Aspekte van die verhouding skrywer-karakter-leser in *Kroniek uit die doofpot* (John Miles)

M J Prins

Opsomming

In hierdie artikel word sekere aspekte van die verhouding tussen outeur-karakter-leser in John Miles se roman *Kroniek uit die doofpot* bespreek. Die implikasies hiervan vir die moontlike betekenis van die roman word onder die loep geneem. Miles het die teks-interne diskoers met groot noulettendheid gehanteer. Dit geld met name die diskoers tussen die fiktiewe outeur (outeur-verteller) en die fiktiewe leser (leser-karakter) waardeur die implisiete leser op 'n uitsonderlike eksplisiete en openhartige wyse sodanig betrek word, dat die *engagé*-perlokusie van die roman daardeur geïntensiveer word. Die volgende aspekte word ondersoek: (a) universalisering deur die outeur en die karakters, (b) identifikasie tussen outeur en karakter, (c) linguistiese sinjale van die identifikasie tussen outeur, karakter en leser en (d) die rol van "ingeboude leserreaksies".

Summary

In this article certain aspects of the relationship author-character-reader in John Miles's novel *Kroniek uit die doofpot* are discussed. The implications these have for the possible meaning of the novel are scrutinized. Miles took great care with the text-internal discourse particularly between fictive author (author-narrator) and fictive reader (reader-character) in order to involve the implicit reader in an exceptionally explicit and frank manner, by which the *engagé*-perlocution of the novel is intensified. The following aspects are investigated: (a) universalizing by author and characters; (b) identification between author and character; (c) linguistic signals of identification among author, character and reader and; (d) the part played by "built-in reader reactions".

'n Opvallende kenmerk van John Miles se roman *Kroniek uit die doofpot* is die metatekstuele hoofstukke "waarin die fiktiewe skrywer oor die skryf van die storie skryf", soos L.S. Venter (1991: 15) dit geformuleer het. Naas die kroniek van Tumelo John Moleko se wedervaringe vanaf sy negende jaar tot sy gewelddadige dood ses-en-dertig jaar later, kom op dié wyse 'n tweede kroniek tot stand, waarin, soos Henriette Roos (1991: 8) opgemerk het, ons die volgende aantref:

> die kontrolering van feite, onderhoude met Tumelo John se familie en vriende, besoeke aan die Hammanskraalgebied, gesprekke oor die aanbieding van al hierdie gegewens, maar boweal die selfondersoek na wáárom alles vertel en vasgelê moet word.
>
> (Roos 1991: 8)

Dit is nie heeltemal korrek om te beweer dat die fiktiewe skrywer in die metatekstuele hoofstukke oor die skryf van die storie skryf nie. Wat wel gebeur, is dat 'n *verteller* in genoemde hoofstukke soms self uitsprake maak oor die aard en betekenis van die diskoers, en ander kere weer *vertel van die fiktiewe skrywer* se ondervindings, gewaarwordings, gesprekke en besinning rondom die skryf van die roman, en in dié proses soms ook die skrywer self aan die woord stel. In die hoofstukke waarin dit vervolgens hoofsaaklik om Tumelo John se wedervaringe gaan, tree hierdie skrywer dan as verteller op (vergelyk Roos 1991: 84).

Agter albei hierdie vertelinstansies sit dan natuurlik 'n implisiete skrywer wat hulle na goeddunke manipuleer. En tog is die fiktiewe skrywer in 'n sekere sin 'n konkretisering van die implisiete skrywer, want, soos ook blyk uit wat Roos opgemerk het, die fiktiewe skrywer voer gesprekke oor die aanbieding van die gegewens en besin oor die vraag waarom hy sy verhaal moet/wil vertel. Ons het dus hier 'n tipies postmodernistiese ineenvloeiing van die rolle van verteller, implisiete skrywer en fiktiewe skrywer.

Daar word op dié wyse op 'n opvallende wyse rekening gehou met die rolle van skrywer en leser onderskeidelik, sowel as met die verhouding tussen hierdie twee instansies. Ons het hier 'n roman waarin daar 'n besondere bewustheid is van die intensie(s) van die outeur sowel as van die effek wat die diskoers op lesers mag/moet hê, met ander woorde,van die *konteks* van die roman as taalhandeling. Die roman het in hierdie sin 'n baie duidelike post-strukturalistiese inslag: Ons word daarvan bewus gehou dat dit nie maar net 'n struktuur is wat as 'n soort selfstandige objek in die lug hang nie, maar dat dit beslis deur 'n skrywer vir lesers tot stand gebring is/word. "Ek wil nie hê my karakters moet mense aan iets baie ver buite hulleself herinner nie", verklaar die fiktiewe skrywer by geleentheid, "Nee, jy moet jouself oral en in alles raaksien" (Miles 1991: 176).

Die doel van hierdie studie is om dié bemoeienis met skrywer en leser, en met die verhouding tussen hulle en die implikasies daarvan vir die betekenis van die roman onder die loep te neem.

Uit hierdie studie sal hopelik blyk dat Miles in die geval van *Kroniek uit die doofpot* veel moeite gedoen het met die teksinterne gesprek tussen veral fiktiewe outeur en fiktiewe leser om op dié wyse die implisiete leser op 'n eksplisiete en openhartige wyse te betrek, waardeur die *engagé*-perlokusie

van die roman verhoog word. Die dialoog met die leser is hier veel eenvoudiger gestruktureer as in die geval van *Donderdag of Woensdag* (Miles 1978) en die leser word op 'n veel meer direkte wyse via die teksinterne gesprek betrek. Dit is asof Miles met hierdie werk wou "vergoed" vir die "duister en verwikkelde roman" (Malan & Bosman 1983: 1) wat *Donderdag of Woensdag* inderdaad was.

Universalisering

Die gesprek tussen implisiete skrywer en implisiete leser hou ten nouste verband met universalisering. Miskien is dit so dat die stem van die implisiete skrywer van 'n werk die duidelikste hoorbaar is in die kulturele kode daarvan, dit wil sê daardie kode "[that] manifests itself as a 'gnomic', collective, anonymous and authoritative voice which speaks for and about what it aims to establish as 'accepted' knowledge or wisdom", soos wat Terence Hawkes vir Roland Barthes geparafraseer het (Hawkes 1977: 118).

