

PIKTURALE WENDINGSFIGURE IN PIKARESKE NARRATIEWE¹

DIRK J VAN DEN BERG
Departement Kunstgeskiedenis
UOVS
Bloemfontein

Die redenasie word met behulp van woord-beeldinteraksies gevoer. Eers word enkele narratologiese begrippe verduidelik aan die hand van bevatlike items uit die massakommunikasiemedie. Daarna word die lees van pikturale tekste aan die orde gestel en narratologiese onderskeidings toegepas op enkele mylpale in die geskiedenis van pikturale vertellings. Ter voorbereiding van die slotopmerkings oor die 'pikareske tradisie' word die hooflyn van die argument telkens onderbreek met komiese tussenspele waarin die voorafgaande onderskeidings gerelativeer word.

The argument is constructed from interactions between word and image. Some narratological categories are first explained by referring to common items from the mass communication media. A next section on the reading of pictorial texts introduces narratological distinctions subsequently applied to examples from the history of pictorial narratives. In preparation for the concluding observations on the 'picaresque tradition', comic interludes which relativise the preceding distinctions occasionally interrupt the flow of the main argument.

1. DIE VERSLANKINGSVERHAAL

"Toe ek [nog] vet was ..." begin die vertelling in 'n Slenderella-advertensie van die gewilde *before & after* tipe. Die slot van die vertelling lui: "Ek het [nou] 'n slanke figuur, 'n goeie inkomste en 'n besigheid waaroor ek dol is." Die betrokke advertensie (afbeelding 1) het drie dele: 'n skript met die eerste-persoonsvertelling waaruit bogenoemde sitaat geneem is, geplaas tussen twee foto's, respektiewelik van 'n gesette en 'n slanke vrou. Aangesien die narratiewe teks² verbaal en grafies bemiddel word, verrig dié drie saam die tekstuele funksies van 'showing' en 'telling' (Alpers 1976).

Buiten 'n vrou wat poseer vir 'n fotograaf toon die foto's van die twee vrouefigure in die advertensie geen handeling nie. In die uitleg is die foto's soos parentesies geplaas aan weerskante van die skript in die middel van die bladspieël. Die verandering van die vrou se liggaamsmassa word in die skript as 'n narratiewe wending verwoord. Pro- en analeptiese verbande word sodoende tussen die foto's gelê, wat die aanvang en afloop van die verslankingstorie merk. Wanneer die foto's met mekaar vergelyk word, bring dié narratiewe vooruit- en terugwysings mee dat twee episodes van die storie visueel getoon word, op die trant van 'n 'back flash' en 'n 'front flash' vanuit die skript.

Hierdie basiese tekseenhede beantwoord aan die minimale vereistes wat formalistiese de-

finisies stel vir narratiewe: toestand A verander na toestand B. Andersyds betrek die advertensie een van die sosiale wortels van enige verhaalkuns: Laboviaanse 'natural narratives' waarmee mense hul identiteite en lewenslope vir hulself verstaanbaar maak en aan andere kommunikeer. Boonop kan die basiese eenhede van die narratief tot 'n ketting van episodes vermeerder word. 'n Tweede item uit dieselfde Slenderella-promosieveldtog rek die 'kortverhaal' byvoorbeeld uit tot 'n langer 'fotoverhaal'. Die episodes van van dié verhaal, *How a fat girl became slender* (afbeelding 2), bestaan uit vier pare van skript



1. Slendarella advertensie, *Die Huisgenoot*, 24 Oktober 1991: 195.

How a fat girl became slender

"This is my story . . . a picture at a time . . . of how I reduced my weight from 98 kilos to 57 kilos with the Hawkins home slimming system and EBA" says Judith Bloomfield.



98 kilos

I'd like to tell you just how much it means to me to have been able to actually lose 41 kilos with your wonderful system and EBA machine. But how does one start . . . Just how do you put into words the horror of being a huge fat woman. I had been overweight since childhood and terribly unhappy because I thought I would be like that for the rest of my life. There I was, 28 years old, looking at least ten years older and missing out on so many things in life. It was bad enough being fat and young, but then I thought what it would be like to be fat and old. That was when I said to myself: I CAN and I WILL be slim! You could say my life really began to change from that moment on. I sent away for an EBA and started the Hawkins home slimming course one week later.

The only garment I've saved from the fat days is this one dress. And I can now stand inside it as if it were a bell tent.



83 kilos

Then, in no time at all, it seemed, I was slim. I looked slim. I felt slim. I was now 83 kilos and everyone said how wonderful I looked. I felt marvellous until a friend took this photo of me. And, oh dear, look at me — I'm still fat! But at long last I was on the right road to becoming really slim. I doubled up on my EBA treatments, 45 minutes in the morning and the same again in the evening while I watched TV. I never thought slimming would be fun, but I enjoyed every minute of it.



70 kilos

Those two treatments a day worked wonders for me. Here I am down to 70 kilos and winning my personal fight against fat.



57 kilos

Today, after an incredible weight loss of 41 kilos in just over six months, I still find it hard to believe my own eyes, and simply have to look into every mirror I pass . . . just to make sure it is really true. I still need the reassurance of what I look like NOW, compared with how I looked before. I can hardly believe my life has changed so much in less than a year. I'm slim, happy and have found a wonderful new profession . . . I've opened my own slimming salon with EBA machines.

Judith Bloomfield

en foto met afsonderlike opskrifte: 98 kilos, 83 kilos, 70 kilos en 57 kilos.

