Hein Viljoen

Oor referensie en (tersyde) oor representasie

Abstract

This article attempts to define the notion of *representation* by means of a critique of the reception of the film *Fiela se kind* (*Fiela's child*), based on the novel with the same name by Dalene Matthee. It shows how historical facts become subjected to different norms within the fictional space of the novel (and the film) and how the meaning of both is not primarily dependent on the correspondence to historical reality, but is influenced by filmic and novelistic coding, the horizon of expectations of the audience and the social symbolic value of certain places like the farmhouse.

Wat is representasie? Hierdie eg filosofiese vraag is die punt waar 'n mens waarskynlik moet begin met 'n artikel oor representasie (en met 'n kritiek op die nosie van representasie). Dit vra na die wese, die essensie van representasie, in alle kontekste en buite alle kontekste, wat dit natuurlik baie moeilik maak om te beantwoord. Ek gaan dit nie direk probeer antwoord nie, maar via 'n kort bespreking van *Fiela se kind* (die moewie, maar ook die roman, sover dit ter sake is).

'n Min of meer standaard reaksie op die film *Fiela se kind* is dat dit 'n goeie/getroue uitbeelding is van 'n sekere soort mens van 'n eeu of wat gelede. Die implikasies van hierdie siening is dat daar 'n eeu of wat gelede werklike, histories werklike, mense soos (let op die soos) Fiela, Lukas/Benjamin, Van Rooyen, die magistraat geleef het. Nog sterker: dat die film (en die boek) sy sin en betekenis ontleen aan die uitbeelding van daardie histories werklike mense met hulle kwinte en kwale, "warts and all." Die film (die boek) is dus suiwer representatief in die sin dat dit 'n weergawe van 'n volle werklikheid is, die volle werklikheid weer teenwoordig stel, 'n stukkie onbekende Suid-Afrikaanse geskiedenis belig, die mense van daardie tyd betroubaar ver-teenwoordig en

bowendien (visueel en verbaal) voorstel. Hierdie begrippe is almal variante in Afrikaans vir representasie, afgelei van die Latynse woord *re-praesentare*, letterlik “om weer teenwoordig te stel”, “om te verteenwoordig”. Wat hierdie relasie van verteenwoordiging presies inhou, is een van die dinge wat uiters moeilik is om te bepaal.

Die voor-die-hand-liggendste vraag by die opvatting dat *Fiela se kind* ’n getroue weergawe van die werklikheid is, is taamlik standaard: waarom het Matthee dan ’n roman daarvan gemaak en nie ’n historiese relaas nie? Dit is ’n gedagte wat sterk by my opkom by ’n boek soos *Moerbeibos*, omdat dit vir my lyk of die nugter, prosaïese geskiedenis van daardie groepie armsalige Italianers in die Knysnabos veel meer trefkrag het as wat die skryfster daarvan gemaak het. Haar relaas van haar navorsing in die *Sarie* is al besonder interessant. Waarom dan die geskiedenis verwring, verdraai, in die kunsmatige vorm van die historiese roman giet (wat nie geskiedenis is nie, en volgens sommige kritici ook nie roman nie)? En dit dan boonop deur ’n besonder oninteressante en ongenueanseerde bewussyn van Silas Miggel filter? Dit sou myns insiens veel interessanter gewees het as die skryfster die Italianers probeer stem gee het, al was dit dan maar as ’n soort gedagtepraat. Maar skynbaar pas soiets nie in die soort boek wat sy wil skryf nie; dit sou nie met die werklikheid korrespondeer nie, want wat weet ’n Afrikaanse skrywer nou van die gedagtes van Italianers af? Maar ’n mens sou ewe goed kon vra: wat weet sy van die gedagtes van ’n bosbouwer van ’n eeu gelede af? Dit is minstens ewe ver van die werklikheid af om die gedagtes van Silas weer te gee. Tog doen die skryfster dit sonder die geringste selfbewustheid daarvoor.

