View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Koers (E-Journal)

Die verbrokkelende wêreld in die prosakuns van John Miles

1. DIE "STEMVURK" VAN SEWENTIG

Die meeste literêre kritici is dit eens dat John Miles met sy debuutbundel kort-kortverhale, *Liefs nie op straat nie* (1970), en sy daaropvolgende roman, *Okker bestel twee toebroodjies* (1973), iets nuut tot die Afrikaanse prosakuns toegevoeg het. Nuut dan in die sin dat sy dirékte betrokkenheid by en uit= dieping van die "angs van menswees" in hierdie huidige bestek van geweld doelbewus wegbeweeg van die estetiek van 'n romankuns wat slegs in beperk= te kring geldigheid het.

Die titels van sy twee werke is getuie van die wegbreek van die verliteratuurde "kunswerktitel". Alhoewel die titel "Liefs nie op straat nie" die onttrekking aan die openbare terrein impliseer, fikseer die werk inhoudelik op die mens in die straat en op die situasies en magte waaraan hy on= derworpe is. "Okker bestel twee toebroodjies" is as romantitel 'n astrak van die romangegewe, maar verder ook tiperend van die stukkie alledaagse lewe wat sy weg na die kunswerk gevind het. Dié protes teen 'n "ivoortoringliteratuur" word ook gedra deur die wyse waarop Miles se werk veel sterker steun op die tegnieke van die moderne visuele kunste met hulle direkte aanslag op die toeskouer as wat dit steun op die meer werklik= heidsverdoeselende effek van die mitiese stramien of deureenhaspeling van musikale motieflyne en komposisiemiddele.

Hierdie twee werke staan wat tegniek-en-tema be= tref, egter nie los van die prosa van die belang= rikste eksponente van die beweging van Sestig nie.

Die gemeenskaplike belangstelling kom duidelik na vore: die skyn-syn-problematiek soos in die werk van Chris Barnard (*Mahala, Die rebellie van Lafras Verwey*) en die bestaansdilemma van die kleinmensie soos in die werk van Leroux, Schoeman en hulle voorgangers. Miles se werk adem egter nie die lighartigheid van die satiriese optiek nie: die erns van die futiele spel, die alles oorheersende ABSURDITEIT het by hom die oorhand. Op tegniese gebied is die aansluiting ewe duidelik in die wy= se waarop Miles die populêre spanningsverhaal 'n metafisiese lading gee (vgl Leroux, *Een vir Azazel*), die reisverhaal verdiep tot die "lewensreis" en die wyse waarop mens, wêreld en God tot 'n leegte ontluister word. Hierdie "estetisering om die leegte", die besinning oor die dilemma waarin die moderne skrywer as 'kunstenaar' en mens hom bevind, is trouens 'n sirkulerende tema in die huidige wê= reldliteratuur.

2. LIEFS NIE OP STRAAT NIE

2.1 *Die dilemma van die skrywer-as-mens*

Die titelverhaal van *Liefs* en die brokkiesprosas van die bundel as geheel artikuleer gesamentlik die hooftema van hierdie werk: die magteloosheid van die ek om as skrywer/kunstenaar en as mens tot 'n sinvolle vergelyk met sy wêreld te kom. In die titelverhaal gaan dit in die eerste instansie om 'n beligting van die kunstenaar vanuit die per= spektief van die koerantman wat tradisioneel mid= de-in die werklikheid staan. Dié kla die skrywer aan van 'n onttrekking aan die "lewendige tyd waarin ons lewe", dat hy broei oor 'n "wêreld van toeka" en dat hy 'n kuns lewer wat nie tred hou met die "wêreld van die koerant" nie (p 70) omdat hy die "rou skok" (p 71) daarvan nulliveer.

Die koerantman kry egter doelbewus die aansien van 'n kitsskrywer, wat die een storie na die ander dek en met 'n paar "gekontroleerde feite" 'n "be= langrike storie opmaak" (p 71) waarin die gefabri= seerde melodramatiese gegewe klem lê op die sensa= sionele ten koste van die sin agter mens-en-ge= beurtenis. Die skrywer, daarenteen, word aanvank=

lik geskets as die een wat tradisioneel met sy "kwesbare oë" soos die blinde Tiresias verby die oppervlak van die feitelike situasie kyk en met hiper-sensitiewe waarneming (hy kyk nie net nie, maar "hoor", "ruik" en "voel", p 70) die werklik= heid in die regte perspektief sien (vgl sy aan= drang op die gebruik van voorsetselwerkwoorde, p 71-72). Die slot van die verhaal laat hierdie beeld van die skrywer egter tot as verkrummel. Die psigosomatiese verlamming wat hy ervaar as die stem van die lykbewaarder hom in aanraking met die werklikheid van die dood bring, word meteens dan tekenend van die dilemma waarin die skrywer hom bevind: 'n inherente onvermoë om uitvoering te gee aan sy tradisionele pligte as 'singewer' en 'verlosser'. Hierdie slotbeeld van die bundel open 'n perspektief op al die voorafgaande sketse. Dit gee retrospektief 'n dieper "sin" aan die voorafgaande verhale.