Een visuele detail van die foto's wat ook in die langer 'fotoverhaal' herhaal word, tree op as die spilpunt van die basiese reklameteks (afbeelding 1). 'n Enkele fotografiese negatief het die koppe vir albei vrouefigure verskaf. Deur hierdie negatief reg-om en verkeerd-om af te druk, is twee spieëlbeelde van dieselfde gelaat verkry, wat met twee afsonderlike liggame, een oorgewig en een slank, gekombineer is. Met die spieëlbeeldgelykenis van die afgedrukte word 'n gemeenskaplike visuele identiteit vir twee anonieme liggame gekonstrueer. Hierdie fiktiewe karakter heet "Joan Burger". As grafiese teken van haar identiteit pryk haar handtekening onder aan die skript. Volgens die gewigsverlies in die verbale vertelling van die verslankingstorie moet die verskille tussen die twee liggame as vroeëre en latere gedaantes van dieselfde vrou gelees word. Die foto's verbeeld dus die eerste en die laaste episodes in die ek-vertelling van die reklame-narratief.

2. Slendarella advertensie, *Personality*, 3 Julie 1992: 79.

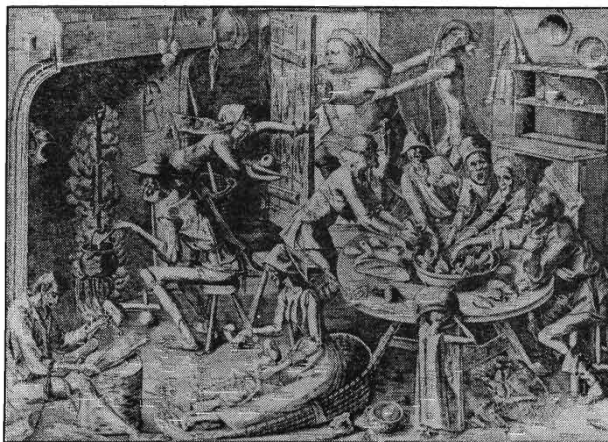
Die teksgeheel van die verslankingstorie is 'n kollektiewe skepping van onbekende kopieskrywers en derduisende, ewe anonieme, oorgewiglesers. Die vertelling het die vorm van 'n getuienis met 'n eenvoudige omkering. In advertensies van die *before & after* tipe sou 'slank' goedskijs met ander begeerlike kwaliteite soos geletterd, geskoold, gerehabiliteerd, bemind of bekeerd vervang kon word. Sorgvuldige retoesjering van die afdrukke verberg die drukgrafiese omkering van die fotografiese negatief. Nogtans verrai hierdie detail, as tekstuele eerder dan mimetiese element, die kunsmatige konstruksie van vroulikheid en liggaamlikheid volgens ideologiesgelade visuele kategorieë van geslagtelikheid (Rose 1989, Laermans 1990).

Die spieëlbeeld-gelykenis moet 'n narratiewe effek van realiteit vir die lesers skep, asof die gewigsverlies onafhanklik van die outeurs se narratiewe konstruksies plaasgevind het en as 'werklike' natuurproses op film vasgelê is. Aan die ander kant impliseer die spieëlbeeld-gelykenis ook die verborge le-



3. Daumier, Honoré (1808-1879): "... le genie n'a point de sexe", *Le Charivari* 30.1.1844, *Les bas-bleus* reeks, Litografie D 1221.

sershandeling wat die narratiewe teks sal voltooi: die geheime konfrontasie tussen vrou en spieël, gedryf deur die begeerte van oorgewiglesers om liggaamlik aan die konvensionele visuele verwagtings van slankheid en vroulikheid te voldoen. Die narratiewe teks waarin die twee foto's funksioneer, staan volledig in diens van reklameretoriek (Goffman 1987, Gross 1987).



4. Pieter Breugel de Oude (ca 1526-1569): *De magere keuken* (1563), Kopergravure.

2. KOMIESE TUSSENSPEL I

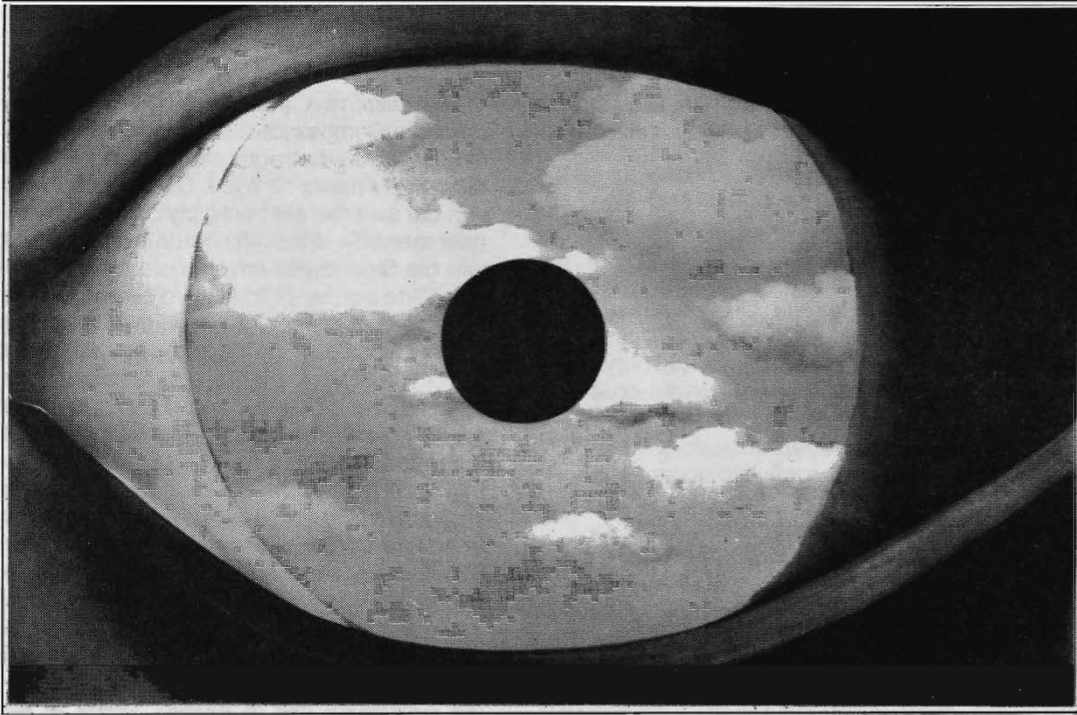
'n Vergelyking met 'n 19de-eeuse karikatuur uit die reeks *Les bas-bleus* van Honoré Daumier, *Die genialiteit ken geen geslag nie* (afbeelding 3), prik die seepbel van die verslankingskultus in komiese trant. Hierdie speelse omkering van die Slenderella-advertensie se boodskap en die spottende ontmaskering van die implisiete kategorieë van geslagtelikheid het meersinnige resultate – stof tot nadenke vir feministe. Die onderskrif van die voorstelling van die skraal vrou uit die middelstand wat haarself krities in 'n spieël betrag, lui ongeveer: "Dit is eienaardig hoe plat en maer hierdie spieël my laat lyk! Wat maak dit saak? Madame de Staël en Monsieur de Buffon het tog verklaar ... Die genialiteit ken geen geslag nie."³

