

T.N.&A

Redaksioneel Ronel Foster (gasredakteur)	1
De innemende verteller Louwrens Penning Hans Ester	5
Rob Antonissen in die Afrikaanse literatuursisteem Bernard Odendaal en Hennie van Coller	20
Breytenbach in Den Haag: Uit de gesiedenis van 'n <i>Seisoen in die paradys</i> . Met een inédit Eep Francken	37
Afrikaanse herskrywings van Martinus Nijhoff se ikoniese gedig "Impasse" Ronel Foster	51
Die "vertaling" van kulturele identiteit in <i>Mamma Medea</i> van Tom Lanoye (2001) en Antjie Krog (2002) Lucelle Hough en Dorothea van Zyl	69
Amsterdam "deur die vensters van fiksie". Literêre verbondenheid en relasionele ruimte in <i>Die sneeuslaper</i> van Marlene van Nickerk Adèle Nel	89
Omslag: Illustrasie deur Christa van Zyl. Origami-swane deur Stephanie Rous.	

19DE JAARGANG NR. 1 2012

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

T.N.&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
19DE JAARGANG NR. 1 2012



T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

19DE JAARGANG (2012) 1STE UITGAWE

T.N&A is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek, met finansiële steun van die Nederlandse Taalunie. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Redaksie: Prof. P.L. van Schalkwyk

Uitleg: Christa van Zyl

Redaksie-sekretariaat: Skool vir Tale, Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus, Privaatsak X6001, Potchefstroom 2520, Suid-Afrika. **Tel.:** +27 (0)18 299 1492; **e-pos:** Phil.VanSchalkwyk@nwu.ac.za

Inskrywings en betalings:

Die ledegeld bedra:

- R150 per jaar vir binnelandse lede
- R200 per jaar vir buitelandse lede

Betaal u ledegeld **elektronies** in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:
Banknaam: ABSA
Bankrekeningnommer: 1190 154 676
Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
Takkode: 632005 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
Verwysingsnommer: U van en voorletters (baie belangrik)
- Faks, e-pos of pos daarna die bewys van u betaling *saam met* die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, dr. Nerina Bosman, by die onderstaande adres: Faksnommer: 012 4202349. E-posadres: nerina.bosman@up.ac.za of kobie.dekamper@up.ac.za. Posadres: Departement Afrikaans, GW 15-9, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria

Of betaal u ledegeld oor die pos:

- Maak 'n tjek of posorder uit aan Die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek.
- Pos die tjek of posorder *saam met* die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, dr. Nerina Bosman, by die onderstaande adres:
Departement Afrikaans, GW 15-9, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria

Redaksieraad:

W.A.M. Carstens (Noordwes-Universiteit)
J. Dewulf (University of California)
M.E. Meijer-Drees (Universiteit Utrecht)
H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit)
H. Ester (Radboud Universiteit Nijmegen)
E. Jansen (Vrije Universiteit en Universiteit van Amsterdam, Navorsingsgenoot Universiteit van Johannesburg)
ISSN 1022-6966

J. Koch (Adam Mickiewicz Universiteit)
O.J. Praamstra (Universiteit Leiden)
P. Swanepoel (Universiteit van Suid-Afrika)
Y. T'Sjoen (Universiteit Gent)
H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat)
J. van der Elst (Noordwes-Universiteit)
A.T. Zuiderent (Vrije Universiteit Amsterdam)
R.S. Kirsner (University of California)

Redaksioneel

Ronel Foster (gasredakteur)

Hierdie uitgawe van *T.N&A* bevat ’n sestal artikels oor die literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands. Die artikels is oorspronklik gepubliseer in die boekpublikasie *Toenadering: Literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands / Toenadering: Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands* (2012), met Yves T’Sjoen en Ronel Foster as redakteurs. Die uitgewer is Acco in Leuven en Den Haag. *Toenadering* is ’n tweede publikasie met komparatistiese artikels oor die Afrikaanse en Nederlandstalige letterkundes. Die eerste is in 2009 deur Acco uitgegee, met die titel *Over grenzen: Een vergelijkende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie / Oor grense: ’n Vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poësie*. Die redakteurs was Ronel Foster, Yves T’Sjoen en Thomas Vaessens. Sekere van die artikels van *Over grenzen / Oor grense* is ook opgeneem in twee uitgawes van *T.N&A*: in die tweede nommer van sowel 2006 as 2008. Waar *Over grenzen / Oor grense* artikels bevat oor poësie ná 1945, is *Toenadering* nie genre- of periodespesifiek nie.

Hoewel al die artikels in hierdie uitgawe van *T.N&A* ’n historiese element bevat, is die inslag telkens verskillend. In Hans Ester se artikel word aandag bestee aan die Nederlandse skrywer Louwrens Penning (1854–1927). Van al die Nederlandstalige romanskrywers wat oor die Anglo-Boereoorlog geskryf het, het Penning waarskynlik die mees invloedryke rol gespeel ten opsigte van die beeldvorming van Suid-Afrika in die Nederlandse literatuur. Penning se romans het eers as vervolghverhale in tydskrifte verskyn, waardeur hy ’n groot leserspubliek bereik het. Toe hy Suid-Afrika in 1922 en 1923 besoek, het Penning vir die eerste keer kennis gemaak met die land waaroor hy met soveel geesdrif geskryf het. Ester bespreek die strategieë wat Penning aangewend het en toon aan dat sy stereotipiese beskrywing van die land en van die karakters só idealiserend is dat dit afbreuk doen aan die waarde van sy werk.

In Bernard Odendaal en Hennie van Coller se artikel word ondersoek ingestel na die posisie en rol van die Vlaamse literator Rob Antonissen in die Afrikaanse literatuursisteem. Antonissen se kennismaking met die Afrikaanse letterkunde deur middel van ’n boekversameling in Steenbrugge lei tot sy emigrasie na Suid-Afrika in 1950, waar hy ontwikkel tot een van die mees invloedryke literatore in die Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Hoewel Antonissen se werk ’n “konstruktiewe” rol in die Afrikaanse sisteem gespeel het, was daar die skadukant van die sterk kanonvormende invloed wat sy beskouinge uitgeoefen het. Deur die gehalte en substansie van sy literêre navorsing en van sy kritiese perspektiewe het Antonissen daarin geslaag om homself as prominente rolspeler in die Afrikaanse letterkunde te vestig. Net soos Jan Greshoff en H.A. Mulder voor hom, was Antonissen beklee met die gesag van aansien in die Nederlandstalige wêreld. Deur sy bydraes tot vaktydskrifte, sy werk

as literatuurgeskiedskrywer en sy rol as antologiseerder, het hy belangrike sistemiese instrumente gehanteer in die Afrikaanse literêre sisteem.

Eep Francken se artikel handel oor die geskiedenis van Breyten Breytenbach se *'n Seisoen in die paradys* (1976), waarvan die oorspronklike uitgawe van meet af aan omstrede was omdat Breytenbach toe in die gevangenis was en nie sy boek self kon redigeer nie. 'n Vergelyking van die Afrikaanse teks met die Nederlandse en die Engelse vertalings (1980) – wat gebaseer is op die oorspronklike Afrikaanse tikskrif, wat in die Letterkundige Museum in Den Haag bewaar word – laat duidelik blyk dat daar talle gedeeltes in die Afrikaanse uitgawe ontbreek. Francken herkonstrueer die teks- en edisiegeskiedenis van die boek en werp lig op die rolle van Chris Barnard, Ampie Coetzee, John Miles en Bartho Smit.

In Ronel Foster se artikel word ondersoek ingestel na drie Afrikaanse herskrywings van Martinus Nijhoff se bekende gedig “Impasse”, wat in 1935 verskyn het en wat hy telkens herskryf het. Die drie Afrikaanse herskrywings is dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002). Ondersoek word ingestel na die aard van die impasse in die onderskeie herskrywings en na die wyse waarop die herskrywers die Nijhoff-bronteks(te) approprieer, individualiseer en parodieer. Die polemiese inslag van die herskrywings word ook verken. As teoretiese begroning word Simon Dentith se *Parody* (2000) benut. Vrae wat aandag geniet, is die volgende: Waaraan kan die ikoniese status van die Nijhoff-variante en hul besondere nawerking oor dekades heen toegeskryf word? Op welke wyse gee die verskillende digters 'n eie invulling aan die oorspronklike gegewe? Hoe verskil die agtergrondgeskiedenis en bundelkontekste van die verskillende herskrywings? Het die digters enige poëtikale uitsprake in byvoorbeeld onderhoude of artikels oor die herskrywings en die oorspronklike Nijhoff-gedigte gemaak?

Lucelle Hough en Dorothea van Zyl onderneem 'n vergelykende ondersoek na die “vertaling” van kulturele identiteit in *Mamma Medea* van Tom Lanoye (2001) en Antjie Krog (2002). In Lanoye se dramateks word die Griekse verhaal van Medea en Jason gebruik om aan te toon hoe kulturele identiteite gekonstrueer word, maar ook in botsing kan kom. Hierdie kultuurspanninge word onder meer bewerkstellig deur die benutting van binêre opposisies en deur die konstruksie van kulturele identiteit wat geassosieer word met die vorming van die Ander. In Krog se Afrikaanse weergawe van die tragedie word soortgelyke binêre opposisies en spanninge gevind, maar gesitueer in 'n eietydse Suid-Afrikaanse kulturele konteks. Die artikel gaan komparatisties te werk met Lanoye se teks en Krog se vertaling daarvan, maar geskied nie vanuit 'n vertaalwetenskaplike perspektief nie. Die fokus van die studie rus eerder op die ontginning van die Medea-mite in 'n unieke Suid-Afrikaanse konteks en op die uitwerking daarvan op die vertaling, asook op die konstruksie van kulturele identiteit. In Lanoye se oorspronklike teks word die kultuurspanninge meer tydloos aangebied en van toepassing gemaak op die Nederlandse en Vlaamse kontekste. Die wyses waarop Krog die Nederlandse landskap en kulturele identiteit in 'n Suid-Afrikaanse konteks



verwerk, asook die moontlike redes daarvoor, word bespreek.

Adéle Nel stel in haar artikel ondersoek in na die verbondenheid met die Nederlandse literêre sisteem in Marlene van Niekerk se kortverhaalbundel *Die sneeuslaper*; 'n verbondenheid wat spesifiek manifesteer in die komplekse interaksie van ruimtelike relasies, met die klem op Amsterdam as narratiewe ruimte. Amsterdam as “moederstad” (Van Niekerk, 2009: 12) word die kreatiewe impuls vir, sowel as die poëtikale raam waarbinne sy haar narratief op idiosinkratiese wyse aanbied. *Die sneeuslaper* kan voorts ook gelees word binne die internasionale opvatting van relasionele ruimtelike denke en die nuwe mobiliteitsparadigma. Soos wat die swerwende karakters en die verhale migreer en inspeel op mekaar, is daar sprake van ruimtelike migrasie, sowel as ruimtelike relasionaliteit tussen Stellenbosch en Amsterdam. Die verhouding stad-subjek manifesteer ook in *Die sneeuslaper* by uitstek in die topos van identiteitsverlies en -onthegting, sowel as die psigologiese topologie van die karakters. Hierdie wisseling in identiteit en die vermomming van hawelose karakters word terselfdertyd gelykgestel aan 'n “afgrond” – die afgrond van waansin waarna verskillende karakters op verskillende maniere gedryf word.

In die volgende uitgawe van *T.N&A* verskyn 'n verdere sewe van die artikels uit *Toenadering*.

Hartlike dank aan al die binne- en buitelandse keurders, sowel as aan Madaleine du Plessis (Afrikaanse teksversorger), Els van Damme (Nederlandse teksversorger) en Christa van Zyl (grafiese ontwerper).

Universiteit van Stellenbosch



De innemende verteller Louwrens Penning

Hans Ester

The charming narrator Louwrens Penning

Dutch author Louwrens Penning (1854 – 1927) indisputably contributed more than any other novelist in the Netherlands to the high degree of solidarity with the Boers before, during and after the Anglo-Boer War 1899 – 1902. Penning, being a believer in the Calvinist tradition, had a profound trust in God's guidance of history. He identified the war of the Boer soldiers against the British imperialists with the rebellion of the Dutch out of their true religious convictions against the Spanish oppression during the sixteenth century. Penning published his novels first of all as serials in magazines with a high circulation. The result was a deep emotional involvement of his readers in the adventures of his main characters. Penning did not know South Africa by experience until his visit to his brothers in South Africa in 1922 and 1923. Penning's descriptions of the South African landscape are of a general nature. A few details are enough to develop an image of the South African veld in the mind of his readers. Penning's stereotypical way of characterising the Boers and their land limits the value of his novels. Historically seen, Penning was important as creator of an image - the image of the Boers as noble heroes.

Het boek *Uit mijn leven van Louwrens Penning* (1854-1927) verscheen in het jaar van zijn overlijden. Wat uit deze autobiografische schetsen naar voren komt, is de klemtoon die Penning op zijn relatie met Zuid-Afrika legt wanneer hij de essentie van zijn leven wil beschrijven. Van Pennings tachtig zelfstandige publicaties in boekvorm is het merendeel aan de Nederlandse en de Europese geschiedenis gewijd. En toch is Zuid-Afrika het scharnierpunt van zijn leven, van zijn leven als burger en van zijn leven als schrijver. Dat Penning ook vandaag de dag nog niet vergeten is, blijkt uit het boek *War of Words. Dutch Pro-Boer Propaganda and the South African War* (1899-1902) van Vincent Kuitenbrouwer. Hij noemt Penning de “most popular writer of novels about South Africa in the Netherlands” (Kuitenbrouwer, 2012: 290). Eerder, in 1999, had Wilfred Jonckheere in zijn omvattende boek *Van Mafeking tot Robbeneiland. Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996* een hoofdstuk aan de romans van Penning gewijd onder de titel “Pennings idealistische visies”. Daarin stelt Jonckheere (1999a: 88) terecht dat de geschiedenis bij Penning altijd via individuen en hun verwanten verloopt: “Vanaf zijn eerste roman gebruikte Penning een vertelstrategie die hij zijn leven lang zou blijven volgen, namelijk het inkleden van historische feiten aan de hand van de persoonlijke ervaringen van een of meerdere Afrikanerfamilies.” Deze Afrikanerfamilies, zo constateert Jonckheere, hebben doorgaans sterke genealogische banden met Nederland. De Boeren zijn niet zomaar Zuid-Afrikaans, ze zijn “Hollandsch-Afrikaans”.