Wanneer die leser die eerste hoofstuk van *Kroniek uit die doofpot* klaar gelees het, stuit hy as't ware op die volgende mededeling van die implisiete skrywer via die verteller as eerste paragraaf van hoofstuk twee: "Hierdie verhaal het eintlik geen begin nie." Dit is meteen die eerste metatekstuele uitspraak in die roman. Die stelling wat in hierdie sin vervat is, doen in die eerste plek vreemd aan omdat die "verhaal" van Tumelo John hier reeds "begin" het; trouens, die leser het immers die eerste hoofstuk so pas voltooi. Die eerste paragraaf van die eerste hoofstuk handel oor Tumelo John se besluit (op negejarige ouderdom) om eendag polisieman te word. Ons kan dus sê dat sy loopbaan as polisieman hier "begin" het. En die slotparagraaf van die eerste hoofstuk deel mee: "Op Vrydag 25 Mei 1973 begin Tumelo John Moleko sy diens by die Suid-Afrikaanse Polisie in Cleveland, Johannesburg." Die eerste sin van hoofstuk twee skep dus 'n "oop plek" wat wag om deur die leser ingevul te word, veral omdat die idee van 'n verhaal sonder begin vir baie lesers seker vreemd sal aandoen. Aristoteles se uitspraak in hierdie verband is oorbekend. En vir iemand soos Jurij Lotman was die begin van 'n narratiewe teks van groot belang, want "net dit wat 'n aanvang het, kan bestaan" (vergelyk Du Plooy 1986: 137). Trouens, Tumelo John is self op die vooraand van sy einde daarvan oortuig dat die plek waar al sy probleme "begin" het, die opleidingskollege is (p. 342).

'n Eerste oplossing vir dié probleem vind ons reeds in die derde paragraaf van die tweede hoofstuk wanneer Tumelo John deur die verteller beskrywe word as "die spreekwoordelike gewone mens", 'n oordeel wat deur dié van

die prokureur: "'n doodgewone mens" (Miles 1991: 51), geresoneer word. En wanneer die skrywer se vriend sy tevredenheid uitspreek omdat die roman syns insiens 'n boek oor apartheid word, dink die skrywer: "As dit nie 'n boek oor 'n gewone mens is nie, moet ek maar liewer nie verder skryf ni[e]" (p. 272). Tumelo John is met ander woorde, soos Helize van Vuuren (1991: 57) reeds opgemerk het, "'n soort Suid-Afrikaanse swart Everyman of Elckerlijk". In hierdie sin het sy verhaal dan ook eintlik geen begin nie: dit is so oud soos die mens self, sodat die fiktiewe skrywer die gevoel kry dat "die steentydperk nog nie heeltemal verby [is] nie" (Miles 1991: 53), 'n gewaarwording wat iets ironies verleen aan generaal Stoker se poging om Tumelo John "nog 'n kans [te] gee om van voor af te begin" (p. 52). Geen wonder dat die lente (konvensionele simbool van 'n "nuwe begin") dan ook moet "spook ... [o]m gesien en gehoor te word" nie (p. 53).

Maar op bladsy 103 dink die skrywer (en resoneer daardeur die vroeëre uitspraak van die verteller) in antwoord op 'n opmerking van die uitgewer se vrou dat Tumelo John "doodgewone Boereguts, soos Louw Wepener" gehad het en nadat hy na aanleiding daarvan die moontlikheid oorweeg het dat Tumelo John se verhaal eintlik by sy oupa begin het: "[m]aar dis ook nie waar dit begin het nie, my vriend behoort te weet, die storie het geen begin nie of het lank vantevore al begin". Tumelo John se verhaal het in werklikheid geen begin nie omdat dit eksemplaries is: Dit is nog 'n voorbeeld van die verhaal van die mens se wreedheid teenoor en onderdrukking van sy medemens, 'n verhaal so oud soos die mens self. So is die "geslag nuwe gelowiges" wat gebore is "gelowiges sonder geheue", mense dus wat eweneens nie "die begin van dinge onthou nie" (p. 354).

En daarom is dit uiteindelik ook 'n verhaal sonder einde: "Op die ou end is alle stories sonder einde, ons kan mekaar net daaraan herinner." Hierdie uitspraak bevestig op 'n aweregse manier Lotman se oortuiging dat, hoewel

> daar baie tekste in die literatuur [is] wat wel 'n begin het maar nie 'n einde nie, byvoorbeeld kronieke of reekse tekste met dieselfde hoofkarakter, [kan] 'n kroniek as 'n chronologiese verslag van gebeure (in die oorspronklike betekenis juis ware gebeure) ... [i]n werklikheid nie 'n einde hê nie, omdat 'n kroniek wat afgesluit is, paradoksaal genoeg, onvolledig is.
>
> (Du Plooy 1986: 137)

Dit in weerwil van "Colonel YY" se mededeling: "the case docket is closed" (p. 358). Die geskiedenis herhaal homself: dis al waaraan ons as mense mekaar kan herinner. En op dié wyse word die woorde van generaal Jaap Joubert wat as motto voor in die roman voorkom, dan tog ook in die

geval van Tumelo John waar: "'n moorddossier word nooit gesluit nie".

Ons kan dus sê dat die verhaal van Tumelo John op hierdie wyse eksplisiet geuniversaliseer word. Miles skryf sy roman aan die einde van 'n era van onderdrukking en wreedheid in die geskiedenis van sy land. Hy skryf dit om sy lesers, spesifiek die "nuwe geslag gelowiges", daaraan te herinner dat hierdie verhaal sonder begin of einde is. Daar is dus ook lelike en onaangename waarhede wat "ewig" is. Die "ewige" en die "universele" word miskien alte maklik 'n kunsmatige skuiling teen die lelike werklikheid. Terry Eagleton formuleer sy persepsie van die literêre situasie in Engeland teen die einde van die neëntiende eeu op ironiese wyse soos volg:

> Since literature, as we know, deals in universal human values rather than such historical trivia as civil wars, the oppression of women or the dispossession of the English peasantry, it could serve to place in cosmic perspective the petty demands of working people for decent living conditions or greater control over their own lives, and might even with luck come to render them oblivious of such issues in their high-minded contemplation of eternal truths and beauties.
>
> (Eagleton 1983: 25)

Miles universaliseer Tumelo John se verhaal, nie om dit sodoende te romantiseer nie, maar juis om die skrikwekkende uitsigloosheid daarvan te beklemtoon.

Daar kom meer sulke veralgemenende uitsprake in die loop van die roman (ook in die nie-metatekstuele hoofstukke) voor. In hierdie verband speel Tumelo John se oupa as spreekbuis van die implisiete outeur en "wyse ou man", 'n interessante rol. Soos die ou vrou in Van Wyk Louw se *Raka* formuleer hy vanuit die verhaalwêreld self die "dieper waarhede" daarvan. Byvoorbeeld: "[D]ie Groot Geneuk het soveel houdings en hy lê jou altyd op die mees onverwagte plekke voor" (Miles 1991: 11). Maar ook die fiktiewe skrywer doen mee: "[W]at kan ons meer verbyster as dit wat die een mens in staat is om die ander aan te doen?" (p. 16); "Wat die een groep sien as misdaad is die ander se lewe ..." (p. 104); "Die een se bestaan is vir die ander een misdaad" (p. 105).

