekoms, maar nooit as 'n vaste punt nie. Dit is inderdaad wat verseker dat die herinstelling van die outeur nie die einde van die spel in letterkunde tot gevolg sal hê nie. Twee belangrike gedigte

kan betrek word. In die eerste een verwoord Opperman self die onmoontlikheid van stolling:

Die Mens is Metafoor en Meer

- 1 Ek is traktaatjie
goedkoop preek
vir slordige predikant
- 2 exempel, emblemata
altyd verwysing na
- 3 die geval en Anderkant
- 4 ek is geelwortel
'n jaar lank
oorgeslaan op die land
- 5 metafoor
klaar gekoppel, die 'soos'
van die vergelyking
reeds met die bymekaarkom
in mekaar gegly
- 6 die ekstase tot kriptiek
- 7 alles wat jy raak
word beeld, simbool:
skroewedraaier, geld
word wisselkoers
die mirakel
van Armstrong op die maan: mistiek
- 8 van 'n Goddelike Komiek.

(1979: 103)

Die titel is nie 'n volledige ontkenning van kuns nie: die mens kan wel tot metafoor omvorm word. Dit is egter besonder belangrik dat die beperkings van die metafoor besef word: die mens is ook méér. Die gedig belig die belang van wese teenoor skyn. "Ek" is Opperman, hier verteenwoordiger van die mens. Die voornaamwoord verskyn aan die begin van die eerste en vierde strofes, maar ook vasgevang, "in mekaar gegly", in "exempel" en "ekstase". Die metaforiese reduksie

word sterk beklemtoon deur die gelykstellende "is": "Ek is traktaatjie", "ek is geelwortel", met die verkleiningsvorm en die byna absurde groente-verwysing wat bydra tot die neerhalende siening van die metafoor. Ook deur die religieuse te betrek - "slordige predikant", "Anderkant" - bevestig hy die noodsaak vir beklemtoning van die hier, die nou, en die syn.

Die vierde strofe kan in bundel-verband persoonlik gelees word, met die siekte- en koma-tydperk waarin die digter "'n jaar lank / oorgeslaan" is. Dan dra "geelwortel" ook die implikasies van die Engelse "vegetable", benewens die feit dat Opperman se herstel in 'n groot mate fallies geïllustreer word. Alles het naamlik reeds gebeur, is vanweë die feit van die metafoor "klaar gekoppel". Tydens die bespreking van Breytenbach is daarna verwys dat Opperman heel dikwels die seksuele met die skryfhandeling skakel. Hy doen dit wel weer in hierdie gedig, maar nou met 'n bevraagtekening van die plesierbeginsel: (seksuele) "ekstase" ondergaan nogmaals 'n reduksie-proses "tot kriptiek".

Die "ek" word "jy" in die sewende strofe: dit verwys terug na die "slordige predikant", maar bowenal na die digter. Afstand word geskep tussen Opperman die mens en Opperman die digter. Die feit van "'n soort digterlike Midas-hand" (Snyman, 1987: 174) is belangrik; ook omdat die nutteloosheid van Midas se gawe hier herhaal word. Die digter omskep

gedurig die wese in skyn, maak van die werklikheid "beeld, simbool". Die heel banaalste dinge - "skroewedraaier" (beiteltjie?) en "geld" - word op dieselfde wyse getransformeer as "die mirakel / van Armstrong op die maan". Poësie is gevolglik ook 'n gelykmaker wat sodoende die menslike "meer" ontken. Die werklike "mirakel" - 'n belangrike woord in die konteks van hierdie mirakel-bundel - van die mens word omskep tot 'n vaagheid wat weer die religieuse bybring, nou naas "Komiek" geplaas in 'n finale reduksie. Ook die verwysing na die *Divina commedia* is ter sake, Dante synde een van die heel groot digterlike figure, maar ook 'n digter wat die menslike in terme van die goddelike wil verklaar, en sodoende die mens se syn laat vervaag en verminder tot metafoor.

In die lig van hierdie interpretasie kan ook die daaropvolgende gedig, "Gereedskapsgesels Lei tot Omhels", opnuut beskou word (die twee gedigte sluit onder andere vanweë die verwysing na "skroewedraaier" nou by mekaar aan).

