

## Op plotverloor se vlakke?

Willie Burger

“Die tuin se miskruier, dit sou my kon interesseer,  
die miskruier wat elke dag die skeppers van goed en  
kwaad se stront wegrol, môre is dit weer daar,  
ons klein Sisuphos aan die werk, sonder verposing.  
Dis die storie wat my waarlik sal boei.”  
Die onderwyser (Miles, 2016: 168-169)

### *Losing the plot, losing hope?*

*The value of the novel at the beginning of the 21st century has been questioned from various sides and for different reasons: it has lost the humanistic reverie for its inherent value, has been all but occluded by a growing popular cultural production, and is restricted to a “Gutenberg-mind set” (Marshall McLuhan in Will Self, 2014) in opposition to a more relevant network-mind. In South Africa, the value of fiction in postapartheid writing has also been questioned (as discussed by De Kock in Losing the Plot, 2016). In this article, John Miles’s novel Op ’n dag ’n hond (2016) [“One day, a dog”], is read as a response to the doubts cast on the value of fiction (and the novel in particular) by interrogating the ways in which individuals resist being taken up in larger (clichéd) plots (like the “wound culture” of the “pathological public space” in South Africa – De Kock, 2016) as the novel (this particular novel as well as the novel as genre) focusses on a personal space in the margins.*

## 1. Rol van fiksie in postapartheid-Suid-Afrika

Die waarde van fiksie (spesifiek die romankuns) om enigiets meer as blote vermaak aan ’n krimpende aantal lesers te verskaf, word aan die begin van die 21ste eeu dikwels bevraagteken (sien onder andere Vaessens, 2009; Self, 2014 en Boxall, 2017). Aan die een kant hang die twyfel in die waarde van veral “literêre” fiksie saam met die geleidelike verlies van die belang wat ’n humanistiese beskouing aan letterkunde verleen het. Die gesag van die humanisme (en breedweg die geesteswetenskappe)<sup>1</sup> is sedert die middel van die 20ste eeu toenemend deur onder meer die kritiese teorie en kultuurstudie uitgedaag. Die opvatting dat kunswerke uitdrukkings van ewige waarhede kan wees, is vir goed verwerp deur die klem op die historiese omstandighede waarbinne elke teks sowel as die kritiek ontstaan. Die teorie-era van die 1960’s en 1970’s het tot die herverdeling van kulturele kapitaal gelei (Boxall, 2017: 13) en sodoende het dit duidelik geword

dat alle waardes geskep word deur diegene met mag en dat niks, veral nie die letterkunde (of kuns in die algemeen), inherente waarde besit nie. Ook die geloof dat “betrokke kuns” deur die ophou van ’n beeld van die werklikheid lesers se gewetens kan aanspreek en kan laat kies om betrokke te raak by ’n stryd teen onreg, het vervaag – enersyds omdat empiriese bewys daarvoor skraal is en andersyds omdat literêre fiksie ’n onbenullige deeltjie van die breë kultuuraanbod uitmaak (Vaessens, 2009 en De Kock, 2016). Verder het tegnologiese veranderings (die opkoms van die elektroniese era) ook ’n groot rol daarin gespeel om die idee van die relevansie van die gedrukte boek uit te daag. Aan die een kant voer die gedrukte boek ’n stryd teen films en TV-reeks, maar soos Will Self (2014) redeneer, gaan dit in die 21ste eeu veel verder as bloot verskillende mediums. Die elektroniese era gee aanleiding tot ’n ander manier van dink, die digitale media verwoes die ouer “Gutenberg mind” (Gutenberg-denke). Wat moet plek maak vir ’n soort netwerkdenke. Die romankuns het volgens Self ongetwyfeld ’n rol gespeel in die opkoms van die moderne wêreldbeskouing sedert die 17de eeu, maar is nou uitgedien omdat die idee van ’n boek, die omvattendheid en afgeslotenheid van denke wat met ’n boek gepaard gaan, uitgedien is (Self, 2014).

In baie van die argumente téén die relevansie van fiksie staan twyfel dat fiksie iets oor die werklikheid kan kwyttraak sentraal. Vaessens (2009: 14-16) verwys na die sogenaamde laat-postmodernistiese skrywers wat besef dat hulle die literêre stellings moet verlaat indien hulle enigsins relevant in die samelewing wil wees. In die lig van ’n behoefte aan feite en aan data, aan wetenskaplike kennis, word die vraag na die bydrae wat fiksie tot kennis kan speel, bevraagteken. Ons leef volgens David Shields (2010) in ’n tyd van realiteitshonger. Die maniere waarop fiksie realiteit naboots, is aan konvensies te danke en hierdie konvensies is veral gedurende die tweede deel van die 20ste eeu ál meer uitgedaag. Skrywers is bewus daarvan dat hulle slegs met taal besig is en dat die maniere waarop hulle oor die werklikheid probeer praat, nie “prentjies” van daardie werklikheid kan voorhou nie, maar dat dit berus op ’n aantal tegnieke. In postmodernistiese fiksie word hierdie tegnieke en ’n bewustheid van die effek van die tegnieke en dus die onvermoë om iets oor die werklikheid mee te deel, selfbewus blootgelê. In die nadraai van die talige wending en dekonstruksie het fiksie (en literatuurkritiek) die idee dat die romankuns die werklikheid kan weergee of ’n invloed daarop kan hê op verskeie maniere ondermyn. Skrywers wat die uitgangspunte van die dekonstruksie en postmodernisme onderskryf, besef dat alle literatuur, ook hul eie werk, in relativisme en ironiese beskouing oorgaan. Op hierdie manier raak hulle in hul eie werk van ’n uitgediende kultuurideaal ontslae, maar in die proses word ook hul eie skryfwerk irrelevant gemaak (Vaessens, 2009: 16 en Boxall, 2015: 2-10).

Binne die Suid-Afrikaanse situasie word die vraag na die waarde van literêre fiksie selfs dringender, juis omdat die land in 'n krisis van korrupsie en gewelddadigheid, van ekonomiese, politieke en morele koersloosheid, oënskynlik eerder aan die niefiksie van joernalistieke verslaggewing as aan fiksie behoefte het (De Kock, 2016: 179); De Kock wys op die uitdagings wat deur fiksie in die gesig gestaar word in die teenwoordigheid van 'n oorweldigende eksterne realiteit en selfs op die onmag van fiksie om as betekenisvolle agent in sulke omstandighede op te tree (De Kock, 2016: 181).

John Miles se roman *Op 'n dag 'n hond* (2016), kan as 'n reaksie op hierdie bevragekening van die waarde van literêre fiksie gelees word. Die skep van fiksie, die maak van stories, is 'n sentrale tema in die roman en boonop word die romangebeure geplaas binne die oorweldigende eksterne realiteit van die gewelddadige, eietydse Suid-Afrika. Albei bogenoemde invalshoeke op die bevragekening van die waarde van fiksie (die kwynende geloof in fiksie of realiteitshonger in die algemeen en die oorweldigende eise wat gewelddadigheid in Suid-Afrika stel), word dus eksplisiet in die roman betrek.

Hierdie bespreking sluit by twee ou temas in die literatuurstudie aan. Eerstens staan die komplekse verhouding tussen fiksie en die werklikheid sentraal: Op die spoor van Plato kan mens die agterdog teenoor fiksie as “blote” leuens en misleiding, as verdraaiing van die werklikheid volg tot by die opvatting van Shields dat fiksie in 'n tyd van realiteitshonger oorbodig geword het en, soos De Kock (2016: 178) aanvoer, dat fiksie in 'n tyd van 'n “wound culture” (wondkultuur) in 'n “pathological public sphere” (patologiese openbare ruimte) eerder plek moet maak vir soeke na feite as vir verbeeldingsvlugte. (In die Suid-Afrikaanse konteks sou 'n mens kon sê eerder Jacques Pauw en Pieter-Louis Myburgh as Marlene van Niekerk en Etienne van Heerden – 'n keuse wat duidelik in verkoopsyfers weerspieël word.) Hierteenoor plaas die verdedigers van fiksie dikwels, op die spoor van Aristoteles, klem op die idee dat fiksie deur redusering, opsomming en plotskepping, 'n houvas op die andersins té omvattende werklikheid bied. Benewens die ou debat oor fiksie teenoor realiteit, word in die tweede plek ook aangesluit by die vroeër meer geloofwaardige idee van betrokke kuns, die idee dat kuns 'n direkte impak op die wêreld kan maak (of behoort te maak).

## 2. Plotverlies en realiteitshonger in 'n wondkultuur

In sy stimulerende studie oor die stand van die Suid-Afrikaanse literatuur ná 1994, *Losing the Plot* (2016:5), skryf Leon de Kock dat die begrip oorgang (“transition”) gedurende hierdie tydperk sentraal in sowel die Suid-Afrikaanse samelewing as in Suid-Afrikaanse skryfwerk staan. Hy identifiseer plotverlies

as die uitstaande formele kenmerk van Suid-Afrikaanse literatuur sedert 1994. Volgens sy beskouing is die anti-apartheidsbewegings se optimistiese drome oor 'n reënboognasie deur swak dienslewering, korrupsie, die agteruitgaande ekonomie, misdaad en die kriminalisering van die staat verraai. Nie alleen het die samelewing, die regering en die ANC polities, ekonomies en moreel volgens De Kock (2016: 14) die plot verloor nie, hierdie ontgogeling lei volgens hom ook tot plotverlies in literêre skryfwerk, wat hy as die opvallendste formele kenmerk van postapartheidletterkunde beskou.