In die voorlaaste hoofstuk van die roman (p. 348) sit die skrywer en tob oor die redes vir Tumelo John se aaklige dood: Die vrae wat hy homself stel, verloop opvallend van die besondere na die algemene. Die lyn van "hy" en "hulle" af tot by "ons" is besonder veelseggend. Uiteindelik is die skrywer self onseker omtrent die tema (die "algemene grondgedagte") van sy verhaal. Hy is self nie seker van "dit wat telkens tot die handeling aanleiding gee of daaruit voortvloei" nie, wat, soos George Weideman (1985: 82) aangestip het, nodig is wanneer jy op die spoor van die tema van 'n verhaal wil kom. Dié onkunde hang natuurlik ook saam met die feit dat

hierdie roman basies oor nie-fiksionele gebeure en karakters handel, waarteenoor ook die fiktiewe skrywer hom dus enersyds in die posisie van 'n buitestaander bevind. Dit is 'n bekende narratiewe konvensie dat die implisiete outeur (soos dikwels verteenwoordig deur die vertelinstansie) in die geval van suiwer fiksie alleswetend kan wees. In hierdie roman met sy postmodernistiese inslag hoef daar egter nie aan hierdie konvensie gevolg gegee te word nie.

As 'n mens die reeks vrae waarna ons hierbo verwys het goed beskou, merk jy daarbinne 'n verdere soort ontwikkelingsgang op. Die eerste twee vrae verwys terug na die twee hoofoorsake van wrywing tussen Tumelo John en sy kollegas: (a) die bedrywigheid van die polisiemoordbendes (waarvan hy klaarblyklik te veel geweet het) en; (b) sy aandrang op 'n regverdige behandeling deur die Mag (wat 'n bron van irritasie was). Met ander woorde, hierdie twee vrae verwys spesifiek na die besondere geval, Tumelo John. Die derde vraag ("Kan haat so groot wees?") is egter 'n meer algemene vraag, naamlik oor die omvang wat haat kan aanneem. Die derde vra 'n nog méér algemene vraag omtrent die bron of oorsprong van haat, 'n vraag waarop die vierde (weer na aanleiding van die geval Tumelo John) 'n tentatiewe antwoord probeer gee. Die slotvraag ("Hoe verskil ons dat haat so groot is?") is dan weer 'n vraag oor die wyse waarop die mens in die algemeen van sy medemens verskil. Langs hierdie weg kom die fiktiewe skrywer (as spreekbuis van die implisiete skrywer) dan namens die leser tot 'n hipotetiese verklaring vir die oorsaak of oorsake van die krisis waarop die fabel van die roman gebaseer is: Die mens se haat is waarskynlik so groot omdat hy op die verkeerde manier van sy medemens verskil. In 'n onderhoud stel die konkrete skrywer: "Skryf ons nie almal oor hoe belangrik die liefde vir ons is nie?" (Prinsloo & Hattingh 1990: 10).

Die "algemene grondgedagte" van 'n literêre teks hoef natuurlik nie eksplisiet in die teks self geformuleer te word nie. Van Gorp (1984: 310) onderskei twee moontlikhede in dié verband: Die tema is in die teks aanwesig sonder eksplisiete benoeming, of dit word wel eksplisiet benoem. Die tweede moontlikheid geld waarskynlik vir dié soort teks wat bedoel is om "eenduidig" te wees. Die implisiete skrywer laat die tema eksplisiet in die teks formuleer, òf uit 'n soort "bedagsaamheid" teenoor sy lesers (om die werk dus vir hulle so toeganklik as moontlik te maak), òf omdat hy "misverstand" wil voorkom ten opsigte van wat sy bedoeling met die teks is. (Binne 'n postmodernistiese perspektief weet ons vandag dat 'n konkrete skrywer se bedoeling, en selfs sy formulering daarvan, self "tekste" is en daarom glad nie so 'n eenvoudige aangeleentheid is as wat dit op die oog af lyk nie.) In *Kroniek uit die doofpot*, so wil dit vir my lyk, hang die

herhaalde pogings om die "dieper betekenis" van die gebeure te formuleer saam met die aard van die werk as politieke roman. Die politieke roman wil waarskynlik sy "boodskap" so ondubbelsinnig as moontlik uitspel, juis omdat die politieke diskoers andersins so dikwels deur dubbelpratery gekenmerk word.

Of miskien wou Miles in hierdie opsig 'n "verbetering" aanbring ten opsigte van wat hy in *Donderdag of Woensdag* (1978) "gefouteer" het. Uit Malan en Bosman (1983: 142 en verder) se verslag oor die resepsie van *Donderdag of Woensdag* was dit ten oorvloede duidelik dat dit talle lesers dwarsoor die spektrum (van akademici tot by "gewone lesers" en selfs "nie-lesers") se oorwoë mening was dat genoemde roman nie veel invloed sou uitoefen nie, omdat dit gewoon te "moeilik", te kripties is.

Die universaliseringsproses wat ons hierbo nagegaan het, word aan die einde van die slothoofstuk van die roman weer enigsins ongedaan gemaak wanneer soortgelyke vrae in verband met Busi se dood gestel word. Weer word irritasie en haat as moontlike redes genoem, maar dan word "slordigheid" bygevoeg as moontlike verklaring in haar geval. En dan kom die skrywer met 'n stelling in die vorm van 'n vraag, gevolg deur 'n slotsom: "Wat help dit om, sê maar, Kriek te straf? Die Minister van Polisie is dan self terroris" (p. 356). Hierdie *vraagstelling* (vergelyk Van Jaarsveld 1987: 109-123 vir dié term) en die daaropvolgende stelling kom voor aan die slot van die laaste genommerde hoofstuk van die roman, waarop die "Naskrif" volg. 'n Mens sou die genoemde twee sinne dus vir alle praktiese doeleindes as die slotsinne van die "eintlike" roman kon beskou. Dan eindig hierdie roman dus weer met die spesifieke en die konkrete: Tumelo John, sy vrou, Kriek; die Minister van Polisie. Asof die implisiete outeur daarmee wil voorkom dat sy Suid-Afrikaanse lesers te veel in "universele" en daarom abstrakte terme oor sy roman gaan dink.

Identifikasie tussen skrywer en karakter

Ons het met hierdie roman 'n situasie waar die konkrete outeur aanvanklik insae gekry het in die lêers van 'n spesifieke geval en as gevolg daarvan geïnteresseerd begin raak het in die geskiedenis daaragter, die lewensloop van 'n konkrete karakter, 'n geskiedenis waarvan hy opmerk: "Daar is soveel gapings in die hele geskiedenis, meer gapings as geskiedenis" (p. 51-52). As implisiete outeur kan hy maklik die probleem oplos:

> Die besonderhede wat ek nie kan uitvind nie, sal ek uitdink; ander se menings sal ek met my eie aanvul en my onkunde moet ek verberg agter die seepgladheid van 'n storie.
>
> (Miles 1991: 53)

Een van die wyses waarop hy dit kan doen, is juis deur homself 'n graad van of volkome alleswetendheid ten opsigte van sy karakter toe te eien.

