

Affek, emosie en die postmodernistiese verhaal: 'n ondersoek na Koos Prinsloo se “Die jonkmanskas”

Carina Steenekamp

Carina Steenekamp, Departement van Antieke en Moderne Tale en Kulture (Frans),
Universiteit van Pretoria

Opsomming

Die vraag oor emosie binne postmodernistiese literêre werke lei dikwels tot algemene opvattinge dat postmodernistiese literatuur 'n “kwyning van affek” behels, dat dit oppervlakkig of “koud” is en sonder diepte. Dit is binne hierdie konteks dat Jenefer Robinson die rol van emosie binne postmodernistiese fiksie bevraagteken. Sy argumenteer dat emosie 'n kritieke rol speel in die leser se interpretasie van realistiese verhale, maar twyfel of dit 'n soortgelyke rol in die verstaan van postmodernistiese verhale kan vervul. Die vorm van die postmodernistiese teks wat volgens Robinson die leser verhoed om deur die verhaal meegevoer te raak, word op die voorgrond van haar twyfel geplaas.

Ten einde haar twyfel te evalueer, word die uitbeelding en rol van emosie met behulp van neurowetenskaplike teorieë in Koos Prinsloo se postmodernistiese kortverhaal “Die jonkmanskas” ondersoek. Dit blyk uit die ondersoek dat die postmodernistiese vorm van die verhaal nie 'n oppervlakkige vervreemding – soos Robinson voorstel – tot gevolg kan hê nie, maar juis 'n verdieping van emosies. Die gevolgtrekking is dat emosie 'n soortgelyke rol as in realistiese fiksie in die interpretasie maar ook in die ervaring van postmodernistiese fiksie kan vervul.

Trefwoorde: affek; “Die jonkmanskas”; emosie; Norman Holland; postmodernisme; Koos Prinsloo; Jenefer Robinson

Abstract

Affect, emotion and the postmodern text: an investigation of Koos Prinsloo's "Die jonkmanskas"

This article offers an integration between theoretical and analytical perspectives on emotion in postmodern fiction. Responding to the influential critical assumption – traceable to Fredric Jameson and reiterated in various strands of criticism – that postmodernism entails a “waning of affect”, the study interrogates the notion that postmodern texts are characterised by emotional thinness, tonal coolness, and a structural hostility towards affective engagement. Against this critical commonplace, the article engages with Jenefer Robinson’s scepticism regarding the possibility of meaningful emotional involvement in postmodern fiction. Robinson argues that emotion plays a critical role in the reader’s interpretation of realistic narratives, but doubts whether it can play a similar role in the understanding of postmodern narratives. The form of the postmodern text – which, according to Robinson, prevents the reader from being swept up in the story – lies at the heart of her doubt. In order to evaluate her doubts, the depiction and role of emotion in Koos Prinsloo’s postmodern short story, “Die jonkmanskas” (The bachelor’s chest), is examined with the assistance of neuroscientific theories. The article provides a more nuanced account of how postmodern works may, in fact, generate, organise and intensify emotional response. The article thus positions itself at the intersection of postmodern narratology, affect theory, and cognitive literary studies, seeking to demonstrate how postmodern form and affective experience need not be oppositional categories.

The opening sections situate the study within broader debates about postmodernism and affect. Jameson’s theorisation of the postmodern as a cultural dominant is revisited, particularly his insistence that postmodernism is marked by depthlessness and an erosion of the modernist belief in expressive interiority. Jameson’s claims about “free-floating intensities” and the dissolution of the centred subject provide the ideological backdrop against which Robinson formulates her doubts about emotion in postmodern fiction. Robinson’s model of emotional response, grounded in contemporary affective science, differentiates between non-cognitive affective appraisals, physiological responses and cognitively mediated emotional evaluations. She argues that realist fiction carefully orchestrates these processes through narrative form, thereby enabling emotional education, recognition and moral insight. She believes that, by contrast, postmodern fiction interrupts these processes by continually foregrounding textuality, form and artifice.

The article then contextualises Robinson’s argument within the recent “affective turn” in the humanities. I emphasise that this renewed attention to embodiment, emotion and experiential immediacy should not be misread as a negation of the postmodern. Rather, the affective turn offers new tools for nuancing how postmodern strategies operate at the threshold between affect and emotion, between precognitive intensities and their cognitive articulation. Drawing on Brian Massumi’s influential distinction between *affect* (prepersonal intensity) and *emotion* (codified, narrativised feeling), the article contends that postmodern literary texts can perform significant work precisely at the boundary between these two registers.

From this theoretical foundation, the article turns to neuroscientific perspectives on emotional processing, relying primarily on Norman Holland’s synthesis of affective neuroscience. Holland’s study provides a functional model through which emotional responses to literary stimuli may be examined without reducing them to subjective impressionism. The article’s

methodological intervention lies in combining Robinson's account of emotional appraisal with Holland's neuroscientific model in order to track how emotional responses are both elicited and cognitively monitored during the reading of a postmodern text.

These frameworks are then applied to Prinsloo's "Die jonkmanskas", a paradigmatic instance of South African postmodern short fiction. The story's nested narrative structure, metafictional self-awareness, oscillating viewpoints, and recursive mise-en-abyme configurations have typically attracted criticism for their formal ingenuity rather than their emotional dynamics. However, the article demonstrates that Prinsloo's narrative strategies promote rather than inhibit affective engagement. The analysis shows that the reader's emotional involvement is not diminished by the story's fragmentation; rather, it is redirected, refracted, and ultimately deepened through the text's manipulation of perspective, its juxtaposition of narrative levels, and its layering of intergenerational memory.

Through a careful reading of key episodes, the article illustrates how emotional cues (such as the protagonist's intimate fixation on the *jonkmanskas*, the depiction of familial tenderness and distance, the political resonances embedded in seemingly mundane details, and the affectively charged contrast between the grandfather's self-mythologising narrative and the grandson's disillusioned critical annotations) activate Holland's categories of direct stimulation, emotional memory, and empathetic mirroring. The story's emotional force derives not from conventional realist immersion, but from the friction between narrative frames, from the exposure of competing epistemic registers, and from the reader's shifting allegiances as the text disrupts inherited genealogies of meaning.

The article argues that the metafictional and postmodern features of "Die jonkmanskas", rather than nullifying affective response, shape a distinctive form of emotional cognition. The reader's awareness of textual construction does not preclude emotional experience; instead, it compels a more vigilant, self-reflexive mode of emotional processing. The text constantly interrupts, reframes and recontextualises the emotional cues it provides, requiring the reader to re-evaluate affective impulses within a broader ethical and historical matrix. This dynamic produces a heightened form of emotional attunement in which affective responses are repeatedly scrutinised, destabilised and reconstituted.

The article concludes that emotion can indeed be elicited in postmodernist fiction in ways similar to realist fiction. The postmodernist form – despite its highly controlled, stylised nature – does not necessarily prevent readers from becoming emotionally engaged. Instead, the form in "Die jonkmanskas" itself shapes the emotional experience. Unlike in realist fiction, where emotional responses tend to be integrated into a coherent moral or cognitive insight, postmodernist narratives leave readers with fragmented, directionless, or self-conscious emotions – what Lyotard calls "intensities". In "Die jonkmanskas" empathy and moral tension are present, but mediated through irony, ambiguity and disorientation, preventing any final integration or moral conclusion. Continuous reinterpretation of the story's embedded narratives destabilises any final integration or interpretation. Even though the emotions elicited in the postmodern story remain ambivalent "intensities", they still influence interpretation: In this postmodern context, confusion precedes emotion rather than the other way around. The postmodern form shapes not a diminished emotional landscape but a differently configured one – fractured, recursive, affectively potent precisely because it refuses to stabilise meaning. The study therefore challenges prevailing assumptions about the affective deficiency of postmodern literary texts and

offers a model for understanding how postmodern form can deepen, rather than diminish, emotional experience.

Keywords: affect; “Die jonkmanskas”; emotion; Norman Holland; Koos Prinsloo; post-modernism; Jenefer Robinson

1. Inleiding

Hierdie artikel is ’n poging om teoretiese en analitiese perspektiewe op emosie in post-modernistiese fiksie te integreer. Die ondersoek word aangepak na aanleiding van Fredric Jameson se bewering in *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (1991) dat die postmodernistiese era gepaard gaan met ’n “kwyning van affek”. Die “kwyning van affek” is volgens Jameson een van die sentrale kenmerke van postmodernisme. Hy redeneer dat die oordad blootstelling aan emosionele stimulering op ’n oppervlakkige wyse uiteindelik daartoe lei dat affek kwyn. Jenefer Robinson se studie van emosies in die kunste sluit ook hierby aan. In *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music, and art* (2005) voer Robinson aan dat emosie ’n kardinale rol speel in ’n mens se interpretasie en verstaan van realistiese fiksie. Sy twyfel egter of emosie ’n soortgelyke rol in postmodernistiese fiksie kan speel vanweë die dikwels hoogs gestileerde en beheerde vorm daarvan (Robinson 2005:150, 227–8). Alhoewel *Deeper than reason* se fokus nie op postmodernistiese fiksie is nie, bevraagteken Robinson wel die leser se emosionele respons op postmodernistiese literatuur. Die doel van die huidige artikel is om die rol van emosie in die interpretasie van ’n postmodernistiese verhaal, dit wat Robinson bevraagteken, te ondersoek. Vir hierdie doel ontleed ek Koos Prinsloo se kortverhaal “Die jonkmanskas”.

Koos Prinsloo word volgens Jackson en De Kock (2015) as die voorloper (“inaugurator”) van postmodernistiese fiksie in Suid-Afrika bestempel. Nieteenstaande sy klein oeuvre (sy skrywersloopbaan strek van 1982 tot sy vroeë dood in 1993), word Prinsloo deur Scheepers (1998:1) beskryf as “die belangrikste eksponent van die postmodernistiese kortverhaal van dié tydperk”. Sy werk is dikwels in omstredenheid gehul as gevolg van sy uitdaging van heteroseksuele norme en die Afrikaner-nasionalistiese diskoers. Hierin het sy oeuvre die grense verskuif, maar hy het ook met sy idiosinkratiese taalgebruik en eksperimentele vertelwyses literêre en sosiale norme uitgedaag en die grens tussen fiksie en werklikheid in sy werk ontwig (Olivier 2008:1; Gray en Strydom 2019:19–21). As skrywer van postmodernistiese verhale kan sy “persoonlike skrywercredo” volgens Scheepers (1998:1) beskou word as “die ondersoek en eksploitering van die spanning tussen fiksionalisering en defiksionalisering”.¹ Olver (2019) en Olivier (2008) beklemtoon die “postmodernistiese” vorm van Prinsloo se werk en dui aan dat Prinsloo hom vanaf sy eerste bundel met die vorm van sy tekste bemoei. Vir die doel van hierdie artikel maak ek gebruik van Prinsloo se kortverhaal “Die jonkmanskas” wat as die “indrukwekkendste vroeë voorbeeld van Prinsloo se spel met fiksie, werklikheid, defiksionalisering, verteltegniek en ’n struktuur van tekste-binne-tekste” geklassifiseer kan word (Olivier 2008:16). Dit is hierdie verteltegniek en struktuur of, om Robinson (2005:227–8) se formulering te gebruik, hierdie “beheerde” en “gestileerde” vorm van “Die jonkmanskas” wat dit juis ’n gepaste verhaal vir die huidige ondersoek maak. Naas die ontleding van hoe emosie in “Die jonkmanskas” ontlok word, verken ek ook die rol wat dit in die leser se interpretasie kan hê.

Literêre kritici wat die verband tussen emosie en letterkunde ondersoek, kies volgens Ahern (2024:102) gewoonlik tussen twee benaderinge: ’n kognitiewe benadering wat veral steun op navorsing binne die neurowetenskap en neuropsigologie, óf ’n affek-teoretiese benadering wat onder andere versterk word deur die werk van Silvan Tomkins, Gilles Deleuze en Brian Massumi. Die huidige artikel verwys na beide hierdie benaderings, maar maak veral van die kognitiewe benadering gebruik vir die ontleding en interpretasie van emosie in die gekose kortverhaal.

Aangesien daar deurentyd in die artikel na beide *affek* en *emosie* verwys word, is ’n definisie van elke begrip uit die staanspoor nodig. Ek maak gebruik van die term *affek* soos dit deur Massumi (1995:96) gedefinieer is: ’n prekognitiewe fenomeen of intensiteit wat hy as “voor-persoonlik” (“prepersonal”) beskryf. Daarteenoor is *emosie*, volgens Massumi (96), die nagevolg van affek: Dit kan beskou word as dit wat in die persoonlike infiltreer as ’n gevolg van “the capture and closure of affect”.² Hy definieer *emosie* as “the intensest (most contracted) expression of that capture” (96).