Die opsomming van koerantkoppe wat die joernalis gee (vgl p 70), verskil nie van die skokkende on= derwerpe van die kortverhale in hierdie bundel nie: moord, verminking, verkragting, bloedskande, ens, maar die skrywer betrek ook die nie-sensasionele feit. Die onderwerpe van sy kuns strek oor 'n wyer spektrum deurdat hy ook die irrasionele gege= we van die syn (*Voorgevoel*, *Ma se voorbode*) betrek, dit waarop die fisiologiese gewaarbording nie di= rek beslag kan lê nie. Die kru onderwerpe beves= tig dat die skrywer nie "stories vir kinders van die maan as kaas" (p 23) wil fabriseer nie, maar dat sy kunsbeoefening op die hele werklikheid ge= rig is, ongeag of dit 'n skokkende werklikheid is. Die koelbloedigheid wat uit die onderwerpe spreek, beklemtoon andersyds ook die aard van die werklik= heid waarmee die skrywende persoonlikheid gekon= fronteer word.

Met die weergawe van die werklikheid by wyse van en deur sy kuns, tree die belewende ek bloot as 'n reflektor van die gegewe op en nie as interpre= teerder van die waargenome nie. Juis hierin sen= treer die problematiek van die sprekende, belewen= de ek in die verhale van hierdie bundel. Die twee verhale, *Oom Nakkie, my. oom Nakkie* en *Wie nog het oom Nakkie gesien* gee deur, die drievoudige opset van

die vertelling die problematiek op 'n dramatiese wyse weer.

In die eerste verhaal word twee vertellinge aange=bied: 'n feitelike weergawe van die moord op oom Nakkie (in kursief gedruk) en 'n weergawe van die bespiegelinge wat die moord omring. Die spreker se ontevredenheid met die politieke, metafisiese en irrasionele motiewe vir die oorsaak van oom Nakkie se dood lei tot die skryf van die tweede verhaal wat in groteske beelde en surreële bele=winge die skrywer se poging is om nie alleen 'n motief vir die moord te vind nie, maar ook om sin daaraan te gee. Soos in baie van die ander verha=le, is die skryfdaad 'n poging om los te kom van die kwellende vrae wat die ek teister: "oom Nak=kie, hoe lank staan jy nie al só nie. En hoe lank nog?" (p 18). Dit toon verband met die vraende aard van sommige van die titels van die verhale.

Die slotdeel van hierdie tweede verhaal gee by im=plikasie te kenne dat die skrywer die dood van oom Nakkie tot 'n offerdaad van die sondebok vir die "verloste groep" wil verhef. Oom Nakkie erken eg=ter dat hy met sy dade ("ontug"?) "te ver" (p 23) gegaan het, en dus dat hy nie as die onskuldige sondebok na die slagpale gelei is nie. Die feit dat die groepie perverse mense in die kroeg as "verlostes" getipeer word, is dus hoogstens 'n wanhopige sinoplegging van die kant van die skry=wer. Sy aanraking met die doderyk of poging om daarmee kontak te maak, lei tot 'n byna psigosoma=tiese verlamming (vgl p 23). Soos in die titel=verhaal en die ander verhale in die bundel, word hierdie fisiese lamheid simbolies van die spreker se onvermoë om met 'n daadwerklike verlossingsdaad vorendag te kom.

Hierdie wanhopige en doelbewuste sinoplegging on=derlê die wyse waarop die sondebokmotief in sommi=ge van die ander verhale fungeer (vgl onder andere *Vier mense en 'n blom*). *'n Vrou, die generaal en Jef* ska=kel met sy subtitel direk met Leroux se roman *Die Mugu,* wat 'n verbeelding is van die "sonde"-bok van ons tyd. In *Lappies, kan jy my hoor Lappies?* word die offer met 'n Ou Testamentiese wraakgedagte ge=assosieer, en in *Vier mense en 'n blom* word die

offergedagte rasioneel geplooi om as regverdiging te dien vir 'n daad van bloedskande. Gevolglik word die bevrydende offer geperverteer om 'n een=dagsverlossing te bewerkstellig: "Sonder vrees, sonder hoop" (p 125).