Die antwoord op die vraag waarom skrywers historiese romans skryf, is meestal dat die geskiedenis hulle nie genoeg speelruimte bied nie. Dit is waarskynlik minder lonend ook. Maar om ’n roman te skryf, is om jou vrywillig neer te lê by ’n ander stel reëls as die reëls vir geskiedskrywing. Dit is om ’n ander soort diskoers voort te bring. Die vraag is dan: wat is die verskille tussen die twee presies? En: hoe belangrik is hierdie vraag?

Daar is in die geskiedenis van die literatuurstudie natuurlik al gemeen dat die verband tussen roman en historiese werklikheid van kardinale belang is, naamlik in die tyd van die Positiewisme toe die roman primêr beskou is as dokument van sy tyd (of van die skrywer se innerlike), primêr as gedetermineerde produk van die wette van *race*, *milieu* en *moment* (vgl. Fokkema en Ibsch, 1978).

Om *Fiela se kind* as historiese roman (of film) te lees, is om te aanvaar dat dit as dokument van sy tyd akkurate (waar of valse) inligting oor daardie historiese mense en hulle tyd verstrek. Dit sou dan met ander woorde moontlik wees om

die feite in die argiefdokumente te gaan kontroleer en vas te stel of sulke mense daarin vermeld word – mense wat werklik geleef het en hierdie of daardie karaktereenskappe gehad het. Hierdie verhaal is waarskynlik histories juis. Maar die romanvorm impliseer ook dat 'n groot stuk fiksie by die verhaal gelas is. My dogtertjie van vyf kon nie begryp dat ek sê dit is 'n ware verhaal maar dat dit tog nie heeltemal so hoef te gebeur het nie. Sy kan dus nog nie, as leser, daardie spesiale operasie uitvoer waardeur mens kan sê 'n historiese roman is waar maar binne 'n fiktiewe ruimte nie. Met *fiktiewe ruimte* bedoel ek hier nie dat die plekke wat in die film gewys word, nie werklik bestaan nie. Natuurlik bestaan hulle werklik; die kyker sien dit dan voor sy oë. (Maar hy/sy weet natuurlik dat wat hy/sy sien, in 'n sekere sin 'n illusie is, want dinge word afgeneem soos hulle vandag is en nie soos hulle honderd jaar gelede gelyk het nie.) Die datums is waarskynlik ook akkuraat en die kleredrag van die tyd ook. Ek bedoel daarmee dat mens hier te make het nie met die brute werklikheid nie, maar met die werklikheid geënkodeer binne 'n boek en later geherkodeer in 'n film. Daardeur word die historiese gegewens ook onderworpe gemaak aan ander norme behalwe die norm van korrespondensie met die werklikheid of die norm van waarheid of valsheid: romannorme en filmnorme.

Die fiktiewiteit van die film hoef ek nouliks te beredeneer. In 18-soveel was daar nog nie kleurrolprentkameras nie. Bowendien het ons vir Genis hier in die rol van 'n bitter onsimpatieke ouderling en die skryfster self in die klein rolletjie van 'n bosvrou wat Van Rooyen akkuraat (maar *sotto voce*) tipeer as “luigat” – iets wat waarskynlik daarop gemik is om die gehoor te laat lag. Dit is 'n pikante stukkie selfreferensie van die outeur van die roman. Of sit daar meer in? Is dit dalk 'n poging om vanaf 'n betroubare verhoog 'n ouktoriële karakterisering van Van Rooyen te maak?

Die fiktiewiteit word nog duideliker as mens die verskille en ooreenkomste tussen roman en film bekyk. 'n Baie opvallende verskil is dat die roman begin met die wegraak van die Van Rooyen-kind, maar dat die film hierdie toneel uitsny en begin met 'n toneel waar Benjamin met sy bootjies speel. Dit wysig die gehoor se instelling teenoor die Van Rooyens grondig, want die begintoneel van die roman wek juis simpatie vir mev. Van Rooyen se verlies. Dit stel vir Van Rooyen ook veel meer simpatiek voor – as een wat nie maar net lui is nie, maar wat wil uitstyg bo die lewe van die houtkappers. Sy vrou kry hier 'n naam en het ook 'n stem, terwyl sy in die film nouliks praat voor heel aan die einde.

