

M.J. Prins

”Die man van Nizjni-Nowgorod“: Leroux in embrio

Abstract

The aims of this article are: (a) a “close reading” of Etienne Leroux’s short story “Die man van Nizjni-Nowgorod” and (b) testing Hennie Aucamp’s statement that this story can serve as an “introduction” to Leroux. In doing the first the author of the article confirms the second. The story deals with the contrast between reality and illusion, truth and falsehood, the mask and the “true self”. In various ways the main character tries to transform and transcend an ugly and unacceptable reality. However, he himself and his strategies are periodically being exposed. The fact that it is not always possible for the reader as well as for the narrator to know whether Johnny really believes his own “salesman’s talk” contributes to the complexity and fascination of the discourse. In the way in which the actantial matrix is handled, the use of the (literary) reference and the passive role played by the main character the later Leroux is clearly discernible.

In die inleiding tot *Bolder* (1973) skryf Hennie Aucamp: “Vanweë die konvensionele verteltrant daarvan, val dit nie onmiddellik op dat ‘Die man van Nizjni – Nowgorod’ nog nader aan die ‘latere’ Etienne Leroux is, miskien ’n nog geskikter inleiding tot Leroux is as ‘Kaartjie vir oortreding’ nie. In dié verhaal is die grootmeester van die ironie in die Afrikaanse letterkunde al volledig aanwesig” (a.w.,:8). Aucamp vestig dan verder die aandag op die ‘formidabele verwysingsveld’ van die verteller, die teenstellings waarop die verhaal berus, die ‘woordelose spanning’ wat tussen Larissa en die verteller heers en die verband tussen die titel en dié van die verhaal “The man from San Francisco” van Bunin.

Die doel van hierdie studie is om (aan die hand van ’n indringende ontleding

van die betrokke verhaal) aan te toon hoe geskik dit is inderdaad om as “inleiding tot Leroux” te dien.

1 Die fabel

Die verhaal begin só: “Ek het skaars die deur van die winkeltjie agter my toegemaak toe hy begin gesels. Hy het die ware een na die ander uitgehaal en dit aangeprys, asof hy sy eie verkooppraatjies glo”. Die vertellerteks kommunikeer dus vanuit die staanspoor ’n groot mate van skeptisisme en agterdog by die verteller ten opsigte van Johnny, sy “ware” en sy “geselsery”. Hierdeur word die leser “gestuur” om eweneens Johnny se taalhandelinge in die res van die verhaal met agterdog te bejeën, veral omdat hy geen rede het om te vermoed dat die verteller self dit dalk “inkleur” of verdraai nie. Wanneer praat Johnny die waarheid en wanneer is hy besig met “verkooppraatjies”? Want dat dit in die fabel van die verhaal om ’n “verkoopery” gaan, blyk duidelik aan die slot: Die uiteindelige doel van Johnny se verbale en nie-verbale strategieë is om sy dogter vir die aand aan die verteller te “verkoop” sodat hy onder haar bearbeiding ’n bydrae kan maak tot “die fonds vir Johnny se Fish and Chips shop op die hoek”.

Die “ware” wat Johnny met behulp van sy verkooppraatjies van die hand sit, is dus veel meer as dié wat in die pakkie is wat hy in die eerste paragraaf toedraai.

In die res van die verhaal “verkoop” hy al “geselsend” sy Johannesburgse vriend met sy “omset van duisende ponde per maand”, Gorki as skrywer, Jean Rousseau en Pierre de Villiers as “kunstenaars”, homself as “Vladimir Alexei Mutsjnik”, sy vrou as aktrise, Rusland as land van sneeu en pragtige kleure, die verteller as skrywer, en laaste maar beslis nie die minste nie, sy dogter – eers as iemand wat bestem is vir die teater, vir die “kunste”, van wie se “skoonheid” en “wese” iets slegs behoue bly omdat sy darem as model kan optree vir een van die twee “kunstenaarvriende”, naamlik die een wat werk vir ’n diploma in handelskuns; en dan (op ’n taamlik kru wyse en as kulminasie van die hele verkoopstrategie) as gesellin vir die aand.

Telkens blyk die verteller se skeptiese waaksaamheid egter, onder andere uit die “metanarratiewe kommentaar” (vgl. vir hierdie term Du Plooy, 1986:373) wat hy telkens op Johnny se vertelling lewer.