Toestande van maer en vet word ook gekontrasteer in twee gravures van Pieter Breugel, *De magere keuken* en *De vette keuken* (afbeeldings 4 en 5) uit die 16de eeu. By die deure in die agtergrond van hierdie twee kombuise word die teenpartye weggewys: die maeres verdryf 'n vette, die vettes verstoot 'n maere. Vertel hierdie prentepaar twee episodes van 'n storie? Is daar 'n temporele relasie van vroeër en later tussen die twee toestande van oorvloed en gebrek wat hier voorgestel word?

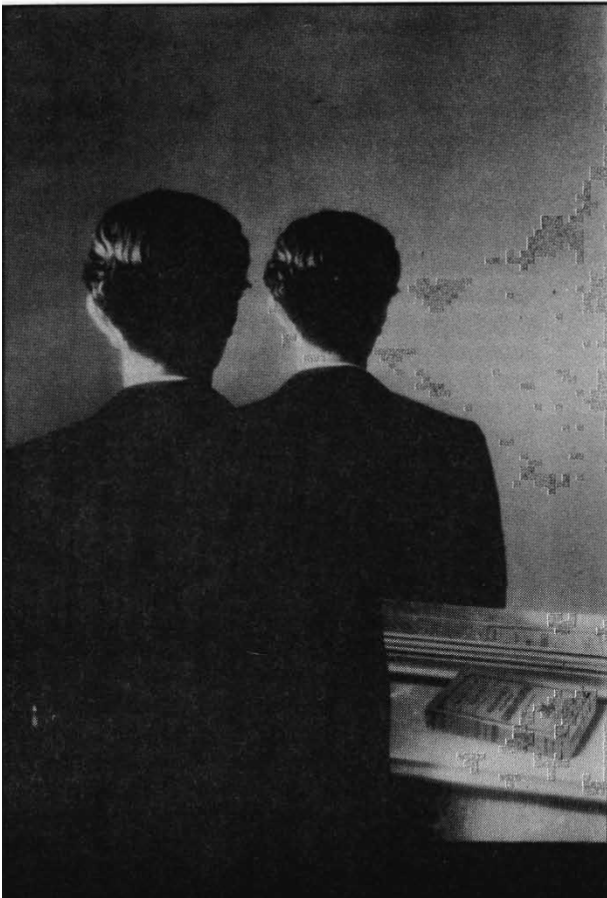
As ware Rabelais van die skilderkuns keer Breugel in sy skilderye telkens die konvensionele hiërargieë van laer en hoër liggaamsfunksies asook hoër en laer stande in die sosiale 'liggaam' van die samelewing om. Sedert Bakhtin staan sulke omkerings van groter sosiale omvang bekend as 'karnavalisering'. Die vet en maer liggame van die twee gravures tipeer die teenstelling van oorvloed en armoede, van vraatsugtigheid en hongersnood as gelyke manifestasies van 'n



5. Pieter Breugel de Oude (ca 1526-1569): *De vette keuken* (1563), Kopergravure.



6. René Magritte (1898-1967): *Le faux miroir, or De valse spiegel* (1928). Olie op doek, 53,1 x 79,7 cm. New York: Museum of Modern Art.



7. René Magritte (1898-1967): *La reproduction interdite (ou portrait de Edward James)* (1937). Olie op doek, 81,5 x 65 cm. Rotterdam: Museum Boymans-Van Beuningen.

universele menslike dwaasheid (Ginsburg 1989). Geskied dit op narratiewe wyse? Beskik die skilderkuns hoegenaamd oor die pikturale modi van temporaliteit wat vir narratiwiteit benodig word? Hou die wendings in die pikturale vertellings van narratiewe tekste verband met omkerings van groter sosiale en historiese omvang?

3. DIE BETRAGTERSESTETIESE LEES VAN PIKTURALE TEKSTE

Weens sy vermoë om "die Sichtbarkeit des Denkens" (Konersmann 1991) pikturaal te verraisel, bied die skildery van die Belgiese surrealis, René Magritte, dankbare voorbeelde wanneer kunsteoretiese probleme bespreek word. Vervolgens word die lees van pikturale tekste kortliks verduidelik aan die hand van twee skilderye van Magritte (vergeelyk die meer uitvoerige behandeling in Van den Berg 1990): *Die vals spieël* (afbeelding 6) en *Die verbode reproduksie (of portret van Edward Jones)* (afbeelding 7).

Die enkele groot oog van *Die vals spieël* keer die gebruikelike blikrigting om. Die skildery word dus 'n aktiewe kwasi-subjek in plaas van 'n passiewe objek van ons aanskou. Met die groot oog wil Magritte demonstreer dat skilderye ons, die toeskouers, aanstaar. Ons word by die betragting van enige skildery gekonfronteer met die virtuele blik van 'n implisiete oog. Ons kyk nie gewoon vas teen ondeursigtige prentvlakke nie. Ons tur ook nie eenvoudig dwarsdeur die omraamde prentvlakke tot in die voorgestelde wêreld nie (Carrier 1986: 5-17). Die ikoniese krag van

skilderye projekteer pikurale wêreld wat responsiewe deelname van betragters uitlok (Joubert & Van den Berg 1988).

