

Willie Burger

Willie Burger is die hoof van die
Departement Afrikaans, Universiteit
van Pretoria.
E-pos: willie.burger@up.ac.za

Historiese korrektheid en historiese fiksie: 'n respons

Historical correctness and historical fiction: a response

In this article the relationship between history and fiction is examined in response to the historian, Fransjohan Pretorius's criticism of recent Afrikaans fiction about the Anglo-Boer War in *Tydskrif vir Letterkunde* 52.2 (2015). The intricate relationship between history and fiction is examined by pointing, on the one hand to the problematic of the relationship between history and the past and on the other hand, to the difference between fiction and history. The function of aesthetic illusion, verisimilitude and conceptions of reference is investigated theoretically before turning to the specific novels that Pretorius discusses. The article shows that historical fiction cannot be restricted to novelized versions of accepted history, but that historical fiction also reminds the reader that the past is always culturally mediated and that the primary aim of novels is not to represent the past but to examine aspects of human existence. A comparison between fiction and history can therefore not be used as a norm to assess novels.

Keywords: aesthetic illusion, historical fiction, history fiction, verisimilitude.

Inleiding

In sy artikel, "Historisiteit van resente historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog in Afrikaans", sluit die bekende historikus, Fransjohan Pretorius (2015), aan by die soort vrae wat dikwels deur lesers van historiese fiksie gevra word, naamlik: "Het dit regtig só gebeur?", "Is dít hoe dit werklik was?"

Hierdie vrae is geldig en dit is ook gepas dat 'n historikus dergelyke vrae oor romans waarin historiese gebeurtenisse beskryf word, ondersoek. Pretorius dui noukeurig aan waar verskeie onlangse romans afwyk van die aanvaarde historiese feite oor die Anglo-Boereoorlog. Hy wys byvoorbeeld daarop dat sommige gebeurtenisse wat in die romans beskryf word, "foutief" is omdat die datum waarop dit plaasvind nie met historiese bronne klop nie of omdat anachronismes in die beskrywings voorkom soos dat karakters in die fiksieteks mekaar deur Mauserrook aankyk, terwyl Mausers in der waarheid nie rook gemaak het nie. Ander gebeurtenisse of optredes deur historiese figure wat in die fiksietekste voorkom word weer deur Pretorius as "moontlik, maar hoogs uitsonderlik" beskryf.

Pretorius is 'n gevestigde historikus en kan gesaghebbend oor die Anglo-Boereoorlog skryf. Sy werkswyse om historiese fiksie met die historiese bronne te vergelyk,

lewer interessante inligting op en die uiteindelijke gevolgtrekking waartoe Pretorius oor die samewerking tussen skrywers, uitgewers en historici kom, naamlik dat sodanige samewerking kan lei tot meer geloofwaardige fiksie oor die verlede, is 'n geldige (indien enigsins voor-die-hand-liggende) afleiding. Pretorius bly egter nie by hierdie uitgesproke doelstelling om die waarde van samewerking tussen historici en fiksieskrywers te bespreek nie: hy maak ook 'n aantal ander uitsprake waaruit sy onderliggende (en soms onuitgesproke) aannames oor historiese fiksie blyk. In hierdie artikel word enkele van die aannames in die Pretorius-artikel as vertrekpunt gebruik vir 'n ondersoek na die aard van historiese fiksie, die aard van geskiedskrywing en die verhouding tussen geskiedskrywing en historiese fiksie.

Pretorius se ondersoek fokus op een aspek van historiese fiksie, naamlik historiese geloofwaardigheid. Sy ondersoek word onderlê deur 'n mening oor wat historiese fiksie behoort te wees. Vir hom is historiese fiksie 'n soort "verlenging" van geskiedskrywing wat as 't ware die verlede verlewendig deur 'n verhaal wat die leser emosioneel kan aangryp en wat 'n geloofwaardige en oortuigende ervaring van die verlede vir die leser bied. Hierdie verwagting van wat historiese fiksie vir Pretorius behoort te wees, blyk byvoorbeeld uit sy opmerkings oor Margaret Bakkes se *Fado vir 'n vreemdeling*:

Bakkes maak uiteindelik 'n aangrypende verhaal daarvan, met uitgebreide gebruikmaking van en erkenning aan Ferreira se navorsing, soos dit gestalte gevind het in sy boek *Viva os Boers!* Sy gee aan Homan vlees en bloed en gees. Sy kloof onvoorstelbare smart en lyding oop. Jy vra die vraag: kon al hierdie dinge met één mens gebeur het? Maar dan besef jy: ja, dit hét inderdaad. Die broosheid van verhoudings lê weerloos oop. Dit is 'n werk wat lesers aan die hart sal gryp. (73)

Hieruit blyk duidelik dat die doel van historiese fiksie volgens Pretorius is dat deeglike historiese navorsing op aangrypende wyse aangebied behoort te word. Hierdie mening is natuurlik geldig en is waarskynlik een van die redes waarom sommige lesers graag historiese fiksie lees. Vir Pretorius hou historiese fiksie egter geen ander moontlikhede in nie, soos uit sy gevolgtrekking blyk: "Skrywers van historiese fiksie speel 'n belangrike rol om 'n kreatiewe en historiese realistiese verlede vir hul lesers uit te beeld. *Andersins maak dit geen sin om 'n historiese tema te neem nie.*" (76, my beklemtoning).

Pretorius beskou dus enige ander maniere waarop met historiese stof in fiksie omgegaan kan word as "sinloos". Hieronder verskil ek van Pretorius en redeneer dat daar wel ook op ander maniere in fiksie sinvol met die verlede omgegaan kan word en sodoende word uiteindelik aangedui dat Pretorius se ongenuanseerde benadering tot ongegronde waardeoordele oor sommige romans oor die Anglo-Boereoorlog lei.

Ten einde aan Pretorius se verwagting van historiese fiksie as aangrypende en realistiese uitbeeldings van historiese gebeurtenisse te voldoen, is 'n baie nou ooreenkoms tussen fiksie en die geskiedenis vir hom vanselfsprekend: "Skrywers van

historiese fiksie speel 'n belangrike rol om 'n kreatiewe en realistiese verlede vir hul lesers uit te beeld. Hulle het 'n groot verantwoordelikheid om versigtig met historiese feite om te gaan. Hul navorsing behoort van die hoogste gehalte te wees, trouens nie veel swakker as wat van historici verwag word nie." (76)

Hoewel hierdie aanname wel vir sommige historiese fiksietekste geldig is, kan historiese fiksie nie slegs tot hierdie soort fiksie beperk word nie. Boonop word hierdeur 'n ongenuanseerde en onproblematiese grens tussen geskiedskrywing en fiksie veronderstel, terwyl hierdie grens veel ingewikkelder is.

Eerstens word Pretorius se uitgesproke doelstelling met sy artikel, om op die waarde van samewerking tussen fiksieskrywers en historici te wys, ondersoek. Ek is dit grootliks eens met Pretorius se bevindings in hierdie verband, maar vind dit nodig om die spesifieke eis oor historiese korrektheid wat Pretorius stel, binne 'n groter konteks te plaas, naamlik die idee van 'n geloofwaardige "skynwerklikheid" in fiksie (*versisimilitude*). Sodoende word aangetoon dat die voldoening aan "eksterne faktore" wat die skynwerklikheid van fiksie bepaal, wel 'n bepaalde rol speel, maar nog lank nie genoegsaam is om sommige van die afleidings te maak waartoe Pretorius in sy bespreking van sommige romans kom nie. (In die proses word aangedui dat Pretorius se beskouing oënskynlik deur 'n onuitgesproke ideologiese beskouing onderlê word.)

In die tweede deel van my artikel word aan die hand van enkele aspekte van die geskiedenis van historiese fiksie en enkele "soorte" historiese fiksie, aangedui hoedat Pretorius se verwagtings van historiese fiksie oorvereenvoudigend is. (Eintlik nie slegs sy verwagtings van historiese fiksie nie, maar selfs die beskouing van historiografie wat onderliggend uit hierdie artikel blyk, is oorvereenvoudigend!) Teen hierdie agtergrond word dit ook duidelik hoe kompleks die verhouding tussen fiksie en geskiedenis is en dat historiese fiksie veel meer behels as die aangrypende uitbeelding van historiese situasies.