Ons het dus in hierdie verhaal te doen met die teenstelling tussen skyn en werklikheid, tussen leuen en waarheid, en tussen die masker en “die ware self”. As deel van sy “verkoopstrategie” probeer Johnny (die sentrale persoonasie) om met behulp van sy “verkooppraatjies” vir die lelike en banale werklikheid ’n masker op te sit. Hierin slaag hy egter nie heeltemal nie, omdat die verteller sowel as Larissa daardéur sien. Laasgenoemde doen egter aan die maskerade mee solank sy in haar vader se geselskap is. (Wanneer sy

vir die verteller knipoog, is dit glad nie duidelik wat hierdie nie-verbale handeling moet kommunikeer nie: Distansieer sy haar van haar vader se “verkoopstegniek” of probeer sy die verteller uitlok? Dis eers wanneer sy en die verteller alleen is dat sy die masker heeltemal afgooi, eers deur gewoon te “jive” en te “samba” en selfs met ’n paar eendsterte te “rock-’n-roll” en daarna deur openlik te huil en te bedel.

2 Die diskoers

Hiermee het ons die fabel van die verhaal min of meer weergegee. Hierdie fabel word deur die diskoers of aanbod of vertelling transformerend bewerk “deur die organiserende instansie en sy delegate(. . .) die diskoers is die bepaalde weergawe van die fabel, maar ook meer: Waar die fabel ’n minimale raamwerk is van alles wat aangebied word, is die diskoers ’n aanbod, ’n polivalente siening, ’n potensieel betekenisvolle en meerfasette beeld, saamgestel uit gestruktureerde tekstuele patrone” (Jooste,1986:85).

2.1 Vertelde ruimte

’n Belangrike element van die diskoers in “Die man van Nizjni-Nowgorod” is die vertelde ruimte. Dat dit so is, word nie alleen deur die titel gesinjaleer nie, maar ook deur die eerste sin van die verhaal: “Ek het skaars die deur van die winkeltjie agter my toegemaak toe hy begin gesels”. Die twee ruimtes wat onderskeidelik deur die titel en die eerste sin na vore gestoot word, dien as verhaalisotopie vir die abstrakte isotopie van die teenstelling tussen droom, verlede en illusie (Rusland) en werklikheid, hede en waarheid (die winkeltjie, Springs en Suid-Afrika). (Vir die terme “abstrakte isotopie” en “verhaalisotopie” vergelyk Van Zyl, 1984:185).

Die “baie donker” winkeltjie met sy oorlaaide rakke simboliseer die onbevredigende en haglike werklikheid. Die verteller fokaliseer hierdie ruimte negatief – olfaktories: “hier hang ’n eienaardige muwwe, suur reuk oor alles”; visueel: “ons is omring deur rommel” en emosioneel: “ek kry meteens daardie selfde gevoel wat ek jare gelede gekry het toe ek as klein seuntjie tussen gebaalde wolsakke in ’n waenhuis gespeel het”. Die figurale ek-verteller heg ook ’n negatiewe interpretasie aan Johnny se fokus van die winkel: “Hy kyk weer in die winkeltjie rond, na die gehawendheid van die vertrek(. . .).”

Dit is natuurlik ’n literêre konvensie dat ’n figurale ek-verteller nie sonder dat dit aan hom meegedeel is kan weet wat die aard van die fokalisasie van ’n ander persoon is nie. In hierdie verhaal met sy “ontmaskerende” perspektief doen dit egter nie as ongeoorloof aan nie.

Saam met die winkeltjie kan ons ook die dorp Springs en die land Suid-Afrika groepeer. Beide hierdie laasgenoemde ruimtes word in die diskoers negatief

gefokaliseer. Terwyl die verteller binne-in die winkel is, gaan hy voort om via sy “geestesoo” die ruimte daarbuite te fokaliseer (en wel as onherbergzaam en lelik). Die Springsruimte is “baie koud” en daar skyn aanvanklik ’n “triesteringe sonnetjie”. Later is dit “buitekant (. . .) heeltemal donker” en “’n Xhosa loop by die venster verby en vloek in Engels”. Hierdie negatiewe fokalisering van die buiteruimte kulmineer in die volgende: “Meteens kom die wind op. Die goue stof van die mynhoop sif teen die toe deur. Dieselrook borrel voor die venster op en hang in die lig van die lampitaal. ’n Motor brul in tweede versnelling.”