Vir die doel van die huidige artikel verwys ek na *emosie* soos dit verstaan word deur literêre teoretici wat neurowetenskap in hulle werk betrek. Teoretici soos Robinson, maar ook Miall (2011) en Holland (2009), benut nuwe breinnavorsing om onder meer aan te toon hoe *emosie* eerder ’n proses as ’n afgehandelde toestand is. Die *emosie*proses bestaan uit minstens drie opeenvolgende fases: ’n affektiewe waardering, ’n reeks psigologiese reaksies, en uiteindelik ’n kognitiewe waardering wat die voortgaande reaksie verfyn of wysig. Miall (2011:295) en Robinson (2005:59) beklemtoon dat die aanvanklike affektiewe verwerking (die begin van ’n “gevoel” of prekognitiewe affek) vóór ’n bewustelike of kognitiewe gevolg plaasvind.³ Miall (2011:324) verwys na neuropsigologiese navorsing wat bewys dat *emosie* die basis is van, en ook modellerend is vir, alle kognitiewe aktiwiteit. Geen aktiwiteit kan “emosieloos” of op ’n soort van ’n tabula rasa-wyse geskied nie. *Emosie* is dus nie soos affek verstaan word, “los” van die kognitiewe nie.

As inleidende invalshoek vir hierdie artikel beklemtoon ek in die eerste plek die onderskeid tussen teoretiese en analitiese perspektiewe op *emosie* in postmodernistiese fiksie. Na ’n kort uiteensetting van Jameson se argument oor die “kwyning van affek” in die postmodernisme, ondersoek ek Robinson se analitiese raamwerk van emosionele response op literêre tekste. Robinson se uitgangspunte sal wel deur die loop van die artikel deur meer onlangse affektiewe en neurowetenskaplike teorieë versterk of genuanseer word. Ek sal daarna Robinson se argument kontekstualiseer deur aan te dui hoe haar beskouing rakende *emosie* by die affektiewe wending binne literatuurondersoek aansluit. Om die ontlokking en rol van *emosie* in “Die jonkmanskas” te ondersoek, verwys ek terug na Robinson se raamwerk vir realistiese fiksie, maar maak ook gebruik van teorieë van onder andere Norman Holland, Rachel Smith en Daniel Punday om argumente te versterk.

2. Postmodernisme en die “kwyning van affek”

In *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (1991) beskryf Jameson die postmodernisme nie as ’n styl nie, maar eerder as ’n kulturele dominant (xxvi). Hy redeneer dat ’n vername kenmerk van dié kulture dominant ’n “kwyning van affek” behels. Jameson beklemtoon egter dat dit onakkuraat sou wees om te redeneer dat alle affek (alle *emosie* of gevoelens en alle subjektiwiteit) saam met die koms van die postmodernisme verdwyn het (10).

Jameson verduidelik dat die “kwyning van affek” eerder verstaan kan word in terme van ’n essensiële kenmerk van die postmoderne: ’n diepteloosheid of oppervlakkigheid (1991:9). Hierdie diepteloosheid kan enersyds verstaan word as ’n effek van laat-kapitalisme: Estetiese produksie is, volgens Jameson (4–5), geïntegreer in groter kommoditeitvervaardiging. Die frenetiese ekonomiese dringendheid om voortdurend vernuwend te skep lei volgens Jameson tot ’n oormatigheid wat, in Lacan se terme, ’n tipe skisofrene kultuur tot gevolg het. Alhoewel dit as diepteloos bestempel kan word, is hierdie skisofrene kultuur binne die postmoderne era egter nie gevoel- of emosieloos nie. Dit kan eerder beskou word as ’n kultuur waarbinne ’n oordadigheid van gevoelens heers wat ’n tipe uitputting van affek tot gevolg het. Jameson redeneer dat dit in dié konteks dalk meer akkuraat sou wees om, in plaas van gevoelens, eerder te verwys na Lyotardiaanse “intensiteite”. Hierdie intensiteite wat hy as “free-floating” en onpersoonlik beskryf, word deur ’n eienaardige euforie oorheers (15–6).

Andersyds kan die “afname van affek” verstaan word in terme van die gedesentreerde subjek. Die einde van die gesentreerde subjek binne die postmoderne behels volgens Jameson ’n los-making van emosies want, soos Jameson dit verwoord, “there is no longer a self present to do the feeling” (1991:16). Gibbons (2017:84) verduidelik dit soos volg: “[M]eaningful emotion becomes a postmodern fallacy since the unified modernist self, experiencing internal emotions in response to the external world, is dissolved.” Volgens Jameson (1991:25) is die self, die verwysingspunt, die anker in die realiteit en ons huidige ervaring van die werklike ontoeganklik (25). Daar lê niks “dieper” wat ontsyfer kan word nie. As ’n gevolg daarvan bly ons ervaring “oppervlakkig” (21).

Jameson (1990:6–9) vergelyk onder andere Van Gogh se *A pair of boots* met Andy Warhol se *Diamond dust shoes* om die verskuiwing vanaf modernisme na postmodernisme te illustreer. Hy dui aan dat Van Gogh se kunswerk dikwels tot ’n hermeneutiese interpretasie lei wanneer kykers poog om ’n dieper, sosiale, historiese of psigologiese betekenis daarin te vind. *A pair of boots* word byvoorbeeld geïnterpreteer as ’n onthulling van ’n arbeider se leefwêreld. Die skildery beliggaam volgens hom die modernistiese geloof in egtheid, innerlikheid en die ekspressiewe subjek. Daarteenoor verteenwoordig Warhol se *Diamond dust shoes*, waarin skoene as kommoditeite gerangskik is, oppervlak sonder diepte. Die kunswerk weerstaan diep simboliese interpretasie, maar weerspieël eerder die logika van verbruikerskultuur waar beelde as produkte eerder as uitdrukkings sirkuleer.

Vanweë die veronderstelde dieptelose aard van die postmoderne lyk postmodernistiese fiksie na ’n hoogs onwaarskynlike plek om die voortbrenging van affek te ondersoek (Smith 2011:423, Punday 2020:109). Smith (423) verwys na algemene kritiese opvattinge dat postmodernistiese literatuur emosie op ’n afstand hou en dat dit die geneigdheid het om ’n stemming in te neem wat ’n “koue” of “oppervlakkige” affek tot gevolg het as die “affektiewe hipotese”. Sy verklaar (423): “The affective hypothesis posits that postmodernist literature is characterized by an absence of tonal warmth and that the absence of tonal warmth in a given work signals an absence of affective charge inherent to the work.”

Sy verwys na postmodernistiese kenmerke in literatuur soos metafiksionele strategieë, skeptisisme teenoor subjektiewe konsekwentheid, en die uitstel van narratiewe sluiting wat volgens die affektiewe hipotese affektiewe deurlating versper (424). Hierdie affektiewe hipotese word ook in die werk van Robinson gesuggereer.

3. Emosie en literatuur: die Robinson-raamwerk

Robinson se argument in *Deeper than reason* (2005) berus grotendeels op die uitgangspunt dat 'n emosionele reaksie teenoor 'n literêre werk 'n fisiologiese reaksie is. Sy beskryf dit soos volg: “An emotional response is a physiological response to something that is affectively appraised as something significant in some way to the survival and well-being of me/mine” (290). As ek voel dat ek, of iets van my, “op die spel” is, reageer ek volgens Robinson emosioneel (117). Emosie, meen Robinson, dryf en lei ons reaksies. Sy argumenteer dat niekognitiewe affektiewe waardering – “emosie” voor dit kognitief verwerk kan word – die leser se aandag op bepaalde aspekte in 'n teks vestig wat betekenisvol vir hulle of iets van hulle is (114). Deur die ontlokking van ons emosies begin ons, volgens Robinson, verstaan wat in 'n teks uitgedruk word (289). 'n Leser se emosionele gemoedheid is dus nie iets wat “bykom” by 'n intellektuele interpretasie van 'n kunswerk nie, maar 'n wesentlike deel van die verstaanproses (101–7, 133).

Robinson (117) verduidelik wat gebeur met die lees van 'n realistiese verhaal: 'n Leser se aanvanklike affektiewe reaksies op die gebeure en karakters in die verhaal laat dit blyk dat die gebeure en karakters werklik is. Wanneer die leser emosioneel reageer tydens die lees van 'n roman, voel die leser of iets van hom/haar (bv. belangstellings, behoeftes of waardes) “op die spel” is. Die leser maak affektiewe waardering van wat hy/sy lees en dié affektiewe waardering het 'n fisiologiese effek op die leser wat sy/haar aandag vestig en dalk ook emosionele herinneringe neerlê. Uiteindelik is daar 'n kognitiewe kontrolering van die affektiewe waardering en ook die liggaamlike veranderinge wat dit tot gevolg het (117). Tydens die leesproses is die leser egter terselfdertyd ook bewus van die feit dat die gebeure waarom hy/sy lees, net fiksioneel is en dat die realistiese karakters waarvan gelees word, slegs karakters is en nie werklike mense nie. Robinson (117) verduidelik hoe 'n mens kan reageer teenoor byvoorbeeld Tolstoi se Anna Karenina as 'n “regte persoon”, maar terselfdertyd die verloop van die gebeure en die komplekse struktuur van die verhaal kan geniet en hom/haar verwonder aan Tolstoi se bekwaamheid as skrywer. Die leser se aandag kan dus heen en weer flikker van 'n fokus op byvoorbeeld Anna Karenina as persoon tot 'n fokus op haar as “karakter”. Realistiese tekste poog breedweg volgens Robinson (149–50) om die leser se aandag aanhoudend te vestig op karakters as mense (Anna as “regte persoon”), waar postmodernistiese verhale doelbewus die leser verhinder om meegevoer te raak deur karakters en die leser herinner dat hy/sy met 'n fiktiewe verhaal besig is.

Robinson dui dus aan dat 'n mens onbewustelik en bewustelik emosioneel op 'n verhaal reageer. Beide die onbewuste en die bewuste emosionele reaksies het 'n effek op die leser se interpretasie. Haar werk bied 'n analitiese model wat die rol van hierdie onbewuste en bewuste emosionele reaksies in die interpretasie van realistiese fiksie evalueer. Die rol van emosie in die interpretasie van die postmodernistiese verhaal is logieserwys die opvolgende vraag in Robinson se denkwysie. Wat is die uitwerking van emosie in die leser se interpretasie in verhale wat speel met die konvensies en tradisies van die realistiese roman? Dié postmodernistiese verhale wat volgens Robinson opsetlik ons geneigdheid om emosioneel by verhale betrokke te raak, omverwerp?

Robinson se verduideliking oor die rol van emosie in postmodernistiese fiksie kan beter begryp word binne die konteks van haar bespreking van vorm. Robinson beskou vorm nie uitsluitlik as 'n objek van ons estetiese bewondering nie, maar as 'n wyse waarop ons emosionele ervaring van 'n letterkundige werk beheer kan word (2005:196). Volgens haar is die groot verskil tussen die verwerking van die lewe en die verwerking van 'n letterkundige teks dat die outeur (of implisiete outeur) ons lei en help met ons hanteringsmeganismes (“coping strategies”) deur die

strukturering van die opeenvolging van ervarings. Dit sluit die opeenvolging van waarderings en herwaardering wat ons maak terwyl ons lees, in.

In haar ondersoek oor vorm bevraagteken sy die stilistiese verskille tussen tekste wat klaarblyklik op 'n subtile en beheerste manier ons emosionele ervaring beheer, teenoor ander tekste wat dit juis probeer vermy. Sy dui aan hoe realistiese tekste die geneigdheid het om die leser se emosies “op te voed”. Dié opvoeding gebeur volgens haar op minstens twee wyses. Dit gebeur eerstens deur die sorgsame beskrywing van die emosionele toestande van die karakters en die wyse waarop hulle deur hulle emosies opgevoed word, met ander woorde deur die roman se vertoning van (1) die karakters se fokus of aandag; (2) hulle gedagtes oor of perspektief op die situasie waarop hulle gefokus is; (3) hoe hierdie perspektief en aandag hulle behoeftes, belangstellings en waardes weerspieël; (4) die affektiewe evaluering wat hulle maak; en (5) hoe hulle psigologiese toestande help om hulle aandag te hou op dit wat affektief waardeer word. Deur na te dink oor hulle reaksies, kan karakters daarby saam 'n beter begrip kry van hulle oortuigings van hulleself en hulle situasies. Deur die karakters se opvoeding van emosies dop te hou, kry die leser volgens Robinson 'n voorbeeld van hoe emosies as leermeesters kan optree. Die tweede wyse waarop die leser se emosies opgevoed kan word, is meer direk: Lesers se emosies kan aangeraak word soos hulle lees, sodat hulle aandag, net soos die karakters s'n, gevestig word op sekere situasies. Lesers word ook beïnvloed deur die wyse waarop hulle reageer op hulle behoeftes, belangstellings, en waardes. Uiteindelik word die leser volgens Robinson ook aangemoedig om met die lees van 'n roman te besin oor sy/haar emosionele ervaring tydens die leesproses en om oortuigings te vorm oor die betekenis van wat hy/sy gelees het. Die realistiese teks begelei dus die leser om “toepaslike” emosies te ervaar en daarvoor na te dink. Hierdeur verwerf die leser moontlike morele en kognitiewe insig (158).