Fiksie en die skynwaarheid van 'n 'estetiese illusie'

Pretorius se uitgesproke doel is om aan te dui dat samewerking tussen skrywers en historici waardevol kan wees. Ten einde hierdie doel te bereik, is dit vir hom nodig om die historiese korrektheid van voorstellings van die Anglo-Boereoorlog in onlangse Afrikaanse "historiese fiksie" vas te stel.

Pretorius definieer "historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog" binne die konteks van sy artikel as enige kortverhaal of roman met die "oorlog as milieu" en met "historiese korrektheid" bedoel hy dat "die skrywer sy of haar verhaal teen 'n histories korrekte agtergrond laat afspeel". 'n Histories-korrekte agtergrond impliseer vir Pretorius drie aspekte dat:

- gebeurtenisse byvoorbeeld op die korrekte datums plaasvind;
- "histories herkenbare figure in die verhaal na hul histories bekende aard" optree;

- die gebeure in historiese fiksie binne die bepaalde historiese konteks moontlik moet wees omdat dit andersins nie die moeite werd sou wees om 'n "tema uit die geskiedenis" te neem nie.

Hoewel Pretorius ook meld dat afwykings van hierdie eise nie noodwendig lei tot 'n waardeoordeel oor die fiksie nie, is dit duidelik uit die res van sy artikel dat hy tóg meer positief oordeel oor romans wat digby hierdie eise hou (en nie die sin kan sien van fiksie wat nie daarby hou nie) en uitdruklik sy irritasie uitspreek met 'n roman soos Ingrid Winterbach se *Niggie* wat nie daarby hou nie.

Sy slotsom dat samewerking tussen skrywers, uitgewers en historici waardevol kan wees, geld nie slegs vir historiese fiksie nie, maar in bykans alle fiksie kan samewerking tussen vakkundiges en skrywers in die uitgeeproses sinvol wees en dit kom trouens ook dikwels voor. Wanneer 'n roman byvoorbeeld in 'n hospitaal afspeel, kan 'n medikus gevra word om die roman na te gaan vir die geloofwaardigheid van prosedures, siektes en die hantering van pasiënte. 'n Hofdrama kan deur 'n advokaat nagegaan word vir juistheid ten opsigte van die regsprosesse wat beskryf word. Vir die gewilde TV-komediereeks oor natuurwetenskaplikes, *The Big Bang Theory*, is 'n fisikus aangestel om die dele van die dialoog wat oor inhoudelike aspekte van die fisika handel, te skryf en om seker te maak dat al die opmerkings en verwysings na die fisika, juis is (Ulaby). Hierdie soort samewerking tussen vakkundiges en die skeppers van fiksie, kom dus algemeen voor. 'n Goeie teksredigeerder behoort self in die eerste plek oor 'n wye algemene kennis te beskik ten einde "foute" te kan raaksien en behoort ook "feite" na te gaan. Indien 'n roman in Juliemaand in Pretoria afspeel en die hoofkarakters kyk uit 'n hoë gebou na al die pers jakarandabome langs die strate, sal dit steurend vir die leser wees en die vertelling sal aan geloofwaardigheid inboet omdat die leser weet dat jakarandas nie in daardie tyd van die jaar blom nie.

Die soort samewerking waarop Pretorius gesteld is, het dus te doen met die skep van 'n geloofwaardige fiksiewêreld wat as 'n "estetiese illusie" tot stand gebring word. Alhoewel lesers bereid is om hulle agterdog voorlopig op te skort (Coleridge se beroemde "willing suspension of disbelief") wanneer hulle fiksie lees, beteken dit nie dat die fiktiewe wêreld wat tot stand kom, sonder meer inkonsekwent kan wees nie. Wat vir Pretorius belangrik is ten opsigte van historiese fiksie, en wat belangrik is vir romans wat teen die agtergrond van byvoorbeeld die effektebeurs of 'n hospitaal of polisiekantoor afspeel, is dat dit sal konformeer met 'n stel van "waarheidsnorme" wat buite die teks staan: die historiese roman sal ooreenkom met die norme van die geskiedenis (soos byvoorbeeld Pretorius se drie norme wat hierbo genoem is), die sake- of hospitaal- of polisieroman met prosedures en agtergrond wat klop met die "werklikheid" van hierdie onderskeie wêreld.

Die estetiese illusie word deur Werner Wolf in *The Living Handbook of Narratology* gedefinieer as 'n "basically pleasurable mental state that emerges during the reception

of many representational texts, artifacts or performances. These representations may be fictional or factual, and in particular include narratives" (1). Die estetiese effek word tot stand gebring deur die samewerking van 'n aantal faktore (die representasie self, die resepsie daarvan en die kulturele en historiese konteks daarvan) wat by die fiksieleser lei die gevoel dat die gerepresenteerde wêreld erváár word: "Aesthetic illusion consists primarily of a feeling, with variable intensity, of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world and of experiencing this world in a way similar (but not identical) to real life." (Wolf 3)

Fiksie wat streef na die skep van 'n artistieke illusie, poog om 'n nabootsing van 'n "werklike lewe-ervaring" te bied en het dus meestal, volgens Wolf, 'n "quasi-experiential quality" terwyl dit ook dikwels 'n referensiële dimensie bevat (3). Op hierdie maniere word die illusie gewek dat die handeling in die "werklike wêreld" plaasgevind het. Die referensiële dimensie van die skep van 'n estetiese illusie staan sentraal in die soort historiese fiksie wat Pretorius voorstaan, maar is natuurlik nie noodsaaklik vir alle fiksie nie (vergelyk byvoorbeeld fantasie of wetenskapfiksie). Hoe dit ook al sy, die estetiese illusie lei tot die subjektiewe indruk dat die leser die gerepresenteerde wêreld ervaar.

Om by die leser die illusie te skep dat die gerepresenteerde wêreld "ervaar" word, word onder meer gebruik gemaak van tegnieke wat bydra tot die vestiging van 'n waarheidsillusie (*verisimilitude*). *Verisimilitude* word soos volg deur Gerald Prince (103) gedefinieer:

The quality of a text resulting from its degree of conformity to a set of "truth" norms that are external to it: a text has (more or less) verisimilitude (gives more or less of an illusion of truth) depending on the extent to which it conforms to what is taken to be the case (the "reality") and to what is made suitable or expected by a particular generic tradition.

Sterker *verisimilitude*, 'n sterker "waarheidsillusie", is dus enersyds van "eksterne faktore" afhanklik (die referensiële dimensie): die historiese "feite" in die geval van historiese fiksie, die psigologiese motiveerbaarheid van karakters se optrede, of geloofwaardige besonderhede ten opsigte van die ruimte waarbinne handeling plaasvind. Andersyds is daar ook "interne faktore" wat bydra tot 'n sterker "waarheidsillusie". Met "interne faktore" word bedoel dié konvensies wat, binne die tradisie van 'n bepaalde genre (byvoorbeeld die romankuns), aangewend word om 'n waarheidsillusie te skep.

Eksterne (referensiële) faktore wat tot die estetiese illusie bydra

Pretorius meet in sy artikel die historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog byna uitsluitlik aan die referensiële dimensie, aan eksterne faktore, om die geloofwaardigheid van die "waarheidsillusie" wat tot stand kom, te toets. Hierdie eksterne fakto-

re sluit die datums en gebeurtenisse, soos in die geskiedskrywing vasgelê, in. Daarom kan hy anachronismes uitwys asook ooreenkomste en afwykings van die amptelike geskiedskrywing. Hierdie referensiële dimensie of “eksterne faktore” waaraan fiksie gemeet word, is egter nie onproblematis nie. Hieronder word op enkele aspekte van die komplekse aard van so ’n praktyk gewys, deur, aan die hand historiografiese metafiksie, te wys op die komplekse aard van geskiedenis as “waarheid” waaraan gemeet word en die grens tussen feit en fiksie wat baie kompleks is.

Interne faktore wat tot die estetiese illusie bydra

Die “interne faktore” wat die waarheidsillusie bepaal, kom neer op verteltegnieke wat ’n outeur kan aanwend om ’n soort “liveness” (Wood 186–7) tot stand te laat kom, op soortgelyke wyse as wat ’n skilder die illusie van diepte op ’n plat vlak kan skep deur sommige voorwerpe groter en ander kleiner te skilder. Die verskillende verteltegnieke kan volgens James Wood (186) ook ge-yk raak en daarom is daar voortdurend verskuiwings ten opsigte van die tegnieke waarmee waarheidsillusions geskep word. Gevolglik sal romans wat aanvanklik ’n sterker waarheidsillusie by lesers geskep het, later veel minder geloofwaardig voorkom soos wat die konvensies uitgedien raak.

