

TR 89-48 v

00R DIE KORTKUNS VAN JOHN MILES

Marêsa de Beer

Tesis voorgelê ter voldoening aan
die vereistes vir die graad
MAGISTER ARTIUM
in Afrikaans en Nederlands aan die
Universiteit Rhodes, Grahamstad

Oktober 1988

Promotor: Etienne van Heerden

Finansiële steun van die RGN en die Universiteit Rhodes
word hiermee met dank erken.

SAMEVATTING

Hierdie tesis behels intensiewe analises van sommige van Miles se kort-kortverhale uit die bundel Liefs nie op straat nie in 'n poging om na te gaan watter vertelstrategieë gebruik word. Die uitgangspunt is dus die ondersoek na "the rules that govern...textual actualization and, consequently, those rules that govern the way literary discourse functions as communication" (Riffaterre, 1983:158). Voorts word aandag gegee aan die onderlinge verhouding van die tekste, hoe hulle op mekaar inspeel en in voortdurende interaksie met die bundeltitel verkeer - en wat die funksie daarvan is.

Die volgende tekste word in opeenvolgende hoofstukke ontleed: "Lucy", "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?", "Hy staan by die deur en hy klop", "Gustav gaan speel" en "Liefs nie op straat nie". In 'n slothoofstuk word die implikasies van die bundeltitel bespreek en dié tekste wat nie afsonderlik behandel is nie, word ook kortliks betrek. Daar word tot die gevolgtrekking gekom dat die verwagtinge wat deur die bundeltitel geskep word enersyds geïroniseer word deurdat die bundeltitel nooit eksplisiet "voltooi" word nie, en deurdat dit wat by implikasie nie op straat gesien moet word nie, wel op straat geplaas word en noukeurig betrag word. Maar die titel dui andersyds ook op 'n denkwyse of mentaliteit wat in al die tekste (of by die vertellers, of die karakters of albei) voorkom.

In die bespreking van "Lucy" word hoofsaaklik gelet op die kontras en interaksie tussen die wêreld van die kind en dié van die volwassene - en hoe hierdie wisselwerking in die teks geaktualiseer word deur die kontras in tydsbeleving, die gebruik van "mémoire involontaire", "durée" en die kontras tussen en oorvleueling van vertelperspektief en fokalisering.

In verband met "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" word spesifiek gelet op die ooreenkomste en verskille wat die teks toon met die tradisionele spanningsverhaal. Daar word veral aandag gegee aan die manier waarop konvensionele tegnieke gebruik word om spanning te skep,

maar ook om 'n hele subteks te genereer, waardeur die teks uiteindelik "verplaas" word na die niveau van die psigologiese dilemma van die moordenaar.

In die bespreking van "Voorgevoel" val die klem nie soseer op dit wat die verteller probeer oordra nie, maar op die manier waarop sy intensie deur die ruit waardeur hy kyk én deur die vertelling self ondergrawe word. Sodoende word hy as verteller, en die teks as literatuur, op die voorgrond geplaas én ontbloot in hulle verskansing en magteloosheid.

"Oom Nakkie, my Oom Nakkie" en "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" word saamgegroeper in een hoofstuk om die klem te laat val op die interaksie tussen die twee vertellings binne die eerste teks, en die interaksie tussen die twee tekste. Uiteindelik kan dit gesien word as drie vertellings wat mekaar voortdurend relativer en ironiseer. Die "oorwinning" van die "liefs-nie-op-straat-nie"-mentaliteit in die teks én in die gemeenskap word ook deur die samespel van die drie vertellings geïllustreer.

In hoofstuk vyf wat handel oor "Hy staan by die deur en hy klop" word daar veral aandag gegee aan die ironiserende rol van die Bybelverwysings, die kontras tussen Jan en die res van die gemeenskap en die manier waarop die "klimaks" as 't ware voltrek word in die "oop plek" in die teks, sodat die hele dekodering steun op die invul van daardie "oop plek" en die implikasies daarvan.

"Gustav gaan speel" is min of meer volgens die leksia-model van Barthes geanaliseer, met die doel om te probeer vasstel hoe die betekenisproses van die teks funksioneer, én om aan te toon hoedat die teks 'n herleesproses voorveronderstel.

In die bespreking van die titelteks is aangetoon hoe die teks sentreer om die basiese dualiteit tussen die verteller-as-skrywer en die joernalis, en hoe dié teenstelling deur die teks self gerelativeer word. Die teks word belig as die credo van die bundel en by implikasie ook van die prosa van Sewentig.

ABSTRACT

This thesis involves intensive analyses of some of the short-short stories in John Miles's Liefs nie op straat nie, in order to reveal the narrative strategies employed in each. In other words, it is geared to "the rules that govern...textual actualization and, consequently, those rules that govern the way literary discourse functions as communication" (Riffaterre 1983:158). Subsequently, attention is given to the interrelationship among the texts, the way in which they act upon one another and interact with the title of the volume, in order to establish the function of such relations.

The following texts are analysed in consecutive chapters: "Lucy", "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?", "Voorgevoel", "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" and "Wie het nog Oom Nakkie gesien?", "Hy staan by die deur en hy klop", "Gustav gaan speel", and "Liefs nie op straat nie". In a concluding chapter the implications of the title are discussed with reference to all the texts in the volume, including those not analysed individually. It is concluded that, on the one hand, the expectations raised by the title are ironized because the title is never "completed" explicitly, and because that which, by implication, should not be seen in public ("op straat"), is specifically situated in the street and scrutinized in close-up. But on the other hand the title also evokes a peculiar mentality present in all the texts, either in the narrators, or in the characters, or in both.

The discussion of "Lucy" is focussed mainly on the contrast and interaction between the world of the child and that of the adult and on the way in which this interaction is actualized within the text through the contrast in the experience of time, the use of "mémoire involontaire", "durée" and the contrasts between (and overlapping of) narrative perspective and focalization.

In respect of "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" special attention is paid to similarities and contrasts between this text and the traditional suspense story, notably the way in which conventional

techniques are employed to create suspense, as well as to generate an entire subtext which eventually "relocates" the text on the niveau of the murderer's psychological dilemma.

In discussing "Voorgevoel" emphasis is not placed primarily on what is conveyed by the narrator, but on the way in which his intentions are subverted both by the window pane through which he is looking and by the narration as such. In this way he is foregrounded and revealed as narrator, just as the text is foregrounded and revealed as literature, with the emphasis, in both cases, not only on their defence mechanisms but also on their impotence.

"Oom Nakkie, my Oom Nakkie" and "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" are grouped together in one chapter in order to illuminate the interaction between the two narratives in the first text, as well as the interaction between the two texts. Ultimately, they may be seen as three narratives juxtaposed through irony and relativism. The "triumph" of the "preferably not in public" mentality, both in the text and in society, is also illustrated by the interaction between the three narratives.

In chapter, 5, in which "Hy staan by die deur en hy klop" is discussed, attention is focussed on the ironic function of the Biblical references, the contrast between Jan and the rest of society, and the way in which the "climax" is located within the Iserian "blank" in the text, so that the entire process of decoding is based on a filling in of that "blank" and its implications.

"Gustav gaan speel" is based loosely on Barthes's lexia model, in order to determine the signifying process in the text, and also to demonstrate the way in which the text presupposes rereading.

In the discussion of the title text it is revealed how the text is centered in the basic dichotomy between the narrator-as-writer and the journalist, and the way in which this polarity is relativized by the text as such. The text is demonstrated to be the credo of the volume as a whole as well as of the fiction of the Seventies in Afrikaans.

INHOUDSOPGAWE

Voorwoord	viii
1. "Lucy"	1
2. "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?"	21
3. "Voorgevoel"	38
4. Die "Oom Nakkie"-tweeluik:	
A. "Oom Nakkie, my Oom Nakkie"	48
B. "Wie het nog Oom Nakkie gesien?"	85
5. "Hy staan by die deur en hy klop"	104
6. "Gustav gaan speel"	122
7. "Liefs nie op straat nie"	156
8. Implikasies van die bundeltitel	175
Bylaes	195
Bibliografie	198

VOORWOORD

In hierdie studie word gepoog om intensiewe analises van sommige van Miles se kortprosa tekste in Liefs nie op straat nie aan te bied in 'n poging om na te gaan watter vertelstrategieë gebruik word, en hoe die onderskeie tekste op mekaar inspeel en in dialoog met die bundel titel verkeer.

1. Miles se oeuvre: John Miles debuteer in 1970 met die kortverhaalbundel Liefs nie op straat nie en daarna volg die romans Okker bestel twee toebroodjies (1973), Donderdag of Woensdag (1978) en Blaaskans: die bewegings van Flip Nel (1983).¹ Miles se prosa-oeuvre word deur Charles Malan beskryf as "een van die betroubaarste seismograwe om die trillings van die dekade Sewentig mee te meet" (1982:775). Brink noem Liefs nie op straat nie "'n stemvurk vir Sewentig" (1976:41) en Jan Rabie beskryf dit as "the most significant debut since the prose renewal of the Sestigters" (1973:12). Ten spyte hiervan is kritiek oor Miles se werk in die algemeen nie omvangryk of selfs adekwaat nie. (Relevante kritiek word deurgaans in die besprekings van die betrokke tekste te berde gebring.) Nog sy kortprosa, nog sy romans word byvoorbeeld bespreek in Kannemeyer se Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, Band II. Die volgende argument word ter "regverdiging" aangevoer: "Van die romanskrywers wat tussen 1964 en 1970 hulle verskyning maak, lewer slegs Karel Schoeman en John Miles 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse letterkunde: Schoeman wat 'n nuwe nuanse aan die buitestaanderfiguur in die prosa gee, deur suggestie en swye iets van die wesenlike

onkenbaarheid van die mens in sy verhouding tot ander mense oproep en met sommige werke iets aan die 'betrokke' roman toevoeg; en Miles wat met 'n uiterlike spanningslyn aan die anti-held binne 'n surrealistiese wêreld gestalte gee. Miles debuteer in 1970 met die bundel kort-kortverhale Liefs nie op straat nie, terwyl sy romans Okker bestel twee toebroodjies en Donderdag of Woensdag eers in 1973 en 1978 onderskeidelik verskyn. Daarom word sy werk nie in hierdie hoofstuk ["Roman en novelle ná Sestig"] behandel nie" (1983:527). In dieselfde hoofstuk word onder meer Schoeman se Op 'n eiland (1971), Na die geliefde land (1972), Noorderlig (1975) en Afrika: 'n Roman (1977) egter bespreek. Nie net oortuig hierdie argument dus nie, maar dit bied ook geen antwoord op die vraag waarom Liefs nie op straat nie nie in die afdeling "Verfyning van die korter prosa" onder bespreking kom nie. In hierdie afdeling word onder andere Bliksoldate bloei nie (1975) en Die uur van die idiote (1980) van Abraham de Vries bespreek, asook Hennie Aucamp se werk tot en met Volmink wat eers in 1981 verskyn het.

2. Sewentig: Volgens Brink is "'n kenmerk van verskeie skrywers in die jare Sewentig - oorsee en in Suid-Afrika - ...die gebruik van geweld om situasies onder druk te plaas, of om onthullinge te bewerkstellig: d.w.s. nie maar 'n tematiese verskynsel nie, maar die strukturele aanwending van 'n bepaalde soort motief of kader" (1980:153). Miles, as Sewentiger, se werk staan dan ook volledig in die teken van geweld. Daar is nie net sprake van fisiese geweld nie (die dood kom eksplisiet in tien van die agtien tekste in

Liefs nie op straat nie voor), maar ook van die psigologiese gewelddadigheid van die samelewing (met inbegrip van die geweld van onbetrokkenheid).

Naas die oorheersende geweld, is verskeie van die aspekte wat Miles se werk verteenwoordigend van Sewentig maak, "oorblyfsels" van Sestig wat voortgesit en uitgebrei is. Dieselfde gebruik van realistiese dialoog kom nog voor, die hooffiguur is nog 'n anti-held, die seksuele word nog beklemtoon, en so meer. Die verskil lê egter myns insiens in die gestrooptheid: die wêreld van Sewentig is banaal en alledaags (dié verskil stem interessant genoeg ooreen met die een wat indertyd aangetoon is tussen die poësie van Dertig - veral Van Wyk Louw - en Veertig - veral Opperman). Daarom gaan dit byvoorbeeld al hoe meer om seks ter wille van seks (of hoogstens om die seksuele as simptoom van die moderne samelewing) en nie soos in Sestig om seks met religieuse of metafisiese konnotasies nie.² Daarom is die ruimtebeelding ook nie meer simbolies soos in Sestig (vergelyk die werk van Leroux) nie, maar realisties. Hierdie gestrooptheid het ook stilistiese implikasies - 'n eenvoudiger, nonchalanter styl geniet voorkeur. Liefs nie op straat nie is juis geskryf as "apologie" vir dié soort prosa wat sterk steun op Richard Brautigan.³ Ek volstaan met 'n anonieme resensent se uitspraak oor Sewentig na aanleiding van Okker bestel twee toebroodjies: "Die mens gaan deur hierdie wêreld sonder meturgeman of eksegesi. In die proses word die afweermiddels van Sestig genadeloos ontbloot: seks met sy religieuse konnotasies, die menslike intuïsie en die bevrydende mite. Die mens soek praktiese middele

omdat hy te ver van die bevrydende mite van Leroux staan" (Rapport, 29/7/1973). Hy/sy is tereg van mening dat dit vasgevang word in Dick se woorde in Okker bestel twee toebroodjies: "...ek is die begin, g'n ou skakel nie. Daarom is alle mitologiese verhale vir my vreemd...Ek begin hier, maar ek wil ook geen nuwe mites en dogmas maak nie, so ver moontlik, jy weet mos, ek wil los wees van sulke dinge" (1973:120).

3. Kortprosa: Ek wil nie poog om Miles se kortprosa te tipeer of af te grens binne een spesifieke genre nie - dit dra myns insiens nie by tot die waardering of interpretasie van 'n teks nie en sulke grense sal bowendien telkens oorskry word. Die tekste in Liefs nie op straat nie word egter deurgaans deur kritici as kort-kortverhale beskou en daarom mag dit nuttig wees om van die genre kennis te neem as 'n tentatiewe raamwerk waarbinne Miles se kort tekste gelees kan word. Lombard, wat ook "Gustav gaan speel" as 'n kort-kortverhaal tipeer, dui in haar studie Die kort-kortverhaal in Afrikaans (1979) aan dat dit 'n nuwe sub-genre is, aangesien dit nie sonder meer die Afrikaanse ekwivalent van die Amerikaanse "short short", die Duitse "Kurzgeschichte" of die Franse "poème en prose" is nie.⁴ Haar bevindinge in verband met die hoofkenmerke van die Afrikaanse kort-kortverhaal word hier uitvoerig aangehaal aangesien dit myns insiens die beste beskikbare samevatting in Afrikaans is:

"Samevattend sou 'n mens dus kon sê dat die noue samehang tussen 'n epiese en 'n liriese element in die prosa die mees algemene tendens in

die kort-kortverhaal is. As gevolg hiervan vind daar 'n besonder gekonsentreerde verdigting rondom die epiese kern plaas. Dit hang saam met die volgende:

1. Die wisselwerking tussen 'n epiese verloop en die jukstaposisie van handelingsgehele. Verhale met 'n oorwegend epiese verloop toon gewoonlik 'n baie snelle progressie. Die naasmekaarstelling van handelingsgehele impliseer dikwels die gelyktydigheid van gebeure.
2. 'n Onmiddellike inset en onafgehandelde slot; dus 'n 'oop' begin en einde. Die hele verhaal toon dikwels 'n onmiddellikheid, hoofsaaklik weens die intensivering van die hede-moment deur die gebruik van die presens.
3. Spanning ontstaan nie soseer aan die hand van die vraag oor wat die logies-noodsaaklike uiteinde van die gebeure gaan wees nie. Konflik word eerder verkry deur kontras: die teenoormekaarstelling van handelingsgehele.
4. Die tydsverloop word dikwels opgehef, onder meer deur simboliek, sodat die tydstruktuur van die kort-kortverhaal aansluiting vind by die liriese tyd, naamlik die tydloosheid van die gefikseerde oomblik.
5. Die vertelde tyd is gewoonlik nie langer as 'n dag of twee nie. Indien wel, kry ons meesal 'n fragmentariese tydsverloop, met ander woorde slegs enkele belangrike oomblikke uit die tydperk word

weergegee.

6. Die ontginning van die medium, die taal, as versterking van die liriese element. Die volgende taalverskynsels, tradisioneel oorwegend behorende tot die poësie, word dikwels in die kort-kortverhaal aangetref: beelding, herhaling, ritme, rym, klanknabootsing, ten opsigte van die sinsbou elliptiese sinne, afwesigheid van leestekens en die herhaalde gebruik van die voegwoord 'en', enumerasie, ontŷking, neologismes en die ongewone gebruik van woorde, en suggestie.

7. Die paradoksale samehang tussen subjektiwiteit en objektiwiteit met betrekking tot die verteller. 'n Uiters subjektiewe verteller toon ooreenkoms met die 'ek' van die liriese poësie. Dikwels word hy egter so subjektief dat hy afstand skep sowel ten opsigte van homself as die leser. Dit lei tot 'n uiters gekompliseerde modaliteit.

8. Die objektiwiteit word verder versterk deurdat die verteller baie min of meesal geen uitdruklike kommentaar lewer nie.

9. Meervlakkigheid in die ruimtetekening as gevolg van verskillende gesuggereerde ruimtes. Die verwysing, surrealisme en simboliek dra hiertoe by.

10. Die noue samehang van die struktuurkomponente, byvoorbeeld die eenheid van tyd en ruimte. Dit gaan eerder om die verhouding tussen karakter en karakter of tussen groepe karakters, tussen karakter en

tyd, of karakter en ruimte, as karakter, tyd en ruimte as drie afsonderlike komponente soos wat in die roman tot op groot hoogte aanduibaar is.

11. Die paradoks tussen aktualisering en universalisering met betrekking tot karakterisering. Hoe meer spesifiek individuele karakters uitgebeeld word, hoe meer word hulle beeld van 'n bepaalde soort mens of die mens in die algemeen. Van karakterontwikkeling is daar in die kort-kortverhaal weinig sprake" (1979:66-67).

4. Uitgangspunte: Wat teorie betref, het ek eklekties te werk gegaan, hoewel ek my laat lei het deur die benaderings van Genette in Narrative Discourse en Barthes in S/Z. Dit impliseer egter nie dat ek my deurgaans bepaal het by hulle terminologie nie. In die meeste gevalle het Miles se afsonderlike tekste self en die leesstrategieë waartoe hulle aanleiding gegee het, die rol en keuse van die teoretiese uitgangspunte bepaal. Waar nodig, word hierdie uitgangspunte in die betrokke besprekings toegelig. Dit gaan vir my om 'n implementering van Riffaterre se uitspraak: "Instead of looking for the rules that govern narrative structures, it seems to me that we should look for the rules that govern their textual actualization and, consequently, those rules that govern the way literary discourse functions as communication" (1983:158).

5. Keuse van tekste: Vanweë die lengtebepaling wat vir 'n studie

van hierdie aard voorgeskryf word, kon al die tekste nie ewe uitvoerig bespreek word nie en ek moes dus noodgedwonge 'n seleksie maak. Hierdie keuse - "Lucy", "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?", "Vorgevoel", "Oom Nakkie, my Oom Nakkie", "Wie het nog Oom Nakkie gesien?", "Hy staan by die deur en hy klop", "Gustav gaan speel" en "Liefs nie op straat nie" - is bepaal deur persoonlike voorkeur, met ander woorde dié tekste wat, na tallose herlese, myns insiens sekere "sleutel"-aspekte van Miles se kortkuns op die mees effektiewe of die mees kenmerkende wyse demonstreer. Tekste wat nie in hierdie studie afsonderlik bespreek word nie, word egter deurgaans betrek waar hulle relevant voorkom vir die tekste wat wel individueel ontleed word.

Vanweë die kortheid van Miles se tekste (nie een van dié onder bespreking is langer as ses bladsye nie), het ek geen bladsyverwysings aangegee nie. Aanhalinge kan myns insiens sonder moeite nagegaan word, sonder om die studie te besaai met bladsyverwysings wat die leesproses bemoeilik. In baie gevalle word die betrokke teks feitlik in sy geheel aangehaal tydens die bespreking daarvan.

1. In 1980 verskyn daar ook die "leesboekie" Stanley Bekker en die boikot, wat in dieselfde jaar "bekroon" word met 'n besitsverbod, twee jaar nadat 'n verbod op verspreiding op Donderdag of Woensdag geplaas is.
2. Vergelyk "Vir oulaas Lientjie" waarin die koppeling van die seksuele en die religieuse ervaring geïroniseer word.
3. Vergelyk ook Brautigan se "onliterêre" titels: Trout fishing in America, In watermelon sugar, Please plant this book, The pill versus the springhill mine disaster, All watched over by machines of loving grace, ensovoorts. Kyk ook p.176.
4. Miles se tekste toon myns insiens 'n groter verwantskap met die Duitse "Kurzgeschichte" as met die ander twee (vergelyk byvoorbeeld Lombard se samevatting van die hoofkenmerke, pp.7-11).

HOOFSTUK 1

"LUCY"

Die leser se kennismaking met die teks geskied via die eienaam wat as titel dien, "Lucy".¹ Behalwe dat dit die vraag laat ontstaan "wie of wat is Lucy?" en die leser uit sy/haar kultuurgegewe geneig is om die afleiding te maak dat dit 'n vroulike persoon is, is die titel in hierdie stadium weinig meer as 'n "'leë teken', 'n betekenaar wat nog geen betekende gevind het nie, maar wat 'n oopte gereed hou om gevul te word" (Brink, 1987:71). Die titel "mislei" die leser aanvanklik, aangesien 'n eienaamtitel gewoonlik die verwagting skep dat die "storie" van daardie karakter in die teks aangebied gaan word. Lucy kom in hierdie teks egter eers in die derde paragraaf aan bod, en alhoewel sy byna as 'n magneet funksioneer waarom alle jeugherinneringe van die verteller saamtrek, bly hy steeds die "hoofonderwerp" in die teks. Daar word van 'n dubbelportrettegniek gebruik gemaak: die verteller gee voor dat hy Lucy se "storie" vertel, maar uiteindelik weeg sy eie storie die swaarste.²

In die openingsfrase "toe ek 'n kind was..." word 'n anonieme volwasse ek-verteller aan die woord gestel wat vanuit 'n agternáperspektief vertel. 'n Stel opposisies waarom die teks gebou gaan word, word hiermee al aangekondig, naamlik kind/volwassene, verlede/hede.³ Hierdie dualiteit het egter net op die verteller betrekking, aangesien Lucy tot die verlede behoort en sy nooit 'n volwassene kon word nie (sy was 'n waterhofie wat op veertienjarige leeftyd oorlede is.) Dat die verteller sy kinderjare weergee vanuit die bewussyn van 'n volwassene,

blyk onder andere uit die woorde "het ek nooit gemerk dat bome iewers in Augustus blom nie." Nie net is sy woordeskat ("gemerk") nie dié van 'n kind nie, maar hy koppel ook die gegewe aan 'n geordende tydskonsep wat eers later vir hom ontstaan het. Augustus en die bot van die bome is klaarblyklik ook die "sneller" wat hierdie vertelling laat ontstaan (vergelyk die twee voorlaaste paragrawe van die teks.)

Die perspektief van die volwassene wat 'n jeugwêreld oproep, word verder beklemtoon in die formulering "Daar was gewoon bome met blare en bome sonder blare. (Dié sonder blare onthou⁴ ek net slegter want hulle het niks gemeen gehad met moerbeie, lukwarte en lemoene nie.)" (my onderstreping) "Iets van die argeloosheid oor die tyd se gang, die aanvaarding dat dinge maar so sal bly omdat hulle maar so is ('once below a time' noem Dylan Thomas dit), word wel gesuggereer... " (Van Vuuren,⁵ 1975:110). Vrugtebome (dit wat genot verskaf het) was meer opvallend vir die kind en is daarom met meer pertinensie in die geheue afgedruk. Dat lukwart- en lemoenbome, wat immergroen bome is, genoem word saam met die bladwisselende moerbeibome, gee 'n ekstra betekenis aan die moerbeiboom se blare. Alhoewel dit 'n boom "sonder blare" is, word dit onthou as 'n boom "met blare": die vraag ontstaan onwillekeurig of Augustusmaand en die bot van die moerbeibome nie dalk ook in die kindergemoed met sywurmtyd geassosieer word nie.

Van Vuuren meen dat die tipografiese gebruik van ronde hakies hier 'n swak plek in die teks skep. Sy voer tereg aan dat die hakies in die res van die teks onmiddellikheid en durendheid aandui, maar dat dit nie hier die geval is nie. "Dit motiveer hier bloot die voorafgaande stelling, steeds vanuit dieselfde perspektief en kon netsowel

weggelaat gewees het, sonder om enige wesenlike verskil aan die betekenis te maak - 'n inkonsekwentheid wat 'n jammerte is in 'n andersins so deeglik deurdagte, en voortreflik gestruktureerde verhaal" (1975:111). Daar sou egter ook aangevoer kon word dat die eerste parentese as gevolg van die differensiasie wat dit aanbied (tussen die volwassene se vervagende herinnering en dit wat vir die kind belangrik was, naamlik die tydloosheid en absoluutheid van bome met blare⁶) gelees kan word as 'n voorbereiding van die eksklusiewe fokus op die kind se belewenis in die daaropvolgende passasies tussen hakies.

Alhoewel daar in die tweede paragraaf steeds deur die volwassene se oë gekyk word, is die woordgebruik al "eenvoudiger en die sintuiglike waarneming, wat dui op 'n elementêre synservaring, berei die grondslag vir die vrye assosiasie wat later die oorhand sal neem, wanneer die kind se perspektief deur middel van 'mémotre involontaire' weergegee word" (Van Vuuren, 1975:111). Die paragraaf beklemtoon die reeds genoemde gebrek aan tydsin by die kind: vir hom was alles simultaan, absoluut en subjektief.

Na die "voorbereiding" in die eerste twee paragrawe word daar in paragraaf 3 vir die eerste keer na Lucy verwys - sy word onthou in assosiasie met die absoluutheid van die seisoene (en hier praat Wordsworth se elfde "Lucy"-gedig saam⁷): "Só was Lucy ook. Sy was daar. Sy was altyd." Vir die verteller was daar ook niks vóór Lucy nie en 'n "ná Lucy" het nog nie vir hom aangebreek nie (sy is vir hom nog net so 'n realiteit soos sy destyds was). Die frase "was altyd" per se is paradoksaal, en die verteller gebruik hierdie frase juis om

die paradoksale invloed van Lucy se bestaan op hom te probeer verwoord. "Was" suggereer 'n afwesigheid by Lucy wat al geresoneer het in die vergelyking van haar met die natuur⁸: sy "is" nie, selfs toe sy nog geleef het, "was" sy; met ander woorde sy was nooit werklik hiër en nou (betrokke) nie. "Altyd", daarenteen, impliseer iets van haar "alomteenwoordigheid" vir die verteller. Sy het vir hom as seun 'n "durendheid" aangeneem soos Van Vuuren sê (1975:109). Lucy was sy sekuriteit omdat sy onveranderlik was en die ironie van hierdie onveranderlikheid word later duidelik as dit blyk dat sy 'n waterhofie was.

Die verteller se kinderjare is gekenmerk deur die afwesigheid van sy moeder - daar word slegs melding gemaak van hom en sy pa wat by die Smiths, Lucy se ouers geloseer het. Die frase "vandag kan ek sê" suggereer dat die verteller dit vermoedelik destyds nie kon sê nie, moontlik aangesien hy te skaam was dat hulle nie hulle eie huis gehad het nie. "So ver terug as wat my geheue kan onthou" versterk die reeds genoemde idee dat daar in die verteller se geheue niks vóór Lucy was nie. Deur die aanduiding dat "Oú Smith" Lucy se pa was, word daar verder ingevul aan die eienaam as leë teken: Lucy se van was Smith, haar vader was klaarblyklik redelik oud⁹ (of net iemand wat nie baie respek by die verteller afgedwing het nie), Lucy was die dogter van die mense by wie die verteller geloseer het. Die noem van Lucy se pa skep ook 'n parallel met die verteller en sy pa. Alhoewel Lucy se pa nie juis 'n groot rol speel in die teks nie, figureer haar ma nog minder. Hierdie "afwesigheid" van vrouefigure het tot gevolg dat Lucy byna die alleenverteenvoorder van die vroulike geslag in die teks word - en dan ook die tradisioneel "tipies" vroulike: sy is

die een wat gehelp, beskerm en bederf word.

Omtrent die omstandighede in die losieshuis en die verhoudinge tussen die Smiths en die verteller word daar weinig inligting gegee. In die vierde paragraaf word daar net na 'n afsydige "hulle" verwys wat hom kos gegee het (by implikasie nie veel meer nie.) Sy pa het bedags gewerk en hy kon hom dus net saans sien. Daar word gesê dat hy bly was dat sy pa graag gesels het en dit is opvallend dat in al sy herinneringe aan sy pa dié se stem telkens genoem word. Nie net sien die verteller sy pa langer as laasgenoemde saans gesels nie, maar dan kan hy langer by Lucy bly (sy pa gesels klaarblyklik ook nie juis met hóm nie - vergelyk "en saans het ek my pa gesien" (my onderstreping).) Die verteller se dae én aande word dus eintlik uitsluitlik deur Lucy gevul. Hy bly saans by haar totdat sy slaap - hy speel byna 'n soort vader- of ouerrol teenoor haar.

Deur die konstruksie van die sin "Ou Smith het haar baie bederf en ek was lief vir haar" word "bederf" en "liefwees" byna in 'n opposisionele verhouding tot mekaar gestel. Die suggestie word geskep dat haar pa haar of vanweë 'n vae skuldgevoel of uit jammerte bederf het en dat dit die enigste manier was waarop hy sy gevoelens aan haar kon betoon. Die suggestie is dat dit as 't ware die plek van liefde ingeneem het en die destruktiewe implikasies van "bederf" blyk eers later.¹⁰ Die verteller, daarenteen, wys vir haar hoe hy voel, hy bring baie tyd saam met haar deur, hy verduidelik dinge aan haar - hy is dus eintlik die enigste wat werklik aandag aan haar gee.

In die gedeelte tussen hakies "(Sjuut, Pa, Lucy slaap)" vind daar 'n

verplasing na die verteller as kind plaas en die beskermende ouerlike rol word beklemtoon. Die bewuste vertelling oor Lucy roep die spontane onwillekeurige herinnering (Proust se "mémoire involontaire") by die verteller op. Hierdie herinneringe word in die direkte rede aangebied en die klem val op die sintuiglike, met die gevolg dat dit meer as 'n blote herinnering word: hy word volledig terug in die verlede verplaas, en beide oomblikke word as 't ware gelyktydig belewe.¹¹ Die hele teks word sodoende meer as 'n blote agternâvertelling. Van Vuuren wys ook daarop dat "hoewel dit net 'n paar woorde omvat,...die kort sin 'n sterk evokasievermoë [het], dit roep 'n oomblik op en gee onmiddellikheid daaraan, veel meer as wat die epies-beskrywende deel kan doen (waarin die oomblik net vaagweg as deel van die aande gesuggereer is)" (1975:112).

Die "ander" figure uit die verteller se kinderwêreld word nou opgeroep en Van Vuuren wys daarop hoe een of ander woord, meestal een wat 'n sintuiglike ervaring aandui, telkens 'n onwillekeurige of spontane herinnering in die spreker se onderbewussyn wakker maak (1975:112-113). Oubaas Smith se gesig word slegs van die kant af onthou. Dit sou bloot kon dui op die verteller se beperkte perspektief as kind - hy onthou slegs gedeeltes of sekere eienskappe van die volwassenes, aangesien hulle periferale figure was: Lucy was die kern waarom sy lewe gedraai het. Verder sou dit ook kon dui op 'n ontwyking van dinge by Ou Smith. Hy het dalk nooit die verteller in die oë gekyk nie, en sy herdenking van Lucy se verjaardag met wyn, is ook 'n vorm van ontwyking, want dit sluit Lucy uit, en die leser kry die idee dat hy bloot 'n verskoning soek om 'n drankie te maak. Die vermoede dat Ou Smith drank as ontvlugting aangryp, word versterk deur

die tekening van hom in die voorlaaste paragraaf: hy sit weer met 'n glas.

In die willekeurige oproep van Lucy se pa, dien die noem van haar verjaardag as sneller om 'n "m emoire involontaire" hier te laat inbreek: "(Jy's elf vandag, Lucy, m eer as wat ek vingers het. Lucy kyk en glimlag.)" Lucy bly die middelpunt waarom sy jeug gedraai het en oorheers selfs sy herinneringe aan die ander figure. Van Vuuren dui ook aan hoe durendheid en onmiddellikheid bewerkstellig word deur die gebruik van teenwoordige werkwoorde en die bywoord van tyd ("vandag") wat die hede as tydruimte aangee (1975:113). Weer eens word die verteller gekontrasteer met Lucy se pa - eersgenoemde is die een wat aan haar probeer verduidelik hoe oud sy is. Die ironie is egter dat Lucy geen begrip van tyd het nie - jare word vir haar verduidelik in terme van 'n aantal vingers. 'n Verdere ironie is dat die verteller self volgens die teks  ok nog nie in hierdie stadium 'n ontwikkelde tydsbesef het nie, en die manier waarop hy Lucy se ouderdom aan haar probeer verduidelik, suggereer dat jare (tyd) ook vir hom nie veel meer as 'n aantal vingers is nie. Met hierdie gedeelte tussen hakies word daar ook verdere inligting omtrent Lucy "ingevul": sy is elf, op die drumpel van puberteit, as 't ware in die "Augustus" van haar kinderlewe. Lucy glimlag as die verteller vir haar probeer verduidelik hoe oud sy is - moontlik begryp sy nie wat hy bedoel nie, maar dit is ook opvallend dat sy die enigste karakter in die teks is wat ooit lag of glimlag (juis vanwee haar onwetendheid en onskuld).

In die herinnering aan Ma Smith word dieselfde retrospektiewe seleksie

vertoon as in die een aan Ou Smith: van haar sien hy net die "korpulente stap, die gang af, en die mond wat sê, skeef na regs: Sjoe." Uit hierdie kort beskrywing van haar kan afgelei word dat sy nie 'n baie groot rol in hulle lewens gespeel het nie. Haar swaarlywige beweging reflekteer haar moeisame aanvaarding van haar lewenslot. (En ook sý ontwyk: "die mond wat sê, skeef na regs..." (my onderstreping).) Deur die gebruik van 'n woord soos "korpulente" word die beeld bevestig as 'n herinnering deur 'n volwasse verteller. Weer eens word die willekeurige herinnering aan Ma Smith as 't ware "ingeneem" deur die onwillekeurige herinnering aan Lucy (die hitte dien hierdie keer as impuls). Ma Smith bekla haar lot ouditief, die verteller interpreteer/formuleer dit vir die leser ("dis warm"), "maar die meer sintuiglik ingestelde Lucy, wat byna sonder verstandelike vermoë haar self nie eintlik kan uitdruk nie, ervâar bloot die hitte: 'haar kop wat bewe'" (Van Vuuren, 1975:114). Weer word die opgeroepte oomblik in die teenwoordige tyd aangebied, wat die onmiddellikheid van die herbelewing beklemtoon. Die moerbeiboom se blare is weer hier ter sprake (vergelyk paragraaf een); hulle kan op 'n warm dag in die skadu daarvan sit. Die noem van Lucy se bewende kop versterk die vermoede van haar abnormaliteit wat reeds gesuggereer is in haar onveranderbaarheid (paragraaf 3) en haar onvermoë om tyd en ouderdom te konseptualiseer (paragraaf 5). Daar vind dus 'n geleidelike sametrekking van seme op die aanvanklike leë teken van die eienaam plaas.

In vroeëre verwysings na die verteller se vader is daarop gedui dat hy graag gesels het en dat die verteller hom by geleentheid moes stilmaak omdat Lucy geslaap het. In die verteller se herinnering aan

sy pa speel dié se stem dan ook 'n groot rol: "Van my pa onthou ek veral die stem." (Sy pa is ook die een wat ten slotte Lucy se dood aankondig.) Sy pa het saans vir hulle huisgodsdienst gehou, maar die verteller onthou slegs die klank van sy stem, nie die inhoud van wat gelees is nie. Hierdie geheueflits omtrent sy pa word onderbreek deur die spontane herinnering aan Lucy wat slegs deur twee woorde aangedui word, maar tog baie evokatief is. Lucy wat oënskynlik nie veel van die huisgodsdienst begryp het nie, en verveeld was, het klaarblyklik gepraat of geluide gemaak en moes dan deur die verteller stilgemaak word. Deurdat die verteller ook bloot die vader se stem onthou en die huisgodsdienst dus vir hom ook nie veel betekenis gehad het nie, word nog 'n parallel tussen hom en Lucy getrek. Wat nie vir Lucy belangrik was nie, was ook nie vir hom belangrik nie. (Van Vuuren sê: "Die implikasie is ook dat sy aandag miskien meer by haar as by die lesery was" (1975:115).)¹²

Alhoewel die verteller se vader elke aand vir hulle uit die Bybel gelees het, maak hy foute wanneer hy die verteller met sy Bybelkenniseksamen help. Ten spyte van die formele handeling van huisgodsdienst waardeur elke aand gegaan word, ken die pa ook nie juis sy Bybel nie. Twee moontlike implikasies is dat sy pa miskien effens "ongeletterd" was en dat die rede vir die verteller se "onbetrokkenheid" by die huisgodsdienst dalk te wyte was aan die pa se gebrek aan "betrokkenheid" daarby. In die verteller se aanbieding van die herinnering aan sy pa word beide hierdie "foute" of "swak plekke" gemaskeer of versag. In plaas daarvan om te erken dat sy pa tekortkominge gehad het, gee hy voor dat sy eie geheue net nie so goed is nie. Die Bybelkenniseksamen dien oënskynlik weer as impuls vir

die herleef van 'n moment met Lucy: die klasse vir die Bybelkenniseksamen of die aflê van die eksamen self verwyder hom tydelik van Lucy, en sy is oënskynlik ontsteld daaroor. In die gedeelte tussen hakies troos hy haar met die belofte dat hy "nou-nou" (weer 'n bywoord van tyd wat, saam met die direkte rede, die onmiddellikheid van die situasie beklemtoon) weer sal terug wees, en haar afhanklikheid van hom word geaksentueer.

In aansluiting by die bogenoemde streng godsdienstige atmosfeer waarin hy grootgeword het, én by die "ontwyking" of "verskoning" van die "negatiewe" eienskappe van sy pa, lui die volgende sinne:

"Hy het my pak ook gegee omdat ek gevloek het by die toe hek, en een keer - seker per ongeluk - geskop omdat ek die latrinebankie so kon natmaak. Maar ek weet nie presies hoe hy gelyk het as hy straf nie."

Die pak slae wat sy pa hom gegee het, word aangebied as iets wat hy verdien het: hy het gevloek by die toe hek.¹³ Ten opsigte van die insident by die latrinebankie erken hy ook skuld (en dit is die enigste aanduiding van die geslag van die verteller wat in die teks aangetref word), maar hy wil nie erken dat sy pa hom bewustelik geskop het nie. Hy bied ter verskoning aan dat sy pa dit seker per abuis gedoen het. Hy probeer deurgaans die onaangename uit hierdie tydlose, onskuldige jeuglewe van hom weer, en daarom word sy pa telkens so positief moontlik uitgebeeld of voorgedou. Hy onthou dus nie presies hoe sy pa gelyk het as hy gestraf het nie, want hy het nie gekyk nie, hy wou nie sien nie - ook hý ontwyk dus dinge.

In kontras met die onvolledige herinnering aan die negatiewe, staan die skerp herinnering aan die positiewe:

"Tog onthou ek hom presies, presies toe hy eendag vir my en Lucy bruismelk in 'n bruin gemmerbierbottel van die werk af gebring het. Vir my het juis die bruin glas verhoed dat die geur van die bruismelk verslaan. Soos wat 'n termosfles maak met warm tee." (my onderstreping)

Nie net word hierdie insident onthou omdat dit vir die verteller-as-kind 'n aangename een was nie, maar ook omdat dit weer een is wat hom en Lucy verbind. Die mitiese kinderwêreld word gesuggereer in die noem van sy geloof dat die bruin glas verhoed het dat die geur van die drankie verslaan. In die frase: "Soos wat 'n termosfles maak met warm tee", word 'n hele stuk informasie gesuggereer. Dit sou 'n aanduiding kon bevat dat sy pa tee werk toe geneem het in 'n termosfles, en dat sy pa dus 'n blouboordjiewerker was wat nie 'n teekamer by die werk gehad het nie. Dit sou die vroeëre vermoede steun dat hulle finansieel nie so goed daaraan toe was nie, wat geïmpliseer word in die feit dat hulle loseerders was. (En in die lig hiervan was bruismelk stellig vir die kinders 'n luukse, wat as 'n verdere motivering vir die gedetailleerde oproep van die spesifieke herinneringsmoment dien.)¹⁴

"Die snor wat 'bewe' suggereer 'n aangedaanheid oor die vertraagde dogtertjie met haar hande wat ook 'bewe', hare egter waarskynlik van konsentrasie om haar ledemate gekoördineer te kry" (Van Vuuren, 1975:116). In die tekening van hierdie emosie kry 'n mens 'n sametrekking van die perspektiewe van beide die verteller-as-kind en

die verteller-as-volwassene, dus ook die verteller as karakter en as vertelinstantie. As kind het hy waarskynlik nie besef dat sy pa aangedaan is nie, nog minder wáárom. As volwassene besef hy waaraan die gebewe van sy pa se snorpunte toe te skryf was en daarom word daar nie net gesê dat sy pa se snorpunte gebewe het nie, maar ook dat sy snor net op sy bolip gegroei het: met ander woorde sy bolip het gebewe, 'n duidelike teken van sy aangedaanheid en ontroering.¹⁵ (Weer eens is hier sprake van verskansing of ontwyking, want alhoewel die volwasse verteller seker maak dat die emosie aan die leser oorgedra word, word dit nie prontuit gesê nie.) Die vader se emosie vind nie net 'n parallel in Lucy se bewende hande nie, maar haar toestand is direk verantwoordelik vir die opwelling van die emosie in hom. Deur die gebruik van die "bewe"-parallel (iets wat onder andere met ouderdom en onstabiliteit geassosieer word) word sy besef van haar verganklikheid (en dalk ook sy eie?) gesuggereer. Die vader as volwassene (vergeelyk ook die tekening van die ander volwassenes) se somberheid en hiperbewustheid van Lucy se toestand word gekontrasteer met die verteller se onkunde en onvoorwaardelike aanvaarding van haar soos sy is. Beide onwillekeurige herinneringe aan Lucy "(amper soos Lucy se hande)" en "(Lucy se klein hande en kort dik vingertjies)" gee verdere inligting omtrent haar "andersheid".

Die begrensdeheid van die verteller se wêreld wat slegs gesuggereer is in die insident by die toe hek, word in die tiende paragraaf verder gevoer:

"Die huis wat Lucy en ek geken het was dié na die agterplaas se kant toe."

Hulle is beperk tot die agterkant van die huis en die agterplaas, hy omdat hy loseerder was en Lucy omdat sy so uit die oog gehou moes word.¹⁶ Selfs in die willekeurige onthou van die huis en die tuin, dring die onwillekeurige herinnering aan Lucy binne en as gevolg van die onmiddellikheid daarvan (weer word werkwoorde in die teenwoordige tyd gebruik) oorheers dit die geheueflits:

"(Ons sit onder die bome en ek voorspel vir haar presies waar die volgende lukwart of lemoen val; haar kop bewe soos sy lag)."

Die verteller se speletjie waardeur hy vir Lucy voorspel waar die vrugte gaan val, amuseer haar en verhef hom tot 'n magiese figuur in haar oë. Van Vuuren dui aan hoedat "teen hierdie tyd...die byna inkanterende gebruik van die woord 'bewe' egter 'n vae bedreigende implikasie [begin] aanneem. Dit suggereer 'n sekere fisiese broosheid omtrent Lucy: haar kop bewe as dit warm is, haar hande bewe as sy probeer skink, haar kop bewe as sy lag" (1975:117). Myns insiens gaan dit hier al verby die blote aanduiding van fisiese broosheid, dit dui op die algehele breekbaarheid van haar wêreld, en by implikasie dan ook die verteller s'n. (Dit is betekenisvol dat die laaste herinnering aan Lucy een is waarin sy lag, nie net omdat dit haar onbegrip en onskuld beklemtoon nie, maar omdat dit die "skok" van die volgende paragraaf groter maak.)

Die onheil en bedreiging wat tot hiertoe gesuggereer is, word in paragraaf tien verwesenlik, in wat die keerpunt van die teks genoem sou kon word:

"Toe het die tyd aangebreek. Ons was veertien toe Lucy dood

is."

Die tyd wat aangebreek het, dui nie net op die tyd van Lucy se dood nie, maar ook op die aanbreek van tyd as chronologie in die verteller se bewussyn. En tyd bring verandering mee:

"Alles het begin verander en verander nog steeds."

Die absoluteitheid, onveranderlikheid en tydloosheid waarmee Lucy en die lewe wat hy met haar gedeel het, geassosieer is, word nou vervang deur 'n bewussyn van die verbygaan van tyd, die verandering en wording wat daarmee gepaard gaan. Deur haar dood is 'n proses in hom aan die gang gesit wat eers met sy eie dood tot 'n einde sal kom. Van Vuuren wys daarop hoedat die verganklikheidsbesef en die ontnugtering op ironiese wyse in die volgende reëls uitgedruk word:

"Ons het haar bederf, maar sedertdien bederf die grond haar."

"Hierdie homonimie wat bedrieglik gelykluidend is, maar die verskil tussen lewe en dood in hul semantiese betekenis omdra, som die einde van een en die begin van 'n ander era in die verteller se lewe op"¹⁷ (1975:118). Dit dui ook die verteller se gevoel van magteloosheid ten opsigte van Lucy se dood aan.

Deur die reëls

"Vandag kan ek verstaan. Sy was altyd baie kleiner as ek behalwe haar groot kop, twee keer dié van myne. Sy kon feitlik niks uitrig nie, haar hande het sô gebewe"

beklemtoon hy sy insig as volwassene teenoor sy onkunde as kind.

Vandag beseef hy dat sy 'n waterhofie was, verstaan hy hoekom sy op so 'n vroeë ouderdom oorlede is. Dit impliseer egter ook dat haar dood vir hom destyds 'n soveel groter skok moes gewees het en dat hy dit nie kon aanvaar nie, omdat hy dit destyds nóg verwag het, nóg verstaan het. Die voortdurende noem van Lucy se groot kop wat bewe, sluit ook aan by die herinneringe aan die ander figure, waarin die kop of die gesig telkens beklemtoon word. (Die suggereer van Lucy se toestand, te wete dat sy 'n waterhoof was, is tipies van die styl van die teks, waarin niks volledig uitgesê word nie, maar waar alles berus op suggesties en implikasies, sodat die leser al die oop plekke moet invul en al die afleidings moet maak. Hiermee is die "finale" oplossing of invulling van die vraagstelling wat met die titel begin het, voltrek.)