Die pervertering van die verlossingsinstrument word uitgebrei in die verhale waarin 'n Bybelse gegewe as 'n verwysingsraamwerk gegee (*Broes is dood; ... en Joe?*) of geïmpliseer word (*Hy staan by die deur en hy klop*, *Toe hulle op Gus gewag het*). Die Bybelse gegewe tree in hierdie verhale ook sin=strewig op deurdat dit as stramien nie beligtend is ten opsigte van die fundamentele probleemstel=ling wat in die verhale uitkristalliseer nie. Die Bybelse gegewe word eerder deur die getransponeer=de, eietydse weergawe geleidelik ontluister. Dit is die geval met die verwysing na die hond met die naam Jesus, en Christus wat in 'n blou werkerspak en pet in een van sy "kamoeflage-rolle" (p 38) na die aarde kom. In eersgenoemde vertelling is die moderne Hosea 'n dronklap, 'n geestelik versteurde en by implikasie ook 'n homoseksuele godsdiensfa=natikus.

Die uitvloeisel van hierdie ontluistering van die verlossingsgedagte en die instrumente van singe=wing, lei daartoe dat die waarneming horisontaal gerig word: "Is ons enigste funksie nie dit nie: om funksie te gee aan die natuur" (p 49). Gevolg=lik is daar 'n uitdieping van die seksuele as medemenslike verlossingsdaad. Ook hier egter word die boodskap uitgespel dat die seksuele in die dierlike ontaard het (vgl veral die slotbeeld van *Vir oulaas Lientjie*).

2.2 *Waarneming*

Die skokgebeure wat die waarneming na buite uit=stip, lei noodwendig tot 'n terugtrekking in die self, maar ook hierin artikuleer die verkenning 'n problematiese ek. Die verhaal, *Toe hulle op Gus ge=wag het*, stip die waarnemingsprobleem van die ek aan: "Hulle het gelag en gedink hoe gou 'n mens die kluts kan kwytraak as jy nie goed kan sien nie" (p 37). *Voorgevoel* dramatiseer die uitvloeisel van

die distorte waarneming waarmee die mens opgesaal sit. Die spreker in hierdie verhaal is gewikkel in 'n "dwangaksie" om te speel met die "distorsies van die ou ruit" (p 13), wat die waargenome objek fragmenteer in kop en hand en voet. Hierdie speel=aksie ontaard in 'n verlammende ervaring as die beeld van die Swartman die kamer instroom en dié hom tuismaak in die studeerkamer (rasionele). Met hierdie teleskopering van werklikhede word 'n anormale werklikheid gekonstitueer wat die skry=wende, vertellende ek so verlam dat hy as gevolg van 'n gebrek aan ordeningsenergie nie meer 'n ob=jektiewe werklikheid en 'n eie werklikheid uitme=kaar kan haal of hou nie.

Die dwangaksie waaronder die skrywer as speurder staan — "kyk, kyk en dan motiewe soek" (p 30) — noop hom om deur sy onbeantwoorde aanroep, "deur sy woord" (p 30), tog sin te agterhaal. Vandaar miskien die klein gedetailleerde beskrywing, die byna filmiese momentopname, wat 'n poging is om deur die woord die ritmiek van die lewe te stol in 'n aanskoubare fotobeeld waaruit sin agterhaal kan word. Die slotbeeld in *Lucy* is so 'n woordelose samespanning van voorwerpe waarin die spreker sy hele ervaring van die dood, en die tyd as deel daarvan, in 'n gefragmenteerde beeld teleskopeer. Die 'domwees' van sy eie verlamming (p 7) kry ook reliëf in *Ma se voorbode* waarin die dood, die sen=trale motief in die bundel, met lamwees geknoop word.

In die lig van die voorafgaande vind die gefrag=menteerde prosavorm sy beslag enersyds in die ver=brokkeling van die belewingspunt van die verhale, en andersyds in die aktualiteit van die stof wat paslik in die vorm van die koerantberig aangebied word. Miles het dan ook in *Liefs* daarin geslaag om in Afrikaans 'n geslaagde voorbeeld daar te stel van die genre wat as die van die "koerantcur=siefje" getipeer word.

3. OKKER: DIE "STOK-IN-DIE-WIEL"

3.1 *Tematiese voortskryding*

Okker is in meer as een opsig 'n verdere uitdieping van die intra-psigiese monodrama wat in *Liefs* ge= stalte kry. Die aksent het egter verskuif van die skrywende ek na die syn van die enkelingmens. Waar *Liefs* dus nog as 'n literêre credo en 'n uitsteek van die tentakels beskou kan word, is *Okker* 'n po= ging om deur die sintetiserende aard van die ro= manvorm die los gewaarwordinge binne die kring van die eie syn gestalte te gee. Die samespanning van dié gewaarwordinge moet egter nie as 'n positiewe teken gelees word nie omdat die verbrokkeling van die eie wêreld in *Okker* 'n katastrofale afloop het.