Penning begon met het schrijven van journalistieke bijdragen tijdens zijn betrekking bij een graanhandelsfirma in Gorcum. Voor het tijdschrift *De Drie Provinciën* schreef hij het wekelijks “Buitenlands Overzicht”. In 1888 verschenen in datzelfde blad twee

feuilletons van Pennings hand: *Het beleg van Gorcum* en *De Watervloed*. Deze verhalen vielen bij de lezers in de smaak, maar volgens Pennings beschrijving in *Uit mijn leven* waagde geen uitgever zich aan een boekeditie. *Het beleg van Gorcum* verscheen pas in 1906 bij de christelijke uitgeverij Callenbach in Nijkerk en *De Watervloed* over de Sint-Elisabethsvloed van 18 november 1421 kwam in 1905 uit, eveneens bij Callenbach. Dit boek bracht het tot een vierde druk in 1924. Het eerstgenoemde boek over het beleg van Gorcum door Franse troepen in november 1813 heeft een fraaie opgeplakte kleurillustratie op het voorblad. De victorie voor Penning als schrijver begint echter niet met de Nederlandse geschiedenis, maar met Zuid-Afrika.¹

Het echte keerpunt in Pennings leven, een keerpunt dat hem ten slotte de kant van de literatuur liet kiezen, was de zogenaamde Jameson Raid in 1896, de mislukte poging van de mijnmagnaat en politicus Cecil John Rhodes om Johannesburg en daarmee de Zuid-Afrikaansche Republiek van president Paul Krüger in handen te krijgen. Penning (1927: 135-136) vertelt over zijn opwinding naar aanleiding van deze overval in zijn autobiografie *Uit mijn leven*:

Het plan zakte roemloos ineen; de Transvalers waakten; de hoeven van het Boerenpaard waren vlugger dan de avonturiersbende van Jameson. Binnen een etmaal was alles beslist, en zat Jameson met zijn bende achter stevige grendels. Mijn opwinding op dien Nieuwjaarsdag was hevig. "Het raast in mijn bloed," zeide ik tot mijn vrouw: "ik zal een koud stortbad nemen." En ik nam een koud stortbad. "Is 't nu over?" "Nee," was mijn antwoord: "ik zal nog een koud stortbad nemen." En ik begrijp nog heden niet, dat mijn gevoelige huid er niet een geduchte rheumatiek van heeft opgelopen. Dat gistende bloed kwam niet tot bedaren. Het werd mij te eng in huis; Jameson was de oorzaak. En ik ging de straat op.

Toen viel het besluit om over het benarde Boerenfolk, die in zijn ogen heldhaftige nazaten en fysieke voortzetting van de Nederlandse geuzen, te schrijven. Weliswaar raadde ds. Lion Cachet Penning (1927: 137) af om over de Boeren te schrijven: "Ik zou een caricatuur, een spotbeeld van de Boeren maken." Maar Penning liet zich niet van de wijs brengen. Het begin was aarzelend, maar de beschrijvingen van Penning sloegen goed aan. De lezers kregen er niet genoeg van. Dat blijkt wel uit de oplagecijfers van de verschillende romans die in Zuid-Afrika spelen. De reeks begon met *De Helden van Zuid-Afrika*, dat in 1896 bij uitgeverij F. Duym in Gorinchem (Gorcum) verscheen. Tot Pennings overlijden kwamen zes drukken van dit boek uit, tezamen 13.000 exemplaren. In het jaar daarna, 1897, verscheen *De scherpschutters van Zuid-Afrika*. Deze roman beleefde zes drukken tot 1927, met een totale oplage van eveneens 13.000 exemplaren. Dit boek werd gevolgd door *De ruiters van Zuid-Afrika* in 1898. De vierde druk van deze roman verscheen al in 1900. De vier drukken samen tellen 8.000 exemplaren. Daarna stegen de oplagen, zij het niet opzienbarend. Ik geef daar twee voorbeelden van: *De Leeuw van Modderspruit* is een roman uit 1899. Tot 1927 werden 14.000 exemplaren van deze roman gedrukt. Tot november 1949 kwamen er

nog 11.000 exemplaren bij. Tijdens de Duitse bezetting moet dit een populair boek zijn geweest dat aan de vaderlandse behoeften van die jaren tegemoetkwam. De uitgever was H.C. Voorhoeve, later La Rivière & Voorhoeve. Eveneens bij Voorhoeve kwam in 1902 de roman *De verkenners van Christiaan de Wet* uit. Het was het derde deel uit de bekende Wessels-serie over Louis Wessels. De eerste vijf drukken telden samen 15.000 exemplaren. Tot 1949 kwamen daar door herdrukken uit 1941, 1943 en 1949 nog 11.000 exemplaren bij. Met de roman *De overwinnaar van Nooitgedacht* uit 1904, het vierde deel uit de Wessels-serie begon de oplage alweer te dalen. Tot en met 1927 bedroegen de oplagen samen 10.000 exemplaren. In 1936, 1940 en 1949 werd de roman herdrukt met in totaal 9.100 exemplaren. De oplagen van Pennings werk na 1945 zijn als echo van de vereenzelviging met de Afrikaner Boeren historisch interessant. Ik heb die niet meer systematisch onderzocht. Zeker is in ieder geval dat diverse romans over Zuid-Afrika van Pennings hand tot in de jaren tachtig van de vorige eeuw zijn herdrukt. Herdrukken zijn er na 1945 ook van andere romans geweest. Bijvoorbeeld van *Op den tweesprong. Een verhaal uit de groote Fransche revolutie*. De roman kwam in 1907 uit, in 1910 opnieuw als feuilleton in het *Arnhemsch Dagblad* van 4 februari tot 13 juni 1910. Na 1945 kwam het boek opnieuw uit in een ongedateerde, niet bepaald fraaie editie bij uitgeverij J.J. Groen in Leiden.² Louwrens Penning is daarmee nog lang niet vergeten in Nederland. Vooral de wat oudere Nederlanders van protestantse huize krijgen lichtjes in hun ogen wanneer de naam Penning valt. Niet zelden kunnen zij episodes uit de romans van Louwrens Penning navertellen. Uit de romans over Zuid-Afrika welteverstaan. De rest is op respectvolle wijze deel van de geschiedenis geworden. De vraag is of die vergetelheid terecht is. Het zou zeer lonend zijn om de wijzen van karakterisering van personen in de romans over koning Gustaaf Adolf, Jan Pieterszoon Coen of Michiel Adriaanszoon de Ruyter met de stereotypering in de Zuid-Afrikaanse romans te vergelijken.

Waarom is Zuid-Afrika voor Louwrens Penning als verteller en romanschrijver van doorslaggevend belang geworden? In de eerste plaats kwam dit door de oprechte verontwaardiging van deze man over het door de Engelsen gepleegde onrecht, zoals hij dat in de jaren rond 1900 heeft ervaren. Of Penning een volledig en waar beeld van het gebeuren in Zuid-Afrika had, doet er pas in tweede instantie toe. Dit was zijn persoonlijke gevoel over de historische gebeurtenissen. Maar een heilig gevoel van verontwaardiging schept nog geen literatuur. Er kwam dus iets cruciaals bij.

Dat cruciale element was het gegeven dat Pennings romans en zowel historische als contemporaine beschrijvingen van de gebeurtenissen tijdens de Tweede Anglo-Boerenoorlog (1899-1902) een duidelijk verneembare echo onder het lezerspubliek hadden. Deze echo verschafte aan Penning de zekerheid dat hij tot iets moois in staat was. Hij kon zijn gevoelens van vereenzelviging met de Boeren, van verering van de helden van Zuid-Afrika met hun geuzenstreken en niet in de laatste plaats zijn onwrikbare geloof in Gods leiding van de geschiedenis en van ieders persoonlijke leven op anderen overbrengen. De lezers herkenden hun eigen gevoelens in datgene

wat Penning schreef. Hij oogstte waardering voor zijn betrokkenheid bij het lot der Boeren alsook voor zijn aanschouwelijke manier van vertellen én zijn steeds weer verfrissende gevoel voor humor. De olijke kant van Pennings vertelwijze was een karakteristiek van zijn romans en vormde een belangrijk deel van de lezersverwachting. Zuid-Afrika gaf de stoot tot het schrijverschap van Louwrens Penning. Zonder de Boeren had hij niet het zelfvertrouwen verworven dat nodig was om het schrijverschap als roeping te zien. Deel van die roeping was van ethisch-godsdienstige aard. Hij moest de penvoerder der Boeren zijn. Logisch dus dat de Jameson-raid het omslagpunt van zijn leven markeerde. Louwrens Penning werd in het kielzog van de historische gebeurtenissen rond 1900 de belangrijkste kroniekschrijver van de Boerenoorlog, haar voorgeschiedenis en haar naweeën. Penning was de centrale beeldvormer van de Boeren in Nederland en daarmee als schrijver en richtingwijzer in politiek opzicht een factor van groot belang.

Louwrens Penning publiceerde tachtig boeken die in meerderheid over historische onderwerpen gaan. Penning hield zich graag met de geschiedenis van Nederland bezig, maar ook de historie van het Joodse volk, de Russische revolutie, de Hongaarse commune van 1919, de geschiedenis van Suriname – om enkele onderwerpen te noemen – zijn deel van zijn vertellend werk. Penning is vooral in protestants Nederland bekend gebleven als kroniekschrijver van de Zuid-Afrikaanse geschiedenis vanaf de Grote Trek van 1838 tot na de Vrede van Vereeniging in 1902. De romans en de meer historisch- beschrijvende boeken van Penning over Zuid-Afrika vormen niet de meerderheid binnen zijn oeuvre, maar ze zijn van centraal belang voor zijn gehele schrijverschap. Zuid-Afrika was niet een tijdelijk zwaartepunt, het was voor Penning een existentieel onderwerp dat hem innerlijk ten zeerste beroerde en motiveerde om de geschiedenis voor een breed lezerspubliek toegankelijk te maken en in de context van Gods bedoeling met deze wereld te plaatsen.

Waarom kon Zuid-Afrika als emotioneel middelpunt van Pennings leven fungeren? Op de persoonlijke raakvlakken van deze schrijver ben ik al kort ingegaan. Er waren familiale relaties met Zuid-Afrika. Twee broers waren naar het land geëmigreerd. De eigen godsdienstige en morele opvattingen van Penning kregen handen en voeten doordat ze op de nobele strijd in Zuid-Afrika werden geprojecteerd. Ook Penning was in zijn geestdrift meer dan een geïnspireerde eenling. De vereenzelviging binnen continentaal Europa met de strijd der Boeren was enorm. Het was een Europese en tegelijkertijd nationaal vormgegeven beweging. Van Rusland tot Zwitserland leefden ouderen en jongeren mee met het verzet der Boeren tegen het oppermachtige Albion. Het was een beweging die hoog en laag verenigde. Om goed te begrijpen hoe de Boeren tot identificatieobject konden uitgroeien, is het noodzakelijk om te beseffen dat Europa in de jaren vóór 1900 een continent was waarop de verstedelijking in een hoog tempo had plaatsgevonden. De stad Berlijn is een goed voorbeeld om te illustreren hoe de steden vanaf 1870 onstuimig groeiden en deels verpauperden. Europa verlangde terug naar een agrarische samenleving waarin de arbeid het patroon van de natuurlijke cyclus

der seizoenen volgt, de mens godvruchtig is en een gezond leven leidt te midden van een harmonische gemeenschap.

In hun boek *Boer en Brit. Afrikaanse en Nederlandse tekste uit en om die Anglo- Boereoorlog* hebben Ena Jansen en Wilfred Jonckheere een romangedeelte van Penning opgenomen. In zijn inleiding over “Nederland, Vlaanderen en de Boereoorlog” gaat Jonckheere (1999b: 27-28) op de ontwikkeling van het beeld van Zuid-Afrika als landelijke, onbedorven samenleving in:

Die perceptie van de Zuid-Afrikaanse landelijke mythe was een typisch verschijnsel van de laat-negentiende-eeuwse geïndustrialiseerde en ontvuchterde samenleving in Europa waar men een afkeer begon te ontwikkelen van decadentie. Dit verschijnsel droeg bij tot het ontstaan van de opvatting dat de twee Boerenrepublieken utopia's waren die met wijsheid geregeerd werden door patriarchale, archetypische figuren als de presidenten Steyn en Kruger.

Hierbij is op te merken dat de verheerlijking van het dorp tegenover de stad in het Europa van de negentiende eeuw al vroeg begonnen was en in het ontstaan van de zogenaamde “Dorfgeschichte” resulteerde.³ De latere “Heimatroman” was het vervolg van deze ontwikkeling. De idealisering der Boeren had zelfs gevolgen voor de politieke emoties tijdens het Derde Rijk. Terecht wijst Jonckheere (1999a: 28) op de bloemlezing van D. Wouters *Na veertig jaar. Documents humains* uit 1940. Ik vul hierbij aan dat de onderwijzer Wouters uit Zeist een fervent aanhanger van het nationaalsocialisme was en de strijd der Boeren als wapen tegen de verfoeide Engelsen in stelling bracht. Overduidelijk bleek dat uit de brochure *Krüger klaagt aan* die Wouters in 1941 met behulp van de Duitse bezetter publiceerde. De brochure werd in Nederlandse steden huis aan huis verspreid. Op de omslag staat Paul Krüger afgebeeld. De titelpagina toont een ossenwagen met Voortrekkers. De geschiedenis wordt zodoende via een beeld geëvoceerd. Daarna volgt de tekst van Wouters, gelardeerd met gedichten van diverse schrijvers, te beginnen met een gedicht van Virginie Loveling en met karikaturen van de Franse tekenaar Jean Veber. De intentie van Wouters (1940: 39) is duidelijk:

Voor *veertig jaar* was er maar één stem in ons goede, oude Nederland, uiterst links en uiterst rechts: geen predikant, geen priester, geen dichter of schrijver, allen spraken van kansel en kathedraal, in boek en blad hun medegevoelen uit voor onze stamverwanten in Zuid-Afrika, van wien één, als overlooper, als opportunist, met den titel *maarschalk* thans door Churchill beëftigd is – Smuts.