In hoofstuk vier van *Kroniek uit die doofpot* verklaar die fiktiewe skrywer dat hy die geskiedenis van Tumelo John Moleko as fiksie sal moet aanbied, 'n stelling wat later deur "die vriend" só gekwalifiseer word: "Wat hulle faksie noem ... [d]is wat hy bedoel, iets tussen feit en fiksie" (p. 53). Wanneer die prokureur sy bedenkinge oor dié voorneme lug, verklaar die fiktiewe skrywer: "Om mee te begin, is die gevaar van laster te groot, nie waar nie?" Hierdie opmerking verwys na die konkrete situasie, onder andere, dié van die destydse noodtoestand, waarbinne die roman tot stand gekom het. Die eerste rede vir die (ten minste gedeeltelike) fiksionalisering van die stof is dus geleë in die noodsaak om die werklike skrywer teen moontlike vervolging te beskerm. Hy beskik immers in elk geval nie oor al die "feite" nie: "[m]y onkunde moet ek verberg agter die seepgladheid van 'n storie" - só formuleer die fiktiewe outeur as instrument van die implisiete outeur namens die konkrete outeur. Daar is iets paradoksaals geleë in die feit dat 'n mens binne-in 'n roman 'n soort "verontskuldiging" moet kry dat die aanbod juis op dié wyse geskied. Op hierdie manier word dit egter duidelik onder die leser se aandag gebring dat hy hier met faksie te doen het, "iets tussen feit en fiksie" (p. 53), fiksie wat wel deeglik in die werklikheid veranker is. Dit is dan ook veelseggend dat die gewone skadeloosstelling voor in die roman ontbreek, terwyl die genreverwagtings wat deur die subtitel "polisieroman" geskep word, "genadeloos ondermyn" word (Roos 1991: 84). Binne 'n postmodernistiese kader is hierdie soort vervaging van die grens tussen feit en fiksie goed bekend.

Een ding waartoe die konkrete skrywer nooit direk toegang kon gehad het nie, was die "binnewêreld" (die gedagtes, gewaarwordinge en gevoelens) van die figure oor wie die werk handel. Nou is dit opvallend dat, in die geval van *Kroniek uit die doofpot*, die hoofkarakter (Tumelo John) die enigste personasie is wat ook van binne uit gefokaliseer word. Ook hierdie feit hang saam met die aard van die skrywersrol in die roman: Daar is naamlik vanuit die staanspoor 'n openlike en onbeskaamde identifikasie van die fiktiewe skrywer met die hoofkarakter. So verklaar die fiktiewe skrywer reeds in die eerste metatekstuele hoofstuk: "[S]y geskiedenis is my storie, sy verhaal my beheptheid" (p. 16). Ten spyte van die verskille tussen fiktiewe skrywer en fiktiewe karakter (wat teruggevoer kan word na dié tussen

konkrete skrywer en konkrete karakter), vind daar 'n identifikasie plaas omdat albei slagoffers (of, in sý geval dan, potensiële slagoffer) van 'n onmenslike sisteem is: die skrywer het reeds kort nadat hy die dokumente ter hand geneem het "die eienaardige gevoel gekry dat ... [d]at iets verskrikliks ook met hom sal gebeur as hy verder lees" (p. 16). As skrywer is hy net soseer geroepe om 'n kampvegter vir vryheid en geregtigheid te wees as wat Tumelo John dit was. Dat dit in werklikheid terselfdertyd 'n identifikasie tussen *konkrete* skrywer en fiktiewe/konkrete karakter behels, het Helize van Vuuren (1991: 56) reeds aangetoon: TJM (Tumelo John Moleko) is ook 'n vergestalting van JDM (Johannes Daniël Miles). Ook hieruit blyk weer iets van die postmodernistiese inslag van die werk.

Hier is dus geen modernistiese allure van 'n "onbetrokke" of "objektiewe" skrywer wat die eindoordeel aan die leser wil oorlaat nie. Die fiktiewe skrywer kies openlik kant, en wanneer die uitgewer se vrou hom vra of hy die geval Moleko nie "geweldig neerdrukkend" vind nie (en daarmee 'n waarskynlike lesersreaksie formuleer), antwoord die skrywer:

> Nee, ek kan my nie daarvan losmaak nie .... [E]k het 'n verpligting teenoor my karakter ontwikkel. Ek moet iets doen en ek doen maar wat ek dink ek kan doen. Wat met hom gebeur het, kan met elkeen van ons gebeur. Ek voel dit raak ons almal op die een of ander manier.
>
> (Miles 1991: 106)

Die "ons almal" na wie hier verwys word, sluit na alle waarskynlikheid ook die konkrete leser in. En later dink Tumelo John: "[K]an die kaptein nie besef nie: wat vandag met my gebeur, kan môre vir hóm voorlê?" (p. 172).

Wanneer die skrywer dan die prokureur by wie sy vriend die lêers gekry het, gaan besoek en hom op die plek bevind waar sy "nuwe hoofkarakter" (p. 50) ook gesit het, dink hy: "[v]reemd hoe die lewe van 'n tot die dood opgeskrewe mens jou kan rig". Die prokureur se opmerking dat Tumelo John "'n doodgewone mens [was] wat met almal, ook die swart skoonmaker, skerts en grappe maak" laat die verteller by homself dink: "Asof norsheid of astrantheid sy lot billiker sou gemaak het" (p. 51). Hierdie standpunt is 'n soort aanvulling by dié wat Tumelo John reeds in Augustus 1986 soos volg geformuleer het: "Ek dink daar is net iets soos parmantigheid as daar ook geregtigheid is" (p. 264). Só word die fiktiewe skrywer se denke deur die van sy fiktiewe karakter gerig, en omgekeerd. Wanneer die skrywer in Augustus 1988 by die vrou langs die pad (wat destyds potplante verkoop het) en by "Kentucky se Amerikaanse plaasstoorpadkafee" langs ry (p. 80), loop hy natuurlik letterlik in die voetspore van sy karakter.

Sowel skrywer as karakter is bewus van die spanninge in die Suid-Afrikaanse maatskappy: dié tussen die arm mens aan die een kant en die

rykes en die heersers aan die ander kant, maar ook dié tussen 'n korrupte en outoritêre bewind enersyds en arm sowel as ryk andersyds (vergelyk Tumelo John se gedagtes op bladsy 93 en die skrywer s'n op bladsy 105 in dié verband met mekaar). Die fiktiewe skrywer onderskryf sy karakter se slotsom dat 'n wêreld van rassediskriminasie (agter daardie een vuishou sit) en "[a]gter al die gekonkel daarna ... [b]lindheid en onbillikheid" (p. 174). Twee bladsye (en meer as drie jaar) "vroeër" het Tumelo John reeds in sy binneste uitgeroep: "Ek is nou wel halfdoof maar nie blind nie! Kan niemand hier sien dat dit geen geregtigheid is nie?" (p. 172).