De Kock redeneer dat die belang van fiksie in hierdie tyd (sedert 1994) afgeneem het en dat 'n soort realiteitshonger (met verwysing na David Shields se boek *Reality hunger. A manifesto* van 2010) hier te lande oorheersend geword het; dat die kru realiteit van die misdaad, korrupsie en armoede in Suid-Afrika só erg is, dat die noodsaak om te rapporteer oor die mislukking van die nuwe bedeling belangriker geword het as om op indirekte wyse, deur middel van fiksie, daaroor te reflekteer. Hy redeneer dat die verwagting dat skrywers se verbeelding ná 1994 bevry sou wees (omdat dit nie meer nodig sou wees om slegs anti-apartheid-skrifwerk te lewer nie)<sup>2</sup>, gou reeds vervaag het en dat die teleurstelling in die “nuwe bedeling” tot 'n afname in belangstelling in fiksie in die aangesig van 'n afsigtelike werklikheid gelei het.

Volgens De Kock bestaan daar 'n lang tradisie in Suid-Afrikaanse skryfwerk om oor die land se realiteit te rapporteer. Hierdie rapportering van die onreg in die samelewing was deel van die stryd teen apartheid. (Die sogenaamde betrokke literatuur van die 1970's en 1980's in Afrikaans is 'n voorbeeld hiervan.) Volgens De Kock het die drang om te rapporteer gedurende die 1990's steeds sterker in Suid-Afrikaanse skryfwerk geword en die vooruitsig na verbeeldingryke skryfwerk het, benewens 'n kort opbloei in magiese realisme, nie gerealiseer nie. Fiksie het deel van die rapporteringsproses geword en het as't ware 'n soort Waarheid-en-Versoeningskommissie-rol vervul, soos Van Coller (2009) ook aangevoer het oor die Afrikaanse literatuur van die 1990's.<sup>3</sup>

De Kock wys daarop dat boekverkope aandui dat fiksie nie die oorheersende vorm in die boekbedryf is nie. Hy skryf die dalende belangstelling in fiksie (en die stygende belangstelling in niefiksie) aan die neokoloniale gevolge van die antikoniale stryd toe (De Kock, 2016: 177). In hierdie omstandighede het die openbare ruimte ná apartheid “patologies” geword en laat daarom volgens hom nie ruimte vir uitvinding (“invention”) nie. Skrywers moet in hierdie omstandighede eerder ontdek (“discover”) as uitvind. Te veel korrupsie en misdaad verg dat alles wat skeefloop ontdek moet word. Skrywers ondersoek die werklikheid, die aktuele, materiële situasie en die sterkste behoefte is om daarvoor te rapporteer, eerder as om die verbeelding kans te gee. De Kock vra byvoorbeeld

of die Marikana-slagting 'n herverbeelding van die gebeurtenis, eerder as die soeke na die feite daarvan verg. Hy redeneer dat daar in 'n tyd van vals nuus nie net plek vir herverbeelding is nie maar dat dit noodsaaklik is om die feite bloot te lê (De Kock, 2016: 178).<sup>4</sup>

De Kock steun op Seltzer (1997: 237) se beskrywing van 'n patologiese openbare ruimte (in teenstelling met Habermas se idee van die openbare sfeer as ruimte waar opinies vrylik en op gelyke voet geruil kan word) en die gepaardgaande wondkultuur. Seltzer wys op mense se fassinatie met wonde – soos mense byvoorbeeld by ongelukstonele saamdrom. Mense identifiseer met die wonde van ander. 'n Patologiese openbare ruimte ontstaan wanneer 'n misdadertoneel nie meer slegs die fisiese plek van die gebeurtenis is nie maar verdubbel word in die media (soos beeldmateriaal daarvan byvoorbeeld aangestuur en gedeel word op sosiale media). Op hierdie manier word die spesifieke misdaad, die spesifieke wonde van die slagoffers, daardie individue se pyn, die hele gemeenskap se pyn. Die gemedieerde beelde van die individuele slagoffers se wonde word almal se wonde. De Kock redeneer dat almal in die land soos slagoffers voel. Almal voel soos slagoffers van die plotverlies in die postapartheidtydperk. Dit maak ook almal meer angstig omdat almal vrees dat die wonde wat hulle waarneem, ook hul eie wonde kan word: Wat hier in hierdie beeld gebeur het, gaan ook nog eendag met my gebeur. Die openbare ruimte word patologies wanneer die beelde van wonde, losgemaak van die oorspronklike konteks, almal se wonde word – sodat die gemeenskap met 'n gevoel van verwonding leef.

Die identifisering met en deel van die gruwelikste geweld op sosiale media is 'n manier om verontwaardiging, woede en teleurstelling met die nuwe bedeling in die post-Mandela-fase te wys. Dit is ook 'n manier om bewyse van die mislukking van die staat uit te skree, en word só, volgens De Kock, (2016: 86) 'n katarsis. Aan die een kant bied hierdie belangstelling in die wonde en die deel daarvan met ander 'n uitlaatklep vir die teleurstelling weens die nuwe Suid-Afrika se plotverlies, maar aan die ander kant bied dit ook die hoop dat die blootlegging van al die misdade, die deel daarvan, kan lei tot 'n ommekeer sodat die land kan terugkeer na die idee van die reënboogstaat. De Kock (2016: 175) redeneer na aanleiding van Seltzer dat die wondkultuur in die patologiese openbare ruimte veral twee belangrike gevolge het:

- Die grens tussen die persoonlike en openbare word opgehef (die persoonlike wond word almal se wond – soos die binnekant van die verwonde individu ook sigbaar gemaak word na buite vir almal om te sien).
- Die grens tussen feit en fiksie word opgehef gewoon as gevolg van die ooraanbod en hersirkulering van beelde. Die werklike misdade – soos hulle gemedieer word deur videogrepe en foto's – word as mediaweergawes beleef

– op dieselfde wyse as fiksie, met 'n affektiewe effek. Ons leef meer as tevore in 'n gemedieerde werklikheid.

Volgens De Kock toon fiksie in hierdie omstandighede tekens van plotverlies. Geloof in fiksie om deur middel van 'n samehangende plot 'n greep op die omstandighede te kan vind, het oënskynlik verdwyn en plot word in die werk van die belangrikste fiksieskrywers op verskeie maniere ondermyn.<sup>5</sup>

Postapartheidfiksie reageer volgens De Kock (2016: 177) op veral twee maniere op die situasie in die land: Aan die een kant is daar talle literêre tekste waarin die realiteit ingebed word in die representasie – die struktuur van talle tekste is dat stukkies rapportering oor die werklikheid van die land opgeneem word in die fiktiewe vertelling en op die manier word die realiteitshonger bevredig. Rapportering word in sulke werke gefilter deur die bewussyn van 'n fiktiewe karakter. Dikwels neem fiksie die vorm van 'n soort “fictionalised memoir” aan waarin werklike karakters ook as gefiksionaliseerde dubbelgangers voorkom.<sup>6</sup> Aan die ander kant word hierdie stukkies rapportering volgens De Kock opgeneem in werke wat gekenmerk word deur plotarmoede (“underplotting”, De Kock, 2016: 179). Met plotarmoede wys De Kock op werke waarin die outeurstem bloot 'n medium word waardeur die onplotbare situasie in Suid-Afrika aangebied word, eerder as wat 'n singewende geheel aangebied word.

Die dokumentêre wending (rapportering), gepaard met plotarmoede, vestig volgens De Kock die aandag op die onmag van fiksie om as betekenisvolle agent op te tree: Die realiteit word opgeneem in die vorm van foto's of die beskrywings van werklike gebeurtenisse, maar hierdie dokumentêre weergawes van gebeurtenisse en feite word nie aaneengeskakel deur 'n enkele plot nie (De Kock, 2016: 181). Hy wys byvoorbeeld op romans deur Lauren Beukes en Henrietta Rose-Innes waarin “experiencing subjects find themselves caught up in plot contortions that signify profound dislocation, a lack of anchorage and an irrational order” (De Kock, 2016: 179-180); hierdie “profound dislocation” kenmerk ook die onderwyser se situasie in *Op 'n dag 'n hond*, maar Miles se oeuvre ondermyn die idee dat dit 'n kenmerk van postapartheid-skryfwerk is. Eintlik geld De Kock se opmerking oor subjekte se ervaring van “profound dislocation” vir byna al die karakters in Miles se oeuvre. Dink maar aan Okker in *Okker bestel twee toebroodjies* (1973), Eksteen in *Donderdag of Woensdag* (1978) en Flip Nel in *Blaaskans* (1983) wat almal hulself in verwarrende (en gewelddadige) omstandighede bevind waarin die intrige telkens verrassende en irrasionele wendings neem. Miles se oeuvre ondermyn dus tot 'n groot mate De Kock se argument dat hierdie reaksies van rapportering en plotarmoede tot literêre fiksie van die omstandighede na 1994 hoort. Terwyl De Kock se argument dat fiksie oënskynlik in 'n tyd van realiteitshonger en plotverlies nie meer 'n sterk bydrae te speel het nie, behalwe deur stukkies van die realiteit daarin op te neem of deur

plotverlies as ikonies van Suid-Afrika bloot te lê, maak *Op 'n dag 'n hond* ook die leser van 'n verdere rol van fiksie bewus. Die taak van fiksie, so word hieronder redeneer, is nie bloot dié van 'n plot te verskaf om 'n wêreld te verbeel nie, maar ook om die individu se verhouding tot die wêreld wat verbeel word te ondersoek. In *Op 'n dag 'n hond* demonstreer die skrywer hoedat die skeiding tussen die persoonlike en die openbare wel gehandhaaf kan word en dat die wondkultuur ook afgewys kan word.