Die geweldsituasie waarin die twintigste-eeuse mens hom onlosmaaklik bevind, kry 'n monumentale opset in hierdie roman. Die aksent verskuif egter na die mens se aandadigheid daaraan sodat skuld en onskuld die twee pole is waartussen die absurde gebeure voltrek word. Waarmee nie geïmpliseer word dat die intra-aardse lading van dié roman netjies in positiewe en negatiewe kante verdeel kan word nie: die onskuld-skuld-motief word so nou verweef met die inwerking van aardse magte buite die beheer van die mens, dat die geheel 'n absurditeit artikuleer waarteen die mens nie ge= pantser is nie.

In *Liefs* word dit duidelik uitgespel dat die mens as kunstenaar nie meer "sin" kan gee aan die ab= surde nie. In *Okker* word die aandrang op die posi= tiewe daad, selfs die kleinste sinvolle daad, so= veel te meer 'n kritieke bestaansnoodwendigheid. Die sin van hierdie roman lê miskien dan juis ook daarin dat dit aantoon dat die eie magteloosheid lei tot 'n onvermydelike ondergang. Die absurde kringloop bly egter onbreekbaar: die mens gaan ten onder weens sy magteloosheid wat veroorsaak word deur 'n situasie waaraan hy skuldig-onskuldig is en waarin die positiewe en die negatiewe so verhul lê dat die mens vir hom geen koers kan uit= stip nie.

3.2 *Mens-en-wêreld*

Die omspannende absurditeit en oorbeklemtoning van geweld in hierdie roman maak 'n duidelike onder=skeid tussen mens en wêreld nouliks moontlik.

Die ruimte van die roman vind sy beslag in die chaos en geweld (vgl p 59, 127, 147, 178). En al wissel die omgewing geografies van Carnarvon na Johannesburg is in Carnarvon nie minder chaos en skokke as in die groot, lugbesoedelde, besige Jo=hannesburg nie. Só word Okker dan gedurig bloot=gestel aan, en selfs gekonfronteer met absurdi=teite waar hy hom ook al bevind — in 'n trein op pad na Botswana, in 'n kafee (hetsy in Carnarvon of Johannesburg), op 'n ou rommelhoop (wat teke=nend van die huidige samelewing is), in 'n pyp=tonnel - enige plek is vir Okker 'n bedreiging.

Nêrens is daar uitkomkans nie omdat die mens uit=gelewer is aan die koerant wat gedurig die "lewe vir die lewe wys". Die koerant is 'n kommunika=siemiddel, maar alle kommunikasie het sinloos ge=word, 'n cliché. Niemand kan meer alles glo wat gesê word nie, want die meeste daarvan is buiten=dien leuens, en tog teken almal, selfs Okker (p 234) daarop in. Die koerant vind groot byval want die leser is ingestel op die jongste nuus (p 218), sensasiebelus, hoewel hy tog inherent ook bang is vir die nuusflitse (p 242) wat sy eie skuld en aandeel uitwys.

Die talle koerantkoppe wat in die roman voorkom, aksentueer hoofsaaklik die gewelddadigheid waar=deur ons samelewing hom manifesteer en uiteinde=lik handhaaf. Geweld word trouens 'n basiese deel van menswees in hierdie eeu: daar word melding gemaak van die eerste minister se gebalde vuis (p 8), Okker se vrou Chrissie se gebalde vuis (p 16), Tante se "vuiste in 'n skrum" (p 42); ook Jenny se hand wat toegedraai is vanweë haar beserings in die protes teen geweld, is 'n "wit vuis" (p 121), en selfs die advertensiepop het 'n plastiekvuis (p 222).[1] Okker word deel van die geweld in soverre sy arms "twee effens slap masjiengewere" word (p 246), en hy die mier ten slotte geduldig dooddruk (p 246). Hy is deel van 'n mensdom waar mense nie

meer mense is nie (p 98) en 'n mens se lewe nie 'n tiekie werd is nie (p 217). Die mens het só deel geword van die geweld in en om hom, dat hy oral en altyd in 'n geweldrelasie met sy medemens is. Elk= een het 'n rooi flikkerlig nodig om die ander teen hom te waarsku (p 110). Geweld het selfs die plek van seks in die samelewing ingeneem: "we're doing for sex what Henry Ford did for the motorcar". Die 'orde' van die samelewing het verander in chaos, ten spyte daarvan dat alle mense geprefabriseer en uitkenbaar is deur 'n handelsmerk, 'n handelstjap (p 91).

Die geweld in die samelewing word ook aan die By= bel gekoppel: Ben se uniform van geweld lyk soos twee rooi wonde aan sy sye (p 60) — soos Christus se wonde; en die sirkustent waarin die uitstal= ling van geweld plaasvind, staan "soos 'n Saul vanouds, kop en skouers bokant sy omgewing uit" (p 102). As Jenny en Okker oor Ben (die 'Superman' van geweld) praat, is dit vir Okker asof God be= spreek word (p 175).