Die verteller vertolk ook Johnny se fokus op die stad as negatief. Hy merk op dat Johnny nie alleen na die “gehawendheid” van die winkel kyk nie, maar ook na die “vaal-grys straat en geboue wat ’n mens deur die venster kan sien”. Johnny fokaliseer egter (soos die personeteks meedeel) die ganse Suid-Afrika as ’n onbevredigende en banale ruimte: Volgens hom is Larissa hier in Suid-Afrika “verlore tussen die Filistyne” omdat daar in hierdie land nie ’n toekoms is vir iemand wat vir die “teater” bestem is nie. (In die feit dat sy intussen wel deeglik met “teater” van ’n bepaalde soort besig is, herken ’n mens reeds iets van Leroux se latere meesterlike hantering van die ironie.)

In die openingsin van die teks word twee handelinge gejuksstaponeer: die toemaak van die deur van die winkel en die begin van Johnny se geselsery. Die sintaksis lê ’n verband tussen hierdie twee handelinge. Dat dit ook vir die betekenis van die verhaal van belang is, blyk uit die verdere verloop van die diskoers: Johnny se “geselsery” beteken inderdaad in ’n sekere sin die “toemaak” van die winkeltjie. Op allerhande maniere probeer hy naamlik om die winkelruimte te transendeer en selfs te transformeer. Hy skakel die lig aan, “maar die skaduwees verander net van posisie”. Die radio speel ’n aria uit *Lohengrin*. Hierdie laaste poging om die banale werklikheid te transformeer, slaag darem gedeeltelik, want “die musiek verleen ’n intensiteit aan alles, dit maak (. . .) die dooie hoeke vol geheimsinnighede”. Terselfdertyd maak dit egter ook die hardnekkige skaduwees “donkerder”.

Hoe dan ook, die musiek het ’n aandeel in Johnny se “verkoopstrategie”, daardeur slaag hy gedeeltelik daarin om ’n skynwêreld te skep, en om vir die lelike werklikheid ’n masker op te sit.

Nadat die verteller ingewillig het om ’n koppie kakao saam met hom te drink, maak Johnny die deur van die winkel oop, kyk in die straat op en af, maak dan die deur toe en “grendel dit met ’n groot silwerketting en slot”. (Let op die funksionele gebruik van die verbum *grendel* en die adjektief *groot*, wat ook nog deur die alliterasie gereleveer word.) Die winkel is die ruimte van die kunsmatige, die onegte, die skyn, die leuen, die “verkooppraatjie”. Dat dit so is, word ook subtiel aangedui wanneer die verteller van die feit dat hulle agter die toonbank gaan sit, opmerk: “Vir ’n verbyganger (*d.w.s. vanuit die perspektief van die alledaagse werklikheid gesien*) moet dit snaaks lyk: die twee ontliggaamde koppe”.

Lig, musiek, kakao en “gesels” – die elemente waaruit ons vriend sy “kafee” probeer saamstel, die ruimte waar hy met sy “skrywer”-vriend oor “kultuur”-dinge soos die “teater”, die “skilderkuns” en ander (“groot”) skrywers kan gesels – net soos die skilders en skrywers van voor die Oorlog in “afgesonderde plekkies” vergader het, wodka gedrink en “gesels” het, kunstenaars wat “moes veg vir ’n bestaan”, net soos wat ook Johnny en sy dogter klaarblyklik tans moet doen.

Daarom sondig die verteller inderdaad teen die reëls van die spel wanneer hy verneem na die winkel wat Johnny wil oprig. In reaksie op sy versoek in dié verband lyk Johnny “meteens gesteurd” en verwys hy na ’n banale en basiese lewensnoodsaaklikheid: “(. . .) die lewe is duur en ’n mens moet geld kry.” Die verteller besef nou dat hy ’n fout gemaak het, want “Gorki se naam het die kamer ’n ander karakter gegee (. . .)”. Hier het ons weer eens ’n vroeë voorbeeld van Leroux se latere geraffineerde hantering van die vertelperspektief as ironieskeppende middel. Die verteller van hierdie verhaal is gans te skerpsinnig om letterlik te bedoel dat die blote noem van ’n naam aan die gehawende en rommelrige vertrek ’n “ander karakter” kan verleen.

Uiteindelik gesels die man van Nizjni-Nowgorod dan ook oor Rusland, die sprokiesland waarvan die sneeu saans met sonsondergang blou, pers en rooi lyk en die bome soos “weerwolwe”. Dit word opgevolg deur nog ’n sprokiesruimte, gestoffeer deur “Prins Stanilaus Igor Warenski”, Sonja “met haar hande fladderend soos vlinders op haar bors” en ’n skare wat juig “totdat die koepel antwoord gee”. Met hierdie volkome transformering van die ruimte in en deur die taal bereik Johnny se “verkoopstrategie” ’n hoogtepunt. Maar in die slotsin van die diskoers laat die implisiete outeur die verteller die eksotiese en illusionêre (Moeder Rusland) enersyds en die banale werklikheid en waarheid (Johnny se Fish and chips shop op die hoek) andersyds op onbarmhartige wyse in een sin saamdwing.