Die ondermyning van die grense tussen die persoonlike en die openbare, sowel as tussen feit en fiksie wat De Kock na aanleiding van onder meer Seltzer as kenmerkend van Suid-Afrikaanse fiksie beskryf, word ook op groter skaal as kenmerk van die romankuns in die algemeen deur Self beskou. Self (2014) redeneer in sy provokerende artikel “The novel is dead (this time it’s for real)” dat die roman as kunsvorm aan die begin van die 21ste eeu uitgedien is omdat dit nie meer uitdrukking kan gee aan die wêreld waarin ons tans leef nie. Die roman kon in die tyd van die boekdrukkuns as kunsvorm slaag om omvattende grepe op die wêreld te bied. Volgens Self leef ons egter in 'n tyd waarin 'n Gutenberg-denkwyse uitgedien is en plek maak vir denke wat nie vasgevang kan word binne die beperkings van 'n omvattende boek nie (wat netwerkdenke genoem kan word – WB). Boonop ondermyn die opheffing van die grens tussen die persoonlike en die openbare sfere volgens Self die moontlikhede van die romankuns wat eintlik binne 'n afgegrensde persoonlike sfeer gedy het.

Die “network mind” (netwerkdenke) waarna Self verwys, is gevorm deur die vinnige verplasing van inligting in die tyd van die internet. Die ooraanbod van inligting in ons tyd, wat gepaard gaan met die gelyktydige beskikbaarheid van alle inligting, sodat chronologie van inligting verdwyn, laat ons volgens Self in die ewige hede leef. Enersyds is die aanbod van inligting so oorweldigend dat 'n omvattende greep deur 'n individu daarop onmoontlik is, en andersyds is al die inligting gelyktydig teenwoordig wat die grens tussen verlede en hede ophef. In hierdie omstandighede word die roman volgens Self irrelevant omdat die roman juis individueel en privaat (in die skryf en lees daarvan) is. En omdat die romanvorm te chronologies en te afbakenend is vir die heersende netwerkdenke. Die roman baken af en is tekenend van Gutenberg-denke wat veronderstel dat idees in een lang boek onder woorde gebring kan word. Die netwerkdenke aanvaar gewoon nie die beperkings van 'n boek en afgeslotenheid nie en daarom is die romanvorm nie meer geskik om die netwerk-wêreld weer te gee nie.

Vervolgens word ondersoek hoe in *Op 'n dag 'n hond* gereageer word op sowel die indruk dat die roman eintlik net kan rapporteer en plotverlies kan demonstreer as op die idee dat die romankuns, omdat dit nie omvattende, bevredigende grepe vir 'n realiteitshonger wêreld kan bied nie, eintlik waardeloos geword het.

### 3. John Miles: Op 'n dag 'n plot

Miles was reeds met *Kroniek uit die doofpot* (1991) een van die voorlopers om gedurende die 1990's fiksie in Suid-Afrika te benut vir die blootlegging (ontdekking) van die politieke realiteit en magsvergrype. Hy het met daardie roman, op overte manier, fiksie eerder as rapportering gekies. Die Checkers-sak met dokumente oor die geval van Tumelo John Moleko wat “die skrywer” van die menseregteprokureur bekom het, gebruik hy nie soos Pauw in *Into the Heart of Darkness* (1997)<sup>7</sup> om onthullend te skryf oor Vlakplaas en die Motasi-moorde nie, maar om fiksie te skep, tot teleurstelling van die prokureur wat aanvoer dat fiksie nie “die saak enigins (sal) help nie” (Miles, 1991: 53). Betekenisvol in hierdie verband is die skrywer se reaksie dat hy juis nie die dokumentêre metode wil volg nie. Die skrywer se vriend vra dat hy meer “feite” uit die bronne tot sy beskikking in die roman moet opneem; meer statistiek, meer inligting en onthullings oor die apartheidspolisie se magsvergrype. Hierop antwoord die skrywer dat hy juis nie statistiek wil gee nie, maar die klem wil laat val op die ervaring van die gewone individu wat alles ervaar in weerwil van die geskiedenis se majestueuse afrol (Miles, 1991: 243):

Mense word gebore en gaan dood. Die grootse gang van die geskiedenis, laat ek maar vir mense soos jy wat die stomme massa wil verswelg onder die een of ander verstikkende mite van 'n samelewing. 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.

Vir die skrywer gaan dit om die individu, en hierin is Miles se verset teen die ophef van die grens tussen die persoonlike en die openbare reeds te bemerk. Die skrywer in *Kroniek uit die doofpot* sê oor die grafieke en tabelle (Miles, 1991: 176):

[...] as ek dit in my boek opneem, sal dit gaan soos met alle statistiek oor apartheidsmense: soveel verskuiwings, soveel aanhoudings [...].

Maar ek skryf nie net vir die dag waarop daar niemand oorgebly het wat apartheid steun nie, wanneer geeneen meer kan glo dat mense so ongevoelig kon wees om onbillike behandeling goed te praat nie... Ek wil nie hê my karakters moet mense aan iets baie ver buite hulleself herinner nie. Nee, jy moet jouself oral en in alles raaksien. Dan was dit die moeite werd.

Miles reken reeds in 'n roman wat aansluit by die New Journalism af met die eise van realiteitshonger en die idee dat fiksie wat nie die rol van ontdekking speel nie, 'n onmag toon om 'n betekenisvolle agent te wees. *Op 'n dag 'n hond* is deurentyd

gemoeid met fiksie, skryfwerk, die skryf en lees van boeke, en die klem val juis op plot, of dan die plotarmoede of “underplotting” soos De Kock (2015:7) dit noem. Aan die ander kant is die roman ook, soos Miles se vorige werk, inhoudelik ten nouste gemoeid met die aktualiteit van die land: misdaad, moord, polisie-onbeholpenheid, die mediese stelsel wat in duie stort en ’n skoolstelsel wat voor groot uitdagings staan.

### 3.1 *Plotarmoede*

Die lees en skryf van fiksie, die volg en skep van plots, neem ’n sentrale plek in *Op ’n dag ’n hond* in. Die onderwyser se tweede vrou is ’n skrywer. Hy probeer om haar laaste boek te voltooi. Hy is ook ’n leser. Die eerste sin van die roman is gemoeid met die lees van fiksie: “Die aand voor die hond gekom het, sit die onderwyser by ’n tafel, hopeloos te groot vir die klein voorkamer, die laaste hoofstuk van ’n roman en lees.” (9)<sup>8</sup> Twee paragrawe verder word hierdie roman wat die onderwyser lees, ook beskryf: “Pure fiksie. Fiksie wat die hele lewe in beslag neem, roetes van die verbeelding waarsonder geen mens kan lewe nie, van die wieg se eerste indrukke [...] tot die laaste galopperende beelde in die spieël wat verdonker.” (9)

Uit hierdie aanhalings blyk dat die roman gemoeid is met die probleem van fiksie, maar dat fiksie ook beskou word as onontbeerlik (9): “roetes van die verbeelding waarsonder geen mens lewe nie”. In teenstelling met Shields se opvatting oor realiteitshonger wat oorheersend sou wees in ons tyd en De Kock se aansluiting daarby dat die Suid-Afrikaanse postapartheidsituasie eintlik nie ruimte laat vir fiksie en verbeelding nie, word fiksie hier uitdruklik as noodsaaklik beskou.

Die onderwyser besoek gereeld die boekwinkel van Montalbán waar fiksie bespreek word. Heelparty opmerkings word oor die letterkunde gemaak – van die opvallendste is die opmerkings deur TC Malan, die literator wat die literêre tekste “agterdogtig” lees ten einde te meet aan sy vooropgestelde idees (74):

Van hom sou die onderwyser kort daarna twee resensies van nuwe romans lees, in albei gee hy elrelange uiteensettings van die ras- en genderhoudings by die karakters om dit met sy selfopgestelde beeld van die nasionale psige te vergelyk en so afwykings op ’n persentasieskaal af te merk.