Weens die leegte van die donker pupil van die groot oog is 'n direkte blikontmoeting tussen skildery en betragter onmoontlik. In teenstelling met die alledaagse interpersoonlike verkeer wat in die kommunikasiekunde as aangesig-tot-aangesig kommunikasie bekend staan, is die interaksie tussen skilderye en betragters van 'n meer komplekse orde (Kemp 1983, Kemp 1985: 7-27, Kemp 1986: 203-21). In *Die verbode reproduksie* stel Magritte twee gesiglose rugfigure voor – een vóór en een gereflekteer binne die spieël. Sodoende word die afwesigheid van direkte aangesig-tot-aangesig kommunikasie tot 'n tergende raaiselspel omskep. Die dialogiese aard van pikuraal-bemiddelde kommunikasie blyk meer met lesershermeneutiek as met visuele persepsie in gemeen te hê (Gadamer 1979: 29-30, Costall 1990).

Magritte betrap die toeskouers van sy skilderye in visuele valstrikke, in hermeneutiese gapings wat oorbrug moet word om pikurale kommunikasie te bewerkstellig.⁴ Let byvoorbeeld in hierdie verband op die veelseggende verskille in die betekenis van spieëlbeelde tussen die 'verbode reproduksie' van Edward Jones en die 'gebode reproduksie' van "Joan Burger". Die gesiglose Edward Jones en sy ewe gesiglose refleksie in die spieël wil konseptueel iets van die onsigbare, onvervangbare en onmanipuleerbare uniekheid van die individuele mens suggereer. Daarteenoor is die spieëlbeeld-gelykenisse van die liggaamlose gesigte van die twee "Joan Burgers" van die Slenderella-advertensie oneindig repliseerbaar. Die afdrucke van die omgekeerde negatiewe wat 'n kwasi-individualiteit vir die twee anonieme liggame fabriseer, skep terselfdertyd die openinge waarin oorgewiglesers die spieëlbeelde van hul eie gelaatstrekke en die wensbeelde van hul eie liggame kan projekteer.

Die enigma van die gesiglose rugfigure in Magritte se skildery bring die reëls van pikurale fiksiespel aan die lig (Iser 1989: 249-61). Die rugfigure stel twee verskillende, dog eintlik ook dieselfde mens voor. Die twee partye kan nooit van aangesig-tot-aangesig met mekaar kontak maak nie. Tog is albei onmisbaar, aangesien die visuele teks rondom hul deelgenootskap ontvou. Weens hul gesigloosheid kan die twee eintlik enige iemand wees wat sou verkies om hierdie rolle in die pikurale wêreld van die skildery te speel. Die twee rugfigure van Magritte kan dus goedsdiks dien as embleme van die implisiete outeurs of skilders en implisiete lesers of betragters van pikurale tekste.

Die luistervink (afbeelding 8), 'n skildery deur die Rembrandt-leerling, Nicolas Maes, ekspliseer die betragtersappèl van pikurale tekste op amusante wyse. Die skakelfunksie van die sentrale elemente blyk duidelik wanneer mens die drieledige narratiewe struktuur van die Slenderella-advertensie bo-oor hierdie 17de-eeuse skildery projekteer. In die advertensie word die narratiewe wending tussen 'voor' en 'na' in die sentrale skript vertel. Die temporele verbande tussen die twee foto's is afhanklik van die skript. In die skildery van Maes is daar geen skript nie. Die sentrale vrouefiguur tree hier op as 'n pikurale wendingsfiguur. Tipiese narratologiese vraagstukke in verband met die tekstualiteit van pikurale narratiewe kan aan die hand van haar visuele 'showing' en 'telling' verduidelik word:

Is die skilderkunstige aanbieding van pikurale vertellings enigsins versoenbaar met die temporele suksesie van 'voor' en 'na' in die kronologie van 'n *mythos*, storie of geskiedenis, en met die volgorde van 'vroeëre' en 'latere' episodes in 'n *plot*, intrige of verhaal? Skilderye word immers gekenmerk deur 'n pikurale ruimtelikheid of gelyktydigheid van aanbieding en 'n onbepaalbare vryheid van die betragtersblik tydens die perseptuele aftasting van geskilderde oppervlaktes? Bevestig hierdie medium-spesifieke kombinasie van skilderkunstige tegniek en visuele persepsie – die veelgeroemde kenmerke van 'spatial form' en 'receptive spontaneity' (Elkins 1991) – nie die geldigheid van die anti-narratiewe tendens in die moderne skilderkuns nie?

Die appèlstruktuur van die Maes-skildery impliseer eerstens 'n opvallende omkering van alledaagse interpersoonlike verkeer wat grotendeels uit aangesig-tot-aangesig kommunikasie bestaan. Die retoriese betragtersappèl van die skildery word narratief gefokaliseer in die personale perspektief van die diensmeisie op die trappe in die middel van die komposisie (Kemp 1986: 211-14). Die gebeure word ontdek deur, saamgetrek in, vertel vanuit en gelees in terme van haar besondere ervaring. Sy beluister die skelm flankering van 'n man (moontlik die hoof van die huis) en 'n vrou (moontlik 'n ander diensmeisie) regs agter haar in die komposisie. Links agter haar kan 'n groep vroue aan tafel gesien word. Van agter hoor die diensmeisie waarskynlik van die een kant die opklinkende geselskap van die vriendekring van die onwetende eggenoot van die vryerige man en, van die ander kant, die gedempte koketteerdery in die voorportaal van die huis.