'n Ander opvallende verskil is dat die film sukkel om die groot afstand tussen die Langkloof en die bos uit te druk. Dit word meestal gedoen met kort flitstonele van die karakters op pad. En dit vervang die redelik uitvoerige beskrywings van sulke togte, veral vroeg in die roman. Maar so verloor die film

die illusie van 'n stadiger lewenstempo, die idee dat tyd veel stadiger verbygegaan het in die verlede. Dit is een van die redes, dink ek, waarom daar geweldig baie gestap, dae lank gestap word in die romans van Dalene Matthee. In tradisionele romans is dit nie die aankoms op 'n plek wat saak maak nie, maar die oorgang van die een na die ander. En dit is iets wat nie versoenbaar is met die visuele aard van die film nie, veral ook omdat daar weinig gebeur tydens die staptogte van die karakters in *Fiela se kind*. Dit bevat min aksietonele en dit sou vir die filmgehoor bepaald nog verveliger as vir 'n romangehoor wees om baie aandag daaraan te bestee. 'n Film is buitendien te kort daarvoor. Maar tog moct, ter wille van die werklikheid en van die uitbeelding van Fiela se deurstellingsvermoë, daaraan aandag gegee word.

Ek dink daar is ook 'n fiktiewe patroon in die ooreenkomste en verskille tussen roman en historiese werklikheid. Was mev. Van Rooyen werklik so deemoedig, versukkeld en onnosel as wat sy voorgestel word? Is daar in die geskiedenis ooit iets oor haar bekend? Maar daar kan byvoorbeeld 'n patroon wees waarvolgens Fiela-hulle se lewenswyse en -omstandighede konsekwent beter voorgestel word en Van Rooyen-hulle s'n konsekwent swakker voorgestel word as wat "werklik" die geval was – natuurlik ter wille van die kontraste in die verhaal en om die leser te manipuleer.

Die pragtig simmetriese kontras tussen Fiela-hulle en Van Rooyen-hulle kan tog seker nie histories juis wees nie? Fiela domineer haar man en kinders volkome; Van Rooyen sy vrou en kinders. Fiela-hulle word uitgebeeld skoongewas rondom 'n netjies gedekte tafel. Sy kan lees, haar kinders ook. Hulle lees die Bybel en gaan biduur toe. Sy maak aanspraak op ordentlikheid. Sy was self vir Benjamin om te sorg dat hy ordentlik skoon is. Sy behandel haar kinders met liefde.

Van Rooyen-hulle woon in 'n soort hartbeeshut. Daar is nie ordentlike meubels nie. Hulle word nooit aan tafel voorgestel nie. Die beddens is hope beddegoed. Dit kontraseer byvoorbeeld skerp met die pragtige groot bed waarop Benjamin vir Selling neerlê by sy eerste terugkoms. Van Rooyen het nooit 'n Bybel in die hand nie, 'n stuk gereedskap selde, maar die osriem dikwels. Die brutale manier waarop hy sy dogter se hare sny, kontrasteer skerp met die innige manier waarop Fiela vir Benjamin was. Fiela is van die begin af doenig met die volstruise, die kolosse van haar wêreld; Van Rooyen met die olifante, die kolosse van sy wêreld. Maar die kontras is hier ewe skerp; Fiela laat broei en vermeerder, sorg, bou op, boer vooruit terwyl Van Rooyen ingestel is op vernietiging. Dit is eers wanneer die omgekeerde simmetrie tussen Fiela-hulle en Van Rooyen-hulle deurbreek word, nadat die olifant vir Van Rooyen getrap het en hy tot dieselfde hulpbehoewende staat as Selling gereduseer is, dat mev.

Van Rooyen die moed kry om die waarheid te vertel en self meer “menslik” te word. Hier sien mens duidelik hoedat die skrywer haar gegewens manipuleer om in haar patroon te pas.