Reeds in van die heel vroegste moderne romans word sekere strategieë aangewend om ’n sterker waarheidsillusie te skep. Daniel Defoe sluit byvoorbeeld ’n (fiktiewe) joernaal van die skipbreukeling by sy vertelling oor die avonture van Robinson Crusoe in om die illusie te wek dat die roman gebaseer is op ’n werklike skipbreukeling se dagboek. Die gebruik van (fiktiewe) briewe in briefromans dra ook tot die waarheidsillusie by, deurdat dit die indruk wek dat dit die “eie woorde” van die korrespondente is en nie woorde van ’n (bevooroordeelde) verteller nie. In een van die romans wat Pretorius negatief beskou, Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*, word byvoorbeeld onder meer van voetnote gebruik gemaak—’n konvensie van akademiese skryfwerk, eerder as van fiksie, wat bydra tot die illusie dat die verhaal wat vertel word “waar” is, dat dit berus op historiese navorsing, eerder as op die verteller se verbeelding.

Tom Wolfe (46–8) noem ten minste vier konvensies wat eie is aan “realisme” en wat bydra tot die skep van ’n oortuigende fiksiewêreld:

- *Toneelkonstruksie* (“Scene-by-scene construction”): die verhaal word aangebied deur van een toneelbeskrywing na die volgende te beweeg, eerder as wat ’n uitvoerige historiese narratief gebruik word. In plaas van om te vertel dát iets gebeur het, word die gebeurtenis self, die ruimte, die karakters en hulle handeling, volledig beskryf—wat in die narratologie dikwels as “showing” eerder as “telling” beskryf word (vergelyk Plato se onderskeid tussen mimesis en diëgesis, maar ook in die werk van Percy Lubbock en Henry James). (Vir ’n vollediger bespreking, kyk Klauk en Köppe).

- *Ruimskootse gebruik van direkte rede*: Die gebruik van realistiese dialoog skep die indruk dat dit wat vertel word 'n direkte weergawe van die handelinge van die karakters is. Daar word immers nie vertel dát karakters iets sê nie— hulle eie woorde word weergegee.
- *Interne fokalisering*: Deur interne fokalisering kry die leser direkte toegang tot die belewenisse van karakters. Daar is dus nie objektiewe beskrywings, soos wanneer 'n waarnemer met beperkte kennis die karakters en hulle ervarings “van buite” sou beskryf nie. Elke karakter se eie belewenisse word “van binne”, soos wat die betrokke karakter ervaar en dink, weergegee.
- *Fyn besonderhede (realiteitseffek)*: Die opteken van *alledaagshede* / *fyn besonderhede* dra baie by tot die “totstandkoming van 'n wêreld” vir die leser. Oënskynlik triviale beskrywings van 'n kamer se inhoud, meubels, die weer, 'n karakter se gewoontes of voorkoms, kleredrag, 'n karakter se manier van loop, gedrag teenoor kinders, ouers, meerderes, minderes, is alles deel van die besonderhede wat strenggesproke nie bydra tot die verloop van die verhaal nie, maar wat nodig is om 'n gevoel van realiteit by die leser te wek. Roland Barthes (in Prince 82) definieer die “realiteitseffek” as die noem van besonderhede bloot omdat dit in die vertelde wêreld voorkom. Hierdie detail is volgens Prince (82) “exemplary connotators of the real (they signify ‘this is real’)”.

Hierdie konvensies is ingeburger en bepaal 'n *ervaring* van realiteit by die leser (maar bied geen waarborg dat die werklikheid meer getrou gerepresenteer is nie). Kenmerkend van al vier hierdie “tegnieke” is dat die leser aktief daardeur betrek word. Wanneer 'n toneel weergegee word, met 'n gedetailleerde beskrywing van die ruimte waarin die handeling plaasvind, met die direkte rede van die karakters en met beskrywings van die karakters se eie ervarings daarvan, word die leser as 't ware by die gebeurtenis betrek, asof die leser self 'n waarnemer daarvan is, of dit self emosioneel beleef en die estetiese illusie is sterker.¹

Wanneer die leser op hierdie manier emosioneel betrek word en aktief deelneem aan die konstruering van die fiktiewe wêreld, ontstaan die kragtige effek van historiese fiksie wat Pretorius in sy artikel as waardevol ag. Die skrywer van historiese fiksie kan die leser in staat stel om empaties mee te leef met historiese figure, om die historiese gebeurtenis as 't ware te ervaar.

Terwyl Pretorius glad nie eksplisiet aandag gee aan hierdie aspek van vertelling in die romans wat hy bespreek nie, is dit duidelik dat hy hoë waardering daarvoor het as die leser na sy mening emosioneel by die teks betrek word (bv. in P. G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes* of Bakkes se *Fado vir 'n vreemdeling*). Dit wil egter ook lyk asof Pretorius hierdie moontlikheid van fiksie om 'n estetiese illusie te bewerkstelling slegs waardeur indien dit aansluit by sy eie visie van hoe die verlede behoort weergegee te word, soos wanneer Bakkes se *Fado vir 'n vreemdeling* die pyn en verlange van die

oorlog uitbeeld, of indien *Sirkusboere* die wroeging en skuldgevoelens van generaal Joubert uitbeeld, maar nie wanneer dit byvoorbeeld gaan oor die moontlikheid van 'n bende misdadigers in die Brandwaterkom in *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* nie.

Estetiese illusie en geskiedskrywing

Soos fiksie, maak geskiedskrywing ook gebruik van sommige tegnieke van fiksieskrywers (vergelyk byvoorbeeld Hayden White se *Tropics of Discourse*), wat beteken dat die ervaring van 'n "ander wêreld" nie tot fiksie beperk is nie. Boonop is die "referensiële werklikheid" ook baie kompleks, nie bloot omdat daar byvoorbeeld verskille tussen historici kan bestaan oor wat "regtig" in die verlede gebeur het nie, maar veral in die lig van die besef, op die spoor van die post-strukturalistiese denke, dat alle "waarheid" eintlik geproduseer word, slegs in taal bestaan en dat dit onmoontlik is om direkte toegang te kry tot 'n ongemedieerde, buitetalige werklikheid.

Hieronder sluit ek weer aan by die komplisering van die estetiese illusie omdat juis hierdie implikasies daarvan in sekere fiksietekste, naamlik in die soort fiksie wat Linda Hutcheon "historiografiese metafiksie" noem, sentraal staan.

Fiksie as ondersoek van menslike bestaan

Om historiese fiksie slegs as 'n verlewendinging van die verlede te beskou—'n empatiese uitbeelding van die verlede wat 'n bietjie meer vryheid aan die verbeelding oorlaat as die dissipline van geskiedskrywing, is 'n beperkende manier om oor fiksie te dink. Dit is beslis nie die enigste manier om na historiese fiksie te kyk nie en in die spesifieke romans wat Pretorius betrek, word ander moontlikhede oopgemaak. Hier word op twee maniere gewys waarop historiese fiksie 'n veel kompleksere saak kan wees as wat uit Pretorius se artikel blyk.

Grens tussen feit en fiksie: historiografiese metafiksie

Linda Hutcheon gebruik in haar werk oor postmodernisme die term "historiografiese metafiksie" om na fiksie te verwys waarin die grense tussen "feite" (geskiedenis) en fiksie vervaag. Ook Brian McHale (87) verwys in sy studie oor postmodernistiese fiksie op 'n teenstelling tussen die "klassieke" historiese roman waarin daar nie getorring word aan die "amptelike", aanvaarde, kanonieke geskiedenis nie en waar die verbeelding slegs gebruik word om die "donker kolle" van die "amptelike" geskiedenis met fiktiewe gebeure in te vul aan die een kant en "postmodernistiese romans" aan die ander kant, waarin geen duidelike onderskeid te tref tussen die sogenaamde feite en versinning nie. McHale (87 e.v.) wys byvoorbeeld daarop dat die grens tussen feit en fiksie oorskry word deur onder andere die skep van 'n apokriewe geskiedenis, die ontdekking van sameswerings wat kwansuis éintlik vir die verloop

van die verlede verantwoordelik was, die integrering van fantasie en geskiedenis en die doelbewuste ontluistering van 'n luisterryke geskiedenis.