Dit is betekenisvol dat al die gesprekke tussen die onderwyser en die vrou van Bloemfontein om boeke, musiek en kuns wentel – die belang van kuns, van die verbeelding en van fiksie staan vir hulle sentraal en bied ’n manier om mense by mekaar uit te bring en te bind.

Belangrik ook is die agterdog van die onderwyser teenoor romans waarin die

groot gebeurtenisse van die geskiedenis gekoppel word aan persoonlike ervarings (’n Mens kan hier byvoorbeeld dink aan André P. Brink se roman *Voor ek vergeet* (2004), of Elsa Joubert se *Die reise van Isobelle* van 1995.).

Die onderwyser is agterdogtig oor romans waarin die plot gestruktureer word om die ervarings van ’n individu wat saamval met die groot gebeurtenisse in die geskiedenis (168-169):

[...] Onthou jy laas toe ek die roman gelees het waarvoor jy so in vervoering was en ek nie kon saamstem nie? Die karakters se lotgevalle was uiters bedag en het telkens saamgeval met sogenaamde politieke keerpunte, soos die jong meisie wie se menstruasie begin op 2 Februarie 1990, en die ander wat telkens geplaas is teen die een of ander groot datum.

Montalbán het in ongeloof sy kop geskud. – Jy verstom my, het jy geen aanvoeling vir die tydsgees nie? Ons skrywers word tot verantwoording geroep, die tyd ver wag dat daar dringend bestek opgeneem word.

– Dan moet dit oortuigend gedoen word, anders beteken dit nie veel vir die gewone lewe nie. Ook nie die verantwoordelike lewe nie. Wie sê staatkundige datums moet ingrypend wees op ons eie lewens?

Een van die boekwinkel se ander klante het nader gestaan, – Wil jy jou by wyse van spreke besig hou met die paradys se bokmakierie, terwyl ons spook met die wesenlike drama van ons tyd, van Adam en Eva se skuld en gewete?

Die onderwyser het uit die heup geskiet, – Die tuin se miskruier, dit sou my kon interesseer, die miskruier wat elke dag die skeppers van goed en kwaad se stront wegrool, môre is dit weer daar, ons klein Sisuphos aan die werk, sonder verposing. Dis die storie wat my waarlik sal boei.

’n Omvattende plot, geknoop aan belangrike staatkundige gebeurtenisse of aan die aktualiteit van die dag, is vir die onderwyser onaanvaarbaar. Sy aandag val op die miskruier se lot.

Aandag aan die klein mens, die gewone mens, kenmerk nog altyd Miles se werk en dui nie op ’n nuwe besef, in die postapartheidsera, van De Kock se plotloosheid nie (Kannemeyer, 2005: 434 en Malan & De Wet, 2016: 816). In hierdie verband is die verwysings na die stoïsimisme en spesifiek na Marcus Aurelius (2017) ook belangrik, maar ruimte ontbreek om dié aspek van die roman hier volledig te ondersoek.<sup>9</sup>

### 3.2 *Realiteitshonger: aktualiteit van misdaad en teleurstelling*

In *Op ’n dag ’n hond* val die klem nie slegs op plot en ’n verweer teen plotverlies nie, maar die roman is ook gemoeid met die misdaad en aktualiteit van die land: sentraal staan immers die moord op die onderwyser se vrou, die polisie se

onhandige hantering van die saak, die moord wat hy self gepleeg het, die besit van onwettige vuurwapens, die deurmekaarspul by die oorbevolkte hospitaal en die wanhopige situasie van onderwys in die land. Weer eens kan opgemerk word dat geweld reeds van die vroeg-1970's 'n belangrike plek in Miles se oeuvre inneem en dat dit nie nou eers, as deel van misnoë met die postapartheid-situasie en die oorheersing van misdaad in die land in Miles se postapartheid-romans opduik nie. Wat wel belangrik is, soos hieronder aangevoer word, is dat Miles met hierdie roman oënskynlik juis ook op die wondkultuur en patologiese openbare sfeer reageer. In die boekwinkel is 'n aanspeldbord (72-73):

Teen die muur tussen die rakke boeke is 'n aanspeldbord met 'n lys van petisies van die afgelope jaar, lyste van vergrype dwarsoor die wêreld, elkeen word uitgenooi om alle moontlike kwessies by 'n spesiale webwerf aan te meld, soos nuwe mense- en dierslagtings, verkragting, aftakeling van die omgewing. Van polisie en troepe wat in Bolivia met traanrook toesak op betogende plaaslike inwoners wat oor die bou van 'n megasnelweg deur die Amasonewoud protesteer, vroue en kinders wat vir aanhouding in busse geprop word. Onregmatige teregstellings. Word aktief, skakel in en klik jou steun. Massamoord op 'n kerk in Ethiopië, grusame offerande, hy (foto) het die bevel gegee! Oproep aan die president van Oekraïne, 'n eisskrif om 'n einde te bring aan die sistematiese doodmaak van dolende honde en katte wat voor die voet gevang en lewend in mobiele oonde (900 °C) gegooi word. Klik vir demokrasie. Klik vir verandering. En klik NOU vir jou donasie. [...] Hoeveel gewig dra 'n moord op Oubaai? Hoeveel keer was hy al oor die polisiestasie se drumpel? Daar was net een, 'n vrouekonstabel, met 'n simpatieke houding, moordenaars moet aan die pen ry, dis waarvoor die polisie daar is, het sy gesê, maar daarna moes hy op navraag hoor sy is verplaas [...] 'n Verenigde front het agtergebly, jy stel jou saak, 'n lêer word kwansuis bygehou, traag en moeisam, en jy sien deur elke reaksie hoe alles op die lange baan van 'n onopgeloste saak geskuif word.

Hierdie aanhaling lees eintlik soos 'n eggo van die wondkultuur waaroor Seltzer (1997) en De Kock, (2016) skryf en as 'n beskrywing van die patologiese openbare sfeer. Die gebruik van elektroniese media maak dit maklik om beelde van geweld te versprei. Met die eenvoud van 'n klik kan 'n foto versprei word, kan mense om die wond vergader en die openbare ruimte is nie meer soos vir Habermas, soos reeds genoem, 'n ruimte waar idees oor die politiek op gelyke voet in 'n oop gesprek uitgeruil word nie. Op sosiale media ontstaan 'n patologiese openbare ruimte waarin mense om die wonde vergader.

Die beelde het skokeffekte tot gevolg. Omdat mense emosioneel reageer (geskok is), kruis die openbare en die persoonlike. Die eie emosionele reaksie lei nie tot 'n soeke na 'n politieke storie van die regering om alles te verduidelik nie, maar aanvaar die wonde as die "feite" (al word die wonde in mediaverdubbelings

daarvan beleef). Die "wonde" is die "feite" – dit is die werklikheid – eerder as 'n abstrakte verhaal. Hieruit ontstaan die voorliefde vir niefiksie in ons tyd, vir die sensasionele aanbod van "feite", van "wonde" waarmee mense kan identifiseer en wat staan vir hul eie verontwaardiging met die regering se plotverlies. Sodoende ontstaan die "realiteit" van die wondkultuur.

Aan die een kant identifiseer mense met die wond van die slagoffer. Hulle weet dat daardie wonde wat kwistig gedeel word, hul eie wonde kon wees, dat hulle net so blootgestel is aan geweld as die slagoffers. Aan die ander kant is die deel van die beelde van wonde (fisiese wonde soos veroorsaak deur misdaad en uitgestal in video's en foto's of psigiese wonde van huilende getuies) ook 'n uitdrukking van woede en protes. Deur die beelde van die wonde te versprei word eintlik misnoë uitgespreek, ontsteltenis met die onvermoë van die regering om gewone burgers te beskerm. Die deel van individue se wonde word 'n uitdrukking van almal se lyding. Miles weerstaan hierdie versoeking om in die wondkultuur op te gaan, onder meer deur die onderwyser se besef dat hy nie sy vrou se boek kan voltooi nie, deur sy weiering om met slagofferskap te identifiseer en deur nie die klem van die plot op die wonde en trauma te plaas nie, maar eerder op die nie-sensasionele gebeurtenisse te laat val – soos 'n hond wat op 'n dag in sy klaskamer opdaag en wat reeds deur die titel sentraal geplaas word, eerder as die ervaring van roof en moorde.

Die mees onlangs aangehaalde deel plaas ook klem op die nuwe media – "klik vir verandering" (72). Volgens Seltzer is die gemedieerde aard van die wonde belangrik. De Kock (2016: 165) redeneer dat ons anders in die era van nuwe media lees. Die literêre kultuur is relatief "highbrow", maar in die postapartheidsera het dit heeltemal verander. Die wyse waarop literêre tekste met 'n gelaagdheid rustig in seminaarkamers bespreek is, word vervang deur 'n ander manier van lees – in die openbare ruimte waarin die oppervlak en die onmiddellike affek, die emosionele skokeffekte van beelde blootgelê word. Die beelde laat waarnemers soos getuies voel, maar dit bied geen plot waarby dit inpas nie. Hulle versamel om die wonde (die misdade wat versprei word, is plotlose uitstallings van misdade).