In 'n poging om te probeer vergoed vir die verlies, maar onbewus van die ironie van die gebaar, koop die verteller se pa vir hom 'n fiets. Deur die skenking van hierdie lewelose substituut, herinner die pa se optrede aan dié van Ou Smith wat Lucy se verjaardag met 'n glas wyn vier. Dit bied egter geen troos nie, want "die tyd wat vir my begin het, hou steeds aan met word." Soos Van Vuuren aandui: "Maar niks kan weer die kind se ervaring saam met Lucy van die 'ewigheid in 'n oomblik', die durende moment, terugroep nie, die 'word'-ingsproses, die verwordingsproses is nou onstuitbaar" (1975:119).¹⁸

In die res van die paragraaf kry ons 'n bevestiging van die sintuiglike waarneming wat die vertelproses gegenerer het:

"Ek is jare en jare gelede weg uit Pietermaritzburg, maar elke jaar as die natuur onrustig word en baie bome blom, ruik ek Pietermaritzburg se bome. Sommige het blare. Van

ander moet dit die bas wees, of die takke."

Die hele teks is dus as't ware 'n "mémoire involontaire", en die implikasie is dat hy telkens in die lente, wanneer hy die geur van die bome ruik, terug sal wees in Pietermaritzburg, terug sal wees in die wêreld van sy jeug, en dit weer sal beleef in die onmiddellikheid en die durendheid daarvan. Hy sal telkens deur hierdie selffoltering moet gaan, aangesien die "mémoire involontaire" enige oomblik kan opduik; hy kan homself nie daarteen verskans nie. Die formulering in hierdie gedeelte stem ooreen met dié van die eerste paragraaf en die vae ruimtelike situering, die suidelike halfgrond, wat daarin geïmpliseer is, word hier gespesifiseer: Pietermaritzburg. Die interpretasie van die lente as 'n tyd wanneer die natuur "onrustig" word, reflekteer die verteller se eie onrustigheid daardie tyd van die jaar. Die ironie is dat dit juis die groeiproses is wat hom aan Lucy en haar dood herinner.

Die lentebome is die katalisator vir die laaste "mémoire involontaire" in die teks, wat oor die laaste twee paragrawe strek. Die teks sluit dus af met 'n kulminasie van beide die Proustiaanse "mémoire involontaire" en die Bergsoniaanse "durée".¹⁹ In hierdie durende onwillekeurig herinnering is alles wat dit in die teks voorafgegaan het as 't ware saamgevat of gekondenseer. Die fiets van die vorige paragraaf staan hier en "lyk of dit wil-wil gly", Lucy se ma "draai om by die voordeur", "Ou Smith sit op die stoep en wil sy drankie sluk, die verteller ruik "net-net die smaak van gemmerbier" (vroëer het hy bruismelk gedrink uit 'n gemmerbierbottel), en die verteller se pa se bolip bewe soos hy hom gereedmaak om iets te sê.

Hierdie stolling van die beeld (iets wat ook in Miles se ander werk, byvoorbeeld Okker bestel twee toebroodjies, voorkom) herinner sterk aan "Suiwer Wiskunde" van Van Wyk Louw, met dié verskil dat alle moontlikheid op beweging in laasgenoemde uitgesluit is.²⁰

Dit is betekenisvol dat die verteller se pa, die een wat graag gepraat het, en die een wat naas Lucy die naaste aan die verteller was, Lucy se dood gaan aankondig. Sy kaal bolip (ná die snor van vroeër) is teken van die tydsverloop en verandering wat na Lucy se dood ingetree het. Die verteller se eie verlamming word weerspieël in die stolling van die hele toneel. Die verlede, hede en toekoms word hier in een oomblik saamgetrek, want dit het vir die verteller-as-kind reeds gebeur, dit gebeur nog steeds vir die verteller-as-volwassene, en dit gaan nog in die toekoms telkemale gebeur. En, eintlik het niks nog gebeur nie, want alles staan in die verskriklike afwagting van dit wat nog moet gebeur.

1. Malan (1982:779) wys daarop dat daar in agtien tekstitels twaalf eiename voorkom - hy meen "hierdie familiêre voorname dien paradoksaal as maskers waaragter wreedheid en liefde verberg word".
2. Hierdie tegniek stem ooreen met dié wat in dramatiese monoloë gebruik word - vergelyk ook Opperman se uitspraak dat die spreker die hoofrol speel in die dramatiese alleenspraak (anders as by die ballade) (1974:119). Die dubbelportrettegniek word ook in ander tekste in die bundel aangetref, byvoorbeeld in "Gustav gaan speel" en "Verál Martie van Tonder".
3. Later sou ook wete/onwete by hierdie stel opposisies gevoeg kon word, vergelyk "het ek nooit gemerk" en "nooit geweet" (p.5) vs "vandag kan ek verstaan" (p.6). Ook in "Gustav gaan speel" word dié spanning tussen weet en nie-weet al vertellende opgelos.
4. Die woord "onthou" teken ook die tydsperspektief van die volwassene.
5. Daar sal deurgaans in hierdie hoofstuk na bogenoemde bron verwys word, aangesien die bespreking van "Lucy" daarin die volledigste is.
6. Dit kan afgelei word uit die verwysing na moerbeibome, wat bladwisselende bome is (en dus sommige tye van die jaar nie blare het nie), maar vir die verteller altyd blare gehad het, omdat hulle in die tyd van die jaar wat vir hom saakgemaak het, wél blare gehad het.
7. William Wordsworth (1978:149): "A slumber did my spirit seal; / I had no human fears: / She seemed a thing that could not feel / The touch of earthly years." [Dit is ook interessant om in gedagte te hou dat die naam "Lucy" afgelei is van die Latyn "lux" = lig. Die lig sou verder ondersoek kon word (nie sonder 'n mate van gedwongenheid nie!) deur te verwys na die verbintenis van "moerbeiboom" met goddelike "ligkolom" in Opperman se "Ou Non" (1954:23).]
8. Van Vuuren wys ook op die verband met Wordsworth se "Lucy"-gedigte waarin die mens en die natuur as eenheid gesien word (1975:111).
9. Dit is interessant om daarop te let dat daar 'n groter voorkoms van kinders met waterhoofde is by ouers van gevorderde leeftyd: "With first pregnancies and with increasing age, the incidence of central nervous sytem malformations of all types is increased...With increasing age, the excess is largely confined to the hydrocephalus group" (Milhorat, 1972:51).
10. Kyk p.14.
11. Margaret Church (1963:15) sê na aanleiding van Proust oor sodanige momente: "Thus he discovers that in such moments he is entirely outside of time."

12. Hier sou iets van die Luciferiese in Lucy se naam ook bygelees kon word. Sy is as 't ware die klein duiweltjie wat die Bybelleseery onderbreek, wat die verteller se aandag daarvan aflei; dit sou ook aansluit by haar dood wat 'n verlies aan onskuld meebring.
13. Hier word die toe hek nog net as 'n terloopsheid genoem, maar later word die volle implikasies van hierdie ingeperktheid en begrensing uitgewerk.
14. In 'n persoonlike gesprek met die outeur het hy ook na die moerbeiboom verwys as 'n byna 'argetipiese' boom in 'n armmanstuin. (As daar dus ook sprake is van armoede by Lucy se ouers, kan dit interessantheidshalwe genoem word dat waterhoofdigheid klaarblyklik 'n groter voorkoms het by die laer sosiale klasse: "Although Edwards (1958) has reported an increased incidence of hydrocephalus among the lower social classes, data are still incomplete about the importance of environmental factors" (Milhorat, 1972:51).)
15. Brink (1987:141) wys op die "subtiele vorme van interaksie tussen fokalisering van buite en binne" wat in sulke gevalle voorkom: "Die 'ek' wat terugkyk en vertel mag 'n 'sadder and wiser man' wees wat in, en deur sy terugblik, nou begryp wat destyds vir hom duister of net gedeeltelik begryplik was. Anders gestel: die ek-as-verteller kan nogal radikaal verskil (t.o.v. tyd, leeftyd, ideologie, waarnemingsvermoë ens. ens.) van die ek-as-karakter."
16. Dit sou ook moontlik wees dat dit Lucy se veiligheid was wat haar agterplaasbestaan genoodsaak het.
17. Van Vuuren wys egter nie daarop dat die stellings in die betrokke sin nie apart van mekaar staan nie. Sodra die tweede fase waarna verwys word, begin ("...sedertdien bederf die grond haar"), werk dit retroaktief in op die eerste ("Ons het haar bederf..."). Deur die formulering skaar die verteller hom nou by die "bederwers" ("ons"), terwyl hy vroeër sy "liefwees" gekontrasteer het met ou Smith se "bederf". Die intrede van die tyd in sy bewussyn begin dus terugwerkend die volmaaktheid van die kinderverhouding aanvreet.
18. Vergelyk Brink se Lobola vir die lewe (1972:22-23) waarin die karakter se vader deur vir hom 'n horlosie te koop, probeer vergoed vir die dood van sy hond: "n Horlosie is 'n goeie soort ding. / Net jammer dit kan nie blaf nie."
19. "Durée" word deur Margaret Church (1963:6) gedefinieer as "...a state in which we do not part the present from the past or from the future...We do not set up time in any order; rather all states melt into one." Brink definieer Bergson se "durée réelle" as 'n moment "waarin verlede, hede en toekoms versmelt en ons 'n soort 'wedersydse indringing' kry waarin suksessie opgehef is; 'n subjektiewe, innerlike tyd..." (1975:88).

20. Bogenoemde interpretasie verskil van Van Vuuren s'n. Sy voer aan dat "waar die 'la durée' van die eerste gedeelte van 'Lucy' dinamiese durende momente was, dit wil sê momente wat in ewigheid en tydeloos voortduur, maar waarin die dinge steeds aan 't gebeur is, verskil hierdie laaste twee paragrawe radikaal daarvan. Na aanleiding van die volgende werkwoorde wat 'n wil tot aksie, maar nietemin 'n steeds statiese toestand uitbeeld, kan 'n mens sekere gevolgtrekkings maak: daar is 'n fiets wat 'wil-wil gly', die seun se pa wat 'bly...sit', ou Smith wat 'wil sluk'. Hierdie toneel is staties; dis wel 'n durende oomblik, as gevolg van die sterk teenwoordige 'wíl' tot handeling, maar dis hoofsaaklik 'n 'gestolde', statiese 'durée' in skerp kontras met die dinamiese 'durée' van die ronde hakies" (1975:119-120). Vir haar stem die passasie dus juis in sy "bevrorenheid" ooreen met "Suiwer wiskunde". Myns insiens is hier nie bloot sprake van 'n "'wil' tot handeling" nie, maar van handeling self: "Ma Smith draai om by die voordeur", die verteller se pa "buig net so effens vooroor", "sy kaal bolip bewe" en die verteller "sien hoe hy gaan fluister". Nie net is daar handeling aanwesig in die durende moment nie, maar die hele oomblik is ook ingestel op die spraakhandeling wat reeds in potensie teenwoordig is.

HOOFSTUK 2

"LAPPIES, KAN JY MY HOOR, LAPPIES?"

Elize Botha (1980:510) beweer dat 'n mens "in vele gevalle...van die verhale in John Miles se Liefs nie op straat nie [kan] praat as spanningsverhale in 'n nuwe baadjie". "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" staaf hierdie stelling, want soos in "Toe hulle op Gus gewag het" vorm die straatwêreld van bendes die agtergrond vir hierdie teks, en in beide gevalle word daar vermoedelik verraad gepleeg deur 'n lid van 'n bende en vergeldingstappe word geneem.¹ Alhoewel beide hierdie tekste die tipiese materiaal van 'n spannings- of speurverhaal bevat, word hierdie materiaal op 'n heel oorspronklike manier gebruik en openbaar die tekste uiteindelik dimensies wat dit veel verwickelder maak as die "tradisionele" spanningsverhaal.²

Volgens Aucamp (1986:165) is "elke skrywer...jaloers op die sukses van die avontuur- en die speurverhaalskrywer. Die speurverhaalskrywer mesmeriseer sy leser; hy boei hom; hy besit hom." Miles slaag in dié opsig ook, en soos Aucamp elders met betrekking tot "Toe hulle op Gus gewag het" opmerk, "die stil spanning [raak] byna ondraaglik" (1970), want 'n oorheersende gevoel van afwagting, "n afwagting op iets beslissends wat moet gebeur" (Brink, 1975:39) word gewek.

Die basiese gegewe van die teks stem ooreen met dié van tekste in die spanningverhaalgenre. 'n Misdryf word gepleeg, die skuldige word gesoek of opgespoor en uiteindelik gestraf. In "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" word die chronologie van hierdie patroon versteur, en

die "skuld" van die vervolgte word bevraagteken, sodat daar nie ten slotte die tradisionele oorwinning van die goeie oor die bose is nie. Aansluitend hierby is die konsep van die held: in hierdie teks word daar nie 'n tradisionele "James Bond"-tipe held geteken wat oorwin binne 'n konteks waarin daar geen twyfel oor "reg" en "verkeerd" bestaan nie.³ Die gegewe is meer gekompliseer en hoofsaaklik as gevolg van die vertelwyse (die verteller speel 'n dubbele rol: hy is beide karakter en vertolker of kommunikator) word die verhaal getransponeer na 'n ander vlak, 'n psigologiese vlak, en die verteller wat die rol van die held sou moes vervul, word uiteindelik 'n prototipe van die anti-held. Hy is 'n lid van 'n (vermoedelik kleindorpse⁴) bende en sy taak is om die een wat die Baas se broer verraai het, te straf. Sake word egter gekompliseer aangesien dit weldra duidelik word dat die "skuldige" die verteller se eie broer, Lappies, is. Aangesien die verteller ook die fokaliseerder is en alles deur sy perspektief "gesien" word, kry die leser as 't ware 'n kykie van binne uit. Onder die oppervlak van hierdie oënskynlik "ongekompliceerde" wraak lê die vrae, die twyfel, die gewetenswroeging. Die teks word dan uiteindelik byna 'n dramatiese monoloog⁵ oor die emosionele krisis van die verteller wat sy eie broer vermoor het onder omstandighede waarin hy nie eens sekerheid gehad het oor sy broer se aandadigheid nie.⁶

Die vertelling word gekenmerk deur die verskaffing van oënskynlik oorbodige of irrelevante detail, wat uiteindelik hoogs funksioneel blyk te wees,⁷ byvoorbeeld die waarneming: "Langs die deur van Rasmus se winkel het 'n seun van Ben Scholtz in die sonnetjie gesit, presies op die plek waar Piet verlede Woensdag gevang is". By 'n eerste lees is dit bloot 'n gedetailleerde beskrywing van 'n straattoneel, maar

hierdie sin verwys ook na dit wat aanleiding gee tot die handeling, die vergeldingsaksie wat hierdie vertelling laat gebeur.⁸ 'n Ander voorbeeld van hierdie oënskylik irrelevante detail, is die sin op p.9: "Die sout van die grondboontjies moes my dors gemaak het want ek het begin om kort-kort sweetdruppels van my bolip te lek met die punt van my tong". Die droogheid van die verteller se keel en die sweetdruppels op sy bolip is aanduidings van sy gespannenheid en as geheel is die sin 'n aanduiding van die verteller se onvermoë om sy gespannenheid (en later ook sy emosionaliteit) te erken en hanteer.⁹

Die vermelding van die liedjies wat Lappies tydens hierdie "doodstog" fluit dra by tot die verteller se gedetailleerde beskrywing van die situasie en verleen 'n lokaal-realistiese kleur aan die teks, maar weer eens lê daar veel meer in hulle opgesluit. Die eerste liedjie, "Daar kom my pa en my ma en my gibbes¹⁰ aan", word direk gevolg deur "my broer Lappies" en sodoende word die familiekonteks beklemtoon wat so 'n kardinale rol in die vertelling speel (beide in die verraad - die Baas se broer - en in die teenverraad - die verteller vermoor sy eie broer). Voorts onderstreep dit die feit dat almal letterlik daar is om te kom groet, sy pa ook.¹¹ Die liedjie sou dus as voorbereiding gesien kon word vir die latere verwysing na Lappies se pa. Dat almal daar moet wees om Lappies vir oulaas te sien, is een van die voorwaardes waarop die verteller sy taak uitvoer, maar die ironie lê daarin dat Lappies nie almal kán groet nie, omdat hy nie eens bewus is daarvan dat hy gaan sterf nie.

Die nie-vermelde derde reël ("Die Bolandse nooientjie dra geleende klere") van die tweede liedjie wat die verteller noem, te wete "Die

hand vol vere", versterk die idee van skyn en werklikheid, van dinge wat nie is soos hulle op die oog af lyk nie.¹² Die ironie van die derde liedjie "Jy's te laat ou maat" is voor die hand liggend, in so 'n mate dat Ben Scholtz wat hulle wou groet, geen geluid uitkry nie. "Ou maat" is ook beduidend deurdat dit wys op die band tussen Lappies en sy broer - hulle was speelmaats van kleins af. Die kleindorpse intimiteit word ook hierin (soos in die eerste liedjie) ge-eggo.

'n Ander wysie wat nie by name geïdentifiseer word nie, is "n wysie wat ons teken in die kleintyd was toe ons saam in die donker, somervrugte gaan steel het. Ek deur die heining en hy op wag met sy wysie..." Hierdie deuntjie verwys na hulle "onskuldige" stelery as kinders, in kontras met dit wat hulle nou geword het, lede van 'n (gewetenlose) bende. Die deuntjie is ironies in hierdie konteks, want dit sou 'n aanduiding kon wees dat Lappies onder die indruk verkeer dat hulle twee weer op pad is om sâam iets te gaan doen (vergelyk: "En nêr Lappies moes saamkom. 'Om te help.'") Lappies is klaarblyklik onbewus daarvan dat dit slegs 'n voorwendsel is om hom alleen daar te kry (vergelyk sy verbasing as hy besef dat die kamer leeg is). 'n Verdere ironie is dat Lappies die een is wat die verteller "kleintyd" gewaarsku - en beskerm - het deur wag te hou, en nou is hy die een wat vermoor gaan word deur daardie selfde broer, sonder waarskuwing.

Die laaste liedjie waarvan die vertelling melding maak, is "Goodbye Eileen", en weer eens is die dramatiese ironie opvallend. Lappies is besig om te groet, alhoewel hy dit nie besef nie. Die dorp het bymekaargekom om hom te groet en ewe niksvermoedend fluit hy 'n groetliedjie. (Die leser sou miskien ook 'n suggestie van 'n spesiale

verhouding tussen hom en Ben Scholtz se suster uit die plasing van hierdie liedjie in die teks kon aflei, gegewe ook haar heftige reaksie en die feit dat sy twee keer ter sprake kom. Haar funksie sou egter bloot kon wees om die spanning en betrokkenheid van die dorpenaars by Lappies en die verteller te suggereer.)

Soos in konvensionele spanningsverhale skep die verteller onder meer spanning in hierdie teks deur tempoovertraging¹³ - elke moment word so lank moontlik uitgerek, soms met die effek van 'n vertraagde aksie, byvoorbeeld: "Frans se ma was al een wat nie stil was nie. Haar gesig was ook na ons gedraai, maar die oë was tóé en met haar een hand se vingerpunte, almal bymekaar, het sy eers op haar voorkop gedruk, toe op haar linkerskouer, haar regterskouer en in die middel van haar bors."^{14, 15} Die verteller fokus intensief op elke besonderheid, byvoorbeeld "Dit het gelyk asof Ben ons wou groet, maar sy mond het oopgeval en ek kon drie van sy tande tel..."; elke beweging word noukeurig weergegee: "Lappies het sy voet gelig na die sypaadjie byna twee tree links agter my..."¹⁶ Afgesien daarvan dat hierdie fyn weergawe van besonderhede spanning skep, teken dit ook vir die leser die verteller se gemoedstoestand, sý gespannenheid.

Die genoemde tempoovertraging word in die teks gekontrasteer met tydsversnellings: die daad waarop almal wag, karakters in die storie sowel as leser daarbuite, vind blitsvinnig plaas.^{17, 18} Dit versterk ook die onverwagsheid daarvan vir die betrokke karakters. Die verteller is byna onmiddellik in die kamer saam met Lappies as laasgenoemde die deur oopstoot, en die moorddaad vind in 'n oogwink plaas: "Maar Lappies het vinnig omgedraai en toe hy verbaas na my

kyk, en net wou begin weet, weet ons weet dis hý...het die eerste haal van die loodpyp dwars oor sy adamsappel geval. Sy nek wou nog knak, 'n halwe tree verder terug van waar hy vir laas gestaan het, toe die lood oor sy skedelpet buig."¹⁹ Dieselfde tydsversnelling en skielike voltrekking van die moord geld in "Toe hulle op Gus gewag het": "Almal het gesien toe 'n werker skielik van bo af op die oorkantste (sic!) sypaadjie val. Klank trek stadiger het hulle gedink" (38, my onderstreping). In hierdie geval het die onverwagsheid wat daarmee gepaard gaan betrekking sowel op die slagoffer, as op die ander karakters in die teks én op die leser.

In "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" hang die tempokontras saam met die kontras in aanbiedingswyse (vertellersafstand): die "aanloop" tot die moord word in die eerste persoon en op 'n heel persoonlike wyse vertel, maar die moord self word gedistansieer, byna klinies gerapporteer, amper asof die verteller daar nie deel aan het nie. (In die laaste vier reëls kom daar geen persoonlike voornaamwoorde voor nie.) Hierdie aanbiedingswyse beklemtoon die wreedheid van die daad (of dalk die soort afstand wat 'n mens moet neem om so iets te kan doen én te kan vertel).

Anders as in die konvensionele spanningsverhaal, word die chronologie op 'n kritieke tyd versteur deur 'n onverwagte tydsprong deur die verteller. Nog voor die moord gepleeg is, sê hy "Tog sal ek sy pap gesig vergewe". In hierdie opsig sluit die teks aan by ander in die bundel soos "Lucy" en "Oom Nakkie, my oom Nakkie" waar die tyd as't ware opgehef word, want ook deur hierdie "sprong" word verlede, hede en toekoms "saamgesmelt" in 'n enkele durende ervaringsmoment.

Elize Botha (1980:510) verwys in haar bespreking na die tekste se "angswekkende oplossing of 'draai' teen die einde" wat hulle gemeen het met spanningsverhale of -films. Malan (1982:778) wys daarop dat in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" en in "Toe hulle op Gus gewag het" een element van hierdie "draai" die "verrassende onthulling van identiteit" is. Beide het natuurlik gelyk. Soos Aucamp sê: "Die speurverhaalskrywer... [se] sukses is meesal letterlik oombliklik. As jy weet wie die moord gepleeg het, of waar die skat al die tyd was, wêét jy dit. Dit was jou nie-weet waarop spanning by jou lees van die speur- of avontuurverhaal oorwegend berus het" (1986:165). Die hantering van die knalfinale in Liefs nie op straat nie behels egter meer as bloot 'n identiteitsonthulling vir die karakters of die leser, en al die ooreenkomste met die tradisionele spanningsverhaal of tipiese lynvertelling (soos dié van Poe en Henry) ten spyte, steun "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" nie bloot op 'n knalfinale nie. Gevolglik het die teks nie bloot eenmalige slaankrag nie en 'n herlees (en in dié geval nie net één nie) word moontlik gemaak, selfs afgedwing. Die onthulling in hierdie teks betrek nie net die leser, die verteller en Lappies nie, maar is ook 'n "'openbaring' wat op alle vlakke deurwerk: emosioneel, intellektueel, moreel" (Aucamp, 1986:167).

In die eerste plek suggereer die verteller die immanente "onthulling" aan Lappies, as laasgenoemde besef dat sy broer sy moordenaar gaan wees (of minstens dan dat Mike nie die slagoffer gaan wees nie). Maar van groter belang is die "onthulling" aan die verteller wat deur die vertelaksie meegebring word, en wat lê in die twyfel wat by hom ontstaan. Beide die skuld van die verraaier en die onskuld van sy

wreker word bevraagteken. Die verteller begin eerstens twyfel aan die wenslikheid van sy plan. Hy het aangebied om sy broer te vermoor, om hom die Baas se wrede metodes te bespaar ("Die Baas sou oog om oog, ledemaat vir ledemaat na die pyn uit sy kraffie soutsuur bring.") Hy bied dus as 't ware vrywillig aan om liewer self sy broer om die lewe te bring en alhoewel hy dit moeilik vind om te glo dat sy broer wel die verraad gepleeg het, gaan hy voort met sy "plan", op voorwaarde dat almal "vanaf 'n afgespreekte tyd [sou] begin weet sodat [hy] hom vir laas kon bring om almal te groet." Deur te wonder: "En was my plan so goed?" erken die verteller as 't ware 'n dubbele skuld; hy het die plan beraam en uitgevoer. Die leser begin ook twyfel aan sy werklike motief: hy was nie eens oortuig van sy broer se skuld nie, en was sy goeie plan nie dalk eerder daarop gemik om die Baas te beïndruk of om sy eie vel te red nie? Hierdie vermoede word versterk deur die resonansie van die Kaïn en Abel-geskiedenis op die agtergrond (die broedermoord, die "onskuld" van die vermoorde, die Ou Testamentiese wraakgedagte en die eggo van die Genesis-verhaal in die gebruik van 'n woord soos "adamsappel"). Die onskuld van die "sondebok" word gesuggereer, maar nie volledig gekonstateer nie²⁰ (vergelyk Aucamp se stelling "By populêre verhale verwag jy kortpadtegnieke en kitsoplossings, maar dié 'weelde' mag die ernstiger verhaal hom nie veroorloof nie" (1986:168).

Die verteller se regverdiging van en verskonings vir sy plan is nie baie oortuigend nie. "Ek het gesê liewer onverhoeds betrap - dis beter so, vir ons almal - maar hy moet tog kans hê om sy mense te groet." Die "onverhoeds betrap" bevoordeel egter hoofsaaklik die verteller. Net soos die ander dorpenaars wat Lappies nie groet nie

omdat hulle liewers nie wil sien nie, kyk die verteller hom ook nie in die oë voordat hy hom doodmaak nie (Lappies loop die hele tyd agter hom, byna soos 'n lam ter slagting). Dit lyk dus asof dit vir die verteller beter is dat alles so geskied dat Lappies nie moet weet dat sy eie broer sy verraaier en moordenaar is nie, want hy sal Lappies nie in die oë kan kyk as laasgenoemde moet weet nie. Die manier waarop die verteller die moord reël, lê nog 'n klag voor sy deur, aangesien hy nie vir Lappies 'n kans gun om homself te verdedig nie. Dit is dus teregstelling sonder verhoor - iets wat kenmerkend is van hierdie bende-etiek waar dit nog gaan om 'n Ou Testamentiese oog vir 'n oog (vergelyk "Die Baas sou oog om oog, ledemaat vir ledemaat na die pyn uit sy kraffie soutsuur bring").²¹

Die verteller se groetidee is ook nie eintlik om Lappies se onthalwe nie, want dit kan vir laasgenoemde geen betekenis hê as hy nie besef dat hy almal vir die laaste keer sien nie. In die lig van hierdie voorwaarde - dat Lappies die "kans" gegee word om almal te groet en deur almal gegroet te word - is die dorpenaars se reaksies ironies: niemand waag dit om hom te groet nie. Ben Scholtz se ligste seun²² hou sy arm voor sy oë "asof hy my en Lappies uit sy oë wou hou". Oor Ben Scholtz se suster, wat met Frans getroud is, word gesê: "Sy het nie weer na ons gekyk nie..." en dat sy begin weghardloop het. Die seuns op die leë erf "bly stil, doodstil en gaan staan".²³ Vermeulen loer vinnig by die koöperasie se deur uit, Frans se ma se oë is tóë terwyl sy die kruisteken maak; iemand, vermoedelik Ben Scholtz se suster, druk vinnig die poskantoorvenster toe, die dominee draai in die deur om,²⁴ Lappies se pa sit in die kroeg, maar sy oë is ook toe.²⁵

Dit wil voorkom asof die karakters in 'n stygende lyn van betrokkenheid "verskyn": eers is dit Ben Scholtz se ligste seun, daarna Ben Scholtz self, en daarna dié se suster, daarna die seuns wat nie by name genoem word nie, daarna Vermeulen. Tot hiertoe word die karakters of glad nie geïdentifiseer nie, of geïdentifiseer as "familie van iemand", en waar karakters wel op hulle name genoem word, word hulle vanne ook genoem - iets wat gewoonlik 'n gebrek aan familiariteit met iemand aandui. Met uitsondering van die baas se seuns en die dominee, is die karakters wat vanaf p.10 verskyn op die een of ander manier meer betrokke by Lappies en sy broer. Frans se ma het hulle "van kleins af geken", Frans is "omtrent net so oud soos Lappies" (miskien is of was hulle goeie vriende),²⁶ in die hotel sit die Baas (as gevolg van hulle "lidmaatskap" van die bende is hulle lewens nou met syne verweef) en die verteller en Lappies se pa. Die verteller is die laaste wat hom "groet", die laaste een wat hy sien as hy omkyk net voor hy vermoor word.

Die suggestie van die verteller se skulderkenning word versterk in sy ironiese gedagte dat hy daarop sal "aandring om, na alles afgeloop is, 'n rukkie alleen by hom te wees". In die lig van die voorafgaande kan dit byna as 'n soort penitensie gesien word. Hiermee hang saam die idee dat die stilte vir hom te veel sal word en dat hy die radio sal aanskakel "om nie die stilte te kan hoor nie". Hierdie argumentasie herinner die leser aan die episode in "Lucy" waar die verteller se pa vir hom 'n fiets koop om sy dooie speelmaatjie te "vervang".²⁷ Ook in hierdie geval sal die "plaasvervanger" (radio) nie help nie, want dit gaan nie net om 'n letterlike stilte nie. Inderdaad sal Lappies hierna nie meer fluit nie, maar hoe kan 'n radio Lappies se teenwoordigheid

vervang? Die stilte behels ook op 'n paradoksale manier die stem van sy eie gewete, en ook dít kan nie deur 'n radio uitgedoof word nie.

In die tweede paragraaf op p.12 verwyf die verteller Lappies oor hy verraad gepleeg het: "Hoe kón hy verraad pleeg?" Dit is egter nie net 'n verwyf nie - die verteller twyfel ook daaraan of Lappies inderdaad tot verraad in staat was (vergelyk ook p.9: "Ek kon dit nog steeds nie glo nie. Nie van hom nie").²⁸ Hierdie twyfelvrae kulmineer in die slotparagraaf in die gedeelte in parentese: "(Hy. Lappies. Hoe het jy Lappies? Kón jy?)". Hierdie parentetiese gedeelte sou op meer as een manier gelees kon word. Eerstens in 'n verledetydsperspektief, met ander woorde dit sou kon wees wat die verteller op daardie oomblik gedink (of gesê) het voordat hy Lappies met die loodpyp geslaan het. Hierdeur vra hy dan ook vir Lappies hoe hy so "maklik" verraad kon pleeg, terwyl dit vir die verteller self met so 'n stryd gepaard gaan. Tweedens sou hierdie vrae in die narratiewe hede gestel kon gewees het, dit wil sê dis vrae wat die verteller nóú al vertellende/skrywende stel, na Lappies se dood. Dit sou impliseer dat hy inderdaad twyfel aan Lappies se skuld en nou wonder of Lappies hoegenaamd tot verraad in staat was. (Vergelyk "Kon jy?")²⁹ Hierby sluit die algemene tekening van Lappies aan - op die oog af 'n skadelose en geliefde man op die dorp. Sy onskuld sou ook gestaaf kon word deur die gemaklike, nonchalante manier waarop hy saam met sy broer na Mike se kamer stap. Indien hy skuldig sou wees, sou hy nie dalk vermoed het (veral in die lig van die dorpsmense se reaksies) dat dit 'n lokval kon wees nie, of het hy soveel vertrou in sy broer dat hy hom onvoorwaardelik glo? (Dit sou dan weer die verteller se verraad in 'n erger lig stel.)

'n Derde moontlike lesing van die gedeelte tussen hakies (veral as dit gekoppel word aan die vraag in die tweede laaste paragraaf) is as 'n verwyte wat die verteller aan Lappies rig. Hy verwyte Lappies dat laasgenoemde se optrede hóm, die verteller, daartoe gedryf het om verraad en moord te moes pleeg. Die verteller "beskuldig" Lappies dus as 't ware dat hy die oorsaak is van die wroeging waarmee hy nou moet saamleef. In die lig van so 'n lesing, sou "(Kón jy?)" gesien kan word as 'n vraag of Lappies hom werklik daartoe gedryf het en of dit eintlik sy eie keuse was. (Vergelyk ook: "En was my plan so goed?" 12)

Die vraende aard van die titel van hierdie teks stem ooreen met die gedeelte in parentese. Die titel kan nie sonder meer as deel van die "outeursruimte" (Brink, 1987:124) gesien word nie. Alhoewel dit aanvanklik as 'n leë teken dien, berei dit die leser nie net voor op die sterk emosionele inslag van die vertelling nie, dit berei hom/haar ook voor op die onthulling. Want terugwerkend besef die leser dat die titel die enkapsulering van die "eintlike" onthulling is. Alhoewel dit die leser se eerste toetrede tot die narratiewe ruimte aandui, is dit ook paradoksaal die "eindpunt" waarby die leser ná die lees van die teks uitkom.³⁰ (In hierdie opsig sluit die teks aan by die sikliese aard van die dramatiese monoloog.)

Die titel staan in die narratiewe hede; die verteller se oproep tot Lappies geskied dus nóú - net soos in die laaste parentetiese passasie. Die vertelling self word egter deurgaans in die verledetydsvorm aangebied, asook vanuit 'n agterwáperspektief, en die illusie word sodoende geskep dat alles afgelope is. Maar die titel

kan ook gesien word as 'n reaksie by die verteller wat die gevolg is van die gebeure wat in die teks weergegee word. Die titel verteenwoordig 'n dringende poging (vergelyk die dubbele aanroep) om kontak te maak met Lappies, om te probeer verduidelik, om sy nood uit te druk. Swanepoel en Kruger (1977:191) formuleer dit soos volg: "Die skryfdaad [vertelaksie] [is] 'n poging om los te kom van die kwellende vrae wat die ek teister". Die titel gee dus ook reeds 'n aanduiding van wat die verteller motiveer om die verhaal te vertel: dit is die vrae en die twyfel en die wroeging wat hom dryf om sy storie te vertel - nie net aan Lappies nie, maar ook aan homself.³¹ Die futiliteit van hierdie poging tot kontak word versterk deur die "stilte" in die teks - niemand hoor nie, niemand praat terug nie. Soos in die dramatiese monoloog is "die enigste sin of oplossing wat hy kry,...in die verwoording self..." (Opperman, 1974:131). Die "onthulling" of "openbaring" of verandering in die karakter van die verteller het dus al ingetree voor die ontstaan van die vertelling, en, soos Aucamp sê, die ontwikkeling het al gebeur in die "wit" wat die teks voorafgaan, en die "niksvermoedende leser kry die eerste manifestasie daarvan al in die titel" (1986:166).

1. In beide tekste is daar geen afdoende getuigenis om die betrokke figure se beweerde verraad te bewys nie, en in beide gevalle word die slagoffers dan op verraderlike wyse tereggestel.
2. Dieselfde geld vir Miles se romans Okker bestel twee toebroodjies en Donderdag of Woensdag.
3. Vergelyk Eco (1979:145) se uitspraak oor James Bond: "From Casino Royale there remains the scar on his cheek, the slightly cruel smile, the taste for good food, and a number of subsidiary characteristics minutely documented in the course of this first volume; but, persuaded by Mathis's words, Bond is to abandon the treacherous life of moral meditation and of psychological anger, with all the neurotic dangers they entail. Bond ceases to be a subject for psychiatry and remains at the most a physiological object...a magnificent machine, as the author and the public, as well as Mathis, wish. From that moment Bond does not meditate upon truth and justice, upon life and death, except in rare moments of boredom, usually in the bar of an airport but always in the form of a casual daydream, never allowing himself to be infected by doubt."
4. Die tekens wat die leser tot die gevolgtrekking laat kom dat die verhaal hom op 'n klein dorpie afspeel, is onder meer die volgende: die familiariteit waarmee die ruimte beskryf word, die gebruik van eiename en genitiewe saam met soortname om lokale aan te dui, bv. "Rasmus se winkel" en "Eddie se hotel", die koöperasie (wat gewoonlik net op kleinerige dorpe aangetref word), die feit dat daar verwys word na "die poskantoor" en "die dominee" asof daar slegs een van elk op die dorp is, en die feit dat almal die verteller en Lappies ken.
5. In die mate waarin die teks ooreenkomste met die dramatiese monoloog toon, sluit dit aan by "Broes is dood; en Joe...?"
6. Alberts wys ook op die bepalende rol wat die verteller (en sy verhouding tot die ruimte) in vele tekste in die bundel speel, en in besonder in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" Hy maak egter in die proses aanvegbare gevolgtrekkings, vergelyk: "Die klem val in die verhale ook hoofsaaklik op die optrede van die verhaalpersoon...Die ruimte is verder deur hulle gevul omdat Lappies deurentyd gefluit en hy loop en kou net. Dit word 'n spannende situasie totdat die ruimte totaal daarmee gevul is (sic!). Die ruimtelikheid word totaal oorwin en oorheers deur die geweldfigure wat daarin beweeg. Dit het 'n neerdrukkende invloed op ander mense in die straat, want die straat hou nou geweld en bedreiging in. Die ruimte word 'n bedreiging" (1982:126-127).
7. Die leser se rol in hierdie verband word ook bepaal deur die teks se ooreenkomste met die dramatiese monoloog. Omdat ander stemme ontbreek, is dit die leser se funksie om leidrade op te spoor en 'n korrektief te verskaf. Opperman sê "Ons (die lesers) neem nie in ag alleen wat hy sê nie, maar ook wat hy verswyg, besig is om te verhul of mooier voor te stel" (1974:129).

8. Dit is interessant om daarop te let dat Eco ook hierdie "technique of the aimless glance" in die James Bond-tekste identifiseer. Die funksie daarvan is egter uitsluitlik om identifikasie tussen karakter en leser te bewerkstellig: "Fleming takes time to convey the familiar with photographic accuracy because it is with the familiar that he can solicit our capacity for identification" (1979:167). Die tegniek word verder in voetnoot 18 belig.
9. In "Toe hulle op Gus gewag het" gee soortgelyke detail aanleiding tot 'n dramaties-ironiese laag - 'n onwetende (kollektiewe?) verteller beseft nie die relevansie van die feit dat daar "gelukkig...nie ander op die sypaadjie was nie" (p.37). Die implikasie is dat in die lig van die moord wat gepleeg gaan word, die gebrek aan onbetrokke getuies op straat nie terloops is nie. (Vergelyk: "Hulle het gedink aan Gus, hoe fyn hy altyd alles kon beplan": p.37.)
10. Die woord "gibbes" verwys in die omgangstaal na 'n meisie of 'n nooi.
11. Alhoewel daar nie direk sprake is van 'n ma nie, vervul Frans se ma in die teks die rol van die moederfiguur. (Vergelyk haar reaksie en "Sy't ons van kleins af geken" en Frans se ouderdom: "omtrent net so oud soos Lappies".)
12. 'n Verdere reël van dieselfde liedjie sluit ook hierby aan: "Solank as die kind in die tjalie lê, dan lyk hy net soos jy." (my onderstreping)
13. In "Toe hulle op Gus gewag het" is daar nie ooreenstemmende isoleerbare voorbeelde van tempovertoging nie, maar die feit dat die vertelde tyd slegs vyf minute beloop (die teks begin met "Dit was 5 voor 12" en sluit met die fluit wat twaalfuur blaas), maak die hele teks 'n demonstrasie van tempovertoging en die spanning wat daardeur geskep word.
14. Sy is duidelik besig om 'n kruis te maak, 'n Katolieke gebruik wat vreemd opval in 'n vermoedelik Protestantse milieu. Deur hierdie gebaar word daar klem gelê op die ritualistiese.
15. Weer eens is Opperman se opmerkings oor die dramatiese monoloog hier van toepassing. Hy voer aan dat aangesien dit "oorredingskuns" is en die verteller die leser wil "laat aanvaar deur te ervaar", gee dit aanleiding tot 'n "tydsame en berekende aanbod" (1974:122).
16. Opperman wys ook daarop dat die oog 'n belangrike rol speel in die dramatiese monoloog in 'n poging om die toehoorder te laat mede-ervaar: "...omdat die dramatiese alleenspraak ervaringspoësie is, maak die sprekers baie gebruik van die sintuiglike, en die voorval is in 'n groot mate 'n visuele aanbod" (1974:123).
17. Juis dit belig ook die verteller se belangrike dubbele rol: na binne (met betrekking tot die storie) en na buite (as "skarnier"

na buite, na die leser).

18. Weer eens wys Eco op dieselfde tegniek by Fleming: "What is surprising in Fleming is the minute and leisurely concentration with which he pursues for page after page descriptions of articles, landscapes, and events apparently inessential to the course of the story and, conversely, the feverish brevity with which he covers in a few paragraphs the most unexpected and improbable actions" en: "When the story reaches its fundamental action,...the technique of the aimless glance is decisively abandoned" (1979:165 & 166). Aangesien identifikasie tussen karakter en leser in bogenoemde tekste reeds bewerkstellig is deur die gedetailleerde beskrywing van die bekende en oënskynlik irrelevante kan die (volgens Eco) onwaarskynlike, belangrike gebeure vinnig "afgehandel" word: "...so far as the unlikely is concerned, a few pages and an implicit wink of the eye suffice. No one has to believe them" (1979:167).
19. Die gebruik van 'n woord soos "skedelpet" is nie sonder ironie nie, gesien in die lig daarvan dat 'n pet normaalweg 'n beskermende funksie het. Die moontlikheid is egter nie uitgesluit dat hy dalk regtig 'n (skedel-)petjie gedra het nie.
20. In "Toe hulle op Gus gewag het" word die slagoffer se onskuld ook gesuggereer deur die Christus-verwysings (hy loop "soos iemand wat gekruisigd loop":p.37, en sy naam, Jus, herinner aan Jesus) en die sondebokmotief ("Dit was 'n diep gebulk soos vanaf 'n slagpale waar daar daagliks 'n sondebees geslag word": p.39).
21. In "Toe hulle op Gus gewag het" vind dieselfde "teregstelling sonder verhoor" plaas.
22. "Ben Scholtz se ligste seun" (my onderstreping) dui op die behepthed van die inwoners van 'n tipiese Afrikaanse dorpie met kleur en afkoms (vergelyk "Oom Nakkie, my oom Nakkie").
23. "Doodstil" se oorspronklike, letterlike betekenis (so stil soos die dood) word ook hier geaktiveer.
24. In sy onwilligheid om betrokke te raak en die moord te voorkom, toon die dominee ooreenkomste met die predikant in "Oom Nakkie, my oom Nakkie". Sy optrede word ook gekontrasteer met dié van Frans se ma wat die kruisteken maak.
25. Vergelyk in dié verband die uitspraak van die magistraat wat die moord op Santiago Nasar ondersoek in Gabriel García Márquez se Chronicle of a death foretold: "Fatality makes us invisible" (1983:114).
26. Frans kom op twee plekke in die teks voor: hy staan by sy ma by die koöperasie, én hy sit op die hotelstoep. Sou dit 'n ander Frans kon wees en indien wel, waarom word hulle dan nie onderskei nie? Of sou dit werklik moontlik kon wees dat hy so gou van plek kon verwissel het?

27. Kyk p.15.
28. Die vraag is terselfdertyd ook 'n vooruit-vra oor die "hoe" van sy eie verraad.
29. Weer eens is hier 'n element van verwyte aanwesig wat dien as masker van sy eie skuld.
30. Vergelyk in die verband ook die titel van "Gustav gaan speel".
31. Die ooreenkomste met die dramatiese monoloog is duidelik. Opperman wys daarop dat sprekers in dramatiese monoloë praat "uit 'n noodsaak, dis of iets hulle kwel, hulle dwing om te vertel." Hy sê ook: "Die sprekers in dramatiese alleensprake voer eintlik gesprekke met hulle alter ego's" (1974:126). Hy wys verder daarop dat die spreker "behoefte aan verwoording het, asof hy sy stryd in klank en woord moet volvoer...Maar die geluister na die eie stem het ook 'n ander doel, openbaar nogmaals 'n skynbare teenstrydigheid by die spreker: al het hy van die begin af klaar 'n kyk op sake, soek hy nog,...soek hy juis deur die aandagtige geluister na sy eie vertelling of hy nie daaruit iets kan haal wat sin aan sy optrede en lewe gee nie" (1974:130,131).

HOOFSTUK 3

"VOORGEVOEL"

In hierdie teks, die kortste in die bundel, word daar hoofsaaklik op suggestie gesteun en 'n sterk narratiewe element ontbreek. Die titel dui op 'n vae gevoel of ingewing dat iets, hetsy positief of negatief, gaan plaasvind.¹ Hierdie onbepaaldheid of vaagheid word voortgesit in die naamlose figuur wat waargeneem word deur 'n eweneens naamlose verteller. Die verteller se gesigspunt is dié van die eerste persoon en die vertelinstansie en die fokaliseerder bly tot aan die einde dieselfde. As gevolg van die fokalisering wat vertellergebonde is, is die verteller beperk deurdat hy² slegs kan weergee wat hy self sien en beleef (en in terme van die politieke duiding van die teks is hierdie eensydige perspektief van belang). Die vertelde ruimte is dié van die verteller. Hy is vertrouwd met die ruimte wat hy teken: klaarblyklik 'n wit woonbuurt, sy huis met sy studeerkamer, met 'n uitsig op die tuin en die straat³ - dit wil sê 'n ruimte met tekens van welvaart. Sy uitsig op die "buiterruimte" van die tuin en die straat word moontlik gemaak deur 'n ou ruit in die studeerkamer. Dit is deur hierdie ruit dat hy daaglik die man sien wat daar verbystap.

Die verteller beskryf die beweging van die man wat hy waarneem baie noukeurig.⁴ Coetzee (1986:6) wys op die afstand tussen die "ek" en "die man", wat onder meer aangedui word deur die gebruik van "op" en "opgekyk na my tuin": "Daaruit lei mens vanselfsprekend af dat die man onder is en die spreker bo, dat daar 'n afstand tussen hulle is, wat bevestig word deur die gebruik van 'moet'; die spreker se uitsig

op wat die man sien, is beperk: 'n beperkte visie, 'n beperkte verhouding." Die skakel tussen hierdie twee figure is die kamelia. Die man op straat kyk besorg of die kamelia ('n fragiele winterblom waarvan die blomme nie verlep nie, maar afval) nog ongeskonde is ná die vorige nag se wind.