Met haar direkte blik, veelseggende glimlag en stiltegebaar – retories vanuit die pikurale wêreld van die skildery gerig aan moont-



8. Nicolas Maes (1634-1657): *Die afluisteraar* (get. en ged. 1657). Olie op doek, 92,5 x 122,2 cm. Den Haag: Rijksbureau voor Beeldende Kunsten.

like betragters – aktiveer hierdie luistervink die medepligtigheid van empiriese betragters. Ons kan sien wat vir haar onsigbaar bly; sy kan hoor wat vir ons in die pikurale stilte van die skilderkuns gehul bly.⁵ Sy speel haar wêreld af in die oë van verbeeldingryke betragters. Ons speel ons wêreld af in haar stiltegebaar. Sonder ons aanwesigheid is sy bloot 'n luistervink wat 'n flirtasie heimlik afluister; sonder haar aanwesigheid is ons bloot *voyeurs* wat 'n vryerspaar heimlik afloer.

Die betragters antwoord op die verteller se uitnodiging tot estetiese samespel deur aan die pikuraal-bemiddelde prosesse van inter-

pretasie en narratiewe refigurasi⁶ deel te neem. Uit die gelyktydige ruimtelike komposisie van drie groepe van figure in die skildery ontsyfer die betragter mettertyd 'n implisiete narratiewe netwerk van intermenslike verhoudinge en sosiale nuanses wat tot 'n narratiewe konfigurasie of tekstuele geheel van die geprojekteerde pikurale wêreld geles word. Betragting begin met die alledaagse interpersoonlike en visuele oogkontak tussen ons en die diensmeisie, maar skakel weldra oor na die tekstuele lees-modus⁷ om die estetiese resepsieproses sinvol voort te sit (Seerveld 1983).



9. Jan Steen (1626-1679): *De verkeerde wereld*. Olie op doek. Wien: Kunsthistorisches Museum.

Die diensmeisie word die wentelpunt van relasies in die pikturale wêreld. Dit gebeur slegs wanneer betragters ook 'n skakel in die estetiese proses van generering, konfigurering en aktualisering van betekenis word. Die onmiddellike interaksie tussen die diensmeisie en die betragters is die katalisator of impuls wat 'n wisseling van betekenisnuanses aan die gang sit. Die interpersoonlike relasies tussen die deelnemers (verteller en lesers) aan die pikturale teks besorg 'n bepaalde strekking aan die betekenisveld wat tematies as 'n narratiewe wendingsfiguur in die komposisie gerealiseer word. Die (intertekstuele en kontekstuele) verwysings en implikasies van die narratiewe wending kring steeds wyer uit na die aktuele wêreld van die empiriese betragter en ook na die historiese wêreld van die empiriese kunstenaar.

In onderskeid van die visuele voorstelling op die prentvlak wat binne die raam van die skildery afgegrens is, ontvou die teks van die skildery as 'n samehangende betekenisgebeure wat tussen die sosio-historiese wêreld van pre- en refigurasie afspeel. Die pikturale teks kan dus nooit volledig tot 'n sluitende en gelyktydige geheel afgerond of op die gelyktydigheid van die prentvlak vasgepen word nie. Die geslag van empiriese betragters beïnvloed byvoorbeeld die strekking van lesings. Geslagsverkeer is die tema van die skildery en die pikturale teks word ook deur middel van interpersoonlike geslagsverkeer bemiddel. Lesings van die teks word immers gefokaliseer deur 'n implisiete flankering van die luistervink met moontlike betragters. Laasgenoemde kan manlike toeskouers wees of vroulike toeskouers wat die heersende kondisies van die 'male gaze' aanvaar het (Snow 1989). 'n Siniese blikwisseling 'tussen ons meisies' wat 'n skindergesprek oor manlike swakhede vergesel, is ook moontlik.

4. KOMIESE TUSSENSPEL II

Die retoriek van die Slenderella-advertensie is gedekonstrueer deur middel van verwysings na die humor van Daumier en Breugel. 'n Skildery van Jan Steen dien vervolgens as komiese interjeksie om die teoretiese onderskeidings van die voorafgaande argument te relativer. Andersyds stel die titel van hierdie skildery, *De verkeerde wereld* (afbeelding 9), opnuut die kwessie van groter diskursiewe of sosio-historiese omkerings – *reversible worlds* (Babcock 1978) – aan die orde.

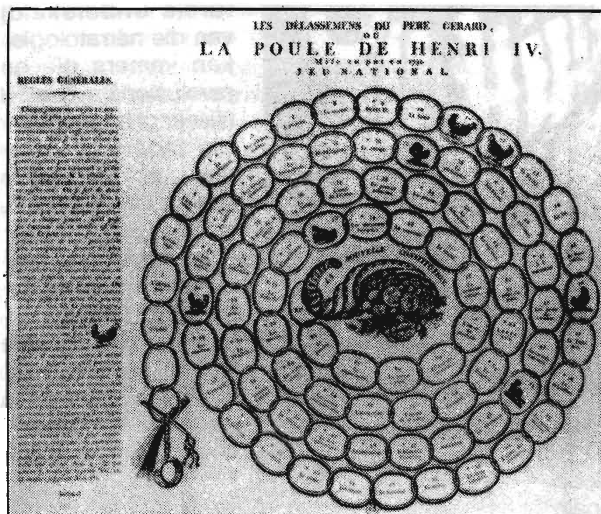
Herhaal die direkte frontale blik van die sentrale vrouefiguur in Steen se skildery die persoonlike betragtersappèl van die diensmeisie in die tekstuele leesaanbod van Maes se skildery? Is sy 'n geanimeerde gespreks-

genoot wat kommunikatiewe kontak met betragters insieer of is sy eerder die passiewe objek van ongeïnhibeerde blootstelling? Kan mens van aangesig tot aangesig kommunikeer met 'n beskonke huisvrou wat ook as embleem van *Vrouw wereld* voorgestel is? Rondom die sentrale spilpunt van haar frontale blik speel die komiese karnavalisering van haar chaotiese huishouding af. Die platvloerse deurmekaarspul van hierdie 'realistiese' genretoneel is bowendien 'n diskursiewe versameling van embleme wat spreekwoorde en volkswyshede illustreer. Is dit moontlik om hierdie veelheid van detail tematies saam te lees tot die tekstuele konfigurasie van 'n omgekeerde wêreld indien die veelseggende, maar verdwaasde blik⁸ van die vrou die narratiewe fokalisator is van die effek van realiteit?