Hierdie “opvoeding van emosies” word volgens Robinson grotendeels deur die vorm van die realistiese teks moontlik gemaak. Postmodernistiese fiksie, wat dikwels hoogs gestileer is, gee daarteenoor nie voor om ons enigiets oor emosies of die werklikheid te probeer leer nie (2005:228). As voorbeeld maak sy gebruik van Robert Coover se postmodernistiese kortverhaal “The babysitter”. Alhoewel die verhaal sekere lewensemosies (“life-emotions”) opwek en selfs genot en angs skep vir die karakters en hulle draakstekery, is die lees van “The babysitter” volgens Robinson nie 'n groot emosionele ervaring nie (227–8). Die rede hiervoor is volgens haar die vorm wat so vooropgestel word dat byna elke reaksie van die leser beheer en bestuur word deur 'n “meestermanipuleerder” wat die verhaal vertel. Sy verklaar:

Our ordinary emotional processes have very little chance of getting going before they are nipped in the bud by assertive reminders that the (implied) author is firmly in command and that readers are responding to an artfully constructed story that celebrates not life but the supremacy of form and structure. The story is more like a hall of mirrors than a slice of life. (227–8)

Alhoewel postmodernistiese verhale soos dié volgens haar nie 'n realistiese weergawe van die werklikheid probeer weergee nie, is daar uiteraard steeds emosies ter sprake. Dit kan snaaks of steurend wees. Maar Robinson (227–8) argumenteer dat die emosies wat ontlok word tot so 'n hoë mate deur die vorm van die teks gedryf word dat ons hoofsaaklik bewus bly van die kognitiewe genoeë van intellektualisering en afstand eerder as die belonings van 'n diepe emosionele verbintenis met die karakters of situasies wat in die verhaal beskryf word. Robinson suggereer dat postmodernistiese verhale, in teenstelling met realistiese literatuur, die leser se moontlike besinning oor die emosies wat hy/sy tydens die leesproses ervaar, destabiliseer. Dit

is juis hierdie uitgangspunt van Robinson wat ek met die lees van 'n postmodernistiese verhaal gaan evalueer.

4. Postmodernisme en die affektiewe wending

Binne literatuurstudies het hierdie “oppervlakkige” aard van die postmoderne tot verskeie debatte en verskuiwings gelei (Gibbons 2017:85). Die postmodernisme is beïnvloed deur en het aanleiding gegee tot verskillende “kritiese benaderinge” tot letterkunde wat deur 'n hermeneutiek van skeptisisme (“hermeneutics of suspicion”) bestempel kan word. Hierdie “kritiese benaderinge” het om onder meer twee redes 'n paradigmaverskuiwing in literatuurondersoek tot gevolg: Enersyds beleef kritici 'n uitputting met dié agterdogtige kritiese benaderinge (Latour 2004; Roth 2010; Felski 2015; Moi 2017).⁴ Andersyds is daar die gevoel dat postmodernisme nie meer die huidige oomblik na behore kan beskryf nie. In hierdie agterdogtige kritiese ondersoeke is die estetiese ervaring van die individu nie ter sake nie en word dit dikwels as naïef beskou.

As 'n moontlike teenreaksie op die onderdrukking van die individu se estetiese ervaring binne “klassieke” kritiek of die hermeneutiek van agterdog is daar die afgelope dekade 'n kenmerkende “affektiewe wending” sigbaar:⁵ 'n hernude en wydverspreide belangstelling binne kultuurstudies en kritiese teorie in liggaamlikheid, emosies en die belang van die estetiese (Armstrong 2014:442). Die affektiewe wending, wat chronologies ooreenstem met debatte rondom die einde van die postmodernisme, kan maklik beskou word as 'n regstelling van of 'n teenvoeter vir postmodernistiese agterdog teenoor subjektiewe emosie (Ahern 2024:96, Smith 2011:424, Gibbons 2017:84).⁶

In plaas van die affektiewe wending as teenstander of einde van die postmoderne te beskou, stel Smith (2011:424) voor dat die affektiewe wending eerder verstaan kan word as 'n instrument wat kan bydra tot 'n beter begrip van hoe postmodernistiese estetiese strategieë in hedendaagse fiksie die verhouding tussen die individu se emosie, subjektiwiteit en beliggaming kompliseer. Vir Smith (431–2) is die onderskeid tussen affek en emosie hier van belang. Na aanleiding van Massumi (vroeër bespreek) definieer Smith (431) affek as dit wat ongeartikuleerd, ongedifferensieer en waardeloos is, terwyl emosie beskou word as dit wat gekwalifiseer en gekodifiseer is met 'n betreklik stabiele waarde en betekenis. Op die drempel tussen affek en emosie het affek klaarblyklik die potensiaal om in die domein van emosie in te syfer en daardeur die kodifikasies en waardes te versteur. Smith (431) voer aan dat letterkunde, meer as enige ander kunsvorm, werkzaam is op daardie grens tussen affek en emosie. Die vraag is volgens Smith (431, 441–2) dan nie of postmodernistiese literatuur affek vooropstel nie, maar eerder: Hoe is postmodernistiese letterkunde meer spesifiek werkzaam op die drempel tussen affek en emosie? Hoe verweselik spesifieke literêre werke die affektiewe potensiaal wat hulle uitlok? (441–2). Dit is juis hierdie affektiewe potensiaal van die postmodernistiese verhaal wat Robinson bevraagteken. Die rol van die affektiewe potensiaal in postmodernistiese fiksie teenoor realistiese fiksie wil ek voorts verken.

5. Emosie in literatuur: 'n neurowetenskaplike perspektief

Die ondersoek van die affektiewe in literatuur is egter in die besonder 'n komplekse domein, soos Ahern (2024:101) tereg beklemtoon. Hoe bestudeer 'n mens affek as vlugtige, pre-kognitiewe, voorpersoonlike intensiteit (“affect as intensity, fleeting, precognitive, even pre-personal”)? Die rol wat affekteorie in die interpretasie van literêre werke kan speel, is volgens Ahern (96) steeds aan die ontwikkel.⁷ Hy verwoord die uitdaging wat literêre kritici ervaar indien affek ondersoek word, soos volg:

The particular challenge for scholars whose archive is textual, and so composed of mere marks on a page, is how to trace the contours of phenomena described by non-representational theory when the experience of affective charge is not immediate but, rather, mediated by a symbolic system: written language. (101)

Die affektiewe potensiaal van 'n teks of die affek wat dit moontlik kan ontlok, is ontoeganklik. Om affek in 'n teks te probeer identifiseer of benoem, “verraai” ek die prekognitiewe of die voorpersoonlike deur dit in die kognitiewe of die persoonlike (taal) te “vertaal”. 'n Mens kan dus eerder emosie in en deur 'n teks ondersoek: die “affektiewe potensiaal” soos dit deur die kognitiewe geëvalueer word. Om vas te stel hoe emosie opgewek kan word, asook die effek wat hierdie uitbeelding van emosie op die leser het, verwys ek kortliks na insigte uit Holland se werk.

Die neurowetenskaplike perspektief wat Holland se werk tot die verstaan van emosie in letterkunde bied, kan Robinson se argument versterk. In sy studie *Literature and the brain* (2009) onderskei Holland tussen drie verskillende maniere waarop emosie in literatuur opgewek word: deur direkte emosionele stimulasie, deur emosionele herinneringe en deur emosionele situasies. 'n Kort bespreking van elkeen van dié opwekkings volg.

In sy bespreking van direkte emosionele stimulasies verwys Holland na die werking van die amigdala (2009:91). Hy verduidelik na aanleiding van die neurowetenskaplike Joseph LeDoux dat die amigdala oorsprong gee aan twee prosesse. Die eerste proses skep 'n vinnige respons: 'n Direkte projeksie word na die hipotalamus gestuur wat die liggaam se outonome reaksies herstel. Ek sien byvoorbeeld in die skaduwee 'n slang wat op die vloer lê en ek spring weg. Die tweede proses is meer kognitief: Die sein beweeg stadiger vanaf die amigdala na die frontale korteks, wat die stimulus en die reaksie evalueer. Ek sien byvoorbeeld dat dit eintlik 'n gordel is wat op die vloer lê en nie 'n slang nie. Literatuur en media maak volgens Holland gebruik van die langer (meer kognitiewe) proses, maar ook van die vinnige een. Aangesien ons op direkte emosionele stimulasies reageer, kan blote voorstellings emosies op aanvraag stimuleer. Direkte emosionele stimulasie werk byna soos refleksie: Dit wek emosie op sonder dat ons dit bewustelik kan beheer of keer (2009:91).

Met die lees van 'n literêre werk speel ons eie gememoriseerde emosionele assosiasies ook 'n rol. Neuropsigoloë verwys na die proses as 'n “emosionele herinnering”: iets wat nie noodwendig in woorde omgesit kan word nie, maar wat ons eie emosionele reaksie op dit wat ons waarneem, oproep. Die psigoanalisis Simon Lesser beskryf die proses as “analogisering”: 'n proses waar persoonlike ervaring by die voorgestelde ervaring betrek word. Holland redeneer dat wanneer ons op letterkunde reageer, emosionele herinneringe geaktiveer word. Net soos direkte emosionele stimulasie, funksioneer dié emosionele herinneringe buite bewustelike begrip (2009:92).

'n Derde tipe opwekking waarvan literatuur volgens Holland gebruik maak, is emosionele situasies: Die leser reageer emosioneel op emosionele situasies in literêre werke. Holland (2009:92–4) verwys na onder andere Leslie Brothers en Adam Smith wie se werk moontlike redes bied vir hoekom die leser sterk emosies beleef wanneer hy/sy 'n literêre teks lees, byvoorbeeld wanneer hy/sy simpatie of empatie “met” of “vir” 'n karakter het (93). Hulle merk op dat die leser/toeskouer emosies naboots van situasies wat bloot waargeneem word. Met 'n blote representasie van 'n sekere situasie ervaar die leser/toeskouer die emosie wat hy/sy sou ervaar wanneer hy/sy waarlik in die situasie sou wees en die situasie op sigself werklik sou wees. Die ontdekking van “spieëlneurone” (“mirror neurons”) in onlangse navorsing deur Giacomo Rizzolatti Vittorio Gallese in die neurowetenskap bied 'n moontlike verklaring vir hierdie verskynsel van empatie met fiksionele karakters en situasies. Spieëlneurone bied insig in emosies wat die leser kan ervaar as gevolg van emosionele situasies waarvan hy/sy lees. Wanneer ek oor die algemeen iemand anders iets sien doen, word my spieëlneurone geaktiveer asof ek self besig is met die aksie. Aangesien ek (in my “verbeelding”) optree soos die ander persoon, ervaar ek dieselfde emosies as die persoon wat ek waarneem. In 'n emosionele sin het ek dus empatie of identifiseer ek met die persoon wat die aksie doen (95). Op 'n kognitiewe vlak aktiveer die waarneming van emosionele situasies ons eie spieëlneurone (dit sluit gevoelens, psigologiese reaksies en die impuls om te reageer in). Maar aangesien dit 'n afspieëling is en nie jou eie aksie nie, word die impuls om te reageer, onderdruk. Ons ervaar die gevoel, maar het geen impetus om iets daaromtrent te doen nie (97).

Robinson se uiteensetting van die opvoeding van emosies, asook Holland se bovermelde teorieë aangaande die werking en opwekking van emosie in literatuur, bied 'n sinvolle basis vir die ondersoek wat volg. Robinson se teorie is 'n nuttige raamwerk om vas te stel hoe emosie in 'n teks opgewek word, terwyl Holland se navorsing insig lewer oor hoe die leser reageer op (emosie in) 'n teks.