Vóór hierdie oomblik het die man as 't ware vir die verteller deel uitgemaak van die uitsig, van die ruimte waarmee hy vertrou is: "Ek ken sy gesig al". Hy sien hom daaglik, hy weet hoe hy lyk, en hy merk op dat hy op 'n sekere tyd bedags daar verbystap van die kafee se kant af. (Coetzee wys daarop dat hy moontlik sy kos daar gaan koop: 1986:7.) Die gebruik van "ken" het 'n ironiese resonansie, want die verteller weet inderwaarheid niks van die man af nie, en "gebruik" as 't ware sy figuur daaglik om speletjies te speel "met die distorsies van die ou ruit". "En hierdie spel is feitlik 'n soort dehumanisering van die man, vanuit die spreker se oogpunt" (Coetzee, 1986:7). Wanneer die man verbystap terwyl hy staan en tee drink en dink oor formuleringe vir sy proefskrif, kan hy nie help om effens te beweeg en dan te kyk hoe die ruit die figuur glaserig verwing nie. Die ruit met sy distorsies verteenwoordig sy eie verdraaide beeld van die swartman - en dit is in die lig hiervan van belang dat hy dit 'n "dwangaksie" noem: dit dien byna as 'n soort verontskuldiging vir sy opvattinge, gebaseer op die aard van sy sosialisering as akademikus en as blanke.

Die ruit laat die man se bewegings "stokkerig" voorkom. Op 'n eerste vlak is dit bloot 'n beskrywing van die verdraaide figuur, maar op 'n ander vlak word daar ook iets gesuggereer van die manier waarop die

swartman as 't ware vir die verteller in die verlede ingeskakeel het in die omringende ruimte, te wete die tuin. Vantevore is hy nooit werklik as 'n mens waargeneem nie, hy was gewoon 'n objek wat in plantaardige terme gesitueer kon word.

'n Wending word egter aangedui in die openingswoord van die derde paragraaf: "Maar." By hierdie geleentheid neem die man die verteller se aandag so in beslag dat hy van sy werk vergeet. Hy is verbaas om te ontdek dat hierdie man "die kamelia" ken. Die gebruik van die bepaalde lidwoord suggereer 'n soort eksklusiwiteit of 'n buitengewone liefde vir die blom. Skielik begin die verteller belangstel in hierdie man: die kamelia, die teken van die estetiese,⁵ skep dus 'n sekere band tussen hulle. Die verteller se waarnemings en vrae openbaar egter 'n geclicheerde en beperkte perspektief (wat alreeds in die ruimtelike element, die ruit, aanwesig is: die ruit is naamlik nie net dit wat hom 'n uitsig gee op die wêreld buite sy studeerkamer nie, maar ook dit wat hom afsluit daarvan. In die "binneruimte" agter hierdie ruit is hy geborge en kan hy homself die weelde veroorloof om die man daarbuite te reduceer tot iets vermaakliks, iets om mee te speel).

Sy eerste vraag: "Vir wie sou hy werk?" openbaar ook iets omtrent die tipiese aannames van sy eie sosiale, ekonomiese, politieke en kulturele kondisionering: die man is swart, daarom volg dit dat hy vir iemand anders (by implikasie blank) sal werk. Iets hiervan is alreeds aanwesig in die beskrywing van die speletjie wat die verteller met die figuur deur die ruit speel: 'n soort meerderwaardigheid of mag word gesuggereer, want hy hoef net sy kop "baie effens" te draai en

die figuur in die straat word verwing en gefragmenteer tot groteske vorms.⁶

Die verteller merk ook op dat die swartman goed versorg is, iets wat hoort in die kategorie van eienskappe wat hy nie van die man verwag het nie, wat die man "anders" maak, wat die blanke se verwagtingshorison met betrekking tot 'n swart arbeider oorskry. Dit is ook byna asof hy 'n soort "regverdiging" begin soek vir hierdie man wat sy liefde vir kamelias deel. Voorts wonder hy oor die man se etnisiteit: "Ek het gewonder of hy Sotho of Zoeloe is" en ook in hierdie vraag lê ironie opgesluit. Watter verskil sal dit per slot van rekening maak? Al wat immers hier ter sake is, is dat hy - as enkeling, as mens - die kamelia ken. Deur te vra of hy Sotho of Zoeloe is, word die man "half onbewus" gereduseer tot lid van 'n etniese groep. Die swartmense waarmee die verteller vertrou is, is klaarblyklik almal Sothos of Zoeloes, en as hy weet tot watter groep hierdie man behoort, het hy hom verder gekategoriseer, het hy 'n hanteerbare Suid-Afrikaanse verwysingsraamwerk van waaruit hy kan optree.

Die verteller besluit om toenadering te soek, hy "is bereid om... [sy] ideologiese visie te vervang met 'n werklike verhouding - tentatief, versigtig, by wyse van 'n 'geselsie'" (Coetzee, 1986:7). Maar sodra hy wegdraai, verstyf hy in sy spore, want iets gebeur, waarskynlik dit waarna die titel by voorbaat verwys het, dit wat "verwag" is (of dalk dit wat hy gevrees het?)

As gevolg van die verteller se "effense beweging" stroom die man die

kamer binne met sy kleur: al wat nodig was om so 'n buitensporige reaksie uit te lok, was 'n suggestie van welwillendheid by die witman. Die noem van die kleur kan op meer as een manier geïnterpreteer word: dit sou kon dui op die man se "verheldering" van die verteller se (steriele, "kleurlose", akademiese?) lewe, of op die feit dat die verteller nie verby hierdie man se kleur kan sien nie (vergelyk "Ek het gewonder of hy Sotho of Zoeloe is"). Dit bly nog steeds vir die blanke verteller die dominante eienskap en daardeur word die verskil steeds beklemtoon.

Die bewustheid van die ongewoonheid, die andersheid resoneer ook in al die implikasies van die formulering "op my stoele gaan sit", in plaas van die meer gebruiklike "op 'n / die stoel(e) gaan sit." Iets van 'n afbakening word geïmpliseer, 'n toelaat van iemand anders in sy "gebied". Die oorweldigende beeld van die man wat die kamer binnestroom, gee aanleiding tot die gebruik van die meervoud, "stoele". Die man vul hierdie hele ruimte met sy teenwoordigheid en iets van die verteller se bedreigheid word ook gesuggereer.

Die swartman blaai deur die verteller se naslaanwerke - hy is dus nie net vertrou met die kamelia nie,⁷ maar hy deel ook die akademiese of intellektuele wêreld van die verteller. Die feit dat hy vra of hy sy pyp mag stop, impliseer nie net beleefdheid nie, maar ook 'n gemaklikheid of 'n "tuisheid".

Die verteller se voorgevoel blyk dus te wees dat die toenadering tussen die verskillende rasse-groepe nie noodwendig problematies hoef te wees nie, dat mense van verskillende kleure meer gemeen het as wat

algemeen aanvaar word. Mense van verskillende kleurgroepe beweeg nie almal noodwendig op verskillende sosiale en intellektuele vlakke nie en verskille kan maklik oorbrug word deur te konsentreer op die gemene delers. Die "ou ruit" dien as beeld vir die afgeleefde, verwronge denkbeelde en konvensies wat 'n onnatuurlike skeiding tussen verskillende etniese groepe teweegbring en handhaaf.

Die verteller het hierdie insig aan die slot van die teks, maar hy reageer nie daarop nie - die suggestie is dat konkrete reaksie nie volg nie, dat alles bloot bly by 'n "vertekening, 'n 'voorgevoel': die werklikheid hou op by 'skielik oor die hele onderste helfte van die ruit versprei'. Wat daarop volg, berus op bewegingloosheid agter vertekende glas" (De Vries, 1983:96-97).

Daar is reeds gewys op die moontlikheid dat die voorgevoel van die titel kan dui op die afwagting van iets positiefs óf negatiefs. Die teks skep dan ook inderdaad die moontlikheid van 'n "negatiewe" voorgevoel, in dié geval iets van 'n (blanke) rasse-angs. Die beeld van die man wat die kamer binnestroom, word dan tekenend van 'n vrees by die verteller dat die oomblik wanneer 'n mens 'n ander se menslikheid erken, 'n proses begin wat nie gestuit kan word nie, wat alles "oorneem", wat alle skeidings uitwis.^{8, 9}

Die teks steun in 'n groot mate op die beeld van die ruit wat daarin ontwikkel word en waarom die hele verhaal verdig. Coetzee (1986:8) wys in sy analise daarop dat dit die ruit is wat verantwoordelik is vir die "weerkaatsing" of the "spieëlbeeld"; laasgenoemde is dit waarop die voorgevoel dui, maar dit is ook die verbeelde, die illusie.

Hierdie slotbeeld is dus nie bloot 'n weergawe van 'n visuele ervaring nie, maar dit verteenwoordig 'n verbeeldingsprong, asook 'n sprong in die taal, in die woord in. Coetzee wys verder daarop dat hierdie "verhouding" wat in die slot ontwikkel 'n verbeelde verhouding bly, want "dit gebeur deur glas, in 'n fiksie, in die verbeelding, literêr: en literêr is spieël, óók verwingde glas" (1986:8). Hierbenewens mag dit pikant wees om in aanmerking te neem wat Barthes van literêre beskrywing in die algemeen sê: "Every literary description is a view. It could be said that the speaker, before describing, stands at the window, not so much to see, but to establish what he sees by its very frame: the window frame creates the scene" (1975:54).

'n Mens sou desnoods ook na aanleiding van die ruitbeeld enkele afleidings oor Miles se prosa in hierdie bundel kon maak: normaalweg kyk 'n mens déúr 'n ruit na 'n toneel buite, maar hierdie ruit neem ook die "buitewêreld" in homself op, en maak die kyker bewus van die glas as glas. So is die leser in Liefs nie op straat nie ten spyte van die tekste se "realistiese" inslag, bewus van die verhale as verhale, van die tekste as tekste, in vergelyking met blote reportage. Dit is 'n illustrasie in prosa van Jakobson se omskrywing van "poeticity": "How is poeticity manifested? In this, that the word is felt as a word and not only as the representative of the signified object or as an outburst of emotion" (in O'Toole en Shukman, 1977:32). In verskillende tekste word verskillende strategieë gebruik om die leser van die tekstualiteit bewus te maak. (Reeds die onkonvensionele titels in verskillende van hierdie tekste vervul 'n voorbereidende funksie in hierdie opsig.) In "Lucy" is die gebruik van die "mémotre involontaire" en die "durée" deel van hierdie strategie, terwyl

kontrasterende perspektiewe in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" gebruik word om die teks se selfbewustheid oor te dra. In "Broes is dood; en Joe...?" word hierdie funksie vervul deur die gebruik van die dramatiese alleenspraak (as literêre vorm), terwyl in "Verál Martie van Tonder" weer van literêre verwysing gebruik gemaak word (met ander woorde die plasing van hierdie teks in 'n milieu van wat die Formaliste "literariness"¹⁰ genoem het). Uiteindelik loop dit uit op die titelteks waar tekstualiteit as sodanig 'n "onderwerp van bespreking" is.

1. Die titel skakel die teks met "Ma se voorbode", waarin daar by beide die verteller en haar ma 'n "voorgevoel" omtrent laasgenoemde se dood is. Die gevoel van afwagting is ook minder eksplisiet aanwesig in titels soos "Toe hulle op Gus gewag het" en "Hy staan by die deur en hy klop". Afwagting, soos Brink aandui, is een van die belangrikste deurlopende motiewe in die bundel. Dit "bepaal telkens die struktuur van 'n verhaal: bepaal uiteindelik die kumulatiewe struktuur van die geheel. Dit is 'n afwagting op iets beslissends wat moet gebeur - illuminasie of apokalips. 'n Sfeer wat telkens nogal sterk herinner aan dié van Nijhoff se Uur u: want wanneer die bewoners van die mikrokosmos van 'n verhaal besef dat 'iets gaan gebeur', dan verstil alles en almal, dan raak die onhoorbare hoorbaar, dan ruil tyd en ewigheid plekke om, dan verwissel die natuurlike en die bonatuurlike van rolle. Dit gebeur in 'Lappies...', as die ganse dorpie toeskouers word van die wraakgerig en verstar tot emblematische figure; dit gebeur in die wyse waarop 'n 'persistence of memory' gestalte kry in 'Oom Nakkie...'; dit gebeur in 'Gustav gaan speel', wanneer iets wat lankal gebeur het, eensklaps weer gebeur. En uiteindelik gebeur dit in die bundel as geheel, waar variasies van dieselfde gewelddaad oor en oor voltrek word - asof mens dit telkens net uit 'n ander hoek, of deur 'n ander lens, sien plaasvind" (1976:40).
2. Daar is geen aanduiding in teks of die verteller manlik of vroulik is nie - "hy" in plaas van "hy/sy" word dus hier bloot om stilistiese redes gebruik.
3. Kyk pp.183-184 waar die rol van die straat in hierdie teks in verhouding tot die bundeltitel bespreek word.
4. Die eerste paragraaf van hierdie teks stem ooreen met die waarneming van beweging in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" en "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" Byna al die beweging op straat in hierdie bundel word teweens met filmiese noukeurigheid geteken.
5. Volgens Ad de Vries is die kamelia 'n teken van suiwer skoonheid (1984:78). En in die Westerse literatuur resoneer dit noodwendig volgens die vibrasies van La dame aux camélias en - gevolglik - La Bohème.
6. Die "klasse-afstand" is geprefigureer in die letterlike afstand en die reeds genoemde "bo/onder"-plasing in die eerste paragraaf.
7. Coetzee (1986:7) wys ook op die beduidenheid daarvan vir die verteller dat die swartman die "Afrikaanse of westerse woord", "kamelia", ken.
8. Vergelyk 'n soortgelyke gedramatiseerde proses in Jan Rabie se "Die man met die swaar been".
9. "Voorgevoel" gaan 'n stap verder as Jan Rabie se "Droogte" deurdat rasseverhoudinge in laasgenoemde gebaseer is op kontras en nie op ooreenkoms nie. Voorts loop "Droogte" uit op 'n slotbeeld wat 'n

statiese verhouding versinnebeeld, terwyl "Voorgevoel" ten slotte 'n dinamiese wisselwerking suggereer. Bowendien dra die slot van "Droogte" 'n eenduidige betekenis oor, terwyl dié van "Voorgevoel" ambivalent is, soos hierbo aangedui.

10. Vergelyk: "The subject of science is not literature, but literariness, i.e. that which makes a given work a literary work" (O'Toole en Shukman, 1977:17).

HOOFSTUK 4 : DIE "OOM NAKKIE"-TWEELUIK

A "OOM NAKKIE, MY OOM NAKKIE"

Hierdie teks en "Wie het nog Oom Nakkie gesien?"¹ handel primêr oor dieselfde insident, naamlik die moord op Oom Nakkie. Hulle sluit dus nie net by mekaar aan nie, maar werp lig op mekaar en staan in 'n simbiotiese verhouding tot mekaar, wat bepaal dat hulle nie afsonderlik gelees behoort te word nie. "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" wys vooruit na "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" en laasgenoemde wys direk terug en steun in 'n bepalende mate op die voorgangerteks vir sy interpretasie. Die twee tekste vorm dus 'n eenheid en verkeer in voortdurende gesprek met mekaar en (as eenheid) met omringende tekste in die bundel. Hierdie dialektiek tussen die twee tekste gaan verder as die blote ooreenstemmende sentrale gebeure, ruimte en karakters: die onthulling in veral die tweede teks vind nie net plaas in terme van 'n moment in daardie teks nie, maar as gevolg van die gesprek tussen die twee tekste. Die leser is dus by uitstek hier betekenisprodusent en nie net -verbruiker nie, aangesien hy/sy uiteindelik betekenis produseer uit die interaksie van die twee tekste.

Aangesien "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" ook 'n "heterogene" teks (Doležel, 1973:112)² is, word die rol van die leser as betekenisprodusent verhoog (verder gewaarborg?), omdat hy/sy uit die twee gesinkopeerde vertellings binne die teks as't ware sy/haar "eie" teks moet "skryf" op grond van die verskille en ooreenkomste tussen

die twee vertellings.

Om betekenis so volledig moontlik te produseer, kan die leser nie net 'n blote keuse maak deur een weergawe te aanvaar en die ander te verwerp nie. Dié ingeboude waarborg om van die leser 'n produsent te maak, karakteriseer die teks dus in Barthes se terme as 'n "writerly" teks (1975:4).³

Doležal wys daarop dat daar, in die algemeen, twee teenoorgestelde maniere is waarop die multiperspektiwiese tegniek gebruik kan word: "The same (or rather approximately the same) set of narrated events is repeated two or more times in two or more different narrative forms."⁴ We get, as it were, a cycle of narratives different in their narrative mode and/or perspective, but equivalent, approximately in their content (theme). Let us call this variant of multiperspective technique the cyclic structure." Die tweede moontlikheid noem hy "the linear structure" en hy definieer dit soos volg: "Different sets of narrated events are rendered in different narrative modes and/or perspectives. In other words, the action of the short story or novel is narrated only once, but various sequences of the action are expressed in various narrative forms." Die multiperspektiwiese tegniek in "Oom Nakkie, my oom Nakkie" val duidelik nie netjies in enige van Doležal se kategorieë nie; alhoewel dit neig tot die sikliese struktuur, is hier egter ook sprake van inbedding, sinkopasie en komplementariteit. Alhoewel die twee vertellings in die breë oor dieselfde hoofinsident handel, naamlik die moord op Oom Nakkie, fokus die een op die moordgebeure self, terwyl die ander een by die moord verbywys na die kontekstuele situering.⁵

Omdat die titel 'n taaluiting is, moet daar eerstens bepaal word wie die onderskeie sprekers in die saamvertelde vertellings is, voordat die titel sinvol bespreek kan word. Alhoewel die verteller in enige teks die bepaler of bestemmer van die verhaal is, en dit des te opvallender is in 'n kortverhaal as gevolg van die gekonsentreerdheid van die genre, word die aktiewe rol van die vertellers in hierdie teks (en die daaropvolgende een) die dominante narratiewe faktor, nie net as gevolg van die kontrastering van die twee weergawes in die eerste teks nie, maar ook vanweë die multiperspektiwiese tegniek. Doležel sê: "...the technique of shifting narrative forms can be regarded as a well-established device of fiction. It arises from a consistent and most effective deployment of the fundamental structural opposition in fiction, that between the narrator and the narrated events; it is, to use the terminology of the Prague school, the systematic actualization ('foregrounding') of the narrator" (1973:113). As die twee tekste ("Oom Nakkie, my Oom Nakkie" en "Wie het nog Oom Nakkie gesien?") saamgelees word, blyk dit ook dat dit hier nie bloot gaan oor die dood van Oom Nakkie nie, maar oor die vertellers self. Alhoewel dit subtieler aangewend is as byvoorbeeld in "Gustav gaan speel", of "Lucy", word hier ook 'n soort dubbelportrettegniek aangetref, met in die eerste teks 'n konsentrasie op die twee weergawes van dit wat gebeur het (alhoewel hier ook op die vertellers gefokus word), en in die tweede teks die klem op die een verteller en sý storie. Die vertellers in beide tekste word nie met name geïdentifiseer nie, want hulle belang lê nie in hulle individualiteit nie, maar in die mate waarin hulle verteenwoordigers word van verskillende soorte "point of view" soos Martin dit omskryf: "...a set of attitudes, opinions and personal concerns that constitute someone's stance in relation to the

world " (1986:147).

Die Romeinse druk-gedeelte in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" is 'n agternávertelling, 'n soort "nabetragting" deur 'n verteller wat homself of haarself⁶ op p.18 identifiseer in die frase "ons as kinders". Die verteller was dus 'n kind toe Oom Nakkie vermoor is, 'n leerling aan dieselfde skool as Oom Nakkie se seun, Bertie. Hy identifiseer homself verder op 'n indirekte manier in die sin op p.19:

"Oom Lang Hans het vir Pa gesê - Buks, vergeet dit tog nou."

Buks is die verteller se pa en waarskynlik ook een van die moordenaars. Die twee moordenaars word naamlik in die kursiewe druk-vertelling beskryf as 'n lange "wat 'n hele voet langer" is as die ander een, die korte. Die gesprek op p.19 impliseer dat Oom Lang Hans en Buks onderskeidelik die lange en die korte is. Oom Lang Hans se aandadigheid is reeds op p.18 geïmpliseer en Buks se naam⁷ pas by die beskrywing van die korte (terwyl Buks se gewete hom bowendien skyn te pla).

Uit die formulering en woordgebruik kan egter afgelei word dat die verteller nou, in die vertelhedes, ouer is; die resultaat is 'n vertelling met die perspektief van 'n volwassene en die fokalisering van 'n kind. Die fokalisering deur die verteller-as-kind is funksioneel, aangesien sy naïwiteit gebruik word om sekere dinge te verhul. Daar is nie afdoende bewys in die teks dat die verteller nie doelbewus sekere dinge probeer wegsteek nie, maar myns insiens vertel hy bloot dit oor wat aan hóm vertel is,⁸ die "amptelike" weergawe wat deur die dorpenaars opgedis is om hulle eie aandadigheid te verdoesel.⁹ Dit het hewige dramatiese ironie tot gevolg, veral

aangesien daar geen aanduiding is dat die verteller weet dat sy pa een van die moordenaars is nie. Die verteller is dus "nou betrokke" by die moord alhoewel hy dit oënskynlik nie besef nie. Dit plaas hom egter in 'n "goeie posisie" om die storie te vertel, aangesien sy pa een van die moordenaars was en daar moontlik in hulle huis baie daaroor gepraat sou gewees het. (Vergelyk die genoemde gesprek tussen Oom Lang Hans en die verteller se pa.) Die weergawe wat hy vertel, sou ook moontlik dit kon wees wat sy pa aan hom vertel het om te verhoed dat hy agterkom dat sy pa een van die moordenaars was.

Die vertelling in kursiewe druk is 'n gedramatiseerde herinnering aan die gebeure van daardie dag, wat in 'n soort filmiese vertraagde aksie weergegee word. In teenstelling met die Romeinse druk-vertelling is dié een, alhoewel ook 'n agternávertelling, in die teenwoordige tyd, sodat dit nie net lyk na 'n gelyktydige vertelling nie, maar ook 'n onmiddellikheid en durendheid verkry wat dit méér maak as 'n blote herinnering.¹⁰ As gevolg van die ontsettende en intense aard daarvan gebeur dit nog steeds vir die verteller (vergelyk ook p.18: "Oom Nakkie, hoe lank staan jy nie al sô nie? En hoe lank nog?"). Juis hierdie intense belewing van die gebeure, die ooreenkoms in die gegewe én styl met die vertelling in "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" waar die bankklerk die verteller is, én die feit dat "behalwe miskien Bertie net nog 'n bankklerk die daad en die moordenaars skynbaar vlugtig gesien" het, suggereer dat die verteller van hierdie weergawe die bankklerk sou kon wees.¹¹

As daar aanvaar word dat die bankklerk die spreker in die kursiewe druk-vertelling is, en die Romeinse druk-verteller 'n volwassene is wat

destyds kind was (Buks s'n), kan die titel verder ondersoek word. Die gebruik van die aanspreekvorm in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" dui (by gebrek aan enige aanduiding van bloedverwantskap) waarskynlik geneentheid of gehegtheid aan. Alhoewel dié aanspreekvorm op so 'n klein dorpie¹² gebruiklik sou wees vir enige ouer manspersoon, noem die ander karakters hom "Oom Stander" of net "Stander", sodat "Oom Nakkie" tog 'n mate van intimiteit suggereer. Die gebruik van die besittlike voornaamwoord "my" dui meer as 'n geneentheid aan - dit suggereer 'n verbondenheid van een of ander aard. Aangesien die verteller-as-kind nie hierdie soort verbondenheid of intimiteit sou voel nie (hy was een van die kinders wat bly was dat Bertie nie op skool geprester het nie, sy ouers was van dié wat "meewarig geknik" het, hy was deel van 'n huisgesin wat Oom Nakkie se optrede sō sterk afgekeur het dat die vader bereid was om hom dood te maak), is dit waarskynliker dat die titel toe te skryf kan wees aan die verteller van die gedeelte in kursiewe druk, te wete die bankklerk.

In die lig van "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" sou 'n mens hierdie titel op soortgelyke wyse as dié van "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" kon interpreteer, naamlik as 'n uitroep van selfverwyt of as 'n poging tot kontak met 'n oorledene met die doel om vergifnis te ontvang. Net soos in die laasgenoemde titel is hier ook 'n dubbele aanroep van die persoon, wat emosionaliteit en durendheid suggereer, en wat die leser voorberei op die emosionele geladenheid van die vertelling, en die visioenêre aard van die daaropvolgende teks. (Op grond hiervan kan die titel net saamgelees word met die kursiewe druk-vertelling, aangesien daar geen tekens van berou of inkeer by die spreker in die Romeinse druk-vertelling waar te neem is nie, en daar

dus geen rede vir emosionaliteit sou wees nie.)¹³ In die lig van die feit dat die bankklerk waarskynlik nie 'n familielid van Oom Nakkie was nie, en nie sô na aan hom was dat hy sy dood of Bertie s'n probeer keer het nie (daar word nêrens spesifiek melding gemaak van 'n vriendskap tussen hulle nie), kan afgelei word dat die bankklerk eers ná die moord, as gevolg van sy gewetenswroeging, Oom Nakkie sien en aanspreek as "my Oom Nakkie". Hy word volgens die tweede teks so geteister deur sy gewete en Oom Nakkie se gees dat die band tussen hulle nōu eers sodanig is dat hy na hom kan verwys as "my Oom Nakkie".¹⁴

As die titel toegeskryf kan word aan die verteller van die gedeelte in kursiewe druk, dan sou hy op grond hiervan as die hoofverteller van die teks gesien kon word, en die titel as die begin of eerste sin van sy vertelling. Die Romeinse druk-vertelling sou dan as 'n ingebedde vertelling beskou kan word. 'n Mens sou desnoods daarna kon verwys as 'n "sekondêre" vertelling, nie net omdat dit "tweede" is nie, maar omdat dit 'n "gefabriiseerde" storie is, 'n storie óór 'n storie. Ter stawing hiervan sou die balans tussen die twee funksies van die vertellers, soos deur Doležel onderskei, aangevoer kon word. Hy onderskei tussen die "representational" en "interpretative" funksies van 'n verteller en wys in sy bespreking van The Joke van Milan Kundera op die funksie van die balans tussen die twee vir die leser: "We assume that the balance of representation and interpretation, different in the particular narrative monologues of The Joke, reflects the narrator's stage in the myth-destroying process." Hy sê dan oor Kostka se vertelling die volgende: "Interpretation clearly dominates over representation in his narrative...Kostka continues to use the

terms and phraseology of his impaired myth to interpret his own story as well as the stories of the other protagonists. Because of the dominance of interpretation over representation in Kostka's narrative, Kostka seems to be the least reliable narrator of the symposium " (1973:117). Na analogie hiervan kan 'n mens in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" aandui dat die Romeinse druk-vertelling gedomineer word deur die interpretatiewe en gekleur is deur die "lief-s-nie-op-straat-nie"-ideologie, en dat die leser daarom geneig is om die meer representatiewe kursiewe druk-vertelling as betroubaarder te beskou.

Die twee vertellings verskil nie net ten opsigte van werkwoordtyd en vertelde tyd nie, maar ook, soos reeds geïmpliseer, stilisties. Die Romeinse druk-vertelling is 'n baie meer verskanste weergawe as die direkte kursiewe druk-vertelling. Die verskille word geaksentueer as gevolg van die dialoogvorm waartoe die sinkopasie van die vertellings aanleiding gee. Martin se uitspraak oor Bakhtin geld ook hier: "Dialogue for Bakhtin is no mere alternation of speakers. In life as in literature, its essential quality emerges most clearly in disagreements, when the way in which things are said becomes as visible an object of contention as the subject of the dispute " (1986:149).

Aangesien die dialektiek en die effek van "simultaanheid" van die twee vertellings egter nie adekwaat weergegee kan word in die verslag van 'n analise nie, word die twee vertellings bloot om praktiese redes dus afsonderlik bespreek, en binne elke bespreking word die opeenvolgende passasies afsonderlik genommer.

Die vertelling in kursiewe druk

Die kursiewe druk-vertelling begin nã die titel (wat, soos aangedui, moontlik toegeskryf kan word aan dieselfde verteller) met 'n stap-vir-stap, byna filmies-gestolde verslag oor dit wat gesien is (deur die verteller en by implikasie ook deur almal op die dorp), en lewer as 't ware "getuienis" oor dit wat verantwoordelik is/was vir die gewetenswroeging wat in die titel ter sprake is. Dit is dus aan die een kant 'n ooggetuie-verslag van wat gebeur het, maar as gevolg van die gebruik van die praesens verkry dit 'n onmiddellikheid en 'n durende kwaliteit, wat suggereer dat dit hom nou wêér tydens die vertel daarvan afspeel, en dat dit iets is wat nie vir die verteller verby is, of verbygãan nie. Dit speel hom steeds en aanhoudend voor sy geestesoog af.¹⁵

1. "Oom Nakkie kom om die hoek geloop, sy oë op skrefies en gaan staan botstil in die middel van die sypaadjie. Voor hom moet hy die twee mans sien, die een so tien treë verder en die ander nader, 'n hele voet langer."

Oom Nakkie word klaarblyklik voorgelê, want dis net nadat hy om die hoek gekom het, dat hy blykbaar die twee mans opmerk. Die feit dat "sy oë op skrefies" is, kan suggereer dat hy nie kan uitmaak wat aangaan nie, dat hy verward frons omdat hy nie weet waarom hy ingewag word nie. Dit sou ook helder sonlig kon suggereer, wat die idee van 'n moord "helder oordag" versterk (wat weer op sy beurt die afwesigheid

van ooggetuies bevraagteken). Die noem van die "sypaadjie" sluit ook hierby aan - nie net vind die moord "helder oordag" plaas nie, maar ook op straat, op die sypaadjie. En tog was daar na bewering niemand wat dit gesien het nie! Die sypaadjie kom weer ter sprake in die aanvangsreël van "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" en as gevolg van die wisselwerking tussen die tekste, kan 'n mens die "gat op die oorkantste (sic) sypaadjie" in laasgenoemde teks sien as die toneel/terrein van die moord.

Die frase "n hele voet langer" is die eerste van 'n paar verwysings na die lengtes van die twee ("die verste mannetjie", "die kort agterste een", "die lang een") en dit dwing die leser om die afleiding te maak dat die lange Oom Lang Hans en die korte Buks is.¹⁶ Daar word telkens in 'n passasie net na een se lengte verwys, gewoonlik dié van die kort figuur. Maar in die verswyging van die lange, word hy outomaties opgeroep, want die korte is slegs kort in vergelyking met die lange. Sy korthed word gedefinieer deur die lange se lengte. Die leser is dus die hele tyd bewus van die teenwoordigheid en die kontrasterende lengtes van beide, selfs al word daar met betrekking tot lengte net na een van die twee in 'n passasie verwys.

Die feit dat die twee laksmanne juis 'n baie kort en 'n baie lang man is, suggereer moontlik iets van die kollektiewe optrede van die gemeenskap. Hulle vorm as 't ware twee uiterstes as gevolg van hulle kontrasterende fisieke voorkomste en dit is byna asof hulle die hele gemeenskap tussen daardie uiterstes insluit. (Daar is ook iets argetipies omtrent 'n lange en 'n korte, veral in die tradisie van die rolprentkomedie; en die filmies-gedetailleerde waarneming van

vertelwyse laat 'n mens wonder of daar nie meer in die keuse van twee sulke karakters opgesluit lê nie.)

2. "Oom Nakkie se gewig rus nog op sy een been soos wat hy om die hoek geloop het. Sy lyf wíl effe vooroor leun, sy duimnaels is wit. Die verste mannetjie plant sy linkervoet 'n halwe tree skuins vorentoe, sy bene bak, sy arms bak. Sy rug krom van gereedheid. Vir die volle oomblik bly sy oë pal op Oom Nakkie."

Hierdie volgende passasie van die kursiewe druk-vertelling maak die leser opnuut bewus van die akute waarneming deur die verteller (soos ook in "Lucy" en "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?"), en juis in hierdie gedetailleerde registrasie lê daar 'n suggestie van 'n obsessie: hierdie toneel het hom telkens voor die verteller se geestesoog afgespeel, en die besonderhede daarvan het nog geensins vervaag nie. Elke beweging van Oom Nakkie is duidelik geregistreer, selfs die feit dat sy duimnaels wit was. Die verwysing kan 'n aanduiding wees van spanning; hy het moontlik sy vingers saamgeklem van skok en gespannenheid toe hy die mans voor hom in die straat gewaar het (vergelyk ook: "Die duim van sy een hand gaan oop..."). Origens sou dit dalk 'n stand- of rasaanduidende opmerking kon wees. Oom Nakkie se witheid is immers dit wat hom 'n probleem maak vir die gemeenskap. "Wit vingernaels" roep onmiddellik sy "komplement" "swart" of "vuil" vingernaels op, en die feit dat Oom Nakkie s'n skoon was, sou dalk ook saamgelees kon word daarmee dat hy in die Romeinse

druk-vertelling as 'n gesiene en 'n belangrike man beskryf word.

Die aksies van die kort mannetjie beklemtoon die beplande aard van die operasie, aangesien alles omtrent sy (byna dierlike) houding spreek van 'n ingesteldheid daarop en 'n gereedheid daarvoor. Die subjektiewe waarneming van tyd deur die verteller is ook duidelik, aangesien daar ná 'n noukeurige beskrywing gepraat word van die man se oë wat "vir die volle oomblik" op Oom Nakkie gerig is. Die tyd word in so 'n mate vertraag deur die intensiteit van die waarneming, dat die fiksering op die oomblik 'n soort durendheid tot gevolg het.

3. "Die voorste man lyk asof hy nog nooit kon stilstaan nie. Sy lyf is die ene beweging, vorentoe en âf."

Die manier waarop Oom Lang Hans beskryf word, word gekontrasteer met Oom Nakkie wat "botstil" gaan staan het. Sy bewegings impliseer die manier waarop hy Oom Nakkie aanval, waarskynlik deur hom te skop en/of te slaan. Maar in die kontras word ook iets gesuggereer van Oom Nakkie se reaksie en houding - hy soek nie moeilikheid nie, hy val nie eerste aan nie. Hy was waarskynlik ook te geskok om te beseef wat aangaan.

4. "Oom Nakkie is besig om sy wang te draai. Die duim van sy een hand gaan oop as hy net-net pas om die hoek gekom het, sy volle gewig rus nog nie op

altwee bene nie, maar hy staan."

Sy onskuld word in die volgende reël van hierdie vertelling uitgebrei. Hierdie Bybelse verwysing¹⁷ suggereer Oom Nakkie se regverdigheid. Hy is die een wat die Bybelse voorskrifte gehoorsaam. Die vlugtige byhaal van die Bybelse gegewe het 'n metaforiese funksie - dit bring as 't ware 'n ekstra verwysingslaag of betekenisgenererende laag by wat tot groter verdigting lei.

Die beweging van Oom Nakkie soos hy om die hoek geloop kom, word telkens herhaal, soos in rolprentterugflitse, om die verteller se geobsedeerdheid met hierdie insident te beklemtoon. Die oopgaan van die duim dui ook op hoe oom Nakkie grond toe val (vergelyk "Oom Nakkie se hand stoot na agter, die duim oop. Om die grond te keer of vir Bertie wat om hom slaan en skree..."). Weer eens besef die leser hoe vinnig die oomblik hom in werklikheid afgespeel het: Oom Nakkie keer al vir die val die oomblik wat hy om die hoek kom, nog voor sy volle gewig op sy twee bene rus.

5. "Die kort agterste een dek die agterhoede, sy oë wyd en wakker vir die groot, kort spel. Soos 'n heelagter. Elke beweging lyk bereken net asof hy weet hoe baie oë sy spel dophou en bewonder."

Deur 'n metaforiese verwysing word die kort figuur se optrede gelykgestel aan dié van 'n rugbyspeler: hy dek die agterhoede ("agterhoede" verwys ook na die agterspelers by rugby), hy sien die

hele ding as 'n "groot kort spel", hy tree op soos 'n heelagter, soos 'n rugbyspeler wat weet dat die skare na hom kyk.¹⁸ Die rugbyverwysing is aanduidend van die afwesigheid van moraliteit by die moordenaars, vir hulle is dit bloot 'n spel. Die rugbyterminologie lewer dus kommentaar op die mentaliteit van die man.¹⁹ Die spelmotief is egter ook belangrik in terme van die "vermaaklikheid" of genot wat met hierdie moord gepaard gaan, en voorts suggereer dit die aanwesigheid van 'n skare, van mense wat toekyk en applous lewer. Die vergelyking benadruk dus die beplande aard van die moord en die dorpenaars se aanskouing daarvan. Die toeskouers keur dit nie net goed nie, hulle bewonder dit ook: die moordenaars doen dit eintlik namens hulle, hulle verplaas die dorpenaars.

6. "Niks meer nie: Oom Nakkie het pas om die hoek geloop gekom en draai sy wang en die hele tyd het die voorste man beweeg bo-oor en âf op hom. En die een daar agter se bene bak asof almal hom dophou."

In hierdie passasie word die hele "toneel" as 't ware weer net so herhaal, en as interpolasie tussen die gedeeltes in Romeinse druk bly dit die leser herinner aan wat gebeur het. "Niks meer nie" gee ook 'n aanduiding van die gestrooptheid, die onvervalste "waarheid" van hierdie vertelling, teenoor die aangediktheid van die ander weergawe.

7. "Wil hy nie nog sy hande lig wanneer hy net sy wang

wys nie? Oom Nakkie, hoe lank staan jy nie al sô
nie? En hoe lank nog?"

Oom Nakkie se weerloosheid, asook die feit dat hy geen poging aanwend om terug te slaan nie, word deur die verteller beklemtoon en hierdeur word die wreedheid van sy aanvallers verhoog. Hierdie oomblik is in die verteller se geheue gestol, dit is iets wat hy nog steeds sien: dit is nie net 'n herinneringsflits nie, maar 'n intense, durende ervaringsmoment, waarin hede, verlede en toekoms konvergeer. Hy kan dit nie verwerk of vergeet nie.²⁰ Hierdie beeld van Oom Nakkie voor die verteller se geestes oog is die dryfveer agter die vertelling. Omdat Oom Nakkie se beeld nog so duidelik in sy geheue is, omdat hy nog steeds so gekwel word deur die gebeure en sy waarneming daarvan, word hy genoodsaak om dit te probeer vertel, om dit te probeer besweer.²¹

8. "En as die grond hom wil trek, is Bertie om sy bene.
Oom Nakkie se een hand stoot na agter, die duim
oop. Om die grond te keer of vir Bertie wat om
hom slaan en skree: Moenie vir Pa nie, moet tog
nie, dis my pa."

In teenstelling met die Romeinse druk-vertelling waarin daar telkens daarop gewys word dat Bertie amper by was, of so te sê by was toe sy pa vermoor is, word daar in hierdie vertelling duidelik gekonstateer dat Bertie wél teenwoordig was tydens sy pa se moord. Bertie weet dus presies wat gebeur het, want hy was 'n ooggetuie. Wanneer Oom

Nakkie val, probeer hy die val stuit met sy hand, en terselfdertyd probeer hy vir Bertie keer en beskerm; selfs in sy laaste oomblikke is daar aanduidings van sy liefde vir Bertie. Bertie se skree: "Moenie vir Pa nie, moet tog nie, dis my pa" is ironies, aangesien dit juis die rede vir die moord is: die feit dat Oom Nakkie, 'n gesiene oud-Volksraadslid, 'n bruin of blas kind het. Die gemeenskap kan dit nie aanvaar nie. Oom Nakkie is egter al wat Bertie het, want hy word verwerp deur die gemeenskap (vergelyk: "Niemand het juis van ou Blas Bertie gehou nie").

9. "Die lang een lig sy arm. Sy een knie hōōg teen sy bors, sy ander voet vier duim van die grond. Vorentoe en âf. Hou vir hou in Oom Nakkie sonder sy ou oog en wang."

Hierdie passasie bevestig op grafiese wyse die aanvallers se wreedheid. Oom Lang Hans skop Oom Nakkie, spring blykbaar op hom, selfs al is sy oog en wang al verbrysel (deur die gebruik van "ou oog en wang" in die sin van "gewese" word die toestandverandering in hierdie passasie voltrek). Hulle maak seker dat hy heeltemal dood is.

10. "Moenie my pa nie."

Die herhaling van Bertie se pleit bevestig weer sy teenwoordigheid ten tye van die moord én sy verhouding tot sy pa.

11. "Oom Nakkie kom om die hoek en Bertie. Vorentoe en âf en aanhoudend. Vorentoe en âf. Moenie my panie, moenie. En die kort agterste een draai om, net asof almal kyk en bewonder, begin skree en hardloop, sy arms hoog oor sy kop
 - Stander is vermoor. Vang hulle. O, oom Stander is vermoor."

In die slotpassasie van die vertelling sien die verteller die hele toneel as 't ware weer van voor af, opnuut 'n aanduiding dat dit nie 'n eenmalige herinnering is nie, maar 'n blywende teenwoordigheid. Hier is 'n gekonsentreerde weergawe aan bod, wat ooreenstem met die slotparagraaf van "Lucy" waarin daar ook 'n soort sametrekking van allerlei elemente voorkom. Nogmaals word gelet op Oom Nakkie wat om die hoek geloop kom, en Bertie se teenwoordigheid word weer eens bevestig. Die aanval word weer opgeroep, sowel as Bertie se pleitkrete. En dan word daar gefokus op die kort aanvaller, Buks: die rugbyverwysing en die implikasies daarvan word weer geëggo, omdat hy byna soos iemand wat 'n drie gedruk het, optree en hy in 'n soort triomfkreet (soos aan die einde van 'n rugbywedstryd) skree dat Oom Nakkie vermoor is. Hy tree eienaardig op vir 'n moordenaar, maar juis hierdie gedrag, dien as 'n soort skuldverlegging, dis 'n manier om die aandag van hulself af te lei. Verder resoneer sy gebruik van "hulle" ook - ironies - iets van "hulle-as-gemeenskap": die hele dorp is eintlik skuldig aan sy moord, alhoewel net dié twee die uitvoerders was. Daar is dus ook 'n onbedoelde skulduitbreiding opgesluit in sy woorde: almal het skuld hieraan, almal was aandadig aan sy moord. (Vergelyk: "Wêër het elkeen meegewerk.")

Die vertelling in Romeinse druk

1. "Bruin Bertie was maar twaalf..."

Dit is betekenisvol dat die woorde "Bruin Bertie" die "point of entry" van die vertelling in Romeinse druk (en van die verteltekste as geheel) vorm, aangesien dit reeds in die eerste reël velkleur (en die gemeenskap se behepthed daarmee²²), ter sprake bring en die leser voorberei op die problematiek daar rondom. Die motief vir die moord word as 't ware in dié twee woorde saamgevat: Oom Nakkie word naamlik vermoor omdat sy seun se velkleur (en al die implikasies daarvan) nie vir die gemeenskap aanvaarbaar is nie. Dat hy maar twaalf "was", kan gewoon beteken dat hy nou ouer is, dat die gebeure hulle lank gelede afgespeel het; maar dit word later duidelik dat hierdie "was" ook reeds impliseer dat Bertie nie meer "is" nie, dit wil sê dat sy dood reeds hier vooruitgeloop word deur die tydsvorm van die werkwoord.

Die gebruik van "maar" is die eerste aanduiding van die geveinsde simpatie wat hierdie vertelling kenmerk. Dit feit dat Bertie twaalf was, vererger die wreedheid van die moord (Bertie was in 'n sensitiewe stadium van sy lewe, hy het klaarblyklik nie vriende gehad nie en ook nie 'n erkende ma²³ nie) en dit word deur die gemeenskap gebruik om via die verteller hulle "skok" en "meegevoel" uit te spreek. Maar terselfdertyd verhoog dit hulle aandadigheid, aangesien Bertie se leeftyd weer in die slotreëls ter sprake kom en deur die skoolhoof as "verskoning" aangevoer word:

"-Was hy maar net twee jaar ouer, sou ons hom kon deurhaal, maar ja, twaalf is 'n moeilike ouderdom. Vir 'n kind so sonder ma."

En as dit saamgelees word met die gedeelte op p.19

"Oom Nakkie was 'n moeilike man wat met sy idees baie probleme kon begin het. Sy straf móés net een of ander tyd kom"

skemer die suggestie deur dat Bertie se "moeilike ouderdom" (die begin van sy puberteit) juis dit was wat die moord op daardie spesifieke tyd laat plaasvind het. Oom Nakkie moes gestraf word omdat hy 'n "moeilike man" was, Bertie moes skadeloos gemaak word omdat hy 'n "moeilike ouderdom" bereik het, waarin hy dieselfde soort bedreiging vir die etos van die gemeenskap as sy pa kon begin word het.

2. "jaar oud toe sy pa, oom Nakkie Stander skielik een middag, helder oordag, koelbloedig in ons dorp vermoor is. Die hele dorp het ten minste 'n week lank aanmekaar daaroor gesels. Of net gefluister. Want oom Nakkie was oud-Volksraadslid. En, dít sou ons almal gelyk wou gee: 'n bekwame en aktiewe man en daarby steeds belangrik. En om alles te vererger, sy seun Bertie was so te sê by toe dit plaasgevind het."

Deur die interpolasie op beide die vlak van die taalgrammatika én die verhaalgrammatika, word die proses van inbedding met hierdie passasie meer dramaties as op enige ander plek in die teks gedemonstreer. Die

gebruik van die woord "skielik" is ironies, aangesien Oom Nakkie se moord nie onverwags plaasgevind het nie en klaarblyklik reeds 'n geruime tyd deur die gemeenskap beplan of ten minste "gewens" is. Die gebroei in die gemeenskap stoot maar net eers met die moord bo die oppervlak uit, maar dit was al die tyd daar. "Helder oordag"²⁴ impliseer die moontlikheid dat almal kan sien, en die leser kry die indruk dat almal wel sit en loer, dat dit 'n doelbewuste en selfs uitdagende moord is. Die "koelbloedigheid" van die moord word erken - dit was 'n koel berekende wrede moord. "Ons dorp" dui 'n soort "besitlikheid" aan, en Oom Nakkie het juis hierdie "ons" bedreig, aangesien hy en sy seun nie daar ingepas het nie. En dit bevestig die relaas as die "dorp" se weergawe: dit skakel naamlik die moontlikheid van 'n ekstradiëgetiese verteller uit. In die woord "vermoor" word die wreedheid en die opsetlikheid weer uitgewys.²⁵

Die hele gebeurtenis was volgens die verteller 'n groot "sensasie" op die dorp - die skyn van skok en ontsag is egter behou. Oom Nakkie was immers 'n oud-Volksraadslid (nog 'n aanduiding van hulle preokkupasie met status).²⁶ Dat daar "gefluister" is, dui nie net die skynontsag aan nie, maar suggereer ook onderduimsheid: sekere dinge kan nie te hard gesê word nie, moet "liefs nie op straat" geopper word nie. "Ons almal" sluit aan by "ons dorp" en dit suggereer hier reeds hulle samewerking. Die gebruik van die konjunktief in "gelyk wou gee" suggereer dat daar moontlik nie terwyl Oom Nakkie gelewe het aan sy bekwaamheid erkenning gegee is nie. Simpatie word ook geveins deur te verwys na Bertie wat "so te sê bÿ" was, terwyl dit in die kursiewe druk-vertelling duidelik blyk dat hy wêl op die toneel was. Die "amptelike" weergawe van die gemeenskap probeer dus sy teenwoordigheid

verbloem. Bertie het alles gesien, daarom moet hy uiteindelik uit die weg geruim word, maar deur die "amptelike" weergawe van die gebeure, kan Bertie se moord as selfmoord aangebied word.