De Kock wys daarop dat die grens tussen die openbare en die persoonlike deur die wondkultuur opgehef word. Die persoonlike wond – die video van die inbraak, die kaping, die moord, die emosionele reaksie van ooggetuies – word kwistig en onmiddellik deur sosiale en ander media versprei. Hierdie video's versprei soos virusse, want hulle is opwindend, die skok van geweld, van gebroke liggamme bring opwinding: "Excites in opening of the private and bodily and psychic interiors: the exhibition and witnessing of wounded bodies and wounded minds in public" (De Kock, 2016: 174-175). In hierdie opsig is dit belangrik dat die aanspeldbord in die boekwinkel die wonde in die openbaar uitstal.

Die onderwyser in *Op 'n dag 'n hond* weier om die wond van sy vrou of sy eie

wonde te laat instaan vir die hele gemeenskap se wonde. Op die manier verhoed hy dat die individuele slagoffers se liggame en trauma deel word van 'n massa-subjek (De Kock, 2016: 163).

#### 4. Plot, Aristoteles, Ricoeur

In *Op 'n dag 'n hond* word sowel die wondkultuur as plotverlies weerstaan deur 'n uitdruklike keuse vir fiksie en die verbeelding. Die wyse waarop die handelingskomposisie eksplisiet deurdink word, is belangrik. 'n Bemoeienis met plot, soos reeds hierbo daarop gewys, kenmerk eintlik Miles se hele oeuvre. In *Voetstoots* word die plotstruktuur van 'n sepie aangewend, in *Op 'n dag 'n hond* val die klem op die kunsmatigheid van singewende plots, en in *Okker bestel twee toebroodjies* en *Blaaskans* word elemente van die spanningsrillerformule aangewend. Miles se romans word hier bespreek in die lig van Ricoeur se opmerkings oor die sin van handelingskomposisie (die maak van plots) as die manier waarop ons ons verwarde en oningeligte ervaring van tyd rekonfigureer deur middel van plots (Ricoeur, 1984: xi): "I see the plots we invent as the privileged means by which we re-configure our confused, unformed, and at the limit mute temporal experience."

Hierdie konfigurasie waardeur die verloop van tyd verstaanbaar gemaak word, behels prosesse van seleksie en ordening. Die geselekteerde gebeurtenisse word tydens die maak van 'n plot (handelingskomposisie) chronologies en kousaal geskakel om 'n geheel te vorm, met 'n begin, middel en einde. Al die insidente word eers gebeurtenisse wanneer hulle in die plot opgeneem word; kry hulle betekenis, en is afhanklik vir betekenis van die plek in die komposisie. Hierdie redenasie word deur Self verwerp as deel van Gutenberg-denke, maar vir Miles is dit kennelik nie so eenvoudig dat plot laat vaar kan word ten gunste van die netwerkdenke nie. In *Op 'n dag 'n hond* word wel 'n ander soort, hoogs individuele plot voorgestel, nie noodwendig 'n groot, sinmakende algemeen geldende plot nie.

##### 4.1 Tyd en sinmaak van tyd

Tyd en sin maak van tyd staan sentraal in *Op 'n dag 'n hond*. Reeds in die titel is 'n tydsaanduiding, naamlik "op 'n dag". Ook is die roman in drie dele verdeel wat al drie tydsaanduidings het: "Aand" (ses afdelings) "Oggend" (ses afdelings) en "Vroeër of later" (drie afdelings). Hierdie tydaanduidings is egter al ook 'n aanduiding van die moeite om deur plot werklik die ervaring van tyd te herkonfigureer, in Ricoeur (1984: xi) se terme soos hierbo aangehaal. Sprake van 'n gemaklike, logiese chronologie word ondermyn. "Oggend" kan nog chronologies volg op "aand", maar "vroeër of later" kan andersyds dui op die

onmoontlikheid van chronologie (dat hierdie gebeurtenisse óf vroeër óf later kon plaasvind). Andersyds kan dit ook dui op die onafwendbaarheid van die slot waarop alles afstuur: vroeër of later gaan die einde onafwendbaar opdaag.

Elke afdeling begin ook met 'n tydsaanduiding. "Aand" begin met: "Die aand voor die hond gekom het" (9). "Oggend" begin met: "Soggens druk hy die wekker om halfses dood, somer en winter" (105). "Vroeër of later" begin met die onderwyser se besef dat hy sy greep verloor het met die enkelwoordsin: "Tydelik" (221).

'n Reeks toevallige gebeurtenisse kry in die lig van die slot van 'n plot sin. Die probleem van 'n mens se lewe is dat die slot nie bekend is nie. Die einde waarop afgestuur word, kan nie presies voorsien word nie. Selfs die volgende gebeurtenis kan nie voorsien word nie. Dit hou verband met wat Ricoeur (1984: 43) die konkordante diskordansie en diskordante konkordansie noem: elke nuwe gebeurtenis maak nuwe moontlikhede oop, bring tydelik diskordansie, maar word uiteindelik geïntegreer om weer konkordansie te bring.

Toevalligheid speel 'n sentrale rol: Die vrou wat snags bel en na Reyneke soek, die misverstande oor situasies, onvoorspelbare gebeurtenisse (die hond wat opdaag), die onbeplande wyse waarop die onderwyser in die kar na Bloemfontein beland, hoedat hy nie raakgesien word ná die ongeluk nie en 'n vrou ontmoet wat van hom gedroom het.

Belangrik ten opsigte van die verbintenis tussen tyd en plot is ook die laaste bladsy van die eerste afdeling van die roman (101):

Dis die aand voor die hond gekom het. Die dag hierna sou hy nooit kon voorsien nie, 'n verdere onvoorsiene verhuising die bekende in.

Toe hy die batterylamp afskakel en die donkerte alles oorneem, kruip hy onder die beddegoed in om sy lê te kry terwyl hy dink aan die boek wat hy deurgelees het, die op-sig-boek wat hy besluit het om te hou. 'n Boek wat jou verplig om sy leidrade te volg: Die tyd vloei onder die voete verby, ons voel aan hoe alles onder ons wegsterf. Ons ken die toekoms as 'n woord. Ons is blind vir môre, kan net so wel met die rug daarop gekeer staan, en vir die verlede het ons verbeelding nodig om die gestolde momente as *vantevore* op te roep, verpak as 'n versameling tablo's, momente, tydpunte, oogknippe, brailleprentjies op speelkaarte, 'n pak speelkaarte gedurig gereed om geskommel te word.

[...]

So kom die dag tot 'n einde. Hy lê doodstil op sy rug, eintlik hoef hy sy oë nie te sluit nie, oral is dit pikdonker. So lê hy in sy lewe.

Sy laaste gewaarwording voor die slaap hom oorval is die pompgekluis van sy hart: doef-doen, sê party mense; tik-tak, tik-tak, sê ander.

Dis veel eerder: en-toe, en-toe, en-toe.

Selfverterende tydstoppe.

Die aangehaalde gedeelte begin met 'n tydsaanduiding (“Die aand voor die hond gekom het”), gevolg deur nog 'n tydsaanduiding (“Die dag hierna”). Tyd word beskryf as iets wat onder ons vloei en sterf. Ons het net die moment en dan is dit reeds verby (“Selfverterende tydstoppe”). Die toekoms is onkenbaar want dit bestaan nie (nou nie), terwyl die verlede ook nie (nou meer) bestaan nie en slegs onthoubaar is as gestolde momente in die geheue.

Ook plot word in hierdie gedeelte op die voorgrond gestel deur klem op die klassieke elemente van plot te plaas – die aaneenskakeling van geselekteerde handelings in 'n enkele samehang: Die boek wat die onderwyser gekoop het, dwing hom om die leidrade te volg. Ook word gestolde momente, tablo's en herinneringe uit die verlede gerangskik en kan weer herrangskik word (skommel soos kaarte). Ons leef in 'n reeks van aaneengeskakelde nou-momente en gee sin daaraan deur hulle te rangskik in tyd (chronologie).

Omdat die toekoms onkenbaar is (die toekoms is slegs 'n woord) kan ons nie ten volle lewensplots skep nie. Die finale afloop van die geskiedenis kan nie uit 'n agternaperspektief aangebied word nie. Ons kan bloot aanhoudend die gestolde momente van die verlede herskommel ten einde sin te gee. In hierdie verband is die slot betekenisvol (255):

Môre moet hy die boer gerusstel [...] Hulle sal op die werf stilhou, Bluf sal met 'n blaf nader draf [...] Hy sal uitklim [...] en vir Hond sê, jammer, maat, dat ek jou in die steek gelaat het [...] En hy sal wag totdat Bluf met sy stert te kenne gee, Nee, dis reg, dankie dat julle gekom het.