Gereedskapsgesels Lei tot Omhels

Daar is 'n stil gesels
 wat die skryf verskaf
 wanneer, asof vanself,
 die sleutel
 die verband begryp
 en vir die hand
 in die knyp
 gereed lê vir die verwagte gryp

as die vasgeroeste moer
vasskop en weerstand
bied, maar onder
die dubbel druk
en met behulp
van olie, drie-in-een,
begin te roer,

sodat Gereedskap
Bout en Moer
onder die gesels
die draad die gleuf
laat vat
en die spirale
dans volvoer.

(1979: 105)

In vele opsigte is hierdie 'n gedig wat sterk verbande toon met die algemene Opperman-tematiek. Dit speel inderdaad terug op "die aardse, die vrou en die Groot-Groot-Gees" van die eerste bundel (1945: 1). Die aardse is die gereedskap, die vrou kom voor in die prominente seksuele verwysings, en die geestelike lê in die goddelike inspirasie tot skryf: want dit is die skryfproses wat veral hier as bindende element figureer. Die gedig word dan ook meesal op hierdie manier gelees.

Dit is egter volkome moontlik om sodanige interpretasies te inverteer. Die gedig word dan nie 'n beskouing van die wondere van die skryfproses wat die profane omskep tot poësie nie, maar juis die beklemtoning van die profane as die basis van alles - selfs 'n reduksie van poësie, en veral van die goddelike inspirasie, tot die banaliteit van wese. Die eerste twee reëls is ietwat misleidend, laat die gedig aanvanklik lyk na 'n "stil" mymering oor "skryf". Soos die titel egter aandui, lei dit heel vinnig na 'n seksuele

beskrywing, uitgedruk met behulp van 'n gereedskap-metafoor wat sigself blatant sowel as banaal voordoën. Die seks-handeling is dan ook meganies en liefdeloos (hoewel "die spirale / dans" ten slotte iets van 'n romantiek terugbring). Op die een vlak, dus, bevat die gedig 'n heel kru beskrywing van seks.

Daarbenewens is die goddelike ook gebanaliseer. Teenoor die Christelike Drie-eenheid staan "olie, drie-in-een" (op sigself 'n verwysing na die sekshandeling). Nog meer: deur die hoofletterspelling is daar 'n klaarblyklike vervanging van die Vader, Seun en Heilige Gees deur "Gereedskap / Bout en Moer", 'n finale invertering van die tradisionele religieuse en wêreldlike hiërargie.

"Gereedskapsgesels Lei tot Omhels" se effektiwiteit berus op die dubbele interpretatiewe moontlikheid: enersyds is poësie 'n omskepping van die banale tot die goddelike; andersyds bly die digter, die mens, en by name Opperman, geanker in die aardse. Inderdaad: *Komas uit 'n bamboesstok* ontstaan in sy geheel uit die wese, die liggaamlike ervaring van Opperman.

Die fiktiewe self, skryf Snyman, kan deurgevoer word, "veral in *Komas uit 'n Bamboesstok*, tot 'n outobiografiese self" (1987: 95). D J Opperman se laaste bundel het onvermydelik 'n herwaardering van die rol van die digter in sy hele

oeuvre tot gevolg. Vanweë sy dominante posisie in die Afrikaanse letterkunde, moet dit ook lei tot 'n herwaardering van Breytenbach se werk, en oor die algemeen 'n nuwe perspektief op die benadering tot letterkunde bring. Ten slotte, gegewe die komplekse verhouding tussen teorie en praktyk, dien Opperman en Breytenbach se poësie as ondersteuning vir die algemene teoretiese strekking van hierdie skripsie, te wete dat erkenning aan die rol van die outeur gegee moet word.

AANGEHAALDE WERKE

ALMEDER, Robert

- 1980 *The philosophy of Charles S. Peirce: a critical introduction* (Oxford: Basil Blackwell).

ANTONISSEN, Rob

- 1979 *Verkenning en kritiek: studies en referate* (Kaapstad, Pretoria: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers).

AUSTIN, J L

- 1975 *How to do things with words* (Oxford, New York: Oxford University Press). Eerste uitgawe 1962.