Hierbo is reeds terloops verwys na die spanning tussen lig en donker as element van die vertelde ruimte van die verhaal. Hierdie verhaalisotopie dien ook as simbool vir die abstrakte isotopie leuen (illusie) versus waarheid (werklikheid). ’n Sleutelpassasie in hierdie verband is die volgende mededeling van die verteller omtrent Larissa se oë: “toe ek weer opkyk, merk ek iets: ’n steurende eienskap in daardie swart sferie, spikkeltjies lig wat van agter gloei asof sy deur ons sien en binne haarself lag vir iets”. Larissa se oë dien as simbool vir die spanning tussen die leuen en die illusie (soos lokaal verteenwoordig deur die kleur *swart* in bostaande aanhaling en wat weer globaal met die verhaalisotopie *donker* saamhang) en die waarheid/werklikheid (lokaal verteenwoordig deur die “spikkeltjies lig wat van agter gloei”, wat in die aanhaling hierbo op ironiese wyse as “’n steurende eienskap” beskrywe word en wat globaal met die ander verwysings na lig in die teks saamhang).

Daarom slaag Johnny (as “vakman van illusies”) se poging om lig te skep nie

– die skaduwees “verander net van posisie”. Later skakel hy nóg ’n lig aan, maar “dis baie flou en dring nie eens behoorlik tot die uithoeke van die vertrek deur nie. Die twee liggies skyn soos die triesterige sonnetjie buitekant. Die skaduwees word bleker, verander weer van posisie, maar bly nog steeds daar”. Die lig in die vertelde ruimte stry skynbaar ’n vergeefse stryd teen die donker. Enersyds hang dit saam met Johnny se strategie van sagte ligte, musiek en drank, daardie opsigtelike strewe na vermooiing, waarvan ook die “geblomde rusbank” waarop hy en die verteller gaan sit ’n simbool is. Andersyds simboliseer hierdie skynbare “verloorstryd” van die lig die feit dat die winkeltjie en sy omgewing deur die leuen en die illusie tot iets anders, iets “mooiers” omgetower moet word.

Die lig verloor egter nie werklik nie. Dit blyk uit die wyse waarop Larissa ontmasker word wanneer die lig van die lamp op haar gesig val: “Sy lyk soos ’n straatmeisie, met al die kleure en poeier, en ’n vel wat toegesmeerde knoppies onder die oppervlakte vertoon.” Die verteller in hierdie verhaal is iemand wat (net soos – ironies – Larissa self!) onder die oppervlakte kan sien, verby die kunsmatige wêreld wat Johnny probeer skep en waarvan die “nagemaakte pels” wat Larissa dra, ook ’n eksponent is. Hier het ons weer eens ’n vroeë voorloper van die maskergegewe wat so ’n belangrike rol in Leroux se oeuvre gaan speel. In *Sewe dae by die Silbersteins* (byvoorbeeld) “ontbind” die masker van die “slank meisie” wanneer haar trane begin loop: “(. . .) eers die blou onder die oë, dan die rooisel op haar wange, dan die poeier wat orals verkrummel” (Leroux 1962:18). In ons kortverhaal is dit die lig wat Larissa se masker laat “ontbind”.

Teen die einde van die verhaal het dit “donker geword buitekant”. En wanneer Johnny se “verkoopstrategie” sy hoogtepunt en doelwit nader, lees ons: “Buitekant is dit nou heeltemal donker.” In die buitekomponent van die vertelde ruimte het die lig van die realiteit dus nou heeltemal verdwyn, terwyl Johnny binne-in die winkeltjie besig is om sy sprokieswêreld op te tower.

2.2 Vertelruimte

Deur die herhaling van beelde, episodes en motiewe kom ’n vertelruimte in ’n narratiewe teks tot stand. “Die literêre werk is nie slegs kopie van ’n ware werklikheid nie (. . .); dit kan ook ’n eie wêreld word waarin eie wette heers, sodat die werk byvoorbeeld nie slegs ’n weergawe van ’n herkenbare ruimte is nie, maar inderdaad ’n eie literêre, fiktiewe ruimte word waarin ’n wet soos chronologie deur middel van komposisionele ordening in mindere of meerdere mate teengegaan word”(Jooste 1986:97). ’n Literêre werk vertel nie alleen ruimte nie (vertelde ruimte) maar *is* ook sy eie ruimte (vertelruimte). L.S. Venter (1985:25) omskrywe dit ook as “die ruimtelike patrone wat uit die verbale konstruksie van die teks blyk”.