Penning zou hiervan gegruwd hebben. Zijn ijkpunt was niet het extreme nationalisme maar het geloof in gerechtigheid met de Bijbel en Gods leiding van de geschiedenis als bron. Penning zou precies hebben geweten wie in 1941 de verstoorde van Gods ordening was. Dat hij een kind van zijn eigen, door sociale verlangens vervulde tijd was, staat hierbij buiten kijf. Een harmonische, onbedorven samenleving was in Pennings ogen geen utopie maar werkelijkheid. De Boeren in Zuid-Afrika demonstreerden

dat, terwijl Engeland roet in het eten gooide en de euvele moed had om die zuivere samenleving te willen vernietigen. Dat kon uiteraard niet getolereerd worden. Europa was verenigd in het streven om Engeland mores te leren. Nederland gaf aan deze strijd nog een geheel eigen betekenis door de Boeren met de eigen geuzen van de zestiende eeuw te vereenzelvigen. De ene mythe hielp zodoende de andere mythe op de been. Penning zat vol oprechte overtuiging aan het roer van deze ontwikkeling.

Hoe stuurde hij de emoties van zijn lezers? Welke zijn derhalve de karakteristieke elementen van zijn romans? Voor vrijwel alle romans van Penning geldt dat ze beginnen met een situatie en niet met een interpretatie of duiding. De lezer treft een aantal mensen aan en is nieuwsgierig naar wat er rond deze mensen gebeurt. Een aanschouwelijke situatie is het begin. De verteller kiest vanaf het begin een focalisator door wiens zintuigen de lezer het gebeuren ervaart. Die focusconstructie neemt de lezer gevangen en daarom kan de verteller in het vervolg van het verhaal over het “zien” van de lezer spreken. De lezer moet eerst zien, samen met de waarnemende romanfiguur, vervolgens moet de betrokken lezer nieuwsgierig worden en een band opbouwen met de andere mensen die hij via de focalisator in zijn verbeelding is tegengekomen. De roman *Vóór vrijheid en recht. Een historisch verhaal uit de Zuid-Afrikaansche beroeringen* uit 1915 begint met een natuurbeeld dat de echo is van de mentale atmosfeer (Penning, 1915: 9):

Daar drevén droeve, grauwe wolken; het licht der sterren was onderschept, en donker was de nacht. De wind ruischte over de golvende vlakke; hij ging klagend heen over het lange Tamboekiegras, en het klonk als een zacht weemoedig graflied, zoals wij het ons herinneren uit onze jeugd, als een onzer speelgenooten naar de dodenakker werd gebracht. [...] Een Afrikaansche Boer zat daar op het eenzame kopje, in het onmetelijke veld; een groote herdershond, met schrandere oogen, bevond zich bij hem. Anders was daar geen levende ziel in de nabijheid. De Boer zat daar op een klipsteen bij het wachtvuur.

De bouwstenen van de Zuid-Afrikaanse natuur zoals het “kopje” en het “Tamboekiegras” worden op deze eerste bladzijde van de roman mooi gedoseerd om een bepaalde sfeer op te roepen en om de wens naar meer informatie over deze eenzame man wakker te maken. Hoe sterker de betrokkenheid in Nederland bij de strijd in Zuid-Afrika werd, des te groter was de betekenis van de namen van de legerleiders en van de plaatsen waar de strijd zich afspeelde: Koos de la Rey, Louis Botha, Piet Cronjé en Lord Roberts, Lord Kitchener, Lord Methuen, de drie laatsten zonder voornamen om de menselijke kant van deze snoodaards geen kans te geven. Deze namen en ook plaatsnamen en geografische aanduidingen als Colenso, Kimberley, Tugela, Paardeberg, Modderivier, de Magaliesbergen kregen de kracht om een zichtbare wereld vol emoties op te roepen.

De roman *De verkenner van Christiaan de Wet* uit 1902, eerst als feuilleton in datzelfde jaar gepubliceerd, begint met het hoofdstuk “In den Nevel” (Penning, 1902a: 7):

Ze scharen zich rondom het vuur. De ééne neemt een klipsteen tot stoel; de andere strekt zich lang uit op den grond, en de derde laat zich op zijn knieën vallen, maar allen zorgen, dat zij dicht bij het vuur zijn, want er hangt een zware, kille nevel. Het zijn meest jonge gezichten. Er is slechts één man bij van middelbaren leeftijd: Jan Potgieter uit Natal, en één man met zilverwitte haren: Vader Bezuidenhout. Zij hebben een langen marsch gehad. Dag en nacht zijn zij doorgereden, dwars over 't veld, om Piet Cronjé te helpen, die in grooten nood moet zijn, en zij vormen één der patrouilles, die Louis Botha heeft vooruitgezonden, om gemeenschap te krijgen met Christiaan de Wet.

Het zijn edele mensen die de verteller in *De verkenner van Christiaan de Wet* ten tonele voert. In de eerste plaats geldt dat voor Louis Wessels, vervolgens ook voor de Nederlander Jan Tromp die aan de kant van de Boeren vecht. Edel is eveneens de jongen uit de Vrijstaat met de naam Blikoortje. De goeden hebben een edel en open gezicht. Ze zijn moedig, soms overmoedig. Tussen deze mensen ontstaan soms conflicten over de te volgen strategie en we zien verschillen in godsdienstige beleving. In wezen echter zijn de goede strijders stereotiep “opgebouwd”. Hun fouten, bijvoorbeeld hun opvliegendheid, maken hen alleen maar menselijker en sympathieker. Dan komen er in dit boek Afrikaners voor die zich aan de kant van de Engelsen hebben geschaard. Zij deugen niet en zijn laf. De komische intermezzo's komen voor rekening van Blikoortje en van Moortje, die als “Hotnot” wordt aangeduid, hulpvaardig en onnozel is. Ook de hond Pluto draagt het zijne tot de gebeurtenissen bij. Zijn capriolen zijn een tegenwicht van de strijd op leven en dood. Uit de door de Boeren gevoerde gesprekken blijkt dat Nederlanders bij hen niet in hoog aanzien staan. Door Nederlandse artsen in het kamp der Boeren te laten werken en door het presenteren van de edele Jan Tromp, die zijn leven opoffert voor de goede strijd, probeert de verteller om dat vooroordeel weg te werken. De Engelsen vallen ook onder de noemer “stereotypen”. Ze treden zelden als individuen op en vormen doorgaans een groep “Khaki's”. Afrikaners zijn individuen met naam, toenaam en soms bijnaam, Engelsen zijn in de meeste gevallen een verwerpelijke collectiviteit. De Engelsen zijn gemakzuchtig en dom. De episode waarin Blikoortje zich voor een Engelsman uitgeeft, is het mooiste voorbeeld hiervan. Dat de Engelsen de overhand krijgen, is louter aan hun numerieke overwicht te danken. Opvallend is het verschil tussen het met veel inlevingsvermogen weergegeven sterven van de Boerensoldaten en de kille, zakelijke manier waarop het doden van de Engelse soldaten wordt beschreven. De verteller geeft de verhaallijn extra dynamiek door Truida Uijs te introduceren, de verloofde van Louis Wessels die als verpleegster in een veldhospitaal der Boeren zegenrijk werk verricht. Het slot van de roman laat Truida onzeker achter op het moment dat Louis weer ten strijde trekt en dus zou kunnen sneuvelen. Zekerheid put Truida uit haar geloof in het eeuwige leven. Dit geloof gaat een hechte verbintenis aan met de overtuiging dat zij en Louis elkaar zullen terugzien, binnen welke dimensie van tijd en eeuwigheid dat ook mag zijn (Penning, 1902a: 176):

Maar dan scheidt zij weer nieuwen moed, want zij bedenkt dat dit leven toch slechts het voorhof is der eeuwigheid, en dat de dood de drempel is, over welken de geloovigen binnentreden in het heiligdom, dat verlicht wordt door Christus, de Zon der gerechtigheid. En dat besef wordt voor haar een fontein van bruisend, levenwekkend water. Haar vermoeide ziel drinkt er uit in volle, diepe teugen, en terwijl nieuwe levenskracht en nieuwe levenslust haar aderen doortintelt, ruischt het door haar gemoed als getokkel op gouden snaren: "Ons zal elkander weerzien!"

Zoals dit laatste citaat laat zien, is de poging om de gesprekken authenticiteit te verlenen met behulp van Afrikaanse spreektaal ("Ons", "zal") een karakteristiek verschijnsel in sommige romans van Penning. In wezen is het een soort tussentaal ergens tussen het Afrikaans en het Nederlands die Penning zijn mensen in de mond legt. Toen Penning Zuid-Afrika in 1922 en 1923 bezocht en het echte Afrikaans hoorde, zal hij zich wel eens achter zijn oren hebben gekrabd en aan zijn romans hebben teruggedacht.

Om dit met een ander voorbeeld te illustreren, citeer ik het begin van de novelle *Vredeburg. Een Novelle uit de Kaapschen Boerenopstand van 1899-1902* die in 1902 bij uitgeverij D.A. Daamen in Rotterdam verscheen (Penning, 1902b: 1):

Het was nacht. De maan was zoo even ondergegaan, maar helder blonken de sterren boven het Kaapsche landschap. Er stond een bruin-geteerde ossenwagen in het wijde veld. Hij was uitgespannen, vlak bij een eenzamen, zwaren eik, en de wagen geleek in de verte op een bomschuit voor anker. In de nabijheid van dien ossenwagen, op een kleine verhevenheid van het terrein, brandde een vuur. Het spreidde een koesterende warmte uit, en dat was goed, want het was een koude nacht. Het vroom, en de rijp lag op de velden. Toch gaf het vuur geen groote vlam, want de streck was arm aan brandhout, en het vuur moest worden gevoed met verdroogde koemest en anderen afval van het veld. Vier jonge mannen bevonden zich bij dat vuur. Zij waren ongewapend, want de krijgswet was geproclameerd, en zij hadden hun geweren moeten afgeven.

Hier zien we hoe economisch en geraffineerd Penning de nodige informatie verschaft om de beoogde nieuwsgierigheid bij de lezer op te wekken. Door het noemen van de typische Nederlandse "bomschuit" wordt een brug geslagen tussen de oude wereld die de lezer kent en de wereld die nieuw voor hem is. De eikenboom is ook een verbindings-element. Een eik is immers niet inheems in Zuid-Afrika en door de Nederlanders daarheen gebracht. Vervolgens introduceert de verteller het probleem dat in dit verhaal speelt. Dat probleem bestaat uit twee componenten. Er heerst schaarste (aan essentieel brandhout) en de vier jongemannen kunnen noch jagen noch zich tegen een vijand verdedigen. Qua wapens zijn ze ontmand. Het probleem is de weerloosheid van het viertal en de vraag die door het hoofd van de lezer speelt, is hoe zij (het zijn vier broers) zich teweer zullen stellen tegen datgene wat hen bedreigt. De bedreiging, zo blijkt op bladzijde drie, zijn de Engelse soldaten. Achter de Engelsen verschuilen zich de "Kaffers en de Hottentotten": "Het waren aartsluaiaards, dat is waar, maar juist zulke schepsels waren er op uit, om op een verraderlijke en gemakkelijke manier iets extra's te verdienen." (Penning, 1902b: 3).

Op deze regel staat Penning uitzonderingen toe. Dan zijn het bijfiguren die voor de vrolijke noot zorgen. Mogelijk heeft deze vrolijke noot het misverstand in het leven geroepen dat Penning na 1918 vooral jeugdige lezers had.⁴ Mocht er tijdens de twintigste eeuw sprake zijn van een accentverschuiving van volwassen naar jeugdige lezers, dan is deze verschuiving na 1945 teniet gedaan doordat de jonge lezers van toen de oudere lezers van nu zijn geworden.

Een belangrijk betekenisgevend element van deze romans en novellen zijn de illustraties. De illustratie op de omslag was stemmingbepalend. Penning liet het woord door het beeld begeleiden. De illustraties met mensen in karakteristieke houdingen stuurden de herinnering van wat de lezer reeds had gelezen in een bepaalde richting. Ze gaven een eerste invulling aan wat er nog stond te gebeuren. Het fraaiste voorbeeld van deze combinatie in Pennings oeuvre is het boek *Ons oude Nederland. De geschiedenis des vaderlands, van de vroegste tijden tot op heden, aan het Nederlandsche volk verhaald* uit 1905. Dit boek is “verlucht” met kleurplaten en portretten van de hand van een toen nog jonge J.H. Isings jr. De auteur wordt op het titelblad gepresenteerd als “schrijver van ‘De oorlog in Zuid-Afrika’”. Zuid-Afrika was dus zijn legitimatiebewijs.

Penning schreef niet alleen over de drie jaren van de Anglo-Boerenoorlog, hij zag de verbeelding van de geschiedenis der Boeren vanaf de Grote Trek tot aan de terugkeer van de krijgsgevangenen, jaren na de Vrede van Vereeniging. Over deze terugkeer gaat de roman *Het lichtende spoor. Een Zuid-Afrikaansch Boerenverhaal*, in 1924 verschenen bij Uitgeverij Callenbach in Nijkerk. De hoofdpersoon Lambertus Stade keert terug (Penning, 1924: 7):

Met langzamen, bedachtzamen tred schreed Lambertus Stade voort. Zoo wandelt een man, die in diepe gepeinzen verzonken is. Hij was met den trein gekomen, en aan een klein spoorstation afgestapt. Het waren andere gezichten dan vroeger, die hij er zag. Bij 't uitbreken van den Boerenoorlog was een geboren Nederlander chef geweest van dit station; hij was de Boerenregeering getrouw gebleven en daarom verbannen. En een Engelschman had zijn plaats ingenomen. Het was een behulpzame man, die nieuwe chef, en hij had Stade gelukgewenscht met het feit, dat deze huiswaarts keerde. De boer had een beleefd antwoord gegeven, om den chef niet onaangenaam te zijn.