Ek sal vervolgens die ontlokking van emosie in Prinsloo se “Die jonkmanskas” ontleed deur grotendeels op die raamwerk van Robinson en Holland te steun.

6. Die ontlokking van emosie in “Die jonkmanskas”

Prinsloo se “Die jonkmanskas” in die gelyknamige bundel (1982) bestaan uit verskillende ingebedde verhale wat ineengestremel is. Cloete (2017:26–7) verwys na die kortverhaal as 'n tipe legkaart “where interlocking pieces hold the rest together and a series of complex moves are needed before it can be disassembled or re-assembled”. Volgens Olivier (2008:17) word die verhaal se kompleksiteit “gedra deur 'n geraffineerde struktuur en boeiende raakpunte tussen die onderskeie teksgedeeltes, waardeur versoeke en uitdagings in een verhaal 'n ander verhaal genereer”. In die kritiese reaksie op die verhaal is veel gesê oor die struktuur van die verhaal en die temas wat aangevoer word. Tog blyk daar min opmerkings te wees oor die ontlokking en rol van emosie in die verhaal, 'n gaping wat ek voorts wil vul.

Na aanleiding van Robinson se metode ondersoek ek vervolgens die emosionele toestande van die karakters en die wyses waarop dit in “Die jonkmanskas” uitgebeeld word. Ek sal ook aantoon hoe die leser emosioneel betrek word in die verhaal en uiteindelik die effek daarvan op die interpretasie van die verhaal bestudeer.

In die openingstonele in “Die jonkmanskas” word die emosionele toestand van die karakter deur middel van sy aandagtige fokus uitgebeeld. In die inleidende verhaal word Koos se aandag gevestig op die jonkmanskas waaruit hy wynglase moet gaan haal. Wanneer hy nader aan die kas beweeg, merk die verteller op: “’n Hangkas wat aan die eenvoudige behoeftes van ’n vryer voldoen, *het hy gedink, maar gesê*: ‘Jonkmanskas – dit het amper ’n maagdelike klank’” (71, my beklemtoning). Die idee dat daar onderskei word tussen wat hy dink en wat hy sê, is veelseggend. Die leser kry dus uit die staanspoor ’n innerlike perspektief van die Koos-karakter se gedagtes en wat hy kies om vir homself te hou. Die perspektief wat gebruik word, betrek die leser deur hom/haar ’n blik te gee oor Koos se denke, en moontlik ook sy emosies. Die leser sou kon wonder waarom Koos kies om sy gedagtes oor ’n eenvoudige vryer vir homself te hou, maar eerder die maagdelike gevoel wat die kas klaarblyklik verteenwoordig, te uiter. Sy fokus bly die res van die dag op die jonkmanskas en die aand tuis is hy “verontwaardig en verbaas” (71) wanneer hy nie die woord in die woordeboek vind nie. Wanneer hy die volgende dag by ’n tweedehandse-meubels-winkel ’n jonkmanskas gewaar, word Koos se gedagtes weer geopper: “Dis ’n mooi kas, dink hy” (72). Dit is moontlik in Robinson se terme ’n affektiewe waardering wat deur die kas aangewakker is wat Koos die volgende laat doen:

Hy stap tot baie naby [...] Eers kyk hy net. Dan leun hy vorentoe en ruik aan die kas. Hy staan weer terug. Hy kyk lank na die kas. Wanneer hy vir die tweede keer vorentoe leun, fluister hy met sy lippe dig teenaan die dofglimmende hout: “Jonkmanskas”. Dan vat hy die ronde knop van die een laai vas en trek dit met mening oop en [...] begin versigtig [...] artikels in die laai uit te pak [...] [M]et dieselfde geweld waarmee hy die laai oopgemaak het, sit hy vinnig ’n paar los getikte velle papier [...] langs die ander goed neer. (72)

Olivier (2008:18) redeneer dat die toneel in ’n intieme toenadering tot die kas omskep is en wonder of dit die assosiasies met ’n “jonkman” is. Die gedagtes wat hy die vorige dag oor die vryer en die jonkmanskas gehad het, wat hy gekies het om vir homself te hou, bevestig dié idee van intimiteit. Koos se gedagtes en emosies word deur die jonkmanskas gelei en die idee van die kas oorheers sy bewussyn. Hy beleef ’n intieme aantrekkingskrag tot die kas: Die woord *jonkmanskas* bly hom by en die volgende dag in die meubelwinkel is hy eintlik op soek na ’n houtbed, maar loop tot teenaan die jonkmanskas toe hy dit sien. Sy intieme fokus op die kas word weer bevestig aan die einde van “Die jonkmanskas” waar die eerste episode (die inleidende verhaal) by Iris-hulle vervat word: “[A]an tafel het Koos net met ’n halwe oor geluister [...] want hy kon sy oë nie van die kas afhou nie”; “met die woord ‘jonkman’ was sy gedagte dadelik weer by die kas. Sy mond was nog vol kos toe hy met sy vurk in die rigting van die kas beduie en sê: ‘Ek wil so ’n kas hê’” (87).

In Robinson se terme word Koos se fisieke, motoriese en psigologiese reaksie deur sy affektiewe evaluering eerder as rasonale nadenke gelei. Hy gee homself as’t ware oor aan die emosie wat die jonkmanskas by hom wakker maak. Aangesien die leser vroeg in die verhaal byna as “geheime korrespondent” betrek is, word hy/sy ook emosioneel ingetrek tot binne-in die verhaal. Die leser voel betrokke vanweë die intieme perspektief wat gebruik word. Dit laat hom/haar in staat om die emosies wat deur die kas aangewakker word, ook te beleef. ’n Mens ervaar ook ’n nuuskierigheid rondom die kas wat ’n sekere afwagting in die leser na vore bring: Waarom sou die jonkmanskas Koos so interesseer? Wat sou die kas simboliseer? Die leser word ook emosioneel meegevoer deur die inleidende verhaal se verwysings wat sekere waardes of belangstellings van die leser aanraak. Vir my as ’n Afrikaanse leser wat in ’n kerklike huis grootgeword het, is verwysings soos Stoffel se gebooie wat die oggend in die kerk gelees is en

die seën wat eers gevra word voor daar geëet word (71), bekend. Dit spreek tot waardes wat vir my gebruiklik is. In Holland se terme word emosies by my opgewek as gevolg van emosionele herinneringe wat deur dié beelde geaktiveer word. Die verdere beskrywings van “glimlaggende verloofdes”, Stoffel wat “sy reeds halwe glas rooi wyn” lig, en almal wat vrolik lag (71) skep ’n gemoedelikheid wat ook bekend is. Ek raak emosioneel betrokke by die verhaal aangesien ek voel dat my waardes, belangstellings of ’n tipe “bekende” herinnering aangeraak word. Hierdie waardering beïnvloed ook my fokus in die leesproses.

In die ingebede verhaal wat op die inleidende toneel van die jonkmanskas volg, “Die verlangste was te groot”, word die intieme perspektief voortgesit, maar hier vanuit die oogpunt van ’n eerste-persoonsverteller. Die “nugter” ouma en “onverskrokke” oupa word voorgestel, maar die verteller beklemtoon dat sy kennis wat hy oor sy grootouers dra, “beperk en subjektief” is en dat die verhaal wat hy vertel, “blote fiksie” is (72). Olivier (2008:19) meen dat die gebruik van “fiksie” hier die volgende beteken: “’n seleksie en kombinasie van gegewens uit die werklikheid, aangebied met erkenning aan die beperktheid en subjektiwiteit van die verteller of outeur se gesigspunt”. Die verteller se kennis van hulle bly eerder beperk en voorlopig (die oupa is immers lank reeds oorlede) en word as’t ware deur sy indrukke en emosies beïnvloed. Die leser word weer eens emosioneel betrek deur verwysings wat put uit emosionele herinneringe: Daar word byvoorbeeld verwys na “die Volksie se bucket-seats”, “die mandjie met padkos”, “’n rolletjie pepermente” en “home movies” (72, 75, 76). Met behulp van die nostalgiese stemming spreek dié beelde tot die leser se waardes of belangstellings. ’n Mens voel ook simpatiek teenoor die ouma deur die verteller se beskrywings soos: “Ek klim agter die stuurwiel in en maak haar veiligheidsgordel vir haar vas”; “Sy knyp ’n handsak onder haar arm vas”; “Ek trek versigtig weg”; “op haar voorarm is fyn wit littekens wat ’n operasie agtergelaat het nadat sy op twee-en-sewentig geval en haar arm gebreek het”; “Ek stap saam met haar tot by die toilette”, wanneer sy “amper onhoorbaar” prewel as sy oor haar oorlede man praat en “voel of haar haarnet nog stewig sit”, asook wanneer die verteller noem: “Vir ’n verandering is Ouma korrek in haar feite” (72, 74, 75, 76, 77).

Die vermelding van die ek-verteller in hierdie verhaal se fokus en aandag, soos Robinson (2005:158) voorstel, gee ’n mens ’n beter insig in sy emosies. Hy verwys na die “verkiegings-plakkate” waar hulle verby ry en beskryf hulle so: “Op een van die Bly Blank My Volkslagspreuke het iemand die B’s doodgeverf” (73). Hier betrek ’n soort humor die leser wat die politieke binnestryd van die Afrikaner ken, emosioneel. Hier kom Holland se emosionele herinneringe ter sprake, maar ’n mens kan redeneer dat die herinneringe nie slegs persoonlik is nie, maar ook kollektief: beelde wat in ’n spesifieke tyd ’n groter groep mense emosioneel geraak het. Hierdie kollektiewe herinneringe word voortgesit wanneer die verteller byvoorbeeld beklemtoon dat die destydse rugbytoets op Nairobi wat sy pa vir hulle op die “home movies” wys, tussen “’n *blanke* tuisspan en die Britse Leeus” is (my beklemtoning). Hy meld verderaan dat sy ouma se hande nie bewe wanneer sy vir hom tee ingooi nie, maar dat wanneer hy die geweld op ’n swart vrou in die kafee gewaar en hy daarna in die kar klim, syne wel bewe (74). Hier is weer in Robinson se terme ’n fisieke reaksie op ’n affektiewe evaluering ter sprake. Die verteller sê nie uitdruklik dat hy ontstel is deur wat hy gesien het nie (sy oortuigings word nie spesifiek verwoord nie), maar sy somatiese reaksie daarop (sy hande wat bewe) dui duidelik aan dat hy emosioneel daardeur geraak is. Sy politieke uitgangspunt word verder gesuggereer wanneer hy hoor sy oupa is die 16de September gebore en hy dink: “Dit is ook Breyten se verjaarsdag. Hy’s in goeie geselskap” (75). Hierdie fokus en gekose benadrukking van sekere inligting gee die leser ’n idee van die verteller se standpunt – en moontlik daarby sy emosionele uitgangspunt – oor die tye van apartheid waarin die verhaal afspeel. Nie net sy politieke opinie

word deur sy emosies gesuggereer nie, maar ook sy perspektief op geloof. Hy noem: “Skielik skyn die Jesus Kom-heuwel helder in die middaglig voor ons. Die klippe wat teen die skuinste gepak is om die apokalips aan te kondig, is nuut gekalk.” Sy fokus op die woorde en sy emosionele reaksie daarop laat hom vra: “Is Ouma bang om dood te gaan?” (74). Dit is sy vraag wat sy eie moontlike vrees vir die dood bevestig.

Op ’n ligter noot gee die verteller se humoristiese kommentaar op sy ouma se stories ook vir die leser meer inligting oor sy emosies. Wanneer sy ouma vertel dat sy oupagrootjie toe nie in die oorlog dood is soos vermoed nie, dink hy aan Lasarus, en wanneer sy ouma vertel van die harde man wat sy oupa was, sê hy: “O wys my ’n man wat sy man kan staan ...” wat sy ouma gesteurd laat opkyk oor sy “ontydige tussenwerpsel” (74, 75). Sy ligsinnige aandag benadruk sy vrolike ingesteldheid tydens die rit en sy gesprekke met sy ouma. Die moontlike gebrek aan erns word ook gesuggereer wanneer sy ouma hom vertel van die boek van sy oupa en hy vermeld: “Ek hou my oë op die pad” (76). Die beklemtoning van sy fokus (die pad) suggereer dat die boek aanvanklik nie baie belangstelling by hom uitlok nie. Die blote vermelding daarvan skep egter ’n verwagting en afwagting by die leser oor wat die boek behels.