In historiografiese metafiksie word die grense tussen fiksie en geskiedenis voorop gestel en doelbewus vertroebel, ten einde die leser bewus te maak van die ingewikkelde gevolge wat sowel die eksterne as die interne faktore wat die estetiese illusie bepaal, vir fiksie sowel as vir geskiedskrywing het. In ten minste een van die romans wat Pretorius betrek, naamlik Karel Schoeman se *Verliesfontein*, word hierdie grens juis vooropgestel. In die roman word die onmoontlikheid om die verlede werklik te agterhaal en die rol wat die geskiedskrywer se verbeelding juis daarom speel, beklemtoon en sodoende word 'n gemaklike grens tussen fiksie en geskiedenis ondermyn.

In romans soos *Verliesfontein* word sowel die eksterne as die interne faktore wat die skynwaarheid van 'n teks bepaal, as besonder kompleks ontbloot. Die "eksterne faktore" (historiese feite) is problematies omdat 'n absoluut onafhanklike, objektief waarneembare en getroue weergawe van die "waarheid" waaraan die fiksie gemeet word, nie agterhaalbaar is nie. (In hierdie verband kan gewys word op die verteller se besef dat foto's van die dorpie, Verliesfontein, sowel as kerkraadsagendas in die argiewe bestaan, maar dat daar geen foto's of geskrewe inligting oor die "lokasie" buite die dorp behoue gebly het nie.) Hiermee sluit *Verliesfontein* aan by die besef van die twintigste-eeuse taalteorie en post-strukturalistiese denke dat 'n onafhanklike, omvattende weergawe van die "waarheid" problematies is. Die besef dat taal nie 'n objektiewe instrument met 'n een-tot-een korrelasie tussen woorde en objekte nie is nie, maar dat taal selfreferensiël is en daarom nie 'n objektiewe beskrywing van die werklikheid moontlik maak nie, en veral dat kennis daarom nie iets objektiefs is wat gewoon in taal uitgedruk word nie maar dat kennis juis deur taal tot stand gebring word, het verreikende implikasies. Ten opsigte van geskiedskrywing in die algemeen, lei hierdie opvatting tot die argument dat die geskiedenis (as 'n "eksterne faktor" waarteen die "waarheid" van historiese fiksie gemeet word) reeds problematies is (soos ook deur White in *Tropics of Discourse* aangedui is). Die besef dat die geskiedenis nie 'n omvattende en volledig toetsbare weergawe van die verlede kan wees nie, maar dat dit altyd 'n verhaal óór daardie verlede is, het verskeie implikasies—veral vir 'n eenvoudige vergelyking van feit met fiksie.

Niemand kan ooit omvattend en volledig enige gebeurtenisse wat lank gelede plaasgevind het, ken nie. Geskiedkundiges maak staat op "spore" van die verlede wat in ons tyd behoue gebly het en maak afleidings daaruit—lê verbande daartussen.²

Omdat geskiedenis as verhale oor die verlede aangebied word, wat uiteindelik in die plek van die afwesige verlede staan, is dit ook noodsaaklik om na die invloed van vertelling op die geskiedenis te ondersoek (Ricoeur, *Time and Narrative* 1 185).³ White het reeds in *Tropics of Discourse* daarop gewys dat die manier waarop die verhaal oor die verlede aangebied word, 'n groot invloed het op die manier waarop die verlede

uiteindelik verstaan word. Enige vertelling is immers 'n seleksie en 'n ordening (soos Ricoeur in *Time and Narrative* se eerste volume aandui) en doen as sodanig die “werklikheid” van die verlede geweld aan. Albei hierdie aspekte van vertelling (seleksie en ordening) plaas beperkings op die moontlikheid om 'n volledige weergawe van die verlede te kan wees. Dit is bloot onmoontlik om alles wat gebeur het in 'n vertelling in te sluit (omdat te veel van die gebeurtenisse uit die verlede nie van toepassing is vir die spesifieke verhaal wat vertel word nie). Slegs sekere gebeurtenisse word geselekteer wat relevant is vir die spesifieke vertelling. Die verhaal, die plot, bepaal dus watter feite relevant is om ingesluit te word, eerder as wat die feite die plot bepaal. Jenkins wys daarop dat slegs dié feite geselekteer word wat by 'n spesifieke verhaal oor die verlede inpas—wat sin maak in die verhaal. Boonop word gesoek na feite om 'n sekere verhaal te steun (en ook gevind) terwyl ander feite nie raakgesien word nie, omdat nie daarvoor gesoek word nie (33). 'n Ander verhaal kan dus selfs ander feite oplewer. (Dink maar byvoorbeeld aan die manier waarop die rol van vroue in weergawes oor die verlede dikwels gewoon verswyg omdat dit nie plek gehad het in 'n spesifieke diskoers oor die verlede nie.) In die sin produseer die verhaal die feite, eerder as andersom. Hierdie besef word in historiografiese metafiksie belig, maar het belangrike implikasies vir enige vergelyking tussen geskiedenis en fiksie, omdat dit die historiese bepaaldheid van die diskoers waaraan fiksie gemeet word, aandui.

Benewens die seleksie van sekere handelinge om in die plot oor die verlede op te neem, speel die manier waarop die handelinge gerangskik word, ook 'n belangrike rol in die uiteindelige verhaal. Ricoeur wat in sy eerste volume van *Time and Narrative* aansluit by Aristoteles se begrip van “handelingskomposisie” (*emplotment*), wys daarop dat die geselekteerde gebeurtenisse saam-gekomponeer word om 'n verhaal met 'n begin, middel en einde te vorm. Juis binne die geheel van hierdie verhaal kry elke individuele handeling betekenis (Ricoeur gee ook hieraan aandag in *Oneself as Another* 142). Die implikasies (waarop ook White wys) is dat die beginpunt of eindpunt wat vir 'n spesifieke verhaal oor die verlede (soos die Anglo-Boereoorlog) gekies word, arbitrêre keuses is en ander begin- of eindpunte sou gevolglik ook ander betekenis aan die individuele gebeurtenisse toeken. Word die verhaal vertel volgens die plot van 'n komedie, 'n tragedie, 'n heldeverhaal of slagoffer verhaal? Wie is die helde en wie die skurke of die slagoffers in die verhaal? Hierdie keuses beïnvloed weer watter “feite” geselekteer (en gesoek) word en bepaal waar die verhaal eindig. (Pretorius gee implisiet aan hierdie problematiek erkenning as hy aandui dat die eerste golf van fiksie oor die Anglo-Boere-oorlog Afrikanernasionalistiese sentimente gedra het—lyding in die kampe en heldhaftige optrede in die veld staan sentraal. Later word hierdie eensydige opvatting van die oorlog uitgedaag. Wat Pretorius nie noem nie, is dat dieselfde ook in geskiedskrywing oor die Anglo-Boere-oorlog gebeur.)

Geskiedenis word nie sonder meer vertel omdat daar gebeurtenisse in die verlede plaasgevind het nie. Geskiedenis word altyd met 'n spesifieke doel voor oë aange-

bied—ten einde mense trots te maak op hulle eie identiteit, of om 'n bepaalde morele standpunt aan die hand van voorbeelde uit die verlede oor te dra, of om 'n sekere toestand in die hede te verklaar of te regverdig. Hierdie doel, het uiteindelik 'n bepalende invloed op die seleksie van begin- en eindpunte, van handeling en van 'n plotstruktuur.

Met hierdie soort kritiese opvatting oor geskiedskrywing (onder meer ingegee deur die agterdog van Freud en Marx asook die poststruktuuralistiese denke) word nie noodwendig gepleit vir die gelykstelling van fiksie en geskiedenis of 'n volslae relativisme nie. Historiografiese metafiksie het nie ten doel om sonder meer alle geskiedskrywing as fiksie af te maak nie, maar is daarop gerig om die leser bewus te maak van die invloed van al die keuses wat geskiedskrywers uitoefen, van die vrae wat gevra word en die soort verhaal wat vertel word. Hierdie soort fiksie plaas klem daarop dat daar baie versigtig en krities omgegaan behoort te word met elke weergawe van die verlede, en dat dit noodsaaklik is om te onthou dat daar geen finale en vaste geskiedenis moontlik is nie, dat geen finale “meesterverhaal” bestaan nie. Historiografiese metafiksie het juis ten doel om die leser te dwing om na te dink oor die aard van “aanvaarde” verhale oor die verlede en span verskeie tegnieke in om die vaspen van 'n enkele verhaal wat die plek van die verlede vul as die enigste, enkele ware weergawe daarvan, uit te daag.