Meteen al aan het begin zien we Pennings ideaal van een Zuid-Afrikaans-Nederlandse symbiose belichaamd in de vroegere stationschef. Maar het is verleden tijd. De toekomst staat in het teken van verzoening en, zo blijkt later, van wederopbouw vanuit een diep geloof in Gods wilsbeschikking.

De grote resonans van Pennings werk is in de eerste plaats aan de literaire kunstgrepen en appelvormen te danken. In de kern horen ook de publicatievormen van Pennings romans en verhalen hierbij. In veel gevallen verschenen voorpublicaties van de romans als feuilletons in tijdschriften, een publicatievorm die gedurende de negentiende eeuw maatgevend was binnen alle Europese literaturen. Een voorbeeld van een roman van Penning die als vervolgv verhaal verscheen voordat het boek op de

markt kwam, is *De Helden van Zuid-Afrika*. Deze roman verscheen als feuilleton in het tijdschrift *De Drie Provinciën* in 1896. Het boek *De oorlog in Zuid-Afrika. De Engelsch-Zuid-Afrikaansche Oorlog in zijn verloop geschetst* kwam in zelfstandige afleveringen uit tijdens de jaren 1899-1903. Deze afleveringen werden in drie boeken gebundeld en verschenen respectievelijk in 1899, 1901 en 1903. Door middel van een over langere tijd verspreide publicatie die pas na de laatste aflevering voltooid is, schiep de schrijver een band met zijn lezers. Mogelijk kwamen auteur en leespubliek elkaar tegemoet via gesegmenteerde publicatie van romans en verhalen in dagbladen. Het duurde in een dergelijk geval maar een dag of hooguit twee dagen voordat de lezer het vervolg van de geschiedenis kon lezen. Het omgekeerde gebeurde onder meer met de roman die Penning over de Franse revolutie van 1789 schreef. Eerst kwam de roman in 1907 en daarna volgde het feuilleton in het *Arnhemsch Dagblad* van 4 februari tot 13 juni 1910. Het meest vruchtbare contact onderhield Penning met uitgeverij J.N. Voorhoeve in Den Haag. Deze uitgeverij publiceerde het destijds zeer populaire weekblad *Timotheüs*. De roman *De kolonist van Zuid-West Afrika* verscheen als vervolgvverhaal in *Timotheüs* vanaf 12 maart tot 24 september 1904. In datzelfde jaar bracht Voorhoeve de boekeditie uit. Uit het driedelige werk van historisch-beschrijvende aard komt duidelijk naar voren dat de auteur zich goed verdiepte in de feitelijke gebeurtenissen in Zuid-Afrika rondom de Anglo-Boerenoorlog en in de daarmee ten nauwste samenhangende topografie van zuidelijk Afrika. Als journalist was Penning gewend om de internationale pers te lezen en dat gebeurde ook in verband met Zuid-Afrika.

Pennings grote populariteit in die jaren is onlosmakelijk verbonden met de publicatievorm van zijn werk en ook met de sociale kringen die hem als de hunne beschouwden. Wat de voorpublicatie als vervolgvverhaal betreft, had deze voor de schrijver het voordeel dat hij tussentijds reacties kreeg, het verdere verloop van de handeling eventueel kon bijsturen en dat er door middel van tijdschrift of krant een breed publiek was bereikt dat potentieel uit kopers van de daarna volgende boekuitgave bestond. Het financiële voordeel voor de schrijver van in boekedities uitmondende vervolgvverhalen was het dubbele honorarium. In het geval van een populair tijdschrift met een hoge oplage was het honorarium eveneens aanzienlijk. En dan moest de betaling voor de boekeditie nog volgen.

Behalve als productief auteur van de veelal als feuilleton gepubliceerde romans was Penning actief als voorlezer en verteller tijdens avonden die door kerkelijke gemeenten of andere instituties waren georganiseerd. Ook de radio was zijn medium. Wat Penning bood, was een “performance” avant la lettre. Bovendien correspondeerde hij ijverig met mensen van allerlei stand over de inhoud van zijn werk. Het aantal brieven dat in de Trompstraat in Utrecht werd afgeleverd, moet groot zijn geweest. Ook kinderen schreven aan Penning. De brief die Annie Oostra op 30 januari 1920 schreef, is een reactie op het boek dat zij via haar vader van de schrijver kreeg:

Beste mijnheer Penning. Van Vader ontving ik woensdagavond een mooi boek en vertelde Vader mij, dat ik dat van U ten geschenke kreeg, en dat U dat geheel zelf had geschreven en nog veel meer. [...] Ik vind het erg aardig van U aan zoo'n klein meisje dat U in 't geheel niet kent te denken maar Vader zei dat U heel veel kleine vrienden heeft vooral onder de jongens, die zeggen dat er maar één mijnheer is die mooi over Zuid-Afrika kan schrijven en over de Boeren en dat is mijnheer Penning.⁵

Tekenend voor het enorme effect dat Pennings beeldvorming met betrekking tot de Boerenoorlog in Nederland heeft gehad, is het bericht in het dagblad *De Standaard* van 25 februari 1928:

Door de politie te Deventer werden twee minderjarige jongens aangehouden, afkomstig uit Almelo, die op avontuur uit waren en niet minder dan naar Transvaal wilden. De aanleiding tot dit kleine conflict in 12-jarige jongens-zieltjes is niet onaardig te vernemen. Ze hadden boeken gelezen over den laatsten Boerenoorlog van Penning. En zoo woedend waren ze geworden op “die Engelschen”, dat ze besloten, naar Transvaal te gaan, daar geweren te koop en dan achter “de kopjes” te gaan liggen.⁶

Had Penning toen nog geleefd, dan zou hij er plezier in hebben gehad en de jongens een vriendelijke brief hebben geschreven.

De belangstelling in Nederland, bovenal protestants Nederland, voor voordrachten van Louwrens Penning over Zuid-Afrika en enkele andere onderwerpen zoals Pennings reiservaringen in Hongarije was zo groot dat de schrijver een standaardformulier liet drukken. Hierop kon hij het thema van de betreffende avond onderstrepen en meteen de kosten van honorarium en reis/verblijf invullen. Het formulier uit 1925 ligt voor me. Daaruit blijkt dat Penning bij zijn voordrachten gebruik maakte van een projectielantaarn om “lantaarnplaatjes” te vertonen. Het vereiste formaat der plaatjes staat op het formulier. Hij maakte dus gebruik van visuele communicatiemiddelen. Op deze bedrijfsmatige manier kwam Penning tegemoet aan zijn roeping als advocaat der Boeren.

Wanneer we het totale oeuvre van Penning overzien, dan springen de jaren 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1913, 1922 en 1924 eruit. In de eerste plaats valt waar te nemen dat na de romans over Zuid-Afrika en gedeeltelijk parallel aan deze Zuid-Afrikareeks een groot aantal romans van Penning verschijnt die de tijd van Jacoba van Beieren, de zeventiende eeuw, de era van Napoleon, de revolutie in Rusland en de Commune van Boedapest tot onderwerp hebben. Behalve de enorme productiviteit en de variatie aan onderwerpen valt de samenhang op tussen de roerselen op politiek en godsdienstig gebied in Pennings eigen levensjaren en zijn fundamentele behoefte om de geschiedenis voor zijn tijdgenoten te laten spreken. De auteur had een boodschap voor de mensen van zijn tijd, omdat de geschiedenis zelf een belangrijke boodschap met zich meedroeg. Van die boodschap wilde hij de vertolker zijn.

Voor Penning is de geschiedenis een doorlopend gegeven. De basis van de

geschiedenis is de continue strijd tussen onderdrukking en goddeloosheid enerzijds en godvruchtigheid en vrijheidsliefde anderzijds. Om deze dynamiek zichtbaar te maken, vertelt Penning. Door het vertellen schept hij een realiteit binnen de verbeeldingskracht van de lezers waaraan verleden en heden gelijkelijk deel hebben. De geschiedenis is alleen maar overdraagbaar door middel van een verhaal. De geschiedenis is zelf in de kern een verhaal, niet van globale lijnen van periodiciteit of dynastieke opvolgingen, maar van keuzes die de individuele mens maakt. Deze keuzes hebben betrekking op het persoonlijke leven en evenzeer op het leven van de menselijke gemeenschap. De toets waaraan de verteller de levensverhalen onderwerpt, is de bedoeling die God in zijn op de Bijbel gefundeerde optiek met de geschiedenis heeft. Dat is niet hetzelfde als “zijn typisch negentiende-eeuws christelijk moralisme”, zoals Jonckheere (1999a: 93) het uitdrukt. Deze formulering suggereert het primaat van een kleinburgerlijk moralisme waar een christelijk sausje overheen is gegoten.

Zoals aangetoond, neemt de Zuid-Afrikaanse geschiedenis een voorname plaats in binnen de thema's van Pennings werk. Zuid-Afrika was niet alleen het tijdelijke zwaartepunt van zijn schrijverschap, het was een existentieel onderwerp dat heel zijn bestaan raakte. In Zuid-Afrika zag Penning de grote vraagstukken van de wereld helder geprofileerd. Zuid-Afrika was het model voor de benadering van andere historische gebeurtenissen. Omdat Penning tijdens het schrijven van de romans over de Boeren het land nog niet uit eigen ervaring kende, kon hij – zich baserend op berichten uit kranten en brieven van familieleden – zijn fantasie de vrije loop laten. Die fantasie werd geleid door een beeld van de Boeren als veredelde Nederlanders, door de godvriendelijkheid der Boeren, door Gods leiding in de gebeurtenissen en door de veronderstelde perfide natuur der machtsbeluste Engelsen. Deze drijvende krachten achter de romans hadden een grote clichématigheid tot gevolg. De opposities goed/kwaad, godvruchtig/heidens, beschaafd/onbeschaafd, oprecht/leugenachtig, zedig/onzedig, bepalen het stramien van het vertelde. Daarom kon het gebeuren dat toen de Eerste Wereldoorlog de Boerenoorlog uit de aandacht van Europa verdrong en andere vragen en complexere vormen van denken op de voorgrond traden, van Penning een beeld, bijna een mythe overbleef. Zijn rol als opwekker van nobele gevoelens van vereenzelviging was uitgespeeld. Hetgeen ook zou kunnen betekenen dat de vele andere historische werken van Penning opnieuw aandacht verdienen, omdat ze vanuit andere bronnen van kennis zijn geschreven.

Toen Penning op 8 november 1922 zijn broers in Zuid-Afrika bezocht, werd hij geconfronteerd met de empirische realiteit van het land dat hij – ongezien – mateloos had geïdealiseerd. De reis duurde tot 8 juni 1923.⁷ Op grond van zijn deels gepubliceerde dagboek valt te concluderen dat ideaal en werkelijkheid elkaar niet meer helemaal dekten. Penning (1923: 298) moest bijvoorbeeld zijn ideeën over de godsdienstigheid der Afrikaners herzien: “Toch schijnt het mij toe, dat de godsdienst meer in de breedte dan in de diepte zit. Over dit punt heb ik met ernstige Afrikaners

gesproken die mij antwoordden, dat het dikwijls dieper zit dan men vermoedt.” Voorlopig was Penning gerustgesteld, maar de vraag was niet voor niets bij hem opgekomen. Een echte schok betekende de rechtszitting die Penning bijwoonde, waarin een blanke Afrikaner man van verkrachting van een zwarte vrouw werd beschuldigd. De man werd vrijgesproken, omdat de jury hem het voordeel van de twijfel gaf. Penning is duidelijk verontwaardigd over het gedrag van de Afrikaner, maar eindigt met de beschrijving van de juridische procedure. Verkrachting van een zwarte vrouw door een blanke man is een gegeven dat in zijn scheppend werk volstrekt niet voorkomt. De geïdealiseerde Afrikaner blijkt hier en daar tegen te vallen (Penning, 1923: 474). Het verslag van Pennings Zuid-Afrikaanse reis verscheen in de jaargangen 28 en 29 van het weekblad *Timotheüs*. Het dagboek dat Penning van zijn reis bijhield, is nooit gepubliceerd. Uit een vergelijkend onderzoek zal moeten blijken welke verschillen er tussen het met potlood geschreven dagboek en het gepubliceerde reisverslag bestaan.

Aan het eind van zijn leven moest Penning vaststellen dat de geschiedenis der Boeren in Zuid-Afrika anders verlopen was dan op grond van hun nobele, heldhaftige en godsdienstig gezien zuivere streven verwacht kon worden. Daar moest hij iets over zeggen in zijn autobiografie (Penning, 1927: 218-219):

Diepe indrukken hebben de voormannen der Boeren in de harten van oud en jong, van rijk en arm nagelaten. En wanneer een maal de lijnen die God trekt – en God trekt zoo vaak de lijnen anders dan wij dit zouden willen – Zijn doelpunt bereiken, dan zal er blijde jubel zijn in onze harten. Hij zal ons verrassen door de volmaaktheid Zijner doeleinden. Geen twee vrije Boeren-republieken, doch één vrij en vereenigd Zuid-Afrika, onder een vrije vlag, die fier en breed zal uitwaaien, ook over al die plaatsen, welke als mijlpalen geteekend staan in de historie van het volk dat nooit zijn nek kromde onder Britsche dwingelandij of zwart Kafferverraad.

De mythe won het bij Penning van de nuchtere analyse. Aanvankelijk was dat in zijn voordeel en kreeg hij daardoor de kans om van het vertellen zijn levensdoel te maken. Met het oog op de mythen die zijn diepste waarheid vormden, sprak de twintigste eeuw een streng oordeel over de Zuid-Afrikaanse romans van Louwrens Penning uit. Wie zijn werk nu leest, zal de geestigheid en het beeldend vermogen van de schrijver kunnen waarderen. Historisch gezien heeft Penning een voorname rol gespeeld bij het activeren van de emoties in Nederland ten gunste van de Boeren. Voor een herwaardering van Pennings werk komen echter eerder de romans over de Nederlandse en Europese geschiedenis in aanmerking.