BARTHES, Roland

- 1968a *Elements of semiology* (New York: Hill and Wang).
Vertaling van *Eléments de sémiologie* (Parys: Seuil, 1964).
- 1968b *Writing degree zero* (New York: Hill and Wang).
Vertaling van *Le Degré zéro de l'écriture* (Parys: Seuil, 1953).
- 1972 *Critical essays* (Evanston: Northwestern University Press). Vertaling van *Essais critiques* (Parys: Seuil, 1964).
- 1973 *Mythologies* (Londen: Paladin). Eerste uitgawe 1972.
Gedeeltelike vertaling van *Mythologies* (Parys: Seuil, 1957).
- 1974 *S/Z* (New York: Hill and Wang). Vertaling van *S/Z* (Parys: Seuil, 1970).

- 1975 *The pleasure of the text* (New York: Hill and Wang).
Vertaling van *Le Plaisir du texte* (Parys: Seuil, 1973).
- 1976 *Sade/Fourier/Loyola* (New York: Hill and Wang).
Vertaling van *Sade/Fourier/Loyola* (Parys: Seuil, 1971).
- 1977a *Image music text* (Londen: Fontana). Opstelle
geselekteer deur Stephen Heath.
- 1977b *Roland Barthes* (New York: Hill and Wang).
Vertaling van *Roland Barthes par Roland Barthes*
(Parys: Seuil, 1975).
- 1978 *A lover's discourse: fragments* (New York: Hill
and Wang). Vertaling van *Fragments d'un discours
amoureux* (Parys: Seuil, 1977).
- 1979 *The Eiffel tower and other mythologies* (New York:
Hill and Wang). Gedeeltelike vertaling van
Mythologies (Parys: Seuil, 1957).
- 1982 *Camera lucida: reflections on photography* (Londen:
Fontana). Eerste uitgawe 1981. Vertaling van
La Chambre claire: note sure la photographie
(Parys: Seuil, 1980).
- 1983a *Empire of signs* (Londen: Jonathan Cape). Eerste
uitgawe 1982. Vertaling van *L'Empire des signes*
(Genève: Skira, 1970).
- 1983b *On Racine* (New York: Performing Arts Journal).
Eerste uitgawe 1964. Vertaling van *Sur Racine*
(Parys: Seuil, 1963).

- 1983c *Selected writings* (Londen: Fontana). Eerste uitgawe
1982. Opstelle geredigeer deur Susan Sontag.
- 1985 *The fashion system* (Londen: Jonathan Cape).
Vertaling van *Système de la mode* (Parys: Seuil,
1967).
- 1986 *The rustle of language* (New York: Hill and Wang).
Vertaling van *Le Bruissement de la langue* (Parys:
Seuil, 1984).
- BENNETT, Tony
- 1979 *Formalism and Marxism* (Londen, New York: Methuen).
- BLOOM, Harold
- 1973 *The anxiety of influence: a theory of poetry*
(Londen, Oxford, New York: Oxford University Press).
- BLOOM, Harold e a
- 1979 *Deconstruction and criticism* (New York: Seabury).
- BODEN, Margaret A
- 1979 *Piaget* (Londen: Fontana).
- BOGMAN, Sjef e a (reds)
- 1982 *Russies Formalisme: teksten van Sjklowiskij,
Jakobson, Ejchenbaum en Tynjanow* (Nijmegen:
Socialistiese Uitgeverij).
- BRADBURY, Malcolm en James McFarlane (reds)
- 1976 *Modernism 1890-1930* (Harmondsworth, Middlesex:
Penguin).
- BREYTENBACH, Breyten
- 1964 *Die ysterkoei moet sweet* (Johannesburg: Perskor).