Linguistiese sinjale van die identifikasie tussen skrywer, karakter en leser

Soms maak die implisiete outeur van die *erlebte Rede* gebruik om die identifikasie tussen fiktiewe skrywer (as verteller) en karakter te sinjaleer. So staan daar op bladsy 222: "Wie sal hom glo? Wie is hy nou eintlik om die mense bokant hom te beskuldig? Sal hulle nie dink hy beskuldig die hele wêreld nie?" in plaas van: "Wie sal *my* glo ..." ensovoorts. "De vrije indirecte rede", skryf W.J.M. Bronzwaer (1977: 252), "[i]s een uiterst subtiel instrument waarmee de verteller zich empathisch engageert met zijn personages ...." In 'n sekere sin word hier egter ook uiting gegee aan die moontlike reaksies van 'n skeptiese leser en word dit op dié wyse ondervang.

In ander gevalle sinjaleer die generiese *jy* (vergelyk Ponelis 1979: 105-106) 'n gemeensaamheid tussen skrywer en karakter. Nadat meegedeel is waarom die polisiestasie vir steeds meer inwoners van Temba 'n gehate plek geword het, word bygevoeg:

> ... en intussen gaan jy aan met jou lewe, jy trek jou uniform aan, hou die registers op datum, korswil met jou kollegas ... met sommiges altans, jy en jou vrou beplan naweke waarop julle albei vry is sodat julle met julle kind vir vriende en familie kan gaan kuier, waar die jongklomp sing en dans en waar daar sommer so terloops en gaandeweg meer en steeds meer onwettige uitlatings op jou polisieoor val tot jy besef dis tog nie meer soos vantevore nie, die lewe het sy onskuld verloor ... tot die groot treurigheid jou oorval.
>
> (Miles 1991: 224)

Die gebruik van die derdepersoonsvoornaamwoorde in bostaande passasie sou 'n groter afstandelikheid tussen verteller en karakter tot gevolg gehad het, met die verteller op die voorgrond, terwyl die direkte rede (met die

voornaamwoorde in die eerste persoon) weer die verteller agter sy rapportering sou laat "verdwyn" het en die karakter op die voorgrond geplaas het. Volgens die WAT (1968: 91) kan "jy" in die verband waarin dit hierbo gebruik is, die volgende beteken: "Elkeen, enigeen, soos jy of wie ook al; ('n) mens, iemand ...." Terwyl die gebruik van die *jy* hier dus enersyds 'n universaliserende funksie het, sodat ook verteller en leser enigermate betrek word, is dit andersyds duidelik dat dit wel deeglik op 'n spesifieke individu (Tumelo John) as verteenwoordiger van 'n bepaalde groep mense (die polisie) betrekking het. So word daar 'n brug geslaan tussen instansies en figure wat hulle elkeen in sy eie "hougebied" bevind, polisieman en skrywer, maar ook swarte en witte, en demonstreer die implisiete outeur dat sy fiktiewe skrywer dit nie moeilik vind "om oor 'n swartman te skryf nie", 'n probleem wat by geleentheid deur die uitgewer se vrou geopper word (p. 244) en wat die fiktiewe skrywer relativeer deur skryf *überhaupt* as "moeilik" te bestempel (p. 245).

Wanneer die fiktiewe skrywer in hoofstuk ses Temba besoek en in dié proses, soos reeds opgemerk, letterlik in die spore van sy karakter loop, handhaaf die verteller die *jy*-vorm vir die eerste twee bladsye verteltyd om met die volgende intrigerende sin af te sluit:

> Klim liewer in jou kar en ry, vra eerder op 'n ander plek uit, voor jy onverwags hier agter jou *Haai, jy!* hoor en die skrywer verskrik laat wonder wie sy aandag wil trek.
>
> (Miles 1991: 82)

'n Mens sou hier "[en] verskrik wonder wie jou aandag wil trek" verwag het. Deur die gebruik van die generiese *jy* het die verteller homself hier van die begin af op die algemene standpunt van enige besoeker aan Temba gestel, en daardeur karakter, verteller, fiktiewe skrywer en leser op postmodernistiese trant saam gegroepeer. Maar met die aangehaalde sin hierbo word daar plotseling weer tussen die *jy* en die fiktiewe skrywer onderskei: die *jy* word beveel om dadelik te vertrek sodat die fiktiewe skrywer nie onverwags aangespreek sal word nie. Die *jy* van wie ons aanvanklik lees, kan ewe goed die fiktiewe skrywer as die reeds gestorwe Tumelo John wees: Vir hierdie identifikasie sorg ook die fyn uitgewerkte parallelle tussen die *jy* se optrede hier en dié van Tumelo John elders in die roman. Maar wanneer die *jy* wat hier as agens optree, met die gedagte speel om die konstabel te vra of hy sersant Moleko en sy vrou geken het, vind die splitsing plaas en bevind skrywer, karakter en verteller hulle elkeen weer in sy eie hougebied.

Die betekenisvolle hantering van die voornaamwoorde van die eerste,

tweede en derde persoon enkelvoud as sinjale van die noue verbondenheid tussen skrywer, karakter en leser in die roman bereik 'n hoogtepunt by die beskrywing van die moord op Tumelo John.

> "Kyk!" Hulle wil hê *hy* moet sien, maar *ek* het net die halwe oog ... waar kom al die vere vandaan, hierdie dekvere van 'n groot voël?
> Hulle hou hom regop: "Kyk, wat het *jy* gedoen!"
> Nee! Dis doodmaak dié. *Hy* begin huil. *Hy* begin weer spook. *Hy* val teen die blinde kop op die vloer ....
> *(J)y* maak *jou* oog oop, dis mos die kombuis. Voor *jou* die nuwe stoof, hoekom lyk dit nie meer na *jou* stoof nie, wie het die stoof? Wie het *my* stoof gevat? hoekom kyk *jy* so lank na die pote van die stoof? (Kursivering myne.)
>
> (Miles 1991: 347)

Die gekursiveerde voornaamwoorde hierbo kan soos volg geklassifiseer word: (1) derde persoon enkelvoud: hy; (2) eerste persoon enkelvoud: ek en my; (3) tweede persoon enkelvoud: jy; en (4) generiese jy. Wat veral opval, is die wyse waarop in die passasie as geheel, maar ook selfs binne dieselfde sinsverband van die een kategorie na die ander oorgeskakel word.