3. "Dit het alles so skielik gebeur. Oor die motief kon skynbaar nie een met sekerheid praat nie. Oom Nakkie is oombliklik dood."

Die feit dat dit "onverwags" plaasgevind het, word herhaal om sodoende die beplanning daaragter te kamoefleer. Die "skielikheid" daarvan word aangevoer as verskoning vir hulle "oningeligtheid". Hulle veins onkunde,²⁷ want niemand wil - of durf - erken waaroor dit gaan nie, almal smeer toe. Dat Oom Nakkie "oombliklik" dood is, is nie net 'n leuen nie (dit was volgens die kursiewe druk-vertelling 'n uitgerekte aanrandingsproses), maar dit dui ook daarop dat daar gesorg is dat Oom Nakkie "goed" dood is voordat die kort moordenaar "om hulp" geroep het, sodat hy nie kon praat nie. Dit sou ook die gemeenskap se bewering steun dat Bertie "so te sê bly" was toe Oom Nakkie vermoor is: (die "amptelike" weergawe impliseer dat Oom Nakkie reeds dood was toe Bertie op hom afgekom het).

4. "Die regter het gesê dis 'n eienaardige sameloop van omstandighede. Want dit was Vrydagmiddag drie-uur, met talle mense van die distrik in die dorp om die skoolkinders by die koshuise te kom haal. Die dorp en distrik se vóórste mense. Tog

het behalwe miskien Bertie net nog 'n bankklerk die daad en die moordenaars skynbaar vlugtig gesien. Want Bertie was amper by."

Telkens word daar 'n amptelike spreker uit die gemeenskap gekies om as woordvoerder op te tree, in dié geval, die regter.²⁸ Dit is inderdâad eienaardig dat niemand die moord gesien het op 'n tyd wat die dorp op sy besigste was nie. Die "vóórste mense" se teenwoordigheid word as 't ware as 'n waarborg vir die res se onskuld voorgehou. Met die gemeenskap se statusbewustheid word die teenwoordigheid van die gesiene mense as regverdiging gesien. Dit is egter juis omdat Bertie saam met hierdie "vóórste mense" se kinders op skool was, dat hy so 'n probleem, so 'n "skandvlek" was.²⁹

"Behalwe", "miskien", "skynbaar" en "vlugtig" is woorde wat tiperend is van hierdie relaas (in kontras met die presisie en direktheid van die ander vertelling). Dit is 'n verskanste, gefabriseerde weergawe en wemel van kwalifiserende en relativerende woorde, soos "so te sê", "skynbaar", "miskien", "amper", "glo", "klaarblyklik", "bes moontlik", "sekere" en dies meer. Die vertelling word deurgaans gekenmerk deur 'n ontwyking van kategoriese stelling, behalwe ten slotte, waar 'n reguit kategoriese stelling gemaak word om die grootste leuen in die teks te vertel (wat teen daardie tyd moontlik gemaak word deur die voorafgaande kondisionering - selfs "breinspoeling" - van die leser).³⁰ Al twee se teenwoordigheid word omsigtig gestel, sodat Bertie later gerieflik "selfmoord" kan pleeg en die bankklerk as "onbetroubare getuie" bestempel kan word. "Want Bertie was amper by" is 'n herhaling van hulle poging om te oortuig dat hy nie gesien het

nie.

5. "Die aandadiges is nooit opgespoor nie. Onder die herhaalde kruisverhoor het die bankklerk psigies in duie gestort. Hy was klaarblyklik 'n onbetroubare getuie."

Die gemeenskap se onbetrokkenheid by die saak is duidelik bekook. Niemand gee toe dat hulle gesien het nie, maar volgens albei vertellings is die moord duidelik deur almal saam beplan en goedgekeur. Hulle skaar hulle egter aan die kant van die moordenaars en daarom is dit 'n kwessie van "see no evil". Die ironie is dat die aandadiges midde-in die gemeenskap is, hulle is deel van die "vóórste mense". Almal weet presies hoe hulle lyk, selfs wie hulle is. Hulle word egter nie opgespoor nie, omdat die gemeenskap dit nie wil nie.

Dat die bankklerk "psigies in duie gestort" het, suggereer moontlik dat hy in die lig van die res van die dorp se sentimente "moes" ineenstort om homself te red. Voorts sou dit ook daarop kon dui dat hy dalk so ontsteld was (vergelyk die kursiewe druk-vertelling) dat hy nie daarvoor kōn praat nie. Dat hy as "onbetroubare getuie" gebrandmerk word, is ironies, aangesien hy die "enigste" (lewende) ooggetuie is en hy in sy vertelling alles glashelder beskryf.

7. "Ons dink maar hulle was op pad poskantoor toe maar by Oom Lang Hans se handelshuis het iemand, bes moontlik Meneer Dreyer, ons skoolhoof, bietjie met Oom Nakkie staan en praat en hy wou ook seker graag eenkant alleen met Bertie gesels. Dalk oor sy skoolwerk. Niemand het juis van ou Blas Bertie gehou nie. Hy het trouens amper geen maats gehad nie. En sy skoolwerk was nie op peil van 'n oud-L.V. se seun nie en ons as kinders was eintlik bly en ook ons ouers het meewarig geknik."

Na "ons dink maar" volg 'n uitgebreide "verslag" van wat sou gebeur het. As niemand iets gesien het nie, is dit onwaarskynlik dat hulle nou so goed sou weet wannéér Bertie sy pa laas gesien het, wáárheen hulle op pad was, wáár hulle stilgestaan het, met wíé hulle gesels het en dan ook waaróór die skoolhoof met hulle wou gesels het. Weer eens probeer die vertelling alles as moontlikhede of gissinge weergee, sodat die leser nie moet agterkom hoe deeglik beplan die moord was nie. Aan die hand van die vertelling in kursiewe druk weet die leser egter dat hierdie "verslag" van wat hulle "dink" gebeur het, 'n verslag is van hoe dit alles volgens hulle planne bestem was om te verloop.³² Dit was so beplán dat die skoolhoof Oom Nakkie en Bertie sou voorkeer by Oom Lang Hans se handelshuis, en dat eersgenoemde sou voorgee dat hy alleen met Bertie wil praat in 'n poging om Bertie as getuie uit te skakel en Oom Lang Hans in staat te stel om uit te glip en Oom Nakkie voor te lê. Die plan het volgens die kursiewe druk-vertelling nie heeltemal so uitgewerk nie, aangesien Bertie tóg by was toe sy pa vermoor is. In teenstelling met die

intensie van die vertelling, lê hierdie sogenaamde gissinge die omvang van die gemeenskap se aandadigheid bloot.

Bertie is duidelik as gevolg van sy velkleur uitgesluit by die skool en is deur die ander kinders (waarvan die verteller een was) op grond van sy kleur benoem met die bynaam "ou Blas Bertie". Bertie se skoolprestasie word geëvalueer in terme van sy pa se status as oud-L.V. in 'n poging om beide die kinders en die ouers se rassisme te verbloem en hulle snobistiese houding te regverdig.³³ Sy swakke skoolwerk gee die kinders 'n rede om nie van hom te hou nie en hom nie te behandel soos 'n oud-L.V. se seun nie, en die ouers keur hulle optrede goed.

8. "Daar is baie gegis. Sommige het gesê dis politiek. Ander: familiesake. Of 'n goed georganiseerde bende uit die stad. Oom Nakkie het tog dikwels vakbondvergaderings in Kaapstad gaan toespreek. Dan was daar ook nog oom Nakkie se nagtelike besoeke aan die lokasie. Maar dít is nooit eintlik genoem nie. -As dit nog ter sake was, het dominee Wiesner gesê, ons dorp se naam tog!"

Die "gissinge" word gebruik om die werklike motief te kamoefleer. 'n Reeks opinies word dus verskaf om die skyn van objektiwiteit te behou. Die "gissinge" verteenwoordig 'n poging om die verantwoordelikheid af te skuif op die politiek, op familiesake, op stadsbendes,³⁴ op vakbonde ensovoorts. Dat Oom Nakkie vakbondvergaderings toegespreek

het, word deur die gemeenskap as 'n "oortreding" gesien wat sodanige straf sou kon ontketen. Die werklike rede vir die moord, naamlik "oom Nakkie se nagtelike besoeke aan die lokasie" word nie pertinent genoem nie, aangesien dit hulle (as gemeenskap) sou impliseer.³⁵

Die dominee (een van die "vóórste mense" wat betrokke is by hierdie moord) is begaan oor die dorp se naam³⁶ en maan mense as 't ware om nie oor Oom Nakkie se lokasiebesoeke te praat nie, aangesien dit nie "ter sake" sou wees nie. Ook hy as kerkman speel dus 'n rol in die ontkenning van die waarheid³⁷ en sy houding is tekenend van die "liefs-nie-op-straat-nie"-gemeenskap wat hy bedien. Die vertelling keer weer teen homself in: die reeks "gissinge", as poging om die leser van die gemeenskap se onskuld te oortuig, vervul egter die teenoorgestelde funksie. Dit vat as 't ware al die motiewe saam, want dit was deels politiek (hulle sieninge het met syne gebots), dit was familiesake (sy familie, in besonder sy kind, is vir hulle onaanvaarbaar), dit was deels sy toesprake op vakbondvergaderings (hulle sien dit as 'n oortreding) en goed georganiseerd was hulle beslis (al sou twee nie juis 'n "bende" uitmaak nie).

9. "Heelwat mense het daarna gesê dis tog die Here se wil. Oom Nakkie was 'n moeilike man wat met sy idees baie probleme kon begin het. Sy straf móés net een of ander tyd kom."

Die gemeenskap probeer (via die verteller) hulle eie sonde en wreedheid met die godsdienst besweer. Hulle stel hulself (metafories)

in die plek van die Here en transponeer hulle wil op Sý wil. Dit is 'n baie tipiese en baie veilige manier van verontskuldiging, want as die moord op Oom Nakkie die Here se wil was, mag dit nie bevraagteken word nie. Oom Nakkie was volgens hulle 'n "moeilike man" aangesien hy politieke idees onderskryf het wat hulle s'n uitgedaag en bevraagteken het.³⁸ Hy moes van kant gemaak word voordat hy "probleme" kon begin skep deur mense te oortuig of te laat nadink. Hulle neem dit dus op hulself om hom te straf en skryf dit dan aan God toe.

10. "Dit was die grootste begrafnis wat die distrik in jare geken het. Wêér het elkeen meegewerk. Net die Kleurlinggemeenskap was glo baie huiwerig om hulle deeltjie by te dra. Nic Weyers, ons burgemeester het gesê

- Kyk net, hy't sô veel vir hulle wou doen; man, dis darem 'n ondankbare nasie.

Maar baie van ons dorp se mense het die Here se hand ook hierin gesien. Oom Lang Hans het vir Pa gesê

- Buks, vergeet dit tog nou. Mens kan nie teen die Here se wil gaan nie. Jy wêét Oom Stander was 'n aweregse man wat kort-kort dinge wou begin verander het. Al die integrasiepraatjies en sy kind wat 'n skandvlek op ons gemeenskap was. Jy kán tog nie teen die Here se wil nie; dis nié ons Volk nie. Toe Bertie seker kort na die moord skielik op die toneel kom, het Oom Lang Hans reeds

oor sy pa gebuk, aan sy pols gevoel, sy kop gestut."

Dat Oom Nakkie se begrafnis so goed bygewoon is, dui op die gemeenskap se skynheiligheid. Na sy dood, wanneer hy "skadeloos" is, eien hulle hom weer vir hulself toe, want hy was immers 'n vername man. Sy begrafnis bied hulle 'n geleentheid om hulle "onskuld" en "meegevoel" te demonstreer. Die samewerking van die gemeenskap in die beplanning en uitvoering van die moord word duidelik uitgesê in: "Wéér het elkeen meegewerk." Almal het hierdie keer, met die bywoning van die begrafnis, soos met die beplanning van die moord en die afwesigheid van getuies, saamgewerk.

Deur te sê dat die "Kleurlinggemeenskap...glo huiwerig was om hulle deeltjie by te dra", probeer die wit gemeenskap, by monde van die verteller, die bruin gemeenskap verdag maak. Die ironie van die uitspraak is egter dat dit lei tot die vraag na die aard van hulle bydrae, waardeur die moord op Oom Nakkie beklemtoon word. Moontlike redes vir die bruin gemeenskap se afwesigheid sou kon wees dat hulle, soos die blankes, wéét wat die ware toedrag van sake is en dus nie deel wou hê aan die skynheiligheid van die geleentheid nie. Voorts suggereer "glo", saam met "huiwerig" in die konteks van die res van die vertelling dat hulle waarskynlik juis nie "huiwerig" was nie, en die lesers stel onwillekeurig vrae oor die rol van die wit gemeenskap in die afwesigheid van die bruin gemeenskap.

Die bruin gemeenskap se afwesigheid gee die blankes dan 'n hefboom vir die tipiese beskuldiging - hierdie keer gedoen by monde van een van

die ander samesweerders, die burgemeester: "Kyk net, hy't sô veel vir hulle wou doen; man, dis darem 'n ondankbare nasie." Die gebruik van die woord "wou" dui daarop dat Oom Nakkie nooit deur die wit gemeenskap toegelaat is om iets te doen nie. Hulle het hom juis vermoor oor dit wat hy probeer doen het en wóú doen, maar nou dat hy veilig uit die pad is, word daar voorgegee dat sy dade en bedoelings positief beskou is. In die tipiese formulering 'n "ondankbare nasie" word die bruin mense duidelik apart gestel, teenoor "ons Volk" later in die teks. Oom Nakkie is ook vermoor omdat hy hierdie apartheid bedreig het en verag het deur die verwekking van sy "Blas Bertie."

Dat die hand van die Here "ook hierin" gesien word, dui nie net weer op hulle valse regverdiging van hul dade deur die godsdienst nie, maar dit versterk ook die reeds genoemde interpretasie dat hulle deel gehad het aan die bruin gemeenskap se sogenaamde "ondankbaarheid."

Oom Lang Hans, die aktiewe lid van die moordpaar, blyk ook die gewetenlose een te wees, aangesien hy vir Buks, wie se gewete hom blykbaar pla, probeer oortuig van die regverdigheid en noodwendigheid van die saak. Ook hý voer aan dat hulle gewoon uitvoering gegee het aan die Here se wil. Oom Nakkie se aweregsheid word weer genoem ("n moeilike man") en in die konteks word dit nie net geles as "verkeerd" of "agterstevoor" nie, maar ook as nie-regs, dit wil sê, polities links of liberaal. Oom Nakkie se bedreiging het daarin gelê dat hy dinge wou begin verander, en vir hulle wat vasgevang sit in hulle konvensies en nie bereid is om te verander nie, was dit voldoende rede om hom te vermoor. Die verandering word ook gespesifiseer - "integrasiepraatjies". Bertie as "skandvlek op ons gemeenskap" was

dan ook 'n teken van hierdie bedreiging, en moes uiteindelik saam met sy pa ge-elimineer word. Hulle sien hulle apartheid, hulle wil om wit te bly en nie te integreer nie, as die Here se wil, en steun hulle argument deur hulself te sien as 'n uitverkore volk (vergelyk "ons Volk").

Bertie se afwesigheid tydens die moord word opnuut genoem, weer met die kwalifiserende "seker", en Oom Lang Hans se teenwoordigheid op die toneel van die moord word verklaar deur voor te gee dat hy hulp kom verleen het. Die vraag ontstaan egter hoe oom Lang Hans so skielik op die toneel sou kom as ook hy nie 'n ooggetuie was nie.

11. "Die klein Bertie het heeltemal histories geraak en ons moes hom keer of hy sou van die omstanders te lyf gaan. Maar in die groot gedrang het hy spoorloos verdwyn. Eers die aand het die bediende op oom Nakkie se plaas Bertie se lyk gekry. Hy't homself aan 'n balk bo-oor oom Nakkie se bed opgehang. Meneer Dreyer het nog in die hof verklaar
- Was hy net twee jaar ouer, sou ons hom kon deurhaal, maar ja, twaalf jaar is 'n moeilike ouderdom. Vir 'n kind so sonder ma."

Dat Bertie in die vertelling ná die moord "die klein Bertie" genoem word, dui weer eens op hulle geveinsde simpatie as poging om hulle aandag aan die moord op Oom Nakkie (en retrospektief ook die

moord op Bertie) te verbloem. Bertie se beweerde historiese reaksie is in die konteks van die kursiewe druk-weergawe normaal: hy het immers gesien hoe sy pa vermoor word en hoe die moordenaars voor sy oë die valse rolle van besorgde omstanders aanneem. Dat hy die "omstanders", in besonder seker Oom Lang Hans en Buks, te lyf wou gaan, is eweneens 'n natuurlike reaksie. Hy word egter "gekeer" deur 'n groepie mense, wat die verteller insluit (vergelyk: "ons"). Nadat hulle hom "gekeer" het, en by implikasie dus vasgehou het, verdwyn hy egter "spoorloos" in die "groot gedrang."³⁹ Bertie word by implikasie van die moordtoneel verwyder sodat hy nie iets moet sê nie. Ook hier word gesorg dat niemand iets agterkom van hulle betrokkenheid nie. Om seker te maak dat daar geen spoor van getuienis teen hulle agterbly nie, moet Bertie egter uit die weg geruim word. 'n Beduidende leidraad in die interpretasie van Bertie se dood as moord in plaas van selfmoord, is die terrein van die sogenaamde selfmoord. Bertie word deur die bediende⁴⁰ gevind waar hy van 'n balk bokant Oom Nakkie se bed hang. Dit mag moontlik die bed wees waar Bertie verwek is, maar die bed is in elk geval in terme van die gemeenskap 'n simbool van oom Nakkie se "misdaad". Die terrein word dus sō goed gekies, dat dit die aandadigheid van die gemeenskap aan Bertie se dood verrai (net soos die keuse van die straat as moordterrein in die geval van Oom Nakkie se moord ook bydra tot die skuldigbevinding van die gemeenskap).⁴¹

Die aandadigheid van Meneer Dreyer, die een wat Bertie moes terughou sodat die boewe Oom Nakkie alleen kon kry, blyk weer in sy hofgetuienis. Ter verdediging van die skool se onvermoë/onwilligheid (by implikasie sy eie) om Bertie op akademiese gebied te help, voer hy

Bertie se leeftyd aan. Voorts impliseer sy verklaring ook dat Bertie se skoolprestasies 'n bydraende faktor in sy "selfmoord" sou kon wees. Soos reeds aangedui⁴² dien sy ouderdom egter bloot as verswarende omstandighede teen die gemeenskap, en op sy ouderdom het hy vir hulle dieselfde gevaar begin inhou as sy pa. Soos ek vroeër aangedui het,⁴³ is die bestaan van Bertie se ma deur die gemeenskap genegeer omdat sy bruin was. Sy deur-hulle-opgelegde "moederloosheid" word dan ook deur hulle as "versagtende omstandighede" aangevoer, in besonder deur die skoolhoof wat in die slotpassasie as spreekbuis van die gemeenskap optree.

Die proses van verdubbeling wat in die narratiewe struktuur voorkom, word voortgesit in die gebeure, deurdat daar ten slotte sprake is van 'n dubbele misdaad, 'n dubbele moord.

1. Dit is interessant om daarop te let dat, volgens 'n mededeling van die skrywer, "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" heelwat later as "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" geskryf is. Eersgenoemde teks, tesame met "Hy staan by die deur en hy klop" en "Liefs nie op straat nie" is bygevoeg nadat die oorspronklike manuskrip in 1970 vir publikasie afgekeur is.
2. Doležel definieer 'n heterogene teks as een waarin "...different portions of the text are presented in different narrative modes and or perspectives. A heterogeneous text consists of formally differentiated narrative segments " (1973:112).
3. Hierteenoor sê Barthes oor die leser se rol by die lees van 'n "readerly" teks: "The reader is thereby plunged into a kind of idleness - he is intransitive; he is, in short, serious: instead of functioning himself, instead of gaining access to the magic of the signifier, to the pleasure of writing, he is left with no more than the poor freedom either to accept or reject the text: reading is nothing more than a referendum " (1975:4).
4. Doležel definieer "narrative form" as "...the combination of a narrative mode with a particular perspective " (1973:112).
5. In die geval van "Vier mense en 'n blom" pas die toepassing van die tegniek meer opvallend in die kader van wat Doležel die lineêre struktuur noem.
6. Daar is geen aanduidings in die teks of dié verteller manlik of vroulik is nie. Hierna word "hy" gebruik, alhoewel dit ook as "sy" gelees sou kon word.
7. Die H.A.T. gee "buks" onder andere aan as 'n "kort persoon" (p.123).
8. Vergelyk Lyotard (1986:20) se bespreking van 'n bepaalde tradisionele vertelvorm waarin "the narrator's only claim to competence for telling the story is the fact that he has heard it himself".
9. Die "leidrade" is te blatant vir iemand wat iets probeer wegsteek, en hy vertel dit klaarblyklik ook nie om die gemeenskap se rol aan die kaak te stel nie, want daar is geen aanduiding van 'n verandering in ingesteldheid of 'n wending in lojaliteit nie.
10. Dit is, om met Doležel saam te praat, nie blote "narrated past" nie, maar tegelyk ook "narrated present" omdat dit nog steeds "gebeur" vir die verteller (1973:122).
11. Dit sou ook gelees kon word as 'n weergawe van dit wat die hele dorp gesien het, maar dit sluit nie die moontlikheid uit dat die bankklerk die een kan wees wat dit vertel nie.
12. Aanduidings dat die verhaal hom afspeel op 'n klein dorpie sluit onder meer in "ons dorp", "oom Lang Hans se handelshuis", die noem van die boere in die distrik, die suggestie van die stad as

iets boos en so meer.

13. Die tekste "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" en "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" is so nou verbonde aan mekaar dat die titels byna uitruilbaar sou kon wees, want in die eerste teks is daar twee weergawes van "Wie...Oom Nakkie gesien" het, en in die tweede word die gewetenswroeging en die pogings tot kontak wat in die eerste teks se titel geïmpliseer is, vergestalt.
14. In hierdie verband val die ooreenkoms in die aanspreekvorm in die titel "My Kubaan" van Etienne van Heerden op.
15. Die kursiewe druk-vertelling is dus net soos die slot van "Lucy" 'n sametrekking van Proustiaanse "mémoire involontaire" en Bergsoniaanse "durée".
16. Kyk bladsy 51.
17. Die verwysing is na Lukas 6:29 en kom in die nuwe vertaling voor onder die opskrif "Liefde vir die vyand": "Vir hom wat jou op die een wang slaan, moet jy ook die ander aanbied."
18. Vergelyk ook sy houding op die eerste bladsy van die teks: "Die verste mannetjie plant sy linkervoet 'n halwe tree skuins vorentoe, sy bene bak, sy arms bak."
19. Dit is opvallend dat die rugbyverwysingsveld deurgaans in Miles se werk voorkom (vergelyk "Sommer die speurder", "Hy staan by die deur en hy klop" en die titeltekste in Liefs nie op straat nie), totdat dit uiteindelik kulmineer in Blaaskans (die bewegings van Flip Nel) wat in sy geheel gebaseer is op die reëls en bewegings in rugby.
20. Vergelyk die slotpassasie van "Lucy".
21. Vergelyk die ooreenkoms met die verteller in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?"
22. Vergelyk ook "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" waar dieselfde beheptheid homself manifesteer in die verwysing na "Ben Scholtz se ligste seun" (p.8).
23. Die gemeenskap negeer die bestaan van Bertie se ma omdat sy nie wit is nie. Hulle laat nie toe dat sy as ma erken word nie, terwyl haar velkleur (en gevolglik Bertie s'n) juis dit is wat die moord laat plaasvind. (Vergelyk Kante se rol as die "onaanvaarbare" in "Hy staan by die deur en hy klop".)
24. Vergelyk die bundeltitle: dit wat "liefs nie op straat" behoort te gebeur nie, gebeur wel daar (soos in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?", waar die ruimte eintlik die straat is, alhoewel die moord self in 'n kamer voltrek word).
25. Hier word egter niks vermeld van die moord op Bertie nie.

26. Sy belangrikheid maak hom natuurlik des te gevaarliker.
27. Dit word weer opgeneem onder aan p.18: "Daar is baie gegis. Sommige het gesê dis politiek. Ander: familiesake. Of 'n goed georganiseerde bende uit die stad. Oom Nakkie het tog dikwels vakbondvergaderings in Kaapstad gaan toespreek. Dan was daar nog ook oom Nakkie se nagtelike besoeke aan die lokasie. Maar dít is nooit eintlik genoem nie."
28. Ander voorbeelde sluit in die dominee, die burgemeester, die skoolhoof - nogmaals 'n aanduiding van die omvang van die samewerking. In hierdie geval vorm die regter waarskynlik nie deel van die dorpsgemeenskap nie, maar die manier waarop hy as gesagsfiguur deur die verteller as woordvoerder aangehaal word om die gemeenskap se houding te verwoord, sluit aan by die manier waarop die prosedure elders in die teks voorkom.
29. Dat almal, ook die dorp se "vóórste mense" daar was, dien uiteindelik as bewys van almal se skuld. (Vergelyk die slot van die kursiewe druk-vertelling, p.64.)
30. Vergelyk p.20 van die teks waar Bertie se selfmoord as 'n feit gestel word.
31. Kyk p.56.
32. Opnuut is dit duidelik dat dit die interaksie tussen die twee narratiewe lyne (respektiewelik in kursiewe en Romeinse druk) is wat die betekenisvorming van die teks bepaal: elk is op sy beurt in die ander ingebed, met inagneming an die argument op p.54 hierbo.
33. Weer eens doen die vertelling die teenoorgestelde van wat die verteller se intensie was - dit stel die belaglike sosiale waardes van die gemeenskap aan die kaak.
34. Die vertelling verteenwoordig die tipiese kleindorpse mentaliteit, waarin die stad met die "bose" geassosieer word.
35. Vergelyk die ooreenkoms met die moord op Kante in "Hy staan by die deur en hy klop".
36. Die dominee neem klaarblyklik nie in ag wat die koelbloedige moord-op-straat op Oom Nakkie aan die dorp se naam kan doen nie. Hy is bloot ingestel op dit wat in die openbaar gesê word.
37. Vergelyk "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" waarin die dominee en sy geïmpliseerde skuld weer ter sprake kom: p.21 waar die dominee ook soos die verteller gaan stilstaan by die gat op die sypaadjie en p.23: "terwyl ek weer ons dominee hoor bid - Heer, bevestig die werk van ons hande. Die werk van ons hande bevestig dit."
38. Oom Nakkie se onskuld word as 't ware erken deur die verwysing na sy "idees" wat probleme "kon" begin het. Hy was dus in reële

terme nie skuldig nie, dit was bloot idees en dit hêt nog nie probleme veroorsaak nie.

39. Dat die afwesigheid van ooggetuies 'n beplande strategie was, word weer bevestig deur die feit dat daar niemand was wat die moord gesien het nie, maar dat daar onmiddellik daarna "omstanders" was, en 'n "groot gedrang".
40. Die vraag ontstaan of hierdie "bediende" nie moontlik Bertie se ma sou kon gewees het nie.
41. Dat Bertie se "selfmoord" as moord gelees kan word, word ook geregverdig deur die reeds genoemde feit dat kategoriese stellinge deurgaans in die teks ontwyk word, behalwe by die noem van Bertie se "selfmoord". Hier word myns insiens 'n kategoriese stelling gebruik om die grootste leuen te vertel. Kyk ook p.68.
42. Kyk ook pp.65-66.
43. Kyk voetnoot 23.

Nakkie gesien" het, terwyl die tweede 'n uitbreiding is van die gewetenswroeging wat reeds by voorbaat uitgedruk word in die titel "Oom Nakkie, my Oom Nakkie". Hierdie "uitruilbaarheid" van die titels dien as verdere bewys dat dié twee vertellings en die twee tekstitels aan dieselfde verteller toegeskryf kan word.

Die teks begin met wat Prins (1979:61) 'n "oënskynlik nugter waarneming" noem, maar hy voeg by dat die woord "dadelik" aandui "dat daar iets besonder aan die gat moet wees. Hierdie indruk word versterk deur die verteller se mededeling dat hy 'in die rigting van die gat bly kyk' het." Met behulp van die verwysings na die moordtoneel in die vorige teks, kan die afleiding gemaak word dat hierdie gat op die sypaadjie die plek aandui waar Oom Nakkie vermoor is (vergelyk die verwysings op pp.17-18 en p.21 na die sypaadjie en die straathoek). Die verteller se obsessie met die moordgebeure is reeds in die vorige teks aangeteken en wanneer daar nou gesê word dat hy die gat "dadelik gemerk" het, word dié vermoede bevestig.⁷ Alberts (1982:128) wys daarop dat hierdie "gat wat met behulp van dromme afgesluit word,...'n beeld [word] van die leegheid wat Oom Nakkie in die straat, in die gemeenskap laat." Ek sou wou byvoeg dat hierdie gat 'n bres in die verdediging (gewete?) van die dorp beteken en daarby kwalifiseer dat die sogenaamde beeld van afwesigheid hoogstens op die verteller as fokaliseerder betrekking het, nie op die res van die gemeenskap nie (vergelyk "n groot verligte groep" en "die verlose groep").

Die titelvraag word oënskynlik beantwoord deur die optrede van "een van ons dorp se predikante". Prins sê: "Ook die predikant voel as

mededeling dat hy "weer" die doodskleur in Oom Nakkie se gesig herken het, kan in die lig van die vorige teks gesien word as 'n erkenning dat hy gesien het hoe Oom Nakkie daardie dag vermoor is, maar dit kan ook impliseer dat hy Oom Nakkie se "gees" vantevore gesien het. Laasgenoemde werp weer lig op die tekstitel, "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" sodat dit geïnterpreteer kan word as "Wie het nog Oom Nakkie se 'gees' gesien?"¹⁸ Die verteller se beskrywing van Oom Nakkie se gesig dra die beeld van verrotting oor. "Drade trek" sluit aan by die latere kaasverwysing, en dit teken onder andere die verteller se gebondenheid aan Oom Nakkie. Hy sou nie net 'n stuk kon afbreek nie: dit is met ander woorde 'n herinnering wat hom nie wil laat los nie.

Juis as gevolg van wat deur hierdie beeld oorgedra word, is die verteller versigtig om nie aan Oom Nakkie se gesig te vat nie (vergelyk: "nie te na aan die gesig nie"). Hy steek nietemin sy hand uit na Oom Nakkie, waarskynlik in 'n poging om hom te groet - 'n gebaar wat dui op die "realiteit" van die visioen vir die verteller. Hy is bly om Oom Nakkie te sien, want hy het na hom gesoek (vergelyk die manier waarop hy "dadelik" die gat raakgesien het), omdat sy gewete hom pla.¹⁹

Prins (1979:61) merk op dat "wanneer die gewone werklikheid (wat in die voorafgaande paragrawe deur die donker uitgewis is) in die vorm van 'n motor se ligte die verteller se aandag aftrek, verdwyn die visioen." Die verteller hoor net iewers water loop en Oom Nakkie is weg. Hierdie waterverwysing is multi-interpretabel: dit kan verwys na die water wat die oorgang tussen lewe en dood is,²⁰ of na die water as "giver of immortality" (De Vries, 1984:493). As dit egter op die

verteller van toepassing gemaak word, kan dit ook die water van die siel beteken: "...it can be a mirror of the soul, so that looking into water means (inward) contemplation" (De Vries, 1984:493). Deur die beeld waarmee die verteller die posisie beskryf van sy arm wat "in die lamheid"²¹ afsteek, word nie net die wêreld van verlatenheid, dood en aftakeling beteken nie, maar ook dié van hekse en hulle verband met die oproep van gestorwenes (vergelyk: "soos 'n besemstok in die venster van 'n ou murasie").

Soos die verteller loop (weer word die sypaadjie pertinent genoem), bly hy soek na Oom Nakkie. Die letterlikheid waarmee die funksie van sy oë beskryf word ("my oë al voor my agter die randstene en watervore, en al om my langs tuinkekkies en struie. En in die bome") sluit aan by die reële element in die pas afgelope visioen. Hy verwag om Oom Nakkie weer te sien (hulle ontmoeting van straks is immers onderbreek) en alhoewel hy klaarblyklik gretig is, is hy ook bang. Die maan wat in die bome hang, dra weer eens by tot dié atmosfeer wat tradisioneel in spookstories met die "sien" van gestorwenes gepaard gaan. Dit laat hom dink aan Oom Nakkie se geel gesig. "Geel" dui op die "doodskleur" wat reeds genoem is, en die blote feit dat hy die maan met Oom Nakkie se gesig assosieer, dui op sy geobsedeerdheid. In 'n poging tot ontwyking dink hy "aan stories vir kinders van die maan as kaas".²² Hierdie ontwykingspoging slaag egter nie: selfs op hierdie proses werk die verrotting in (vergelyk: "net met groen vlekies").

Die vergelyking "soos Oom Nakkie se geel gesig" gaan oor in 'n metafoor "toe Oom Nakkie in die bome wegraak", soos sy obsessie sy waarneming

in toenemende mate bepaal. Dit wat hom (met behulp van die vorige teks) as verteller identifiseer, naamlik sy werkplek, die bank, word byna terloops genoem. Voor die leser egter die verteller geïdentifiseer het, en die verband met die vorige teks gelê het, kan daar geen sin gemaak word van hierdie teks nie, en hierdie "terloopsheid" is dus van kardinale belang. Die verteller kyk nou voor hom uit²³ en stap doelgerig kroeg toe, laasgenoemde nog 'n ontwyking soos die vorige. Hy hoop nie net dat die drank Oom Nakkie se beeld sal verdryf nie, maar ook dat die gedruis van die kroeg Oom Nakkie se stem sal uitskakel. Soos in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" wil die verteller ook hier die stem van die vermoorde (in werklikheid die stem van sy gewete) uitdoof.

Voor die verteller nog die kroeg binnegaan, is daar al tekens dat ook hierdie ontvlugtingspoging futiel gaan wees. Die "lae geel kroeglig" wat die verteller al van buite af sien hang, word as gevolg van die vorige verwysings na die doodskleur, die maan en Oom Nakkie se geel gesig, onvermydelik die objek wat as katalisator vir die volgende visioen sal dien. Die dorp se mans is hier in die kroeg bymekaar, nie een van hulle klaarblyklik met dieselfde wroeging as die verteller nie (vergelyk: "die diep vrolike geronk van ons dorp se mans").²⁴ Die verteller bestel 'n bier en erken dat dit vir hom "n lang somber week" was, want sy gewete het hom gepla. Volgens 'n mededeling van die outeur plaas hierdie verwysing ook die teks in die tyd - met ander woorde, dit is 'n week na Oom Nakkie vermoor is. Dis vermoedelik weer Vrydag en Oom Nakkie is die vorige Vrydag vermoor (vergelyk: "dit was Vrydagmiddag drie-uur":p.17). Die dowwe skynsel van die lig in die kroeg word gekontrasteer met die beskrywing van die mans in die kroeg

as 'n "verligte groep". Nie net dra hulle nie dieselfde las as die verteller nie, hulle is ook deur Oom Nakkie se dood vrygestel (vergelyk die latere woorde: "-Sondebok, sondebok...soenoffer. Wegstuur...uitstuur...ons weer 'n rukkie vry..."). Daarom kan hulle volgens die verteller "vryelik...laster en grappe vertel", iets wat hy sedert Oom Nakkie se dood nie kon doen nie (vergelyk opnuut die formulering: "'n lang somber week").

Die verteller drink en rook in 'n poging om sy laste te vergeet én om "een van ons dorp se mans" te wees. Die rook raak al hoe swaarder en weer eens word die toneel voorberei vir die "sien" van 'n gesig. Of soos Prins dit stel: "Die rook wat in hierdie ruimte 'hang' en 'dans' dien as middel tot uitwissing van die banale werklikheid" (1979:61). Al waaroor daar gelag en gepraat word, is seks - dit word herhaal om te beklemtoon dat dit al is waaroor die dorp se mans kán praat.²⁵ Die "beskrywing" van die blatante manlik-seksuele grappe verwys deur die eierbeeld sowel terug as vooruit na Oom Nakkie se groot geel gesig, terwyl die "voëls in vensters" opnuut die "besemstok in die venster" oproep, met die bekende literêre verbintenis van die seksuele en die dood (en/of die okkulte).

Deur die verwysing na die "lae geel kroeglig" wat op die rook lê en "dobber", word die verwagting op 'n visioen verder versterk, aangesien daar weer sprake is van swak lig en daar vroeër verwys is na Oom Nakkie se gesig wat "dobber". Die verteller hoor dan ook soos vroeër iets roep, wat hom dwing om op te staan.²⁶ Die kroeglantern word nou Oom Nakkie se kop, en word vergelyk met 'n groot geel eier.²⁷ Oom Nakkie se bles blink en aangesien dit telkens hierna herhaal word,

meen Prins dat dit iets suggereer van Oom Nakkie se verheerlikte toestand (in die oë van die verteller) (1979:61). Die verteller dreig - waarskynlik onder die invloed van die drank - om oorweldig te raak deur hierdie beeld en weer word die watergegewe waarna vroeër verwys is, met die visioen geassosieer (vergelyk: "ek moes met my arms swem om met Oom Nakkie te praat").

Ten spyte van die feit dat hy telkens probeer ontvlug (maar tog nie daarin slaag nie), blameer die verteller as 't ware nou vir Oom Nakkie dat hý die een is wat hom ontwyk (vergelyk p.91 waar hy maak asof dit Oom Nakkie is wat hóm dringend soek).²⁸ Hy "styg nou letterlik en figuurlik bo die gewone banale werklikheid uit" (Prins, 1979:61), so opgeneem is hy in hierdie visioen - vergelyk: "Onder my het ek mense hoor stamp en juig en hardehout bestel". Die res van die drinkebroers gaan waarskynlik voort met hulle gebras sonder om bewus te wees van die verteller se ervaring, maar soos reeds genoem, interpreteer die verteller alles in terme van sy obsessie. "Geïnspireer" deur die drank, en gedryf deur sy behoefte om deel van "ons dorp se mans" te wees, sien hy sy optrede teenoor Oom Nakkie se gees as 'n konfrontasie wat deur die ander goedgekeur en bewonder word (vergelyk die verandering van "die diep vrolike geronk" na "stamp en juig en hardehout bestel").²⁹

Die leser is teen hierdie tyd nie net bewus daarvan dat die verteller nie op sy woord geneem kan word nie, maar ook dat dit wat die verteller aanbied as Oom Nakkie se woorde, eintlik sy eie binnegesprek met 'n verbeelde Oom Nakkie is,³⁰ wat hy dus manipuleer om sy gewete te sus. Hy laat Oom Nakkie dus nie net sê wat hy wil hoor nie, maar hy

laat Oom Nakkie homself nog vereenselwig met die gemeenskap waarvan hy deel was. Die gevolg is dat Oom Nakkie homself dus sien as 'n sondebok en 'n soenoffer - volgens hom was sy moord dan 'n noodwendige religieuse ritueel.³¹ "Nou dat hy 'geslag' is, is die ander skynbaar vry" (Alberts, 1982:128). Hulle kan nou weer voortgaan met hulle ou lewenspatroon, wat volgens die teks sentreer om drank, seks, vuil grappe en laster. Prins wys ook daarop hoedat Oom Nakkie se "swewende toestand" (en by implikasie die verteller se dronkenskap) ook in sy taal neerslag vind (1979:61).

Die verteller raak in 'n toenemende mate oorweldig deur die surreële belewinge en waar hy vroeër "net Oom Nakkie se gesig" kon onderskei, kan hy nou "nie meer Oom Nakkie se oë onderskei van die holtes langs sy neus nie". Oom Nakkie se stem, wat vir die verteller klink "soos die klok³² van 'n seeboei in 'n ligte wind", bevestig nie net weer die waterbeeld nie, maar suggereer ook iets van Oom Nakkie as "drywende" (swewende) "baken" (herinnering) van hulle misdaad. Terselfdertyd word die soenofferidee ook daarin vervat, aangesien 'n seeboei ook 'n teken van redding is omdat dit waarsku teen gevaar. Oom Nakkie praat weer en "verduidelik" as 't ware dat daar een persoon moes wees wat as sondebok geoffer moes word. Sy "belydenis" suggereer dan ook dat hy nie die enigste een is wat "ontug" gepleeg het nie (vergelyk: "...een moet daar wees...vir ons wat soveel veragting ken, en kyk, ons geparkeerde motors op stil plekke snags...en ons met randnote in die sak..."). Hy was egter die een wat in die oë van die gemeenskap "te ver gegaan" het. Hy verwoord as 't ware hulle argument, maar die ironie is dat dit wat sý optrede uitsonder, wat hom uitgesonder het vir die rol van sondebok, die feit is dat hy dit (anders as die

ander?) nie weggesteek het nie, dat hy die kind wat daaruit gebore is, aanvaar het en vir hom gesorg het. "Ha!" gee uitdrukking aan die gemeenskap se genoegdoening dat daar iemand was wie se optrede in hulle oë die soenoffer geregverdig gemaak het. Dit is egter ook 'n wrange uitroep, aangesien Oom Nakkie die enigste is wat verantwoordelikheid vir sy optrede aanvaar het. Oom Nakkie word dus gebruik om die gemeenskap se gewete te salf, en hierdie visioen van die verteller dien as voorbereiding vir sy finale "uitverkoop" aan die "liefs-nie-op-straat-nie"-mentaliteit.

Swanepoel en Kruger (1977:191) sê dat "die skrywer (sic!) die dood van Oom Nakkie tot 'n offerdaad van die sondebok vir die 'verloste' groep wil verhef. Oom Nakkie erken egter dat hy met sy dade ('ontug'?) 'te ver' (p.23) gegaan het en dus dat hy nie as die onskuldige sondebok na die slagpale gelei is nie." Volgens hulle is "die feit dat die groepie perverse mense in die kroeg as 'verlostes' getipeer word,...dus hoogstens 'n wanhopige sinoplegging aan die kant van die skrywer." Myns insiens is dit 'n te simplistiese argument, aangesien daar nie rekening gehou word met die interaksie tussen die verteller en die opgeroepte Oom Nakkie, die relevering van die "erkenning" deur die ironiese "Ha!" en die komplekse hantering van die sondebokgegewe in die bundel nie. Dit is inderdaad 'n pervertering van die Christelike konsep van 'n bevrydende offer³³ ter wille van die kwytskelding van 'n onverskillige gemeenskap, en die verteller (nie die skrywer nie) is inderdaad besig om "wanhopige en doelbewuste sinoplegging" te pleeg, maar dit hou nie net verband met wat Swanepoel en Kruger myns insiens foutiewelik sien as Oom Nakkie se erkenning van skuld nie.

Die visioen vervaag steeds meer en die verteller kan glad nie meer Oom Nakkie se gesig herken nie, "net die blinkheid van sy vae gelaat het in die dik lug gehang." Hy ervaar dieselfde tamheid in sy ledemate as vroeër by die gat. Swanepoel en Kruger sê: "Sy aanraking met die doderyk of poging om daarmee kontak te maak, lei tot 'n byna psigosomatiese verlamming (vgl. p.23). Soos in die titelverhaal en die ander verhale in die bundel, word hierdie fisiese lamheid simbolies van die spreker se onvermoë om met 'n daadwerklike verlossingsdaad vorendag te kom" (1977:191). Die "verligte groep" van vroeër word nou die "verloste groep", waarmee daar aangedui word dat die verteller sy "konfrontasie" met Oom Nakkie en laasgenoemde se gevolglike "skulderkenning" sien as dit wat hom en die gemeenskap finaal verlos het, beide van hulle sonde en hulle skuld. Hy stel homself nou gelyk met die verlostes, hy is nou deel van die groep (hy praat van "ons"). Wanneer hulle met "verdwaasde glimlagte ("waarskynlik 'n soort "dronkbeswyming", maar in die verteller se oë die gevolg van die gebeure van die aand) "oor die dorp spoel", word die waterbeeld herhaal: hier sou dit suiwering kon be-teken, vergelyk "the 'water of separation'...which is used to purify a man from uncleanness of contact with the dead" (De Vries, 1984:439).

Die verteller hoor ten slotte weer in sy verbeelding die dominee³⁴ bid: "-Heer, bevestig die werk van ons hande. Die werk van ons hande bevestig dit." Deur hierdie verwysing na Psalm 90:17³⁵ voltrek die verteller sy "verlossingsproses" en sy vereenselwiging met die gemeenskap, aangesien hy hier letterlik die seën van die Here vra op die moord op Oom Nakkie (die werk van ons hande).³⁶ Die Bybelse word egter bloot gebruik ter beswering van (die) vrees. Deur die weglating

van 'n leesteken (die Bybelteks lui "bevestig die werk van ons hande oor ons, ja, die werk van ons hande, bevestig dit" - let op die komma na "hande"), word hierdie verwysing egter geperverteer en geïroniseer. Wat hy inderwaarheid hier sê, sluit aan by die redenasie van die gemeenskap wat in die vorige teks aangebied is, naamlik dat hulle moord op Oom Nakkie "tog die Here se wil" was, aangesien "sy straf...een of ander tyd [net môës] kom" (p.19). Hierdie "verlossing", en die hele "onthulling" van die teks (wat nêr verstaanbaar is in terme van die voorkennis van "Oom Nakkie, my Oom Nakkie") word egter gerelativeer (byna "geneutraliseer") deur die titel van die vorige teks, die styl van die vertelling in kursiewe druk³⁷ en die reël "Oom Nakkie, hoe lank staan jy nie al sô nie? En hoe lank nog?" (p.18), wat suggereer dat die verteller hoegenaamd nog nie "verlos" is van die beeld van Oom Nakkie nie.^{38, 39} Hierdie durende (nie-verbygaande) aard van die gebeure word ook struktureel gesuggereer deur die herhalings: die twee tekste handel oor dieselfde gebeure (die eerste een bevat trouens twee weergawes daarvan), die verteller in die tweede teks sien twee maal die visioen van Oom Nakkie se "gees" en Oom Nakkie se dialoog (monoloog?) bestaan uit 'n byna woordelikse herhaling van dieselfde idee. Die verteller bly dus by implikasie vasgevang in die web van sy eie gewete, hy bly dus die enigste een wat telkens weer deur die beeld van Oom Nakkie gekonfronteer sal word. Soos by die dramatiese monoloog, lê die enigste "sin" in die verwoording/vertelling self.