Die einde kan slegs in die toekomstige tyd beskryf word – en die hoop op die slot is dat alles wat voorheen gebeur het en wat verkeerd geloop het, reggemaak kan word. Uiteindelik gaan dit oor persoonlike verhoudings: met die hond, Bluf, maar ook met die vrou van Bloemfontein wat saam met hom op reis gaan. Die klem op persoonlike verhoudings het tot gevolg dat die persoonlike en die openbare weer geskei word: 'n plot word vir 'n persoonlike ruimte geskep. Die individu identifiseer nie met die wond en die patologiese openbare ruimte van die internet en die slagofferskap nie.

#### 4.2 Plot en wêreld

Die onderwyser in *Op 'n dag 'n hond* weier om 'n plot van persoonlike verwonding te aanvaar en die roman suggereer dat die maak van 'n plot meer behels as die skep van fiksie, dat die skep van 'n fiktiewe plot uiteindelik lei tot insig. Vertellings, die skep van plots, is nie blote uitvindings (“inventions”) nie. Vertelling, so

voer Ricoeur (1984: 158)<sup>10</sup> aan, maak ontdekkings deur uitvindings moontlik – “discovery through invention” (Vanhoozer, 1990: 11). Fiksie het vir Ricoeur (1984: 158) 'n spesiale funksie, naamlik dié van ontdekking deur middel van uitvinding. Deur iets nuuts uit te vind ('n nuwe storiêreld tot stand te vertel) word 'n ontdekking gemaak van iets waarvan mens nie vroeër bewus was nie.

Wanneer De Kock (2016: 180-185) aanvoer dat fiksie oënskynlik in 'n tyd van realiteitsongewildheid en die noodsaak van die rapportering van die werklikheid eintlik nie ander opsies het as om plotverlies te demonstreer nie, of om die werklikheid op verskeie maniere daarin op te neem nie, word implisiet kommentaar gelewer op die idee van wat werklikheid dan sou wees en hoedat dit hoegenaamd weergegee kan word. De Kock (2016: 235-238) verwys ook na die komplekse verhouding tussen werklikheid en fiksie en wys byvoorbeeld daarop dat elemente van fiksieskryf ook ingespan word in joernalistieke niefiksieverslaggewing, ten einde byvoorbeeld 'n bepaalde emosionele impak op die leser te maak.

Plato het aangevoer dat fiksie “minder waar” is omdat dit bloot afbeeldings van die reële is – nie die reële self nie (Boek X van Die Republiek). Vir Ricoeur (1984:179) (op die spoor van Aristoteles) is fiksie eintlik ‘meer waar’ as wat 'n blote afbeelding sou kon wees, omdat dit fokus op die essensiële. Fiksie verminder nie realiteit nie maar brei dit uit. Deur te verkort, te selekteer en saam te vat, slaag die fiksieskrywer daarin om sekere aspekte van realiteit uit te hef.

Elke fiktiewe narratief nooi die leser uit om na die wêreld te kyk uit die perspektief van die storie. Fiksie vra van ons om ons aandag van die reële wêreld op te hef en te vestig op 'n ander wêreld. Fiktiewe narratiewe is die verbeeldingryke werk wat 'n wêreld metafories projekteer. Sodoende word realiteit “oorgemaak” (Ricoeur, 1983: 179):

Fiction has the power to “remake” reality and, within the framework of narrative fiction in particular, to remake real praxis to the extent that the text intentionally aims at a horizon of new reality which we may call a world. It is this world of the text which intervenes in the world of action in order to give it a new configuration or, as we might say, in order to transfigure it.

Die oordoen (“remake”) van die werklikheid vind volgens Ricoeur plaas deurdat die wêreld van die teks en die wêreld van die leser versmelt. Die wêreld wat deur die leser tot stand gebring word na aanleiding van die lees van die teks, verg medeskepping en verbeeldingryke aanvulling van die gegewens in die teks en daarom word die fiksiewêreld deur die leser gevorm. Gevolglik redeneer Ricoeur in *Time and narrative Volume 3* (1988: 158), dat die fiksiewêreld vir die leser onthullend en transformerend is:



Revealing, in the sense that it brings features to light that were concealed and yet already sketched out at the heart of our experience, our praxis. Transforming. In the sense that a life examined in this way is a changed life, another life.

Wanneer fiksie en die werklikheid op hierdie manier met mekaar in verband gebring word, is dit nie meer moontlik om ontdekking en uitvinding uitmekaar te hou nie. Dit is nie die realiteit as sodanig wat deur fiksie gevorm word nie, maar die leser se persepsie van daardie realiteit. Nee, intendeel, daardie lewe wat vir my as leser saak maak, die wêreld waarvoor ek omgee, my wêreld, word “oorgemaak” (Vanhoozer, 1990: 99): “Ricoeur holds that by broadening our horizons, by proposing new possibilities, the reader’s world is remade or refigured, for our ‘world’ is nothing else than the scope of our possibilities.”

In hierdie opsig is die slotparagraaf, wat “moontlikheid” uitspel deur die toekomstige tyd te gebruik belangrik. Maar uiteindelik skeep Miles ’n wêreld waarin karakters moontlikhede vir hul bestaan bedink, ervaar en ondersoek. En die leser word nie daardeur vervreem van die werklikheid nie, maar verkry self moontlikhede van ervaring van die werklikheid.

Die idee dat die leser deur die fiksiewêreld verander kan word, is egter slegs een aspek van die rede waarom fiksie wel onthullend kan wees en ’n transformerende effek op die leser kan hê. Selfs as hierdie beskouing van Ricoeur as ’n hoopvolle stukkie romantiek oor die rol van fiksie verwerp sou word, is daar nog ’n ander, dalk meer oortuigende rede waarom die skeep van fiksiewêreldes wel ’n belangrike rol bly speel – ondanks De Kock se beskouing dat realiteitshonger en die misdaad in Suid-Afrika die rol van fiksie ondermyn en Self se argument dat fiksie nie meer ’n sinvolle rol in die netwerk-wêreld kan speel nie.

Hoewel romans aan die een kant deur die skeep van plots (fiktiewe) wêreldes tot stand bring wat volgens De Kock nie “die werklikheid” na behore kan onthul nie (en daarom verval in plotarmoede), of wat die veranderde werklikheid nie genoegsaam kan bedink deur die Gutenberg-denke inherent aan romans nie (Self, 2014), is dit belangrik om daarop te let dat fiksie nie slegs wêreldes tot stand bring nie, maar ook die manier waarop die wêreldes tot stand gebring word, voortdurend ondersoek. Byna alle romans lê hul eie talige aard, die konvensionele aard van die maniere waarop die fiktiewe wêreldes in hulle geskep word, bloot.<sup>11</sup>

Boxall redeneer in *The value of the novel* (2015) dat romans aan die een kant die mag het om vorm te gee aan die wêreld, deur plots te skeep, maar dat romans aan die ander kant ook dikwels die verleiding van plots en die konvensies van realistiese skryfwerk ondermyn – veral 20ste-eeuse romans in die teken van die talige wending. Die roman as moderne kunsvorm gee vorm aan die wêreld maar breek ook voortdurend die reëls, die konvensies waarvolgens die wêreld

deur plots en verteltegnieke as realisties voorgedoen word (Boxall, 2016: 10-11). Boxall wys daarop dat die beskouing (wat ook onderliggend aan De Kock se redenasie is) dat die romankuns eens op ’n tyd realisties was en dat daar toe, teen die einde van die 20ste eeu, ’n wantroue in die vermoë om realisties te wees ontstaan het, foutief is. Die romankuns het nie teen die einde van die 20ste eeu skielik in die aangesig van realiteitshonger in ’n krisis beland nie. Deur middel van ’n noukeurige lees van byvoorbeeld Defoe en George Eliot se romans, dui Boxall aan hoedat die konvensies van realisme nog altyd selfbewus aangewend is, dat daar selfs by daardie skrywers wat as realiste beskou word (Flaubert, Balzac en Tolstoi) ’n wete was dat die werklikheid nie sonder meer weergegee kan word nie. Deur sy noukeurige analise probeer Boxall om die karikatuuragtige opvatting dat fiksie eens realisties was (met ’n hoogtepunt aan die einde van die 19de eeu) en dat geglo is dat die werklikheid deur middel van “prentjies” daarvan te skeep meegedeel kan word, vals is. Daarom is die aanname dat die romankuns se relevansie verdwyn het omdat dit “nie meer” op realistiese uitbeelding van die wêreld kan aanspraak maak nie, ook vals. Die romankuns kon immers nog nooit daarop aanspraak maak nie. ’n Meer genuanseerde blik van realisme is noodsaaklik.