Hierdie spel met die voornaamwoord kommunikeer in die eerste plek die ontreddering wat Tumelo John in sy sterwensoomblikke ervaar. Maar meer: Ponelis (1979: 55-56) konstateer dat die eerste- en tweedepersoonsvoornaamwoorde hoofsaaklik deikties is, met ander woorde, verwys na referente wat in die gespreksituasie aanwesig is, terwyl die derdepersoonsvoornaamwoorde naas deiktiese ook sterk anaforiese funksie het, dit wil sê ook verwys na 'n referent wat reeds binne die teks deur 'n ander naamwoordstuk geïdentifiseer is. Met die oog hierop, en in die lig van die opvallende identifikasie tussen fiktiewe skrywer en karakter, kan ons ook sê dat daar logika agter hierdie oënskynlik onlogiese gebruik van die voornaamwoorde skuil. Fiktiewe skrywer en karakter word hier een en dieselfde instansie, deur die gebruik van *hy*, *ek* en *my* albei teenwoordig in die deiktiese ruimte en deur die gebruik van die generiese *jy* volkome met mekaar (en miskien ook met die leser) geïdentifiseer. En in die lig van wat elders in die roman staan, kan ook die konkrete skrywer bygevoeg word. Weer 'n voorbeeld van die wyse waarop Miles die winste van die postmodernisme diensbaar maak aan wat hy met sy roman wil sê.

Ingeboude lesersreaksies

Daar is 'n opvallende en volgehoue bemoeienis met moontlike negatiewe

lesersreaksies in die roman. So byvoorbeeld kla die uitgewer dat hoofstuk vyf te veel karakters het en beskuldig hy die fiktiewe skrywer daarvan dat hy klaarblyklik "ou Russiese romans [wil] naboots" (p. 82). Dit gee die fiktiewe skrywer dan die geleentheid om te verduidelik waarom hy in die genoemde hoofstuk drie nuwe karakters (Zondi, Tsepo en Temba) ingevoer het: Zondi wil "'n soort politieke gewete vir die hoofkarakter wees", Tsepo "is in 'n sekere sin 'n herhaling van Tumelo John" en Temba kan "jy ... [s]eker ook lees as 'n soort ontvlugting" (pp. 82-83). Terwyl die fiktiewe skrywer besig is om hierdie verduideliking te gee, dink hy: "[h]el, dis goed dat ek hieroor gepraat het, want nou sien ek self baie helder die karakters se eintlike funksie". Later interpreteer hy ook Van Niekerk se karakter as dié van iemand wat voel

> die swartmense hoort eintlik nie hier by hom nie, hulle teenwoordigheid irriteer hom naamloos. Maar omdat hulle nou eenmaal om hom is, moet hulle doen wat daar vir hulle gesê word en as hulle dit nie doen nie, dan's dit sy werk om hulle reg te sien ....
>
> (Miles 1991: 104)

Die leser word hier ingelaat in die "fabrieksgeheime" van die implisiete skrywer. Terselfdertyd word die toeganklikheid van die roman verhoog in dié sin dat daar minder oorbly vir die leser om in en aan te vul. Die implisiete skrywer wou hier baie duidelik nie 'n uit en uit kriptiese of elitistiese werk tot stand bring nie, iets wat waarskynlik die *engagé*-perlokusie van die teks sou ondermyn het. Dié soort werkwyse wek ook die indruk van 'n soort eerlikheid of openhartigheid. Die feit dat die skrywer self nie altyd volkome duidelikheid oor sake het nie, prikkel die leser tot kritiese nadenke, maar stel hom waarskynlik terselfdertyd positiewer in teenoor die diskoers.

'n Mens kry die indruk dat die implisiete skrywer in *Kroniek uit die doofpot* besonder daarop ingestel is om "onvanpaste" lesersreaksies te ondervang. Jy wonder onwillekeurig hoeveel hiervan gebaseer is op die konkrete skrywer John Miles se eie ervaring van lesersreaksies, of op dié van sy skrywerkollegas. Wanneer hy byvoorbeeld vir die uitgewer vertel van die stuk van Chris Louw in *Die Suid-Afrikaan* oor die klopjag op Kaya Mandi, reageer die uitgewer soos volg: "... [e]k hoop nie jy wil sulke dinge in jou boek inwerk nie, ek kan jou nou al sê die lesers sal dink dis nie die regte plek daarvoor nie" (p. 104). Komende van 'n uitgewer, kan 'n mens seker waarde heg aan só 'n opinie oor 'n moontlike lesersreaksie. Hierop reageer die skrywer dan deur die lyn deur te trek na Van Niekerk se houding jeens swartmense: sy blindheid vir hulle frustrasie.

Aan die einde van hoofstuk tien word die skrywer weer deur sy vriend "met sy predikantgesig op" betig na aanleiding van hoofstuk nege:

> Jy konsentreer so op die feit dat Moleko maar net om verskoning hoef te gevra het, dan was als weer dooddollies op die kollege. Gedrag wat mense nie in staat is om onmiddellik as blatante rassisme te eien nie, is die gevaarlikste ding vir hierdie land.
>
> (Miles 1991)

Die leser sou homself logieserwyse kon afvra: waarom is die artefak waarmee ek in my hande sit, dan juis só en nie anders nie? Waarom het die implisiete skrywer hoofstuk nege byvoorbeeld dan nie in die lig van die vriend se kommentaar herskrywe nie? Hierop is daar waarskynlik drie moontlike antwoorde: (1) Hy stem glad nie saam met die kritiek nie, maar sluit dit tog in by die diskoers om sodoende dié bepaalde soort kritiek van sy potensiële lesers te onderskep; (2) Hy stem wel saam met die kritiek, maar behou die artefak soos dit is omdat hy die leser op dié wyse bewus kan hou van die produksieproses van die roman, en van die worsteling van die implisiete skrywer met sy stof; (3) 'n Derde moontlikheid is dat hy nie kan besluit nie, dat hy dit eintlik aan die konkrete leser wil oorlaat om te besluit met wie hy wil saamstem, met die fiktiewe skrywer of met die fiktiewe leser.

Dit is natuurlik ook moontlik dat die rede per lesersintrusie kan verskil, met ander woorde, dat een of meer van die bogenoemde oorwegings by 'n bepaalde intrusie geld en by 'n ander weer ander. Wat die aangehaalde voorbeeld hierbo betref, is daar byvoorbeeld duidelike sinjale van 'n negatiewe fokus van die kant van die fiktiewe skrywer op die optrede van sy "vriend". Daar is die reeds aangehaalde verwysing na sy "predikantgesig", maar ook die wyse waarop hy die manuskrip hanteer: hy het die bladsye daarvan styf opgerol, en wanneer die fiktiewe skrywer dit weer probeer platstryk, bly dit toerol, "eers soos 'n primitiewe teleskoop, dan [s]oos 'n megafoon waarmee jy skares moet beheer" (p. 143).