5. VERANDERINGS VAN TOESTANDE EN MENSLIKE HANDELINGE

Veranderinge van toestande is hierbo vermeld as minimale narratiewe vereiste volgens formalistiese definisies. Informasie oor tallose prosesse van verandering tussen voorafgaande en daaropvolgende toestande word in ons eeu op vernuftige wyse aangebied in 'n verskeidenheid van grafiese ontwerpe, statistiese grafieke, vloeiagramme en ander visuele modelle (Tuft 1991). Narratiewe, daarteenoor, veronderstel normatiewe verbande met die geskiedenis (Ricoeur 1980 en 1984-88). Slegs wanneer veranderinge van toestande die geleentheid vir menslike handeling en verantwoordbare keuses skep, kan gebeurlikhede as historiese veranderinge verstaan en ook as narratiewe wendingsvertel word. Alternatiewe 'emplotments' of raamwerke van episodiese vertellings en gevolglik alternatiewe lesings van die 'voor' en 'na' in vertellings word dus onder meer deur botsende geskiedenisbeelde en wêreld-beskoulike tradisies bepaal.

'n Treffende voorbeeld uit die Franse Revolusie wat relevant vir die politiek van ons tyd is, kan gebruik word om die verband tussen narratief en geskiedenis te illustreer. Die historiese uniekheid van die gebeure aan die einde van die 18de eeu het meegebring dat die tydgenote en erfgename van die Franse Revolusie die omvang en betekenis van die historiese veranderinge slegs met groot moeite kon verstaan, voorstel en kommunikeer (Paulson 1983). Weens die totale onbegrip van die ongeletterde gepeupel was nasionale opvoedingsprogramme dringend noodsaaklik na afloop van die revolusie. In Frankryk is selfs dobbelspele ingespan om as populêre vermaaklikheidsvorm die geskiedenis van die Franse Revolusie by die



10. Anoniem (laat-18de eeu, Frankryk): *La poule de Henri IV*, Populêre dobbelspel na die Franse Revolusie. Schoch & Bott 1989: 159.

gepeupel 'in te prent' – 'n vroeë voorbeeld van die toepassing van 'streetwise' strategieë ten bate van 'people's education'.

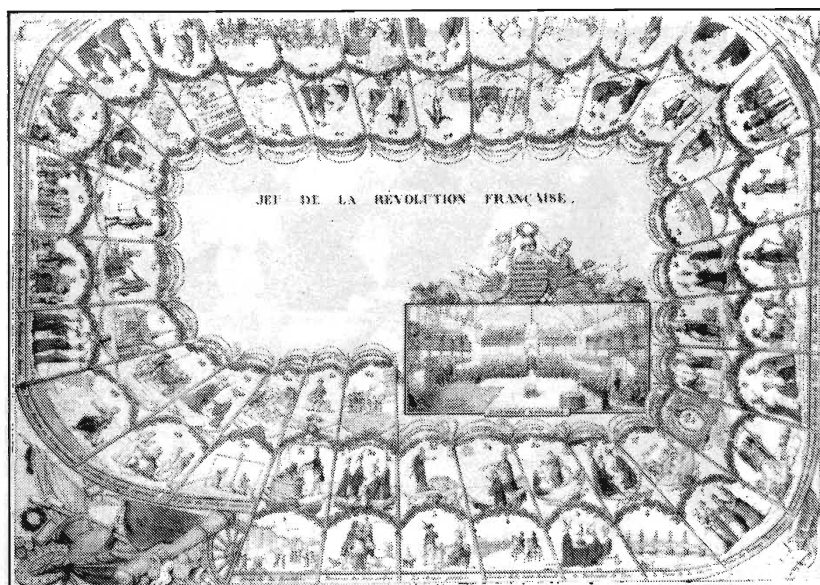
Die *Poule de Henri IV* (afbeelding 10) en die *Jeu de la Révolution Française* (afbeelding 11) is twee voorbeelde van sulke spele (Schoch & Bott 1989: 158-159). Met die gooi van dobbelstene moes die spelers deur 'n ketting van gebeure beweeg, vanaf die voorrevolutionêre toestand totdat die einddoel van die eerste Nasionale Vergadering bereik is. Elke skakel in die ketting bevat die genommerde titel en/of 'n prent van 'n aparte revolusionêre gebeurtenis. Al spelend word die chaotiese gebeure uit die verlede in herinnering geroep, word lokale opstande opnuut herleef, sodat hulle mettertyd interpretatief

aan mekaar geskakel word as histories betekenisvolle fases van 'n groot storie, die ontvouende geskiedenis van die Franse Revolusie en die mitiese meester-narratief van nasionale bevryding.

Twee strukturele eienskappe van narratiewe kan afgelees word van die sirkelvormige formaat van die 'representations of revolution' (Paulson 1983) in hierdie dobbelspele. 'n Serriële narratiewe orde wat bestaan uit kettings van gebeure word gebruik om die storie van die Franse Revolusie in 'n episode-reeks van aaneengeskaelde prente te vertel. Prentreekse (*Bilderbogen*) was 'n populêre verhaalvorm wat die moderne 'comic strip' voorafgegaan het. Die sikliese vorm van die geheel suggereer die skematiese 'emplotment' wat die onsigbare idee van die groot sosiale omwenteling van die historiese totaliteit van die Franse Revolusie vir die gewone mens sigbaar en begryplik moes maak.

6. KOMIESE TUSSENSPEL III

Voordat die narratologiese implikasies van hierdie formele onderskeidings in meer besonderhede bespreek word, word die gedagtegang nogmaals onderbreek met die satiriese strekking van twee ikonoklastiese karikature van Daumier: *Die wetgewende buik* (afbeelding 13) en "Laat sak



11. Anoniem (laat-18de eeu, Frankryk): *Jeu de la Révolution Française*, Populêre dobbelspel na die Franse Revolusie. Schoch & Bott 1989: 158.