Navorsingsgenoot Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus

Bronnelys

- Anoniem.** 1924. *Bibliographie van L. Penning. In dankbare liefde den schryver aangeboden op diens zeventigsten verjaardag. Utrecht, 2 december 1924.*
- Baur, Uwe.** 1978. *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz.* München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ester, Hans.** 2008. De geschiedenis als verhaal bij Louwrens Penning (1854-1927). In: Schutte, G.J. (red.). *De geschiedenis aan het volk verteld. Populaire protestants-christelijke geschiedschrijving in de negentiende en twintigste eeuw.* (Reeks: Serta Historica, deel VIII). Hilversum: Verloren: 121-138.
- Jonckheere, Wilfred.** 1999a. *Van Mafeking tot Robbeneiland. Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996.* Nijmegen: Vantilt.
- Jonckheere, Wilfred.** 1999b. Nederland, Vlaanderen en de Boerenoorlog. In: Jansen, Ena en Wilfred Jonckheere (red.). *Boer en Brit. Afrikaanse en Nederlandse tekste uit en om die Anglo-Boereoorlog.* Pretoria: Protea Boekhuis: 32-50.
- Kuitenbrouwer, Vincent.** 2012. *War of Words. Dutch Pro-Boer Propaganda and the South African War (1899-1902).* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kunne, Andrea.** 1991. *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur.* Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi.
- Penning, Louwrens.** 1902a. *De verkenner van Christiaan de Wet. Verhaal uit den Boeren-Oorlog (1899- 1902).* Den Haag: J.N. Voorhoeve.
- Penning, Louwrens.** 1902b. *Vredeburg. Een Novelle uit den Kaapschen Boerenopstand van 1899-1902.* Rotterdam: D.A. Daamen.
- Penning, Louwrens.** 1905. *Ons Oude Nederland. De Geschiedenis des Väderlands van de vroegste tijden tot op heden.* Den Haag: D.A. Daamen.
- Penning, Louwrens.** 1915. *Voor vrijheid en recht. Een historisch verhaal uit de Zuid-Afrikaansche beroeringen tijdens den grooten volkeren-oorlog (1914).* Arnhem: Arnhemsche Drukkerij en Uitgeverszaak.
- Penning, Louwrens.** 1923. *Mijn Reis naar Zuid-Afrika. Timotheüs, 29.*
- Penning, Louwrens.** 1924. *Het lichtende spoor. Een Zuid-Afrikaansch Boerenverhaal.* Nijkerk: G.F. Callenbach.
- Penning, Louwrens.** 1927. *Uit mijn leven.* Zwolle: La Rivière & Voorhoeve.
- Wouters, D.** 1940. *Na veertig jaar. Documents humains. Zuid-Afrika en het lied van de straat in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw.* Nijmegen: Moorman.

Note

- Op de romans over de Nederlandse en Europese geschiedenis ben ik ingegaan in Ester 2008. Enkele bevindingen uit dit onderzoek heb ik in dit artikel opgenomen.
- Voor bibliografische gegevens heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de (slechts in twee exemplaren bestaande) *Bibliographie van L. Penning* (Anoniem, 1924).



3. Zie voor deze ontwikkeling, die vóór 1848 begon: Baur (1978). In dit kader zijn ook de beginhoofdstukken van Kunne (1991) van belang.
4. Zie bijvoorbeeld Jonckheere (1999a: 15): “Penning zag zichzelf als volksschrijver, maar zijn werk werd mettertijd overwegend door de jeugd gelezen, die hij een grote liefde trachtte bij te brengen voor de ‘Hollandsche Afrikaner’.”
5. Ongepubliceerde tekst. Een kopie van de brief bevindt zich in het L. Penning-Archief van het Suid-Afrikaanse Instituut in Amsterdam.
6. Een kopie hiervan bevindt zich in het L. Penning-Archief van het Suid-Afrikaanse Instituut in Amsterdam.
7. In *Uit mijn leven* is met betrekking tot de reis abusievelijk het jaartal 1924 vermeld. Jonckheere (1999a: 92) heeft dit overgenomen en spreekt over “van januari tot mei 1924”. Kuitenbrouwer (2012: 290) spreekt over 1923 en slaat de laatste maanden van 1922 over.

Rob Antonissen in die Afrikaanse literatuursisteem

Bernard Odendaal en Hennie van Coller

Rob Antonissen in the Afrikaans literary system

The Flemish-born literary scholar Rob Antonissen came to know Afrikaans literature by means of a book collection at Steenbrugge. This eventually led to his emigration to South Africa in 1950, where he grew into probably the most influential scholar in Afrikaans literary history. His work excelled in its “constructive” systemic role; the downside of this was the strong canon shaping influence thus emanating from his literary views. It was not only due to the quality and substance of his literary research and of his critical views that Antonissen was able to establish himself as an important role player in Afrikaans literature: As Jan Greshoff and H.A. Mulder before him, he was invested with the authority of esteem in the Dutch literary world. Through his contributions to scholarly journals, and through his work as literary historiographer and anthropologist, he also had his hands on important shaping tools of the Afrikaans literary canon.

1. Inleiding

In die afgelope jare het ons ’n aantal artikels gepubliseer oor digters se posisie-inname binne die Afrikaanse literatuursisteem (Van Coller en Odendaal, 2003a, 2003b, 2005a, 2005b). Ander studies deur ons is gewy aan die verbande tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme, met ’n fokus op die rol van sleutelfigure se optrede binne beide sisteme: in die een geval dié van H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers (Van Coller en Odendaal, 2006), in die ander dié van M. Nienaber-Luitingh (Van Coller en Odendaal, 2008).

Ons het telkens getrag om nie net beskrywend op te tree nie, maar ook verklarend – met die versweë aanname dat sodanige studies ook voorspellend sou kon wees. Ons aanvoeling was dus dat die sistemiese kragte en dinamiek eintlik sekere wetmatighede tot gevolg het en bepaalde keuses en strategieë afdwing. Daarom het ons ook gefokus op uiteenlopende figure, uiteenlopende reputasies en derhalwe verskillende literatuur-sistemiese optredes.

Hoewel sodanige ondersoeke en beskrywings dikwels ’n biografiese aspek vertoon, streef dit die eng persoonlike en historiese verby. Persone word eerder op struktureerende wyse gesien as agente wat *importeer* (byvoorbeeld uit ander sisteme), *medieer* (onder andere tussen sisteme en institusies) en *fasiliteer* (byvoorbeeld deur die popularisering van modelle, poëtikas, en dergelike). Binne hierdie benadering word gefokus op *strategiese* keuses, posisie-inname en affiliasies binne ’n bepaalde literatuursisteem of in die interaksie tussen sisteme.

Een van die belangrikste literêre figure wat ’n plek ingeneem het in beide die Nederlandse en Afrikaanse literatuursisteme, was die Vlaams gebore en getoë literator

Rob Antonissen wat, anders as Mulder, Greshoff en Eybers, geen skrywer van skeppende werk was nie en, anders as Nienaber-Luitingh, reeds aansien as literator verwerf het binne die Nederlandstalige sisteem vóór sy koms na Suid-Afrika. In die Afrikaanse letterkundewêreld sou hy groei tot 'n invloedryke dosent en kultuuragent in die kleiner kring van die Grahamstadse gemeenskap, terwyl hy in breër verband as literêre keurder en resensent 'n belangrike rol sou speel as smaakmaker¹ en hekwagter.² As bloemleser en literatuurhistorikus sou hy voorts 'n belangrike kanoniserende funksie vervul in beide die Nederlandse én Afrikaanse literatuursisteme, omdat hy publiseer oor beide en in beide die sisteemtale (Afrikaans en Nederlands), bloemlesings uit beide die Afrikaanse en Nederlandse letterkundes saamstel en literatuurhistoriografiese en kritiese bydraes oor (aspekte van) albei skrywe.

2. Opmerkings oor die Vlaamse deel van Antonissen se lewe en oor die waardering vir sy literêr-sistemiese werk

Hoewel daar baie oor Antonissen geskryf is, is daar geen gesaghebbende biografie beskikbaar nie en is verskeie aspekte rakende hierdie letterkundige nog in die duister gehul. Dit is byvoorbeeld nie algemeen bekend waarom Antonissen in die Afrikaanse letterkunde begin belangstel het, of hoe hy sy eerste literatuurgeskiedenis oor die Afrikaanse letterkunde geskrywe het, of presies waarom hy aansoek gedoen het om die vakature wat by die Rhodes-universiteit in Grahamstad ontstaan het ná die afsterwe van die Nederlandse letterkundige H.A. Mulder in 1949 nie. Voorts is verskeie van sy aktiwiteite, soos sy talle publikasies en Nederlandse vertalings in die Europese periode van sy loopbaan (1942-1950) en die Afrikaanse vertaling van 'n groot gedeelte van die Nuwe Testament in sy Suid-Afrikaanse periode, relatief onbekend.

Ook sy korrespondensie met belangrike rolspelers in die Afrikaanse literatuursisteem (onder andere D.J. Opperman, W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw, A.P. Grové, Ernst van Heerden, S.J. Pretorius, Barend J. Toerien, Breyten Breytenbach) is in relatiewe onbekendheid gehul. In baie gevalle werp sulke korrespondensie (soos dié met Ernst van Heerden, S.J. Pretorius en A.P. Grové) 'n totaal nuwe lig op verhoudings, dien dit as verklaring by optredes en toon dit ook dat Antonissen sy "onpersoonlike", objektiewe rol as kritikus en dié as vriend, wat meer persoonlik en subjektief van aard was, op merkwaardige wyse geskeie gehou het.

In hierdie artikel word nie aandag aan laasgenoemde korrespondensie gegee nie; die fokus val elders, soos die artikeltitel aandui. Tog helder 'n klompie gegewens oor sy voor-Suid-Afrikaanse lewensloop wel die oorsprong op van sy besonderse bydrae oor die grense van twee sisteme heen.

Robert Karel Jozef Emiel Antonissen is op 23 Mei 1919 in Antwerpen gebore. Van 1930 tot 1936 bestudeer hy Grieks-Latynse humaniora aan die Sint Jan Berchman-kollege in sy geboortestad en van 1936 tot 1942 Wysbegeerte en Lettere (Germaanse

Filologie) aan die Katolieke Universiteit van Leuven. Op 11 Desember 1942 promoveer hy tot doktor in die Wysbegeerte en Letterkunde met 'n proefskrif getiteld *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst*. Weens die oorlog is hierdie teks eers in 1946 gepubliseer.³

Antonissen trou met Liesje Broekmans op 27 Mei 1944 in die St. Theresa-kerk te Berchem, Antwerpen. Terwyl hy vanaf 1942 tot 1950 werksaam was as onderwyser in Nederlandse en Duitse taal- en letterkunde in diens van die Belgiese Middelbare Onderwys, was hy volgens sy oorlewende weduwee⁴ baie aktief as skrywer en vertaler.

Een van sy vriende in hierdie tyd, 'n man met die van Bermans, was 'n advokaat en 'n kenner van staatsreg; iemand wat gereeld in Suid-Afrika gekom het en selfs besoeke gebring het aan die destydse Suid-Afrikaanse premier, generaal Jan Smuts. Tydens hierdie besoeke het Bermans kennis gemaak met die Afrikaanse letterkunde en by tye ook tekste saamgebring, wat hy aan Rob geleen het.

Voorts was Liesje se neef ab in Brugge, waar daar 'n bykans volledige biblioteek van Afrikaanse letterkundige werke opgebou was, waarskynlik omdat hierdie neef, volgens Liesje, pro-Vlaams en daarom ook pro-Afrikaans was. Hierdie ab het alle Afrikaanse boeke tot 1940 aangekoop gehad.

Op aandrang van Bermans begin Antonissen die Afrikaanse letterkunde bestudeer. Elke beskikbare oomblik is hy na Brugge waar hy in die klooster saam met die monnike gewoon en gewerk het. In die loop van sy navorsing maak hy ook 'n deeglike studie van die Afrikaanse taal en sy eerste publikasie oor Afrikaans is 'n Afrikaanse grammatika, *Handleiding in het Afrikaans: een praktisch overzicht* (1942). In 1946 word sy tweedelige *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuidafrikaansche letterkunde* (Antonissen, 1946a en 1946b – voortaan afgekort tot *Schets*) voltooi en dit verskyn by die uitgewery Pro Arte in Diest.

In laasgenoemde boek het hy hoë lof vir die Dertigers, veral die werk van N.P. van Wyk Louw. Die “primitiewe” boeretaal is volgens Antonissen (1946a: 301) deur Louw omskep tot “een koninklijke instrument, geschikt tot het vertolken van subtiele zeggings en hymnische vervoering, van kracht en tederheid, van driften en bezinning, gesmeed tot verwoording van direkste, soberste plastiek en geweldigste, fantastische visioenen, en tot het verkondigen van een boodschap die draagt over de grenzen van ruimte en tijd”.

In 1948 word 'n eredoktoraat deur die Rijksuniversiteit van Utrecht toegeken aan N.P. van Wyk Louw, naamlik op voorstel van die belangrike kritikus en hoogleraar in Nederlandse letterkunde aan hierdie universiteit, W.A.P. Smit. Tydens Louw se buitelandse reis bring hy ook besoek aan Vlaandere, waar hy in Februarie 1949 Antonissen se *Schets* en sy bloemlesing *Zuidafrikaanse poëzie* (1944b) in die uitstalvenster van 'n bekende boekhandelaar, De Nederlandse Boekhandel van Pelckmans, gesien én gekoop het (Steyn, 1998: 508). Antonissen se gedigtekeuse en literatuurgeskiedenis het Louw beïndruk en hy vra Pelckmans om 'n afspraak met Antonissen te reël. So het hulle bevriend geraak.