Alles in die samelewing gaan daarom dat produkti= witeit nie ingeboet mag word nie (p 110, 217) — die mens het 'n masjien geword, en tog veroorsaak die ongekende vooruitgang dat alles op die ashoop beland (p 191)! Dít wat vernietigend is, oor= heers. Uiteindelik lei alles tot desintegrasie, *ook die mens, waarvan Okker 'n sprekende voorbeeld is* (p 246). Daarom lyk dit asof alle mense se hoogste lewensideaal kerkhowe is (p 158), dit wil sê die dood. Okker word reeds van die begin af voorberei op 'n berekende dood (p 65), hy sien alles in ter= me van dood, ook homself (p 7), want alles is vir hom dood, ook die aarde (p 7). Dit wat nie dood is nie, huiwer op die rand van die dood: "Dis 'n ou beskawing wat ek besoek. Alles moet net toege= gooi word ... Ek word saam begrawe. Die hele aarde is jou graf" (p 16), en "Okker kry die ge= voel hy's te laat ... iets het reeds sy verwoes= ting gesaai, almal is dood, alles verlore, die he= le dorp, die landstreek" (p 63). Vir Okker is dit duidelik: "dit gaan te goed met my, 'n mens kan die grond (= dood) nie van jou weghou nie" (p 164, ons invoeging), hy voel hom bewus van die netheid van die dood teenoor die chaos van die lewe (p 90).[2)]

Al bied die dood nie 'n oplossing nie, bring dit tog 'n einde aan hierdie sinlose bestaan. Die moderne mens is so blootgestel aan, en slagoffer van skokke, geweld, en absurditeite, dat hy soos Okker, nie kan kophou nie, hy weet nie wat aangaan nie. En as daar 'n God is wat weet, is sy oë bui= tendien lankal weggevreet deur die kanker (vgl oom Chrissie, p 62), hy sien dus nie meer wat hier aangaan nie, en sou daar van 'n wederkoms sprake wees, sou dít ook te laat wees (p 234), want daar is nie meer keer aan die situasie nie. Die twin= tigste-eeuse mens het egter 'n duidelike Godsbesef, hulle besef selfs dat 'n Christus nodig is (p 216), maar selfs die wederkoms sal te laat wees, niks sal hierdie gemors op aarde weer kan opruim nie, elke mens moet maar sy eie Christus wees, en soos Okker met sy Christus-treë sy dood tegemoet stap (p 233).

3.2 *Die eensaam man in sy 'paradys'*

Die surrealistiese gewaarwording van die allesoor= heersende absurditeit van die bestaan noop mens om verskansing te soek in die wêreld van die self wat al hoe meer kontak met die "lewe" verloor. Okker kan egter geen sin vind in sy handelinge nie. Sy handelinge geskied op aandrang van mense wat hy nie kan peil nie omdat hulle deel is van 'n ander wêreld wat hy net deur halwe berigte leer ken het (p 97, 158). In hierdie wêreld is Okker die vreemdeling (vgl. p 5, 94, 98) wat leef in 'n wê= reld waarop die ander karakters as destruktiewe impulse inwerk. Hy is die man-op-straat, die al= gemene vent (p 99), "sy lewe is goedkoop, sy huis publiek, hy voer 'n hopelose stryd teen 'n magti= ge, onsigbare vyand ..." (p 77).[3)]

Hy wil nie betrokke raak nie (pp 149, 158), maar hy besef meer en meer dat hy skuld het en dat dit daarom onvermydelik is dat hy wel betrokke sal raak. Sy probleem is ander mense: hulle laat hom skuldig voel (p 97), daarom kan hy nie sorgvry bestaan nie. Okker het nie 'n heldere uitsig op die werklikheid nie en dit veroorsaak ook sy ver= wardheid en desoriëntasie ten opsigte van die werklikheid. Hy meen egter dat dit die lewe is

wat verward is, hy het hom maar net goed aangepas (p 196). Hy sien die lewe as 'n geboorte: Hoe gouer dit verby is, hoe beter. Die lewe tussen die begin en die einde is vir hom 'n voltooidheid, 'n onbewuste betrokkenheid, met iets boos aan die beweging. Al waarop hy kan staatmaak, is voorge= voelens, sy intuïsie (p 96). Aan die einde gebeur met Okker wat sy vriend Dick reeds aan die begin 'voorspel' het in sy siening van Okker: "Jy lyk vir my net meer as ander mense soos 'n ballon. Dis net bleps en dan kapoet" (p 12). Dít ís dan ook Okker se uiteinde: hopelose ondergang (p 246).