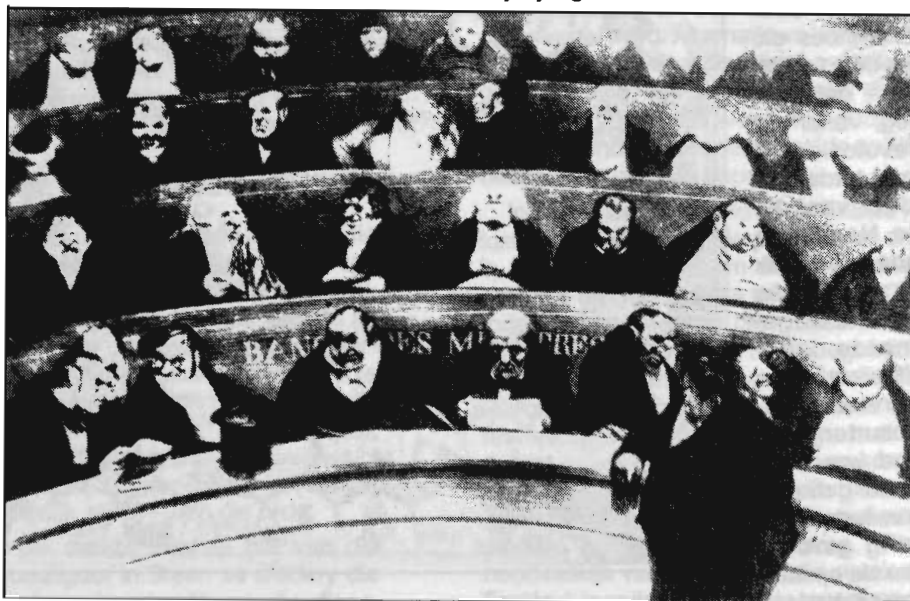
12. Honoré Daumier (1808-1879): "Laat sak die gordyn die farce is verby", *La caricature* 11.9.1834, Litografie D 86.

die gordyn, die farce is verby" (afbeelding 12). Binne enkele veelbewoë dekades na afloop van die Franse Revolusie het die Nasionale Vergadering ontaard tot 'n politieke sirkus en korrupte buik – 'n benedeliggaamlike of onderwêreldse tuiste vir professionele politici. Stinkende wette wat peristalties langs onnoembare kronkelgange van die wetgewende dermkanaal paseer het, word met eentonige reëlmaat uitgewerp – minstens wanneer die staatsorgaan nie aan wetgewende hardlywigheid ly nie.

Daumier keer die 'kontra-revolusionêre' verval van die hoë ideale van die Franse Revolusie onderstebo. Die ikonoklastiese retoriek van sy fekkale volkshumor relatiewer terselfdertyd die nette strukturele onderskeidings van die narratologie. Wie kan immers die eerste revolusionêre daad identifiseer of bepaal wanneer die laaste afsluitende fase, die utopiese einddoel van die revolusie, aangebreek het? Beroepe op ideologiese meester-narratiewe word by uitstek bevestig of ontken deur die retoriese rigting en krag wat die strukturele komponente van 'n narratief domineer (Mitchell 1986: 160-208, Paulson 1987).

7. SERIËLE KETTINGS EN RUIMTELIKE NETWERKE

Die uitbeelding van kettings van episodes in die revolusionêre dobbelspele stem ooreen met strukturele begrippe waarmee Wendy Steiner (1988: 7-42) narratiewiteit verduidelik. Volgens haar word 'chains' of 'series' van handeling benodig vir die vertelling van 'romances'. Daarteenoor stel 'pictures' gelyktydige 'networks' in ruimtelike 'scenes'

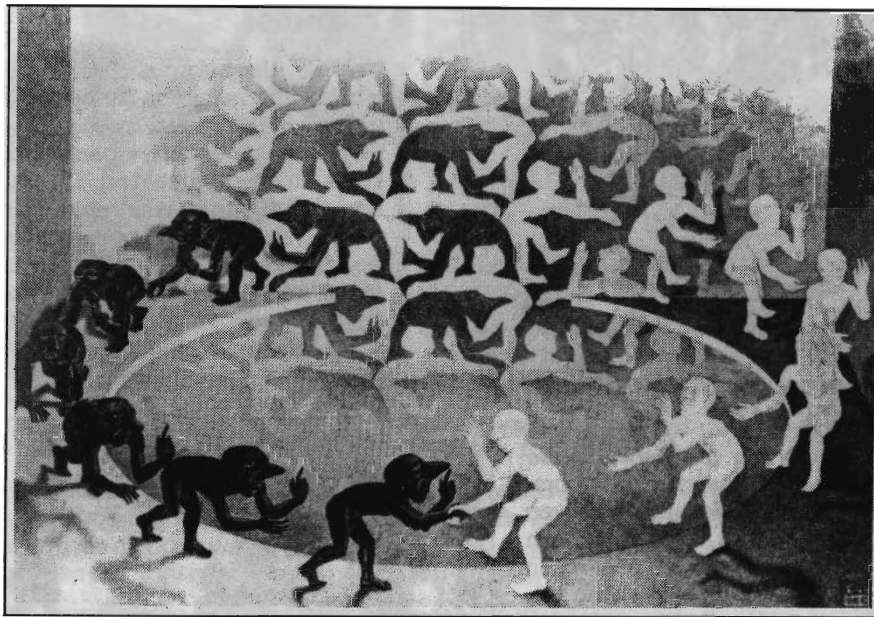


13. Honoré Daumier (1808-1879): Le ventre législatif, *Association mensuelle* 1834, Litografie D 131.

voor. Sy illustreer hierdie konseptuele kontras tussen 'design' en 'narrative' met verwysing na Escher se litografie *Ontmoeting* (afbeelding 14). Die herhalingspatroon in die agtergrond, met sy oneindigheid van herhaling en gelyktydigheid van patroon, verteenwoordig die element van 'design'; die unieke gebeure in die voorgrond, wat die twee ontmoetende figure van die onveranderlike patroon onderskei, is die element van 'narrative'.