In historiografiese metafiksie word die “aanvaarde geskiedenis” onder meer uitgedaag deur oordrywing, die gee van verskillende weergawes van dieselfde gebeurtenis wat naas mekaar bly staan, die skep van alternatiewe verhale, die ontmaskering van sogenaamde komplotte om die “ware weergawe” van die verlede te onderdruk, vertellings oor dieselfde gebeurtenisse uit ander perspektiewe word gegee (dikwels die perspektiewe van diegene wat deur die geskiedskrywing gemarginaliseer is). Al hierdie tegnieke word aangewend ten einde 'n bewustheid te wek dat die “aanvaarde” verhale oor die verlede nie “onskuldige” en objektiewe weergawes van die verlede is nie.

Hoewel nie een van die romans wat Pretorius bespreek sonder meer as 'n ekstreme voorbeeld van “historiografiese metafiksie” beskryf sou kon word nie, sluit sowel *Verliesfontein* as *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*, tot 'n mate daarby aan omdat dit ongemaklike vrae oor die “aanvaarde” geskiedenis opper. In 'n sekere sin is dit reeds 'n verwerping van Pretorius se beswaar dat dit nie sin maak om 'n “historiese tema” te neem as dit nie sou klop met die aanvaarde weergawes van die verlede nie. Die sin van uitbeeldings van “afwykings” kan juis daarin lê dat die leser bewus gemaak van die maniere waarop geskiedenis as weergawes van die verlede, vanuit 'n spesifieke historiese situasie, gekonstrueer word.

Pogings om 'n duidelike grens tussen fiksie en geskiedenis te trek, het ook self 'n geskiedenis. Thomas Pavel (“Borders” 86), wys daarop dat die maklike onderskeid wat deur sommige filosowe getref word tussen geskiedenis wat wel 'n referent in die

werklikheid het en fiksie wat dit nie het nie, 'n hopeloos te growwe onderskeid is.⁴ Volgens Pavel ("Borders" 85) is die grootste probleem met hierdie pogings om fiksie af te grens, dat 'n normatiewe perspektief daaragter skuil. Die probleem is dat hierdie pogings ons daarvan weerhou om die menslike handeling van die produksie en begrip van fiksie genoegsaam te beskryf. Die behoefte om grense tussen fiksie en die werklikheid streng af te pen, is eintlik syns insiens 'n redelik onlangse verskynsel wat op 'n lang proses van strukturering, ossifisering en afbakening volg.

Pavel se redenasie kan soos volg saamgevat word. Aanvanklik is daar 'n gebeurtenis—individue handel in die aktuele werklikheid. Hierdie handeling word beskryf (hetsy in 'n verhaal, 'n skildery of enige ander medium). 'n Proses van "kulturele mediëring" (*cultural framing*) vind dus plaas. Niemand het ooit weer direkte toegang tot die gebeurtenis wat in die verlede plaasgevind het nie, dit kan slegs gemediëer meegedeel word. Só 'n mediëring is 'n seleksie en ordening—dus ook onvolledig en inkonsekwent—en daarom word gebeurtenisse en handeling op 'n sekere manier uitgehef en beklemtoon wat dan aan die bepaalde gebeurtenisse en mense *spesifieke betekenis verleen* (soos reeds hierbo met verwysing na Ricoeur bespreek is). Pavel ("Borders" 86) noem hierdie mediëring ook "konvensionele raming" (*conventional framing*). Konvensionele raming is alle tegnieke (stilisties en semanties) wat gebruik kan word om 'n bepaalde perspektief op individue en gebeurtenisse te kan kry. Hierdie perspektief gee 'n bietjie afstand sodat gebeurtenisse en individue makliker bedink en verstaan kan word. Gegewe die twee-vlak-struktuur van ons kulturele organisering, bestaan konvensionele raming uit die verskuiwing van individue en gebeurtenisse van die vlak van aktualiteit na die vlak van kulturele mediëring. Hierdie verskuiwing is vir Pavel "mitologisering" ("Borders" 86).

Die mites is vir die aanvanklike gebruikers daarvan "waar". Die ruimte waarin gode en helde optree is bekend aan die luisteraars en die heldedade wat verhaal word gaan oor hulle eie voorgeslagte. Daarom is die verhale vir hulle die waarheid. Geleidelik verloor die mites egter die status van "waarheid", maar die verhale word steeds as waardevol en nuttig beskou. Pavel noem hierdie verlies aan waarheidstatus, "fiksionalisering". Fiksionalisering vind plaas wanneer die referensiële skakel tussen mense en handeling wat beskryf word en dit waarmee hulle in aktualiteit ooreenstem, verlore gaan. (Mense glo nie meer die referensiële skakel tussen Zeus en 'n god op Olympus nie). Die implikasie van fiksionalisering is nie dat die fiksie nou verwerp word nie, maar bloot dat nie op dieselfde manier daarin geglo word as in die mite nie. Waar die mite op 'n manier nog as referensiël ervaar is, as "waarheid", word fiksie ervaar as 'n konstruk wat sekere "wysheid" bevat—insigte in die mens en die wêreld daarin. Dit is dus duidelik dat die grens tussen fiksie en aktualiteit kan verskuif.

As gevolg van die beweging van 'n aktuele gebeurtenis na kulturele raming (kulturele mediëring en mitologisering) en daarna van mitologiesering na fiksionalisering, is daar uiteindelik vir Pavel drie grense te onderskei:

- die grens tussen fiksie en sakrale;
- die grens tussen fiksie en aktualiteit (verlede) en
- die grens tussen fiksie en leser (representasiegrense).

Hierdie grense skuif oor tyd heen. Vir die antieke Grieke was daar aanvanklik nie 'n grens tussen die aktuele en die mitologiese nie. Al twee is saam aanvaar—die wêreld van die gode en die leefwêreld behoort wel aan verskillende ontologieë, maar altwee is “waar” in epiek en in mites. Eers veel later (soos met die tragedies) word die verhaal nie meer as “waar” ervaar nie, maar as fiksie. Die gehoor ervaar egter dat fiksies sekere onkenbaarhede van die werklikheid belig en sodoende “waarhede” openbaar. Hieruit is dit duidelik dat referensialiteit nie genoegsaam is om 'n onderskeid tussen geskiedenis en fiksie te tref nie.

Geskiedenis van die historiese roman

Die roman reageer nog altyd, deur die hele geskiedenis van die genre, op breë kulturele en historiese veranderings. Een voorbeeld van dergelike reaksie wat Thomas Pavel in *The Lives of the Novel* (169 e.v.) noem, is dat 18e-eeuse Engelse romans gekenmerk word deur die opkoms van handel, empirisisme en Metodisme. Maar Pavel beklemtoon tereg dat dit moeilik om direkte verbande tussen historiese gebeurtenisse en romans van voor die 19de eeu te lê.

Die Franse rewolusie en die uitgerekte oorloë van 1789 tot 1815 het volgens Pavel 'n radikale verandering aan die Europese politieke en kulturele landskap tot gevolg gehad:

The past became the object of a vivid curiosity often tinged with nostalgia. It began to seem obvious that each society and historical period is organized in specific ways that may be questioned, understood and modified. National consciousness and pride grew considerably all over Europe. Ideas of history, society, and nation gained a new cultural centrality. (*Lives* 169)

Een van die gevolge van die Franse Rewolusie en die Napoleontiese oorloë was die toenemende besef dat menslike persoonlikheid en gedragskodes afhanklik is van van die historiese en sosiale omgewing: “Yet one thing was by now (after the French Revolution and Napoleonic wars) generally accepted: human personality and its codes of conduct very much depend on the historical and social environment.” (Pavel, *Lives* 170)

Gevolglik is ook fiksiekarakters wat asof vanself sekere universele waardes en kriteria volg al hoe minder geloofwaardig geag. Al meer het lesers verwag dat die historiese, nasionale en sosiale kragte karakters se optrede moet kan verklaar: deugdelikheid en boefagtigheid bestaan nie op grond van universele, ewige kriteria nie, maar ontstaan in spesifieke omstandighede, onder spesifieke mense en klasse van 'n

sekere tyd: "To make sense of a given character's qualities or actions, one had to understand them as being *deeply rooted* in a historical, social and national soil." (*Lives* 170) Die besef dat karakters se gedrag bepaal word deur sosiale omstandighede en 'n spesifieke historiese situasie lei aan die begin van die 19de eeu tot die ontstaan van die *Bildungsroman* (wat juis ondersoek hoedat 'n jong individu deur samelewingsomstandighede gevorm word), die Realisme (met aandag aan die fyn besonderhede van hoe 'n gemeenskap funksioneer en die invloed daarvan op 'n individu) en die ontstaan van die moderne historiese roman (in die werk van Walter Scott en Heinrich von Kleist) waarin die vormende invloed van die verlede ondersoek word eerder as wat bloot epiese beskrywings gemaak word.