Met behulp van verskeie beskrywings en, soos Robinson (2005:158) aandui, die ek-verteller se gedagtes oor die situasie waarop hy gefokus is, kry die leser ook inligting oor die emosionele wisselwerking tussen die ouma en haar kleinseun. ’n Sekere ongemak word uitgebeeld deur die min woorde wat aanvanklik tussen die verteller en sy ouma geuiter word en die ouma se kortaf antwoorde op sy vrae (72–4). Die ongemak word bevestig wanneer die verteller noem dat dit die eerste keer is dat sy ouma saam met hom huis toe ry asook sy vermelding later: “Dis weer lank stil in die motor” (73, 74). Wanneer die verteller beseft dat sy ouma haar hare afgesny het, beleef die leser saam met hom ’n gevoel van skok, verlange of selfs vervreemding as hy aandui: “Ek het haar leer ken aan haar hare” (73). Die “emosionele onderwerp” word voortgesit wanneer die ouma noem dat dit “seker die laaste keer” is dat sy dit sou sny (73).

’n Mens vind ’n emosionele sprong van ’n verlange na iets uit die verlede (hoe sy ouma se hare was) na ’n potensiële verlange in die toekoms (wanneer sy ouma nie meer gaan lewe nie). Die emosionele aangetrokkenheid van die ek-verteller-kleinseun (sy verlange na en belangstelling in sy ouma) blyk nie noodwendig wederkerig te wees nie. Die ouma se eie byna koue, feitelike verwysing na haar tyd in die Irene-konsentrasiekamp lok belangstelling by die verteller (73–4), maar skep ook ’n gevoel van afstand tussen hulle: Sy wek ’n ander wêreld op wat vir hom heel onbekend is, en wanneer hy haar meer daaroor wil uitvra, “lyk sy ongeneë om ’n woord verder te rep” (74). Tog vind ’n mens ’n vlugtige verandering in die gevoel van koue “afstandelikheid” tussen die twee. Wanneer sy ouma van sy oupa begin vertel, skuif die verteller “reg vir ’n lekker storie” (75). Dit skep ’n gevoel van sentimentaliteit: die prentjie word byna geskep van ’n seuntjie wat homself gemaklik maak om te luister na ’n storie wat sy geliefkoosde ouma hom vertel. Wanneer hy dan die storie wat sy vertel, vooruitloop, antwoord sy ouma weer kortaf. Hy probeer die situasie red (’n begeerte om terug te keer na die gemoedlike toneel tussen ’n kleinseun en ouma wat ’n storie vertel), maar “dis tevergeefs” (76). Binne hierdie emosionele wisselwerking tussen die ouma en haar kleinseun vind ’n mens ’n voorbeeld van Holland se emosionele situasies: As leser reageer ek emosioneel op die emosionele situasie wat uitgebeeld word. ’n Mens kan redeneer dat my “spieëlneurone” geaktiveer word en dat ek daardeur myself met die kleinseun identifiseer. As gevolg van dié identifisering beleef ek ook die gevoel van verlange, hartseer, afwagting en uiteindelijke teleurstelling, en selfs magteloosheid, deur sy interaksie met sy ouma.

Die verhaal wat daarop volg, “Mij ervaringe”, bevat die jagervaringe van die verteller in die vorige verhaal se oupa. Hier kan verskeie beskrywings van die ek-verteller moontlik ’n gevoel van simpatie by die leser ontlok: die grootvader se beklemtoning dat hulle “maar swak ingerig” was “vir so ’n woeste landstreek” en dat hulle “alger verbaas (was) oor die oneindigheid van die see en die gedreun van die branders”. Hy verwys ook na die mense wat teenoor mekaar sê: “Sal ons ooit weer di liewe aarde sien? Dalk sink di skip. Wat weet ons wat wag fir ons daar ander kant in di freemde land”; meld aan: “(ek) het my konsertina gevat en ’n paar lewendige stukkie gespeel” en maak uitings soos: “Daar staan ek toe alleen met tien ongeleerde osse, raad op vir die lewe en die trek begin die volgende dag na ’n land sonder ’n pad”, asook “Ek is toe getroud en terug na Kenia, want die verlangste na my ouers en die oop vlaktes was te groot” (78–9, 82, 84). Die moontlike gevoel van deernis en empatie wat beskrywings soos dié uitlok, word egter verbreek deur die verteller se brutale, patriargale en rassistiese opmerkings en optredes (79, 81, 83, 84). Hierdie opmerkings funksioneer as direkte emosionele stimulasies wat ’n gevoel van afsku by my as leser opwek sonder dat ek dit bewustelik kan keer. Die verteller se perspektief en hierdie tipe opmerkings oor situasies waarin hy hom bevind, is egter veelseggend. Dit skep dikwels ’n afwisselende stemming wat verskillende emosies tot gevolg het.

’n Voorbeeld van dié afwisselende stemming word gevind in die bokstoneel wat verhaal word. Die verteller verwys na die boksegeveg, oftewel “die mishandeling” (84), tussen die Italianer, Engelsman en Maat Piet: “Die bloed spuit uit die kêrel se neus. Alles wat om hom is, is bespat. Hy spring daar op en is die trappe af. Die nege dae wat ons op die skip was, het ons hom nie weer gesien nie” (84). Na die beskrywing van die bloederige episode vermeld die verteller: “So het ons dan ’n plesierige reis en al die beste grappies gehad” (84). Die vrolike blik van die verteller op die gruwelike toneel skep ’n gevoel van afgryse by die leser. Dié gevoel word waarskynlik ook ervaar deur die kleinseun wat die ervaringe van sy oupa lees.

In hierdie middelste verhaal van “Die jonkmanskas” is die emosies van drie moontlike “partye” ter sprake: die verteller (die oupa wat sy jagervaringe deel), die leser (sy reaksie op die oupa se verhaal), en ook die kleinseun van die oupa wat deur die manuskrip van sy oupa lees en notas byvoeg. ’n Mens sou moontlik ’n vierde “emosionele” perspektief kon byvoeg: die emosies van die kleinseun soos deur die leser verbeel wanneer die kleinseun deur die manuskrip werk. Die kleinseun se emosie word indirek uitgebeeld (en moontlik deur die leser verbeel) deur die kommentaar wat hy lewer en notas wat hy byvoeg by sy oupa se manuskrip. Die oupa se ervaringe en persoonlike invalshoek word geplaas langs die kleinseun se akademiese, “neutrale” kommentaar. Die “onderbeklemtoning” van dié notas (in ’n kleiner lettertype onder aan die bladsy) het ’n beklemtoning van emosies tot gevolg: Dit wek ’n nuuskierigheid by die leser op oor die waarde van die notas wat volgens die kleinseun bygevoeg moet word. Tog is van die oënskynlik neutrale woordkeuses en beskrywings in die kleinseun se voetnotas emosioneel gelaai. Hy wys byvoorbeeld ’n verdagte datum in die manuskrip uit (77), haal ’n bron aan wat aandui dat “die meerderheid Boere egter nie gekwalifiseer (het) om tot die land toegelaat te word nie” (80), en verwys na ’n bron wat aantoon: “Dit ly geen twyfel nie dat die Boere in Oos-Afrika hulself skuldig gemaak het aan grootskaalse jag wat dikwels gegrens het aan ’n massa-uitroei en -slagting” (85). Hierdie byvoegsels veroorsaak by die leser ’n sekere twyfel en minagting teenoor die oupa se verhaal. Die “rooskleurige” verlede soos die oupa dit moontlik beleef het, word hierdeur gekritiseer en ondermyn. Die leser kan hom/haar verbeel en indink hoe die kleinseun met moontlike teleurstelling en afkeuring die notas byvoeg (wat weer die leser se eie emosies beïnvloed).

Die kleinseun se emosies word dan wel op meer direkte wyse bevestig deur sy nadenke oor die teks. Hy vermeld: “Ná die laaste voetnoot duur dit ’n lang ruk voordat ek weer my moeë vingers

op die sleutels sit om verder te tik. Maar niks gebeur nie” (85). Sy naslaanwerk oor jag en “penile insecurity” beaam sy weersin en hy kies om nie die jagstories te verhaal nie (85). Olivier (2008:20) beklemtoon dat die grootvader se verhaal “spreek van welhaas onbeperkte selfvertroue, ’n macho-selfbeeld en ’n veroweraarsperspektief”. Wanneer die kleinseun kies om nie die jagervaringe te verhaal nie, breek die konfrontasie volgens Olivier (2008:21) “tussen die grootvader-jagter en die verteller-naamgenoot na die oppervlak deur”. Hy meen dat die kleinseun-verteller tot “die insig kom dat daar agter die ‘ware manlike ondervindings’ die groter ‘waarheid’ is van ‘massa-uitroei en -slagting’, met die jag as simptoom van ’n onsekere emosionele en seksuele identiteit”. Die leser beleef saam met die kleinseun die spanning, magteloosheid en moedeloosheid wat deur hierdie konfrontasie uitgebeeld word. Die teleurstelling in grootouers en voorvaders se aksies in die verlede en ’n mens se eie, onwillekeurige verbintenis daarmee raak my persoonlike waardes, emosionele herinneringe en dus my emosies aan.

Die kleinseun se keuse om dan wel die oupa se naskrif aan te haal, is ook op ’n emosionele vlak veelseggend. Na afloop van sy jagervaringe vermeld sy oupa: “Ik kan di lesers [...] ferseker [...] Alles het werklik gebeur en is nie fersindsels nie, maar ware manlike ondervindings” (86). Die agterdog wat die kleinseun met behulp van sy notas in die res van sy oupa se verhaal geplaas het, word hier indirek voortgesit. Waar hy vroeër die getrouheid van sekere inligting in sy oupa se teks bevraagteken het, betwyfel hy hier die betroubaarheid van die hele verhaal. Sy aanvanklike beklemtoning vroeër in “Die jonkmanskas” dat die verhaal wat volg, “blote fiksie” (72) is, word hier op indirekte wyse nageboots. Teenoor sy eie erkenning van beperkte wete staan sy oupa se oormatige sekerheid. Die leser wat moontlik deur die persoonlike invalshoek van die oupa se verhaal meegevoer kon word, word herinner dat dié waarheid ook moontlik fiksioneel is. Die leser kan hierdeur die moontlike teleurstelling of kritiek in die grootouer se verhaal van die kleinseun deel. ’n Sekere spanning word geskep deur die verskillende epistemologiese veronderstellings wat deur die twee opeenvolgende verhale aangebied word. Olivier (2008:19) verwys na hoe die verhaal van die kleinseun die beperktheid en subjektiwiteit van sy kennis erken, terwyl die grootvader aanspraak op empiriese juistheid maak deur sy ondervindings “werklik” en “waar” te noem. Hy redeneer dat die uitdrukking “ware manlike ondervindings” in die grootvader se geskrif “egter naas feitelike betroubaarheid ook outensiteit en egtheid [impliseer]: die ondervindings van ’n ‘ware man’”. Die leser kry direkte en indirekte inligting oor die ongemak van die kleinseun aangaande die betroubaarheid van sy oupa se “ware manlike ondervindings”, maar beleef dan self ook ’n sekere ongemak: Die leser word aangemoedig om sy/haar morele waardes in terme van wat “waar” en “werklik” is, te bevraagteken. Daarmee saam word sy/haar opinie oor emosionele en seksuele identiteit ook deur die karakter se reaksie daarop geraak.

Die idee van die fiktiewe duur voort wanneer die verteller in die daaropvolgende paragraaf sê: “Die storie sou kon aangaan. Ek sou Ouma op ’n oggend kon gaan oplaai en uitry vir tee en skons by Jan Smuts-huis in Irene” (86). Die verhaal spring “terug” na ’n moontlike opvolgbesoek tussen die kleinseun en sy ouma, maar dit bly voorlopig (“sou kon aangaan”). Die onwaarskynlikheid wat deur die konjunktief gesuggereer word, gee hierdie gedeelte in “Die jonkmanskas” ’n hartseer en droewige stemming deur dit wat moontlik sou kon gebeur het, maar nie gebeur het nie. Die verteller spesifiseer ook die weer wat die droewige atmosfeer sou weerspieël: “Stel jou voor, sulke trietsige jonkmansweer. Ouma wat rondstap en vertel van die siekes en sterwendes” (86). Wanneer hy terug in die kar klim en John Lennon se “Imagine” op die radio hoor, oorval “die hartseer van jare” hom: “Ek huil met oorgawe asof die hartseer nooit weer gaan einde kry nie. En langs my sit my ouma” (86). In reaksie op sy hartseer en trane reageer die ouma, die een wat langs hom sit en moontlik vertroosting sou kon bring, egter weer koud en afsydig:

“Ek is moeg. Jy moet maar ry dat ons by die huis kan kom” (86). Die wisselende stemming soos vroeër in “Die jonkmanskas” spreek as gevolg van die voorstelling van dié emosionele situasie tot die leser se emosies: ’n Mens voel aangeraak deur die verteller se intense emosie en die moontlike onverskilligheid van sy ouma, haar gebrek aan troos en simpatie.