Vroeër in hierdie selfde hoofstuk gaan die fiktiewe skrywer op 'n wenk van sy vriend besoek aflê by 'n joernalis in Pretoria wat saam met die vriend op skool was. Tydens hierdie besoek verseker genoemde joernalis die fiktiewe skrywer dat die polisie "geweldig lojaal" is teenoor mekaar, ook teenoor hulle swart kollegas, en dat hulle dalk teenoor ander swartes rassisties is, "maar nie met hulle eie kollegas nie, hoor" (p. 141). Wat ons dus in werklikheid hier het, is dié soort leser wat daarop sal aandring dat die skrywer in sy roman rassisme in al sy aakligheid uitspel (miskien die versweë tenor vir die vehicle *teleskoop*), terwyl hy self in die werklike lewe sal staatmaak op die oordeel van 'n joernalis (*'n megafoon waarmee jy skares moet beheer*) oor hierdie dinge. Die vriend se skerperige kritiek op die optrede van die fiktiewe skrywer vorm 'n ironiese kontras met sy onge-

gronde vertroue dat 'n misdaadverslaggewer 'n mens "alles van die Polisie kan vertel" (p. 139). Dat hierdie besondere verslaggewer in elk geval nie 'n wafferse greep op die werklikheid het nie, blyk implisiet uit die feit dat hy, onder andere, aan 'n boek werk, nie oor sy wedervarings as joernalis nie, maar "die storie begin in die ruimte, op 'n baie ver planeet, ek is mal oor ruimteskepe" (p. 143).

Die "faktiewe" karakter Tumelo John se probleem was eintlik die rassisme waarvan hy slagoffer geword het, die oortuiging dat, as hy nie swart was nie, geregtigheid wel vir hom bekombaar sou gewees het. Dis waarom hy die saak nie maar net met 'n apologie vir sy gedrag kon laat doodvee nie. Het Miles dalk self met die probleemvraag gesit: Hoe moet ek die aanbod van die Polisie aan Tumelo John hanteer dat, as hy om verskoning vra of die saak terugtrek, die hele gedoente as "afgehandel" beskou sal word? Beklemtoon ek dit, kry my lesers tereg die indruk dat rassisme "maar 'n kleinigheidjie" is, iets wat 'n mens maklik met 'n goedkoop apologie kan regmaak. Beklemtoon ek dit nie, en skryf ek die hoofstuk só dat my lesers wel deeglik besef dat die hele aangeleentheid nie met 'n apologie in die reine gebring kan word nie, ontstaan daar op daardie wyse dalk 'n subteks wat die oordeel van die fiktiewe misdaadverslaggewer, naamlik dat die lede van die Mag so lojaal en nie-rassisties teenoor mekaar optree, juis onderskryf. Daarom reageer die fiktiewe skrywer op die kritiek van sy vriend deur die standpunt van die joernalis aan te haal, maar voorafgegaan deur die vraagstelling: "Weet jy wat sê daardie joernalis in Pretoria ... (?)" (p. 143), waardeur hy sy minagting vir die aangehaalde standpunt laat blyk.

In hoofstuk twaalf wys die dokter vir die skrywer 'n oudiogram van die behandeling wat Tumelo John vir sy oor gekry het. By die aanskoue van die oudiogram staan die skrywer voor 'n keuse: om die grafieke, persentasies en tabelle in sy boek op te neem, of nie. Hy formuleer dan die besware van sy veronderstelde lesers teen die eerste moontlikheid. Hier tree die fiktiewe skrywer in 'n sekere sin as sy eie implisiete leser op. Hy formuleer namens sy lesers drie soorte moontlike negatiewe reaksies: die boek is te eensydig ingestel op die negatiewe en die onregverdige; dit doen nie 'n oplossing aan die hand nie; daar is ook ander (en waarskynlik erger of meer afkeurenswaardige) sondes om oor te skrywe. Genoemde drie groepe lesers behoort basies tot twee "kampe": (1) Dié wat nie verder wil lees nie en die boek "sluit" (let op die veelseggende gebruik van hierdie term in plaas van byvoorbeeld "toemaak") en (2) dié wat positiewer is in hulle kritiek, dus wel ten gunste is van so 'n boek, maar 'n ander fokus sou verkies en derhalwe alternatiewe benaderings aan die hand doen. Hierdie twee moontlike houdings skryf die fiktiewe skrywer aan sy "tydgenote" toe, met ander woorde, dié groep lesers wat aan hom bekend is. Hieruit blyk 'n bewustheid

van die feit dat betekenis ook histories bepaal word: hoe latere lesers oor die werk gaan oordeel, is natuurlik moeilik om te sê.

En tog neem die skrywer hier die grafieke, persentasies en tabelle waaruit die oudiogram bestaan, wel in sy boek op, sy dit dan in enigsins aangepaste vorm. Op die verwagte kritiek van die twee "kampe" reageer die fiktiewe skrywer (as spreekbuis van die implisiete outeur) deur te stel dat hy nie net skryf met die oog op die verre toekoms nie, en dat hy juis wil hê dat sy karakters mense aan hulleself sal herinner en nie "aan iets baie ver buite hulleself" nie. Hy skryf, met ander woorde, nie net vir die toekoms en vir die "massa, die groot stroom" nie, maar ook vir die *hier* en die *nou* en vir die *individu*. Aan die ander kant is dit tog ook weer 'n verhaal sonder begin of einde, soos ons reeds opgemerk het.

Boris Tomasevskij se standpunt was dat, hoewel temas wat aktueel ten opsigte van die werklikheid is baie gewild by die gewone leser is, literêre werke wat slegs op aktualiteit kan staatmaak vir hulle waarde, saam met hulle aktualiteit wat noodwendig met verloop van tyd verflou, sterwe, sodat temas wat verband hou met die "algemeen-menslike problematiek" daarom waarskynlik duursamer sal wees (vergelyk Du Plooy 1986: 103). Tog kan die literêre werk wat werklik die "algemeen-menslike" wil kommunikeer nie sonder die aktuele daarin slaag nie. "Dit is een van die boeiendste aspekte van die skryfkuns", skryf Johan Degenaar (1992: 5), "... [d]at 'n skrywer onvermydelik binne 'n bepaalde kultuur staan en dat hy tog daarna strewe om dit wat tipies menslik is aan die orde te stel". In terme van *Kroniek uit die doofpot*: grafieke, persentasies en tabelle is ook nodig, sodat die eietydse leser sal besef dat hulle persoonlik betrokke is by wat in hulle samelewing aan die gang is. Dit verhoog die eietydse aktualiteit van die werk, maar dan word die eietydse ook weer hier oorstyg. Die virtuose en boeiende skryftegniek werk mee om juis die aktuele te stel *en* te oorstyg, soos wat Tomasevskij inderdaad wou hê.