Dikwels in die eerste historiese romans van Walter Scott, is die hoofkarakters net so idealisties en sterk en deugdelik as die "helde" uit ridderromans, maar die helde se deugdelikheid word in sy werk gegrond in spesifieke historiese en kulturele terme: die helde is die produkte van hulle spesifieke Skotse, Presbiteriaanse agtergrond.⁵ Anders as in die 18de eeu (en in ouer romans), toe deugdelike karakters opgetree het volgens buitetiese norme (die gode/openbarings), volg karakters in die 19de eeuse romans die waardes wat uit hulle eie harte kom—gevorm deur hulle verhouding met samelewingstrukture. Karakters kan slegs die morele norme wat deur die gemeenskap geskep word op geloofwaardige wyse teenstaan indien die historiese en sosiale omstandighede van hulle eis om die norme uit te daag.

In historiese romans vestig skrywers soos Scott eers 'n herkenbare historiese basis, maar dan word fiktief voortborduur ten einde 'n ideologiese punt te maak—ontwikkel die historiese basis langs ideologiese lyne:

nineteenth-century historical novels often distorted well-known facts for the sake of making an ideological point. In this type of strategy, a non-fictional basis is first secured, from which the construction derived a form of legitimacy; then fictional extensions are built along ideological lines, often in such a way as to indeterminate the frontiers between what is actual and what is not; all that matters is the circulation of ideological material. (Pavel, "Borders" 87)

Deur vervaging van die lyne tussen historiese werklikheid en fiksie, kan 'n ideologiese punt ontwikkel word, kan iets ontdek word van menslike bestaan en aard—dit is iets wat deur Christoffel Coetzee gedoen word in *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*: die lyne tussen fiksie en geskiedenis word doelbewys vervaag. In 'n fiktiewe verlenging wat op die historiese basis gebou word, kan sekere aspekte van menslike bestaan ondersoek word. In hierdie geval word byvoorbeeld boosheid in die samelewing ondersoek.

Paul Ricoeur in die derde volume van *Time and Narrative* beklemtoon ook dat die geskiedenis slegs as diskoers bestaan aangesien die verlede waarna dit veronderstel is om te verwys, nie meer bestaan nie. Vir hom staan die geskiedenis "in die plek" van

die afwesige verlede. Anders as die lees van geskiedenis waarin die historiese 'n rol speel as die staan-in-die-plek van die verlede, lees 'n mens 'n roman nie as iets wat die plek van die verlede inneem nie maar as iets wat 'n "ander wêreld" tot stand laat kom. Hierdie ander (virtuele of alternatiewe) wêreld wat die leser mede-skeppend tot stand bring deur die leesproses, maak volgens Ricoeur uiteindelik die leser bewus van aspekte van sy/haar eie wêreld. Ook Wolfgang Iser redeneer in *How to do Theory* (63) dat fiksie nie 'n direk aantoonbare referent het nie, maar dat die leeservaring lei tot die belewenis van 'n "ander wêreld" en uiteindelik aanleiding gee tot 'n besinning oor die "leefwêreld" van die leser.

In navolging van hierdie redenasie van Ricoeur en Iser het historiese fiksie dus nie slegs die funksie wat Pretorius daaraan toeken (om die verlede te verlewendig) nie. Die fiksiewêreld wat tydens die leesproses tot stand kom hoef nie—soos geskiedenis—"in die plek van die verlede" te staan nie (en daarom word nie een van die romans wat Pretorius betrek as "geskiedenis" aangebied nie maar juis as "fiksie). Historiese fiksie—soos enige ander fiksie—bring 'n "wêreld" tot stand. Die ervaring van hierdie "alternatiewe wêreld" kan lei tot 'n herinterpretasie van die leser se leefwêreld. Voordat dit kan gebeur, moet die fiksieteks egter losgemaak word van die eis van die "staan-in-die-plek-van". Hierdie is 'n eis waaraan Pretorius nie wil voldoen nie—en daarom is hy so geïrriteerd met *Niggie* en *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*.

Roman as ondersoek van menslike bestaan

Milan Kundera onderskei in *Art of the novel* (1988) tussen romans wat "die historiese dimensie van die mens" ondersoek en romans wat 'n "illustrasie van 'n historiese situasie" is (36). Laasgenoemde is nie vir hom werklik 'n roman nie. Kundera se uitgangspunt is dat enige roman se bestaansrede is om ondersoek wat slegs in 'n roman ondersoek kan word: "The novel's sole *raison d'être* is to say what only the novel can say" (36). In hierdie opsig sluit Kundera aan by Ricoeur se idee dat historiese fiksie nie in die plek van die verlede behoort te staan nie maar 'n eie ervaring bied.

Kundera spreek hom uit ten gunste van "outentieke romanmatige denke", 'n soort denke wat volgens hom (reeds sedert Rabelais) onsistematies en ongedissiplineerd is, soortgelyk aan Nietzsche se eksperimentele denke. Hierdie "outentieke romanmatige denke" het volgens Kundera in *Testaments Betrayed* (1996) die volgende effek:

[I]t forces rifts in all the idea systems that surround us; it explores (particularly through its characters) all lines of thought by trying to follow each of them to its end. And there is this too about systematic thought: a person who thinks is automatically prompted to systematize; it is his eternal temptation (mine too, even in writing this book): a temptation to describe all the implications of his ideas; to preempt any objections and refute them in advance; thus to barricade his ideas. Now, a person who thinks should not try to persuade others of his ideas; that is what puts him on a road to a system; on the lamentable road of the "man of

conviction"; politicians like to call themselves that; but what is a conviction? It is a thought that has come to a stop, that has congealed, and the "man of conviction" is a man restricted; experimental thought seeks not to persuade but to inspire; to inspire another thought, to set thought moving; that is why a novelist must systematically desystemize his thought, kick at the barricade that he himself has erected around his ideas. (Kundera, *Testaments* 174–5)

Vir Kundera word die opvatting van wat 'n kunswerk is, telkens herbedink en geherdefinieer in elke individuele kunswerk. (Dit is terloops hoekom dit altyd so moeilik is om 'n definisie van enige kunsvorm of genre te gee.) Elke individuele kunswerk daag daardie definisie ook uit en verskuif daaraan. Daarom is elke roman of gedig ook in gesprek met al die voorafgaande romans en gedigte. Uiteindelik is ook elke waardeoordeel in gesprek met al die voorafgaande oordele en individuele werke.

Kundera vrees die dag wat hierdie gesprek met die voorafgaande kunswerke, die voortdurende herdefiniëring van die kunswerk self, nie meer plaasvind in elke kunswerk nie. Wanneer romans buite die geskiedenis van die roman begin staan, is die dood van die kunsvorm in die pot.

But applied to art, that same phrase, "the end of history", strikes me with terror; that end I can imagine only too well, for most novels produced today stand outside the history of the novel: novelized confessions, novelized journalism, novelized score-settling, novelized autobiographies, novelized indiscretions, novelized denunciations, novelized political arguments, novelized deaths of husbands, novelized deaths of fathers, novelized deaths of mothers, novelized deflowerings, novelized childbirths—novels ad infinitum, to the end of time, that say nothing new, have no aesthetic ambition, bring no change to our understanding of man or to novelistic form, are each one like the next, are completely consumable in the morning and completely discardable in the afternoon. (Kundera, *Testaments* 17–8)

Hiermee spel Kundera duidelik uit wat hy verwag van die skrywer. Elke skrywer is in gesprek met die tradisie, 'n tradisie wat die skrywer ook—ten einde werklik 'n bydrae tot die kunsvorm te verleen—moet verruim en verken. Fiksie wat bloot die geskiedenis op romanmatige wyse weergee, is hiervolgens vir Kundera verbruiksfiksie—om vanoggend te lees en vanmiddag weg te gooi. Dit is eers as historiese fiksie ook deelneem aan die tradisie van die kunsvorm, wat dit werklik 'n bydrae kan lewer tot die moontlikheid om aspekte van menslike bestaan te ontdek.