Die vertelruimte hang ten nouste saam met die isotopiëstrukturering van ’n

verhaal. Die teenstelling tussen lig en donker wat as verhaalisotopie deel vorm van die vertelde ruimte in “Die man van Nizjni-Nowgorod” gaan in die vertelruimte op en staan in diens van die abstrakte isotopie leuen versus waarheid.

’n Ander motief wat herhaaldelik in die diskoers voorkom en derhalwe deel vorm van die vertelruimte is dié van die toneelspel of verhoogoptrede. Dit doen sy intrede wanneer Johnny die verteller ’n foto wys van sy vrou “toe sy die hoofrol in ‘Dame aux Camelias’ vertolk het”. Hierdie motief kom eksplisiet na vore wanneer die verteller omtrent die tydstop waarop Larissa haar intrede maak, die volgende opmerk: “Dis (. . .) asof die regisseur sy vinger gelig en die teken gegee het.” Ook wanneer hy Larissa aan die verteller voorstel, verhef Johnny sy stem “soos iemand wat ’n aankondiging op ’n verhoog maak”. En wanneer hy oor Gorki praat, het sy stem “daardie eentonige eienskap, soos die van iemand wat iets resiteer”. Hierdie motief kom natuurlik ook (soos reeds aangetoon) in die personeteks voor.

’n Derde motief wat deel vorm van die vertelruimte is die verwysings na kleur. Ook dit is basies iets waardeur die vertelde ruimte gestoffeer word, maar wat in die loop van die diskoers opgaan in die vertelruimte en diensbaar word aan die abstrakte isotopie “kunsmatigheid” of “onegtheid”.

Hierdie isotopie begin met die “silwerketting” waarmee Johnny die deur sluit, en word voortgesit deur die verwysings na die “geblomde rusbank”, Johnny se wit hare en swart winkbroue, die “vaal-grys” straat en geboue, die geel en wit papier van die briewe, die “kleure en poeier” op Larissa se gesig, haar swart oë (dink aan die rol wat hierdie gegewe in *Sewe dae by die Silbersteins* gaan speel!), die “gekleurde vloeistof” wat die verteller en Johnny drink, Johnny se beskrywing van die Russiese sneeuvelde in die aandlig (“Dis blou, dis pers, dis rooi”) om te eindig met die “goue stof” van die mynhope.

In hierdie isotopie het ons reeds ’n aanduiding van die belangrike en boeiende rol wat kleurverwysings in Etienne Leroux se oeuvre sou gaan speel. Die kleurverwysings in “Die man van Nizjni-Nowgorod” kan in twee kategorieë verdeel word: (a) enkelkleure (d.w.s. wat in verband staan met effekleurige objekte): silwer, wit, swart, vaal-grys, geel en goud; en (b) saamgestelde kleure (wat dus met “bont” of veelkleurige dinge in verband staan): “geblom”, die “kleure” op Larissa se gesig en “al die kleure” van die sneeulandskap van Johnny se “country of the mind”. (Vergelyk Liddell, 1965:123 vir hierdie term).

Soos wat die kakao met ’n “gekleurde vloeistof” vervang word, en soos wat Johnny as ’t ware die vaal-grys strate van Springs met die kleure van ’n Russiese sneeuvelde teen sonsondergang “vervang”, so moet die werklikheid en sy eise plekmaak vir ’n droomwêreld bevolk met skrywers, skilders en teatermense.

3 Tyd

Tyd is 'n volgende belangrike diskursiewe element van die narratiewe teks. 'n Aspek van hierdie element wat vir die onderhawige teks van betekenis-skep-pende belang is, is dié van duur en tempo (vertelsnelheid). Daar is naamlik 'n opmerklke en veelseggende verkorting van die diskoerstyd in die slotge-deelte van die verhaal, veral in die volgende passasie: “Ons het eers iets gaan eet. Toe gaan dans (. . .) Op pad huis toe het sy gehuil (. . .)”