Die ongemak tussen kleinseun en ouma wat vroeër in hierdie ontleding bespreek is, word hier weer uitgebeeld. Met hierdie tweede hipotetiese ongemak tussen die twee karakters verkry die leser ook moontlik ’n dieper insig in hulle verhouding. Die sterk gevoel van ongemak tussen hulle dui op onsekerheid wat moontlik tussen hulle heers: Nie een van hulle weet hoe om die ander op ’n eerlike en openlike wyse te bereik nie. Die oomblik wanneer die situasie te eerlik of emosioneel raak, probeer een of beide die situasie verander: Hy raak byvoorbeeld ligsinnig wanneer sy ouma oor manlikheid praat en die ouma raak onsensitief wanneer haar kleinseun uit sy hart uit huil. Die emosie wat hier opgewek word, het ’n kollektiewe lading: Dit raak spesifieke Afrikaner-stereotipes aan.

In die slot-episode is Koos terug in die meubelwinkel waar hy teenaan die jonkmanskas staan. Die derdepersoonsverteller vermeld: “Wanneer hy omkyk en sien dat die winkelier na hom staar, druk hy vinnig die laai toe. Hy staan ’n tree terug en vou sy hande agter sy rug” (87). Sy reaksie suggereer ’n skalkse skuldigheid. Die leser kan moontlik ’n gevoel van ongemak beleef wanneer Koos nie luister na die winkelier wat hom vervies nie. Die verhaal eindig met Koos wat sê: “Hierdie jonkmanskas ruik na motwortel” en dan in die kas klim en die deure dig agter hom toetrek (87). Hierdie vreemde, irrasionele aksie kan op verskeie maniere geïnterpreteer word. Volgens Olivier (2008:21–2) loop die spel met perspektiewe van die verhaal op hierdie klimaks uit, wat simbolies van die karakter se identiteitskrisis kan wees. Hy redeneer dat die verskeie perspektiewe ’n illustrasie bied van die ingewikkelde nosie van identiteit. Die assosiasies rondom “jonkman” en “jonkmanskas” laat volgens Olivier (2008:21–2) “blyk hoe ’n begrip van die self verstrengel is met sosiale, historiese en kulturele identiteitskonstruksies”. Hy meen dat die uiteindelijke inklim in die kas eweseer ’n begeerte na identiteit is as “verwarring oor wat daardie identiteit mag wees” (Olivier 2008:23). Die inklim in die kas is enersyds “’n daad van toe-eiening en magsuitoefening, die evaluasie van die grootvader as simboliese besetter”, maar dit is ook “’n daad van magteloosheid, ’n erkenning van hoe hy deur die verlede omsluit en gevange gehou word” (22). Olivier (22) verwys ook na die “toespeling op die uitdrukking ‘getting back into the closet’, wat binne die konteks van die verhaal dui op ’n huiwering oor die tradisionele implikasies van ‘jonkman’-wees”. Die jonkmanskas, meen hy, “het simbool geword van sowel die ‘manlike ondervindings’ wat as model aan die nageslag oorgelewer is as Koos se homoseksuele begeertes” (22).

’n Ander moontlike interpretasie van Koos se finale aksie steun meer op die metafiktiewe aard van die verhaal. Die jonkmanskas waarin hy klim, is uiteindelik net ’n woord: ’n woord wat hom vanaf die openingstoneel fassineer en waaroor hy moontlik ’n storie kan skryf (71). Hier vind ’n mens ’n *mise-en-abyme*-effek van ’n woord in ’n storie, maar ook ’n storie binne ’n woord. Wanneer Koos in hierdie jonkmanskas klim, klim hy dus eintlik in die woord self in. Hierdie absurde gebaar beklemtoon ’n selfbewuste vertelling, maar dit benadruk ook taal se beperkings. Hierdeur word klem gelê op Koos se onvermoë om volwaardig deur taal sy verhaal, maar ook dié van sy oupa en ouma, vas te vang.

Die ondersoek maak dit sover duidelik dat emosies in postmodernistiese fiksie op ’n soortgelyke wyse as in ’n realistiese verhaal opgewek kan word. Prinsloo se verhaal bied verskeie sorgsame (direkte en indirekte) beskrywings van karakters se emosionele toestande wat ’n

moontlike meevoering, afwagting en verwagting by die leser kan skep. Deur direkte emosionele stimulasies, emosionele herinneringe en ook die uitbeelding van emosionele situasies word my emosies as leser opgewek. As leser ervaar ek, nes die karakters in die verhaal, 'n reeks groeiende emosies waarin my fokus gerig is op die karakters en hulle situasies. “Die jonkmanskas” betrek die leser emosioneel deur verskeie aspekte van die storie en karakters wat tot my belangstellings en waardes spreek. Ek maak waarderings soos ek lees wat my aandag op sekere aspekte van die teks plaas. My emosionele reaksie weerspieël dikwels dié van die karakters, en ander kere weer nie.

Die ondersoek dui dus aan hoe selfs hierdie hoogs gestileerde, selfbewuste en gefragmenteerde teks steeds snellers vir niekognitiewe affektiewe waarderings en somatiese reaksies bied. Ten spyte van die beskrywings van karakters se emosionele toestande en die aanraking van die leser se emosies waarop in hierdie versigtige lees van die verhaal gewys is, is die rol van hierdie emosies anders as wat Robinson in realistiese tekste verwag: Waar realistiese fiksie 'n opvoeding van emosies veronderstel, word die leser hier met losstaande emosies gelaat, sonder enige finale oortuigings. Die leser ervaar moontlike nuuskierigheid, ongemak of fassinering, maar die verhaal verskaf nie latere verduidelikings vir die ontlokking van hierdie emosies nie. Die leser bly afwagting, nuuskierig en verwonderd, maar hierdie affektiewe waardering word nie deur die teks geïntegreer sodat 'n opvoeding van emosies kan plaasvind wat tot 'n morele helderheid lei nie.

Robinson se twyfel oor die rol van emosie in terme van die vorm van die postmodernistiese verhaal bly egter nog onaangeraak. Ek poog vervolgens om aan te dui hoe juis die postmodernistiese vorm van “Die jonkmanskas” 'n effek kan hê op die leser se kognitiewe monitering wat sy/haar emosionele respons op en interpretasie van die verhaal kan beïnvloed.

7. Emosie en die postmodernistiese spel met vorm

Robinson se twyfel aangaande die rol van emosie in die postmodernistiese fiksie spruit grotendeels uit die postmodernistiese neiging om die tekstualiteit en fiktiewe aard van die teks op die voorgrond te plaas. Sy redeneer dat wanneer die vorm van die teks só vooropgestel word, die leser nie 'n groot emosionele ervaring kan hê gedurende die leesproses nie (227–8). Ek sal vervolgens drie aspekte van “Die jonkmanskas” ondersoek wat die vorm van die verhaal beïnvloed: die “onnatuurlike” struktuur, die metafiksionele eienskappe, en die vloei van die verhaal as 'n tipe *mise-en-abyme*. Ek sal op die moontlike rol van hierdie aspekte op die leser se emosies wys en aandui wat die invloed daarvan op sy/haar verstaan van die verhaal kan wees.

Die eiesoortige struktuur van die kortverhaal stel 'n mens in staat om uitgangspunte van die “onnatuurlike” narratiewe teorie te betrek. Richardson (2016:385) beskryf “unnatural narrative theory” soos volg:

The theory of fictional narratives that defy the conventions of nonfictional narratives and of fiction that closely resembles nonfiction. It theorizes fiction that displays its own fictionality, and focuses on works that break (or only partly enter into) the mimetic illusion.

Richardson (2016:386) verduidelik dat “onnatuurlike” tekste nie poog om die grense van nabootsing (mimikrie) te vergroot nie, maar juis eerder met die konvensies van nabootsing speel.

Die fantastiese insident in “Die jonkmanskas” waar Koos ’n manuskrip, ’n goue sakhorlosie en foto’s van sy oupa uit die kas in die meubelwinkel haal en dan sy eie (onvoltooide) storie daarby neersit, speel duidelik met die konvensies van die “natuurlike”. Maar soos Punday (2020:99) tereg vra: “Is something that is merely physically impossible enough to make a narrative unnatural, or do such works need specifically to invoke and reject mimesis?” ’n Aspek van “Die jonkmanskas” wat wel duideliker binne die omskrywing van die “onnatuurlike” pas, is die moontlike metaleptiese spel wat in die verhaal teenwoordig is.⁸ Alhoewel die aard van die metalepsis in die verhaal nie as “suiwer” metalepsis, soos deur Gérard Genette gedefinieer,⁹ beskryf kan word nie, is daar wel sprake van ’n tipe horisontale verskuiwing van karakters tussen verhale of situasies: Koos as karakter in die een verhaal, as verteller in die ander, en dan ook as redigeerder (’n tipe medeskrywer) in sy oupa se verhaal. Punday (2020) verwys na die algemene opvatting dat metalepsis ’n vervreemdingseffek op die leser se emosionele intrekking in die teks het. Hy verwys veral na die opvatting dat metalepsis ontwrigtend is, dat dit die leser se meevoering met die verhaal onderbreek, asook dat metalepsis die metafiksionele en die storie as artefak vooropstel (101, 103, 104). In sy ondersoek daag Punday egter hierdie algemene opvatting oor die vervreemdingseffek van metalepsis uit en dui aan hoe metalepsis moontlik die leser se emosionele band met die verhaal kan verdiep, ten spyte van die moontlike vervreemding wat dit tot gevolg kan hê. Punday se bevindinge kan ook op “Die jonkmanskas” toegepas word.

Die metaleptiese spel in “Die jonkmanskas” kan soos volg opgesom word. In die raamvertelling word die karakter Koos voorgestel. ’n Heterodiëgetiese verteller beskryf sy aksies en gee vir die leser ’n interne fokalisasie van Koos se denke. Die perspektief spring en in die ingebede verhaal wat daarop volg, is Koos as eerstepersoonsverteller aan die woord. In die daaropvolgende verhaal (die oupa se jagervaringe), vervul Koos die rol van redakteur, medeskrywer of kritikus van sy grootouer se manuskrip. Die verhaal van die oupa se ervaringe word onderbreek deur Koos se akademiese kommentaar. Die volgende hipotetiese verhaal van die opvolgontmoeting tussen die kleinseun en sy ouma word weer deur Koos as eerstepersoonsverteller vertel. In die slot-episode in die meubelwinkel is Koos weer as karakter teenwoordig en word sy aksies weer deur die heterodiëgetiese verteller beskryf. Die leser beleef dus ’n sprong tussen perspektiewe, maar ook tussen “verskillende Koos’e”. Hierdie skuiwe kan steurend wees vir die leser, wat met elke verhaal kan voel dat hy/sy hom-/haarself moet heroriënteer in terme van die invalshoek wat gebruik word, maar dit kan ook, soos Punday voorstel, ’n emosionele effek tot gevolg hê.

Die perspektiefverskuiwing is simbolies van die verskillende magsoosisies wat Koos inneem: Aanvanklik word daar óór hom vertel. Die leser word, soos in die vorige afdeling van hierdie artikel aangedui, emosioneel ingetrek en voel simpatiek teenoor die karakter Koos. In die daaropvolgende verhaal oefen Koos egter meer “beheer” uit deur self aan die woord te wees. Die leser kry meer intieme insig oor onder andere sy politieke standpunt. Wanneer hy daarna as redakteur optree oor sy oupa se verhaal, kom die narratiewe magsoosisie tot ’n tipe klimaks: Hier kan Koos as moontlike medeskrywer of kritikus sy gesag uitoefen. Scheepers (1998:81) meen dat Koos as “abstrakte outeur agter sy lessenaar inskuif en sy grootvader se storie ‘oorvertel’ – dit word sy verhaal”. Sy notas trek die leser se aandag af van die oupa se persoonlike invalshoek, beïnvloed die getrouheid van sy oupa se verhaal en het ook ’n (manipulerende?) effek op die leser se emosies. In die volgende verhale vind ’n mens dan weer ’n afname in gesag: weer Koos as eerstepersoonsverteller wat ’n hipotetiese verhaal vertel, en dan uiteindelik weer Koos as karakter wat in die kas klim. Die leser beweeg en spring as’t ware saam van verhaal na verhaal, wat ’n halfmaankurwe van narratiewe “beheer” voorstel. Deur saam ook (direk of indirek) die emosies van die “verskillende Koos’e” (Koos as karakter, Koos as verteller, Koos as kritikus) te beleef en dit kognitief te monitor, ervaar ’n mens moontlik ’n tipe magteloosheid wanneer die verhaal eindig

met die heterodiëgetiese verteller se perspektief: Koos se verhaal word, net soos moontlik sy identiteit, grootliks deur ander bepaal. Al skryf hy teen sy verlede in en is hy in staat om sy morele misnoeë teenoor sy grootouers se optredes te verwoord, lê die laaste woord nie by hom nie.