Selfs die positiewe element in Okker se lewe, sy verhouding met Jenny, hou nie stand nie. Ten spyte van sy liefde vir haar (p 176), haar be= sorgdheid oor die samelewing (p 166) en haar pro= tes teen geweld (p 145) vervaag die kommunikasie tussen hulle. Tog bly hy dink aan haar, die per= soon wat Ben doodgemaak het. Die kop van die Brahms-beeldjie op die vloer is egter teken van die positiewe wat nie vir hom kon deurbreek nie. Dit is ook Jenny wat perspektief gee op Okker se onwillekeurige herinneringe aan die verlede en die spanning in sy lewe aandui: Hy wil onskuldig word (p 173) en sonder verlede wees, met 'n oop toekoms (p 46), maar hy kan nie sy verlede, en daarmee sy skuld, afskud nie.

Okker se vriend Ben, wat hom herinner aan sy skuld van die verlede, nl die dood van ou Radue, word verteenwoordiger van die wêreld van geweld en chaos, met die ring aan sy pinkie waarmee hy soos 'n koning van ouds, sy seël afdruk op die chaos en geweld van die samelewing. Okker is bang vir Ben, wil hom dood sien, maar Ben se skim bly vir Okker by tot sy einde wanneer hy vir oulaas herinner word aan Ben, en daarmee saam, aan sy verlede en sy skuld. In die skrif op die vuurhoutjiedosie: "Met die komplimente van Ben Venter" (p 245).

'n Ander persoon wat deel uitmaak van Okker se huidige belewing van chaos en veral geweld, is Tante. Sy dra ook, soos Ben, haar rooi uniform van geweld, haar onderklere vol bloed. Okker kom agter dat Tante so gewelddadig is omdat sy wraak neem op die dood van haar gesinslede wat wreed

vermoor is (p 87). Okker sien vir Tante as die Moeder van geweld (p 66, 83). Tante word ook met 'n dominee vergelyk, iets wat vir Okker gepaard gaan met haar moederlikheid (p 88). Haar verhou= ding met die dood raak dus 'n godsdienstige ritu= eel.

Dick, die Kleurlingvriend van Okker, is 'n waar= skuwende element in sy lewe. Telkens as Okker met Dick te doen het, of as hy van hom droom, doem daar 'n hand voor hom op wat hom wil keer en waar= sku. Dit is Dick wat 'n verhelderende perspektief gee op die vreemde verhouding tussen Ben en Okker. Hy sê dat die vraag nie is waarom Ben nie vir Ok= ker wil met rus laat nie, die vraag is inderdaad waarom Okker nie vir Ben kan met rus laat nie. Daarmee dui hy aan dat Ben betekenis gee aan Okker se lewe deur middel van vreemde opdragte wat Okker nie verstaan nie, maar tog uitvoer. Enersyds doen hy dit omdat hy in Ben se mag is (omdat Ben ook weet van Okker se aandeel in ou Radue se dood), en andersyds omdat Okker daardeur kans kry om iets te dóén, iets te beteken, 'n funksie in die lewe te hê, al is dit net 'n negatiewe funksie. 'n Ge= sprek met Dick laat Okker besef dat hy nie onskul= dig is nie, want onkunde en onskuld bestaan nie (p 209).

Okker se leepoog is 'n band tussen hom en sy oom Chrissie, wat op sy beurt Okker se band met die verlede is. Dit lyk of oom Chrissie in 'n groot mate Okker se gewete geword het, hy is die skilpad met wie Okker (die haas) gedurig in 'n resies ge= wikkel is en teen wie Okker altyd verloor.

Ou Radue, nog 'n figuur uit Okker se verlede, is 'n belangrike skakel in Okker se lewensprobleem (sy skuld). Sy onnatuurlike vrees vir varings spruit uit die noodlottige gebeurtenis toe hy die varing op ou Radue laat val en sy dood veroorsaak het. Okker probeer om homself te oortuig dat dit nie sy skuld was nie: "Ou Radue het geval ... geval" (p 208). Okker besef dat sy verlede hom ingehaal het, dat dit te goed gaan met hom, daarom het ou Radue "sy dik hand gestuur om my te kom herinner: dit gaan te goed" (p 158).

3.3 *Perspektief*

Die betrokke derdepersoonsperspektief van *Okker* bring mee dat die hele romangegewe sy beslag binne Okker as die sentrale belewingspunt verkry. Die enkele ingrype van die verteller (p 7) waarin Okker direk toegespreek word, aksentueer egter ook die gerig wees op die hoofkarakter. Die parente= tiese gedagtestroom binne die reeds bestaande dink, word as't ware 'n tweede, selfs vir die ver= teller onsigbare, gedagtestroom wat 'n meerdimen= sionele vorm aanneem, soos die volgende: "en hy dink: weet sy werklikwaar nie van my fout nie? (Kan 'n mens deur daardie gekleurde glasvensters van die stoepdeur sien?)" (p 130).