Daar is 'n duidelike “wanbalans” tussen hierdie teleskopering van die gebeure en die rustiger en uitvoeriger tempo in die res van die verhaal. Daarmee word 'n veel groter mate van saaklikheid aan die slotgedeelte van die verhaal verleen. Ook op hierdie wyse word ons daarvan bewus gemaak dat ons aan die slot van die verhaal met die ongemaskerde en “ware” werklikheid te doen het.

Kyk mens na die hantering van die grammatikale tyd, val dit jou op dat slegs die eerste en die laaste drie paragrawe in die verlede tyd geskrywe is. Die res van die verhaal is in die (historiese) presens. Ook hierdeur wen die slot aan saaklikheid en nugterheid. Dit word mede as gevolg van die tydshantering gekenmerk deur 'n groter neutraliteit in die vertelhouding. Ook dit beklemtoon die feit dat ons hier met die finale aflegging van alle valse “stilerings” te doen het.

4 Vertelperspektief

Wat die vertelperspektief betref, het ons hier reeds die gebruik van 'n gedistansieerde, “ontmaskerende” fokus, iets wat later so kenmerkend van die fokalisering in Leroux se oeuvre sou word. Teenoor Johnny wat (as sentrale persoonasie) optree “asof hy sy eie verkooppraatjies glo” (en as sodanig 'n voorloper van figure soos Jock Silberstein en dr. Johns is) het ons die korrigerende en waaksame fokus van die figurale ek-verteller. Hiervan het ons reeds heelwat voorbeelde in hierdie studie gehad.

'n Boeiende aspek van die fokalisering in die verhaal hang saam met die beperktheid van die perspektief. Ons het hier 'n “personasie-gebonde” verteller (vergelyk Bal, 1980:111), een dus met 'n beperkte visie, wat derhalwe “nie méér van 'n ander persoonasie kan dink, weet of vermoed as wat een lewende mens van 'n ander kan dink, weet of vermoed nie” (Jooste 1986:101). Aan die een kant is die verteller nie altyd seker of Johnny nie dalk tog soms die waarheid praat nie, aan die ander kant laat hy die leser onomwonde in sy agterdog deel en skroom hy nie om Johnny aan die kaak te stel wanneer hy wel oor kontroleerbare feite beskik nie.

Tweedens bring die beperkte perspektief mee dat dit vir en die verteller en die leser onmoontlik is om te weet of Johnny inderdaad “sy eie verkooppraat-

jies glo”, met ander woorde of hy werklik lieg of nie. Uit die taalhandelings-filosofie weet ons dat ’n spreker slegs ’n leuen vertel wanneer hy self weet of glo dat dit wat hy meedeel nie waar is nie (vergelyk Van Dijk 1978:45). Indien dit wel so is dat Johnny sy eie praatjies glo, skep hy daardeur sy eie vals “mite”, en is hy as sodanig (sy dit ’n heel flou) voorloper van latere soortgelyke gestaltes in Leroux se oeuvre. Maar miskien sou so ’n interpretasie ’n kompliment vir Johnny wees, en is hy inderwaarheid niks meer nie as ’n banale leuenaar. Watter resultaat hierdie tipiese kat-en-muis-speletjie van Leroux vir die resepsie van sy werk sou hê is literatuurgeskiedenis.

5 Aktansiële matrys

Volgens stukturalistiese denkers berus die fabel van ’n verhaal op ’n aktansiële matrys. Die basiese struktuur hiervan bestaan daarin dat ’n ondernemer (subjek) ’n bepaalde doel (objek) nastreef. Indien hy daardie objek bereik, is hy die begunstigde. Die persoon of mag wat hom daartoe in staat stel, is die begunstiger. In sy strewe kry die ondernemer egter ook met persone en magte te doen wat hom bystaan (helpers) en teenstaan (teenstanders en negatiewe begunstigers). Akteurs strewe nie noodwendig dwarsdeur ’n verhaal na slegs een objek nie. Die strewe kan verander en die verhoudinge tussen die akteurs gevolglik ook (vergelyk Du Plooy, 1986:303).

In die tweede paragraaf van “Die man van Nizjni-Nowgorod” formuleer die sentrale persoonasie oënskynlik sy strewe eksplisiet: “Ek gaan die besigheid uitbrei. Ek het my oog op die hoekerf hier langsaan. Hulle vra te veel, maar ek sal wag totdat dinge goedkoper is en dan sal ek ’n fish-and-chips-besigheid begin.” Sy teenstanders in hierdie strewe word aangedui as die ongespesifiseerde “hulle”, terwyl sy helper (en uiteindelijke begunstiger) ’n bepaalde tydsomstandigheid (wanneer “dinge goedkoper is”) moet wees. Die verhaal swaai egter onmiddellik van hierdie onderwerp af weg en dit lyk vir die leser asof Johnny eintlik maar net geselskap soek, iemand by wie hy sy nood kan klae en by wie hy die indruk van ’n soort miskende en misplaaste “kultuur-mens” probeer skep, hoewel die ervare leser waarskynlik reeds by ’n eerste lektuur die een of ander verband tussen die twee oënskynlik uiteenlopende strewes sal vermoed.