Sy voer dit selfs by waarskynlikheid verby. Wat is die waarskynlikheid dat iemand ’n aanval van ’n olifant sal oorleef? Tog seker baie gering. Parallel daaraan is die ongemotiveerde agteruitgang van Selling. Of moet mens daarin ’n simboliese kastrasie deur sy dinamiese vrou sien en dus ’n feministiese boodskap? Dit is aan die ander kant van die prentjie egter duidelik dat mev. Van Rooyen eers stem kry, eers as sprekende subjek gevorm word wanneer haar man verswak het. Voor die tyd het sy nie die moed om ’n man se opdragte teen te staan nie. Fiela het wel daardie moed, maar dit het geen effek nie. Sy word nie gehoor nie, omdat sy bruin is en boonop ’n vrou.

Hierdie verskille kan in die eerste plek gewoon toegeskryf word aan die willekeur van die outeur. So wou sy dit skryf en so het sy. Dan bly die verskille ondeursigtig, behalwe wanneer mens hulle gebruik om die outeur se eienskappe, haar persoonlike styl, mee te beskryf. Dit is moontlik, soos die voorbeeld van die baie loop getuig. In dié geval is die korrespondensie tussen die teks en die historiese werklikheid nie relevant nie, maar juis die verskil tussen die twee.

Die leser/kyker het dus nòg in die boek, nòg in die film “die werklikheid” voor hom. Hy het steeds te doen met ’n fiktiewe werklikheid, wat weliswaar raakpunte met die geskiedenis het, maar wat geënkodeer word volgens die eise van die verhaal. Daar is ’n verhaallogika, verhaalnorme, filmnorme wat verskil van die norme wat geld vir die gangbare opvatting van die werklikheid.

Die strak omgekeerde simmetrie tussen Fiela en Van Rooyen is myns insiens te sterk. Dit word te skematies, te patroonmatig en daarom wek dit ’n onegte indruk. Daarmee hang saam dat Fiela en Van Rooyen in die grond maar baie eenders is, altyd aan die skree en aanpor, altyd dominerend. Dit maak hulle baie enkellynig, veral in die film.

Die logika eie aan die roman kan die verskille tussen geskiedenis en roman natuurlik nie volkome verklaar nie. Vrae bly oor soos: waarom skryf Matthee nou juis oor hierdie geskiedenis?

In die boek en die film (moontlik sterker in die film) herken mens ’n stel bekende situasies, norme, maniere van kodering. ’n Mens kan dit ’n naam gee: die kode van die 19de-eeuse Realisme. Dit verklaar byvoorbeeld waarom arm en ellendige mense op die voorgrond staan, waarom Benjamin Lukas moet word (en d’t deur die terloopse ingryping van ’n onsimpatieke blanke). Die

toevallighede, die lyding, die idee dat die karakters kan uitstyg bo hulle omstandighede en ook die hele idee van vondeling wees en soek na ware identiteit, is deel daarvan. Dit is die bekende patroon van die *Bildungsroman* soos mens dit byvoorbeeld in *Great Expectations* van Dickens kry. (Wat natuurlik nie die sterk Romantiese elemente ontken wat in hierdie werk veral met die see geassosieer word nie.)

Hier is Kathryn Hume (1984: 36-9) se siening van realisme besonder relevant. Sy meen dat realisme in die literatuur uitgaan van 'n funksionele model analoog aan wetenskaplike observasie. Realisme berus volgens haar op verskeie wetenskaplike aksiomas, soos dat waarneming iets byvoeg by ons skat van kennis, die outeur objektief is en hom onttrek van sy karakters en sy lesers, dat hy voortdurend na nuwe eksemplare van die mensdom soek om te beskryf en selfs sy werke kan struktureer as sosiale eksperimente: die outeur skep 'n situasie en kyk dan hoe sy karakters daarop reageer.