Ná die dood van H.A. Mulder op 3 Mei 1949, skakel Van Wyk Louw met sy broer W.E.G. Louw, wat toe ook aan die Rhodes-universiteit in Grahamstad gedoseer het, om Antonissen as moontlike plaasvervanger onder sy aandag te bring (Steyn, 1998:

514). Volgens Liesje het W.E.G. Louw toe daarna die Antonissen-egpaar in Antwerpen besoek en daar met hulle gepraat oor Antonissen as opvolger van Mulder. Jare later was Antonissen instrumenteel in die eredoktorsgraad wat die Rhodes-universiteit in 1966 aan Van Wyk Louw toegeken het.

Benewens die genoemde kulturele en intellektuele bydrae te Grahamstad, was Antonissen ook 'n baie gewilde dosent (Anoniem, 1972d: 3). Een van sy voormalige studente skryf: “Prof. Antonissen was a very fine teacher, a man of huge intellect, great integrity and a genuine concern for his students.” (LizzyLoo, 2007). Kannemeyer (1996: 4) noem hom “'n gawe, innemende persoon wat lekker kon lag oor al die doenighede in die ‘republiek der letteren’”. Ná sy dood op 22 September 1972 het sy kollega, André P. Brink (1972: 18), soos volg oor sy rol in die Afrikaanse letterkunde geskryf:

Met die alte vroeë dood van Rob Antonissen het daar vir die Afrikaanse letterkunde 'n venster toegegaan. Nie net 'n venster wat lig en lug van buite binnegelaat het nie, maar een wat dit vir ons moontlik gemaak het om van binne af buitentoe te kyk en te praat. [...] Wat N.P. van Wyk Louw vir ons poësie beteken het, was Rob Antonissen in ons kritiek. [...] Rob was nie, soos soveel ander, 'n mislukte skrywer wat kritikus geword het nie, maar 'n skeppende mens wat hom in sy kritiese werk verwesenlik het. Skepper in sy eie reg, en eintlik medeskepper aan elke sinvolle werk wat hy ondersoek het. So onontbeerlik soos Vergilius vir Dante was, so onontbeerlik het Rob vir die literatuur van ons land geword. Innemende, skerp en weergalose gids deur onontdekte streke.

In 1973 het die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns besluit om die Gustav Preller-prys vir Literatuurwetenskap en Letterkundige Kritiek postuum aan hom toe te ken. In sy commendatio het C.J.M. Nienaber verduidelik dat die SA Akademie dit normaalweg “op 'n meer gevorderde leeftyd” aan kritici toeken. Vandaar dat dit nie vir Antonissen beskore was om dit in lewende lywe te ontvang nie. Die gehalte en waarde van sy bydrae regverdig egter so 'n postume toekening in daardie stadium, al word daar “tougestaan” vir die prys (Anoniem, 1973).

Sy heengaan is egter nie net in Afrikaanse literêre kringe betreur nie. Ook in die Nederlandstalige wêreld was hy hooggeag. Net ná sy dood het die Belgiese regering 'n silwermedalje aan sy weduwee oorhandig as teken van die waardering wat daar bestaan het vir sy bydrae tot die Nederlandstalige kultuur en gemeenskap (DDC, 1972: 6; Anoniem, 1972f: 9). In 'n huldeblyk ná Antonissen se afsterwe beklemtoon Roy Pheiffer (1972: 2) die uitnemende werk wat Antonissen as dosent van Nederlandse letterkunde aan die Rhodes-universiteit, en in Suid-Afrika in die breë, verrig het (onder meer deur die samestelling en annotering van die voorbeeldig representatiewe, tweedelige bloemlesing *Digkuns van die Nederlande, 1100-1970* – Antonissen [1972]). Hy skryf:

By die groot waardering wat daar onteenseglik moet wees vir sy werk as Afrikaanse literator (hy wat as simpatiek gesinde Vlaming hom so intens en diep ingeleef het in die Afrikaanse literêre lewe), mag dit nie gebeur dat sy betekenis as Nederlandskundige op die agtergrond geraak nie.

3. 'n Geleidelik verskuivende sistemiese identifikasie?

Laat 'n mens jou oog gaan oor Antonissen se bibliografie, word die rede vir die waardering van sy werk in sowel die Afrikaanse as die Nederlandstalige sisteme gou duidelik. Talryke publikasies oor taal- en letterkundige sowel as breër kulturele aspekte uit sy pen het die lig gesien. Terwyl hy nog onderwys gegee het in Vlaandere, het dit oor sowel Afrikaanse as Nederlandse onderwerpe gehandel, soos hierbo genoem.

Antonissen se publikasies uit sy Vlaamse tyd het egter oorwegend oor Nederlandstalige aangeleenthede gehandel en is uitsluitlik in Nederlands geskryf (soos uit die lys van sy boekpublikasies in die bronnelys aan die einde van hierdie artikel blyk). Nadat hy in 1950 Suid-Afrika toe gekom het, het hy bly skryf oor sake uit albei sisteme – en indrukwekkend veel geskryf in die net meer as 20 jaar alhier; in *Standpunte* alleen meer as 60 artikels (Pheiffer, 1972: 2). Die Afrikaanse onderwerpe het egter in die Suid-Afrikaanse fase oorheersend geword en is hoofsaaklik in Afrikaans geskryf. Alreeds hieruit blyk sy verskuifde sistemiese identifikasie: vanaf hoofsaaklik die Nederlandstalige na hoofsaaklik die Afrikaanse.

Brink (1972: 18) vertel 'n anekdote wat laasgenoemde bevestig. Toe Antonissen tydens 'n Belgiese lesingreis in 1971 begin siek voel het weens die longkanker wat hom uiteindelik sy lewe sou kos, het hy aangedring om uit sy geboorteland dadelik na Suid-Afrika terug te keer omdat hy wou sterf in wat hy “my eie land” genoem het.⁵ Miskien moet 'n mens, op die spoor van byvoorbeeld C.J.M. Nienaber in sy *commendatio* by die postume toekenning van die Gustav Preller-prys aan Antonissen, praat van sy uitbouing en bevordering van die “Dietse kultuurskat” (Anoniem, 1973). Dis iets wat hy dan gemeen sal hê met nog 'n invloedryke Laelandse letterkundige en kritikus binne die Afrikaanse literatuursisteem, naamlik die genoemde Jan Greshoff (Van Coller en Odendaal, 2006: 80, 89-90 en 94-95).

4. Die gesag van Antonissen se gehaltewerk

Kwantiteit alleen bepaal egter nie die waarde van 'n skrywer en/of kritikus en/of literatuurhistorikus se bydrae nie. Die waardering vir Antonissen se werk betref veral die hoogstaande kwaliteit daarvan. Sy kompromislose eis van gehalte is byvoorbeeld uitgesonder (onder meer deur Wiehahn, 1965: 134, en Brink, 1972: 18) as iets wat tot die voordeel van die Afrikaanse letterkunde gestrek het. Daarby is sy juiste vermoë om literêre gehalte te onderskei aangeprys; so ook die objektiwiteit en integriteit van sy oordele, en sy vermoë om tot die kern van 'n werk of 'n skrywerskap deur te dring (Kannemeyer, 1996: 4; Anoniem, 1973; Brink, 1972: 18; Anoniem, 1972a: 3).

Die ruimheid van sy kennis en van sy literêre en kulturele verwysingsveld het hom hierin te baat gekom, was iets “nuuts” in die Afrikaanse kritiek (Wiehahn, 1965: 135) en het “die nodige gesag” aan sy oordele verleen (Kannemeyer, 1977: 90). Brink (2008) beweer dat Antonissen 'n “verbysterend[e]” kennis gehad het van Frans, Nederlands,

Duits, Spaans en Italiaans, natuurlik ook van Afrikaans, dit wil sê benewens sy vaardighede in Grieks en Latyn en naas sy liefde vir musiek en sy bekwaamheid as pianis (Pheiffer, 1972: 2). In sy huldeblyk by die dood van Antonissen vertel Brink (1972: 18) dat 'n mens ná 'n gesprek met Antonissen telkens “met 'n nuwe besef van sereniteit en ruimte [daar weggegaan het]”. Daarom wil hy Antonissen “'n heilige” noem, “in die mate waarin ons tyd so iets toelaat”.

5. 'n “Konstruktiewe” rol in die Afrikaanse sisteem

Die kroniek van die Afrikaanse literatuur wat hy meer as 'n dekade en 'n half lank in *Standpunte* waargeneem het (en soos dit onder meer versamel is in die bundels *Kern en tooi*, 1963, en *Spitsberaad*, 1966), asook sy literatuurgeskiedenis *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede* in 1955, bewys dat Antonissen oorsigtelik en sistematiseerend met die Afrikaanse literatuur omgegaan het.

Hy was “in die eerste plek literatuurgeskiedkundige” wat na “samehange” gesoek het (Kannemeyer, 1977: 87; Koch, 2002: 215). Sy belangstelling het alle genres gedek en hy het gestreef na integrale oordele oor die oeuvres van outeurs, oor strominge en oor die werk van skrywersgenerasies (Anoniem, 1973; Kannemeyer, 1996: 4). Daardeur munt sy werk uit in die “konstruktiewe” (Kannemeyer, 1977: 87 en 1996: 4) of “vormende” rol (Anoniem, 1973) wat dit in die Afrikaanse literatuursisteem gespeel het. Hy het dus dikwels die rigtings vir die Afrikaanse letterkundekritiek aangedui. Onder meer daardeur het sy kronieke in die vyftigerjare die groot trekpleister vir literatuurgeïnteresseerdes geword in *Standpunte* (Kannemeyer, 1986: 206; Lindenberg, 1965: 105). Soos Van der Elst (sonder jaartal) dit gestel het in 'n referaat: “Meer as enige ander literator-tydgenoot het Antonissen met 'n nuwe, oorspronklike blik na die Afrikaanse letterkunde gekyk en die bestaande gekykte historiese metode hersien en gereorganiseer.”

D.J. Opperman (1964: 14) het laasgenoemde op kenmerkend kernagtige wyse saamgevat in sy satiriese gedig “Ná die Robslanery” (waarin “Rob” natuurlik dubbelsinnig bedoel is):

Die beeste kom uit soutgebrek
om aan die uitgespoelde Rob te lek.

6. Die skadukant: Antonissen se sterk kanonvormende rol in die Afrikaanse sisteem

Die skadukant van die “konstruktiewe” van sy literêr-kritiese invloed is die baie sterk kanoniserende rol wat sy beskouings gespeel het.⁶

Byna drie dekades lank, dit wil sê tot die verskyning van Kannemeyer se tweedelige *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* in 1978 en 1983, is Antonissen se *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede* (1955) ongeveer allerweë as “die belangrikste en

volledigste” (Kannemeyer, 1977: 87) beskou, en “as ’n standaardwerk op dié gebied” (Pheiffer, 1972: 2). Sy literêr-historiese oorsigte oor die Afrikaanse letterkunde het boonop nie net in sy eie boeke verskyn nie; hy is deur P.J. Nienaber as redakteur versoek om ook perspektiewe op die Afrikaanse letterkunde van die twintigste eeu te skryf vir *Perspektief en profiel* (eerste uitgawe 1951) – oorsigte wat, terwyl hy nog geleef het, telkens deur hom bygewerk is en behou is tot die uitgawe van 1982.⁷

Voeg hierby sy belangrike rol as redaksielid en kroniekskrywer van *Standpunte* (kyk onder meer Anoniem, 1972b, in hierdie verband), en die feit dat hy tot die Letterkundige Kommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns verkies is, en dit word duidelik waarom, volgens Kannemeyer (1999: 14), “die orakel van Grahamstad” se uitsprake oor nuutverskene werke “met vrees en bewing” afgewag is deur die skrywers daarvan.

Antonissen se kritieke is – na die getuienis van meer as een kommentator (Wiehahn, 1965: 127; Pheiffer, 1972: 2; Kannemeyer, 1977: 89-90, 1996: 4, en 1999: 14) – dikwels as “skerp”, soms selfs as “kwetsend” aangevoel, hoewel sommige literatore voel dat sodanige oordele selde onbillik of onewewigtig was.⁸ Dit was eerder die geval dat hy sy oordele “onverskrokke geformuleer” het, meen Kannemeyer (1996: 4); dat hy in sekere opstelle “’n soort satiriese kritiek” beoefen het (Kannemeyer, 1977: 89). Wat hierna volg (Antonissen, 1963: 46), is van die voorbeelde wat later deur ander (Breytenbach, 1971; Kannemeyer, 1996: 4, en 1999: 14) met kennelike plesier aangehaal is:

Die fout met [Jannie] Kruger [in *Beelde en stemme*] is dat hy van “mooi” prosa hou, van “liriese” prosa, van “deinende” sinne, van “beeldende” taal, van “sondeurgoudelde” woordblomtuile, van “oormatigende” (?) taalvertoon; in een woord, om dit met ’n krugerisme te sê: van stapelwolkende styl. Kruger se styl ly aan chroniese hipertrofie. [...] ’n Mens moet nie te ver soek om te ontdek in watter skool die stilis Kruger gevorm is nie. [...] Alleen by ’n bespreking, d.w.s. “besinging”, van D.F. Malherbe raak hy alle besinning kwyt.

Aangaande die “ondiepe belerende gefilosofeer” in Hymne Weiss se *Die towertapyt* (1956) voeg hy toe (Antonissen, 1957: 99):

Ewe geredelik as ’n matriekmeisie raak sy vreeslik “literêr”, laat die liewe verkleinwoordjies hoogty vier en tooi haar idealisme met handvolle van die blommigste woorde.

Oor Vincent van der Westhuizen, na aanleiding van dié se digbundel *Die rustelose*, skryf hy (Antonissen, 1963: 162):

Só jonk nog, het hierdie poëet hom al só in digterlikheid toegespin dat die kanse op ontsnapping uit die kluwe op sy minste haglik lyk. Met ontstellende flegma pasticheer hy die halwe Afrikaanse poësie [...], die 19e-eeuse poëtiese verhaal, die “skriftuurlike lied” van ouds. Nooit sit hy verleë om rym of metriek nie. Alles begin, verloop, eindig heerlik glad, en sonder rede hoegenaamd. Die

rustelose verlustig hom rustig in gesapige tydsamheid, fraseologie, neologismekomiek [...], verloor alle woordkontrolle, skrywer en transkryber met onverdroete skrybentemoed. Totdat hy naderhand gaan “dobber op ’n see van ink” [...], en óns, geheel verdwaas, mét hom. Om uit dié inksee die enkele verspêrels te haal, wat daar móét wees, vereis heel wakker duikersmoed.