Vanweë die metaleptiese spel is hier 'n onderbreekte kognitiewe monitering teenwoordig. In Robinson se model oor realistiese fiksie integreer kognitiewe monitering emosies in begrip. Deur middel van die postmodernistiese metalepsis word die integrering hier uitgestel. 'n Integrering van emosies, 'n leser se moontlike identifikasie met hierdie gevoel van magteloosheid, is eers moontlik na die skep van 'n tipe analitiese afstand van die verhaal. Die "realistiese" ontlokking van emosies word hier byna omver gegooi: 'n Begrip van die metaleptiese spel lei tot kognitiewe monitering van emosies wat uiteindelik tot 'n tipe integrering kan lei. Die leser bly as't ware tussen gevoel en interpretasie vasgevang.

Die metafiksionele aard van die verhaal is ook veelseggend. Na afloop van die kommentaar op die jonkmanskas in die inleidende verhaal sê Helena as slot van die verhaal: "'n Mens kan 'n storie daarvoor skryf." Die storie(s) wat daarop volg, is dan wel die storie(s) wat klaarblyklik daarvoor geskryf is. In die meubelwinkel sit die karakter Koos "'n paar los getikte velle papier, die manuskrip van 'n storie, langs die ander goed neer" (72). Die verteller in die daaropvolgende verhaal erken dan, soos reeds vermeld, dat die verhaal wat hy vertel, "blote fiksie" (72) is. Aan die einde van dié verhaal neem die verteller sy plek agter sy lessenaar in en "haal die oortreksel van die tikmasjien af" (77). Na die verhaal van die oupa se ervaringe merk die verteller (soos reeds genoem) op dat dit 'n lang ruk duur voordat hy weer sy moeë vingers op die sleutels sit om verder te tik. Ná sy naslaanwerk in *Science and sexual oppression* kondig hy "die einde van die storie" (85) aan. In die verhaal wat volg na sy oupa se naskrif, staaf die verteller: "Die storie sou kon aangaan" (86). Die kortverhaal is dus vol verwysings wat dui op nadenke oor die proses van die skryf van die verhaal. Net soos die metaleptiese spel, kan hierdie metafiksionele kommentaar ook steurend vir die leser wees: Net soos die leser hom/haar moontlik in die storie ingeleef het of daardeur laat meevoer het, word hy/sy gemaak dat dit wat hy/sy lees, slegs fiksioneel is. 'n Mens word dus kort-kort herinner aan die fiktiewe aard van die verhaal. Hierdie voortdurende herinnering of metafiksionele "truuks" het, soos Holland (2009:78–8) redeneer, 'n moontlike emosionele uitwerking op die leser: Ten spyte van die aanvanklike waarskuwing dat die storie 'n blote konstruksie is, word 'n mens daardeur meegevoer en ervaar mens empatie met die karakters – net om weer teleurgesteld as't ware uit die verhaal geruk te word om te verneem dat die verhale se geloofwaardigheid betwyfel word.

Hierdie wantroue in die geloofwaardigheid van die verhaal speel ook 'n rol in die opvoeding van emosies wat deur Robinson verwag word. Prinsloo se metafiksionele fiksie lê emosies se onstabiliteit bloot. Hier word doelbewus aangedui hoe die narratiewe emosionele response blootlê. Emosie word dus self 'n metaeffek waar gevoelens oor gevoelens oor gevoelens blootgelê word: Koos vertel van sy oupa se verhaal en sy gevoelens, sy ouma se verhaal en haar gevoelens, en lê ook, sonder konteks, sy eie gevoelens bloot. Die metafiksionele aard van die verhaal hef dus nie emosionele ervaring op nie. Die leser weet, en word gereeld byna "gewaarsku", dat dit wat hy/sy lees net 'n storie is; nietemin raak hy/sy meegevoer deur die storie binne die storie, die blootlegging van emosie binne emosie. Hierdie gebrek aan volhoubare meevoering en die teleurstelling om deur verhale meegevoer en dan kort daarna ontgnugter te word, plaas 'n onsekere wantroue, angstigheid, onsekerheid en selfs 'n frustrasie in die geloofwaardigheid en onstabiliteit van stories. Die leser word aangeraai om self die beperktheid en subjektiwiteit van verhale of geskryfte te bevraagteken. Hierdie beweging tussen meevoering ('n tipe intrek in die verhaal) en ontgnugtering ('n afbreek met die verhaal) skep vir die leser 'n ruimte vir nadenke oor die affek en emosies wat

as't ware deur die verhaal se hoofkarakter self getoets word. Emosies word weer eens nie hier geïntegreer om die emosies op te voed tot morele insig soos Robinson van realistiese fiksie verwag nie. Emosies word in onstabieleit, ongeloofwaardigheid, kunsmatigheid en ironie blootgelê.

Uiteindelik behoort die verhaal se vorm van 'n tipe *mise-en-abyme* ook ondersoek te word. In “Die jonkmanskas” vind 'n mens 'n storie binne 'n storie binne 'n storie ... Die inleidende verhaal vertel van Koos; Koos vertel dan van homself, sy ouma en oupa; die oupa vertel daarna van sy jagervaringe en daar word kommentaar gelewer deur Koos; waarna Koos vertel oor 'n hipotetiese geleentheid saam met sy ouma; en uiteindelik word daar weer vertel oor Koos. Die leser beleef dus 'n sekere glij van een verhaal in die ander in. Net soos die vorige twee tipiese post-modernistiese kenmerke, kan hierdie struktuur van 'n byna eindelose kolk ook hinderlik wees vir 'n leser wat moontlik die behoefte aan 'n afgeronde of simplistiese verhaal met 'n begin, middel en 'n einde het. Die glij van een verhaal na 'n volgende kan egter die leser emosioneel uitlok: Jy voel deurmekaar en magteloos aangesien 'n vaste greep of vashouplek op 'n enkele verhaal nie moontlik is nie. Olivier (2008) verwys ook na 'n *impasse* en die gevoel van onvoltooidheid wat die verhaal weerspieël. Hierdie glij sonder einde laat die leser met baie vrae.

Die idee van onvoltooidheid word alreeds in die inleidende verhaal ter sprake gebring: Koos sit “'n paar los getikte velle papier, die onvoltooide manuskrip van 'n storie, langs die ander goed neer” (72). Cloete (2017:27) redeneer dat Koos hierdeur uiteindelik kry wat hy wou hê: “[I]t supplants the grandfather's memoir.” Ek dink nie dit is so eenvoudig nie. Olivier (2008:18) vra tereg: “Voeg die erfgenaam sy eie manuskrip aan die erflating toe? Haal hy die objekte uit die kas om dit vir homself toe te eien, los van verbintenisse aan 'n verlede? En waarom is die manuskrip onvoltooid?” Hy verwys na 'n resensie van André P. Brink oor *Jonkmanskas* waarin Brink (1983) skryf: “Prinsloo wil nie ‘antwoorde’ gee nie: deur die akkumulering van tekstvlakke wil hy die verwardheid en die weerloosheid van die jongman so presies en onemosioneel as moontlik demonstree – en dit dan as ‘halwe kring’ aan die leser oorgee om in sy saamleef met die werklikheid te voltooi” (in Olivier 2008:18). Brink se argument is van waarde, maar sy beskrywing van die demonstrasie as “onemosioneel” is juis strydig met die argument wat in hierdie artikel aangevoer word. Olivier (2008:22) voer immers aan dat die onvoltooidheid van die verhale 'n vermoeidheid en droefheid tot gevolg het. Dit dui volgens hom op die onvermoë van die Koosvertellers “om 'n sinvolle onderhandeling aan te knoop met die waardes en identiteitskonstruksies wat deur die verlede beliggaam word, en sodoende 'n versoenende perspektief te vind”. Die vraag ontstaan dus volgens Olivier (22) of daar wel een of ander voltooiing of “einde” in die verhaal is. Selfs die slotgebaar van Koos wat in die kas klim, dui volgens Olivier (22) op 'n *impasse*: Koos klim in die kas “in die verstikkende atmosfeer van die motwortel.” Die gevoel wat die leser in die glij van die *mise-en-abyme*-struktuur van die verhaal ervaar, benadruk dus die gebrek aan afsluiting of voltooiing wat deur die verhaal gesuggereer word.

Saam met die sprong van perspektiewe en die metafiksionele kommentaar skep die *mise-en-abyme*-vorm van die verhaal 'n tipe ineenmelting van die verhaaldeure. Die leser beleef 'n onsekerheid in terme van wie of wat vertel en wat waar of fiksioneel is. Die mosaïek van verhale versmelt in 'n tipe mengelmoes. Mason (2016:89) redeneer dat Prinsloo se narratiewe modus operandi deur hierdie neutrale perspektiewe of relativisme opgeneem is. Dit bied volgens hom vir die leser “neither one nor the other position from which to make a moral judgment”. Hy beklemtoon dat Prinsloo se vertelwyse en die objektiewe aard van sy estetika (“the detachment of his aesthetic”) nie van die leser vereis om morele oordele te vorm nie (92).

Die verhaal se glip, die metafiksionele kommentaar asook die *mise-en-abyme*-struktuur daarvan het moontlik tot gevolg dat die leser alle verhaaldeure, asook die moontlike emosies wat dit opwek, met agterdog bejeën. Hierdie agterdog of onsekerheid hoef egter nie, soos in Robinson (227–8) se terme, as ’n voorbeeld van (slegs) kognitiewe genoeë van intellektualisering en afstand beskou te word nie. Die agterdog en onsekerheid vorm juis deel van die leser se emosionele ervaring en is van belang in die leser se interpretasie van die verhaal. Die emosies wat deur die verhaal ontlok word, word dus nie deur die struktuur van die verhaal ondermyn nie, maar daardeur versterk. Dit is dalk juis hierdie postmodernistiese vorm en spel van die verhaal wat die affektiewe potensiaal van die literêre werk, in Smith (2011: 441–2) se terme, ontlok. Die vorm van die verhaal maak dit vir die leser moontlik om nie slegs meegevoer te word nie, maar ook ontnugter te word: Empatie én agterdog is hierdeur tegelykertyd moontlik.

Die bostaande bespreking toon aan dat die hoogs gestileerde en beheerde vorm van ’n postmodernistiese verhaal soos dié van “Die jonkmanskas” tog, in teenstelling met Robinson se mening, ’n diepe emosionele uitwerking op die leser kan hê. Al sou die postmodernistiese tegnieke steurend vir die leser voorkom en die model soos deur Robinson voorgestel van emosie voor begrip nie gevolg word nie, blyk dit dat dié postmodernistiese tegnieke die emosionele ervaring van die leser kan verdiep. Die postmodernistiese vorm van die verhaal is dus nie iets wat oorkom moet word ten einde “dieper” emosioneel by die verhaal betrokke te raak nie; dit is juis deur hierdie vorm dat die leser emosioneel ingetrek en geraak word.

8. Gevolgtrekking

In hierdie artikel is Jameson en Robinson se argumente aangaande affek in postmodernisme as vertrekpunt gebruik. Nadat ek Robinson se twyfel aangaande die rol van emosie in postmodernistiese fiksie ontleed het, het ek dit ook gekontekstualiseer binne verskuiwings in literatuurondersoek. Met behulp van teorieë van onder meer Robinson en Holland het ek daarna die ontlokking van emosie in “Die jonkmanskas” ondersoek en ook die rol verken wat dit in die leser se interpretasie kan speel.