- 1967 *Die huis van die dowe* (Kaapstad, Pretoria: Human en Rousseau).
- 1971 *Om te vlieg: 'n opstel in vyf ledemate en 'n ode* (Kaapstad: Buren).
- 1973 *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* (Kaapstad: Buren).
- 1974 *De boom achter de maan* (Amsterdam: Van Genneep).
Vertaling van verskeie kortverhale.
- 1976a *'n Seisoen in die Paradys*, deur B B Lasarus (Johannesburg: Perskor).
- 1976b *Skryt: om 'n sinkende skip blou te verf* (Amsterdam: Meulenhoff). Eerste uitgawe 1972.
- 1976c *Voetskrif* (Johannesburg: Perskor).
- 1977 *Blomskryf* (Emmarentia: Taurus).
- 1980 *Die miernes swel op ja die fox-terrier kry 'n weekend en ander byna vergete katastrofes en fragmente uit 'n ou manuskrip van Breyten Breytenbach* (Emmarentia: Taurus).
- 1981a *Katastrofes* (Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human en Rousseau). Eerste uitgawe 1964.
- 1981b *Kouevuur en Oorblyfsels* (Emmarentia: Taurus). Eerste uitgawe 1969.
- 1981c *Lotus*, deur Jan Blom (Emmarentia: Taurus). Eerste uitgawe 1970.
- 1983a *Eklips* (Emmarentia: Taurus).
- 1983b *Mouvoir* (Emmarentia: Taurus).
- 1983c *('Yk')* (Emmarentia: Taurus).

- 1984a *Buffalo Bill* (Emmarentia: Taurus).
- 1984b *The true confessions of an albino terrorist*
(Emmarentia: Taurus).
- 1985 *Lewendood* (Emmarentia: Taurus).
- 1987 *Boek (deel een): dryfpunt* (Emmarentia: Taurus).
- BRIK, Ossip M
- 1927 "Contributions to the study of verse language".
In Matejka en Pomorska, 1971: 117-25. Gedeeltelike
vertaling van "Ritm i sintaksis".
- BRINK, André P
- 1965 "Die ysterkoei moet sweet en Katastrofes",
Kriterium III: 1: 12-4.
- 1967 "Blomme vir Boeddha", *Standpunte XXI: 1: 44-56.*
- 1972 "Breyten Breytenbach: Sestiger malgré lui",
Raster VI: 2: 142-9.
- 1976 *Voorlopige rapport: beskouings oor die Afrikaanse
literatuur van sewentig* (Kaapstad, Pretoria:
Human en Rousseau).
- 1979 *Die poësie van Breyten Breytenbach* (Pretoria,
Kaapstad: Academica). Eerste uitgawe 1971.
- 1980a *Tweede voorlopige rapport: nog beskouings oor die
Afrikaanse literatuur van sewentig* (Kaapstad,
Pretoria, Johannesburg: Academica).
- BRINK, André P e a
- 1980b *Woorde teen die wolke: vir Breyten* (Emmarentia:
Taurus).

BRONOWSKI, J

1973 *The ascent of man* (Londen: British Broadcasting Corporation).

BUCHLER, Justus (red)

1940 *The philosophy of Peirce: selected writings* (Londen: Routledge and Kegan Paul).

CASSIRER, Ernst A

1945 "Structuralism in modern linguistics", *Word* I: 2: 99-120.

CHATMAN, Seymour (red)

1973 *Approaches to poetics* (New York, Londen: Columbia University Press).

CLOETE, T T

1970 "Kouevuur", *Standpunte* XXIII: 4: 38-43.

1984 "Breyten Breytenbach: Eklips en ('Yk')", *Tydskrif vir letterkunde* XXII: 2: 74-8.

COETZEE, A J

1976 *Poësie en politiek: 'n voorlopige verkenning van betrokkenheid in die Afrikaanse poësie* (Johannesburg: Ravan).

1988 *Marxisme en die Afrikaanse letterkunde* (Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland).

CORTI, Maria

1978 *An introduction to literary semiotics* (Bloomington, Londen: Indiana University Press). Vertaling van *Principi della comunicazione letteraria* (Milaan: Bompiani, 1976).

CULLER, Jonathan

- 1971 "Jakobson and the linguistic analysis of literary texts", *Language and style* V: 1: 53-66.
- 1975a "The frontier of criticism", *The Yale Review* LXIV: 4: 606-12.
- 1975b *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature* (Londen: Routledge and Kegan Paul).
- 1976 *Saussure* (Londen: Fontana).
- 1979 "Jacques Derrida". In Sturrock, 1979: 154-80.
- 1981 *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction* (Londen: Routledge and Kegan Paul).
- 1983a *Barthes* (Londen: Fontana).
- 1983b *On deconstruction: theory and criticism after structuralism* (Londen, Henley: Routledge and Kegan Paul).

DEGENAAR, Johan

- 1986 *Art and the meaning of life* (Kaapstad: University of Cape Town).