1. Kyk p.48.
2. Kyk p.52.
3. Dit is nie net in hierdie drie tekste dat dit om die dood gaan nie. Brink dui aan dat dit in "tien van die verhale...eksplisiet om die dood" gaan. Hy sê ook voorts dat daar "in die meeste ander [tekste]...surrogate van die dood aangetref word : die dood van emosie, van illusie, van geluk, van trou, van onskuld, van trots, ensovoorts" (1976:39).
4. Al drie die tekste vertoon bowendien ooreenkomste met die dramatiese monoloog; om die waarheid te sê, "Broes is dood; en Joe...?" kan in sy geheel as 'n dramatiese monoloog in prosavorm beskou word. Die relevansie vir "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" van Opperman (1974:121) se opmerkings oor die "voorval" (een van die vier elemente van die dramatiese monoloog wat hy onderskei) blyk duidelik: Volgens hom het die voorval altyd in die verlede plaasgevind (en in hierdie geval is daar nie net sprake van die verlede in terme van vertelde tyd nie, maar ook van die verlede in terme van die bundel, met ander woorde die voorval het "plaasgevind" in die vorige teks) en het dit dikwels met geweld te doen. Die optrede van die spreker met betrekking tot die voorval skep 'n morele spanning - die spreker wonder of hy reg gehandel het. "Die spreker wil hierdie spanning verberg, wil hê die toehoorder moet sy oordeel uitstel tot hy enduit na hom geluister het, sy kant van die saak aangehoor het. Dit word noodwendig 'n eensydige en skewe voorstelling wat hy die toehoorder wil laat aanvaar." Die verteller se wroeging gaan, soos dié van Oom Gert in "Oom Gert vertel", nie soseer oor dit wat hy gedoen het nie, maar oor dit wat hy versuim het om te doen. Dit waarvan hy die leser (en homself) wil oortuig is egter nie net sy onskuld met betrekking tot sy versuim om op te tree tydens die moord op Oom Nakkie nie, maar ook sy latere onvermoë om in die hof te getuig. (Vergelyk die ooreenkoms met Leipoldt se Oom Gert vertel: "Doen? doen? Iets doen!.../Wat kan ons algar doen?" (in Opperman, 1983:67).)
5. Vergelyk onder andere pp.60-61 waar die aanwesigheid van "toeskouers" deur die rugbyverwysings be-teken word.
6. Kyk pp.53-54.
7. Ook in hierdie teks (soos in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?") word die leser se rol in 'n mate bepaal deur die teks se ooreenkoms met die dramatiese monoloog. Opperman (1974:129) sê dat dit die leser se rol in die dramatiese monoloog is om in ag te neem wat die verteller verswyg of verhul, om as 't ware die "tweede stem" te verskaf wat 'n korrektief op die verteller se eensydigheid bring. Op dieselfde manier word daar hier van die leser verwag om nie net nie die verteller op sy woord te neem nie, maar om, met die voorkennis van die voorafgaande teks, die "oop plek" (in Iser se terminologie) van die betekenis van hierdie gat "in te vul".

8. Kyk ook p.74.
9. Dit is interessant om daarop te let dat daar byna identiese reëls in "Het Uur U" van Nijhoff voorkom:
 "-let wel, in een straat die liefst niet rept, als het kan van verdriet..." (1970:162).
 In verband met die transtekstuele verhouding met "Het Uur U" kyk ook voetnoot 13.
10. Die teks skakel ook met "Ma se voorbode" en "Gustav gaan speel" as gevolg van die visioenêre aard van die figure se belewinge.
11. Hierdie parkeerligte dien as prefigurasië van die latere maan en die kroeglamp, en by 'n retroaktiewe lees besef die leser dus dat dit hier as (voorbereidings=) teken van hierdie "eerste" visioen (en by implikasie van dié wat daarop volg) dien.
12. Prins se bespreking van die teks styg myns insiens nie uit bo die blote aanduiding dat daar 'n "kruis van wêreld" voorkom nie; hy wys nooit op die funksie daarvan in die teks nie.
13. Vergelyk die ooreenkoms met "Het Uur U" van Nijhoff, waar die "onderaardse" geluide hoorbaar word wanneer die man verbykom:
 "Toen de man kwam
 en met zijn gestrekte pas
 voortliep, begon men het gas
 in de buizen onder het huis
 te horen, en het gesuis
 van water onder de straat,
 en, in de elektrische draad
 naar radio en telefoon,
 een vonkende zoemertoon
 als waren er bijen in de buurt " (1970:160).

As 'n mens verder let op die volgende reëls uit dieselfde gedig

"Want sedert water en gas
 en het zoemen hoorbaar was
 van de elektrische stroom,
 hadden ook hartklop, en droom,
 en geeuw, en bloedsomloop,
 en wanhoop, en stille hoop,
 kortom al wat nooit stem werd,
 zich gemengd in het ver concert
 dat tegen wil en dank
 steeds duidelijker van klank
 uit de stilte kwam opgeweld.
 Verlangen, doodgeknelde,
een kind vermoord in een put,
riep, eensklaps wakker geschud,
 om speelgoed en speelgenoot.
Want wat dood is leeft voort,
leeft voortaan minder gestoord
 dan wat onbestorven leeft" (1970:162 - my onderstreping)

dan word dit meer as blote herkenning van ooreenkoms. Die transtekstuele verhouding (vanweë die uiteenlopende definisies

van "intertekstualiteit" wat bestaan, gebruik ek die term "transtekstualiteit" soos deur Genette gedefinieer, 1981:118) tussen die tekste word daardeur sodanig geaktiveer dat daar as gevolg van die transposisie gesê kan word dat die soenoffer motief reeds deur hierdie oproep van "Het Uur U" voorberei word, of onvermydelik gemaak word. Die apokaliptiese figuur in "Het Uur U" word deur menige verwysings aan die Christusfiguur verbind, en Christus was by uitstek die soenoffer vir die sonde van die mens. As daar in ag geneem word dat "Het Uur U" die uur van beslissing aandui, dan kan hierdie ontmoeting met Oom Nakkie ook as die beslissende oomblik vir die verteller gesien word. Dit bepaal nie net of hy gaan getuigenis lewer in die hofsaak nie, maar daardie besluit sal ook, wat sy gewete betref, bepalend inwerk op die res van sy lewe.

14. Vergelyk Max Delport in Mahala deur Chris Barnard wat ook alles in terme van sy obsessie met Ritter interpreteer.
15. Die leser beseft dus dat die verteller onbetroubaar is, dat hy die vertelling gebruik vir sy eie doeleindes (vergelyk die reeds genoemde ooreenkomste met die dramatiese monoloog). Hierdie "voorkennis" werp later ook lig op die "uitsprake" wat die verteller aan Oom Nakkie toeskryf.
16. Opperman (1974:122-123) wys daarop dat die dramatiese monoloog oorredingskuns is, en dat die verteller, in 'n poging om die toehoorder te laat mede-ervaar, onder andere 'n groot premie plaas op skerp waarnemingsvermoë en besonderhede. Die noem van die "afmetinge" van hierdie gat waarin Oom Nakkie verskyn, het dieselfde funksie: die verteller probeer daarmee 'n soort algemene "geloofwaardigheid" bewerkstellig.
17. Vergelyk ook die vorige teks: "Oom Nakkie, hoe lank staan jy nie al sô nie? En hoe lank nog?" (p.18).
18. In die lig van die vorige teks en al die "leidrade" in hierdie teks, blyk dit dat Oom Nakkie se "gees" slegs aan die verteller verskyn het en aan niemand anders nie, soos Banquo s'n aan Macbeth.
19. 'n Mens kan nie anders as om die absurditeit van hierdie ontmoeting raak te sien nie. Al is dit 'n visioenêre ontmoeting, blyk die verteller se konvensionaliteit en die graad van sy geobsedeerdheid uit die feit dat hy Oom Nakkie behandel asof hy nog leef. Hy steek selfs sy hand uit om hom te groet, sê hy is bly om hom weer te sien - 'n mens verwag byna dat hy ook nog sal vra hoe dit gaan!
20. Kyk De Vries (1984:493).
21. Deur die gebruik van die woord "lamheid" word die psigosomatiese tamheid aan die slot van die teks vooruitgeleef.
22. Prins sê "hy dink aan die kind se vermoë om die gewone werklikheid te transendeer" (1979:61).

23. Hy kan moontlik nie bekostig om hier met Oom Nakkie te praat nie, want nou bestaan die kans dat hy gesien sal word: dis immers die hoofstraat.
24. Soos wat Oom Nakkie in die vorige teks nie ingepas het by die gemeenskap se siening van "ons dorp" nie (kyk p.67), word die verteller se outsiderskap op paradoksale wyse ook hier deur die verwysings na "ons dorp se predikante" en "ons dorp se mans" beklemtoon.
25. Net soos die rugbyverwysings in die vorige teks die mentaliteit van die moordenaars getipeer het, word die mentaliteit van die dorp se mans deur hierdie verwysing na die gespreksonderwerp geteken - en dit word al hoe duideliker dat die verteller die enigste een is wat Oom Nakkie "gesien" het, wat hoegenaamd 'n mate van sensitiwiteit het. Vergelyk ook die figure in "Hy staan by die deur en hy klop": ook hulle praat net oor seks en vroue, en ook daar is die verteller 'n volkome outsider. Die bundel teken telkens die sogenaamde "normale" gemeenskap wat bevolk is deur manlik chauvinistiese figure, teenoor wie die outsiders telkens optree met die begeerte (of onder die druk) om te konformeer.
26. Gegewe die feit dat hy "moes opstaan" toe hy iets hoor roep, kom die vraag op of daar iets van die volkstaal-konnotasie van toilet toe gaan in hierdie "roep" opgesluit is?
27. Dat Oom Nakkie as 't ware van onder die aarde (gat) en vanuit die "hemele" aan die verteller verskyn, dui daarop hoe allesoorheersend sy obsessie is.
28. Dit dien as nog 'n "teken" aan die leser wat hom/haar voorberei op die "belydenis" wat Oom Nakkie gaan maak.
29. Vergelyk die beskrywing van die kort moordenaar in die vorige teks: "Elke beweging lyk bereken net asof hy weet hoe baie oë sy spel dophou en bewonder (p.18). Die verteller verkeer onder die illusie dat hy ook namens die gemeenskap optree en dat sy optrede ook bewonder word.
30. Vergelyk die ooreenkoms met die verteller in die tipiese dramatiese monoloog wat gewoonlik ook 'n gesprek met sy alter ego voer.
31. Die slagoffer-cum-sondebokmotief wat hier eksplisiet aan bod kom, is reeds voorberei deur "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" en word hierna opgevolg deur "Toe hulle op Gus gewag het".
32. Vergelyk "Toe hulle op Gus gewag het": "Daar was 'n diep gebulk soos vanaf die slagpale waar daagliks 'n sondebees geslag word. 'n Kapelklok het traag begin meedoen, die enigste teken van lewe uit daardie oord" (p.39).
33. Swanepoel en Kruger (1977:191) wys daarop hoe die teks skakel met "Vier mense en 'n blom" waar "die offergedagte rasioneel [geplooi] word om as regverdiging te dien vir 'n daad van bloedskanie.

Gevolgtlik word die bevrydende offer geperverteer om 'n eendagsverlossing te bewerkstellig: 'Sonder vrees, sonder hoop' (p.125)".

34. Dat die predikant aan die begin en einde van die teks voorkom, beklemtoon (saam met die vorige teks) nie net sy rol in die moordgebeure nie, maar sluit ook aan by die sikliese aard van die dramatiese monoloog.
35. Dit is interessant om daarop te let dat hierdie teksvers in die Bybel onder die opskrif "Verganklikheid van die mens" verskyn.
36. Weer eens, soos in die vorige teks, word die kollektiewe skuld van die gemeenskap beklemtoon deur die gebruik van "ons".
37. Die durende en herhalende aard van die vertelling in kursiewe druk impliseer eintlik dat die verteller se visioene vermenigvuldig.
38. Die oop einde van die teks en die feit dat die betrokke teksvers ook dié een is waarmee die erediens begin, maak die terugverwysing na die vorige teks onvermydelik.
39. Vergelyk die ooreenkoms met Opperman (1974:125) se uitspraak oor "Die hond van God" van Van Wyk Louw: "Aan die slot ondervind die inkwisiteur die genade en rus van God, maar deur die voorafgaande weet ons dat dit net tydelik kan wees, dat hy weer hierdie stryd sal volstry...."

HOOFSTUK 5

"HY STAAN BY DIE DEUR EN HY KLOP"

Die tekstitel verwys na Openbaring 3:19-20¹: "Almal wat Ek liefhet, bestraf en tugtig Ek. Wees dan ywerig en bekeer jou. / Kyk, Ek staan by die deur en Ek klop. As iemand my stem hoor en die deur oopmaak, sal Ek ingaan na hom toe en saam met hom maaltyd hou, en hy met My." Die titel roep verder ook Mattheus 7:7-8 op: "Bid, en vir julle sal gegee word; soek en julle sal vind; klop, en vir julle sal oopgemaak word. / Want elkeen wat bid, ontvang; en hy wat soek, vind; en vir hom wat klop, sal oopgemaak word."

In die konteks van die teksverse uit Openbaring antisipeer die titel die moontlikheid van (aanvanklike) straf, gevolg deur 'n uiteindelijke beloning/vergoeding ("maaltyd"). In die Miles-tekse self word die Bebelse gegewe egter gebanaliseer - die tugtiging / straf word hier toegedien deur Jan Labuschagne se "vriende" (en daar is nie juis sprake dat hierdie "straf" - die uit die weg ruim van sy geliefde hond - die gevolg is van hulle liefde vir hom nie. Bowendien word daar in die teks na 'n hond gesoek, nie 'n Godheid nie (al is daar parallels tussen Kante en Christus). Die Bybeltekste word ook geïroniseer: die deur wat oopgemaak word, is nie die deur van die hart nie, maar 'n woonstel deur; daar wag wel vir Jan 'n "maaltyd" (daar word 'n partytjie gereël), maar hierdie "beloning" hou slegs ontugtering vir hom in - dit bied geen vervulling nie. Daar is egter 'n dubbele proses op die spel. Deur byvoorbeeld in die titel die funksie van die Godheid (die Heilige Gees) te verplaas deur Jan se optrede ("Kyk, Ek staan by die

deur en Ek klop..."), word die oorspronklike gebeure op geestelike vlak nie net verplaas na die menslike nie, maar word 'n religieuse dimensie (regverdigheid en onskuld) ook aan Jan toegevoeg. (Dit mag ook relevant wees dat die titel juis 'n Openbaringteks oproep, aangesien dit juis in hierdie teks gaan om 'n "openbaring", maar 'n openbaring in 'n ontnugterende sin, 'n ondergang, 'n verplettering van Jan se wêreld - 'n soort antiklimaktiese persoonlike "apokalips".)

Dit blyk reeds uit die openingsparagraaf van die teks dat Jan 'n alleenloper-vrygesel is. Die "hulle" van wie gepraat word, is klaarblyklik sy "vriende" of die mense van die Witbank-gemeenskap. Hulle neem aan dat hy geen seksuele ervaring in sy lewe gehad het nie, want vandat hulle hom ken, is hy alleen:

"Hulle weet nie of hy ooit sy hand nis gehou het vir 'n vrou se bors nie. Die buitelyne van haar vel met 'n ligte hand nagetrek het nie. Sy lewe was altyd alleen."

Jan vul hierdie oënskynlike leemte met sy geliefde hond, Kante. Die wyse waarop die leser aan Kante voorgestel word, wil-wil hom/haar aanvanklik mislei deur die suggestie dat Kante 'n vrou of 'n meisie² is:

"Hulle het wel van Kante geweet. (Kante het hom altyd en orals vergesel.)"

"Vergesel" is nie die soort woord wat normaalweg met 'n hond in verband gebring word nie: dit suggereer egter alreeds hoe Jan sy hond sien - as 'n gesel en nie bloot net 'n troeteldier nie. Sy "vriende" / die gemeenskap keur dit egter nie goed nie,³ want nie net is Kante 'n hond nie ("Buitendien, om nêr 'n hond lief te hê...het nog nooit in hulle gemeenskapspatroon ingepas nie"), maar Kante is ook nie vir hulle 'n

aanvaarbare hond nie (Maar Kante was... 'n liederlike skande vir hondwees"). Volgens die gemeenskap is Jan se verhouding met sy hond onnatuurlik en sy hond 'n jammerlike substituuat vir 'n vrou - want dít is volgens hulle wat hy eintlik nodig het en wil hê ("Kyk, hy soek iemand vir sy attenties..."). Dit sal dan ook beter "inpas" by "hulle gemeenskapspatroom". Net soos in "Oom Nakkie, my oom Nakkie" speel die sosiale kode dan algaande 'n bepalende funksie. Dit is dié kode wat hul latere moreel laakbare optrede gaan regverdig: hulle beskou naamlik dit wat hulle doen as "hulp" sonder om in ag te neem dat Jan nie daarom gevra het nie, en sonder oorweging daarvan of hy daarmee genoeg sal neem of nie:

"...en hulle het voortgegaan om vir hom 'n vrou te prakseer.

Kyk, ons moet hom doodeenvoudig⁴ net help..."

Die gemeenskapswaardes wat deur hul houding beteken word, vereis dat 'n "normale" man 'n vrou of 'n meisie moet hê, anders word dit geïnterpreteer as 'n swakheid of 'n gebrek.

Die "hulle" se siening van die hond word in die parentetiese gedeeltes gekontrasteer met Jan se optrede teenoor Kante:

"(Hy hou langs die pad stil, maak die watersak aan die voorste buffer los en skink vir Kante water in 'n klein effens geërte Voortrekkerkommetjie.)"

Jan onderbreek sy reis om aandag te skenk aan Kante se behoeftes - hy "skink" vir haar water in 'n kosbare versamelstuk, 'n "geërte Voortrekkerkommetjie".⁵

Eers in die derde paragraaf word Jan formeel deur benoeming in die teks "voorgestel" - nadat hy aanvanklik vanuit die waardestelsel van

die gemeenskap, die ander naamlose "hulle" gefokaliseer is: dit wil sê ná die vermelding van sy gebrek aan seksuele ervaring, en ná die noem van sy onaanvaarbare verhouding met sy hond en hulle planne om vir hom vrou te soek. Die volgorde waarin dié sake genoem word, sou gesien kon word as 'n aanduiding van die prioriteite van die gemeenskap (en in besonder die mans in die gemeenskap?): die belangrikste wetenskaplike omtrent die (voorlopig naamlose) man is volgens hulle die feit dat hy nie 'n vrou het of gehad het nie. Dit word dan die "point of entry" van die teks, wat al uit die staanspoor 'n betekening is van die mentaliteit van die "hulle" en die kodes van hul gemeenskap. Tweedens word sy liefde vir sy hond en die onaanvaarbaarheid daarvan genoem - wat die aanduiding van hulle mentaliteit en norme versterk en uitbrei. Daarna word die regverdiging vir dit wat gaan volg stewig "geplant", om hulle al by voorbaat van alle blaam te onthef (en weer eens kry die leser 'n duideliker beeld van hierdie gemeenskap en hulle waardes). Eers daarna word die karakter "voorgestel" deur 'n verskeidenheid persoonlike feite aan 'n eienaam te verbind.

Jan is nie net alleenloper vanweë sy ongetroude staat nie, hy is ook "outsider": hy is "onbekend orals buite Witbank" (my onderstreping) en hy is 'n boer - hy beoefen dus 'n beroep wat hom leen tot geïsoleerdheid. Daarby is hy 'n karakter met 'n sekere verfyning of gekultiveerdheid (hy versamel antieke meubels); en in die lig van die genoemde betekening van die gemeenskap waarin hy hom bevind, is dit nie iets wat juis waardering geniet nie (vir hulle is hy bloot 'n "versamelaar van ongemaklike meubels" - my onderstreping). Kante is wel vir hulle 'n "liederlike skande vir hondwees", maar sy is ook

vergelykbaar met van Jan se antieke meubelstukke:

Iemand met 'n koel en goeie oog vir vergelykings sou soms wel trekke van ooreenkoms tussen Kante en - 'n kenner sou gru - sekere van haar heer se versamelstukke kon raaksien."

Daarby is Jan klaarblyklik 'n baie sensitiewe karakter (primêr liggaamlik, met geestelike implikasies) - "n mens wat seker byna veertig jaar lank selfs die kleinste windverandering van sy wêreld teen sy maer lyf of in die yl ry opstalbome leer ken en takseer het, die afgelope agt jaar saam met Kante."⁶ Dit is iets wat nie van enigeen van sy "vriende" gesê sou kon word nie. Verder toon Jan ook 'n sekere ingesteldheid op die fisiese ruimte - die teks verbind hom met die ruimte, en as die twee teksverwysings na die opstalbome nagegaan word, blyk dit dat die ruimte vir hom, anders as vir sy medeboere, meer is as bloot 'n toevallige lokaliteit: hy bestaan in wisselwerking met sy ruimte.

Alhoewel Kante 'n sentrale rol in Jan se lewe speel, en die gemeenskap bewus is daarvan, word sy eintlik deurgaans deur hulle geïgnoreer:

"Van Kante is nooit juis iets gepraat nie. In alle besprekings en bespiegelings is sy gewoon geïgnoreer."⁷

Sy "vriende" maak dit nie eens moontlik vir Kante om uit die motor te klim wanneer Jan by hulle kuier nie:

"...by sowel Willie as Gert moes Kante geduldig in die motor op Jan wag want daar was altyd 'n onvriendelike plaashond of twee en onmoontlike kinders op die werf."⁸

Hierteenoor staan Jan se siening van en optrede teenoor Kante. Vir

hom is sy nie net 'n plaashond nie, hy behandel haar soos 'n mens. Die teksaanduidings daarvoor is onder meer:

- die reeds genoemde parentetiese gedeelte oor Jan wat vir Kante water skink in die Voortrekkerkommetjie;
- die feit dat Jan dit nie vir een oomblik sou oorweeg om haar met 'n lewelose voorwerp te vergelyk nie ("En nêet Jan sou gru by die gedagte dat sy Kante met selfs sy mees vertroetelde stukkie huisraad vergelyk word. Sy kosbare sewentiende-eeuse tafeltjie met die kurktrekkerpote ten spyt");
- die feit dat hy haar oral saamneem waar hy gaan ("By die dorps-hotel kon Jan rustig vir Kante in die sitkamer insmokkel maar by sowel Willie as Gert moes Kante geduldig in die motor op Jan wag...");
- die verwysing na die bereiding van hulle kos: "(Die bediende staan voor die stoof en bak gou vier eiers: twee vir Jan en twee vir Kante)";
- die verwysing na die jas wat hy vir haar koop as hy vermoed dat sy opgespoor is.

Kante blyk dus wel 'n soort surrogaat te wees vir die vrou wat hy nie het nie. Sy is dan ook 'n teef (daar word telkens na haar verwys in vroulike terme) en volgens De Vries (1984:138) is die hond tradisioneel 'n vroulike simbool ("...though from old a decidedly feminine symbol"). Die hond word egter ook geassosieer met getrouheid en toewyding,⁹ en in hierdie teks word te kenne gegee dat Jan en Kante "getrouer" is aan mekaar as sy "vriende" aan hulle vrouens:

- Willie gaan drink saam met sy vriende terwyl sy vrou in die kraaminrigting lê;

- Gert soek verskonings om saam met Willie te gaan drink en sy vrou by die huis te laat ("Gert se verskoning aan sy eie vrou was dat hy saam met sy boesemvriend bly moet wees" - my onderstreping);
- hulle "byeenkomste" en "uitstappies" word oënskynlik sonder hulle vrouens onderneem (die vrouens word nooit in dié verband genoem nie), terwyl Jan altyd vir Kante saamneem (vergelyk: "Kante het hom altyd en orals vergesel"; en: "By die dorpsotel kon Jan rustig vir Kante in die sitkamer insmokkel maar by sowel Willie as Gert moes Kante geduldig in die motor op Jan wag..."; en "Jan het daarop aangedring dat hulle met sy motor moes ry, want hy wis dat daar dan ook plek sou wees vir Kante");
- die voorwendsel waaronder hulle vir Jan oorreed om saam te ry stad toe, naamlik die ou Kaapse geelhoutkas in Gert se oom se bediendekamer, suggereer dat Gert moontlik sy vrou gekul het met die bediende ("...want Gert het vertel van 'n oom van hom in Johannesburg met 'n pragtige ou Kaapse geelhout koskas in sy bediende-kamer. By wie hulle kan aanry. Die kas het hy onlangs bloot toevallig raakgesien en onmiddellik geëien as iets vir sy ou vriend" - my onderstreping).¹⁰
- hulle gesprekke oor vroue dien ook as 'n aanduiding van die rol wat vroue in hulle lewens speel: "...Gert het begin praat oor sy vrou en Willie oor vroue in die algemeen, hulle waarde, hulle nut." Vroue is vir hulle weinig meer as "gebruiksartikels" en hulle wil vir Jan ook 'n vrou kry wat hy kan "gebruik", 'n "nuttige" vrou;
- die verwysing na Willie se vriendin ("...een van Willie se ou vriendinne...") bevestig ook die vermoedens omtrent die aard van hulle verhoudings met hulle vrouens en die dryfveer agter hulle

uitstappies stad toe.

Al hierdie aanduidings en suggesties laat die leser tot die gevolgtrekking kom dat Kante moontlik meer van 'n metgesel vir Jan is as die ander se vrouens vir hulle. Dit is ironies dat hulle gesprekke met Jan oor vroue nie altyd vlot nie. Volgens hulle het Jan nie dieselfde ervaring en "waardering" nie.¹¹ Jan se verhouding tot sy hond is egter in menige geval beter as hulle s'n met hulle vrouens. Jan se "vriende" word dus geteken as tipiese ongevoelige chauviniste. Hulle tydverdrywe is drank, vroue en rugby ("...en een keer 'n toetswedstryd in mekaar se geselskap bygewoon") en hulle gebrek aan sensitiwiteit en begrip berei die leser voor op wat hulle uiteindelik aan hom doen. Hulle optrede teenoor hom beklemtoon juis hoe volkome "outsider" hy is.

Die aand toe Jan saam met Gert, Willie en Alfons de Lange stad toe ry, is daar weer sprake van Jan se sensitiwiteit (en by implikasie hulle gebrek daaraan):¹²

"Het Jan dalk met die inklim en wegry 'n vae voorgevoel van onheil gehad? Dis moeilik om te sê met dié dinge, maar Jan was altyd 'n sensitiewe mens, maak nie saak of jy nou spottend of meelewend na hom kyk nie, jy moet dit raaksien. Dalk was daar net iets aan die hele opset, aan die stikdonker lug, die bome wat onsigbaar in hulle ry op die werf gestaan het of aan die drie roekeloos vrolike gesigte wat agter die kooltjies vuur van hulle sigarette gegloei het."

Weer word die bome op die plaaswerf as barometer van die onheil genoem.

(vergelyk: "...'n mens wat...selfs die kleinste windverandering van sy wêreld...in die yl ry opstalbome leer ken en takseer het...").

Tydens die rit word "al die grappige episodes in die dorp en distrik se verlede nog eens guitig herleef", veral by monde van De Lange, "die distrik se grapjas". Wanneer daar stilgehou word "vir 'n biertjie en om te plas", kom daar egter van De Lange "vreemd genoeg geen woord" nie - my onderstreping. 'n Spesifieke sein word dus aan die leser gegee. Die stikdonkerte en die bome wat die onheilsaanduiders was by hulle vertrek van die plaas af, word weer genoem. Hierdie stilhou konstitueer 'n "oop plek" - DIE "oop plek" van die teks.¹³ Dit is wat ingevul moet word om die teks te dekodeer.¹⁴ Sodra daar verder gery word, word die gesprek weer deur De Lange gedomineer, wat bevestig dat sy stilsweye iets be-teken. Toe hulle "reeds in die buitewyke van 'n Randse dorp" was, besef Jan dat Kante nie in die motor is nie en hy draai terug om haar te gaan soek.¹⁵ Hy verwag dat sy "dalk...nog daar langs die pad" sal wag - 'n verdere aanduiding van beide die getrouheid en die byna menslike intelligensie wat hy van haar verwag. Hulle kry egter nie "die presiese plek waar hulle bier gedrink het nie" (as gevolg van die feit dat hulle in hierdie stadium reeds goed aangeklam is of as gevolg van die stikdonkerte?) Jan het egter kort-kort stilgehou, getoet, uitgeklim, na Kante geroep en dan weer stadig verder gery, en weer omgedraai. Ten spyte daarvan dat De Lange geweet het dat dit nie sou help om te soek nie, is hy die een wat "heelwat teorieë gehad [het] oor wat 'n hond in sulke gevalle doen", en hy is dan ook die een wat voorgestel het dat "Jan maar in een rigting al met die pad moet afstap terwyl hulle in die teenoorgestelde rigting stadig met die motor sou aansukkel en kort-kort stilhou om die hond te roep".

Hulle wreedheid en onsensitiwiteit word verder beklemtoon deur die feit dat hulle "teen dertig myl per uur gery [het] tot by die eerste bult, toeter geblaas en teen 'n veel hoër snelheid gejaag [het] tot by die eerste hotel, tien myl verder." Nie net hou hulle nie woord nie, hulle is klaarblyklik (ten spyte van Jan se reaksie en optrede) steeds te stompsinnig - of selfingenome - om te besef wat Kante se "verdwyning" vir Jan beteken en hulle roekelose vrolikheid bly onaangetas wanneer hulle in die kroeg sit en praat en lag. Jan blyk dan ook die onderwerp van hulle grappe en spottery te wees:

"Willie het vertel van hoe 'n armsalige stommerik Jan altyd was...Teen sluitingstyd is nog 'n keer besluit dat die ware oplossing¹⁶ vir al Jan se domhede 'n vrou is, 'n doodgoeie vrou."

De Lange se vertelling in die kroeg speel egter 'n beduidende rol in die betekening van sy rol in die versweë gebeure in die "oop plek":

"De Lange het vertel van 'n hond wat sy oupa gehad het. Sy naam was Jesus, 'n regte eiervreter, wat hy en sy broer op 'n dag weer in die hoenderhok betrap het en daar en dan teen die draad met stokke half dood geslaan en daarna in 'n boom opgehang het. Sy oupa het die middag die dier laat begrawe en wragtag, 'n dag of wat later staan hy weer voor die agterdeur, klam en bruin van die grond, die eerste hond wat opgestaan het."

In die lig van De Lange se skielike vreemde stilte tydens die stilhouery, sy teorieë oor "wat 'n hond in sulke gevalle doen", sy reputasie as die distrik se grapjas, en die sin "De Lange was geeneen

ooit 'n verskoning of rede verskuldig nie: almal weet en aanvaar hy is orals by", lyk dit asof Kante se skielike verdwyning 'n herhaling kan wees van wat De Lange en sy broer met sy oupa se hond gedoen het. As hy immers nie omgee het om sy eie oupa se hond dood te slaan en in 'n boom op te hang nie, waarom sou hy Jan s'n ontsien? Die vermoede word bevestig deur die verwysing na sy oupa se hond as 'n "eivreter" wat 'n parallel vorm met die verwysing na die episode waar die bediende ook vir Kante twee eiers bak. Gegewe die feit dat De Lange die distrik se grappas is, is dit waarskynlik ook een van sy poetse (dit sal deel word van die "grappige episodes in die dorp en distrik" se geskiedenis). Deur Kante van kant te maak, meen hulle ook om hulle pogings om vir Jan 'n vrou te soek te vergemaklik:

"En De Lange het gesê dalk eers 'n warm ene,¹⁷ een wat Jan bietjie kan reghelp. Nou's die geleentheid en Kante se verdwyning sou dinge ook vergemaklik."

De Lange het dus 'n motief en hy weet ook dat Kante nie weer opgespoor sou word nie; hy het dit immers reeds geweet toe hy ná sy voorstel in verband met die soektog direk na die naaste kroeg toe gery het.

Weer eens word Bybelse verwysings, soos in die titel, gebanaliseer: weer neem 'n hond die plek in van 'n deel van die Goddelike Drie-Eenheid. Jesus is die eerste hond wat opgestaan het uit die dode. Die feit dat hy in 'n boom¹⁸ opgehang is (soos by implikasie Kante ook) dui ook op die kruisiging van Jesus Christus. Die parallelle benadruk ook weer die onreg wat teenoor die onskuldiges gepleeg word. Tegelyk gebeur iets van besondere narratiewe belang. Kragtens die uitwerking van die genoemde parallelle, suggereer die samespel van die titel, hierdie episode en die slot van die teks ook dat Kante weer "uit die

dood" sal opstaan, maar dit is presies wat nie gaan gebeur nie. Of wat dan wél, in 'n ironiese sin, vanuit die fokus van die gemeenskapskode met sy geperverteerde en banale waardes, gebeur.

Wanneer sy "vriende" teen twaalfuur die aand (die kroeg se sluitingstyd?) vir Jan gaan oplaai, is daar uiteraard geen teken van Kante nie. In teenstelling met hulle, het Jan al die tyd dringend bly soek en die beskrywing van sy voorkoms suggereer ook dat hy moontlik gehuil het:

"In die koplampe was Jan se oë dik van die aandwindjie en sy stem yl en hees toe hy na hulle pogings uitvra."

Die ironie word nog verder gevoer deurdat Jan nie vir een oomblik twyfel aan hulle integriteit nie, hy glo naïef dat hulle ook die hele tyd na Kante gesoek het. Dit versterk die Christus-allure in sy karakterisering.

Gedurende die rit wat daarna volg, blyk hulle onverskilligheid verder, deurdat twee van hulle sommer voor Jan aan die slaap raak, en die ander een se aandag meer by sy eie naarheid is as by die soektog na Kante. Jan gee egter nie so gou moed op nie en plaas die volgende dag onmiddellik en "redelik prominent" (dus: duur) 'n advertensie vir "n beloning van R50...vir enigiemand wat inligting kon verstrek wat sou lei tot die opspoor van Kante."

Jan se "vriende" se vermetelheid en onsensitiwiteit ken oënskynlik geen perke nie - hulle reël dat "een van Willie se ou vriendinne" "met 'n uitermate vriendelike stem" hom telefoneer en voorgee dat sy hom kan "help". Haar "hulp" val egter in dieselfde kategorie as die

"hulp" waarvan op p.107 gepraat is: "hulp" deur bedrog ("Jan wou net weet of Kante nog gesond is maar die aantreklike stem het slegs gesê, kom kyk self vanmiddag om vyfuur...") en "hulp" om te konformeer ("n groot partytjie [word] vir hom gereël...met heelwat bankassistentes en op die balkon 'n splinternuwe jong opregte Boxer "). Daarby matig hulle hulle die reg aan om op Jan se beloning te reken om te betaal vir hulle onkoste. Vermoedelik sou hulle weer eens 'n "verskoning" hê om 'n uitstappie stad toe te onderneem sonder hulle vrouens.

Jan se naïwiteit en opgewondenheid lei daartoe dat hy dadelik stad toe ry; "om drie-uur het [hy] reeds sy motor geparkeer gehad" en kon hy hom omsigtig begin voorberei vir die herontmoeting met Kante. Hy koop vir haar 'n "geurige stukkie vleis", "'n nuwe kosbak en warm jas vir die koue Hoëveldse winter", verwelkomingsgekenke vir die verlore seun/skaap/hond (of dalk soenoffers vir sy eie nalatigheid?). Jan is so gretig om Kante weer te sien dat hy reeds tien minute voor die tyd na die betrokke woonstelblok toe begin aanstap en hy is klaarblyklik ook kinderlik senuweeagtig: "...en toe hy om die laaste hoek kom, het hy mooi gekyk dat sy skaduwee wat gedurig omspring, hom nie pootjie nie."¹⁹ Onwetend wat daar op hom wag, lyk alles vir hom presies soos die dag toe hy begin bril dra het: suiwer en helder met niks diffuus nie."²⁰ Die ironie lê daarin dat die teendeel waar is: sy helderheid is illusie, hy gaan hoegenaamd nie aantref wat hy verwag nie. Sy naïwiteit en kinderlike opgewondenheid word verbeeld in die slotpassasie:

"Met die oopstoot van die hyserdeur op die vierde vloer het hy gevoel soos 'n kind,²¹ 'n kind se gevoel as hy opgewonde moet raai oor iets in 'n vuis en hy vermoed dat hy begin warm

word as hy nader kom na regraai."

Die trefkrag van die slot lê daarin dat die teks net vóór die onthulling sluit - die dramatiese ironie lê daarin dat Jan niks vermoed nie, maar terwyl die leser weet watter skok en ontnugtering op hom wag (veral in die lig van die titel, die verwysing na die hond wat opgestaan het en die verwagtinge wat hy koester).²² Daarom is dit nie nodig dat dit uitgesê word in die slot nie. Die "troos" of kompensasie wat sy "vriende" vir hom voorberei het, gaan bloot sy randfiguurskap beklemtoon. Die rol van die leser as registreerder van die dramatiese ironie word eintlik al vanaf die Bybelse verwysing in die titel neergelê ("Kyk, Ek staan by die deur en Ek klop" - my onderstreping). Die herhaling van "kyk" vanuit die fokalisering van die gemeenskap ("hulle") ("Kyk ons moet hom doodeenvoudig net help, kyk, hy soek iemand vir sy attenties"), veroorsaak dat daar as 't ware van twee kante 'n appèl aan die leser gerig word om as arbiter op te tree.

Die slot eggo ook die inset van die teks - die hand word weer geaksentueer, maar waar dit aanvanklik met erotiek geassosieer is, word dit hier met die kinderwêreld verbind. Deur beide hierdie handbeelde word Jan se onskuld beklemtoon. (Die gebruik van die frase "nader kom na regraai" in plaas van die meer gebruiklike "nader kom aan regraai" mag moontlik iets meer van 'n fisieke naderkoms suggereer.)

Die moord op Kante kan eintlik as 'n ritualistiese moord gesien word. Hulle sou eintlik vir Jan uit die weg wou ruim, aangesien hy hulle

waardesisteme bedreig (hoewel nie aktief soos Oom Nakkie nie). Jan word egter ten slotte as 't ware deur die teks self "doodgemaak" deurdat die "verhaal" eindig vóór sy eintlike reaksie - 'n effektiewe manier om die slot 'n gekonsentreerde slaankrag te gee.

1. Met die Bybelse verwysing wat 'n hele subteks genereer, sluit hierdie teks(-titel) aan by soveel ander in die bundel wat op eksplisiete of implisiete wyse die Bybelse betrek. Soms is die funksie hoofsaaklik om as kulturele kode te fungeer om die sentrale rol van die religieuse binne die Afrikanergemeenskap aan te dui - vergelyk "Lucy" waarin daar vertel word van die daaglikse huisgodsdienste en die Bybelkenniseksamen of "Sommer die speurder" waar die hoofkarakter sy "verraad" regverdig deur op 'n skynheilige wyse daarvoor om vergifnis te vra. In ander tekste word Bybelse parallelle subtiel geplant om karakters se skuld of onskuld te suggereer, byvoorbeeld in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" word die Ou Testamentiese wraakgedagte aan die bende-etiek gekoppel en Lappies se onskuld gesuggereer deur die resonansie van die Kaïn-en Abel-geskiedenis. In "Toe hulle op Gus gewag het" word Gus se onskuld geïmpliseer deur 'n parallel tussen hom en Christus daar te stel. Oom Nakkie se regverdigheid in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" word gesuggereer deur die verwysing na Lukas 6:29 (Oom Nakkie draai sy wang wanneer hy aangeval word) en gekontrasteer met die gemeenskap se huigelagtige regverdiging van hulle koelbloedigheid op godsdienstige gronde. Dit word verder gevoer in "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" met sy sondebokmotief (wat opnuut aansluit by "Toe hulle op Gus gewag het") en die beswering van die wrede daad met die slotreëls: "-Heer, bevestig die werk van ons hande. Die werk van ons hande bevestig dit". In "Broes is dood; en Joe...?" vorm die Hosea-geskiedenis 'n hele ironiese subteks wat op 'n minder uitgebreide skaal herhaal word in "Vir oulaas Lientjie"; en in "Verál Martie van Tonder" handel die teks nie net oor 'n prediker in 'n interkerklike beweging nie, maar daar word daar ook 'n parallel getrek tussen Murphy en Jona ("Honderdmaal verlos uit die walvis het Murphy die strandoorde besoek om die Nineviete wat met vakansie was, te bekeer";p.61).
2. Vergelyk die seksuele konnotasies en vroulike uitgang van die naam.
3. In hierdie opsig vertoon die teks ook 'n parallel met "Oom Nakkie, my Oom Nakkie".
4. Die gebruik van "doodeenvoudig" is betekenisvol, aangesien hulle "hulp" klaarblyklik die dood van Kante insluit. Dit is ook ironies omdat Jan se lewe nie so "eenvoudig" is soos wat hulle dit sien nie, en nie deur so 'n "eenvoudige oplossing" bereedder kan word nie.
5. Dat die kommetjie uit die Voortrekkertyd dateer, laat Jan se optrede binne die teks se sosiale kode - 'n "tipies Afrikaanse" konteks - byna aan heiligskennis grens.
6. Vergelyk Kante as "metgesel", p.105.
7. 'n Mens het hier eintlik soos in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" (kyk p.74) met 'n soort "oblique reference" te make, want alhoewel Kante nooit genoem word nie, staan sy juis in hulle oë in die sentrum van die probleem. Die funksionaliteit hiervan is voor

die hand liggend: dit is 'n poging om die aandadigheid van die betrokkenes aan haar verdwyning te verswyg / kamoefleer (wat interessante vrae oor die oënskynlik heterodiëgetiese verteller opper!).

8. Die formulering suggereer Kante se meerderwaardigheid: sý was nie 'n "onvriendelike plaashond" nie én sy was klaarblyklik te sensitief om op die werf te wees met dié mense se "onmoontlike kinders" (hier is die kinders die bedreigers).
9. Kyk De Vries (1984:138).
10. Dit is bloot 'n suggestie wat berus op die feit dat 'n mens nie normaalweg iemand anders se "bediendekamer" sien as jy op besoek gaan nie.
11. Dit is duidelik in die lig van die verwysing na die vroue se "nut" en die openingsinne van die teks dat hulle slegs seksuele gebruikswaardes aan vroue toeskryf. (Die gevoelige, byna poëtiese formulering van die openingsparagraaf onderskei egter die verteller van die soort waarneming wat deur die kru fokaliseerders gemaak sou word.)
12. Deur die wyse van voorstelling word dit moontlik gemaak dat Jan en die res telkens teenoor mekaar afgespeel word, sodat wanneer van die een iets gesê word, dit vanself die teendeel op die ander betrek.
13. Kyk Iser (1978:8-9, 182-187 ens.)
14. Die teks begin hiervandaan leidrade verskaf (én terugwerkend leidrade aktiveer) om dié oop plek in te vul.
15. 'n Mens wonder waarom die sensitiewe Jan, wat so lief is vir Kante, vroeër niks agtergekom het nie. Het hy dalk tydelik van Kante vergeet, omdat hy so graag ook vriende wou hê, omdat hy sô ingestel was daarop om "een van hulle" te wees?
16. "Die ware oplossing" suggereer dat hulle reeds 'n "gedeeltelike" of "voorlopige" oplossing gevind het deur die hond uit die weg te ruim.
17. Vergelyk hulle siening van vroue as seksobjekte.
18. Vergelyk in Engels "the Tree = the cross on which Christ died" (Longman Modern English Dictionary).
19. Sy skaduwee tree hier byna op soos 'n hond, die hond wat hy verloor het.
20. Vergelyk die titelverhaal in die bundel, waarin 'n gelyknamige karakter ten spyte van sy bril ook nie kan (of wil) sien nie: "-Jy kan net nie wegkom van die wêreld se skokke nie; daaglik word dit by jou huis ingedra. Plus spesiale foto's van Vietnam. Jan, hoe kan jy, jý met jou kwesbare oë dit nie raaksien nie?"

(p.70).

21. Vergelyk Markus 10:15 en Lukas 18:17: "Voorwaar Ek sê vir julle, elkeen wat die koninkryk van God nie soos 'n kindjie ontvang nie, sal daar nooit ingaan nie." Hierdeur word die afwagting op 'n openbaring (die toetrede tot die koninkryk), die oopgaan van die deur versterk.
22. Alles is dus voorberei deur die manipulering van die implisiete outeur en die verteller se fokalisering: dis deel van 'n proses wat van die begin (titel) af deurloop.

HOOFSTUK 6

"GUSTAV GAAN SPEEL"

Die analise van hierdie teks word aangebied in die vorm van 'n verslag van 'n dubbele leesproses, met die doel om aan te toon hoedat die teks ingestel is op die veronderstelling van herlees. Die teks is as 't ware van die titel af ingestel op 'n herleesproses, nie alleen omdat daar van die inset af vrae deur die leser en die teks gestel word wat eers vanuit die onthulling aan die einde "opgelos" kan word nie, maar ook omdat dit 'n "oop" teks is, wat Barthes noem 'n "plural text" wat met elke herlees nuwe betekenis genereer. Volgens Barthes "we immediately reread the text,...in order to obtain, as though under the effect of a drug (that of recommencement, of difference), not the real text, but a plural text: the same and the new" (1975:16).

Brink wys na aanleiding van Op 'n eiland en Ons wag op die kaptein op die rol van verdelings (hoofstukke, paragrawe, sinne, pouses ensovoorts) in 'n verteltekst. Hy sê: "Soms kan 'n verdeling gemarkeer word (veral wanneer 'n geheelepisode - d.w.s. 'geheel' in terme van tyd, ruimte, of gebeure - vóór sy logiese einde deur 'n breuk in die teks 'gekeer' word) om 'n betekenis in die leser se gemoed te 'vestig' voordat daar verder vertel word. Dit skep bv. 'n reliëf vir 'n klinkende stuk dialoog of 'n veelseggende gebaar wat anders maklik in die voortstromende teks genivelleer sou kon word" (1987:127). Die breuke of verdelings vorm terselfdertyd deel van die Barthesiaanse hermeneutiese kode, deurdat dit die gang van die verhaal onderbreek. Aangesien betekenseenhede ook in "Gustav gaan speel" telkens

afgebaken word deur reliëfskeppende tipografiese en ander "breuke", en die bepaalde leesstrategie die indeling van die teks in leksias of passasies vereis, het ek my so ver moontlik deur die natuurlike verdelings in die teks laat lei.