In die polemiekie na aanleiding van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se toekenning van die Hertzogprys aan beide Gerhard J. Beukes en W.A. de Klerk in 1952, spaar Antonissen (kyk Nienaber, 1965: 211) weer eens nie die satireroede nie:

Die moontlikheid dat iemand wat dit maar matig of glad nie verdien nie, tog as ’n goeie skrywer erken sal word, bestaan altyd en oral. Dommies sal inderdaad altyd in die meerderheid en “met ons” wees. Maar daar is dommies aan wie die groot publiek wél, en daar is ander aan wie dit nie aandag skenk nie; daar is dommies van wie die publiek wél, en daar is ander van wie dit nie sal aanneem dat iemand reg het op ’n reputasie as skrywer nie. Die gemiddelde leser sal hom nie steur of laat lei deur die oordeel van sy halfgaar buurman nie, maar hy het deurgaans ’n blinde vertroue in die oordeel wat swart op wit gedruk staan, oor die eter aanwaaie van die kateder verkondig word, van wie dit ook al mag kom. Van die moontlike bestaan van domme “doctores” het hy nouliks ’n vermoede.

En dan trek hy los met swaargeskut op veral F.C.L. Bosman, hoofopsteller van die Letterkundekommissie se verslag (Nienaber, 1965: 214):

Net soos die mense sal brul – en gebrul hét – oor die magdom van kranksinnige broek-in-die-hand-situasies in hierdie... hoe noem u dit here Académiciens? ’n “Klugtige blyspel”? ’n “Sedeblyspel”? ’n “Stuk ryk aan kostelike situasies en tipering”? ’n “Rake ontmaskering van menslike gebreke”? – Tensy u bruloefeninge as ’n funksie van dramatiese kuns beskou? Maar onthou dat daar heelwat ander en nóg minder stigtelike dinge is wat ’n mens die historiese lagkramp kan laat kry. U verslag, byvoorbeeld.

Dit is nogal ironies dat so ’n streng beoordelaar van veral stilistiese aspekte – wat “in sy kritiek bowenal nugter, saaklik en ‘wetenskaplik’ ” wou wees, en “’n ‘gegoël’ met woorde en vae begrippe” gewantrou het (Wiehahn, 1965: 127) – juis die skyf van kwaai stylkritiek moes word. ’n Hele paar kommentatore (W.E.G. Louw in die polemiekie tussen hom en Antonissen wat in die drie opeenvolgende *Standpunte*-nommers van Junie tot Oktober 1959 verskyn het; Wiehahn, 1965: 129; Nienaber-Luitingh, 1979: 12) het uitgewys hoe sekere hebbelikhede sy skryfwerk by tye “onnodig duister en ingewikkeld” (Nienaber-Luitingh, 1979: 12) gemaak het, naamlik:

- die sterk neerlandistiese inslag van sy skryfstyl, gepaardgaande met talle ontlenings aan Nederlands, Frans, Duits en Latyn, asook met argaïsmes (byvoorbeeld “edog”, “vermits”, “voorasnog”, “jawel”);
- die benutting van, enersyds, ellelange woordkoppings (byvoorbeeld “werker-omsteeds-dieper-en-reiner-wete”) en, andersyds, óntkoppings van woord-dele (soos “be-nou-de”) – en dit dikwels herhaaldelik in één sin, en sonder noodwendige

semantiese dwingendheid, maar eerder uit gewoonte;

- 'n parentetiese sinsbou, met verduidelikende sinne tussen hakies, wat dit “omslagtig en onhelder” maak (Wiehahn, 1965: 129);
- en die frekwente, meermaals onnodige aanwending van akuut- en gravis-aksente.

Wiehahn (1965: 129) vat die stylkritiek op Antonissen soos volg saam: “Dit is miskien nie onbillik [nie] om te verklaar dat Antonissen se styl, meer as dié van enige ander Afrikaanse kritikus, ‘primêr as styl’ ervaar word. So 'n ‘opvallende’ styl is 'n tekortkoming, veral by 'n kritikus wat sulke ontoegeeflike kritiek oor die styl van ander skryf!”

Brink (1972: 18) en Kannemeyer (1996: 4, en 1999: 14) tree in die bresse vir Antonissen in hierdie verband. Laasgenoemde verbind die Antonissen-skrystyl met 'n strewe na “indringende, kernagtige formulering”, terwyl Brink dit weer sien “as net so 'n fyn, veelduidige en gevoelige instrument as die styl van enige groot skrywer. Sy styl was so ‘moeilik’, want so saamgedronge en ryk as dié van 'n Henry James of 'n James Joyce. Dit was deel van 'n instelling wat geen toegewings gedoog nie [...]”

Hoe ook al, Antonissen se literêr-kritiese oordele is klaarblyklik as besonder gesaghebbend gegag. Hy het daardeur 'n belangrike hekwagter en smaakmaker in die Afrikaanse sisteem geword.

'n Mens bemerk dit onder meer in die wyse waarop uitsprake van hom deur kritici en literatuurhistorici ná hom oorgeneem is, dikwels bykans woordeliks. 'n Ondersoek hierna is 'n artikel op sy eie werd en kan nie binne die bestek van hierdie oorsig onderneem word nie. In 'n artikel oor die digterskap van S.J. Pretorius (Van Coller en Odendaal, 2005a) is egter aangetoon hoe die “balseming” van Pretorius tot digter “van die tweede plan” deels gebaseer is op die oordele van Antonissen. (A.P. Grové en, ietwat later, André P. Brink, was ánder invloedryke kritici wie se kritiek op Pretorius veral deur agternakomers nagepraat is.) In daardie artikel word uitgewys hoe die oorname van sekere tiperende woorde of frases om Pretorius se digkuns te beskryf (uit onder meer Antonissen se artikels en resensies), soms in die vorm van naby-verwante variasies, wesenlik bygedra het tot die bestendinging van Pretorius se (nievoorste) posisie in die Afrikaanse poësiekanon. Dit was 'n proses wat Pretorius gegrief het. Naas uitsprake wat hy in onderhoude in hierdie verband gemaak het (Bekker, 1972; Schutte, 1970; Erasmus, 1992), het hy hom ook herhaaldelik in gedigte hieroor uitgelaat. Desondanks blyk uit sy korrespondensie met Antonissen dat Pretorius waarde geheg het aan Antonissen se oordeel en ook by hom aangeklop het om raad.

7. Die gesag van aansien in die Nederlandstalige sisteem vir optrede in die Afrikaanse

Sy gesaghebbende posisie het Antonissen natuurlik verdien op grond van die uitnemendheid van sy kritiese en literêr-historiese werk oor veral die Afrikaanse letterkunde, soos hierbo verduidelik. Hoe hy, as Vlaming en oortuigde Katoliek

(Pretorius, 1972: 5; Anoniem, 1972a: 3), so 'n seminale rol in die literêre kanon van die sterk nasionalisties en Protestants gerigte Afrikaanse leefwêreld kon verwerf, is egter 'n interessante verhaal wat minstens deels aan die hand van die sisteemteorie beskryf kan word.

Hoewel Antonissen nie 'n universitêre betrekking in Vlaandere beklee het voordat hy na Suid-Afrika gekom het om die vakante lektoraat in Afrikaans en Nederlands aan die Rhodes-universiteit te vul nie, het hy reeds 'n aansienlike reputasie as jong Nederlandstalige literator opgebou gehad. As student in Leuven het hy uitgemunt en is daar aan hom gedink as een van die briljantste in sy fakulteit. Sy doktoraat het hy in 1942 *summa cum laude* behaal (Anoniem, 1972c: 15) op 'n ouderdom van slegs 23 jaar; ná publikasie is dit bekroon met die Letterkundige Prijs der Vlaamse Provinciën (Koch, 2002: 210).

Sedert 1939 en tot en met sy koms na Suid-Afrika het ongeveer 20 verdere boekpublikasies naas sy proefskrif (waaronder 'n aantal geannoteerde vertalings en bewerkings) in die Lae Lande verskyn, asook heelparty artikels en resensies in tydskifte soos *Nieuw Vlaanderen*, *Dietsche Warande en Belfort*, *Cultuurleven*, *Boekengids*, *Standpunte*, *Jaarboek van die Afrikaanse Skrywerskring* en *Huisgenoot*.

Soos Jan Greshoff en H.A. Mulder voor hom – eweneens Laelanders, op wie se “oorgrens-funksionering” tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme in 'n artikel deur ons (Van Coller en Odendaal, 2006) gewys is – was hy dus beklee met die gesag van redelike aansien in die Nederlandstalige wêreld, “die tradisieryke en (voorheen) dominante kultuursentrum waarvandaan hulle na hierdie literêre marge in 'n voormalige VOC-verversingspos (en kolonie van die Bataafse Republiek tussen 1803 en 1806) uitgewyk het” (Van Coller en Odendaal, 2006: 89). Bowendien het, soos al gesê, heelparty van hierdie “pre-Suid-Afrikaanse” publikasies van hom juis Afrikáanse taal- en letterkundeonderwerpe betref, sodat sy toetrede tot die Afrikaanse sisteem vergemaklik is. Trouens, dis waarskynlik grootliks op grond van hierdie gegewe dat W.E.G. Louw die aanstelling van Antonissen as opvolger van die in 1949 oorlede H.A. Mulder aan die Rhodes-universiteit aangevoer het (Anoniem, 1972a; Anoniem, 1972c; Kannemeyer, 1996: 4).

Aan die Rhodes-universiteit sou Antonissen binne 'n paar jaar vorder tot professor (1958) en later hoof van die departement Afrikaans en Nederlands – 'n departement wat onder sy leiding ontwikkel het tot wat “deur talle akademici as die lewenskragtigste van al die Afrikaanse departemente aan Afrikaans- en Engelstalige universiteite bestempel” is (Anoniem, 1972b; kyk ook Anoniem, 1972c: 11). Hy het ook jare lank as dekaan van die letterefakulteit by die Rhodes-universiteit gedien en is in 1970 verkies tot viserektor aldaar.

Maar om terug te keer tot H.A. Mulder: Sy bemiddelingswerk tussen die Nederlandstalige (veral Noord-Nederlandse) en die Afrikaanse sisteme, asook sy yker-, mentor- en bevorderaarfunksie binne die Afrikaanse letterkundewêreld (soos dié van Greshoff – kyk Van Coller en Odendaal, 2006), het eintlik die weg gebaan vir

Antonissen om (hoewel as Suid-Nederlander of Vlaming) ’n soortgelyke rol te speel en soortgelyke funksies te hê. Hy kon as ’t ware in die plek van Mulder groei tot “vertroueling van Dertigers en Veertigers” (Brink, 1972: 18), en byvoorbeeld gou in die plek van Mulder opgeneem word in die redaksie van *Standpunte* (met W.E.G. Louw as redakteur). Wichahn (1965: 134-135) beweer selfs dat Antonissen duidelik bepaalde kriteria in literêre beoordeling met Mulder gedeel het (“intensiteit”, “adekwate vormgewing”), en Brink (1972: 18) trek ’n parallel tussen die kultureel verruimende rolle wat Mulder en Antonissen, as draers van “’n hele ontsaglike Europese tradisie”, hier in Suid-Afrika kon speel.

Teen die tyd dat Antonissen in die Afrikaanse sisteem werksaam geraak het, het dié sisteem in elk geval al, via die emansipasiewerk van die Dertigers en Veertigers, ontwikkel tot een wat so outonoom en veerkragtig geword het dat dit sigself gewillig oopgestel het vir beïnvloeding vanuit ander sisteme. Altans, só sou dit beskrywe kon word na aanleiding van Brink (1991) se onderskeiding van die fases van oopheid en geslotenheid in die Afrikaanse literatuurgeskiedenis jeens die literature van veral Nederland en Brittanje as voormalige koloniale moondhede. Vandaar dat Antonissen voorts, soos in ’n mate ook Greshoff (kyk Van Coller en Odendaal, 2006: 82-86), volgens ’n belangrike Sestiger soos André P. Brink “’n soort peetvader vir die hele jonger generasie” van die Afrikaanse Sestigters kon word (Brink, 1972: 18; kyk ook Anoniem, 1972b) – juis vir hulle wat ’n vernuwing van die Afrikaanse letterkunde nagestreef het deur “’n wegswaai van die tradisionele Afrikaanse motiewe in die rigting van ’n groter ‘internasionalisme’ ” (Kannemeyer, 1983: 246). Met laasgenoemde het Kannemeyer ’n oopmaak van die Afrikaanse literêre sisteem vir temas en standpunte uit die Franse en Duitse eksistensialisme en die teater van die absurde, asook vir eksperimente met strukturele, temporele en tipografiese aspekte en met nuwe poësietegnieke in die oog.

Die netwerk van verbintenisse wat Antonissen ná sy verhuising na Suid-Afrika kom lê het, asook die Laelandse en ander Europese verbintenisse wat hy bly handhaaf het, is ’n ander faset van sy werksaamheid wat ondersoek verdien, veral aan die hand van bewaar geblewe korrespondensie – maar ook dit sal in ’n opvolgstudie moet geskied.

8. Assimilasie binne die Afrikaanse sisteem deur in Afrikaans te skryf

Dat Antonissen hier in Suid-Afrika byna dadelik oorwegend in Afrikaans begin skryf het, behalwe wanneer dit om ’n oorsese teikenpubliek gegaan het, het sy assimilasie in die Afrikaanse sisteem verder vergemaklik.