In hoofstuk sestien maak die skrywer se vriend as fiktiewe leser ook beswaar teen die, syns insiens, alte banaal-persoonlike fokus van die roman (pp. 242-243). Die vriend se verwagtingshorison is duidelik: vir hom moet die skrywer Tumelo John se wedervaringe as 'n verteenwoordigende "geval" benader, een waardeur die skrywer, en saam met hom seker sy lesers ook, die Suid-Afrikaanse samelewing "in perspektief kan sien" en waaruit hulle hoop vir die toekoms kan haal. Gemeet aan só 'n verhewe en idealistiese doelstelling, is die relaas van hoe iemand doof geword het en van sy besoeke aan 'n dokter en die "boererate" wat hy kry enersyds te onbenullig en moet daar andersyds "vergeet" word van "mislukkings en slagoffers".

Hierop antwoord die fiktiewe skrywer:

> Ek probeer nie 'n roman skryf waarin studente die groot en helder lyne van jou geskiedenis kan volg nie. Ek skryf oor 'n armsalige mens wat versmoor word in weerwil dalk van die majestueuse afrol van die geskiedenis.
>
> (Miles 1991: 243)

Weer handel hierdie argument basies oor die spanning tussen die besondere en die algemene, tussen die lotgevalle van 'n bepaalde klein mensie en die "majestueuse afrol van die geskiedenis". Ironies genoeg, is juis *dit* van algemeen-menslike waarde: elke enkele mens se lewe is waardevol en betekenisvol, en geen mens se lyding nalaatbaar nie. Die gemeenskap moet daarvan weet en verantwoordelikheid aanvaar.

Só word in hierdie roman tot helderheid gekom oor wat André P. Brink in 1976 by Broederstroom aangedui het as die "[k]enmerk van alle stryd-literatuur wat die stryd oorleef het", naamlik die "'[s]karnier' tussen onmiddellike betrokkenheid by 'n moontlik nog herkenbare buitewêreld en 'n breë bemoeienis met menswees" (1985: 79). Dit wil lyk of die implisiete outeur van *Kroniek uit die doofpot* ten minste weet waar hý die klem wil laat val: 'n bemoeienis met menswees wat nie te "breed" mag word nie en daarom 'n onmiddellike betrokkenheid by 'n beslis herkenbare buitewêreld. So begryp die vriend dit klaarblyklik ook: "As die lewe dan vir jou 'n storie is", kap hy terug, "kon jy steeds baie meer ingewerk het van die magsvergrype in KwaNdebele" (p. 243), en dan gee hy 'n hele rits spesifieke voorbeelde, waarop die fiktiewe skrywer lakoniek maar veelseggend antwoord: "Miskien later".

Dat die vriend nie heeltemal goed begryp het wat die fiktiewe skrywer vir hom (ook deur sy roman) probeer sê nie, blyk uit sy gesprek met die skrywer in hoofstuk agtien, waartydens hy die fiktiewe skrywer gelukwens met die feit dat sy boek (volgens hom) "nie 'n boek oor die Polisie [word] nie, maar 'n dokument teen apartheid". Hierdie keer antwoord die skrywer nie hardop nie, maar dink slegs by homself en verskaf sodoende aan die konkrete leser 'n antwoord: "Dit moet meer wees as 'n boek oor apartheid ... [A]s dit nie 'n boek oor 'n gewone mens is nie, moet ek maar liewer nie verder skryf nie ..." (p. 272). Op hierdie wyse gehoorsaam Miles miskien die enigste werklik onaantasbare grondvereiste van die narratief soos Heilna du Plooy dit in die voorwoord tot haar *Verhaalteorie in die twintigste eeu* (1986: xv) gestel het: "Om in stories en verhale geïnteresseerd te wees, beteken inderdaad om in mense geïnteresseerd te wees. Mense vertel nie net stories, mense máák stories - mense is stories."

In die geval van *Kroniek uit die doofpot* is die bemoeienis met menswees

ook belangrik om 'n negatiewe rede: Wanneer die uitgewer se vrou met verwysing na 'n lêer van die skrywer se vriend wat hy haar gevra het om weg te bêre, opmerk: "Dis dan wilde diere, geen mense nie", antwoord hy: "Moenie so sê nie, jy moet weet dis mense. Anders kom hulle te maklik daarvan af" (p. 274). Met ander woorde: Nie net die protagonis nie, maar ook die antagoniste moet *mense* bly omdat dit eintlik net die mens is wat tot verantwoording geroep kan word vir sy optrede.

Verwysings

Brink, André P.
1985 *Literatuur in die strydperk.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Bronzwaer, W.J.M.
1977 Over het lezen van narratiewe teksten. In: Bronswaer, W.J.M., Fokkema, D.W. & Ibsch, E. *Tekstboek algemene literatuurwetenschap.* Baarn: Ambo.

Degenaar, Johan
1992 Taal, kultuur, ideologie. *Communicatio* 18(1).

Du Plooy, Heilna
1986 *Verhaalteorie in die twintigste eeu.* Durban: Butterworth.

Eagleton, Terry
1983 *Literary Theory. An Introduction.* Oxford: Blackwell.

Hawkes, Terence
1977 *Structuralism and Semiotics.* London: Methuen.

Malan, Charles
1983 Verhouding en gesprek in geëngageerde romans. *SAVAL-kongresreferate* III.

Malan, Charles & Bosman, Martjie
1983 *Sensuur, literatuur en die leser: Donderdag of Woensdag as toetsgeval.* Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.

Miles, John
1978 *Donderdag of Woensdag.* Emmarentia: Taurus.
1991 *Kroniek uit die doofpot.* Bramley: Taurus.

Ponelis, F. A.
1979 *Afrikaanse sintaksis.* Pretoria: Van Schaik.

Prinsloo, Koos & Hattingh, Ryk
1990 'n Veronregte individu het altyd te doen met die maatskappy. *Vrye weekblad,* 14 Desember, p. 10.

Roos, Henriette
1991 'n Boek oor 'n gewone mens. *De Kat,* Oktober, p. 84.

1993 Die "voorgeskiedenis" van 'n dokumentêre roman: John Miles se *Kroniek uit die doofpot*. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 33(2): 112-122.

Van Gorp, H.
1984 *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.

Van Jaarsveld, G.J.
1987 *Wat bedoel jy?* Pretoria: Serva.

Van Vuuren, Helize
1991 Magistrale polisieroman. *Die Suid-Afrikaan,* Augustus/ September, p. 56-57.

Venter, L. S.
1991 "Doofpot" vlek genadeloos oop. *Rapport*, 1 September, p. 15.

Weideman, George
1985 Handelingsverloop. In: Cloete, T.T.; Botha, Elize & Malan, Charles (reds.) *Gids by die literatuurstudie.* Pretoria: HAUM-Literêr.