DE MAN, Paul

- 1983 *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism* (Londen: Methuen).
Eerste uitgawe 1971.

DERRIDA, Jacques

- 1973 *Speech and phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs* (Evanston: Northwestern University Press). Vertaling van *La Voix en le phénomène* (Parys: Presses Universitaire de France, 1967).
- 1976 *Of grammatology* (Baltimore, Londen: Johns Hopkins University Press). Vertaling van *De la grammatologie* (Parys: Minuit, 1967).
- 1977a "Signature event context", *Glyph* 1: 198-208.
- 1977b "Limited inc abc...", *Glyph* 2: 162-254.
- 1978 *Writing and difference* (Londen, Henley: Routledge and Kegan Paul). Vertaling van *L'Écriture et la différence* (Parys: Seuil, 1967).
- 1979 "Living on: border lines". In Bloom e a, 1979: 75-176.
- 1981a *Dissemination* (Chicago: University of Chicago Press). Vertaling van *La Dissémination* (Parys: Seuil, 1972).
- 1981b *Glas* (Parys: Denoël/Gouthier).
- 1982 *Margins of philosophy* (Brighton: Harvester). Vertaling van *Marges de la philosophie* (Parys: Minuit, 1972).
- 1986 *Memoires for Paul de Man* (New York: Columbia University Press).

EAGLETON, Terry

- 1976 *Marxism and literary criticism* (Londen: Methuen).

EBELING, C L

1955 *Aspecten van het Russische Formalisme* ('s-Gravenhage: Mouton).

ECO, Umberto

1973a "Looking for a logic of culture", *Times literary supplement*, 5 Oktober 1973: 1149-50.

1973b "Social life as a sign system". In Robey, 1973: 57-72.

1976 *A theory of semiotics* (Bloomington: Indiana University Press).

1981 *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts* (Londen: Hutchinson).

1984a *The name of the rose* (Londen: Picador). Eerste uitgawe 1983. Vertaling van *Il nome della rosa* (Milaan: Fabri-Bompiani, 1980).

1984b *Semiotics and the philosophy of language* (Basingstoke, Londen: MacMillan).

1985 *Reflections on The name of the rose* (Londen: Secker and Warburg). Eerste uitgawe 1984. Vertaling van *Postille a Il nome della rosa* (Milaan: Bompiani, 1983).

EHRMANN, Jacques (red)

1970 *Structuralism* (New York: Doubleday Anchor).

EJCHENBAUM, Boris M

1927 "The theory of the formal method". In Matejka en Pomorska, 1971: 3-37. Vertaling van "Teorija 'formalnogo metoda'".

- 1929 "Literary environment". In Matejka en Pomorska,
1971: 56-65. Vertaling van "Literaturnyj byt".
- ELAM, Keir
- 1980 *The semiotics of theatre and drama* (Londen,
New York: Methuen).
- ELIOT, T S
- 1975 *Selected prose*, geredigeer deur Frank Kermode
(Londen, Boston: Faber and Faber).
- ENGLER, Rudolf
- 1975 "European structuralism: Saussure". In Sebeok,
1975: 829-86.
- ERLICH, Victor
- 1969 *Russian Formalism: history - doctrine* (Den Haag:
Mouton). Eerste uitgawe 1955.
- 1973 "Roman Jakobson: grammar of poetry and poetry of
grammar". In Chatman, 1973: 1-27.
- FERREIRA, Jeanette
- 1985 *Breyten: die simbool daar* (Kaapstad: Saayman en
Weber).
- FOKKEMA, D W en Elrud Kunne-Ibsch
- 1979 *Theories of literature in the twentieth century*
(Londen: C Hurst). Eerste uitgawe 1978.
- FOUCAULT, Michel
- 1979 "What is an author?" In Harari, 1980: 141-60.
- FREUND, Elizabeth
- 1987 *The return of the reader: reader-response
criticism* (Londen, New York: Methuen).

GARVIN, Paul L (red)

1964 *A Prague school reader on esthetics, literary structure, and style* (Washington: Georgetown University Press).

GROVÉ, A P

1967 "Tendense in die hedendaagse Afrikaanse poësie", *Standpunte XX*: 5: 12-23.

1979 *Komas uit 'n bamboesstok* (Pretoria, Kaapstad: Academica).