Die romankuns bied volgens Boxall nie bloot kreatiewe skeppings (uitvindings) van die werklikheid nie, maar reflekteer ook voortdurend hóé die wêreldes geskep word. Gevolglik kan plotarmoede of die opneem van niefiksie in fiksie nie dui op die mislukking van die romankuns om ’n bydrae tot die verstaan van ons eietydse wêreld te lewer nie. Die romankuns is meer as die maak van “prentjies van die wêreld” (realisme); die romankuns gaan ook oor die nadenke oor hóé die “prentjies van die wêreld” gemaak word. Soos Boxall dit stel, staan die roman eintlik in die gaping tussen woorde en wêreldes. Hy haal Blanchot in dié verband aan: “Literature by its very activity, denies the substance of what it represents. This is its law and its truth” (Blanchot aangehaal in Boxall, 2015: 120). Literatuur is bewus daarvan dat die wêreld wat daardeur voorgedoen word, fiksie is, nie “dié werklikheid” nie. Literêre fiksie het nie ten doel om ’n permanente waarheid buite sigself vas te stel of uit te beeld nie, want dan sal dit ophou om literatuur te wees (Boxall, 2015: 120). Wat egter wel gebeur, is dat literatuur die verhouding tussen die wêreld wat daarin tot stand gebring word, en die manier waarop dit tot stand gebring word, ondersoek. Die literêre teks bly voortdurend bewys daarvan dat dit fiksie is, dat die substansie wat daardeur gerepresenteer word nie iewers “daarbuite” bestaan nie.

Só ’n beskouing van literatuur kan egter lei tot die beskuldiging dat literatuur “die werklikheid” verwerp, dat dit blote ontsnapping is, en in daardie geval word literatuur slegs vermaak. As egter van literatuur verwag word om ’n “beter”

wêreld voor te hou, 'n wêreld waarvan 'n samehangende plot gebied kan word (dit wil soms lyk asof De Kock verwag dat literatuur 'n beter uitsig moet bied as om bloot die plotloosheid van postapartheid-Suid-Afrika uit te druk), word die roman weinig meer as propaganda.

Boxall (2015: 75) wys op 'n verband tussen utopiese fiksie en misdaadfiksie wat albei eintlik pogings is om 'n ideale wêreld voor te hou, 'n omvattende plot wat kan lei tot die verbetering van die wêreld. De Kock wy 'n hele hoofstuk aan die gewildheid van misdaadfiksie in Suid-Afrika en hoedat hierdie fiksie eintlik aan die eise van betrokke literatuur voldoen (De Kock, 2016: 36).

Uiteindelik wil dit voorkom asof literêre fiksie aan die een kant dus die werklikheid moet voorhou ten einde dit te verander (betrokke literatuur – of propaganda volgens Blanchot – in Boxall, 2015: 121) of aan die ander kant getrou moet wees aan die skepping, aan literatuur se outonomie, en sodoende irrelevant word. Boxall waarsku dat fiksie se waarde nie in een van hierdie uiterstes lê nie, maar juis in die ruimte tussenin. Met verwysing na verskeie romans (ook “realistiese” romans soos Dostojewski se *Misdaad en Straf* of Hugo se *Les Misérables*) toon Boxall aan dat die “geregtigheid” wat in die geskepte, fiktiewe wêreld in romans voorgehou word, nie die stel van 'n “finale openbarende visie” is en sodoende 'n “revolusionêre ideaal” bied nie. Wat uiteindelik sentraal staan, is die verhouding tussen die visie van geregtigheid en die belewenis daarvan (in die vorm van geformuleerde wette) deur gewone mense. Selfs wanneer romans 'n ideale wêreld voorhou waarin etiese gedrag geformuleer word, bly dit slegs 'n formulering en 'n gaping tussen daardie formulering en die belewenis van die werklikheid bly bestaan. Literêre fiksie werk juis met die ruimte tussen die ideaal wat voorgehou word en die ervaring van die individu wat sigself in 'n werklikheid wat die ideaal kompliseer, bevind (Boxall, 2015: 123).

Die roman bestaan uit die spanning tussen die verbeel van 'n ideale wêreld met abstrakte konsepte van die goeie en geregtigheid en die afwysing daarvan weens die individu se ervaring. Al bied die roman idees oor 'n groter 'waarheid' en 'geregtigheid', 'n groter plot met doel en rigting, is die individu se wêreld te deurmekaar, te uitgelewer aan kontingensie om hierdie groter plot te kan raaksien of met sukses te kan nastreef. Die ideale (geregtigheid, misdaadvryheid, gelykheid en versoening) is nie die moeilike deel nie, dit kan verbeel word. Die moeilike deel is altyd waar die individuele karakters in spesifieke, komplekse omstandighede met die ideale worstel. Hierin is die spanning tussen 'ontspanning' (en irrelevant kuns) en 'realiteit' (en betrokke kuns): Die ontsnapping bied 'n ideale wêreld, 'n wêreld waarin daar geregtigheid en versoening kan bestaan – 'n plot wat sin gee. Die “realiteit” van 'n karakter in daardie ideale wêreld gee uitdrukking aan 'n komplekse worsteling wat die ideaal onmoontlik maak.

Die roman se krag is nie in die verbeel van 'n ideale gemeenskap nie, maar in die vermoë om te wys hoedat die verbeel van enige wêreld tekortsiet: “The novel has always been at the edge of culture, in that space between a completely revealed world and a world that is yet to come” (Boxall, 2015: 43).

In die komplekse deurmekaarspul van die plotlose werklikheid val die klem in Miles se roman daarop dat die ideale van 'n oorkoepelende groot plot, 'n weergawe van die werklikheid asof dit iewers onomstootbaar vasgevat kan word in 'n plot, nie meer as 'n ideaal kan wees nie. De Kock se ervaring van plotverlies behoort ook nie met nostalgie vir 'n vaste plot beveg te word nie. Die idee dat fiksie deur die skep van samehangende plots sin kan gee, is in elk geval vals. Vir die individu is die werklikheid ingewikkelder. Die onderwyser in *Op 'n dag 'n hond* wys die plotloosheid van die wondkultuur af en vind in 'n eie plot, vir homself gemaak, sin. Die wyer wêreld se etiese ideale word te kompleks wanneer dit op individuele vlak kom – soos die buite-egtelike verhouding wat die onderwyser met sy vriend se vrou gehad het geredelik in ideale morele terme afgewys kan word, maar in die kompleksiteit van die verhouding nie meer so maklik onder 'n veralgemenende abstraksie afgemaak kan word nie. Plots, romans, is dus nie gerig op die skep van groter abstraksies nie, maar in die verkenning van 'n lokale, persoonlike situasie.

Plotverlies is in hierdie sin dus nie 'n nuwe kenmerk van literatuur in postapartheid-Suid-Afrika nie. *Op 'n dag 'n hond*, maar eintlik Miles se oeuvre en – volgens Boxall die romankuns in die algemeen – gaan nie oor die stel van wetmatighede oor die werklikheid nie, maar lê bloot hoedat dergelyke abstraksies moeilik rym met die individu se lewe.

## 5. Slotsom

De Kock eindig met 'n pleidooi dat Suid-Afrikaanse fiksie die “storie moet regkry”. Wat hierdie “reg” mag beteken, is 'n probleem wat hy nie uitspel nie. En die idee dat daar 'n regte storie is, word hierdeur geïmpliseer.

Miles se roman kan as 'n reaksie op hierdie pleidooi gesien word. Dit is duidelik dat die “storie nie reggekry” kan word nie. Daar is kennelik vir Miles geen “regte storie” nie.

Die idee van 'n groter plot waaraan die persoonlike lewe gekoppel kan word, word eksplisiet afgewys. Ook die aanvaarding van 'n wondkultuur van slagofferskap van die groter afloop van die geskiedenis, word eweneens deur die onderwyser (en in Miles se oeuvre) afgewys. Uiteindelik is dit duidelik dat in Miles se roman die skrywer wel die maak van 'n plot sentraal stel – as iets waarsonder 'n mens eintlik nie kan lewe nie. Maar eerder as om gemoed te

wees met die vind van “die korrekte plot”, is die roman ’n ondersoek na die aard van plot. De Kock se idee van plotverlies is dus nie volgens hierdie roman iets waarteen in opstand gekom hoef te word nie, want daar is nie een of ander sentrale plot wat “verloor” is nie. Die veronderstelling dat daar ’n “korrekte plot” bestaan, ’n plot wat aan al die samelewingsverwagtinge kan voldoen, en dat hierdie plot deur romans aangebied behoort te word, word afgewys. Die romankuns is eerder gemoeid met die situasies van enkelinge. Hoewel daar ideale oor geregtigheid of liefde of ’n sinvolle lewe gestel kan word – ideale plots – is dit nie die romankuns se taak om hierdie ideale daar te stel nie, maar eerder om te ondersoek hoedat individue in hulle omstandighede worstel met hierdie ideale, met die gapings wat tussen ideale en die morsige werklikheid bestaan. *Op ’n dag ’n hond* is dus nie daarop uit om plotverlies teen te werk deur die skep van ’n ideale plot nie, maar eerder om te ondersoek hoedat ’n individu oorleef binne al die onvoorsiene en irrasionele gebeurtenisse, die onomvatbaarheid van die werklikheid, en sin vir sigself vind deur ’n plot te skep. Daarom is die onderwyser ook minagting teenoor die “literator” TC Malan se resensies waarin romans gemeet word aan sy eie projeksies van hoe die samelewing behoort te wees.

Wat meer is, op hierdie manier word die skep van plot, op persoonlike vlak, ’n vorm van weerstand teen die wondkultuur en die patologiese openbare ruimte, dit word ’n weerstand teen slagofferskap deur ’n eie verantwoordelik te aanvaar om self plot te vind, plot te skep.