Wanneer die verteller Johnny se geselsery onderbreek deur hom te vra om te vertel van die winkel wat hy wil oprig (met ander woorde wanneer hy hom as’t ware as ’n soort “fiktiewe leser” aan sy oorspronklike strewe herinner), antwoord Johnny: “Party dae het ek nie lus om dit te doen nie. Maar die lewe is duur en ’n mens moet geld kry. En daar is baie geld in die fish-and-chips-besigheid.” Hier verklaar hy dus dat sy strewe op materiële gebied nie die resultaat van ’n egte begeerte is nie. Die “lewe” dryf hom daartoe. Om te kan lewe moet ’n mens geld hê. Johnny strewe dus nie na geld bloot om met sy vriend in Johannesburg te kan kompeteer nie, maar omdat die “lewe” hom daartoe dryf. Die “lewe” is dus sowel helper as teenstander in hierdie verband.

Intussen het die verteller egter 'n "fout" gemaak, want "Gorki se naam het die kamer 'n ander karakter gegee". Hy het dus deur sy goed bedoelde vraag klaarblyklik as teenstander opgetree ten opsigte van 'n ander strewe by Johnny, wat die verteller in hierdie stadium slegs as 'n transformasie en transending van 'n fisiese ruimte ("die kamer") kan interpreteer.

Hierná vergelyk Johnny homself met Oblomov, die titelkarakter uit Goncharof, die Russiese romansier, se roman. "What Prince Mirskcy called the 'indolent and impotent determinism of the hero', skryf die *Encyclopaedia Britannica* (1962 vol. X:512) was recognized as of general significance in Russian life (. . .) Dobrolubov said of it, 'Oblomovka (the country-seat of the Oblomovs) is our father-land: something of Oblomov is to be found in every one of us.'" Hierdie uitspraak van Johnny verteenwoordig dus 'n oomblik van verbluffende eerlikheid by hom. Op ironiese wyse gebruik hy juis een van die komponente wat hy tot dusver as maskeringsmiddel aangewend het, naamlik die literatuur, om homself te ontmasker: "Ek droom oor die besigheid op die hoek, ek sien die mense, ek hoor die geld. Maar dink jy dit sal ooit gebeur? Kyk na my en sê vir my: dink jy ek sal ooit so ver kom?" Terselfdertyd het ons hier reeds 'n aanduiding van die uiters boeiende en funksionele wyse waarop Leroux later die (literêre) verwysing sou aanwend. Of so nie, speel Johnny hier 'n berekende spel deur simpatie (wat op literêre kennis berus) te probeer wek, in watter geval sy taalhandeling nog meer geraffineerd is en hier dus reeds vooruitwys na Leroux se gebruik van die verwysing wat iets anders gaan beteken as wat op sigwaarde blyk.

Johnny maak dus hier die "indolent and impotent determinism" van die held van Goncharov se roman op homself van toepassing, en wel as teenstanders (negatiewe begunstigers) in sy strewe na rykdom. Maar dan, onmiddellik, verwater hy dit: "Daar is 'n Oblomov en 'n Stoltz in elke mens." Wat Mirsky dus geïdentifiseer het as "an illness fostered by the nature of the Slavonic character and the life of Russian society" (a.w. 512), maak Johnny op die mens in die algemeen van toepassing en hy slaan sodoende 'n brug terug na die wêreld van skyn en illusie, sodat ook sy ideaal weer herstel kan word: "Wie weet, miskien eendag . . ." Hy haal dan ook 'n "bondel korrespondensie" uit as konkrete bewys van die feit dat die objek van sy strewe miskien tog nie so onbereikbaar is nie.