My ondersoek dui aan dat emosie in ’n postmodernistiese verhaal soos in realistiese fiksie ontlok kan word. Die verkenning van die postmodernistiese vorm van die kortverhaal het ook bevestig dat die hoogs beheerde vorm nie ’n leser noodwendig keer om meegevoer te raak deur ’n postmodernistiese verhaal nie. Die postmodernistiese vorm, juis dit wat Robinson bevraagteken, speel ’n belangrike rol in die emosionele ervaring van die verhaal. Die rol van hierdie ontlokking van emosie verskil egter van dit wat Robinson van realistiese fiksie verwag: Waar die opwekking in realistiese fiksie tot ’n opvoeding en integrering van emosies kan lei, word die leser van die postmodernistiese verhaal met losstaande, rigtinglose of selfbewuste emosies, of Lyotardiaanse “intensiteite” gelaat. Al word empatie en morele situasies in Prinsloo se verhaal blootgelê, word dit hier met ironie, ambivalensie en disoriëntering gedoen. Die verhaal bied nie ’n finale integrasie van emosies wat tot ’n morele insig lei nie. Die integrering en daaropvolgende interpretasie word uitgestel deur eindelose herinterpretasies van elke ingebedde verhaal. Die losstaande intensiteite en die glip tussen werklikheid en fiksie maak die finale morele insig onmoontlik.

Al sou hierdie emosies losstaande en ambivalent wees, speel dit wel ’n rol in die leser se interpretasie van die verhaal. Deur die “wanorde” van begrip voor emosie in hierdie postmodernistiese

verhaal (en nie emosie voor begrip soos Robinson voorstel nie) word die intellektuele spel en ontleding self as 't ware emosioneel: Net soos Koos ondersoek, definisies naslaan, daarvoor skryf en dan emosies ervaar, ervaar die leser ook 'n vermenging en "skommeling" van betekenis, begrip en gevoel in die leesproses. Interpretasie word self 'n manier van ervaring.

Postmodernistiese fiksie het dus nie 'n tekort aan affek en emosie nie. Dit speel wel 'n ander rol as in realistiese fiksie. In plaas van die gestruktureerde emosionele pedagogie van realistiese fiksie ontlok dit emosies wat nie tot katarsis lei nie, maar wat eerder ambivalent en self-reflekerend bly. Uiteindelik bied die vraag oor hoe emosie en die affektiewe potensiaal in postmodernistiese fiksie uitgelok word, opwindende verdere ondersoekmoontlikhede.

Bibliografie

Ahern, S. 2024. Affect theory and literary criticism. *Emotion Review*, 16(2):96–106. DOI: <https://doi.org/10.1177/17540739241231934>.

Alber, J. en B. Richardson (reds.). 2020. *Unnatural narratology: extensions, revisions and challenges*. Columbus: Ohio State University Press.

Armstrong, N. 2014. The affective turn in contemporary fiction. *Contemporary Literature*, 55(3):441–65. <https://muse.jhu.edu/article/558673> (Januarie 2026 geraadpleeg).

Cloete, E. 2017. Going on safari: the tales of two Koos Prinsloos. *Tydskrif vir Letterkunde*, 54(1):5–33. DOI: <http://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.54i1.1>.

Felski, R. 2008. From literary theory to critical method. *Profession*, 1:108–16.

—. 2015. *The limits of critique*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.

—. 2020. *Hooked: art and attachment*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.

Genette, G. 1980. *Narrative discourse*. Oxford: Blackwell.

Gibbons, A. 2017. Contemporary autofiction and metamodern affect. In Van den Akker, Gibbons en Vermeulen (reds.) 2017:117–30.

Gray, C. en W. Strydom. 2019. Introduction: Koos Prinsloo: a tribute. *Journal of Literary Studies*, 35(1):19–24. DOI: <https://doi.org/10.1080/02564718.2019.1583435>.

Holland, N.N. 2009. *Literature and the brain*. Gainesville: The PsyArt Foundation.

Jackson, J.-M. en L. de Kock. 2015. Is Afrikaans literature a world literature? New notes on an old field. LitNet, 9 April. <http://www.litnet.co.za/is-afrikaans-literature-a-world-literature-new-notes-on-an-old-field> (1 Desember 2025 geraadpleeg).

- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke UP. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral-proquest-com.uplib.idm.oclc.org/lib/pretoria-ebooks/detail.action?docID=3007805> (5 Desember 2025 geraadpleeg).
- Latour, B. 2004. Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. *Critical Inquiry*, 30(2):225–48.
- Mason, P. 2016. Masculinity against the grain in Damon Galgut's *The beautiful screaming of pigs*, André Carl van Merwe's *Moffie* and Koos Prinsloo's *Jonkmanskas*. *Scrutiny*2, 21(3):73–93. DOI: <https://doi.org/10.1080/18125441.2016.1255247>.
- Massumi, B. 1995. The autonomy of affect. *Cultural Critique*, 31:83–109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- Miall, D.S. 2011. Emotions and the structuring of narrative responses. *Poetics Today*, 32(2):323–48. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-1162704>.
- Moi, T. 2017. *Revolution of the ordinary: literary studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- Olivier, G. 2008. *Aantekeninge by Koos Prinsloo*. Stellenbosch: Rapid Access Publishers.
- Olver, T. 2019. Duplicity as structure: translation and analysis of a story by Koos Prinsloo. *Stilet*, 31(1/2):182–204.
- Prinsloo, K. 1982. Die jonkmanskas. In Prinsloo 1982.
- . 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Punday, D. 2020. Metalepsis and emotion in unnatural stories. In Alber en Richardson (reds.) 2020:99–114.
- Richardson, B. 2016. Unnatural narrative theory. *Style*, 50(4):385–405. DOI: <https://doi.org/10.5325/style.50.4.0385>.
- Robinson, J. 2005. *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music, and art*. Oxford en New York: Oxford University Press.
- Roth, M.S. 2010. Beyond critical thinking. *The Chronicle of Higher Education*, 56(17):4–5.
- Scheepers, R. 1998. *Koos Prinsloo: die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg.
- Seth, A. 2021. *Being you: a new science of consciousness*. Londen: Faber.
- Smith, R.G. 2011. Postmodernism and the affective turn. *Twentieth Century Literature*, 57(3/4):423–46. <https://www.jstor.org/stable/41698760> (7 Desember 2025 geraadpleeg).
- Sontag, S. 2001. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador.

Van den Akker, R., A. Gibbons en T. Vermeulen. 2017. *Metamodernism: historicity, affect, and depth after postmodernism*. Londen en New York: Rowman & Littlefield.

Vermeulen, P. 2015. *Contemporary literature and the end of the novel: creature, affect, form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Eindnotas

¹ Tog vind 'n mens tussen kritici 'n huiwering oor die postmodernistiese stempel wat vrymoedig aan Prinsloo toegeken word (Olver 2019; Olivier 2008). Olivier (2008:1) dui aan dat sy interpretasies van Prinsloo se werk beduidend verskil van dié van Scheepers s'n aangesien sy die "postmodernisme" by Prinsloo sterker beklemtoon as hy. Hy verklaar: "Die erosie van die grens tussen 'fiksie' en 'werklikheid' en die tematisering van representasie mag tipies postmodernistiese verskynsels wees, maar om te impliseer dat Prinsloo as volgroeide postmodernistiese skrywer op die toneel verskyn het, is 'n vereenvoudiging."

² Beklemtoning in oorspronklike teks.

³ Dit is belangrik om wel te noem dat nuwe neurowetenskaplike navorsing krities is oor hierdie tipe "waarderingsteorieë" ("appraisal theories") oor emosie: teorieë wat reken op 'n "hoër" kognitiewe waardering of evaluasie van die konteks waarbinne die psigologiese verandering plaasvind. Seth (2021:178) verwys na waarderingsteorieë se aanname dat daar 'n duidelike onderskeid is tussen wat "kognitief" is en wat nie: "Low-level, 'non-cognitive' perceptual systems are assumed to 'read out' the physiological condition of the body, while higher-level cognitive systems 'evaluate' this condition through more abstract processes such as context-sensitive reasoning". Seth (178–9) dui aan dat die brein egter nie netjies verdeel kan word tussen "kognitiewe" en "niekognitiewe" domeine nie. Die proses is meer gekompliseerd en geïntegreer.

⁴ Verskeie kritici is skepties oor die oorheersing van "kritiese benaderings" tot letterkunde: Roth (2010) vergelyk kritici met bloedhonde wat op hardnekkige wyse 'n teks se ongenoegsaamheid uitsnuffel; Latour (2004) wonder of kritiek nie uitgeput is nie, terwyl Felski (2015) redeneer dat ons waardering van kunswerke weens die populêre groei van kritiek of die "hermeneutiek van agterdog" verskraal het. Felski argumenteer dat wanneer 'n literêre teks agterdogtig gelees word, die teks bloot 'n "simptoom" van die kritikus se voorafgaande teoretiese of politieke insigte word. Moi (2017:175) dring daarop aan dat die kritikus in só 'n geval nie fokus op die teks se eie belange nie – die kritikus dwing eerder die teks om aan sy/haar teoretiese en politieke skemas onderwerp te word. Die gevolg is dikwels voorspelbare, vervelige en sielododende ondersoeke. Aanhangers van die hermeneutiek van agterdog poog, volgens Moi (2017:184), om die onvermydelike aantrekkingskrag van die kritikus se eie ervaring van die teks en sy/haar eie lees van die teks te vermy deur konstante agterdog aan te beveel. Dit lei tot 'n radikale vernouing van die literêre kritikus se denkwyses en, in die ergste gevalle, tot 'n permanente houding van 'n veel-seggende sinisme (184).

⁵ Dit is belangrik om kennis te neem van argumente teen die "affektiewe wending". Vir teoretici soos Felski is die "affektiewe wending" 'n belangrike verskuiwing vanaf 'n "negatiewe" tot 'n meer "positiewe" benadering tot die literêre teks: In plaas daarvan om die teks te benader as kritikus wat moet uitvind waaraan 'n teks skuldig is, bied die "affektiewe wending" 'n fokus op die leser se ervaring van die literêre teks. In Felski se geval is die "affektiewe

wending” dus eerder ’n verwerping van kritiese teorie. Hierteenoor wys John Guillory in *Professing criticism: essays on the organization of literary studies* (2022) byvoorbeeld op die naïwiteit van hierdie beskouing in sy verdediging van kritiese benaderings. Ek glo dat kritiek en affek nie teenoor mekaar hoef te staan nie. Die doel van die hierdie artikel is egter nie om by hierdie debat betrokke te raak nie. Ek ondersoek eerder – soos Robinson – wat die rol van affek in die ervaring (en interpretasies) van literatuur is.

⁶ Gibbons (2017:84–5) verwys na die komplekse verhouding tussen die postmoderne en affek: Affek soos dit verstaan word in moderne affekteorie, is grootliks deur Deleuze beïnvloed. Hierdie beskouing van affek word as ontologies beskou en is dus losgemaak van die subjektiewe ervaring. Jameson se opvatting van affek, daarenteen, word eerder as situasioneel geag. ’n Definisie van Vermeulen (2015:8) help om die verskil makliker te verstaan: “While affects are non-cognitive and non-representational intensities that take place outside of consciousness, emotions emerge when such intensities are narrativised, named and represented as part of individual experience.” Wanneer Jameson verwys na die “kwyning van affek”, word “affek” aan die individuele ervaring gekoppel. Jameson se “affek” verwys dus eintlik, in hedendaagse terme binne affekteorie, na emosie. Sy verwysing na die onpersoonlike, vryswewende (“free-floating”) intensiteite van die postmoderne ervaring (1991:15–6) kan volgens Gibbons (2017:85) eerder met die on- / “voor”-persoonlike, nonsubjektiewe intensiteit van affek in affekteorie vergelyk word.

⁷ Ahern (2024:98) vermoed dat kritici se twyfel aangaande die gebruik van affektiewe neurowetenskap in letterkunde spruit uit die literêre ondersoek (“the questions researchers in literary studies seek to ask”) asook die eienskappe van dít wat deur literêre kritici ontleed word (“their objects of study”). Hy verwys na die komplekse toepassing van affekteorie op letterkundige werke: “When one is faced not with a brain to be scanned by fMRI, but a text to be read with attunement to its formal devices, the requirements for interpretation are categorically different” (98).

⁸ Metalepsis is, volgens Punday (2020:99), “one manifestation of the unnatural”.

⁹ In *Narrative discourse* beskryf Genette (1980:234) metalepsis as die verbreking van normale reëls aangaande die bestuur van die invoering van kennis van een situasie, deur middel van diskoers, na ’n ander situasie. Voorbeelde van metalepsis sien ons wanneer die skrywer verklaar dat hy/sy die lot van die karakters manipuleer, of wanneer karakters die skrywer konfronteer (Punday 2020:100). Punday (2020:100–1) verwys na retoriese en ontologiese metalepsis; laasgenoemde kan verder ook in vertikale en horisontale metalepsis verdeel word.