Hume wys egter ook daarop dat nuutheid die eienskap is wat realistiese romans legitimeer. Realistiese beskrywing word uitgebrei na ander, nog onontdekte eksemplare van die spesie mens, ander situasies, vreemde en eksotiese omgewings. Dit is presies wat in Dalene Matthee se werk gebeur. Sy het 'n nuwe uithoekie van Suid-Afrika (die Knysnabos) ontdek wat nog nie deur die realisme verower is nie en sy ontgin die nuutheid daarvan terdeë deur haar lesers nuwe kennis, nuwe ervarings, 'n eksotiese wêreld, 'n vreemde nuwe (sub)spesie, die bosbouers, te bied. En in hierdie trant het die filmmakers 'n toneel ingelas wat nie in die roman beskryf word nie – Van Rooyen wat kaal en besmeer met modder en olifantmis die trop met sy geweer bekruipt.

Dit is egter hierdie realistiese kodering wat die film vir my ongenietbaar maak. Die realistiese kode word nêrens deurbreek nie. Die afloop is so voorspelbaar en die kode so opvallend dat dit vir my kunsmatig en gemanipuleerd lyk. Die onverstoorbare sekerheid van Matthee se werk is ook nie in pas met die postmoderne lewensgevoel nie.

Die realistiese kode vereis egter geensins dat Fielia 'n bruin vrou en die Van Rooyens wit moet wees nie. Die rasseverskil is waarskynlik histories juis, maar ons rassegevoel vandag en die poging om rasseverskille te oorkom, mag deels verklaar waarom die skrywer hierdie geskiedenis gekies het en waarom die roman so gewild is dat dit tot verfilm kon word. Dit is moontlik dat die uitbeelding van 'n moeder-kindverhouding tussen wit en bruin 'n afwyking van die kode kan wees wat geld vir populêre Afrikaanse romans.

Die rasse- en geslagsverskil is natuurlik verhaalnoodwendig, want as Fielia nie

bruin was nie, sou haar kind nooit van haar weggeenem gewees het nie. 'n Houding van rasseverskille ten alle koste deurdryf, spreek uit die onsimpatieke optrede van die ouderling. As dit histories juis is, kan dit as 'n gelukkige vonds vir die skryfster beskou word waarmee sy die Afrikaanse gehoor kan tref waar dit seermaak. En dat sy daarvoor kan skryf sonder sanksie verteenwoordig waarskynlik 'n afwyking van die kode van die realisme: nie die nuutheid gee die boek (en die film) hulle trefkrag nie, maar die projeksie van die hedendaagse rasseproblematiek op die historiese verhaal.

In die roman en die film word heelwat sorg daaraan bestee om Fiela-hulle as ordentlik en simpatiek voor te stel. Hulle is skoon, hardwerkend, gelowig. Hulle pas glad nie in die stereotipe van die lui, dronk, jollie Hotnot nie. Fiela is lief vir haar kinders, kwaai en gelowig. In al hierdie opsigte kontrasteer sy skerp met Van Rooyen.

Ook word simpatie vir Benjamin sorgvuldig opgewek deur te toon hoe bang hy is, deur te wys dat hy nie wil weggaan nie. Die manier waarop hy "baas" sê is vol patos. 'n Mens kry nêrens die idee dat dit die verloopte Afrikanerkind is wat weer aan sy eie mense teruggegee word nie. Eerder die omgekeerde: 'n liefdevolle (maar kwaai) moeder en haar onskuldige kind word veronreg deur die onnadenkende optrede van sekere blankes.

Dit dui dus in teen geslagte-lank ingeburgerde opvattinge van die Afrikaanse gehoor (bedoelende die implisiete gehoor). Dit is ook moontlik om die reaksie van 'n werklike toeskouer teen hierdie agtergrond te verklaar. Die toeskouer agter my in die fliek wat opgemerk het: "Nou gaan hy weer die meid soen" wanneer Benjamin in die film vir die eerste keer op pad terug is na die Langkloof, registreer duidelike hoe gevoelig ons is vir afwykings van ons leefhorison¹, ons gevestigde verwysingsraam. 'n Doodgewone menslike handeling soos om 'n kind wat na 'n lang tyd terugkom te soen, kry oordrewe betekenis. Dit kan verstaan word teen die agtergrond van Gombrich (1969: 60) se opmerking dat afwykings van bestaande verwysingsraam met "exaggerated sensitivity" geregistreer word.