6.1.1 By die eerste lees van die titel (wat met 'n toepassing van Riffaterre se terminologie die "heuristiese lees" genoem kan word) val die eienaam op, in besonder die feit dat dit 'n voornaam is. Die leser verwag dus dat hier vertel gaan word oor 'n karakter wat op die een of ander manier "bekend" is aan die verteller. Daarby suggereer die vorm van die werkwoord 'n proses wat op die randjie van gebeur staan. Gustav is op pad om te gaan speel: 'n toekomsgerigte, dog duidelike bepaalde vooruitwysing. Jean Lombard wys ook daarop dat "die presens-vorm¹ in die titel...op 'n durende toestand [dui]" (1979:106). "Speel" roep 'n kinderwêreld op, sodat die leser verwag dat die vertelling oor 'n kinder karakter gaan handel. 'n Alternatiewe suggestie wat opgeroep word, en waarop Lombard nie wys nie, is dié van 'n ouerlike kortaf wegstuur ("dismissal") van 'n kind, in die vorm van 'n bevel.

6.1.2 By 'n tweede lees van die teks, in besonder as gevolg van die onthullingsmoment wat alles in die teks terugwerkend aktiveer, word dit duidelik dat Gustav wel "bekend" is aan die verteller wanneer hy "gaan speel": teen die tyd dat die verteller die visioen sien van Gustav wat in sy selfmoord al spelende terugval na sy kinderjare toe, "ken" die verteller hom al in so 'n mate dat hy hom op die voornaam noem. Nie soseer omdat hulle "goeie vriende" was nie, maar omdat die verteller teen daardie tyd al die "leidrade" omtrent Gustav

bymeekagesit het en verstaan hoekom hy so iets gedoen het. Daar is tevens aanduidings dat die visioen juis plaasvind omdat daar (bes moontlik onbewustelik) 'n proses van identifikasie tussen Gustav en die verteller plaasgevind het. (Die leser is egter gedurig as gevolg van die aanbod van die teks daarvan bewus dat alles gebaseer is op die verteller se interpretasie van die gebeure - hy kan nie werklik sekerheid hê oor Gustav se motiewe nie. Die leser is egter vir die duur van die teks uitgelewer aan die verteller en moet hom noodgedwonge op sy woord neem.)

Die stelligheid of bepaaldheid waarmee die vooruitwysing ("Gustav gaan speel") gemaak word, kan terugskouend geïnterpreteer word as die verteller se "sekerheid" omtrent die motief (-we) agter Gustav se optrede; en as gevolg van die gesuggereerde identifikasieproses kan die leser hierdie interpretasie as "akkuraat" aanvaar. Die durendheid wat deur die praesensvorm² van die werkwoord aangedui word, verleen volgens Lombard in samewerking met die surrealistiese slot "aan die hoofgebeure 'n sekere mate van tydloosheid wat die finaliteit van afgehandelde gebeure teenwerk" (1979:106-107).

Retrospektief is dit duidelik dat alhoewel die Gustav van die vertelling 'n volwassene is, hy terselfdertyd ook kind is - in sy ongeïnhibeerdheid, sy speellustigheid, sy obsessiewe (soms byna sentimentele) hunkering na sy kinderjare en sy allesoorheersende verhouding met sy vader. Hy leef by wyse van spreke nog met een voet in sy kinderwêreld, dit is vir hom meer as net 'n blote herinnering, dit is iets wat sy daaglikse lewe bepaal. Die spelelement tree telkens in die teks na vore, as teken van Gustav se enigste toegang

tot sy kinderwêreld en in besonder as toegang tot sy gestorwe vader. Die titel verwys dus na die verteller se interpretasie van Gustav se selfmoord as 'n poging om terug te keer na sy kinderjare, om met sy vader herenig te word. Die spesifieke formulering van die titel verskaf ook 'n sekere perspektief op die verteller se siening van Gustav se selfmoord. Waar dit vir buitestaanders iets tragies blyk te wees, is dit volgens die verteller vir Gustav die "bereiking" van iets wat hy andersins nie sou kon regkry nie - "n stap vorentoe". (Dis byna asof die leser hom/haar kan voorstel dat hy dit met oorgawe gedoen het.) Die leser is egter deurgaans bewus daarvan dat dit eintlik die verteller is wat Gustav deur die vertelling terugstuur - hy maak as 't ware deur sy "leidrade" en sy interpretasie vir Gustav die deur na sy jeug toe oop.

Die genoemde alternatiewe lees van die titel as 'n wegstuurbevel van 'n ouer aan 'n kind, aktiveer die addisionele betekenis dat Gustav se kinderlikheid, sy wêreld van spel, nie deur sy milieu geakkommodeer of belangrik geag word / is nie. In die volwasse wêreld van sy akademiese beroep en sy onbevredigende huwelik en sosiaal-politieke probleme bestaan daar nie ruimte vir die uitleef van sy kinderwêreld nie. Sy enigste bestaande skakel met hierdie idilliese (en geromantiseerde?) jeugwêreld was sy vader. Hy word dus as 't ware deur onsimpatieke omstandighede gedwing om te ontsnap na 'n dimensie waarin sy kinderwêreld weer tot sy reg kan kom.

6.2 "Die manier waarop ek hom ontmoet het, moes my gewaarsku het dat dit moontlik is. Maar dan ook

slegs dat dit móóntlik is."

6.2.1 Die openingsparagraaf inisieer 'n vraagstellingsproses rondom die "dit" waarmee die teksprosesse eintlik aan die gang gesit word. (In Barthesiaanse terme: die enigma word geformuleer.) Die leser het hier te doen met die hermeneutiese kode: "...all the units whose function it is to articulate in various ways a question, its response, and the variety of chance events which can either formulate the question or delay its answer; or even, constitute an enigma and lead to its solution" (1975:12).³ Die vraagstellingsproses het eintlik reeds met die titel begin, wat die vrae "Wie is Gustav?", "Waarom gaan hy speel?" by die leser laat ontstaan het. Die hele teks verloop as 'n invulproses, maar dit word op so 'n manier gedoen dat die oplossing telkens uitgestel word tot heel aan die slot met die onthulling (en selfs dan is al die vrae nie noodwendig beantwoord nie: met elke herlees ontstaan daar "nuwe" vrae wat teen die agtergrond van vorige lesing(-s) ander betekenisse genereer).⁴ Soos Barthes dit stel: "The dynamics of the text (since it implies a truth to be deciphered) is thus paradoxical: it is a static dynamics: the problem is to maintain the enigma in the initial void of its answer; whereas the sentences quicken the story's 'unfolding' and cannot help but move the story along, the hermeneutic code performs an opposite action: it must set up delays (obstacles, stoppages, deviations) in the flow of the discourse; its structure is essentially reactive, since it opposes the ineluctable advance of language with an organized set of stoppages..." (1975:75). Lombard betrek hierdie aspek in haar bespreking wanneer sy probeer aantoon hoedat, ten spyte van die verledetydsvorm wat gebruik word en die afgelopenheid van die gebeure

wanneer die teks begin, die inset 'n openheid daaraan verleen wat onder andere bydra tot haar tipering van die teks as 'n kort-kortverhaal. Sy stel dit soos volg:

"Tog gebruik die skrywer verskeie ander tegnieke wat aan die hele verhaal 'n besondere mate van openheid verleen, sodat dit wel as kort-kortverhaal getipeer kan word.⁵ Verskeie van die belangrikste aspekte van die verhaal word slegs gesuggereer sonder dat dit uitdruklik gestel word. In die eerste paragraaf word die 'afgehandelde' gebeure op so 'n manier beskryf dat inligting op doelbewuste wyse van die leser weerhou word...Verskeie vrae ontstaan by die lees van hierdie inset, sodat dit 'n baie goeie voorbeeld van die 'oop' begin is. In die eerste plek wonder 'n mens op watter manier die spesifieke ontmoeting plaasgevind het. Wie is die 'hom',⁶ en wat is dit wat slegs moontlik sou wees? Dié gekompliseerdheid word versterk deur die herhaling van 'moontlik'" (1979:104).

Die gebruik van die woord "waarsku" val ook op as teken van iets belangriks wat gaan gebeur. Verder suggereer die inset dat dit wat gaan gebeur byna onwaarskynlik is en die leser berei hom/haar dus voor op 'n "uitsonderlike" verhaal.

6.2.2 In die lig van die retroaktiewe slot/onthulling kan die "dit" van die inset beide verwys na Gustav se selfmoord en na die visioen wat die verteller van Gustav se val gehad het. Nie net blyk Gustav volgens die teks/verteller so 'n ongewone mens te wees dat dit selfs moontlik is dat hy na sy dood weer sou terugkom (= weer gesien sou word) nie, maar tydens hulle ontmoeting toon die verteller soveel

begrip vir en insig in Gustav, dat die identifikasieproses wat deur die loop van die teks plaasvind (en wat die "weersiens" moontlik maak) hier al geantisipeer word. Lombard toon aan hoedat die slotparagraaf "dui op die besondere verbintenis wat tydens een ontmoeting tussen die verteller en Gustav ontstaan het" en vra dan: "Sou hy (die verteller) juis vanweë hierdie onuitgesproke, onbewuste aanvoeling in die eerste paragraaf kon sê: 'Maar dan ook slegs dat dit móontlik is.' Besef hy dat dit wat by Gustav werklikheid geword het - egskeiding, selfmoord - ondanks die groot ooreenkomste in hul persoonlikhede by hóm sluimerende moontlikhede is, en dat hy gevolglik sý ervaring op Gustav projekteer?" (1979:106). Deur die herhaling van die woord "moontlik" word dit opgestel teenoor die implikasies van wat in so 'n konteks "onmoontlik" sou wees en sodoende word die visioen van die slot reeds in die eerste paragraaf voorberei.

6.3 "Dis hoe ek Pieterse leer ken het: Hulle was besig om 'n sloot te grawe, reg voor my huis. Maar naweke werk die slootgrawers nie. Hulle het hulle uitgraving net so gelaat, darem met tekens omhein om te waarsku dat die volgende vyftig tree net eenrigtingverkeer kan dra."

6.3.1 Die volgende paragraaf vul reeds 'n paar besonderhede in. Die "hy" van die aanvangsparagraaf (= vermoedelik die Gustav van die titel) word benoem met 'n van: Pieterse. Die verteller dui aan dat hy meer detail gaan verskaf oor die besondere ontmoeting. Die plek waar die ontmoeting plaasgevind het, is klaarblyklik in die straat vlak

voor die verteller se huis en die tyd word nader gespesifiseer, naamlik 'n naweek.

6.3.2 By 'n tweede lees, waar die onthullende slot as "voorkennis" fungeer, word dit duidelik dat daar reeds in die manier waarop die benoeming van die karakter geskied, vir die leser 'n aanduiding gegee word van hoe die betekenisproses van die teks verloop: In die eerste paragraaf word daar neutraal en anoniem van "hom" gepraat, in die tweede paragraaf word hy formeel met 'n van benoem: Pieterse. Op die volgende bladsy word die karakter volledig aangedui as Gustav Pieterse, en later op dieselfde bladsy, familiêr, net as Gustav. Daarna word hy nog twee keer Gustav genoem en eers ná die onthulling in die slotparagraaf word die leser terugverwys na die titel, waar die karakter (weer) op sy voornaam benoem word. Die progressie van intimiteit tussen verteller en karakter bou stelselmatig via die benoeming op vanaf die eerste paragraaf tot aan die slot en dwing die leser terug na die titel om die herleesproses aan die gang te sit / te verseker, omdat die titel in die tydswydimensie eintlik op die slot volg en net vanuit die slot verklaar kan word. Dit vervul hier met ander woorde volledig die funksie wat Derrida aan dié veel-seggende "supplement" toedig (1981:7).

By 'n tweede lees besef die leser dat die woorde "leer ken het" (alhoewel daar slegs van hierdie eerste ontmoeting sprake is) tog van pas is. Want tydens hierdie ontmoeting vind die verteller in so 'n mate aanklank by Pieterse dat hy hom wel leer ken. Hy verstaan Gustav in hierdie relatief kort tydjie beter as die meeste ander personasies wat in hierdie teks genoem word, en 'n subtiele identifikasieproses

tussen die twee word voltrek. Dat die ontmoeting op straat plaasvind, is natuurlik betekenisvol, aangesien die straatruimte nie net in hierdie teks nie, maar ook in die hele bundelkonteks 'n deurslaggewende rol speel. Die herhaling van die "waarsku" uit die eerste paragraaf, saam met die frase "daremet tekens omhein" maak die leser attent op sy/haar rol in die betekenisproses van die teks wat as geheel "deur tekens omhein" is. Hierdie "waarskuwing" is dus nie net gerig aan die motoriste en voetgangers in die eerste plek en die verteller in die tweede plek nie, maar ook aan die leser. Hy/sy word gewaarsku om ag te slaan op die tekens wat die teks gee in verband met hoe dit gelees wil word.

Daar blyk uiteindelik nie net letterlik sprake van "eenrigtingsverkeer" te wees nie, maar ook figuurlik. In terme van die fabula is daar eenrigtingsverkeer die aand by die Van Rensburgs, aangesien Van Rensburg die hele aand alleen aan die woord is en daar geen sprake van outentieke kommunikasie is nie. Die verwysing na "eenrigtingverkeer" roep ook assosiatief Gustav se "tweeringval" op: hy val na sy dood toe, maar terselfdertyd as gevolg van die interpretasie van die verteller, nader na sy geboorte toe. En juis hierdie "tweeringval" van die slot, verander die hele leesproses vanaf 'n eenrigtinglees na 'n klimaktiese slot toe, na 'n tweeringlees vanaf 'n onthulling af terug.⁷

6.4 "Skielik gebeur dit toe Saterdagmiddag. 'n Bus en 'n motor kom staan kop aan kop in die bottelnek en altwee bestuurders weier om agteruit te ry. Gou

is daar 'n tou aan elke kant. Maar iewers uit die niet kom 'n man en begin die verkeer reël. Beduie hier, beduie daar. En binne vyf minute vloei die verkeer weer normaal."

6.4.1 Die tyd word nou nog nader gespesifiseer: "Saterdagmiddag". Die leser begin vermoed dat die man wat "uit die niet kom" Pieterse kan wees. Hy blyk ook iemand te wees wat bereid is om in te gryp, dit wil sê in bundelkonteks nê 'n "liefs-nie-op-straat-nie"-karakter wat wegstrem van betrokkeheid nie. Maar steeds weet die leser nie veel meer nie. Dit gaan dus om die verskaf van te min narratiewe informasie om - by so 'n eerste lees - vroegtydig te snap waarop dit afstuur, en net genoeg om die leesaksie motories te bly prikkel. Die eerste lees bly lineêr ingestel op voortgang. Die gegewe episode as sodanig bly lyk op 'n klein fait divers op straat, 'n stukkie "karaktertekening"-in-aksie.

6.4.2 Retrospektief besef die leser die geladenheid van frases soos "skielik gebeur dit toe" en "uit die niet kom 'n man" - alles waarskuwingstekens wat die leser op die slot voorberei. Net soos die verteller en die lesers het die motoriste ook nie ag geslaan op die waarskuwingstekens nie, en "as gevolg van die kinderagtige optrede van 'volwassenes'" ontstaan daar 'n verkeersknoep (Prins, 1979:62). Pieterse is egter die een wat uitkoms bied uit 'n skaakmatsituasie, net soos hy aan die slot in die oë van die verteller sy eie uitkoms uit 'n doodloopstraat bewerkstellig.

6.5 "Waarom sou hy so iets doen? Is dit 'n oordrewe gevoel van eiebelang? Of was dit bloot die daad van 'n toevallige Samaritaan? Dit was egter nog die een nog die ander. Aandagtig het die man die verkeer 'n rukkie dopgehou. Maar die twee strome het nou sonder wrywing deurbeweeg. Die kinders begin weer met hulle speletjies en die man gaan toe tussen die oorkantste (sic!) heining en die werkers se sleepwa staan in 'n tipiese houding: sy bene wyd van mekaar, hande voor hom en oë op die grond."

6.5.1 Die verteller se gedagteprosesse ten tye van die gebeurtenis word weergegee - "hy is van die begin af betrokke by...die man se optrede en hy wil graag weet wat sy motief is as hy die verkeer reël" (Lombard, 1979:109). Die blote feit dat hy 'n motief soek vir die vreemdeling se optrede, gee vir die leser 'n aanduiding van die soort sosiale milieu waarvan die verteller deel is. Wanneer iemand iets doen vir sy medemens, ingryp in 'n openbare situasie, word daar 'n motief daaragter vermoed, met ander woorde in die verteller se wêreld word sulke dinge nie sonder meer net gedoën nie. Die verteller stel twee moontlikhede aan die orde: "n oordrewe gevoel van eiebelang" of "die daad van 'n toevallige Samaritaan". Hy verseker die leser egter onmiddellik dat dit "nog die een nog die ander" was, waardeur hy aandui dat sy eie aanvanklike interpretasie van die situasie foutief was en dat hy later tot ander insigte gekom het. Weer eens word die leser daarvan bewus gemaak dat dinge in hierdie teks nie op sigwaarde geneem kan word nie. Hier het 'n mens te make met Barthes (1975:76) se

"partial answer (which only exacerbates the expectation of truth)", een van die wyses waarop die hermeneutiese kode betekenis uitstel.⁸

Die verteller is egter aangegryp deur die gebeure in die straat, want hy kyk belangstellend wat verder gaan gebeur. Hy let op hoe die man die verkeer "aandagtig" dop hou, en die leser vermoed dat in die lig van bogenoemde "partial answer" daar iets belangriks omtrent hierdie verkeersknoop moet wees, nie net in terme van die Pieterse-enigma nie, maar ook in terme van die verteller se begrip daarvan. Alles blyk egter pais en vrede te wees. Die leser lei af dat daar iewers in die omtrek kinders aan die speel was vóór die bottelneksituasie ontstaan het en die oplossing daarvan het tot gevolg dat hulle weer hulle spel kan hervat. (Het hulle in die straat gespeel of het hulle bloot opgehou speel om te kyk?) By die noem van die speletjies word die titel opnuut vir die leser in fokus gebring, maar in hierdie stadium bly dit steeds twee disparate leidrade. Die man gaan staan oorkant die straat en uit die houding wat hy inneem lei die verteller af dat hy urineer.

6.5.2 Daar is reeds hierbo daarop gewys dat die verteller deur die stel van 'n vraag oor die karakter se motief vir die reël van die verkeer, die verskaffing van twee moontlike antwoorde en die ontkenning van beide onmiddellik daarna, die leser bewus maak daarvan dat dinge nie op sigwaarde geneem moet word nie. Retrospektief besef die leser dat die onthulling deur hierdie tegniek voorberei word, deurdat die leser daardeur attent gemaak word op die soektog na dit wat agter die werklikheid lê, totdat 'n ander dimensie, te wete die irreële, uiteindelik bereik word. In die leser se soektog na dit wat

onder die oppervlak van die teks lê, word sy/haar aksie/reaksie pertinent 'n rekapitulاسie van die verteller s'n.

Terugwerkend word dit duidelik wat Gustav se motief vir die reël van die verkeer sou kon wees: sy pa is dood in 'n motorongeluk en hy probeer deur sy optrede hier as 't ware sy pa se dood beredder twee weke ná dit plaasgevind het. Dit kan assosiatief gekoppel word aan sy eie sterfte, wat ook twee keer "plaasvind": die eerste keer as hy selfmoord pleeg en die tweede keer wanneer die verteller die visioen van sy selfmoord sien. 'n Ander moontlike motivering vir sy optrede sou daarin kon lê dat hy die verkeersknoop oplos sodat die kinders se spel kan voortgaan. Deur die verkeersknoop kom daar 'n oponthoud in hulle spel en word hulle onwillekeurig betrek by 'n grootmensewêreld. Gustav maak dit vir hulle deur sy optrede moontlik om terug te keer na hulle sorgelose kinderswêreld van spel.⁹ Hoe dit ook al sy, Gustav bewerkstellig met sy optrede "kommunikasie", tweerigtingvloei - juis dit wat ontbreek in sy wêreld.

Gustav moes klaarblyklik na die spanning van die verkeersreëlery gaan urineer en hy doen dit sommer op straat. Hieruit blyk sy onkonvensionaliteit (hy steur hom nie aan die gebruiklike sosiale waardes nie) en sy optrede suggereer ook iets van die ongekunsteldheid/argeloosheid van 'n kind. Die feit dat Gustav in die straat staan en urineer, blyk dus uiteindelik een van die opsigte te wees waarin hy sy begeerte om kind te bly, demonstreer. Dit is 'n voorbeeld van Barthes se "equivocation",¹⁰ een van die maniere waarop die hermeneutiese kode in die teks verdragings in die betekenisproses opstel, want aanvanklik is dit 'n vals leidraad (dit verdiep bloot die

misterie), en tog lok dit die leser dieper in die verhaal in.

6.6 "Toe hy weer heellyf uitkom, hardloop ek buite toe:

- Ekskuus Meneer, hoekom het hy nou net daar staan en fluit?

Hy was besig om liggies te voel of sy gulp goed toe is. Hy het sy skouers opgetrek en gesê

- Jy begaan 'n fout, kêrel, ek was besig om my hande te was.

Ek het agter uit my keel gelag en hom genooi vir koffie."

6.6.1 'n Gedeelte van Pieterse se lyf is tydelik deur die heining vir die kyker afgesny, en die verteller wat dit klaarblyklik vreemd en/of onbetaamlik vind dat die man daar staan en urineer, hardloop buitentoe om hom te gaan konfronteer. Hy vra hom afkeurig en tog beleefd uit daaroor. Die leser lei hieruit weer af dat sulke optrede in die sosiale milieu waarin die verteller hom bevind, op sy minste ongewoon of onbetaamlik is - iets wat "liefs-nie-op-straat" moet gebeur nie. Die verteller se onbeholpenheid ten opsigte van die situasie blyk ook uit die vraag wat hy aan Pieterse stel: 'n mens vra immers nie normaalweg aan iemand waarom hy urineer nie. (Is dit dalk, ná die vreemdeling se opvallende optrede, 'n onbeholpe poging om 'n geselsie aan te knoop? - vergelyk "Voorgevoel".)¹¹ Pieterse hanteer die verteller se aggressie en/of verontwaardiging gemaklik deur nonchalant 'n grap daarvan te maak, waarna die verteller hom dan binne

nooi vir koffie (as "beloning" vir wat hy gedoen het, of uit nuuskierigheid, of, soos Lombard sê, omdat hy ná die speelse antwoord wat hy gekry het, 'n aanvoeling van 'n moontlike vriendskap het? (1979:109).

6.6.2 Retrospektief word die woord "heellyf" ironies gelaai met die implikasies van Gustav se selfvernietigende sprong van die gebou af. Die verteller se gebruik van die eufemisme "fluit" word die implisiete outeur se kommentaar op 'n "liefs-nie-op-straat-nie"-wêreld waarin mense die werklikheid deur taal maskeer. Die gebruik van die woord "fluit" laat 'n mens in die konteks van die verhaal bowendien dink aan die ou gebruik om te fluit as jy by 'n kerkhof verbystap, in 'n poging om die dood te besweer, om te wys jy is nie bang daarvoor nie - iets waarvan die leser eers by 'n herlees bewus kan wees. Die plek waar Gustav staan en "fluit", is as 't ware vir hom 'n kerkhof, want dit is op 'n soortgelyke plek dat sy pa verongeluk het. Agterna blyk dit dat Gustav ook nie die dood gevrees het nie: die dood was vir hom die enigste weg waarlangs hy kon terugkeer na sy kinderdae toe (aldus die verteller se interpretasie).¹²

Gustav se reaksie op die verteller se vraag blyk terugwerkend vanuit die onthulling (en die teks as geheel) nie bloot net iets te sê oor sy sin vir humor of sy spot met die verteller se konvensionaliteit nie, dit is ook een van die waarskuwingstekens aan die verteller en die leser. "Jy begaan 'n fout, kêrel" dui op die verteller se insig wat in hierdie stadium nog beperk is (die leser s'n uiteraard ook omdat hy/sy afhanklik is van die verteller se aanbieding en rekonstruksie van die fabula). Eers heel aan die einde "sien" die

verteller en die leser wat die implikasies van Gustav se optrede was. Die feit dat hy sê hy was besig om sy hande te was, roep 'n Pilatus-assosiasie op, wat die hele episode retrospektief in die lig van sy vader se dood teken as 'n poging om ontslae te raak van iets wat by hom spook. (Dit is nog 'n voorbeeld van wat Barthes "equivocation" noem, want eers as die dood van sy vader bekend word, kan die handewasverwysing ten volle begryp word.) By die herlees word die feit dat die verteller hom binne nooi vir koffie ook nie net 'n kwessie van 'n nuuskierige of waarderende "reaksie" nie, maar 'n beslissende handeling wat hulle identifikasie gaan bepaal en voltrek.

6.7 "So het ek Gustav Pieterse leer ken. Hy was seniorlektor (sic!) aan die universiteit, in staatsleer. Vroeër vanjaar het sy vrou hom verlaat. Dit het hom oënskynlik nie veel ontstel nie.

- Ons was buitendien twee wêrelde, het hy glo eenkeer gesê. (Later was dít alles in die koerant)."

6.7.1 Die openingsin van die tweede paragraaf word hier byna woordeliks herhaal, maar met dié verskil dat die Gustav van die titel en die Pieterse van die res van die vertelling tot dusver, hier aan mekaar gekoppel word. Die leser se vermoede word dus bevestig. Die leser het nou kennis geneem van sekere besonderhede omtrent die ontmoeting, maar beskik nog steeds nie oor genoeg inligting om die enigmas van beide die titel en die openingsin te ontrafel nie.

Addisionele inligting word wel verskaf, naamlik wat Gustav se beroep¹³ is, (en die leser lei hieruit af dat hy dus "n intelligente persoon is wat belangstel in die samelewing om hom" (Lombard, 1979:108)), dat sy vrou hom onlangs verlaat het en dat dit hom op die oog af "nie veel ontstel" het nie. Hierdie afleiding deur die verteller word egter onmiddellik in die daaropvolgende sinne gerelativeer (Pieterse sublimeer klaarblyklik sy ongelukkigheid daaroor, of anders interpreteer die verteller gewoon sy reaksies foutiewelik), want die terloopse parentetiese opmerking dat dit later alles in die koerant was, laat die leser vermoed dat iets opspraakwekkends gebeur het wat op die een of ander manier verband hou met die verwydering tussen hom en sy vrou. Deur sulke prolepse (vergelyk Genette, 1980:40 & 73-74) word die leser nie net daarop ingestel om steeds naartiger te lees met die oog op 'n komende onthulling nie, maar word hy/sy daarvan bewus gemaak dat agter die oppervlak van die stories ander signifiës lê wat eers by 'n herlees ontmasker kan word. Die eerste lees word 'n al dwingender kyk deur 'n spieël in 'n ontplooiende raaisel.¹⁴ Lombard (1979:107) wys ook op die tydspronge in hierdie paragraaf deur te sê dat die terugverwysing waar Gustav sê dat hy en sy vrou twee wêrelde was "n vroeër verlede as dié van die verteller en Gustav se ontmoeting" oproep;¹⁵ "net in die volgende reël maak die verteller 'n terloopse opmerking wat na 'n nader verlede verwys, naamlik '(Later was dit alles in die koerant).'¹⁶

6.7.2 Retrospektief en veral in die lig van die latere gerapporteerde gesprek met die verteller, beseft die leser dat Gustav opreg geïnteresseerd was in sy vak, te wete staatsleer. Dat hy 'n senior lektor was (hy is dit met ander woorde nie meer ten tye van

die vertelling nie), gee te kenne dat alhoewel hy "n goeie betrekking beklee" het en belangstel "in die praktiese implikasies van sy werk...daar ook nog 'n kinderlikheid in hom oorgebly het wat hom verhoed om heeltemal in te pas in die tradisionele konvensies van 'n volwasse samelewing" (Lombard, 1979:109). Die leser beseft ook dat die verteller hom misgis het in sy oordeel dat Gustav se gebroke huwelik hom nie eintlik geraak het nie. Naas die dood van sy vader was dit vermoedelik die grootste enkele rede vir sy selfmoord, omdat dit (voorlopig) die moontlikheid op vaderskap uitgeskakel het. Die opmerking dat Gustav en sy vrou twee wêreldes was, is meerduidelik. Nie net dui dit daarop dat Gustav in 'n kinderwêreld leef en sy vrou dit nie met hom deel nie (deels omdat hulle klaarblyklik nie kinders het nie), maar dit beteken ook Gustav se onvermoë om sy kinderwêreld te versoen met die volwasse wêreld waarin hy hom bevind (hy leef sêlf in twee wêreldes). Retrospektief blyk hierdie uitspraak egter ook betrekking te hê op die verteller en sý Dora (vergelyk die verwysing na die Van Rensburgs wat eintlik "vriende van Dora" is).

6.8 "Ek onthou dâardie middag en aand nog. Ons het koffie gedrink. En dit was eers veral êk wat gepraat het. Ek het hom aan Dora voorgestel en ons het begin wyn skink en oor ou romans gesels. In die asbak langs sy stoel het 'n tennisbal gelê. Ek onthou hoe hy dit kort-kort hanteer het - terwyl ons meer en meer sit en luister - en so 'n paar keer voor hom laat spring het. En dan het hy verder gepraat. Die hele aand.

Hy het heelwat vertel, skerp en indringend, soos iemand wat loskom uit sy probleme."

6.8.1 Die verteller brei verder uit oor sy ontmoeting daardie dag met Gustav - "die verteller se herhaalde beklemtoning dat hy die besonderhede van Gustav se besoek goed onthou, is 'n aanduiding van hoe 'n groot indruk Gustav se vertellinge op hom gemaak het..." (Lombard, 1979:110). Aanvanklik het die verteller die gesprek gedomineer; hy het Gustav voorgestel aan Dora (vermoedelik sy vrou) en hulle het gesellig verkeer deur koffie en wyn te drink en oor ou romans te gesels (iets wat, soos Lombard ook aandui, oënskynlik 'n gemeenskaplike belangstelling was). In die loop van die gesprek neem Gustav die gesprek oor terwyl hy speel met 'n tennisbal wat langs hom gelê het (die leser vermoed in hierdie stadium dat dit, paradoksaal, of 'n teken van gemaklikheid of 'n teken van gespannenheid was). Die verteller merk na aanleiding van die gesprek op dat Gustav praat soos iemand wat loskom uit sy probleme. Sy gepraat en die manier waarop hy die tennisbal hanteer, word in hierdie stadium gelees as 'n aanduiding van 'n neurose - "verklikker(s) van sy gemoedstoestand" (De Vries, 1983:96).

6.8.2 By 'n herlees val dit op dat die gesprek van daardie middag en aand hoofsaaklik tussen Gustav en die verteller was; nêrens word aangedui dat Dora enige bydrae gelewer het nie. Dit word later in die teks gekoppel aan die feit dat die Van Rensburgs eintlik Dora se vriende is (en nie die verteller s'n nie), en sodoende word die dubbelportrettegniek uitgebou.¹⁷ Alhoewel die verteller aanvanklik al die praatwerk doen en Gustav algaande die gesprek domineer, is hier

sprake van outentieke kommunikasie tussen mens en mens (selfs al luister die verteller net, is hy ingestel op wat Gustav sê en hoe hy dit sê) en in hierdie opsig word dié kuiertjie skreiend gekontrasteer met dié by die Van Rensburgs. Die beduidendheid van die "ou romans" val ook op, in dié sin dat daar oor 'n wêreld gepraat word wat "twice removed" is van die hier en nou. Nie net word daar oor fiksie (versus werklikheid) gepraat nie, maar ook oor fiksie uit 'n vervloë tyd, uit die verlede,¹⁸ en sodoende word hierdie belangstelling van Gustav tekenend van sy leef in die verlede. (Lombard stel dit so: "In mekaar se geselskap het daar by albei 'n romantiese verlange na dit wat vroeër was na vore getree" (1979:109).)

Oor die spelery met die tennisbal sê Lombard tereg: "Die kinderlikheid in Gustav blyk onbewustelik uit sy spel met die tennisbal terwyl hy oor homself praat."¹⁹ Dat die tennisbal in die asbak gelê het, werp ook lig op die verteller se karakter. Hier word geïmpliseer dat hy, net soos Gustav, lief is vir spel en daarom nog oor 'n sekere kinderlikheid beskik" (1979:109-110). Dat Gustav die bal telkens laat spring het, kan ook assosiatief verbind word met sy eie sprong tydens sy selfmoord, wat volgens die verteller 'n terugkeer na die wêreld van spel beteken. Retrospektief blyk dit inderdaad ook 'n teken van neurose te wees soos die leser vermoed het; die leser besef nou eers wát hom gepla het. Die verwydering tussen hom en sy vrou, die "leë sosiale waardes" van mense rondom hom, sosio-politieke probleme, die feit dat hy nie kinders het nie en sy onvermoë om sy kinderwêreld met sy volwasse wêreld te versoen, gee alles aanleiding tot sy kompulsiewe praterij. Hy het duidelik 'n behoefte aan

kommunikasie en vind in die verteller iemand om dinge mee te deel. Die verteller se opmerking dat hy praat "soos iemand wat loskom uit sy probleme" blyk gegrond te wees in dié sin dat Gustav in die verteller 'n simpatieke luisteraar gevind het. Maar andersyds is dié opmerking ook ironies: Gustav se probleme is nie van so 'n aard dat dit in een aand se gesprek "uitgepraat" kan word nie en hy pleeg juis selfmoord omdat hy nie daaruit kon loskom nie. Maar in die oë van die verteller is ook die selfmoord dubbelsinnig - dit is eers deur die pleeg van selfmoord dat hy loskom uit sy probleme.

6.9 "Hy het gepraat oor die etiese implikasies van juridiese verskille, van die Lumpenproletariaat as neweproduk van 'n kapitalistiese stelsel, oor die leë sosiale waardes van sy kollegas en skoonfamilie. Maar - ek onthou dit goed - telkens het hy, heeltemal op 'n ander toon, iets vertel van sy jeug."

6.9.1 Gustav blyk iemand te wees wat begaan is oor sosiale en politieke probleme - op 'n akademiese én persoonlike vlak. Sy gebrek aan werklike kontak blyk uit sy noem van sy kollegas en skoonfamilie se "leë sosiale waardes". Die verteller onthou in besonder die manier waarop Gustav oor sy jeug gepraat het - dié vertelling het op 'n heel ander toon geskied. Die lesers word weer eens gewaarsku om bedag te wees op verborge tekensisteme in hierdie gesprek, aangesien dit die verteller so pertinent opgeval het.²⁰

6.9.2 Terugwerkend vanaf die onthulling oor Gustav se selfmoord, besef die leser dat bogenoemde gespreksonderwerpe nie bloot akademiese kwessies vir Gustav was nie. Al hierdie dinge het uiteindelik bygedra tot sy selfmoord. Die lewe het vir hom op meer as een vlak onhoudbaar geword. Die politieke en ekonomiese bestel en die gevolge daarvan was vir hom onaanvaarbaar,²¹ hy het sosiaal geïsoleer gevoel as gevolg van sy gebrek aan sinvolle kontak en die onaanvaarbare sosiale waardes van mense rondom hom. (Sy skoonfamilie se "leë sosiale waardes" was klaarblyklik ook rede vir die verwydering tussen hom en sy vrou. Sy het vermoedelik hierdie eienskappe met hulle gemeen gehad en hy het oënskynlik ná sy vader se dood geen eie familie oorgehad nie.²²) Prins (1979:62) sê: "Uit die verteller se resumé van die dinge wat Gustav vertel het, blyk die teenstelling wat aan die verhaal ten grondslag lê. Daar is die volwasse wêreld van die 'etiese implikasies van juridiese verskille (...), die Lumpenproletariaat as neweproduk van 'n kapitalistiese stelsel' en van 'leë sosiale waardes' (58)." Dan is daar ook die kinderwêreld van sy jeug, en die vertelling hieroor onthou die verteller die beste. Gustav praat ook telkens oor sy jeug, wat aandui dat dit iets is wat alles oorheers, iets waarop hy hom keer op keer beroep: 'n signifié wat sy hele bestaan bepaal.

6.10 "Iets was omtrent só: (Gustav praat:)²³

- My pa was 'n bakker en ek het ook brood gebak, kleines. Man, ek onthou so goed: bruin, rog, wit, Bremer. En ek dink ek kon beter bak as hy. Snaaks nê? Syne het so dikwels verbrand omdat hy

lank met my in die agterplaas kom vlieërs vlie het. En as dit reën, dan het ons in die meelkamer dambord of bal gespeel. Ek sou só 'n pa wou wees. Dit het ek vanmiddag besef; in al my frustrasies en probleme is dit my enigste begeerte."

6.10.1 "Iets was omtrent so" (my onderstreping) dui daarop dat dit bloot die verteller se rekonstruksie van die dialoog is, vanuit sy agternáperspektief. Dat Gustav se pa 'n bakker was, sou beduidend kon wees in terme van Gustav se beroep en sy besorgdheid oor die Lumpenproletariaat as byproduk van die kapitalisme. Hy kom uit 'n werkersklas - agtergrond en juis daarom is hy vandag nog besorg oor die lot van die werkers binne die huidige politieke bestel. Sy pa se beroep sou ook aanleiding gee tot sy veragting van die "leë sosiale waardes" onder die mense rondom hom, want hy het in 'n milieu grootgeword waarin daar nie plek was daarvoor nie. Hy het saam met sy pa brood gebak - iets wat 'n besondere hegte band tussen vader en seun aandui. Hy onthou dit besonder goed, want as klein seuntjie was dit vir hom iets baie spesiaals. Hy het saam met sy pa verskillende brode gebak (sy pa het hom dus alles van die beroep geleer): bruin, rog, wit, Bremer.²⁴ Dat hy dink dat hy beter kon bak as sy pa reflekteer ook iets van hulle verhouding: hy idealiseer nie sy pa omdat hy juis so 'n goeie vakman was nie, hy idealiseer hom as mens, as vaderfiguur. (Sy pa het hom dalk ook láát voel dat hy beter bak.) "Snaaks nê?" suggereer moontlik dat dit, nou dat hy dit vertel, vir hom 'n ontdekking is. (Sy insig, net soos die verteller en die leser s'n kom met ander woorde eers agterna: opnuut die aktiveer van 'n tekensisteem

waarvolgens die storie en die verteltekste oor en weer signifiants/signifiés van mekaar word.) Daarna volg die rede waarom sy pa nie so 'n goeie bakker was nie. "Syne het so dikwels verbrand" - en die beduidende rede daarvoor was dat hy lank saam met Gustav gespeel het, of in die agterplaas of in die meelkamer op reëndae. Gustav bewonder sy pa vir sy pá-wees. Hy sou graag self só 'n pa wou wees - "een wat nie juis bedrewe in sy volwasse beroepsarbeid [is] nie, maar wat nog [kan]opgaan in kinderlike bedrywighede soos vlieërs vlie en dambord of bal speel" (Prins: 1979:62). Dat hy dit juis daardie middag besef het, bevestig dat hy tydens die verkeerreeleery aan sy pa gedink het. Die leser lei af dat hy nie self 'n pa is nie, aangesien die werkwoord "sou" gebruik word en daar tot dusver geen sprake van kinders was nie. Nou dat hy verwyder is van sy vrou, is vaderskap en dus sy kans om sy enigste begeerte in die nabye toekomst te vervul, maar skraal.²⁵ Die verwydering tussen hom en sy vrou ontstel hom dus wel en dit vorm 'n verdere voorbereiding op en motief vir sy selfmoord. Hy gee dan ook toe dat hy "frustrasies en probleme" het - iets wat die leser reeds uit sy byna kompulsiewe gepraat en die onderwerpe van sy vertellings afgelei het.

6.10.2 By 'n herlees besef die leser waarom die verteller Gustav se selfmoord sien as poging tot hereniging met sy vader. Soos Lombard dit stel: "Tydens hulle eerste gesprek het Gustav vertel van sy pa en die wens uitgespreek dat hy só 'n pa sou wou wees: dit was sy enigste begeerte. Hy wou die kinderlikheid probeer behou deur te speel met 'n kind, maar op grond van sy egskeiding (sic!) is dit nie moontlik nie. Toe die laaste moontlikheid op kindwees uitgeskakel word, toe sy vader sterf, het hy sy eie lewe geneem" (1979:106). Sy selfmoord blyk

volgens die verteller die enigste manier te wees waarop hy met sy vader herenig kan word. (Let op dat Gustav se pa ook aan die realiteit ontvlug het deur met sy seun te speel wanneer hy moes werk. Vir Gustav was hy egter die ideale pa.)

6.11 "Gustav het ek nooit weer gesien nie behalwe, miskien gisteraand. 'n Maand na ons ontmoeting is hy dood. Hy het bo van die tandheelkunde-gebou se dak afgespring."

6.11.1 Die plot bereik in der waarheid 'n krisispunt met die verteller se vermelding van Gustav se selfmoord: dit is wat die onthulling moontlik maak. Nou eers kan die leser dit koppel aan die "dit" van die eerste paragraaf. Maar steeds is die hele enigma nie opgelos nie, want die leser weet nog nie hoe hy hom "gisteraand" kon gesien het nie. (Die "moontlik" van paragraaf een word verbind met die "miskien" hier.) In hierdie stadium is dit vir die leser ironies dat Gustav selfmoord pleeg deur van 'n tand-heelkunde-gebou af te spring. Dit is ook nou eers vir die leser moontlik om die "spring" van die tennisbal vroeër aan die selfmoordsprong te koppel. Hier begin die prospektiewe (lineêre) leesaksie dus vanself al meer retrospektiewe momente in hom omdra.

6.11.2 Retrospektief is dit vir die leser duidelik dat die "miskien", tesame met die "moontlik" van die openingsparagraaf, dui op die visioen of gesig wat die verteller aan die slot sien. En die leser begryp ook dat Gustav se selfmoord vir hom 'n "helende" funksie

vervul het in die oë van die verteller. Dit was sy enigste weg tot versoening / hereniging met sy vader, tewens 'n terugkeer na 'n gelukkige kinderwêreld.

6.12 "Gisteraand was ons by die Van Rensburgs. Eintlik is hulle vriende van Dora. Hulle woonstel is op die agtiende verdieping. Ons het drankies gedrink en Van Rensburg het oor potplante gepraat. Daarom het ek meer drankies as gewoonlik gedrink. Teen tienuur het hy my sy nuwe aankoop op die vensterbank gaan wys. Hy het weer bietjie daaroor gesels, ook sy uitsig bewonder."

6.12.1 Die leser lei af dat "ons" na die verteller en Dora verwys en sy/haar verwagting word geprikkel deur "gisteraand", aangesien dit in die vorige paragraaf genoem is as die geleentheid waar die verteller "miskien" weer vir Gustav gesien het. "Wanneer die verteller noem dat die Van Rensburgs eintlik vriende van Dora is, impliseer hy dat daar tussen hom en sy vrou (sic!) ook 'n verskil in waardes bestaan, al is dit dan nie so op die spits gedryf as wat dit by Gustav die geval was nie" (Lombard, 1979:110). "Die kuier by die verteller se huis vorm 'n skerp teenstelling met die aand by die Van Rensburgs. By die verteller het hulle wyn gedrink en oor ou romans gesels. By die Van Rensburgs het hulle 'drankies' gedrink en oor potplante gepraat.²⁶ Die gesprek demonstreer dus juis die oppervlakkigheid waarteen Gustav in verset gekom het. Teenoor die vriendskap en geselligheid wat die verteller onmiddellik by Gustav

laat aansluiting vind het, het die aand by die Van Rensburgs 'n formele kunsmatigheid" (Lombard, 1979:111). (Die potplante en die woonstel word in hierdie teks tekens van kunsmatigheid en onegtheid.) Van Rensburg se onsensitiwiteit blyk uit die feit dat hy, alhoewel die verteller kennelik nie belangstel in sy potplantpraatjies nie, teen tienuur steeds daarvoor praat en selfs nog sy nuwe aankoop op die vensterbank aan die verteller gaan wys.²⁷ Hy gesels voort daarvoor en bewonder sy uitsig - albei dinge wat Van Rensburg teken as ongevoelige en egosentriese karakter.

6.12.2 By 'n retrospektiewe lees besef die leser vanuit die slot dat die parallele tussen Gustav en die verteller juis dit is wat laasgenoemde se visioen moontlik maak. Hy identifiseer hom in meer as een opsig met Gustav, sodat die hele teks eintlik 'n dubbelportret word.²⁸ Die visioen word natuurlik op realistiese vlak ook "aangehelp" deur die verteller se drankverbruik²⁹ die aand. Die leser let ook op dat in teenstelling met sy ontmoeting met Gustav, waar laasgenoemde ná een ontmoeting op sy voornaam genoem is, Van Rensburg wat klaarblyklik langer aan hom bekend is, net op sy van genoem word. Weer eens word benoeming (hier 'n aanspreekvorm) gebruik om die verhouding te be-teken.

6.13 "Toe sê hy:

- Ek hoor Dora sê julle het die klein Pieterse 'n ruk gelede ontmoet? Ek het sy pa goed geken. Hy't so ses weke voor sy seun se dood verongeluk."

6.13.1 Van Rensburg se prioriteite word duidelik aan die kaak gestel deurdat hy 'n hele aand lank oor onbenullighede (potplante)³⁰ gesels en dan terloops opmerk dat Gustav se vader, iemand wat hy goed geken het, oorlede is. "Ek hoor Dora sê" is nie net tekenend van die verteller se gebrek aan kommunikasie met die Van Rensburgs nie, dit impliseer ook - soos Lombard aandui - 'n verdere verskil tussen die verteller en Dora. "Vir Dora is Gustav se dood maar nog 'n sensasionele gebeurtenis wat as onderwerp vir bespreking by huispartytjies dien. Daarteenoor het die verteller Gustav se dood op 'n nugter, saaklike manier gestel, wat juis sy betrokkenheid daarby beklemtoon. Miskien is hy ook nie grootliks geskok of verbaas daaroor nie, omdat hy agterna beseft dat dit wel moontlik sou wees. In die lig hiervan word dit duidelik dat Dora tydens die ontmoeting tussen die verteller en Gustav tog ook nie werklik deel was van die noue verwantskap wat daar tussen hulle ontstaan het nie. Hy het Gustav aan Dora voorgestel ter wille van die formaliteit, en verder het sy net na hom geluister" (1979:110).

Van Rensburg noem Gustav "klein Pieterse" om hom te onderskei van sy pa. Die raaisel rondom Gustav word verder ontvou deurdat die leser registreer dat Gustav se pa ses weke voor sy dood verongeluk het: dit wil sê, die verteller het hom twee weke na sy pa se dood ontmoet. Uiteindelik word die motief vir Gustav se reëling van die verkeer verskaf en sy pa se dood was uiteendaar een van die "probleme" wat hy genoem het en wat hom so byna kompulsief laat praat het.