HARARI, Josué V (red)

1980 *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism* (Londen: Methuen). Eerste uitgawe 1979.

HAWKES, Terence

1977 *Structuralism and semiotics* (Londen: Methuen).

HERVEY, Sándor

1982 *Semiotic perspectives* (Londen: George Allen and Unwin).

HOBBSAWM, E J

1977 *The age of revolution: Europe 1789-1848* (Londen: Abacus). Eerste uitgawe 1962.

HOLUB, Robert C

1984 *Reception theory: a critical introduction* (Londen, New York: Methuen).

HUMPHREYS, Christmas

1962 *Buddhism: an introduction and guide* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Eerste uitgawe 1951.

JAKOBSON, Roman

- 1921a "Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov". In Stempel, 1972: 19-135. Vertaling van "Novejsjaja russkaja poezija".
- 1921b "Over realisme in die kunst". In Bogman e a, 1982: 33-44. Vertaling van "O choedozjestwennom realizme".
- 1933 "What is poetry?". In Matejka en Titunik, 1976: 164-75. Ook in Jakobson, 1981: 740-50. Vertaling van "Co je poezie?".
- 1956 "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances". In Jakobson, 1971: 239-59.
- 1960 "Linguistics and poetics". In Jakobson, 1981: 18-51.
- 1962a "Retrospect". In Jakobson, 1962b: 629-58.
- 1962b *Selected writings I: Phonological studies* ('s-Gravenhage: Mouton).
- 1967 "Une microscopie du dernier 'Spleen' dans les Fleurs du Mal". In Jakobson, 1981: 465-81.
- 1971 *Selected writings II: Word and language* (Den Haag, Parys: Mouton).
- 1981 *Selected writings III: Poetry of grammar and grammar of poetry* (Den Haag, Parys, New York: Mouton).

JAKOBSON, Roman en Claude Lévi-Strauss

- 1962 "Charles Baudelaire's 'Les Chats'". In Lane, 1970: 202-21. Vertaling van "'Les Chats' de Charles Baudelaire", in Jakobson, 1981: 447-64.

KANNEMEYER, J C

- 1983 *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2*
(Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica).

KEMPSON, Ruth M

- 1977 *Semantic theory* (Cambridge, Londen, New York,
Melbourne: Cambridge University Press).

KRISTEVA, Julia

- 1973 "The system and the speaking subject", *Times*
literary supplement, 12 Oktober 1973: 1249-50.

LACAN, Jacques

- 1957 "The insistence of the letter in the unconscious".
In Ehrmann, 1970: 101-37.

LANE, Michael (red)

- 1970 *Structuralism: a reader* (Londen: Jonathan Cape).

LEACH, Edmund

- 1973 "Structuralism in social anthropology". In Robey,
1973: 37-56.

- 1974 *Lévi-Strauss* (Londen: Fontana). Eerste uitgawe
1970.

LEMON, Lee T en Marion J Reis

- 1965 *Russian Formalist criticism: four essays* (Lincoln:
University of Nebraska Press).

LENTRICCHIA, Frank

- 1983 *After the New Criticism* (Londen: Methuen). Eerste
uitgawe 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1968 *Structural anthropology* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Eerste uitgawe 1963. Vertaling van *Anthropologie structurale* (Parys: Plon, 1958).
- 1976 *Tristes tropiques* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Eerste uitgawe 1973. Vertaling van *Tristes tropiques* (Parys: Plon, 1955).
- 1978a *Myth and meaning* (Londen, Henley: Routledge and Kegan Paul).
- 1978b *Structural anthropology 2* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Eerste uitgawe 1976. Vertaling van *Anthropologie structurale 2* (Parys: Plon, 1973).
- 1986 *The raw and the cooked: introduction to a science of mythology* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Eerste uitgawe 1970. Vertaling van *Le Cru et le cuit* (Parys: Plon, 1964).
- 1987 *The view from afar* (Londen: Penguin). Eerste uitgawe 1985. Vertaling van *Le Regard éloigné* (Parys: Plon, 1983).

LOUW, N P van Wyk

- 1970 *Rondom eie werk* (Kaapstad: Tafelberg).