Dat Benjamin vir Fiela soen, het my ook ongemaklik laat voel. Ek weet dit is menslik en natuurlik, maar tog pla die kleurverskil my (al weet ek dit behoort

-
1. Hierdie idee van *leefhorison* ontleen ek aan Gadamer via Jauss se opvatting van die literatuurgeskiedenis as 'n dialogiese proses van resepsie en nuwe produksie. Die resepsie van 'n werk vind, volgens Jauss (1970: 177), plaas teen die agtergrond van sowel die literêre verwagtingshorison as 'n mens se horison van lewenservaring. *Leefhorison* bedoel ek hier as 'n sinoniem vir hierdie horison van lewenservaring.

nie). Die rede daarvoor is, dink ek, dat dit sterk inspeel teen my leefhorison. Die toeskouer wat die opmerking oor die meid maak, is stellig nog gevoeliger daarvoor as ek. 'n Verdere stel norme is dus hier op die spel, naamlik spesifiek Afrikaanse ensenerings van sekere dinge en die waarde wat dit het binne ons leefhorison. Ons apartheidskategorieë word versteur.

Hierdie ensenering behels nog veel meer. 'n Plaashuis was tot onlangs in die Afrikaanse leefhorison (en binne die Afrikaanse literêre kode) nie sommer net 'n plek nie, maar juis die setel van alles wat tipies Afrikaans is en wat goed is. Dit is 'n sentrum in ons voorstelling van ons leëwêreld wat eintlik "opregte Afrikaansheid" gesimboliseer het. Dit is afgesonderd van die (vreemde) buitewêreld. Dit verteenwoordig opregte geloof en menslike deug, veral wanneer dit gekontrasteer word met die bese stad (of, soos in *Fiela se kind*, met die minder sedelike lewe van matrose). Hierdie polariteit van die plaashuis is duidelik in werke soos *Martjie* van Celliers en *Trekkerswee* van Totius, en ook byvoorbeeld in *A story of an African farm*.

Dit is die plek waar huisgodsdienste gehou word. Daar vind die Afrikaner sy sekuriteit en daarvandaan kan hy vertrek om te veg teen droogte, wilde dier, kakie of barbaar. Dat die huis dikwels arm en onaansienlik is (maar skoon) simboliseer juis die Afrikaner se stryd teen magte groter as hy. Dink aan Bart Nel. Die onaansienlikheid van die plaashuis, sy gebrek aan luuksheid, is juis noodwendig. Ryk huise is negatief gelaai, soos byvoorbeeld in Walters se gedig "Vakansie in die Vrystaat". Hierin word "Oom Gert vertel" in moderne idioom nagedig en die verworping van tradisionele waardes (wat onder andere rykdom insluit) gehekkel.

Versteurings van hierdie tradisionele oord van liefde, geloof, sekuriteit en reggeaardheid het 'n besondere trefkrag, soos onder andere die volgende werke getuig. 'n *Lug vol helder wolke* (Schoeman) (wat die plaaslewe negatief voorstel), *In the heart of the country* (Coetzee), *Die Van Aardes van Grootoor* (Uys) en veral *Diepe grond* (Reza de Wet) (wat die plaashuis omvorm tot malhuis).

Fiela se kind hoort waarskynlik tuis in die ry van hierdie werke wat die tradisionele waarde van die plaashuis versteur. Fiela en haar huis het al hierdie tradisionele waardes behalwe dat sy bruin is en dus die moontlikheid skep dat nie-Afrikaners ook goed, gelowig, sterk, sorgsaam, liefdevol, hardwerkend (dit veral) kan wees. Dat sy 'n vrou is, speel ook 'n taamlike belangrike rol in die verloop van die verhaal.