Die krag van die roman lê volgens Boxall uiteindelik nie daarin om (ideale) gemeenskappe te kan verbeel nie, maar in die vermoë om te wys hoedat die verbeel van enige wêreld tekortskiet. Om dus van die roman te verwag om omvattende gehele te bied – soos Self in sy doodverklaring van die roman doen – is om nie te verstaan wat die roman nog altyd gedoen het nie. Volgens Boxall was die roman nog altyd gemoeid met die individu se stryd om ’n greep op die groter wêreld te kry – nog altyd in onsekerheid, nog altyd voorlopig. In Miles se roman word hierdie onseker greep bevestig – maar ook juis die noodsaak daarvan vir die individu om weerstand te bied teen die verdwyning van die subjek in ’n groter, eenvormige wêreld in, ook teen die cliché-formuleplots van die patologiese openbare ruimte. Die roman fokus op die vind van ’n voorlopige, persoonlike ruimte op die marge eerder as wat ’n ruimte binne ’n veronderstelde, sentrale, ideale samelewingsplot nagestreef word.

*Universiteit van Pretoria*

## Bronnelys

- Aurelius, Marcus.** 2017. *Meditations*. London: Arcturus.
- Boxall, Peter.** 2015. *The Value of the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brink, André.** 1993. To Re-Imagine Our History. *Weekly Mail & Guardian Review of Books*. 24-30 September: 1-2.
- Brink, André.** 1998. *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. Kaapstad: University of Cape Town Press.
- Brink, André. P.** 2004. *Voor ek vergeet*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Collini, Stefan.** 2018. *Speaking of Universities*. London: Verso.
- De Kock, Leon.** 2016. *Losing the Plot. Crime, Reality and Fiction in postapartheid Writing*. Johannesburg: Wits University Press.
- Dostoevsky, Fyodor.** 1981 (1866). *Crime and Punishment*. New York: Bantam Books.
- Hugo, Victor.** 1978 (1862). *Les Misérables*. London: Everyman Library Classics.
- Joubert, Elsa.** 1995. *Die reise van Isobelle*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Klages, Mary.** 2007. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. New York: Continuum.
- Krog, Antjie.** 1999. *Country of my skull*. Johannesburg: Random House.
- Kronman, A.** 2007. *Education's End: Why our colleges and universities have given up on the meaning of life*. New Haven: Yale University Press.
- Malan, Charles & De Wet, Karen.** 2016. John Miles (1938-) Profiel in: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en Profiel* 3. Pp.815-837.
- Miles, John.** 1973. *Okker bestel twee toebroodjies*. Kaapstad: Buren.
- Miles, John.** 1978. *Donderdag of Woensdag*. Emmarentia: Taurus.
- Miles, John.** 1983. *Blaaskans*. Emmarentia: Taurus.
- Miles, John.** 1991. *Kroniek uit die doofpot*. Emmarentia: Taurus.
- Miles, John.** 2003. *Die buiteveld*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Miles, John.** 2009. *Voetstoots*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Miles, John.** 2017. *Op ’n dag ’n hond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Pauw, Jacques.** 1997. *Into the Heart of Darkness. Confessions of Apartheid's Assassins*. Johannesburg: Jonathan Ball.
- Plato.** *The Republic*. (vertaal deur Jonathan Howitt) <https://socialpolicy.ucc.ie/THE%20REPUBLIC.pdf>
- Ricoeur, Paul.** 1983. On Interpretation. In: Montefiore, Alan. (red.) *Philosophy in France Today*. Cambridge : Cambridge University Press. Pp.175-197.
- Ricoeur, Paul.** 1984 (1983). *Time and Narrative. Volume 1*. Chicago: University of

- Chicago Press.
- Ricoeur, Paul.** 1988 (1985). *Time and Narrative. Volume 3*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sachs, Albie.** 2014. Preparing Ourselves for Freedom. In: Crais, Clifton & McClendon (Eds.) *The South Africa Reader*. Durham: Duke University Press. pp.455-458.
- Self, Will.** 2014. The novel is dead (this time it's for real). *The Guardian*. 2 May. <https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction> (toegang: 2 Februarie 2019).
- Seltzer, Mark.** 1997. Wound Culture: Trauma and the Pathological Public Sphere. *October*, 80: 3-26.
- Shields, David.** 2010. *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Knopf.
- Vaessens, Thomans.** 2009. *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Van Coller, H.P.** 2009. "Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig". In *Tussenstand*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. Bl. 69-81.
- Vanhoozer, Kevin. J.** 1990. *Biblical Narrative in the Philosophy of Paul Ricoeur*. Cambridge : Cambridge University Press.

## Note

1. Stefan Collini (2018) bied 'n omvattende bespreking en historiese oorsig van die "krisis" in die geesteswetenskappe.
2. Soos verwoord deur onder andere André P. Brink (1993) en Albie Sachs (2014), en soos 'n mens kan waarneem in die kortstondige opbloei van byvoorbeeld magiese realisme in die Suid-Afrikaanse skryfwerk gedurende die 1990's.
3. Een van die vroegste Afrikaanse romans wat 'n soort "WVK-rol" gespeel het nog voordat die WVK in die lewe geroep is, was juis 'n roman deur John Miles, *Kroniek uit die doofpot* (1991). Gevolglik is dit interessant om in hierdie artikel te verken hoedat Miles se mees onlangse roman, *Op 'n dag 'n hond*, op die post-apartheidsituasie reageer. Ruimte ontbreek hier om aan te toon hoedat Miles se oeuvre deurgaans die klem plaas op individue se pogings om in weerwil van ander, groter verhale wat op hul afgedwing word en te midde van 'n onverstaanbare en onvoorspelbare groter geskiedenis, hul eie sin te skep (Malan en De Wet, 2016).
4. De Kock nuanseer ook hierdie stelling tot 'n mate wanneer hy daarop wys dat die verteltegnieke van fiksie noodsaaklik is om steeds 'n effek op die leser te kan hê. Antjie Krog wys in *Country of my Skull* in haar bespreking van die getuies voor die WVK oor die Mutasi-moorde op die probleem van onderskeid tussen "getuienis" deur polisiebeamptes en "fiktiewe weergawes, soos dié in Miles se roman, *Kroniek uit die doofpot*.
5. De Kock redeneer in 'n hoofstuk oor misdadafiksie in Suid-Afrika dat die verwyte dikwels teen misdadafiksie gerig word dat die formuleagtigheid van genrefiksie ooreenvoeligde oplossings vir die Suid-Afrikaanse situasie aanbied. Na aanleiding van die romans van Mike Nicol en Deon Meyer toon hy egter aan dat hierdie fiksie juis nie eenvoudige oplossings bied nie en werklik 'betrokke' is in die sin dat dit die 'realiteit' van misdaad in Suid-Afrika aan lesers toon en hulle aanmoedig om betrokke te raak by die realiteit, om verandering te bewerkstellig (De Kock, 2016: 36).
6. Hy wys veral op Ivan Vladislavic se *Double Negative*, maar mens sou ook dink aan *Nagmusiek* deur Stephanus Muller of Dominique Botha se *Válsrivier*.
7. Jacques Pauw skryf in *Into the Heart of Darkness. Confessions of Apartheid's Assassins* (1997: 189-207), oor die moorde op sersant Tumelo Richard Motasi en sy vrou, Irene Motasi, op die aand van 30 November, 1987.
8. Bladsynommers tussen hakies, sonder datum of outeur, verwys na Miles, John. 2016. *Op 'n dag 'n hond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
9. Vir stoïsyne word die individu se sensoriese waarnemings deurentyd oorweldig deur 'n magdom indrukke. Hieruit maak die mens dan 'n beeld van die wêreld. Vir stoïsyne is dit noodsaaklik dat hierdie beeld so onverdraaid en helder as moontlik gemaak moet word, want probleme ontstaan omdat mense die waarnemings verdraai, veral deurdat hulle dadelik waardeoordele by die waarnemings voeg. Mense interpreteer waarnemings reeds by voorbaat as goed of sleg en daarom word nie objektief of akkuraat waargeneem nie. Die stoïsyne voer aan dat ons beter sal vaar as ons sonder die oordeel net na die gebeurtenisse kan kyk. Die stoïsyne besef dat die individu nie die groot verskuiwings bepaal en verander nie maar sy/haar wil daarna moet skik, soos wat 'n hond wat aan 'n vaasgemaak is, maar die rigting waarin die vaas gaan moet aanvaar.
10. Vir Ricoeur is geskiedskrywing en fiksie in hierdie verband dieselfde – beide ontdek deur uitvinding – maar die idee van ontdekking deur uitvinding is, soos Vanhoozer dit stel, 'n "konstante" in Ricoeur se werk: "Indeed, it is a virtual constant in Ricoeur's philosophy that we come to discover the real only by first inventing" (Vanhoozer, 1990: 11).
11. Vir 'n bespreking van die selfbewuste wyse waarop romans telkens gemoeid is met die problematiek van talige refleksie, sien byvoorbeeld Brink (1998).