6.13.2 Retrospektief (nie net retrospektief nie, want hier teen hierdie tyd het die leser al heelwat voorkennis verwerf) word die

aanspreekvorm "klein Pieterse" gelaai met konnotasies van Gustav se verbondenheid aan sy kinderwêreld en soos Lombard sê: "Dit is ironies dat wanneer Van Rensburg op ongevoelige, feitlik neerhalende manier van die 'klein Pieterse' praat, hy onbewustelik die kern van Gustav se tragiese lewe aanraak: sy begeerte om sy kinderlikheid te behou" (1979:110).

6.14 "Net hier, sien jy op daardie hoek.

Ek het by die venster uitgeloer en Gustav se gesig was na my gedraai. Ek kon sy oë sien toe hy verbyval. Hy het weggeraak, soos wat iemand wegraak as hy aan sy kleindae probeer dink al verder en verder, nader aan sy geboorte."

6.14.1 Wanneer Van Rensburg aan die verteller die plek uitwys waar Gustav se pa verongeluk het, sien die verteller iets anders as hy by die venster uitkyk: hy sien Gustav wat by die venster verbyval. In kontras met Van Rensburg se onsensitiwiteit, is die verteller só aangegryp deur Gustav se selfmoord dat hy 'n visioen sien.³¹ Sy emosionele betrokkenheid by (lees ook: "identifikasie met") Gustav word aangedui deur Gustav se oë wat na hom kyk. Skielik "kyk" die verteller ook as 't ware in die "waarheid" (vergelyk Barthes) in (vantevore was alles blote spekulasie of moontlikhede) en sy "innerlike" insig word "veruiterlik" as hy "besef" waarom Gustav sy lewe geneem het. Hy interpreteer dit as die vervulling van Gustav se begeerte om terug te keer na 'n sorgvrye kindertyd (preteritum), waarin

hy met sy vader verenig sal wees (futurum). Volgens die verteller was, soos Prins dit stel, "n bestaan sonder sy pa as skakel met die wêreld-van-die-kind" vir Gustav onaanvaarbaar en hyself sou ook nie die rol kon oorneem nie (1979:63).

In die onthulling word die spelmotief wat deur die titel ingelei is, volledig deurgevoer.³² Gustav keer deur sy selfmoord "al spelende"³³ terug na 'n lewe waarin hy weer kind kan wees. As gevolg van sy selfmoord "gaan Gustav speel" en die spesifieke formulering van die titel gee reliëf aan die verteller se interpretasie van Gustav se dood (vir hom is die spelelement die belangrikste).

Die teks boet nie aan onmiddellikheid in as gevolg van die feit dat dit 'n herinnerde weergawe deur die verteller is nie (met nog 'n herinnering van Gustav daarbinne). Soos reeds genoem, dui Lombard in dië verband aan dat die tyd-ruimtelike dimensies van die reële oorskry word in die surrealistiese slot, "sodat die terugkeer na die 'geboorte' verhef is bo 'n spesifieke tyd en ruimte." In samespel met die titel veroorsaak die slot dus dat daar "aan die hoofgebeure 'n sekere mate van tydloosheid verleen word wat die finaliteit van afgehandelde gebeure teenwerk" (1979:106-7). Sy wys ook in haar bespreking daarop dat die dubbelportrettegniek (en in besonder die subtiële manier waarop dit aangewend is) bydra tot die digtheid van die teks en die universalisering daarvan: dit gee die teks 'n groter reikwydte as bloot die partikuliere geval (1979:108 & 110-111).

Daar is in die teks sprake van 'n dubbele val, die werklike val en dië in die "nabode". (Die "nabode" kan vertolk word as 'n vorm van 'n

"*mémoire involontaire*" waarin die verteller eers nóú, wanneer hy hom verbeel hy sien wat tóê gebeur het, begryp.)³⁴ Gustav se val is ook 'n dubbele val in die sin dat hy in die tyd "vorentoe" val na sy dood (sy einde) toe, maar tog ook terugval na sy geboorte toe (wat weer 'n nuwe begin impliseer). Die verteller (en die leser saam met hom) "val" ook in die vertelproses terug. In die vrae wat gestel word, gaan die verteller verder terug soos wat Gustav teruggaan in sy val. Maar juis hierdie teruggaan maak dit vir die verteller en die leser moontlik om vorentoe te beweeg na die oplossing (Barthes se "disclosure" of "decipherment"). Op hierdie manier word Gustav se dubbele val gebruik ter bevestiging van die struktuur of die grammatika van die teks as geheel.

1. Ponelis (1979:244) dui aan dat die skakelwerkwoord "gaan" toekomsverwysend is en dat dit "sterker feitelik as sal [is] en...geparafraseer kan word deur sal beslis". Met ander woorde "gaan speel" is dus nie soos Lombard aandui 'n praesens-vorm nie, maar 'n futurum-vorm.
2. Kyk voetnoot 1.
3. Dit hou verband met wat Bremond (1973:156-158) noem "excitation d'espoir" en "excitation de crainte".
4. Dit sou kon aansluit by die Derridiaanse differance (kyk onder andere Derrida, 1973:129-160). Vergelyk ook Spivak se uitspraak in haar voorwoord tot Of Grammatology: "Knowledge is not a systematical tracking down of a truth that is hidden but may be found. It is rather the field 'of freeplay', that is to say, a field of infinite substitutions in the closure of a finite ensemble" (1976:xix).
5. Die vraag ontstaan wel of openheid iets eksklusiefs tot die kort-kortverhaal is: Lombard toon wel elders aan dat 'n "oop" begin en/of "oop" einde kenmerkend van die kort-kortverhaal is (1979:66). Die betrokke formulering hierbo suggereer egter dat openheid op sigself voldoende is om so 'n tipering te regverdig.
6. In werklikheid is die leesproses hier al verder gevoer as wat Lombard te kenne gee. Die leser begin naamlik reeds hier vermoed dat dit die Gustav van die titel is wat ter sprake is.
7. Vergelyk ook Brink se uitspraak dat enige verteltekste in elk geval in twee rigtings be-teken: "Eensyds wys dit heen na die storie wat vertel word, andersyds na die proses waardeur die teks ontstaan (en by implikasie na die instansie wat dit voortbring)..." (1987:128).
8. Barthes definieer die "partial answer" soos volg: "[It] consists in stating only one of the features whose total will form the complete identification of the truth" (1975:210).
9. 'n Ander - realistiese - moontlikheid is dat dit een van sy kleinseuntjiedrome sou kon gewees het om 'n verkeerskonstabel te word, soos ander kinders daarvan droom om eendag 'n masjinis te wees.
10. Oor "equivocation" sê Barthes onder andere: "...what the reader consumes is this defect in communication, this deficient message; what the whole structuration erects for him and offers him as the most precious nourishment is a countercommunication..." en "...equivocation... [is] double understanding, the mixture in a single statement of a snare and a truth" (1975:145 & 210).
11. In 'n poging om die elemente van die identifikasieproses tussen verteller en karakter aan te dui, wys Lombard op die moontlikheid dat die verteller se optrede te kenne gee dat hy, net soos Gustav, nie skaam is nie en reguit aan Gustav vra waarom hy dit

gedoen het (1979:109).

12. Die spreekwoord "fluit-fluit my storie is uit" word ook in die leser se reaksie deur die slot voorberei, want nie lank ná hierdie episode nie is Gustav se "storie" uit: letterlik omdat hy sterf, en op tekswak omdat die leser die verteller se "storie" oor Gustav ontrafel en begryp.
13. Die formulering "aan die universiteit" laat die leser vermoed dat die verteller ook aan dieselfde universiteit verbonde is, anders sou dit gebruikliker wees om die naam van die betrokke universiteit te spesifiseer.
14. Vergelyk in dié verband onder andere Ricoeur (1984:3): "Time becomes human time to the extent that it is organized after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal experience."
15. Vergelyk Genette (1980:50) oor heterodiëgetiese analepsis.
16. Sy toon aan hoedat daar deur middel van die terugflitstegniek afgewyk word van 'n logies-kousale verloop van die intrige - nog 'n manier waarop die betekenisproses van die teks gekompliseer word.
17. Vergelyk ander tekste waarin dieselfde tegniek gebruik word, soos "Lucy", "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" en "Wie het nog Oom Nakkie gesien?"
18. Vergelyk die titelteks.
19. Hy en sy pa het ook balspeletjies gespeel.
20. Dié besondere tegniek van karakterisering, naamlik deur 'n katalogus van (gespreks=)temas, herinner aan die tekening van die Sjaalman in Max Havelaar, deur die inventaris manuskripte.
21. Die verwysing na die Lumpenproletariaat - 'n term van Marx - sou die beginpunt van 'n Marxistiese lesing van die teks kon wees, maar myns insiens word so 'n lesing nie deur die tekstata vooropgestel nie.
22. Die verwysing na sy skoonfamilie se "leë sosiale waardes" en die vroeëre opmerking dat hy en sy vrou twee wêrelde was, laat die suggestie ontstaan dat dit ook hulle politieke sieninge gegeld het.
23. Die parentetiese gedeelte is myns insiens oorbodig in so 'n digte teks, behalwe miskien om die leser attent te maak op die verteller se mag oor die karakter - selfs in sy rekonstruksie van die gesprek laat hy hom praat.
24. Bremerbrood was 'n spesiaal verrykte brood wat na die oorlog gebak is in 'n poging om wanvoeding te voorkom. Dit is vernoem na die destydse minister van Gesondheid, Karl Bremer. Gustav se pa volg dus ook 'n edel beroep - hy voorsien die volk van voedsel.

25. De Vries wys ook tereg daarop dat die maatskappy waarin Gustav hom bevind, hom nie toelaat om "sô 'n pa" te wees nie (1983:96).
26. Eintlik is daar nie sprake van 'n gesprek nie; Van Rensburg voer 'n monoloog oor sy potplante.
27. Aan die ander kant laat hierdie episode ook iets blyk van die verteller se "liefs-nie-op-straat-nie"-skynheiligheid. Hy stel nie in potplante of in Van Rensburg belang nie, maar hy wil nie aanstoot gee nie en veins belangstelling deur selfs na Van Rensburg se nuwe plant te gaan kyk.
28. Die leser wonder byvoorbeeld ook of die verteller enige kinders het.
29. Vergelyk "Wie het nog Oom Nakkie gesien?"
30. Dit is in iedere opsig die teendeel van Gustav se sosiale belangstelling.
31. Sy betrokkenheid by Gustav se lot gee ook daartoe aanleiding dat hy die volgende dag die verhaal neerskryf/vertel.
32. Soos Brink aandui (1987:124) is die hele verteltekst 'n invul van die leë teken van die titel, en eers hier kan 'n mens (in Barthes se woorde) sê dat "the vast hermeneutic sentence is closed" (1975:209).
33. Vergelyk die manier waarop hy selfmoord pleeg: hy skiet of hang homself nie, hy drink nie 'n oordosis pille nie, hy spring - wat sy val ook as 'n vorm van spel interpreteerbaar maak.
34. Vergelyk Church (1962:15): "It is time in which past and present exist simultaneously, every moment containing both."

HOOFSTUK 7

"LIEFS NIE OP STRAAT NIE"

Die titelteks is opgebou rondom 'n kontras tussen die verteller, Jan,¹ en die joernalis, Stephen van Schalkwyk. Hulle verteenwoordig twee bestaanswyses wat in die teks teenoor mekaar gestel word en teen mekaar afgespeel word. Tog word nie een van dié twee bestaanswyses deur die teks as ideaal voorgedhou of aangebied nie; die funksie van die kontras in die teks is eerder om deur middel van die een kommentaar op die ander te lewer en vice versa.

Die verteller is klaarblyklik 'n skrywer (of moontlik 'n uitgewer of 'n literator).² Daar bestaan verskillende teksaanduidinge hiervoor, soos byvoorbeeld sy vriend se uitsprake: "Maar dis tipies van julle literêre skool" en: "Maar kyk, julle kom sê amptelik: Nee, nie die rou skok vir die literatuur nie... Ons literêre mae kan dit nie verduur nie", asook die verteller se kommentaar op die joernalis se werkwoordgebruik op pp.71-2. Hy verteenwoordig 'n verouderde estetiek en dit word aangedui in die joernalis se aanvalle op hom, byvoorbeeld "Sit nog met 'n wêreld van toeka wat julle omgestook wil sien tot jenewer" en: "Julle jenewer is net nie meer goed genoeg nie. Die stookproses wat julle netjies afgebaken het, is verouderd. Daar is enige koerantleser julle voor".³ Die verteller word gestel teenoor die joernalis, wat deur en deur 'n verteenwoordiger van die moderne eietydse wêreld is (vergelyk: "Hierdie lewendige tyd waarin ons lewe"). Vroeër het die twee karakters se wêrelde ooreengekom - hulle was saam op skool, hulle het saam rugby gespeel, hulle was

klaarblyklik vriende (vergelyk: "Sonder dat ek wou, was ek weer in my skooldae, met Stephen so 'n paar treë skuins voor my").⁴ Soos hulle egter ouer geword het, het hulle wêreld uiteengeloop. Jan het sy sensitiwiteit behou, maar kontak met die realiteit verloor (vergelyk: "Jan, hoe kan jy, jý met jou kwesbare oë, dit nie raaksien nie?"). Stephen het wel in kontak met die werklikheid gebly en al hoe meer betrokke geraak, maar in die proses is hy op sy beurt afgestomp (vergelyk die manier waarop hy die moordberig hanteer).

* * * *

1.

Die wêreld van die joernalis en van die koerant is onpersoonlik, meedoënloos en ingestel op sensasie. Alhoewel die joernalis daagliks met 'n harde, dikwels wrede werklikheid gekonfronteer word, word hy "vergoed" daarvoor deur die opwinding wat daarmee gepaard gaan. Stephen sê byvoorbeeld vir Jan: "Here Jan, jy weet nie wat jy ontbeer nie. Hierdie lewendige tyd waarin ons lewe".⁵ Die joernalis val sy vriend aan in 'n gesprek wat klaarblyklik vóór die begin van die teks ontstaan het, want die verteller verdedig homself al in die openingsreëls: "Dis toe dat ek vir hom sê...: - Maar Stephen, hoe kan jy nou so iets sê?" Die "point of entry" van hierdie teks is die middel van 'n gesprek. Hiermee word daar myns insiens gesuggereer dat die slotteks, wat as 't ware die sleutel tot die bundel en die bundeltitel bied (die credo van die bundel is), insgelyks 'n voortsetting is van die "gesprek" met die leser wat alreeds van die begin van die bundel af aan die gang gesit is.⁶

Die joernalis kla die skrywer aan van 'n onttrekking aan die "lewendige tyd waarin ons lewe". Deur die gebruik van "ons" probeer hy Jan attent maak daarop dat hy óók deel is daarvan. Voorts kla hy Jan aan dat hy vassit in en broei oor 'n vervloë wêreld (vergelyk: "vanslewe", "stories van die plaas", "verouderd" ensovoorts), ten koste van dit wat hier en nou gebeur, rondom hom, in die stad en straat. Volgens die joernalis lewer die skrywers kuns wat nie in pas bly met die hedendaagse werklikheid nie en in hierdie opsig is die koerant en sy lesers die letterkunde en sý lesers een voor.

Die joernalis val sy vriend as 't ware met sy eie wapen, die literatuur aan, deur te verwys na die "wêreld van toeka wat julle omgestook wil sien tot jenever". Dit verwys na die woorde van die Nederlandse digter, Hendrik Marsman wat lui "graan des levens word omgestook tot jenever der poëzie" (Marsman, 1978:264).⁷ Hiermee verwys hy na die skrywers se onwilligheid om gekonfronteer te word - of hulle lesers te konfronteer - met die aktualiteit. Dit waaroor hulle skryf, moet nie aanstoot gee of skok nie, alles moet verestetiseer word, met 'n suikerlagie bedek word. Hy lê klem op die verouderdheid van die skrywers se selektiewe benadering tot die werklikheid as inspirasiebron en hulle weiering om te sien wat om hulle aan die gebeur is. As hulle dan nog kennis neem daarvan, moet die "rou skok" daaruit gehaal word, want "dis goedkoop. Ons literêre mae kan dit nie verduur nie." Vir die skrywers moet alles "mooi netjies om-[ge-]werk" word.⁸

Die ironie is egter dat hierdie joernalis self ook - bekoor deur wat Opperman "die bouse skoonheid van geweld" genoem het (1963:10) - die

feite, die realiteit "omstook", nie om dit meer verteerbaar te maak nie, maar om dit meer sensasioneel te maak. Sy hantering van die berig oor die moord getuig hiervan. Eerstens sê hy vir Jan hy moet 'n storie "opmaak". Alhoewel dit 'n joernalistieke term is wat volgens die HAT dui op die "rangskikking van setsel, opskrifte, illustrasies ensovoorts op 'n gedrukte bladsy", het dit hier ook die konnotasie van iets wat versin word, wat nie heeltemal waar is nie.⁹ Hy sê dan ook hy moet vanweë 'n gebrek aan tyd "staat maak op die essensiële...", maar dan borduur hy mooi voort op die storie. Hy beskryf die moordtoneel as 'n "ruim kombuis",¹⁰ hy noem dat die kind van die slagoffer "verlore opgegaan het in die groot grasperk wat links, regs en agter die huis teen die bultjies uit gelê het." Hy meld verder pertinent dat dit 'n "ou bediende" en 'n jong en aantreklike ma was;¹¹ hy "weet" selfs wat laasgenoemde wou sê toe sy haar koppie in die wasbak neergesit het! Ter wille van die sensasie word die kind se ouderdom aangegee as "skaars vyf" en sy reaksie word paslik gedramatiseer: "Moenie vir Mammie slaan nie."¹² Ook word daar gevra: "Wat sou hý [die kind] eendag onthou?" Die joernalis skryf dus ook nie juis 'n feitelike berig nie, maar 'n "storie", 'n "verhaal", en in dié opsig korrespondeer sy wêreld weer eens met dié van sy vriend, Jan. Laasgenoemde sien die berig dan ook as 'n "verhaal" (vergelyk: "Die verhaal het my begin boei, dit moet ek erken").

Die ooreenkoms in die twee karakters se skryfaktiwiteit blyk ook uit die ooreenkoms in inhoud en styl. Die inset van die teks (die verteller se "storie") stem ooreen met die gegewe van die joernalis se misdaadstorie, waar die bediende die kind uit die reën na die

beskutting van die huis bring. (Was die twee mans wat skielik uit die reën verskyn het, ook op soek na beskutting, soos die verteller en sy vriend?) Die reën het die verteller en sy vriend verras ("...dit het ons verras: daar was kwalik wolke in die lug; dit het amper uit die bloute gereën") - wat korrespondeer met die moordberig se "toe dit skielik begin reën" (my onderstreping). Laasgenoemde dien as voorbereiding vir die ander "onverwagsheid": "skielik was hulle reeds nie meer alleen nie...Daar was geen motor naby toe dit begin reën het nie."¹³

Hierdie ooreenkomste is geensins toevallig nie, aangesien die moord klaarblyklik op ongeveer dieselfde tyd plaasgevind het as wat die verteller en die joernalis in die stad (vermoedelik Johannesburg) was en aangesien die joernalis op sy eie ervaring van die middag steun om sy berig in te kleur. Wat egter wel betekenisvol is, is die manier waarop beide melding maak van die onverwagse weersverandering en die ooreenstemmende styl van die twee passasies (vergelyk byvoorbeeld die gebruik van parentese en die "Dis toe dat ek vir hom sê" en "...wou blykbaar weer sê"). Die aanvanklike suggestie dat hulle wêreld dalk tog nie heeltemal uiteenlopend is nie, word dus verder gevoer en die vraag ontstaan selfs of daar hoegenaamd 'n verskil is.

Die joernalis laat sy vriend die lykshuis skakel om uit te vind of hy "n paar feite kan kom kontroleer in verband met vanmiddag se moord op Aasvoëlkop."¹⁴ Hy het nie tyd om ander feite in verband met die moord te kontroleer nie, hy het nie tyd om na die moordtoneel by Aasvoëlkop te gaan nie, maar hy het wel tyd om lykshuis toe te ry om die grusame detail na te gaan. Hy wil weet hoe die lyk daar uitsien

en die lykshuisbeampte gee hom dan via Jan die soort banale "feite" wat hy wil hê: "- Man, jy kan maar kom kyk, maar sy lyk sleg. Haar kop is pap en van die res is daar feitlik niks oor nie, maar hel sy't oulike bene." Ook die man by die lykshuis is al sodanig afgestomp deur die aard van sy werk dat hy ten spyte van die grusaamheid van die verminkte lyk nog kan opmerk dat sy oulike bene het.¹⁵

Die koerantman blyk dus ook maar 'n "kitsskrywer [te wees] wat die een storie na die ander dek en met 'n paar 'gekontroleerde feite' 'n 'belangrike storie opmaak' (p.71) waarin die gefabriseerde melodramatiese gegewe klem lê op die sensasionele ten koste van die sin agter mens-en-gebeurtenis" (Swanepoel en Kruger, 1977:190). Die teks illustreer dus juis "hoe seer die joernalis self staatmaak op verdraaiing en verbeelding en verbloeming" (Brink, 1976:39). Hy is ook skuldig aan die omstokingsproses waarvan hy Jan beskuldig, aangesien hy self ook fiktifiseer.¹⁶

2.

Die skrywer Jan is as kunstenaar ingestel op die skoonheid en volgens sy soort estetiek (of: die soort estetiek wat die joernalis aan hom toedig) moet die literatuur hom besig hou met die mooie of met die verlede.¹⁷ Of as dit dan wel fokus op die hier en die nou, moet dit omvorm word sodat dit verteerbaar kan wees. Dwarsdeur die teks word die skrywer geteken as die ontwykende. Daar word reeds in die eerste sin na "beskutting" gehardloop uit die reën. As Stephen vir hom iets terugroep, word daar gesê: "...maar ek het my kop skuins gedraai om

my brillense dun te hou in die baan van die vallende reën." Hy luister dus nie (en tog het hy die vermetelheid om Stephen te beskuldig dat hy "hoor wat hy wil hoor"); al wat hy sien as hy oor die straat hardloop, is die strepies van sy das. Hy word hier en elders geteken as selfbewuste egosentriese karakter wat behep is met voorkoms.¹⁸ Die leser verwag immers dat hy onder sulke omstandighede in die pad sou kyk.

Aansluitend by sy ontwykende optrede is sy skielike dagdromery. Terwyl hulle oor die straat hardloop, ervaar hy 'n "mémotre involontaire"¹⁹ waarin hy terugdink aan sy kinderjare toe hy en Stephen saam rugby gespeel het. Hierdie toneel is tekenend van sy wegvlug uit die hede (waarvan die joernalis hom beskuldig) - sy dagdroomwêreld is ook 'n "wêreld van toeka". Die woordgebruik in die beskrywing van die herinnering sluit ook aan by sy vriend se aantyging dat alles vir skrywers "mooi netjies" omgewerk moet wees, en by sy eie waarskuwing op p.71 dat "mens...dit tog uiters tentatief en netjies moet stel" (vergelyk: "mooi ritmiek", "netjies vasgevat", netjiese skepskop"). Sy selfgesentreerdheid blyk ook uit die applous wat hy in sy dagdroom staan en ontvang: "Toe Stephen onder die oorkantste (sic!) afdak omdraai en met sy hande in die lug iets beduie,²⁰ het ek nog steeds met effens gekruisde bene en die hak van my regtervoet in die grond die applous staan en ontvang."²¹

Jan se bewussyn van die werklikheid word gekontrasteer met dié van Stephen. Laasgenoemde "skel oor ongelukke op nat teerstrate"; dit is tekenend van die manier waarop hy die werklikheid beleef. Dit is ironies dat Jan dit sien as 'n "ou onderwerp", aangesien dit juis is

wat elke dag gebeur in "hierdie lewendige tyd waarin ons lewe". Daarenteen is sy dagdroom letterlik 'n "ou onderwerp". Jan sien hom en Stephen "soos twee visse deur my nat bril", wat weer eens indikatief is van sy omvorming van die werklikheid.²² Hy sien dinge nie soos hulle is nie, hy voer eerder 'n verlitteratuurde bestaan.

Dat Jan bril dra, is ironies, want hy sien steeds nie. Sy bril dien dus nie as hulpmiddel om beter te sien nie, maar eerder as beskerming vir sy "kwesbare oë", sodat hy nie te veel sien nie.²³ Dit word gekontrasteer met Stephen se beskikbaarheid tot blootstelling, nie net in die keuse van sy beroep nie, maar ook in die feit dat hy die koerant bel om te laat weet waar hy is indien hulle hom sou nodig kry. Jan se onwilligheid en onvermoë om te sien, word uitgespel deur sy vriend: "Jy kan net nie wegkom van die wêreld se skokke nie, daagliks word dit by jou huis ingedra.²⁴ Plus spesiale foto's van Viëtnam.²⁵ Jan, hoe kan jy, jý met jou kwesbare oë, dit nie raaksien nie?"²⁶

Dwarsdeur die teks antwoord Jan blykbaar terug in die wit gedeeltes van die teks en dit wil voorkom asof hy homself telkens probeer verdedig teen Stephen se aantyginge. Die besonderhede daarvan word egter nie verstrekkend en die leser moet hierdie letterlike "oop plekke" (Iser, 1978:8-9, 182-187 ensovoorts) self invul.²⁷ Alhoewel hy homself die hele tyd verdedig, beseft Jan tog "dat Stephen se standpunt iets ter verdediging gehad het." Hy skram egter daarvan weg deur die swak formulering te kritiseer: "Maar so swak geformuleer darem...Mens moet dit tog uiters tentatief en netjies stel." (Soos dit wat hyself skryf?) Hy toon 'n beheptheid met voorkoms, die formele

is vir hom so belangrik dat dit die plek van substansie inneem: hoe jy lyk, hoe jy formuleer, waaroor jy skryf en hoe jy daarvoor skryf, is vir hom van die uiterste belang. Hy blyk dus een van die mees "argetiptiese" "liefs-nie-op-straat-nie"-karakters in die bundel te wees. Hy beweer: "n Koerant bly net 'n koerant", maar kyk verby die feit dat die koerant dit reflekteer wat in die werklikheid aangaan, én die feit dat dit net so 'n verwringing verteenwoordig as die literatuur. Hy maak Stephen se standpunt af as 'n gedweep, terwyl hy self nie vry te spreke is van 'n dweepsieke behepthed met voorkoms en skyn nie. Hy kritiseer ook Stephen se werkwoordgebruik wanneer hy die berig skryf: "Wissel tog jou werkwoorde af, het ek gedink. Nie te veel oorganklikes nie. Voorsetselwerkwoorde speel 'n groot rol in Afrikaans.")²⁸ Stephen se styl, in besonder sy gebruik van werkwoorde, is dus vir hom belangriker as dit wat Stephen te sê het in die berig. Ongeag die skokkende en gewelddadige gebeure is hy besorg oor die voorsetselwerkwoord in Afrikaans: dit is wat tot hom "spreek". Hy gebruik hierdie puntenerige kritiek om homself te verweer sodat hy nie betrokke hoef te raak by dit wat werklik belangrik is nie.

Die feit dat die verteller op p.72 sê die "verhaal" het hom begin boei, dui op sy onvermoë om dit te sien as 'n verslag van 'n werklike insident wat pas in dieselfde stad plaasgevind het.²⁹ As "verhaal" boei dit hom, as werklikheid laat dit hom koud. As Stephen vir hom vra om die lykshuis te skakel in 'n poging om hom te dwing om die realiteit agter die berig te erken, om deel te word van "hierdie lewendige tyd waarin ons lewe", ervaar Jan 'n psigosomatiese verlamming van sy bene, omdat hy nie daarmee gekonfronteer wil wees nie. Hy erken egter nie eens sy vrese aan homself nie, hy probeer homself en

die leser wysmaak dat dit van die stilsit is. Hy herhaal wat hy vroeër gesê het, naamlik "n koerant bly net 'n koerant", maar dié keer is dit in 'n poging om homself te oortuig dat hy niks te vrese het nie. Hy probeer deur hierdie snobistiese waardeoordeel sy angste besweer. Wêér blyk sy ingesteldheid op homself, hy "sou eerder [s]y stywe bene rustig wou gaan masseer het"³⁰ in plaas daarvan om die lykshuis te bel. Hier word die kontrastering tussen die werklikheid en sy pogings om dit te ontvlug weer op die voorgrond geplaas.

Sy reaksie op die gesprek met die beampte van die lykshuis is dubbelsinnig: "Dis tóé dat ek my weer gehoor het: Maar Stephen, jy kan mos nie so iets sê nie."³¹ Aan die een kant is dit 'n herhaling van wat hy die hele tyd aan Stephen sê, naamlik dat laasgenoemde hom nie sonder meer van onbetrokkenheid of van 'n ivoortoringbestaan kan beskuldig nie. Dit is dus 'n voortsetting van sy flou protes, sy weiering om dit te erken. Aan die ander kant is dit wat die lykshuisbeampte vir hom sê, darem vir hom té erg, té kru en hy is besig om vir Stephen te sê dat hy nie die reg het om ander mense se privaatheid sô te skend ter wille van sensasie nie. Hy openbaar dus hier 'n mate van sensitiwiteit, wat op sy beurt weer die gevoelloosheid en berekendheid van die sensasiesoekende joernalis onthul.³² Die verteller werk egter merendeels onbewustelik selfironiserend aangesien die vertelling klaarblyklik daarop ingestel is om die onhoudbaarheid van die joernalis se ingesteldheid te onthul, maar in die proses net soveel aandag vestig op die skrywer se ingesteldheid op die formele, sy skynheiligheid en sy onvermoë om homself met die werklikheid te versoen.

Alhoewel hierdie teks opgebou is rondom die kontras tussen die koerantwêreld en die literatuurwêreld, illustreer dit, soos die ander tekste in die bundel, juis die ongeldigheid van so 'n growwe teenstelling. Die teks belig eintlik dieselfde oortuiging as die reeds aangehaalde Marsman-uispraak, naamlik dat kuns en lewe nie geskei kan word nie, dat die skrywer nie die wêreld van die kunswerk en die werklikheid geskei kan of moet hou nie. Die teks en die bundel as geheel illustreer dat die ivoortoringliteratuur uitgedien is en nie meer geldigheid het in die moderne tyd nie. Die skrywer/kunstenaar³³ moet, net soos die joernalis sy materiaal uit die moderne werklikheid haal, ter wille van sy artistieke integriteit, selfs al is daardie werklikheid nie so rooskleurig as wat hy dit sou wou hê nie. Die opskrifte wat die joernalis noem as voorbeelde van die "skokke" wat daagliks aan almal opgedring word, verskil skaars van die soort onderwerpe wat in die tekste in die bundel aan bod kom: wraak, moord, verraad, bloedskande, owerspel, prostitusie, selfmoord, verkragtig en so meer.³⁴ "Hierdie kru onderwerpe bevestig dat die skrywer nie 'stories vir kinders van die maan as kaas' wil fabriseer nie, maar dat sy kunsbeoefening op die hele werklikheid gerig is, ongeag of dit 'n skokkende werklikheid is" (Swanepoel en Kruger, 1977:190). Die teks en die bundel bepleit dus wat Antonin Artaud al in 1938 met betrekking tot die teater gesê het: "If Shakespeare and his imitators have gradually insinuated the idea of art for art's sake, with art on the one side and life on the other, we can rest on this feeble and lazy idea only as long as the life outside endures. But there are too many signs that everything that used to sustain our lives no longer does so, that we are all mad, desperate, and sick. And I call for us to react...Enough of personal poems, benefitting those who create them

much more than those who read them. Once and for all, enough of this closed, egoistic, and personal art" (1974a:763-64). Beide die spesifieke teks en die bundel is dus 'n pleidooi vir betrokkenheid in die literatuur, nie bloot politieke betrokkenheid nie, maar 'n oorkoepelende, allesinsluitende betrokkenheid by die hedendaagse realiteit. Soos Artaud gesê het: "If theatre wants to find itself once more, it must present everything in love, crime, war and madness" (1974b:65). Die bundel pleit dus vir dieselfde "wreedheid" (teenoor konvensionele beskuttinge) waaroor Artaud dit gehad het in sy geskifte oor die "Theatre of Cruelty": "This cruelty is not sadistic or bloody, at least not exclusively so. I do not systematically cultivate horror. The word cruelty must be taken in its broadest sense, not in the physical, predatory sense usually ascribed to it. And in doing so, I demand the right to make a break with its usual verbal meaning, to break asunder the yoke, finally to return to the etymological origins of language, which always evoke a tangible idea through abstract concepts...Above all, cruelty is very lucid, a kind of strict control and submission to necessity. There is no cruelty without consciousness, without the application of consciousness, for the latter gives practising any act in life a blood red tinge, its cruel overtones, since it is understood that being alive means the death of someone else" (1974b:79-80 - my onderstropping).

"Liefs nie op straat nie" is dus 'n metateks, 'n illustratiewe besinning oor die betrokkenheidsvraagstuk waarmee die moderne skrywer as kunstenaar en mens worstel, asook 'n vraag na die "nut" van skeppende literatuur in 'n moderne wêreld wat al hoe meer deur die media (in besonder die visuele media) gedomineer word. Die bundel bewys egter

dat die kreatiewe skryfkuns wêl 'n rol te speel het³⁵ (solank dit soos Artaud se "Theatre of Cruelty" "themes and subjects corresponding to the agitation and unrest of our times" kies (1974b:81)) en dat betrokkenheid nie noodwendig datering voorveronderstel nie. Die bundel is agtien jaar ná sy publikasie nog net so relevant as toe dit verskyn het.

Die titelteks is ook metateks in terme van kommentaar op die betekenisprossesse van die bundel. Dit verskyn aan die einde van die bundel, en as titelteks is dit die "epiphany" van die bundel wat die leser op sy/haar spore terugwing (na die res van die diskoers wat ek vroeër genoem het) - soos wat elke teks afsonderlik doen. Dit is dus 'n kwessie van ontogenese wat filogenese rekapituleer.

1. Die sentrale karakter in dié teks het dieselfde naam as karakters in "Hy staan by die deur en hy klop", "Sommer die speurder" en "Ma se voorbode" (en in "Vir oulaas Lientjie" word die naam ook genoem). Hulle is egter kennelik almal verskillende karakters, want soos Brink opmerk: "juis die omruilbaarheid van name en lotgevalle is 'n gegewe in die bundel" (1976:39). Malan (1982:795) sê hierby: "Iets wat die oog dadelik tref in Miles se werke, is die baie eiename - alledaagse name - want hy skryf oor die gewone mense, 'op straat'". Dit is dus seker nie toevallig dat die vertellerkarakter in die titelteks 'n naam soos "Jan" het nie (vergelyk "Jan Publiek" en "Jan Alleman").
2. Die meeste kritici (Alberts, Brink, Swanepoel en Kruger) beskou dit skynbaar as vanselfsprekend dat Jan 'n skrywer is en ook vir die doeleindes van hierdie bespreking sal daar aanvaar word dat dit die geval is.
3. Kyk p.158 en voetnoot 7.
4. Nie net is Stephen nou ook letterlik vóór Jan as hulle die straat oorsteek nie, Stephen is hom ook "een voor" in sy betrokkenheid by dit wat om hom aangaan, in sy verhouding tot die werklikheid.
5. Die woord "lewendig" is ironies, aangesien dit in Stephen se wêreld telkens om die dōd gaan (vergelyk die koerantkoppe op p.70).
6. Sou daar afgelei kon word dat die implisiete outeur van die bundel 'n soortgelyke reaksie as Jan s'n by die leser antisipeer as laasgenoemde tot sover in die bundel gevorder het? Hier sou in gedagte gehou kon word dat die bundel aanvanklik deur twee uitgewers vir publikasie afgekeur is, onder meer vanweë die onaanvaarbaarheid van sekere tekste (kyk voetnoot 23 op p.194). Daarop skryf Miles die titelverhaal (en twee ander) as 'n soort "antwoord" op die besware wat teen die bundel ingebring is.
7. Dit is ironies dat die joernalis juis dié Marsman-aanhaling gebruik, aangesien Marsman in dieselfde teks ("De verhouding tusschen leven en kunst") 'n pleidooi lewer vir die onskiedbaarheid van die lewe en die kuns. Hy sê: "Zoo was de materie tot een kunstwerk het leven, zoo blijkt nu het scheppend vermogen de levensfunctie bij uitstek, in haar zijn leven en kunst opnieuw, nu functioneel, verbonden, want zij formeert de potentieele chaos van leven tot reële kosmos deur poëzie. En alleen wie nooit één regel waarachtige poëzie heeft geschreven, of de creatie ervan reproduceerend aan den lijve ervaren, kan de nonsens bedenken, dat de dichterlijke functie een steriele faciliteit zou zijn. Poëzie is geen wasbleek vergeteeren, maar een verhevigd vervullen. De essentiele kernen van leven worden in haar en door haar op de wijze der schoonheid geopenbaard. In de scheppingsdaad lêeft de kunstenaar met alle organen: hart en hersens, bloed en geslacht" (1978:265). Die selektiewe aanhaling van Marsman deur die joernalis, dui op sy eie verdraaiing van die literatuur.

8. Vergelyk Breyten Breytenbach se "Sestiger" in Kouevuur (1973:91):

ek het op my dag baie skrywers geken
 poehete en tweedelandse papegaaie
 pennestoters en verkwisters van die wit ink
 vee van miserabelheid
 o hansworse van die ongeneeslike kwellings
 manne van durf
 wat op oop staan vir die Lewe
 (maar dis moeilik om 'n hoer te verkrag)

want dit is tog die roeping:
 om die passasies op kaarte aan te stip
 die vaarte oor oseane van die dood
 die oorgang tussen die bobbejane ons voorouers
 en ekskresie ons nakomelinge
 - dit vanselfsprekend eierstokloos, anusloos,
 maagdelik, objektief -
 - self kak is 'n intellektuele begrip
 met die wärm aroma van vars drukkersink -
 en briewe daaroor te skryf
 aan Gam die Vader
 vanuit die Toring van Babel
 (want 'n hoer moet produsêër)

9. Dieselfde geld vir "storie": enersyds is dit algemene joernalistieke jargon, maar andersyds het dit in dié konteks die bybetekenis van "verdigsel".
10. Die moord verteenwoordig 'n indringing van die huis (=beskutting; literatuur) deur die straat (=geweld; joernalistiek).
11. Sy "verhaal" bevat dus óók 'n basiese kontras - eintlik meer as een, want nie net word die ma en die bediende gekontrasteer nie, maar ook die "onskuldige" kind en die moordenaars.
12. Vergelyk Bertie se reaksie in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie", wat opnuut die huidige teks teken as die vóórtsetting van 'n diskoers.
13. In die verteller se "storie" blyk daar ook 'n "ander onverwagsheid" te wees, te wete Stephen se aanval op Jan. Hulle was vriende, en net soos die reën uit die bloute uit kom, kom hierdie aanval vermoedelik vir Jan ook uit die bloute (of letterlik uit die wít van die teks).
14. Dat die moord hom op Aasvoëlkop afspeel, verkry ook addisionele betekeniswaarde in hierdie teks waar daar op menslike smart geaas word om sensasie te wek.
15. Tegelyk openbaar sy opmerking ook 'n kru sin vir die estetiese!
16. Vergelyk hoedat die teks die gevolglike "afstand" ten opsigte van die waarheid illustreer deurdat die moord in die teks eintlik slegs plaasvind in die verteller se optekening van die joernalis

se gefiktifiseerde "berig" daaroor. Opperman se "Naskrif" uit Dolosse kom by 'n mens op: "Is daar moord / en iemand skuldig? / Verken in die begin / en end die Woord" (1963:55).

17. Die skrywer in "Liefs nie op straat nie" vind 'n parallel in Ben in "Ben sê eindelijk: O ja, Pieter" in hulle ingesteldheid op die "wêreld van toeka" en "stories van die plaas". Vergelyk Ben se uitsprake op p.15: "Onthou ek het grootgeword op 'n plaas. Elke skree van die jakkals, die krieke, alles man, en ook die stilte. En dís die rede waarom die plaas ons, die Afrikaner, so getrek het: die romantiek van die stilte saans." Net soos die skrywer met sy "armed vision" die onaangename uithou uit sy ervaringswêreld uit, so kan Ben (as burokraat) ook hinderlike dinge uit die gewone/banale werklikheid laat wegraak: "- O ja, Pieter, oor daardie verkeersoortreding van jou. Jou ma sê jy bekommer jou so daaroor. Vergeet dit man, ek sal die lêer laat wegraak" (p.16).
18. Vergelyk ook hoedat Stephen se telefoonoproep vir Jan 'n "geleentheid" bied om gou sy hare te kam, en hoedat hy daarna sorgvuldig sy kam afdroog en sy sakdoek weer netjies opvou. Wanneer Stephen die oproep van die koerant ontvang, kry hy weer die geleentheid om sy sakdoek uit te haal en sy brillense "egalig klam te kry."
19. Die onwillekeurigheid van die herinnering word beklemtoon deur die "sonder dat ek wou" en die sneller daarvoor is die hardloopaksie saam met Stephen. Die vernuftige fusie van hede en verlede in hierdie paragraaf illustreer die Proustiaanse idee dat 'n mens tydens 'n "mémotre involontaire" voel asof jy gelyktydig in twee wêrelde lewe, dat jy as 't ware onseker is in watter periode jy jou bevind. (Vergelyk: "Ek het...my regterbeen met 'n lang, lae swaai deurgebring en 'n netjiese skepskop hoog tussen twee woonstelblokke oorgestuur. Toe Stephen onder die oorkantste (sic!) afdak omdraai en met sy hande in die lug iets beduie, het ek nog steeds met effens gekruisde bene en die hak van my regtervoet in die grond die applous staan en ontvang.")
20. Die uiteenlopendheid van hulle wêrelde en hulle onvermoë om met mekaar daaroor te kommunikeer (die onvermoë van die blote gesprek om die status quo te verander), word van die openingsparagraaf af gedemonstreer: Stephen hoor Jan nie as hy vir hom iets sê/skree nie; as Stephen "iets terugroep" hoor Jan hom nie; Stephen beduie iets "met sy hande in die lug" wat Jan nie begryp nie; selfs wanneer hulle in die kafee is, is daar soveel onderbrekings dat daar ook nie werklik sprake van kommunikasie is nie. Jan word eers werklik "geruk" wanneer Stephen hom vra om die lykshuis te bel; dit wil sê eers wanneer hy self iets dóén, dring daar iets deur van wat Stephen probeer sê het. Die teks werk dus ironies, aangesien dit op die oppervlak sy bes doen om die leser van die uiteenlopendheid/geskeidenheid van die twee karakters se wêrelde bewus te maak, terwyl dit tog op 'n subtiele wyse uiteindelik die teenoorgestelde bewys. Voorts is dit ironies dat 'n teks wat uiteindelik op 'n pleidooi vir die betrokkenheid in die literatuur

neerkom, as 't ware die onmag van die woord om te oortuig, om betrokkenheid teweeg te bring, illustreer.

21. Sê dit nie moontlik ook iets oor die motivering agter sy skryfaktiwiteit nie? Word die aard van sy skryfwerk nie juis bepaal deur hierdie behoefte om "applous" te ontvang nie?
22. Die visbeeld roep in die konteks van Jan se ivoortoringbestaan ook die afgeslotenheid van 'n akwariumbestaan op (en die verwrongenheid van 'n wêreld agter glas - "...onthou, u dra 'n bril: u visie is effens verwring" (Aucamp, 1970:84)).
23. Die verteller se "armed vision" vorm eintlik die kulminasie van 'n kode wat deur die bundel loop: in "Lucy" is daar al die "weerlose kyk" van die verteller wat nie kan wegkom daarvan om te "sien" dat sy pa gaan fluister "Lucy is dood" nie. In "Lappies kan jy my hoor, Lappies?" is daar verskeie figure wat nie wil sien wat gebeur nie. In "Voorgevoel" is daar die "beskermdde kyk" van agter die glasruit wat as gevolg van die distorsie van die ruit omswaai in 'n weerloosheid as die swart man "die kamer (in-) stroom met sy kleur". In "Ben sê eindelijk: O ja, Pieter" sien Pieter deur die busvenster "hoe die bus in ander vensters ry. Woonstelvensters, waar mense sit en eet. Winkelvensters." In "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" kan die verteller nie wegkom van die visioen van Oom Nakkie wat hy oral sien nie. In "Ma se voorbode" sien die verteller die "vae omlyning van...haar beeld in die glas van die waterverfie met rooi poinsettias". In "Toe hulle op Gus gewag het" sien hulle die man wat "gekruisigd (sic!) loop" en besef eers later dat hy 'n glasruit dra: hulle lag en "dink hoe gou 'n mens die kluts kan kwytraak as jy nie goed kan sien nie" en vra dan die kelner om die ruite te laat was. In "Gustav gaan speel" sien die verteller die visioen van Gustav se selfmoord toe hy by die venster uitkyk.
24. Die skokke word pertinent deur die media, waaronder die koerant, by die individu se huis ingedra. Dit is juis Stephen wat onder andere daarvoor sorg.
25. Die skokke word ook nie net deur die taal die huise binnebring nie, maar ook deur die meer onmiddellike visuele media, soos byvoorbeeld die fotografie. Vergelyk in dié verband ook hoe taal in die bundel aangewend word om byna 'n visuele indruk te maak, dieselfde filmiese onmiddellikheid teweeg te bring, soos byvoorbeeld in die slotparagrafe van "Lucy" of die kursiewe drukvertelling in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" om slegs enkele te noem. Dit is interessant om daarop te let dat H.E. Bates al in 1941 op die ooreenkoms tussen die "moderne" kortverhaal en die film gewys het.
26. Ek verskil van Swanepoel en Kruger (1977:190) dat "die skrywer...aanvanklik geskets word as die een wat tradisioneel met sy 'kwesbare oë' soos die blinde Theresias (sic!) verby die oppervlak van die feitlike situasie kyk en met hipersensitiewe waarneming (hy kyk nie net nie, maar 'hoor', 'ruik' en 'voel' p.70) die werklikheid in die regte perspektief sien (vergelyk sy

aandrang op die gebruik van voorsetselwerkwoorde, pp.71-72)."