Onmiddellik hierna (en op die vlak van die teks in dieselfde paragraafverband) sit hy sy pogings om sy toehoorder te beïndruk voort deur mee te deel dat sy naam eintlik Vladimir Alexei Mutsjnik is en deur 'n foto van sy vrou in haar rol in *Dame aux Camelias* te voorskyn te bring. Weer sal die ervare leser die "oop ruimte" wat geskep word deur die verskil tussen die twee strewes van die sentrale persoonasie waarskynlik probeer invul deur af te lei dat die strewe om te beïndruk op een of ander wyse met die strewe na die "fish and chips-besigheid" in verband staan. Omdat slegs die sentrale persoonasie in hierdie stadium weet wat hierdie verband presies is, terwyl die verteller en die leser waarskynlik nog in die duister verkeer daaromtrent, het

ons hier wat die verhouding leser/verteller/personasie betref, met 'n *geheim* te doen en wat die verhouding leser/sentrale personasie betref, met 'n *raaisel*. (Vir die verskil tussen 'n *geheim*, 'n *raaisel* en 'n *bedreiging*, vergelyk Van Luxemburg *et al*, 1983:191–192.) ('n Mens dink hier ook weer onwillekeurig aan die knap wyse waarop Leroux later die geheim en die raaisel as diskursiewe elemente sou aanwend, byvoorbeeld in *Sewe dae by die Silbersteins*, *Een vir Azazel*, *Die derde oog* en *N'ava*.)

Na die teatrale verskyning van Larissa deel Johnny mee dat ook sy (soos haar pa) 'n gefrustreerde strewer is, naamlik die “teater”, waarvoor sy (volgens hom) “bestem” is. Teenstander in hierdie opsig is egter Suid-Afrika met sy “Filistyne”. As helper tree Jeanne darem in 'n mate op deur haar vir 'n model te gebruik. Die vraag is natuurlik of en in watter mate Larissa self na die “kunste” strewer en of hierdie mededeling nie maar net deel vorm van die strewer om te beïndruk by die sentrale personasie nie. Die verteller kry die indruk dat “sy deur ons sien en binne haarself lag vir iets”. Dit (en ook wanneer sy later vir die verteller knipoog) laat die leser vermoed dat die tweede moontlikheid die waarskynlikste is, en dat Johnny se eintlike strewer met sy optrede tot dusver van die begin af aan haar bekend was, dat sy dus reeds die antwoord op die raaisel ken waarmee die leser (miskien) nog sit.

Uiteindelik ken die sentrale personasie ook aan die verteller 'n strewer toe: “Ek dink die jong man sal graag met jou wil uitgaan.” En voor die verteller kan antwoord, staan Larissa op en sien hy vir die eerste keer “dat sy op haar manier aangetrek is om uit te gaan, asof sy vooraf daarvan geweet het”. (Hierdie passiewe meegevoer wees van 'n karakter herinner sterk aan figure soos Colet uit *Hilaria* en veral Henry van Eeden uit *Sewe dae by die Silbersteins*.)

Hoewel die leser hier miskien voel dat hy nou by die uiteindelijke doel (objek) van Johnny se strewer uitgekóm het (naamlik om vir sy dogter 'n gesel vir die Saterdag te vind), bring die saaklike slot die finale oplossing van die raaisel: Die doel van die hele maskerade was “tien pond sterling in die kis van Moeder Rusland, ter stywing van die fonds vir Johnny se Fish and Chips Shop op die hoek”. Hiermee gryp die verhaal terug na sy begin: Johnny het dwarsdeur alles nooit sy aanvanklike doelwit uit die oog verloor nie, 'n strewer waarin die verteller self as helper moet dien.

Uit hierdie vroeë *Huisgenoot*-verhaal van Leroux blyk dus reeds iets van sy latere knap hantering van die ironie as senderkode en van diskursiewe tegnieke om uit 'n byna simplistiese fabel 'n komplekse en boeiende sujet te skep.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1973. *Bolder*. Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg.
Bal, M. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Dick Coutinho.

- Du Plooy, H.J.G. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.
- Encyclopaedia Britannica. 1962. Vol. X. London: Encyclopaedia Britannica.
- Jooste, G. 1986. Prosatekste: lees, en herwin betekenis. *Klasgids* (Oktober):85–112.
- Leroux, Etienne. 1962. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Liddell, Robert. 1967. *A treatise on the novel*. London: Jonathan Cape.
- Van Dijk, Teun. 1978. *Taal en handelen*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Luxemburg, Jan *et al.* 1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Zyl, S.E. 1984. Die ironiese visie in die letterkunde, met besondere verwysing na die romans van Anna M. Louw. Ongepubliseerde D.Litt. et Phil-tesis. Universiteit van Suid-Afrika.
- Venter, L.S. 1985. Narratiewe ruimtes. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* (Maart): 19–29.