Volgens Hermann Broch is die enigste bestaansrede vir 'n roman dat dit moet ontdek dit wat slegs deur die roman ontdek kan word (in Kundera, *The Art* 5). Kundera gaan so ver as om te sê dat 'n roman wat nie 'n tot dusver onbekende segment van ons bestaan ontdek nie, immoreel is (*The Art* 5–6). Die taak van die letterkunde is nie om geskiedskrywing te wees nie, nie om te bevestig wat ons reeds oor die verlede weet

nie, maar om die ongekaarte terrein van ons bestaan te ondersoek; om deur die verhaal, deur die metafoor, kortom, om deur die moontlikhede wat taal bied, 'n ander manier van ken, van verstaan van ons wêreld en van ons bestaan moontlik te maak.

In dié verband kan die historiese roman dus gesien word as 'n roman wat dit moontlik maak om aspekte van die self en van die wereld en van menslike bestaan te ontdek wat slegs deur hierdie leeservaring bemiddel word. Daarom gaan dit nie oor blote vertelling oor gebeurtenisse van die verlede nie.

Dit is egter 'n kwade dag as romans bloot beskou word as romanmatige geskiedskrywing. Indien 'n skrywer geskiedenis wil skryf, behoort dit geskiedenis te wees, nie 'n roman nie (en só 'n geskiedenis kan ook van die hoogs individuele uitgaan al is dit 'n fokus op die lotgevalle van 'n enkele deelsaaiër in die ou Wes-Transvaal). Die romanskrywer wat regtig in die tradisie van die genre deelneem, wil eerder 'n ervaring aan die leser bied waardeur 'n bepaalde aspek van menslike bestaan ondersoek word—al is die vertrekpunte van die ondersoek in 'n bekende historiese gegewe wat dan verder ontwikkel word.

'n Paar verdere opmerkings oor Pretorius se artikel

Pretorius vewys in sy kort historiese oorsig van fiksie oor die Anglo-Boere-oorlog na "Afrikaanse skrywers se nasionale benadering tot die Anglo-Boere-oorlog" waarmee hy eintlik bedoel 'n "Afrikanernasionalistiese benadering". Dit word duidelik dat hierdie benadering vir Pretorius eintlik die wenslikste benadering is, veral wanneer hy later na "'alternatiewe' historiese romans" verwys. "Alternatiewe historiese romans" is vir Pretorius dié romans wat "nie die standpunte van Afrikanernasionalisme verteenwoordig nie". Hierdie klassifisering en benoeming bevat reeds 'n inherente waardeoordeel—Afrikanernasionalisme word immers as "die norm gestel waarteenoor enige fiksie wat nie aan daardie norm voldoen nie as "alternatief", met ander woorde as "afwykend" en onwenslik geimpliseer word. Waar die alternatiewe romans volgens Pretorius afwyk van die historiese gegewe is sy lof skaars, maar in romans wat ooreenstem—soos Du Plessis en Loots se romans—gebruik hy woorde soos "briljant", "besonder briljant" en "histories verantwoordbaar".

Pretorius fokus uitsluitlik op die geskiedenis en hy hou nie rekening met die feit dat romans dikwels nie pogings is om die verlede soseer te beskryf nie, maar dat dit eintlik as 'n respons op die hede geskryf word. Pretorius haal tereg Brink se opmerking oor *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* aan as 'n sterk waarderende oordeel, maar hy ignoreer Brink se rede vir die spesifieke waardeoordeel. Brink wys naamlik daarop dat die roman nie slegs oor die Anglo-Boereoorlog gaan nie maar oor die "donkerte en eksesse van die menslike psige". Daarmee plaas Brink die klem daarop dat *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* nie soseer 'n soeke na die donker in die Afrikaner se *geskiedenis* is nie. Die roman is eerder 'n soeke na die donker in die menslike psige, in

die hede. Pretorius neem in hierdie geval oënskynlik ook nie die konteks van die roman se verskyning in ag nie. Teen die einde van die 1990's was die Waarheids- en Versoeningskommissie se sittings in volle swang. Die ontmaskering van gruweldade in die gemeenskap het gelei tot talle vrae oor hoe dit gebeur dat mense onuitspreekbare dade teenoor ander kan verrig en Coetzee se roman het juis op hierdie vrae gereageer. Aan die hand van 'n historiese vertrekpunt, 'n gesitueerdheid in die herkenbare geskiedenis, word die moontlikheid van hierdie donker kant van die menslike psige ondersoek.

Pretorius se afkeurende opmerkings oor Coetzee se roman spruit uit 'n vrees dat die roman nie 'n beeld van die oorlog skep wat getrou is aan die Afrikanernasionalistiese beskouings daarvan nie. Hy spreek die kommer uit dat "alternatiewe waarhede" uitsonderings as die norm sou voorstel—dat enkele Boere wat dalk sou optree soos Mentz se strafkommando slegs uitsonderings was en dat dit nie so ge-organiseer en uitgebreid voorgekom het as wat in die roman uitgebeeld word nie: "Hierdie vrybuiterkorpse wat rondgeswerf het, kan volgens beskikbare gegewens nie met patriotisme aan die Boeresak vereenselwig word nie en het nie die gemiddelde Boer van 1900 verteenwoordig nie (Pretorius *passim*). Daar is 'n diskrepans tussen gedokumenteerde historiese gegewe en Coetzee se romangegewe." (66)

Om die diskrepans tussen die historiese gegewe en Coetzee se romangegewe as sodanig aan te dui, is natuurlik die waarde van Pretorius se artikel. Die negatiewe oordeel wat hy op grond daarvan impliseer, is nie gemotiveer nie en dui op 'n misverstaan van die doel van die romankuns in die algemeen en van historiese fiksie spesifiek.

Pretorius besef wel deeglik dat die romanskrywer altyd op die besondere fokus. Dit is ook duidelik in hierdie roman dat Mentz of Niemann nie die norm is nie. Hulle en hulle dade word ook nie in die roman as 'n norm van die Boeremagte se optrede voorgehou nie maar die klem val daarop dat boosheid ook, soos Mentz en Niemann se name aandui, oral teenwoordig is. Mentz word telkens in die roman juis as onmerkwaardig beskryf—'n gewone mens wat in die massa verdwyn, terwyl Niemann eintlik niemand is nie. Dit gaan dus nie oor die spesifieke karakters as uitsonderings nie, maar beklemtoon dat boosheid nie aan spesifieke mense gekoppel kan word terwyl ander nie boos is nie, dat boosheid aan elkeen van ons deel het. Dit word die bose kant wat so alledaags is dat mens dit nie eens raaksien nie.

Ingrid Winterbach se roman, *Niggie*, word ook deur Pretorius as "alternatiewe" historiese roman beskryf. Hy skryf verder oor dié roman: "Dit is nie in die Afrikaner nasionale paradigma geskryf nie, waar die held in volkome beheer van sy lot en sy hart sou wees." Hy gaan voort: "Dit is 'n buitengewone verhaal. Twee Boere, Reitz Steyn en Ben Maritz (vir die historikus irriterende samevoegings van bestaande historiese figure), wat as natuurwetenskaplikes op kommando diens doen, word deur 'n vrybuiters Boerekommando gevange geneem." (66) Met hierdie opmerkings is Pretorius baie

akkuraat, maar omdat hy slegs na die romans se ooreenkomste met die geskiedenis kyk, maak hy 'n beperkte afleiding. Die feit dat die roman nie in die "Afrikaner nasionale paradigma" geskryf is nie, is korrek—die roman het nie ten doel om hierdie paradigma te steun nie—dit sou immers self reeds die voortbou langs ideologiese lyne op 'n herkenbaar historiese gegewe wees ('n aspek wat Pretorius nie erken nie aangesien hy hierdie paradigma as norm aanvaar en alternatiewe daartoe as ideologies.)