27. Hierdie "oop plekke" dien as voorwaarde vir 'n aktiewe, produktiewe lesersrol - die leser moet self hierdie "ruimtes" van betekenis voorsien (vergelyk die soortgelyke gebruik daarvan later in Etienne van Heerden se "My Kubaan"). Hierdie "oop plekke" dra ook letterlik by tot die pluraliteit van die teks, want "the more plural the text, the less it is written before I read it" (Barthes, 1975:10). Vergelyk ook Kristeva se konsep (aangepas uit Bakhtin) van "poliloo" (Kristeva, 1980:173 e.v.).
28. Hy het dit klaarblyklik eintlik teen die dubbele betekenis van wat aan toeslaan toegedig word, maar die ironie van sy kritiek lê daarin dat daar in hierdie twee sinne waarop hy kommentaar lewer, slegs een oorganklike werkwoord ("vermoor") en een verledetydsaanduiding wat onoorganklik gebruik word ("het toegeslaan"), is. Daar is dus nie sprake van "te veel oorganklikes" nie.
29. Aan die ander kant is hierdie berig tegelykertyd 'n "verhaal" deur Stephen gefabriseer.
30. Deur die lykshuisbeampte se uitspraak - "Haar kop is pap en van die res is feitlik niks oor nie maar hel sy't oulike bene" - word alles wat daaraan voorafgegaan het, gerelativeer. Die sinloosheid en banaliteit van die situasie wat die joernalis eksploiteer, word onderstreep. Volgens Malan (1982:778) getuig die "kontrastering van die verteller en die vrou se bene" van 'n tē bewustelik gemanipuleerde paradoks. Volgens hom is dit "iets wat die pragtig-ironiese slotopmerking as kulminasiepunt van dié 'benesimboliek' in die bundel bederf: want bene is elders 'goddelike' persoonlike besittings - 'Loekie se liefde' -; pilare in die kinderkonsepsie van die ouer as vesting; sekssimbole wat óók die gewete prikkel - 'Sommer die speurder'."
31. Die byna identiese openingsin en slotsin sluit aan by wat Barthes oor die ideale ("plural") teks sê, naamlik dat dit omkeerbaar ("reversible") is (1975:5). Die ooreenkoms dwing die leser ook weer terug na die begin van die teks toe en aangesien die teks, soos vroeër aangedui, midde-in 'n gesprek begin wat reeds deur die res van die bundel aan die gang is, dwing dit die leser as 't ware terug na die begin van die bundel toe. Omdat die "begin" van hierdie teks die titel "Liefs nie op straat nie" is, en dit ook die titel van die bundel is, verseker die teks só ook dat die herleesproses sal plaasvind.
32. Weer eens stem ek nie saam met Swanepoel en Kruger nie, aangesien hulle beweer dat daar tot aan die einde 'n positiewe beeld van die skrywer-verteller opgebou word, maar dat hierdie beeld dan in die slotreël verkrummel. Volgens hulle is sy psigosomatiese verlamming "tekenend van die dilemma waarin die skrywer hom bevind: 'n inherente onvermoë om uitvoering te gee aan sy tradisionele pligte as 'singewer' en 'verlosser'" (1977:190).

33. Wanneer daar van die verteller se literêre aktiwiteit gepraat word, word 'n besondere genre nooit gespesifiseer nie, sodat dit wat die teks oor die literatuur sê, alle genres (en by implikasie alle kuns) geld.
34. Terselfdertyd illustreer hierdie opskrifte nie soseer die "betrokkenheid" waaroor die joernalis dit het nie, maar eerder 'n voorliefde vir die clichés van sensasie.
35. Dit ontken nie die proses van fiktifisering nie.

HOOFSTUK 8

IMPLIKASIES VAN DIE BUNDELTITEL

Volgens 'n mededeling van die skrywer het Liefs nie op straat nie sy ontstaan gehad as 'n roman oor die grootwordproses, oor "rites of passage". Na die stigting van Ko1 (waarvan Miles redaksielid was) haal hy egter drie episodes uit hierdie roman (die drie word later "Verál Martie van Tonder", "Gustav gaan speel" en "Vir oulaas Lientjie") en publiseer hulle afsonderlik.¹ Daarna laat vaar hy die roman en stel 'n kortverhaalbundel met die titel Korte Mette saam, wat hy later herdoop tot Bok-bok staan styf. Soos reeds genoem, is die bundel deur twee uitgewerye afgekeur vir publikasie en eers ná die byvoeging van die titeltekste (asook "Wie het nog Oom Nakkie gesien?" en "Hy staan by die deur en hy klop") is dit deur Buren-uitgewers aanvaar en in 1970 gepubliseer onder die huidige titel, Liefs nie op straat nie.

Met die eerste oogopslag verskaf die titel weinig informasie met betrekking tot dit wat gaan volg. Dit is aanvanklik, soos Brink aandui, 'n "leë teken": met ander woorde "die hele verteltekste wat daarop volg, is 'n 'invul' van die titel, 'n vervulling van die beloftes daarvan (of 'n ironiseer daarvan; of 'n verkeerd-bewys daarvan). Daarom is die titel nie net 'deel' van die verhaal se tekste nie, maar skep dit ook 'n verhouding met die hele res van die tekste: die titel kan/moet naamlik getoets kan word aan die tekste en andersom" (1987:124). Of in die woorde van Pirow Bekker: "Sonder kennis van die gedig (lees ook 'bundel' - M.d.B.) bly die titel onseker, en selfs leeg, dit wil sê ten opsigte van die wêreld wat hy verteenwoordig.

Eers volle kennis van daardie wêreld kan hom volstoot met inhoud en dan kan hy die wêreld van die gedig (lees ook 'bundel' - M.d.B.) in sy volle waarheid oproep" (1970:8).

Aanvanklik val bloot die ongewoonheid van die titel op. Saamgelees met die onderskeie tekstitels en die titels van ander werke van Miles (Okker bestel twee toebroodjies, Donderdag of Woensdag, Stanley Bekker en die boikot en Blaaskans: die bewegings van Flip Nel) val die "onliterêre" van die titels op. Almal dui op 'n doelbewuste wegbreek van die konvensionele "kunswerktitel" (Swanepoel en Kruger, 1977:189)² en in daardie opsig dui dit ook soos 'n anonieme resensent met betrekking tot Okker bestel twee toebroodjies aangedui het, op 'n teenstelling met die "doelbewus dubbelslagtige en raar gekompliseerde titels" van Sestig. (Die betrokke resensent noem byvoorbeeld Hilaria, Een vir Azazel, Isis, Een plus een en Na'va (Rapport, 29/7/73).)

Die leser kry dus reeds met die opneem van die bundel te doen met 'n ongewone en onvoltooide titel. Onvoltooid in dié sin dat dit nie sinvol be-teken voordat die onderskeie tekste wat daaronder gegroepeer is, gelees is nie, oftewel voordat die verteltekste dit ingevul het nie. Maar die titel toon ook 'n sintaktiese onvoltooidheid/onbepaaldheid: Liefs nie op straat nie laat die leser onmiddellik vra na die onderwerp van daardie frase, naamlik wat moet "lief nie op straat..." gebeur/gesien word nie? 'n Mens het hier te doen met wat Bekker na aanleiding van Breyten Breytenbach se "ek het amper vergeet, maar met die sigaar" genoem het 'n "hangende titel": "n titel wat op primêre vlak deurgaans soek na voltooiing, maar dit nooit vind nie.³ Dwarsdeur word die uitdruklike egter doelbewus vermy

en word 'n mooi spel met die afwesige gedeelte op tou gesit" (1970:20). Hierdie "spel met die afwesige gedeelte" skep 'n spanning wat dwarsdeur die bundel volgehou word, juis omdat dit nie deur uitdruklikheid verbreek word nie. Deur die blywende sintaktiese onvoltooidheid van die titel word die "afwesige gedeelte" geaksentueer - die leser stel hom/haar in sy/haar leesproses in op die soeke na dit wat "liefs nie op straat..." moet gebeur nie.⁴

Die bundel bied wel indirek of implisiet verskeie moontlike antwoorde op die vraag na wat "liefs nie op straat" moet verskyn nie, byvoorbeeld fisieke afwykinge (Lucy wat 'n waterhoof is, word van die straat af gehou: "Die huis wat Lucy en ek geken het, was dié na die agterplaas se kant toe: 6); moord, verraad en wraak (Lappies vermoor sy eie broer in Mike se kamer); rasseprobleme (in "Voorgevoel" vind die beplande geselsie uiteindelik as gevolg van die verteller se "hallusinasie" in die (studeer-)kamer plaas en nie buite nie). Verkeersoortredingrekords moet liever wegraak ("Ben sê eindelijk: O ja, Pieter"); die literatuur moet nie gekontamineer word deur die geweld van die straat en die koerant nie (vergelyk die titelteks); seksuele reputasies mag nie op straat ontbloot word nie ("Vir oulaas Lientjie"); persoonlike onvervuldheid binne die godsdienst moet privaat gehou word ("Verál Martie van Tonder"); ongewone sosiale - openbare - praktyke moet gestraf word ("Oom Nakkie, my Oom Nakkie", "Hy staan by die deur en hy klop"); spioenasie en verraad moet verkieslik dig gehou word ("Sommer die speurder") en so meer.

Aan die een kant funksioneer die verteltekste dus wel as 'n invulproses van die titel, maar terselfdertyd ironiseer die tekste die titel,

deurdat baie van die gebeure in die onderskeie tekste hulle wel op straat afspeel, of op die een of ander manier met die openbare terrein verband hou. Die koelbloedige gemeenskapsmoord op Oom Nakkie word byvoorbeeld helder oordag op straat gepleeg; alhoewel die moord op Lappies in 'n kamer plaasvind, word hy ten aanskoue van die hele dorp deur die straat "ter slagting" gelei; alhoewel die verkeerskaartjie in "Ben sê eindelijk: O ja, Pieter" gaan "wegraak", speel die teks hom volledig in die straat af (naamlik op 'n bus in die stad: en 'n gewelddadige botsing in die openbaar word net-net afgeweer). Gus word ook op straat vermoor ten aanskoue van almal (alhoewel die daad gekamoufler word om soos 'n ongeluk te lyk); selfmoord vind op straat plaas ("Gustav gaan speel"); geweld en sensasie word gewetenloos in koerante opgedis ("Liefs nie op straat nie") en so meer.

Die meeste kritici lê tereg klem op hierdie ironiese of paradoksale verhouding tussen titel en verteltekste: die straat kom in wisselende grade van belangrikheid voor in dertien uit die agtien tekste. Aucamp sê: "Die speelse titel van die bundel is 'n aanduiding van die ironiese lewensinstelling van die skrywer - talle van die verhale speel juis op straat af!" (1970). A v Z sê Liefs nie op straat nie is 'n ironiese titel. Die meeste van hierdie kort kortverhale speel juis op straat af, of dan wel in die oopte. Misdaad, koelbloedigheid, pyn, intieme lewe, word in die openbaar uitgestal ten aanskoue van almal" (1971). Charles Malan benadruk dit dat Miles "oor gewone mense [skryf], 'op straat'" (1982:775). Jan C. Alberts is van mening dat "die titel van hierdie bundel, Liefs nie op straat nie...reeds [dui] op die enge ruimtelikheid wat daar bestaan.⁵ Die meeste gebeure in die bundel vind juis ook in die straat of in die dorp of stad plaas"

(1984:29). Swanepoel en Kruger sê: "Alhoewel die titel Liefs nie op straat nie die onttrekking aan die openbare terrein impliseer, fikseer die werk inhoudelik op die mens in die straat en op die situasies en magte waaraan hy onderworpe is" (1977:189).

Kritici dui ook op die betekenismoonlikhede van die straat as gedefinieerde ruimte in die bundel. Brink (1976:39) dui op die straat as "openbare" ruimte: "Dit [openbaar] jou op jou beste òf boosste..., omdat jy in jou intiemste besit of syn nie weerbaar is teen 'n inkyk van buite nie." Alberts, wat die uitvoerigste daaroor uitbrei (maar ook die mins bevredigende en mees aanvegbare vertolkings aanbied), sê onder meer: "Omdat die straat idiomaties 'n alledaagsheid aandui, is besondere empiriese ruimteplasing nie van belang nie. Die herkenbaarheid van die fisiese ruimte is nie hier belangrik nie. Die fisiese ruimte waarteen die gebeure afspeel, is eerder toevallig as wat dit noodsaaklik is.⁶ Die geestesruimte wat in die bepaalde verhaal opgebou is, maak die leser daarby betrokke. Die fisiese ruimte word dikwels opgeroep en ervaar as deel van die innerlike." Hy beweer verder: "Ruimtelike aanwysings in die verhale skep nie 'n wye oorheersende ruimtewêreld nie. Omdat dit meestal sinspeel op die straat, die onmiddellike en dit wat naby is, vorm dit deel van die gedrongenheid wat in die kort-kortverhaal moet wees.⁷ Ruimte en tyd is nooit ver van mekaar in die verhaalpersoon se ervaring daarvan nie" (1982:123-24).

Alberts sê voorts oor die straatruimte: "'n Mens merk op dat daar in die verhale nie baie wisseling tussen ruimtes of selfs 'n vermeerdering (sic!) van ruimte is nie.⁸ Die gebeure roep die fisiese ruimte op wat

baie n  aan die mens in sy normale alledaagsheid is, naamlik die straat. Deur hierdie bepaalbare empiriese ruimte wat in die meeste verhale baie sterk ooreenkom, word die verhale aan mekaar gekoppel en word hegtheid aan die bundel verleen. Omdat die straatruimte in die meeste gevalle prominent vertoon, sluit dit ander moontlike ruimtes uit.⁹ Dit lei tot beperkte verhaalruimte wat reeds in die titel gesuggereer word.¹⁰ Daarom is elke verhaal se hoofruimte ook beperk tot die straat.¹¹ Die keuse van die besondere ruimte simboliseer ook die tydsges van die moderne mens, wat vanwee sy verstedeliking baie streng toegewys (sic!) is op sy onmiddellike omgewing. Die straat word die ruimte waar die grootste en belangrikste deel van die moderne mens se lewe voltrek word. Die mens is hierin ook nie net individu nie, maar hy is deel van die menswreld waarin hy bestaan. Die gebeure wat met hom verband hou kan hom ontmasker en hom weerloos laat voor andere. Soos telkens genoem, is ruimtelike besonderhede in die verhale nie van belang nie. Die straatruimte ontstaan wel in die gebeure, maar die ruimte word nooit doelbewus voorgehou nie.¹² Dit dra natuurlik baie by tot die intensiteit van die verhale, want die verteller hou hom in hierdie kort stukke aan die aspekte van die voorgrond. Die hantering van die ruimte is deel van die wyse waarop die wreld in die verhale van hierdie bundel tot uiting kom" (1982:129-30).

Die belangrikheid van die straat as ruimte in die bundel kan saamgevat word met dit wat Artaud in 'n pleidooi vir die "theatre of cruelty" gesê het: "However, it is not upon the stage that the true is to be sought nowadays, but in the street..." (1974a:762). Daarby sou 'n mens in die lig van 'n anonieme resensent se uitspraak oor Okker bestel twee

toebroodjies die harde, realistiese, konkrete straat kon beskou as kommentaar op die kontrasterende simboliese ruimtes van sommige van die werk van Sestig, byvoorbeeld dié van Leroux (Rapport, 29/7/73).

Die beduidendheid van die titel Liefs nie op straat nie strek egter verder as 'n blote paradoksale definiëring van 'n bundelruimte of 'n soort "universele" terrein waarin elke karakter ("mens") se lewe hom afspeel. Aucamp dui reeds daarop dat dit as "kommentaar op huigelagtigheid gesien kan word: Solank die onbetaamlike maar nie in die openbaar bedryf word nie..." (1970). Ek wil hierby aansluit en daarop wys hoedat die titel veel eerder 'n kode benoem wat 'n denkruimte of 'n mentaliteit suggereer en ek wil poog om dit te illustreer met betrekking tot vertelperspektief (ek gebruik dit hier in die sin waarin Bronzwaer dit gebruik: "a perspective from which the story is perceived" (1970:18). Liefs nie op straat nie (as denkruimte) is tekenend van die prosesse en instansies waardeur elke teks in die lewe geroep word (vergelyk Brink, 1987:45).

Ten eerste: die skok of koelbloedigheid of wreedheid, die skrikoomblikke of gruwels waarvan kritici melding maak, word nié soos sommige beweer direk en op die man af aan die leser aangebied of opgedis nie (vergelyk byvoorbeeld Swanepoel en Kruger, 1977:190-191). Die seggingskrag, die werklike koelbloedigheid en slaankrag lê in die "understatement", die suggestie. In hierdie verband geld die uitspraak in "Toe hulle op Gus gewag het" ook die leser: In hierdie tekste moet 'n mens nie "probeer om in die donker te sien nie, jy moet lig saamvat" (p.37). Ek noem net 'n paar van die mees opvallende voorbeelde:

Nêrens in "Hy staan by die deur en hy klop" word dit uitgesê dat Jan Labuschagne se hond, Kante, deur De Lange in 'n boom opgehang is nie, dit word bloot deur die parallelle met sy oupa se hond gesuggereer. Dieselfde geld in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie": dat Bertie vermoor word, word slegs geïmpliseer (selfs die identiteit van Oom Nakkie se moordenaars word bloot gesuggereer). Ook in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" word die verteller se skuld net geïmpliseer.

Hierdie en ander voorbeelde demonstreer dat die eintlike skokke in die bundel ook nie by wyse van spreke "op straat" geplaas word nie, maar dat slegs spore aangegee word sodat die implikasies onontkenbaar dáár is.

Brink (1987:145) wys op sekere tekens in die teks waardeur die posisie van die vertelinstantie verklar word. Hy noem onder andere die sogenaamde "deiktiese terme" van die teks, "d.w.s. formules waardeur die ontstaan van die teks in tyd en ruimte 'geplaas' word". Voorts wys hy daarop hoedat "enige veralgemening omtrent die storie wat vertel word of die soort situasie wat aangebied word... [en] enige 'toepassing' van die vertelde gegewens (bv. deur moralisering)...die 'wêreld' van waaruit vertel word [suggereer]." Aan die hand van hierdie en ander tekens en hulle be-teken-is kan aangedui word dat die implisiete outeur en/of die verteller in elke teks ook merendeels vanuit 'n "liefs-nie-op-straat-nie"-posisie funksioneer (soms letterlik, soms figuurlik):

a) "Lucy":

Die grootste gedeelte van die storie word vertel vanuit 'n letterlike

"nie-op-straat-nie"-situasie, naamlik "die huis...na die agterplaas se kant toe" (p.6). As gevolg van die verteller se verhouding tot Lucy en haar afwyking, word hulle altwee van die straat af gehou, aangesien Lucy liefste nie deur die gemeenskap gesien moet word nie. Sodra sy sterf, word die verteller se ruimte vergroot om ook die straat in te sluit (hy kry 'n fiets present). Hierdie oorgang simboliseer tegelykertyd die indring van die buitewêreld, die wrede realiteit in sy onskuldige kinderwêreld in.

b) "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?":

Alhoewel die verteller sy broer ten aanskoue van almal op die dorp na die moordtoneel ("slagpale") lei, behoort hy tog ook tot 'n "liefste-nie-op-straat-nie"-bendewêreld en bestaan die moontlikheid dat hy sy broer vermoor om sy eie vel te red (terwyl hy bowendien nie eens doodseker is dat sy broer wel skuldig is nie). Hy het nie die nodige oortuiging of moed om sy broer openlik te konfronteer nie (hy lei hom onder valse voorwendsels na Mike se kamer om hom daar te vermoor) en hy het ook nie die moed om in sy vertelling eerlik te wees oor sy eie emosies nie. Ook die newekarakters in die teks dóén niks om Lappies te waarsku nie (hulle wil nie betrokke raak nie) en hulle reaksies word gekenmerk deur pogings om nie te sien/kyk nie.

c) "Voorgevoel":

Alhoewel die straat in hierdie teks in 'n mate inbreek na binne, praat die verteller vanuit 'n letterlike en figuurlike "nie-op-straat-nie"-posisie. Sy waarnemings geskied vanuit die beskerming van sy huis en hy toon die tipiese vooroordele van 'n beskutte waarnemer. Sy voorneme om uit te gaan straat toe en met die swart man te gaan gesels (nádat

hy eers seker gemaak het dat die man 'n gesprek waardig is), loop ook nie uit op 'n werklike konfrontasie nie, maar op 'n visioen van die man wat "die kamer in-...stroom met sy kleur..." (p.13).¹³

d) "Ben sê eindelijk: O ja, Pieter":

Ondanks die feit dat die fisiese ruimte waarin die karakters hulle bevind die stad- en straatruimte is, word die fokaliserende karakter se optrede bepaal deur "liefs-nie-op-straat-nie"-konvensies. Hy is vriendelik teenoor sy oom omdat hy hom nodig het en omdat hy familie is: "Pieter dink, as hy nie my oom was nie, het ek al lankal gesê loop bars" (p.14). Hy vertoon 'n front in die openbaar (vergelyk: "Pieter wens hy kan vloek": p.15) en as daar konfrontasie ontstaan, probeer hy dit tot bedaring bring deur agter sy oom se beroep te skuil: "Los hom uit, hy's klerk van die hof" (p.16). Hy ervaar ook dieselfde psigosomatiese tamheid in die bene as die vertellerkarakter in die titelteks wanneer hy met die onaangename gekonfronteer word (wat hom ook dáárdeur as "liefs-nie-op-straat-nie"-karakter teken: dit is immers deur die bene dat 'n mens jou op straat begewe). Verder blyk daar ook die kenmerkende ontkenning of ontwyking van die realiteit in die lêer van die verkeersoortreding wat moet wegraak.

e) "Oom Nakkie, my Oom Nakkie" en "Wie het nog Oom Nakkie gesien?":

Die Romeinse druk in eersgenoemde teks behels die "liefs-nie-op-straat-nie"-perspektief op die gebeure en ten spyte van die kursivering van dit wat wel "op straat" gebeur het, bly eersgenoemde weergawe die aanvaarde. Aangesien die "aandadiges...nooit opgespoor [is] nie" en die bankklerk "onder herhaalde kruisverhoor...psigies in duie gestort" het en as "onbetroubare getuie" (p.18) afgemaak word,

word die "liefs-nie-op-straat-nie"-mentaliteit nie genoegsaam daardeur uitgedaag om die waarheid te laat seëvier nie. Hierdie teks - saam met die daaropvolgende een - illustreer juis die mag van die "liefs-nie-op-straat-nie"-establishment. Die konsep en kode "liefs-nie-op-straat-nie" verkry dus ook die allure van 'n etos en 'n ideologie. Die "enigste" lewende ooggetuie slaag ten spyte van sy gewetenswroeging nie daarin om los te kom van die behoefte om aanvaar te word nie / van die druk om te konformeer nie. (Ook hý ervaar dieselfde psigosomatiese tamheid in die ledemate tydens sy konfrontasie met sy gewete: p.23.)

f) "Vier mense en 'n blom":

In hierdie teks is die "liefs-nie-op-straat-nie"-element die opvallendste aanwesig in die gegewe van bloedskande en die skynheilige begrafnis. Maar belangriker nog is die beskuldiging van (aanklag teen?) die leser as verteenwoordiger of verpersoonliking van daardie waardes: "Ek is Tokkie Burger. Ek weet wat julle dink die oomblik as julle my naam hoor en weet dit is ék. Julle dink, nou's ons seker, maar sy't nie eens nodig gehad om dit te sê nie, ons kan dit sommer sien aan hoe sy haar sigaret vashou" (p.26) en: "Ek voel nou, soos julle reeds kan agterkom, (en my dalk beskuldig: kyk die vermetelheid!) geensins slegs daaroor nie" (p.27). Die leser as verteenwoordiger (selfs: eksponent, locus, topos?) van die "liefs-nie-op-straat-nie" mentaliteit word hier aangespreek en ontbloot in al sy/haar vooroordele en veroordeling.

g) "Sommer die speurder":

Die gesistematiseerde "liefs-nie-op-straat-nie"-wêreld van die

l) "Hy staan by die deur en hy klop":

In die bespreking van hierdie teks is reeds aangedui dat dit hier, soos in "Oom Nakkie, my Oom Nakkie", gaan om die "lief-s-nie-op-straat-nie"-gemeenskap wat nie non-konformisme duld nie, en gevolglik wraak neem deur 'n moord te pleeg (op die hond) en dit dan nog as 'n weldaad ("hulp") te beskou. In hierdie gemeenskap word die element wat hulle die meeste pla, naamlik die hond, egter in die openbaar geïgnoreer (vergelyk: "Van Kante is nooit juis iets gepraat nie": p.51), die moord word nie openlik gepleeg nie en nóg die moord nóg hulle ander valshede (byvoorbeeld huweliksontrou) word erken. Alles word by wyse van spreke uit die straatbewussyn verban sodat die skynheilige etiek van die "lief-s-nie-op-straat-nie"-mentaliteit kan seëvier.

m) "Gustav gaan speel":

Weer eens gaan dit oor die "lief-s-nie-op-straat-nie"-wêreld van "leë sosiale waardes", sosiale taboes, leë gesprekke asook die wêreld van die surrealistiese.¹⁷ Gustav se selfmoord verteenwoordig 'n ontsnapping aan daardie wêreld, terwyl die verteller self nog vasgevang sit daarbinne - vergelyk: aanvanklik is sy beweegruimte sy huis; sy kennismaking met Gustav (dit wil sê sy momente van outentieke kommunikasie) geskied op straat, en ten slotte bevind hy hom weer (steeds?) in die afgeslote ruimte van die Van Rensburgs se woonstel).

n) "Verál Martie van Tonder"

Die "lief-s-nie-op-straat-nie"-element in die godsdiens word in die teks ontbloot: dit is 'n wêreld waarin die Bybel byvoorbeeld nie in die kleinhuisie gelees mag word nie, "want daar's 'n tyd en plek vir

alles mens moet 'n agting hê vir jou meerderes" (p.60). Dit is egter ook 'n wêreld van "geheimhouding" en "bedekte nommerplate" (p.61) en veral van bedekte hunkering agter die openbare fasade. Die drie figure is as 't ware in dieselfde bootjie, want almal ly aan seksuele repressie en gebruik die godsdiens as voorwendsel of rookskerm. Maar van die drie fokus die teks dan op "verál Martie van Tonder". Dit plaas ook juis die verteller in 'n besondere lig as voyeur, as 'n nare kêrel vol onderdrukte begeertes, én as "onbetroubaar" (want terwyl hy "verál" oor Martie praat, onthul hy veel van homself.¹⁸ Die Wes-Vlaamse teks uit die 11de eeu

"hebben olla vogala nestas hagunnan hinase

hi(c) (e)nda thu uu(at) (u)nbida(n) (uu)e nu"¹⁹

word gebruik om die onderdrukte seksuele begeerte en romantiese verlange te beteken.

o) "Loekie se liefde":

Ten spyte van die straatwêreld van ongelukke en Sondagkoerante²⁰ is daar tog 'n "liefs-nie-op-straat-nie"-element aanwesig in Loekie se broer, te wete in sy onsensitiwiteit, onbetrokkenheid en materialistiese waardes. Sy broer is bloot ingestel op dit wat hy/hulle uit die saak kan maak. Loekie se behepthed met homself en die feit dat hy narcissisties na sy eie bene geloop en kyk het terwyl hy die straat oorsteek, maak hom ook 'n parallel van die vertellerkarakter in die titelteks.²¹

p) "Vir oulaas Lientjie":

Lientjie se promiskue lewe is hier die kern van die "liefs-nie-op-straat-nie"-kode. Sy is klaarblyklik ondiskriminerend in haar

seksuele aktiwiteite en die suggestie is dat sy met haar eie broer bloedskande pleeg (vergelyk: "Sommige mense kan dit doen. Ander nie. En Lientjie het wél. Die volgende oggend was sy verstom dat sy so goed geslaap het. Dit, net van die bietjie sjerrie van Piet en die slaappil": p.66) en dat sy haar kinders ook (seksueel?) vrye teuels gee (vergelyk: "Jy met die mal gewoontes vir ons kinders!": p.66 en "Want een van hulle, Pieter,²² het geskryf: Ma, die ander kinders hier is net so stout soos op die plaas. Sy was ontsteld. Soos ons almal maar sal maak. Hulle moes dadelik terug. Sy wis wat aan die gang kan wees selfs al stel Pieter dit so effentjies": p.67). Dat haar man aan die bediende se bors gevat het, kan sy hom egter nie vergewe nie.²³ Dié dubbele standaard word voortgesit in die houding van die dominee wat (ná Lientjie se klaarblyklike inkeer) 'n saak wil maak teen die "Bantoe" wat op straat aan haar fiets se saal gaan ruik, terwyl die hele dorp (en by implikasie ook hy) bewus was van hâar reputasie.

q) "Liefs nie op straat nie":

Die hele "liefs-nie-op-straat-nie"-kode kulmineer in die slotteks, waarin dit nie net in die besonder aan die letterkunde gekoppel word nie, maar waarin die hele raison d'être, die hele denksubstraat van die bundel uitgespel word. Die spanning wat met die eerste lees van die bundelitel geskep is, word hier steeds nie verbreek nie, aangesien die vraag wat daarmee saam ontstaan het, steeds nie uitdruklik beantwoord word nie. Die hele "credo" van die teks word konsekwent op ironies-suggestiewe wyse onthul. En juis as gevolg van hierdie "gebrek" aan uitdruklikheid word die mentaliteit waarna die titel verwys, geïllustreer. Die "liefs-nie-op-straat-nie"-kode is

teen die tyd dat die slotteks gelees word, reeds so ver ontwikkel en verwickel dat uitdruklikheid hier ook nie nodig is nie. Die spektrum van moontlike antwoorde wat deur die geleidelike ontplooiing van die teks se hermeneutiese kode geproduseer is, skakel 'n eksplisiete enkelvoudige en finale "oplossing" in dié stadium uit. Terselfdertyd open die slotteks terugwerkend 'n perspektief op die voorafgaande tekste wat die leser noop om ook die bundel te herlees.²⁴ Die wyse waarop elke teks in die bundel deur die werking van die "epiphany" of onthulling(s) 'n herlees op die leser afdwing, word met ander woorde hier verbreed tot die leser se leesbelewenis en -aktiwiteit ten opsigte van die hele bundelteks. Die titel werk dus aan die een kant mee tot hegtheid en geslotenheid van die bundel, en aan die ander kant (omdat die titelteks 'n heenreikpunt is waarna die teksliggaam opgebou het) dra dit juis by tot die oopheid van die teks.

1. Mettertyd is ook "Lucy", "Voorgevoel", "Oom Nakkie, my Oom Nakkie", "n Vrou, die generaal en Jef" en "Loekie se liefde" in Kol gepubliseer.
2. Swanepoel en Kruger wys ook daarop dat Okker bestel twee toebroodjies as romantitel "ook tiperend [is] van die stukkie alledaagse lewe wat sy weg na die kunswerk gevind het" (1977:189).
3. Alhoewel die bundeltitel ook as titel van 'n konstituerende teks optree, word die reël nooit in enige teks ekplisiet van 'n onderwerp voorsien nie.
4. In Derridiaanse terme sou hier nie net sprake wees van "differance" nie, maar ook van "traces" wat in hulle teenwoordigheid 'n afwesigheid oproep, of van afwesigheid 'n teenwoordigheid maak - 'n mens sou selfs van 'n versweë "supplement" kon praat.
5. Myns insiens kan daar beswaarlik van 'n "enge ruimtelikheid" gepraat word in hierdie bundel, hoogstens van homogene ruimtelikheid.
6. So 'n uitspraak kan nie sonder meer aanvaar word nie. In talle van hierdie tekste word lokaliteite met groot sorg gepresiseer, en dit gebeur sekerlik nie "toevallig" nie. (Tekste wat sô kort en sô dig gestruktureer is, laat beswaarlik ruimte vir toevallighede of oorbodighede.) 'n Kode wat stad en platteland betrek en wat onder meer deur sulke lokaliserings opgebou word, impliseer ook meer as byvoorbeeld net "vraisemblance" (vergelyk onder andere Culler, 1975:138-60). Voorbeelde van sulke ruimtelike presisering: in "Lucy" word die stad aangedui as Pietermaritzburg, in "Vier mense en 'n blom" word Max in Johannesburg geplaas (p.24) en sy ouers in Pietersburg (p.25), in "Broes is dood; en Joe...?" is die verhaalruimte duidelik Johannesburg (Parktown, Foxstraat, Jan Smutslaan ensovoorts), "Hy staan by die deur en hy klop" speel hom hoofsaaklik in die Witbank-omgewing en Braamfontein, Johannesburg af, "Loekie se liefde" speel hom ook in Johannesburg af (vergelyk die Algemene Hospitaal), soos ook "Liefs nie op straat nie" (vergelyk die verwysing na Aasvoëlkop en die joernalis wat Pretoria toe moet ry). Vergelyk voetnoot 8 hieronder.
7. Myns insiens kan die "wydheid" of "oorheersendheid" van die ruimtebeelding in 'n teks beswaarlik as kriterium vir "gedrongenheid" geld. Alberts weerspreek homself ook deur aan die een kant op die implikasie van alledaagsheid (of "universaliteit") van die straat as ruimte te wys (1982:123) en daarna te sê dat die ruimtelike aanwysings tog nie 'n "oorheersende" ruimtewêreld skep nie.
8. Alberts neem klaarblyklik nie die wisseling tussen binne en buite en tussen dorp (platteland) en stad in ag nie. In "Lucy" is daar byvoorbeeld die wisseling tussen die "binne" van die huis en die agterplaas en die "buite" van die straat (onder andere be-teken

- deur die fiets). Daar vind ook nie net in verskillende tekste ruimtewisselings tussen stad en dorp plaas nie, maar ook binne enkele teks, byvoorbeeld in "Vier mense en 'n blom" (Johannesburg en Pietersburg) en in "Hy staan by die deur en hy klop" (Johannesburg en Witbank).
9. Myns insiens is dit eerder die teenoorgestelde wat in dié bundel geld, naamlik dat die straat die nie-op-straat-nie (in die bundel verteenwoordig deur huise, kamers, agterplase, restaurante en dies meer) sowel metafories (paradigmaties) as metonomies (sintagmaties) oproep. In vele tekste tree beide ruimtes as komplemente van mekaar op.
 10. Kyk voetnoot 4.
 11. Dit geld nie sonder meer tekste soos byvoorbeeld "Vier mense en 'n blom", "Ma se voorbode", "'n Vrou, die generaal en Jef", "Hy staan by die deur en hy klop", "Verál Martie van Tonder" of "Vir oulaas Lientjie" nie.
 12. 'n Verstommende uitspraak. Afgesien van die wyse waarop Alberts homself hier (opnuut) weerspreek, reduceer hy sy hele argument tot sinloosheid. Ter weerlegging geld onder meer die volgende byna lukraak gekose voorbeelde: "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?", "Voorgevoel", "Ben sê eindelijk: O ja, Pieter", "Oom Nakkie, my Oom Nakkie", "Wie het nog Oom Nakkie gesien?", "Toe hulle op Gus gewag het", "Gustav gaan speel" en ander waarin die ruimte as 't ware bepalend is ten opsigte van die gebeure.
 13. Sou 'n mens kon sê dat die "liefs-nie-op-straat-nie"-sindroom deur hierdie teks (en ook deur 'n teks soos "Oom Nakkie, my Oom Nakkie") spesifiek aan die Blanke toegeskryf word, sodat die implikasies daarvan nie net sosiaal en moreel is nie, maar ook polities?
 14. Die bundel sluit aan by sommige van W.F. Hermans se lewensbeskoulike uitgangspunte, naamlik dat sisteme (Hermans noem hulle waansisteme) van watter aard ook al (politieke, professionele, estetiese, religieuse, ensovoorts) die mens die "reg" gee om al sy wandade te regverdig (vergelyk die enigszins simplistiese "opsomming" van Weck en Huisman, 1972:17-18).
 15. Ook in "Lappies, kan jy my hoor, Lappies?" vorm dit 'n bestanddeel van die ruimte.
 16. Die vertelproses as sodanig openbaar 'n "liefs-nie-op-straat-nie"-instelling: soos in ander tekste is die struktuur naamlik ontleen aan dié van die dramatiese monoloog, wat onder andere gekenmerk word deur die neiging om telkens net-net nie die volle feite uit te spel nie, om gegewens te verswyg of net gedeeltelik te openbaar - kortom, 'n manifestasie van 'n "liefs-nie-op-straat-nie"-vertelhouding. Bowendien is hier sprake van 'n dubbele verhulling: die morele spanning by die spreker oor sy optrede, die morele oordeel wat hy/sy soek oor sy/haar optrede of gebrek aan optrede, geld nie Lulu nie. Die karakter wat die tipiese

LUCY

LAPPIES, KAN JY MY HOOR, LAPPIES?

VOORGEVOEL.

BEN SÊ EINDELIK: O ja, Pieter.

OOM NAKKIE, MY OOM NAKKIE.

WIE HET NOG OOM NAKKIE GESIEN?

VIER MENSE EN 'n BLOM.

SOMMER DIE SPEURDER.

MA SE VOORBODE.

TOE HULLE OP GUS GEWAG HET.

BROES IS DOOD; EN JOE?

'n VRCU, DIE GENERAAL EN JEF.

GUSTAV GAAN SPEEL.

VERAL MARTIE VAN TONDER.

HY STAAN BY DIE DEUR EN HY KLOP.

LOEKIE SE LIEFDE.

VIR OULANS LIEMFJIE

LIEFS NIE OP STRAAT NIE.

BIBLIOGRAFIE

-
- Alberts, J.C. (A.C) 1984: Die straatruimte in Liefs nie op straat nie.
In Literator V:2.
- 1982: Personasie en wêreld in die prosa van John Miles. Ongepubliseerde D.Litt.-tesis, P.U. vir C.H.O., Potchefstroom.
- Anoniem 1973: Hier is die romankuns van Sewentig. Resensie in Rapport, 29 Julie 1973.
- Artaud, Antonin 1974a: No more masterpieces. (Artikel oorspronklik van 1938.) In: Dukore, Bernard F.: Dramatic theory and criticism: Greeks to Grotowski. Holt, Rhinehart & Winston Inc., New York.
- 1974b: The theatre and its double. Calder & Boyars, Londen.
- Aucamp, Hennie 1970a: Armed vision. In: 'n Bruidsbed vir Tant Nonnie. Tafelberg, Kaapstad en Johannesburg.
- 1970b: John Miles se kortkuns is meesterlik. Resensie in Rapport, 18 Oktober 1970.
- 1986: Die blote storie. Tafelberg, Kaapstad en Johannesburg.
- Bal, Mieke 1980 (1978): De teorie van vertellen en verhalen. Dick Coutinho, Muiderberg.
- Barthes, Roland 1975: S/Z. Jonathan Cape, Londen.

- 1982 (1966): Introduction to the structural analysis of narrative. In: Sontag, Susan: A Barthes reader. Jonathan Cape, Londen.
- Bates, H.E. 1941: The modern short story; a critical survey. Thomas Nelson, Londen.
- Bekker, Pirow 1970: Die titel in die poësie. Tafelberg, Kaapstad en Johannesburg.
- Botha, Elize 1975: John Miles: Okker bestel twee toebroodjies. Resensie in Tydskrif vir geesteswetenskappe XV:2, Junie 1975.
- 1980: Prosa. In Cloete, T.T. (red.): Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Nasou, Goodwood ens.
- 1987: Prosakroniek. Tafelberg, Kaapstad.
- Brautigan, Richard 1970 (1968): In watermelon sugar. Jonathan Cape, Londen.
- 1972 (1967): Trout fishing in America. Picador, Londen.
- Bremond, Claude 1973: Logique du récit. Editions du Seuil, Paris.
- Breytenbach, Breyten 1973 (1969): Kouevuur. Buren-uitgewers, Kaapstad.
- Brink, André P. 1971: 'n Stemvurk vir Sewentig? Resensie in Die Huisgenoot, 9 April 1971.
- 1972: (1962): Lobola vir die lewe. Human & Rousseau, Kaapstad en Pretoria.
- 1973: Sewentig laat sy stem hoor. Resensie in Die Burger, 2 Augustus 1973.

- 1975 (1967): Aspekte van die nuwe prosa. Academica, Pretoria en Kaapstad, 1975.
- 1976: Voorlopige Rapport. Human & Rousseau, Kaapstad en Pretoria.
- 1980: Die prosa ná 1900. In: Lindenberg, E. (red): Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde. Academica, Pretoria en Kaapstad.
- 1986 (1974): Aspekte van die nuwe drama. Academica, Pretoria en Kaapstad.
- 1987: Vertelkunde. Academica, Pretoria en Kaapstad.
- 1988: 'n Tuiskoms in die taal: metaforiese en metonimiese prosesse in 'n verhaal van Van Melle. In: Coetzee, Ampie e.a. (reds.): Woorde open die beskouing. Butterworth(s), Durban.
- Bronzwaer, W.J.M. 1981: Mieke Bal's concept of focalization. In: Poetics II:2, Tel Aviv.
- Church, Margaret 1963: Time and reality. Studies in contemporary fiction. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Coetzee, A(mpie) J. 1973: Miles-roman is 'n belangrike gebeurtenis. Resensie in: Oggendblad, 27 Augustus 1973.
- 1986: Ideologie, letterkunde, literêre kritiek. In: Botha, Elize en Snyman, Henning: Program en problematiek. Butterworth, Durban.
- Culler, Jonathan 1975: Structuralist poetics. Routledge & Kegan Paul, Londen ens.

- Derrida, Jacques 1973 (1967): Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signs. Northwestern University Press, Evanston.
- 1980 (1967): Of grammatology. The Johns Hopkins University Press, Baltimore en Londen.
- 1981 (1972): Dissemination. The Athlone Press, Londen.
- De Vries, Abraham H. 1983: Kortom. Gids by Die Afrikaanse Kortverhaalboek. Academica, Pretoria ens.
- De Vries, Ad. 1984 (1974): Dictionary of symbols and imagery. North-Holland Publishing Company, Amsterdam en Londen.
- Doležel, Lubomír 1973: Narrative modes in Czech literature. University of Toronto Press, Toronto en Buffalo.
- Donker, Anthonie 1954: Nijhoff, de levensreiziger. N.V. De Arbeiderspers, Amsterdam.
- Du Plooy, Heilna 1986: Verhaalteorie in die twintigste eeu. Butterworth, Durban.
- Du Toit, P.A. 1974: 'n Ondersoek na Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal met besondere verwysing na enkele nuwer Afrikaanse verhale. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit Rhodes, Grahamstad.
- Eco, Umberto 1979: The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts. Indiana University Press, Bloomington.
- Genette, Gérard 1980 (1972): Narrative discourse. Basil Blackwell, Oxford.

- 1981: Theorieen van literaire genres: inleiding in de architekst. In: Bal, Mieke (red.): Literaire genres en hun gebruik. Dick Coutinho, Muiderberg.
- 1982 (1966): Figures of literary discourse. Columbia University Press, New York.
- Iser, Wolfgang 1978 (1976): The act of reading. A theory of aesthetic response. Routledge & Kegan Paul, Londen en Henley.
- Kannemeyer, J.C. 1983: Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, Band II. Academica, Pretoria ens.
- Kristeva, Julia 1980 (1977): Desire in language. Columbia University Press, New York.
- Leipoldt, C. Louis 1983 (1911): Oom Gert vertel. In: Opperman, D.J.: Groot verseboek. Tafelberg, Kaapstad.
- Lombard, Jean 1979: Die kort-kortverhaal in Afrikaans. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- Lyotard, Jean-Francois 1986 (1979): The postmodern condition: a report on knowledge. Manchester University Press, Manchester.
- Malan, Charles 1982: John Miles. In: Nienaber, P.J. (red.): Perspektief en profiel (vyfde uitgawe). Perskor, Johannesburg.
- Marsman, Hendrik 1978 (1926): De verhouding tussen leven en kunst. In: Antonissen, Rob: Digkuns van die Nederlande 1100 - 1970, Deel II, U.U.B., Stellenbosch en Grahamstad.

- Márquez, Gabriel García 1983 (1982): Chronicle of a death foretold. Picador, Londen.
- Martin, Wallace 1986: Recent theories of narrative. Cornell University press, Ithaca en Londen.
- Miles, John 1970: Liefs nie op straat nie. Buren-uitgewers, Kaapstad.
- 1972: Okker bestel twee toebroodjies. Buren-uitgewers, Kaapstad.
- 1978: Donderdag of Woensdag. Taurus, Emmarentia.
- 1980: Stanley Bekker en die boikot. Taurus, Emmarentia.
- 1983: Blaaskans: Die bewegings van Flip Nel. Taurus, Emmarentia.
- Milhorat, Thomas Herrick 1972: Hydrocephalus and the cerebro-spinal fluid. The Williams & Wilkins Company, New York.
- Nijhoff, Martinus 1970 (1959): Lees maar, er staat niet wat er staat. Bert Bakker, Daamen n.v., Den Haag.
- Opperman, D.J. 1963: Dolosse. Nasionale Boekhandel, Kaapstad ens.
- 1974: Naaldekoker. Tafelberg, Kaapstad en Johannesburg.
- O'Toole, L.M. en Shukman, Ann 1977: Formalist theory. (Russian Poetics in translation vol. 4.) Holdan Books, Oxford.
- Ponelis, F.A. 1979: Afrikaanse sintaksis. J.L. van Schaik, Pretoria.

- Prins, M.J. 1979: Die "kruis van wêreld" in Liefs nie op straat nie.
In: Tydskrif vir letterkunde XVII:4, November 1979.
- Rabie, Jan 1956: Een-en-twintig. A.A. Balkema, Kaapstad en Amsterdam.
- 1973: Most significant debut since the Sestigters. Resensie
in: The Cape Times, 15 Augustus 1973.
- Raidt, E.H. 1980: Afrikaans en sy Europese verlede. Nasou, Goodwood
ens.
- Ricoeur, Paul 1984 (1983): Time and narrative. University of Chicago
Press, Chicago en Londen.
- Riffaterre, Michael 1978: Semiotics of poetry. Methuen, Londen.
- 1983: Text production. Columbia University Press,
New York.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983: Narrative fiction: contemporary poetics.
Methuen, Londen en New York.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1980 (1974): Translator's preface. In:
Derrida, Jacques: Of grammatology. The Johns Hopkins University
Press, Baltimore en Londen.
- Swanepoel, P.H. en Kruger, Estelle 1977: Die verbrokkelende wêreld in
die prosakuns van John Miles. In: Steenberg, D.H. (red.) Rondom
Sestig. Perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa. HAUM,
Kaapstad en Pretoria.
- Van der Walt, P.D. 1973: Liefs nie op straat nie vir die kooi.
Resensie in: Die Transvaler, 3 September 1973.

- 1973: Toebroodjies met onderdele tref. Resensie in: Die Transvaler, 1 Oktober 1973.
- Van Vuuren, H.E.J. 1975: Enkele aspekte van tyd in die Afrikaanse verhaalkuns. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- V.Z., A. 1971: Miles verstom met die kortkuns. Resensie in: Die Volksblad, 25 Julie 1971.
- V.Z., S.E. 1973: John Miles se verbysterende roman. Resensie in: Die Suidwester, 1 Oktober 1973.
- Weck, J.G.M. en Huisman, N.S. 1972: W.F. Hermans. (Reeks: In contact met het werk van moderne skrywers). W. Versluys b.v., Amsterdam en Antwerpen.
- Wenseleers, Luc. 1966: Het wonderbaarlijk lichaam. Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie. Bert Bakker, Daamen n.v., Den Haag.
- Williams, Mona 1965: The short short-story concentrate. In: Burack, A.S. (red.) The Writer's Handbook. The Writer, Inc., Boston.
- Wordsworth, William 1978: Poetical works. Oxford University Press, Oxford ens.