Die totale verswelg wees in die eie wêreld word dramaties verbeeld in die toneel waar hy in sy leë woonstel staan: hy is die "eensaam man in sy pa= radys" wat ten spyte van die Godgegewe "boordevol lig" geheel en al niks kan sien nie, want hy "staan met sy gesig vlak teen 'n gitswart bord" (p 52). Dus: die mens kan geen objektiewe werk= likheid buite homself ken nie en juis daarin lê Okker se probleem, word die hele bestel van dinge waarin hy hom bevind een groot chaos waaruit geen positiewe sin agterhaal kan word nie.

Ben suggereer hierdie gebrekkige sien van Okker deur die verwysing na sy "leepoog" (p 18) en Okker se pogings om sy "omgewing in beheer te hou" (p 177) of om kontak te skep, is so futiel soos dié van "iemand wat met 'n droë hoenderbeentjie teen 'n plastiekemmer seine moet uitstuur vir 'n skip wat in die donker teen sy opblaasboot verbyskuur" (p 9). Al ander oog wat hy het om na buite te kyk, is die mond van Ben (vgl die surrealistiese visioen waarin Ben se mond 'n oog word, p 19), maar "in Ben se mond verander alles altyd, niks bly dieselfde nie, alles is een groot warboel son= der rede" (p 123).

Die spieël as objektiewe reflektor is vir Okker ook van geen nut nie, want hy sien net gefragmen= teerde stukke in die spieël, of die spieëls is self gefragmenteerde dele (vgl onder andere p 5, 12, 17 en 52-53). Hierdie gebrekkige sien na

buite en die chaos waarvan hy bewus word deur sy verkenningsmiddele na buite, verklaar die oorwe= gend nihilistiese toon van die roman — "dit is sy oog wat verhoed dat sy gesig in 'n glimlag kan vertrek" (p 18). Al keer wat hy glimlag, is as hy die koerantkantore binnegaan. Die koerantkantoor is "die ene venster", het dus perspektief na buite, en stap hy in, voel dit asof hy "deur 'n venster inklim" (p 143). Die gebrekkige waarneming na buite lei dan noodwendig tot die verkenning van die self, 'n fiksering van die self, sodat alle gegewens vanuit en in Okker-hulle beslag kry in hierdie warboel sonder rede waarin alles vasgevang is.

3.4 *Kunssiening*

Vroeër is aangetoon hoe die stukkies verbrokkelde prosa, die berigvorm in *Liefs* 'n verkonkretisering is van die filosofiese lading van die bundel in sy geheel. In *Okker* is dit egter opvallend hoe die koerantberig self 'n deel van die aanbieding vorm, en hoofsaaklik die funksie het om stukkies realia binne die kunswerk in te dra. Hiermee word dwin= gend gestalte gegee aan die motto van hierdie ro= man: "The situation of our time surrounds us like a baffling crime" (W H Auden).

Die wêreld waarin Okker beweeg — die romanwêreld — bestaan feitlik uit 'n geheel wat opgebou is met advertensieborde, handelsname, koerantberigte en -koppe en ander vertroude dinge uit die wêreld van die leser. Die invoer van hierdie stukkies realia het ten doel "om die lewe aan die lewe" (p 144) te wys — nie bloot mimifiserend nie, maar ter wille daarvan om 'n sekere tydsgees oor te dra: die materialisme en kommersiële "Pepsi Cola-mentaliteit" van ons eeu.

Die eksperimentele en vernuwende karakter van hierdie roman vind sy beslag in die wyse waarop Miles binne die romanvorm die tegnieke van die mo= derne visuele kunste (Dada, Pop en Super Realisme) manipuleer, en deur die tegniek 'n gedagtelading betrek om gestalte te gee aan sy kunsbeskouing.

Hierdie kunsrigtings gaan uit van die oortuiging dat die kuns nie werk met die verwyderde of dit wat anders as die werklikheid/die alledaagse is nie. Dus 'n besonderse vorm van betrokke kunsbe= oefening. Die tegnieke en media van Dada is te= wens 'n manifestasie van die strewe om KUNS van sy troon af te haal, uit die museum te kry en dit te bring na die man in die straat in 'n taal wat hy verstaan: die advertensie, die koerant, die film, blikkies kos, dit wil sê die voorafvervaardigde artikel wat dan binne die kuns uit sy gewone kon= teks gebruik word. Skok is ook 'n essensiele kom= munikasiemiddel van hierdie kuns omdat dit vir ef= fek afhanklik is van die herkenning van 'n ver= troude ding in 'n totaal vreemdsoortige omgewing. Die tegniek van komposisie is die collage of mon= teerwerk wat terselfdertyd 'n konkretisering is van die lewens- en wêreldbeskouing wat hierdie kunsvorm ten grondslag lê, naamlik dat die mens se hele waarneming van die werklikheid in die eer= ste plek uit fragmente bestaan, omdat die wêreld in 'n geestelike sin verbrokkel is.