Sy opmerking tussen hakies, is baie interessant. Waarom sou die "samevoegings van bestaande historiese figure" vir die historikus "irriterend" wees? Die enigste rede waarom dit irriterend sou kon wees, is omdat dit nie aan die verwagtings van die historikus voldoen nie. Die historikus vir wie hierdie samevoegings irriteer, lees met die verwagting om die verlede uitgebeeld te hê in ooreenstemming met beskikbare feite (en wat vir die historikus 'n aanvaarbare ideologiese voortbou op die bekende gegewe is).

Pretorius wys ook tereg daarop dat die twee karakters stuurloos heen en weer geslinger word deur magte buite hulle beheer en hy vind dit onakkuraat omdat Boerehelde, volgens hom, in beheer van hulle eie harte en lot behoort te wees. Hiermee mis Pretorius weer eens dat die roman nie soseer 'n representasie van die Anglo-Boereoorlog is as wat dit 'n reaksie op die moderne samelewing is nie.

Pretorius kan kwalik sy ergerlikheid bedek met die feit dat Winterbach sy eie werk en ook ander historiese bronne benut het, maar dit nie noukeurig genoeg gedoen het nie en daarvan afwyk. Die karakters probeer om 'n houvas op hulle werklikheid te kry deur onder meer die wetenskap in te span, deur die landskap se geologie en fauna en flora in fyn besonderhede te beskryf, om deur middel van beskrywing, deur taal, en rasionaliteit begrip te vind. Ook die bo-natuurlike, die irrasionele (dink aan hulle pogings om die siener te raadpleeg), word deur die karakters ondersoek ten einde tot begrip van hulle wêreld te kom. Al hulle pogings om die wêreld en hul plek daarin te begryp, blyk egter futiel te wees. Hierdie is 'n aspek van bestaan waarmee karakters in Winterbach se ander romans (byvoorbeeld in *Die boek van toeval en toeverlaat* en *Die aanspraak van lewende wesens*) deurgaans worstel. In die geval van *Niggie* vind hierdie worsteling van karakters wat nie tuis in die wêreld is nie, teen 'n herkenbare historiese agtergrond plaas. Maar dit gaan nie oor 'n representasie van daardie historiese agtergrond nie, die fokus val op 'n verkenning van die mens se ontuisheid in 'n wêreld wat begrip en beheer ontglip en wat hoogstens as onbegrypbaar aanvaar kan word.

In sy geskiedenissteks skryf Pretorius oor die kommandolewe van Boere in die oorlog. In haar roman skryf Winterbach oor menslike bestaan as nuttelose slingerotgte. Ten spyte van karakters se pogings om sin te vind (of te gee) oorheers die ervaring dat daar te veel toevallighede, onbeheerbare en veral onverstaanbare gebeurtenisse is. Die karakters kan nóg hulle eie harte, nóg hul historiese omstandighede begryp.

Gevolgtrekking

Bogenoemde voorbeelde laat duidelik blyk dat Pretorius se benadering tot historiese fiksie getuig van 'n beperkte opvatting van wat historiese fiksie kan wees. Dit is duidelik dat 'n neutrale aanduiding van afwykings van die aanvaarde geskiedenis nie sy enigste doelwit was nie, maar dat daar 'n normatiewe oordeel hieragter skuil: waarom anders sal fiksie wat afwyk van die geskiedenis vir hom "geen sin maak nie" en "irriteer"?

Die doel van hierdie artikel was egter nie om slegs Pretorius se onuitgesproke beskouings bloot te lê nie, maar om oor die komplekse verhouding tussen fiksie en geskiedenis na te dink en aan te dui hoedat historiese fiksie dikwels bydra tot die herinnering dat die verlede altyd kultureel gemedieerd is, en dat die romankuns by uitstek gemoeid is met die ondersoek van menslike bestaan. Gevolglik is die vergelyking van fiksie met geskiedenis eerder interessant as wat dit normatief aangevend kan word.

Aantekeninge

1. Volgens neurologiese navorsing is daar blyke dat 'n mens se brein inderdaad baie meer aktief is wanneer fiksie gelees word as wanneer byvoorbeeld na 'n TV-verhaal gekyk word (kyk Mar et.al.).
2. In Schoeman se *Verliesfontein* word hierdie proses doelbewus aangedui deur die beeld van 'n legkaart waarvan slegs enkele stukkies behoue gebly het. Die geskiedskrywer kan die volooide prent slegs verbeel.
3. In 'n poging om weg te kom van referensie as die enigste onderskeid tussen fiksie en geskiedenis, redeneer Ricoeur (*Time and Narrative 1* 185 e.v.) dat geskiedenis 'n verhaal is wat "in die plek" van die (altyd onbereikbare en afwesige) verlede staan, terwyl fiksie nie in die plek van iets anders staan nie, maar 'n eie plek is. Hy vermy referensie as kriterium omdat dit nie moontlik is om die referent van geskiedenis, naamlik die verlede, ooit te ken nie—die geskiedenis is op teenstrydige wyse self daardie referent.
4. Pavel ("Borders" 86) wys op die problematiese onderskeid wat Bertrand Russell tref tussen stellings wat referente het en stellings wat nie referente het nie en John Searle wat onderskei tussen "ernstige" en "fiktiewe" stellings op grond van illokusie. Ook Ricoeur (185 e.v.) soos hierbo aangedui, verwerp referensie as basis vir onderskeid tussen fiksie en geskiedenis.
5. In Afrikaans sou mens kon sê hulle is boerseuns, afstammelinge van die Trekkers met die pioniersgees, gerig deur eenvoud en onkorrupte, landelike waardes, hardwerkendheid, taaiheid as gevolg van die worsteling met die land en sy ongediertes en vyande, en vertroue op God en die streng reëls van die Bybel.

Geraadpleegde bronne

- Coetzee, Christoffel. *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*. Kaapstad: Queillierie, 1998.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Londen, New York: Routledge, 1989.
- Jenkins, K. *Rethinking History*. Londen: Routledge, 1991.
- Klauk, Tobias en Köppe, Tilmann. "Showing vs. Telling." *The Living Handbook of Narratology*. Reds. Peter Hühn, et al. Hamburg: Hamburg University. 16 Jan. 2014. 30 Apr. 2015. < <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>>.
- Kundera, Milan. *Testaments Betrayed*. Londen: Faber & Faber, 1996.
- _____. *The Art of the Novel*. Londen: Faber & Faber, 1988.

- Mar, Raymond, Keith Oatley, Jacob Hirsh, Jennifer dela Paz en Jordan B. Peterson. "Bookworms versus nerds: Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds." *Journal of Research in Personality* 40 (2006): 694–712.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- _____. "The Borders of Fiction". *Poetics Today* 4.1 (1983): 83–88.
- _____. *The Lives of the Novel. A History*. Princeton: Princeton UP, 2013.
- Pretorius, Fransjohan. "Historisiteit van resente historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog in Afrikaans." *Tydskrif vir Letterkunde* 52.2 (2015): 61–77.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln: U of Nebraska P, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- _____. *Time and Narrative. Vol I*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- _____. *Time and Narrative Vol 3*. Chicago: U of Chicago P, 1990.
- Schoeman, Karel. *Verliesfontein*. Kaapstad: Human & Rousseau, 1998.
- Ulaby, Neda. "The Man Who Gets The Science Right On 'The Big Bang Theory.'" 23 Sept. 2013. 30 Apr. 2015. <<http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2013/09/23/224404260/the-man-who-gets-the-science-right-on-the-big-bang-theory>>.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." W. J. T. Mitchell, *On Narrative*. Chicago: U of Chicago P, 1980. 1–23.
- _____. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1978.
- Winterbach, Ingrid. *Die aanspraak van lewende wesens*. Kaapstad: Human & Rousseau, 2012.
- _____. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad: Human & Rousseau, 2006.
- _____. *Niggie*. Kaapstad: Human & Rousseau, 2002.
- Wolf, Werner. "Illusion (Aesthetic)." *The Living Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn, et al. Hamburg: Hamburg University. 17 Jan. 2014. 24 Nov. 2014. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic>>.
- Wolfe, Tom. *Hooking Up*. Londen: Jonathan Cape, 2000.
- Wood, James. *How Fiction Works*. Londen: Picador, 2009.