Uit die voorgaande is dit duidelik dat veel meer as bloot referensie (korrespondensie met die werklikheid) in *Fiela se kind* op die spel is. Die toneel

waar Benjamin vir Fiela soen, is veel meer as blote verwysing na 'n seun wat sy ma soen. Dit word gelees teen die agtergrond van die Afrikaner se leefhorison, wat onder andere die apartheidskategorieë en die simboliese waarde van die plaashuis insluit. Dit is ook nie vergesog om in hierdie toneel 'n tradisionele Bybelse topos soos die terugkeer van die verlore seun te sien nie. (In die roman word dit heel eksplisiet uitgespel deurdat Selling vra dat Kittie “vir hom van die verlore seun lees” en deur die verteller se verwysing na 'n vetgemaakte kalf (p. 271).) Die gehoor “weet” hierdie dinge maar al te goed en is baie gevoelig vir die afwykings daarvan. Dat die leefwyse van sekere mense uitgebeeld word, is maar die helfte van die storie. Dit word ook op so 'n manier uitgebeeld dat dit inspeel teen die leser se verwagtingshorison, sy ervaring en kennis van vorige tekste en films. Waarom dit uitgebeeld word en wat die effek daarvan is en wat alles betrokke is by hierdie uitbeelding is duidelik veel belangriker as die feite wat uitgebeeld word.

Nou kan ek terugkeer na die vraag: wat is representasie? Die relasie van “verteenwoordig”, “in die plek staan van”, “weer teenwoordig stel” en “voorstel” het te doen met hierdie vrae na hoe, waarom en op watter wyse dinge uitgebeeld, voorgestel word in die literatuur, maar ook in enige ander medium of representasiesistelsel – film, televisie, die koerante, die wetenskap, die geskiedenis. Representasie in *Fiela se kind* is 'n komplekse samespel van die verhaallogika, die persoonlike styl van die skrywer, konvensies van die romandiskoers (of die filmdiskoers), kodes soos die realisme, die sosiale kodering en waarde van plekke soos die plaashuis, en die leef- en verwagtingshorison van die gehoor (wat byvoorbeeld die apartheidskategorieë en 'n kennis van die Bybel en ander tekste insluit). 'n Mens kan dus postuleer dat daar verskillende vorms van representasie bestaan, verskillende kodes en konvensies, norme en verwagtingshorisonne vir representasies in die literatuur en dat jy hierdie dinge deur noukeurige studie kan uitspel. Daardeur kan jy nuwe insigte verwerf in dinge wat tot nog toe ondeursigtig was. So 'n sisteem van representasie kan mens kortweg 'n *representeem* noem (na analogie van Foucault (1973) se episteesem). Hoe kompleks so 'n sisteem van representasie is, blyk enigins uit die voorbeeld van *Fiela se kind*.

Bibliografie

- Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, E. 1978. *Theories of literature in the twentieth century*. New York: St. Martin's Press.
- Foucault, J. 1973. *The order of things*. New York: Vintage Books. (Oorspr. 1966 in Frans.)
- Gombrich, E.H. 1969. *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon. 2nd edition. 3rd printing.
- Heyns, K. et. al. 1988. *Fiela se kind*. 'n Sonneblom-film.

- Jauss, H.R. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (In Jauss, H.R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.)
- Hume, K. 1984. *Fantasy and Mimesis*. New York and London: Methuen.
- Matthee, D. 1985. *Fiela se kind*. Kaapstad: Tafelberg.
- Matthee, D. 1987. *Moerbeibos*. Kaapstad: Tafelberg.

Geraadpleegde bronne

- Barthes, R. 1977. *Rhetoric of the image* (In Barthes, R. 1979. *Image – Music – Text*. Glasgow: Fontana/Collins: 32-51).
- Ben-porat, Ziva. 1986. Represented reality and literary models: European autumn on Israeli soil. *Poetics Today*, 7(1): 29-58.
- Derrida, J. 1973. *Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signs*. Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, J. 1982. Sending: On Representation. *Social Research*, 49: 294-326.
- De Saussure, F. 1966. *Kursus in algemene taalkunde*. Vert. A. Lee. Pretoria: Van Schaik. (Oorspr. 1915 in Frans.)
- Jameson, F. 1972. *The prison-house of language*. Princeton: Princeton University Press.
- Spariosu, M. (ed.). 1984. *Mimesis in contemporary theory: an interdisciplinary debate*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins.

Potchefstroomse Universiteit vir CHO