MATEJKA, Ladislav en Krystyna Pomorska (reds)

- 1971 *Readings in Russian poetics: Formalist and Structuralist views* (Cambridge, Massachusetts en Londen: MIT Press).

MATEJKA, Ladislav en Irwin R Titunik (reds)

1976 *Semiotics of art* (Cambridge, Massachusetts en Londen: MIT Press).

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1932 "Standard language and poetic language". In Garvin, 1964: 17-30. Vertaling van "Jazyk spisovný a jazyk básnický".

1936 "Art as semiotic fact". In Matejka en Titunik, 1976: 3-9. Vertaling van "L'Art comme fait sémiologique".

1938 "Poetic reference". In Matejka en Titunik, 1976: 155-63. Vertaling van "Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue".

1977 *The word and verbal art* (New Haven, Londen: Yale University Press).

1978 *Structure, sign, and function* (New Haven, Londen: Yale University Press).

MÜLLER, H C T

1988 "Oordrywings tussen werklikheid en waan", *Spits* IV: 1: 28-64.

NIENABER, P J (red)

1982 *Perspektief en profiel: 'n geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* (Johannesburg: Perskor). Eerste uitgawe 1951.

NIETZSCHE, Friedrich

- 1967 *The birth of tragedy and The case of Wagner*
(New York: Random House). Vertalings van *Die Geburt der Tragödie* (1872, 1886) en *Der Fall Wagner* (1888).

NORRIS, Christopher

- 1982 *Deconstruction: theory and practice* (Londen, New York: Methuen).
- 1983 *The deconstructive turn: essays in the rhetoric of philosophy* (Londen, New York: Methuen).
- 1987 *Derrida* (Londen: Fontana).

OPPERMAN, D J

- 1945 *Heilige beeste* (Kaapstad, Bloemfontein, Port Elizabeth: Nasionale Pers).
- 1947 *Negester oor Ninevé* (Kaapstad: Nasionale Pers).
- 1979 *Komas uit 'n bamboesstok* (Kaapstad: Human en Rousseau).

PIAGET, Jean

- 1971 *Structuralism* (Londen: Routledge and Kegan Paul).
Vertaling van *Le Structuralisme* (Parys: Universitaires de France, 1968).

POMORSKA, Krystyna

- 1968 *Russian Formalist theory and its poetic ambiance*
(Den Haag, Parys: Mouton).
- 1971 "Russian Formalism in retrospect". In Matejka en Pomorska, 1971: 273-80.

PROUST, Marcel

- 1983 *Remembrance of things past* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Vertaling van *A la recherche du temps perdu* (Parys: Gallimard, 1954).

RIFFATERRE, Michael

- 1970 "Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's *les Chats*". In Ehrmann, 1970: 188-230.
- 1980 *Semiotics of poetry* (Londen: Methuen). Eerste uitgawe 1978.

ROBEY, David (red)

- 1973 *Structuralism: an introduction* (Oxford: Clarendon).

ROBINS, R H

- 1967 *A short history of linguistics* (Londen: Longmans).

ROGGEMAN, Willem M

- 1974 "Gesprek met Breyten Breytenbach", *De Vlaamse gids* LVIII: 6: 10-31.

ROODT, P H

- 1977 *Die ek(-spreker) in Die ysterkoei moet sweet van Breyten Breytenbach* (Universiteit van Pretoria: ongepubliseerde M A-verhandeling).
- 1980 "Die ek is nie ek nie: Breyten en Van Wyk Louw", *Tydskrif vir letterkunde* XVIII: 2: 49-54.

SALUSINSZKY, Imre

- 1987 *Criticism in society: interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller* (New York, Londen: Methuen).

SARTRE, Jean-Paul

- 1967 *What is literature?* (Londen: Methuen). Eerste uitgawe 1950. Vertaling van *Qu'est-ce que la littérature?* (Parys: Gallimard, 1948).

SAUSSURE, Ferdinand de

- 1983 *Course in general linguistics* (Londen: Duckworth). Vertaling deur Roy Harris van *Cours de linguistique générale*, red. Tullio de Mauro (Parys: Payot, 1972).

SCHEFFLER, Harold W

- 1970 "Structuralism in anthropology". In Ehrmann, 1970: 56-79.