Uit die verdere voorbeelde waarmee Steiner haar redenasie wil staaf, kan mens

of anders uitsonderlike probleemtekste soos dié van Michel Butor uit die kring van die *Nouveau roman*, sal oplewer nie. Die kettings van figure en die kumulatiewe effek van klein veranderings in nie-sluitende kringlope wat die Escher-ontwerp tipeer, is in der waarheid geometriese transformasie-eksperimente wat hy, sonder enige narratiewe pretensies, 'metamorfoses' genoem het (Locher 1971). In narratiewe konteks verwys transformasie egter na die ekspansiewe werking van veranderings.



14. Maurits Cornelis Escher (1898-1972): *Ontmoeting* (1944). Litografie, 34,2 x 46,9 cm, Get. r.c. V '44 MCE.

aflei dat sy Lessing se kritiese onderskeid tussen die kunste van ruimte en tyd handhaaf. Sy kontrasteer byvoorbeeld die ruimtelikheid van monosceniese narratiewe met die temporaliteit van seriële narratiewe. In sy gesaghebbende *Laocoön, oder über die Grenze der Malerei und Poesie* (1766) beroep Lessing hom op die kategoriële onderskeid tussen ruimte en tyd om die moderne strewing na medium-spesifieke outonomie vir die afsonderlike kunsoorte te verwoord (Gebauer 1984, Mitchell 1986: 95-115, Koebner 1989). Sedertdien het formaliste hierdie konsepte onkrities toegepas op voor- en postmoderne kunswerke wat nie die anti-narratiewe impuls van die moderne skilderkunst deel nie (Krauss & Uthemann 1988, Elkins 1991).

Steiner se keuse en beredenering van Escher se *Ontmoeting* verrai spore van formalistiese, selfs strukturalistiese vooroordele. Dit verbaas mens nie dat vertellings wat op hierdie gereduseerde en selfreferensiële model geskoei is, waarskynlik bra vervelige leesstof,

8. KOMIESE TUSSENSPEL IV

'n 19de-eeuse spotprent oor Charles Darwin, die vader van nog 'n groot intellektuele revolusie van die moderne era, met die titel *Man is but a worm* (afbeelding 15), vertel van so 'n 'transformasie' wat deur die kumulatiewe effek van klein mutasies uiteindelik 'n omvattende wending bewerkstellig – die evolusie van primitiewe tot ontwikkelde lewensvorme, van wurm tot Viktoriaanse heer. 'n Mitiese siklus jaag in die spotprent teen dulle kronologiese vaart af rondom die spilpunt van die peinsende kop van Darwin, voor die agtergrond van 'n "times meter". Die lineêre meester-narratief van die geskiedenis as kosmiese voortgang vanaf skepping tot eindtyd is deur die vooruitgangsgeloof van die evolusionisme gesekulariseer. Die komiese omkeringseffek van die spotprent trivialeer dit verder tot die positivistiese droom van 'n versnelde evolusieproses.



15. Anoniem: Man is but a worm. *Punch's Almanack for 1882*. McManners 1990: 344.

Die peinsende kop van Darwin in die spotprent kan vergelyk word met die borsbeeld van Homeros in die middelpunt van die voorbladgravure van Joachim von Sandrart se kunsteoretiese geskrif uit 1680, *Iconologia deorum* (afbeelding 16). Die onderwerp van Von Sandrart was nog 'n groot historiese wending – 'n sekulêre sondeval en verlossing – in die ouer meester-narratief uit die vroegmoderne era. Die val van die Griekse gode in die duisternis van historiese vergetelheid aan die linkerkant stel die vervalsgeskiedenis van die klassieke kultuur voor. Aan die regterkant van die prent word hul herontwaking en herlewing in die humanistiese kultuur van die Renaissance uitgebeeld. Onder adellike patronaat is die wetenskappe en kunste besig om die argeologiese reste en filologiese fragmente van die klassieke erfenis op te diep en te rekonstrueer om die roem daarvan te herstel.

Die komiese strekking van die Darwin-spotprent keer die lofretoriek van Von Sandrart se voorblad om. Die kop van die blinde siener, Homeros, verteenwoordig tydlose klassisisme en outoriteit; die vernietiging van humanistiese pretensies word bespot met die onvanpaste assosiasies van Darwin se kop: die pluiskuil daarlangs en die ooreenkomste met die oermens daaronder. Die liniêre ge-

skiedbeskouing sal mettertyd die basis van westerse narratiwiteit word. Die botsende strekkings van albei hierdie prente berus egter op sikliese vertellings van historiese wendings en transformasies. Omdat die Darwinisme die onomkeerbare volgorde van vroeër en later oordra op die genetiese bepaling van hoër deur laer lewensvorme, kan dit vertolk word as 'n teoretiese parallel vir die gewilde *topos* van die 'verkeerde wereld' in die pikareske tipe van narratief.

9. VOOR EN NA NARRATIEWE WENDING

Een van die bekendste voorbeelde van 'n pikturale narratief van die *before & after* tipe dateer uit die ontstaanstyd van die moderne kunssisteem: William Hogarth se unieke gravures *Before* (afbeelding 17) en *After* (afbeelding 18). In sy voortreflike ontleding van die narratiewe struktuur van hierdie 18de-eeuse beeldpaar redeneer Wolfgang Kemp (1989: 62-87) dat die narratiewe wending van hierdie 'modern moral subject' in die interval tussen die twee prente lê. Betragters wat 'n narratiewe konfigurasie uit hierdie twee prente lees, voeg 'n imaginêre toneel in



16. Joachim von Sandrart (1606-1688): Titelbladgravure *Iconologia deorum* (Nürnberg 1680).