Hierdie opbou uit skerwe (collage) kenmerk die hele wyse van waarneming in hierdie roman vanuit die sentrale belewende ek. Hy sien Dick byvoor= beeld as "'n beeldjie spesiaal gemaak van verskil= lende materiale — hout, vel, glas, ivoor, albas= ter en van hare — spesiaal vir toeriste" (p 12) dus kitskuns. Dick sê van Okker "jy lyk vir my net meer as ander mense soos 'n ballon. Dis net bleps en dan kapoet" — die aankondiging van wat inderdaad aan die einde van die roman voltrek word in die slotwoorde.

Ten spyte van die erns waarmee hierdie kunstenaars hulle kunsbeoefening aanpak, geskied dit in die gees van 'n debunking van die kunstenaar as die heilige koei.

Van die sogenaamde Happenings, wat treffend ver= beeld word in die episode waar die motorwrakke ("suds") uitgestal word, sê Schaeffer (1970) die volgende: "In deze happenings word men als het ware midden in het schilderij geplaatst. Men kijk naar handelende mensen en als toeschouwer wordt men gedwongen mee te doen. Er is altijd een

element van het absurde en meestal ook van het sexueel-zedelose. De toeschouwer wordt er volko=men bij betrokken en moedwillig 'vernietigd'. Wat is de intentie van dit alles? Alles is gebaseerd op toeval. Toeval is niet beperkt tot een schil=derij, maar bepaaldt de gehele structuur van het leven. De toeschouwer wordt deel van het Toeval, het zinlose, het niets, en zo wordt zijn mense=lijkheid vernietigd" (p 37).

Hierdie lewensbeskouing onderliggend aan die uit=stalling van "suds" het ook ten doel om die visie van *Okker* . . . te vergestalt: die mens is slagof=fer van die noodlot (toeval), hy is onwillekeurig daarby betrokke en niks kan sy ondergang, die ver=nietiging van sy menslikheid, verhoed nie.

Die verlange na 'n utopiese bestaan buite hierdie vernietigende werklikheid word binne die roman in=gedra deur die verwysing na die kuns van Mondriaan wat by beide Okker en Jenny aanklank vind (p 121, 243). Soos Mondriaan is hulle dus beide op soek na 'n ontwykbare absolute binne die relatiwisme van hierdie wêreld. Soms soek Okker dit egter in die verbode wêreld van die self waar hy soos 'n voël bo hierdie werklikheid uit kan styg (vgl ver=al sy vereenselwiging met die voël p 9, 108). Soms neem die ontvlugting die vorm van 'n Zen-satori aan deur die momentele bevryding van seksuele ver=keer (p 176).

Met hierdie eerste twee werke het Miles hom as 'n ernstige kunstenaar bewys. Sy kuns is ingestel op die vibrasie van die waarheid wat geopenbaar word in die "unspeakable madness" (*Okker*, p 168) van ons tyd.

P H Swanepoel
Estelle Kruger

VOETNOTE

1. Die immerteenwoordige geweld blyk uit die "afslag van pryse" in "prysoorloë"(p 222), die geweld waarmee stede gebou word (p 178), die geweldige wind (p 147), die luggie wat hom soos geweerskote begroet (p 59), die fortagtige mynhope (p 192) — landwye geweld (p 229).

2. Elke mens leef maar net om dood te gaan: "'n Kerkhofgemeen= skap met kerkhofgeriewe ... kerkhofideale ... kerkhofywer ... 'n Dorp vol kerkhofgesindes met vaste kerkhofgeloof, goeie kerkhoffabriek, nutteloos soos 'n kerkhofhorlosie, alte kerk= hoflekker met kerkhofgeregtigheid" (p 158). Ook Okker is deel van hierdie 'kerkhofgemeenskap', hy droom daarvan (p 244) en wanneer sy droom werklikheid word (p 246), hang sy arms en hande al pap, "halfstok soos vlae op 'n roudag", hulle rou oor Okker se dood.

3. Hy is gedurig in stryd gewikkel, maar verloor altyd (p 101); sy funksie is om verkeerd te weet (p 66), om stok in die wiel te wees. Hy sien selfs in dat hy voorberei word op 'n bere= kende dood (p 65).

BRONNELYS

Gebruikte tekste

Miles, John 1970 Liefs nie op straat nie. Kaapstad, Buren.

Miles, John 1973 Okker bestel twee toebroodjies. Kaapstad, Buren.

Verwysingsbronne

Brink, André P 'Sewentig laat sy stem hoor'. *Die Burger*, 2 Aug.

Swanepoel, P H 1973 'Hier is die romankuns van Sewentig', *Rapport*, 29 September.

Vir verdere studie

Rookmaaker, H R 1970 Modern art and the death of a culture. London, Inter-Varsity Press.

Schaeffer, F A 1970 De God die leeft. Amsterdam, Buijten & Schipperheijn.