SCHOLES, Robert

- 1974 *Structuralism in literature* (New Haven, Londen: Yale University Press).
- 1982 *Semiotics and interpretation* (New Haven, Londen: Yale University Press).

SEARLE, John

- 1977 "Reiterating the differences: a reply to Derrida", *Glyph* 1: 198-208.

SEBEOK, Thomas A (red)

1974 *Current trends in linguistics 12: Linguistics and adjacent arts and sciences* (Den Haag, Parys: Mouton).

1975 *Current trends in linguistics 13: Historiography of linguistics* (Den Haag, Parys: Mouton).

SJKLOVSKIJ, Viktor

1917 "Art as technique". In *Lemon en Reis*, 1965: 5-24. Vertaling van "Iskusstvo, kak priëm".

1921 "Sterne's *Tristram Shandy*: stylistic commentary". In *Lemon en Reis*, 1965: 27-57. Vertaling van "Tristram Shandy Sterna: stilistichesky kommentary".

SNYMAN, Henning

1981 *Verkenningvlugte: opstelle oor literêre en literêr-semantiese temas* (Kaapstad, Johannesburg: Perskor).

1983 *Mirakel en muse* (Kaapstad, Johannesburg: Perskor).

1987 *Teodoliet* (Kaapstad: Dias).

SPIES, Lina

1980 "Tot digterskap gedrewe: van *Negester oor Ninevé* tot *Komas uit 'n bamboesstok*", *Tydskrif vir letterkunde* XVIII: 2: 22-37.

1982 "Siekte en herstel in *Komas uit 'n bamboesstok*: 'n proses van devolusie en evolusie: 'mineralies, vegetaties en dieraties'", *Standpunte* XXXV: 4: 72-8.

STEENBERG, D H

- 1985 "Breyten Breytenbach en Zen: verkenning van ('Yk') en *Eklips*", *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans* III: 1, 2: 16-33.

STEMPEL, Wolf-Dieter (red)

- 1972 *Texte der russischen Formalisten II* (München: Wilhelm Fink).

STERN, J P

- 1978 *Nietzsche* (Londen: Fontana).

STRUVE, Gleb

- 1935 *Soviet Russian literature* (Londen: George Routledge).

STURROCK, John

- 1986 *Structuralism* (Londen: Paladin).

STURROCK, John (red)

- 1979 *Structuralism and since: from Lévi-Strauss to Derrida* (Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press).

SUZUKI, D T

- 1986 *Studies in Zen* (Londen, Boston, Sydney: Unwin).
Eerste uitgawe 1960.

THODY, Philip

- 1977 *Roland Barthes: a conservative estimate* (Londen, Basingstoke: MacMillan).

TOMASJEVSKIJ, Boris

- 1923 "Literature and biography". In Matejka en Pomorska, 1971: 47-55. Vertaling van "Literatura i biografija".

TRUDGILL, Peter

- 1983 *Sociolinguistics: an introduction to language and society* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin).
Eerste uitgawe 1974.

TYNJANOV, Jurij

- 1924 "Rhythm as the constructive factor of verse". In Matejka en Pomorska, 1971: 126-35. Vertaling van "Ritm, kak konstruktivnyj faktor stixa".
- 1927 "On literary evolution". In Matejka en Pomorska, 1971: 66-78. Vertaling van "Problemy izuchenija literatury i jazyka".

TYNJANOV, Jurij en Roman Jakobson

- 1928 "Problemen van literatuur- en taalonderzoek". In Bogman e a, 1982: 105-7. Vertaling van "Problemy izucenija literatury i jazyka".

UPDIKE, John

- 1985 *Hugging the shore: essays and criticism* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin). Eerste uitgawe 1983.

VAN DER MERWE, Annari

- 1973 "'...wil dig in Afrikaanse stuiptrekkende taal...'",
Standpunte XXVI: 6: 38-50.

WASSERMAN, George R

- 1981 *Roland Barthes* (Boston: Twayne).

WELLEK, René

- 1969 *The literary theory and aesthetics of the Prague school* (Michigan: Ann Arbor).

WESTSTEIJN, Willem G

1980 "Het Russische Futurisme en de vernieuwing van de
poëtische taal", *Forum der letteren* XXI: 2: 79-101.

WILLIAMS, Raymond

1977 *Marxism and literature* (Oxford, New York: Oxford
University Press).