Ook in hierdie opsig is hy die opvolger van H.A. Mulder. Uit Van Coller en Odendaal (2006) se studie oor die “oorgrens-funksionering” tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme deur Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers het dit duidelik geblyk dat die taal waarin letterkunde, literêre kritiek en aanverwante geskryfte geskryf is, waarskynlik dié belangrikste faktor is wat die sentraliteit, al dan nie, van ’n

rolspeler-van-buite en sy of haar werk in 'n taalspesifieke kanon bepaal (Van Coller en Odendaal, 2006: 90). Daarom dat Mulder se kritiese werk as 'n Afrikaanse literêre erfenis beskou word, maar nie sy of Greshoff se Nederlandstalige digkuns nie. En vandaar dat Elisabeth Eybers se poësie nie in die heel belangrikste Nederlandstalige poësiebloemesings opgeneem is nie – selfs al is die heel belangrikste Laelandse literêre prys, die P.C. Hoof- prys, in 1991 aan haar toegeken.

9. Slot

Om saam te vat aangaande Antonissen se rol in die Afrikaanse literêre sisteem:

- *Institusioneel* was hy miskien nie heeltemal in die sentrum gesetel nie. Hy was byvoorbeeld nie 'n hoogleraar aan een van die groot Afrikaanse universiteite van daardie tyd nie (waarskynlik vanweë sy Rooms-Katolieke godsdiensoriëntasie in 'n Protestants oorheersde omgewing⁹). Dáárvor het hy egter vergoed deur as jare lange hoof die departement Afrikaans en Nederlands aan die Rhodes-universiteit uit te bou tot (volgens Brink) die lewendigste in Suid-Afrika tussen ongeveer 1950 en ongeveer 1970. Daarby was hy wel lid van die Letterkundige Kommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie, en redaksielid en gereelde kroniekskrywer van die belangrikste Afrikaanse literêre tydskrif van daardie jare, naamlik *Standpunte*.
- Hy was 'n vertroueling, selfs begeleier van toonaangewende *élites of rolspelers* in die Afrikaanse sisteem van sy tyd alhier, naamlik aanvanklik van die Dertigers en Veertigers, en, volgens Brink, later ook van die Sestigters. Voeg hierby sy lidmaatskap van sowel die Suid-Afrikaanse as die Koninklike Vlaamse Akademies. In erkenning van sy sentrale rol as literêre kritikus en geskiedskrywer ontvang hy toekennings (postuum vanweë sy relatief vroeë dood) van sowel die Suid-Afrikaanse Akademie as van die Belgiese regering.
- Deur sy kritieke en kronieke, asook deur die literatuurgeskiedenis oor Afrikaans wat hy geskryf het en die bloemesings oor sowel aspekte van die Afrikaanse as die Nederlandstalige letterkundes wat hy saamgestel het, het hy van die belangrikste *sistemiese instrumente* gehanteer binne veral die Afrikaanse literêre wêreld. Veral sy *Die Afrikaanse literatuur van aanvang tot hede* en die tweedelige *Digkuns van die Nederlande* was dekades voorskryfmateriaal aan kolleges en universiteite in Suid-Afrika, sodat sy werk ook die kurrikula aan sulke instellings moes beïnvloed het.

Dit lyk dus na geen oordrewe stelling van André P. Brink (1972: 18) nie toe hy in sy huldeblyk by die dood van Antonissen beweer het dat hy “algaande die grootste kritikus geword [het] wat [die Afrikaanse] literatuur nog geken het en in baie jare sal kan ken”.

*Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus
Universiteit van die Vrystaat*

Bronnelys

- Altieri, C.** 1990. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Anoniem.** 1972a. Antonissen sterf aan longkanker. *Rapport*, 24 September: 3.
- Anoniem.** 1972b. Literatore huldig Antonissen. *Die Burger*, 25 September.
- Anoniem.** 1972c. Professor Antonissen dood aan longkanker. *Die Transvaler*, 25 September.
- Anoniem.** 1972d. "Devoted" Professor Dies. *Rand Daily Mail*, 25 September: 3.
- Anoniem.** 1972e. Vice-Principal of Rhodes to Be Buried Today. *Eastern Province Herald*, 26 September: 15.
- Anoniem.** 1972f. Medal Awarded Posthumously. *Eastern Province Herald*, 10 November: 9.
- Anoniem.** 1973. Antonissen gehuldig oor bydrae tot Afrikaans. *Die Burger*, 30 Junie.
- Antonissen, Rob.** 1942. Handleiding in het Afrikaans: een praktisch overzicht. Brugge: Wiek Op.
- Antonissen, Rob.** 1944a. *Ek hou van Suid-Afrika – 24 eenstemmige Zuid-Afrikaanse volksliederen*. Antwerpen: Die Keure.
- Antonissen, Rob.** 1944b. *Zuidafrikaanse poëzie*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1944c. *Het individualisme van Willem Kloos. Enkele kanteekeningen*. Leuven: Inst. Vla. Top.
- Antonissen, Rob.** 1945. *Lyriek van Henriëtte Roland Holst*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1946a.¹⁰ *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuidafrikaanse letterkunde*. Deel 1: Studie. Diest: Pro Arte.
- Antonissen, Rob.** 1946b. *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuidafrikaanse letterkunde*. Deel 2: Bloemlezing. Diest: Pro Arte.
- Antonissen, Rob.** 1946c. *Een abel spel vanden winter ende vanden somer*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1946d. *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst*. Utrecht: De Haan; Antwerpen: De Sikkel.
- Antonissen, Rob.** 1947. *Lyriek der Nederlanden: van het oude heidense lied tot het geestelijke lied der Devotio Moderna*. Antwerpen: Klassieke Galerij.
- Antonissen, Rob.** 1949a. *Geschiedenis van de Latijnse letterkunde* (vertaling van 'n Latynse werk deur E. Banz). Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1949b. *Lyriek der Nederlanden I: Van de "Rhetorike" naar de Renaissance*. Amsterdam en Antwerpen: Wereld-bibliotheek.
- Antonissen, Rob.** 1950a. *Lyriek der Nederlanden II: De gouden eeuw*. Antwerpen: Klassieke Galerij.
- Antonissen, Rob.** 1950b. *Zuidafrikaanse poëzie*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.

- Antonissen, Rob.** 1950c. *Antieke mythologie: Griekse en Romeinse godenleer* (vertaling van 'n Latynsewerk deur P. Commelin). Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1951. Die poësie van 1900 tot vandag en Die prosa van 1900 tot vandag. In: Nienaber, P.J. 1951. *Perspektief en profiel: 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1953. *Lyriek der Nederlanden, van Rokoko naar Romantiek*. Antwerpen: Klassieke Galerij.
- Antonissen, Rob.** 1955. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Antonissen, Rob.** 1957. Debutante en roetiniërs. *Standpunte*, 17 en 18: 87-109.
- Antonissen, Rob.** 1959. *Die christelike en die tragiese (intreerede)*. Grahamstad: Rhodes-Universiteit.
- Antonissen, Rob.** 1963. *Kern en tooi: Kroniek van die Afrikaanse lettere, 1951-1960*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, Port Elizabeth en Pietermaritzburg: Nasou Beperk.
- Antonissen, Rob.** 1964. *De hedendaagse Zuidafrikaanse letterkunde van 1930 af*. Antwerpen: Nieuwe Stemmen.
- Antonissen, Rob.** 1966. *Spitsberaad: Kroniek van die Afrikaanse lettere 1961-1965*. Kaapstad: Nasou.
- Antonissen, Rob.** 1972 [1963]. *Digkuns van die Nederlande 1100-1970*. Stellenbosch: Universiteitsuitgewers en -boekhandelaars.
- Antonissen, Rob.** 1979. *Verkenning en kritiek: Studies en referate, ingelei deur dr. W.F. Jonckheere*. Kaapstad en Pretoria: HAUM.
- Antonissen, Rob.** 1982. Die Afrikaanse letterkunde in die twintigste eeu. In: Nienaber, P.J. 1982 [1951]. *Perspektief en profiel: 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg: Perskor- Boekdrukkery.
- Antonissen, Rob.** 1998. Perspektief op die Afrikaanse drama. In: Van Coller, H.P. (red.). 1998: 118- 139.
- Bekker, Pirow.** 1972. [I]n gesprek met S.J. Pretorius. In: *Gesprekke met skrywers 2*. Kaapstad: Tafelberg: 77-92.
- Breytenbach, A.** 1971. Wat Antonissen geskryf het. *Die Burger*, 24 Junie.
- Brink, André P.** 1972. By die graf van Rob Antonissen. *Rapport*, 1 Oktober: 18.
- Brink, André P.** 1991. *Afrikaans: Op pad na 2000*. Tiende D.F. Malherbe-gedenklesing, 15 Mei 1991. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Brink, André P.** 1998. Die Afrikaanse drama 1967-1977. In: Van Coller, H.P. (red.). 1998: 140-150.
- Brink, André P.** 2008. Grahamstad – stad van wors en oorlog. *Wegbreek*, April. http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=34898&cause_id=1270 (geraadpleeg op 23 April 2012).
- DDC.** 1972. Posthumous Award Made to Rhodes Professor. *Daily Dispatch*, 10 November: 6.

- Erasmus, Elfra.** 1992. S.J. Pretorius word al digtend 75. *Beeld*, 16 Januarie: 10.
- Fokkema, D.W. en E. Ibsch.** 1992. *Literatuurwetenskap en kultuuroverdracht*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Jansen, Ena.** 1998. *Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kannemeyer, J.C.** 1977. *Konfrontasies: Letterkundige opstelle en kritiek 1961-1975*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria, Kaapstad en Johannesburg: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1986. *D.J. Opperman: 'n Biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C.** 1996. Antonissen: Een van ons knapste kritici. *Beeld*, 15 Mei: 4.
- Kannemeyer, J.C.** 1999. Gee ons weer kritici soos Grobler en Antonissen! *Die Burger*, 17 November: 14.
- Koch, J.** 2002. *Outsider onder de zijnen: Vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lauter, P.** 1991. *Canons and Contexts*. New York en Oxford: Oxford University Press.
- Lindenberg, E.** 1965. *Onsydige toets: Letterkundige opstelle*. Kaapstad: Academica.
- LizzyLoo.** 2007. Memories of a Special Professor. <http://seniorfriendfinder.com/blog/LizzyLoo> (geraadpleeg op 14 Desember 2007).
- Moerbeek, J.** 1992. Hoe elastisch is de canon? *Spiegel der Letteren*, 34(3/4): 333-357.
- Mooij, J.J.A.** 1985. Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming. *Spektator*, 15: 23-31.
- Nienaber, P.J.** (red.). 1965. *Rapier en knuppel: 'n Bundel polemieke geredigeer deur P.J. Nienaber*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Nienaber-Luitingh, M.** 1979. Postume versameling (resensie oor Rob Antonissen se *Verkenning en kritiek: Studies en referate, ingelei deur dr. W.F. Jonckheere*). *Beeld*, 30 Julie: 12.
- Opperman, D.J.** 1964. *Kuns-Mis [1947-64]*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Pheiffer, Roy.** 1972. Merkwaardige figuur oorlede: Rob Antonissen, 'n huldeblyk. *Die Burger*, 4 Oktober: 2.
- Pretorius, Dirk J.J.** 1972. Antonissen: sy ster het hoog gevlam. *Daily Dispatch*, 30 September: 5.
- Schutte, H.J.** 1970. In gesprek met S.J. Pretorius. *Tydskrif vir Letterkunde*, VIII(2): 1-8.
- Steyn, J.C.** 1998. *Van Wyk Louw: 'n Lewensverhaal* (2 dele). Kaapstad: Tafelberg.
- Van Coller, H.P.** (red.). 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis 1*. Pretoria: J.L. van Schaik Akademies.
- Van Coller, H.P.** 2001. N.P. van Wyk Louw as kanoniseerder. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 41(1), Maart: 63-72.
- Van Coller, H.P.** 2002. Die saamstel van bloemesings as kanoniserende handeling.

- Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 42(1), Maart: 66-78.
- Van Coller, H.P.** 2009. *Tussenstand: Letterkundige opstelle*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2003a. *Kleur kom nooit alleen nie* (Antjie Krog) en *Die burg van hertog Bloubaard* (H.J. Pieterse): 'n poëtikale beskouing. Deel 1. *Stilet*, 15(1): 16-35.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2003b. *Kleur kom nooit alleen nie* (Antjie Krog) en *Die burg van hertog Bloubaard* (H.J. Pieterse): 'n poëtikale beskouing. Deel 2. *Stilet*, 15(1): 36-64.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2005a. S.J. Pretorius: 'n miskende digterskap? *Stilet*, 17(1), Maart: 1-36.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2005b. Antjie Krog's Role as Translator: a Case Study of Strategic Positioning in the Current South African Literary Poly-System. *Current Writing*, 19(2): 94-121.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2006. Drie gevalle van "oorgrens-funksionering" tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme gedurende die twintigste eeu: H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 13(2): 77-98.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2008. Die meer "beskeie" opsies van 'n "buitestander": M. Nienaber-Luitingh in die Afrikaanse literêre sisteem. *LitNet Akademies*, 5(3): 25 November. http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=56543&cat_id=190.
- Van der Elst, Jacques.** s.j. Die aard en omvang van die raakpunte tussen die Nederlandse en die Afrikaanse letterkunde. <http://lic.ned.univie.ac.at/af/node/6933>.
- Van Rees, C.J.** 1983. How a Literary Work Becomes a Masterpiece: on the Threefold Selection Practised by Literary Criticism. *Poetics*, 12(4-5): 397-417.
- Weiss, Hymne.** 1956. *Die towertapyt*. Stellenbosch: Universiteitsuitgewers en -boekhandelaars Bpk.
- Wiehahn, Rialette.** 1965. *Die Afrikaanse poësiekritiek*. Kaapstad en Pretoria: Academica.

Note

1. Die term "smaakmaker" (Van Coller, 2001: 67) verwys na veral literêre kritici wat as resesente, boekjoernaliste, ensovoorts literêre smaak (kan) beïnvloed en literêre reputasies (kan) affekteer. Kyk ook Van Rees (1983).
2. 'n Hekswagter (Engels: "gatekeeper") is enige agent, persoon of instansie wat in die proses van kanonisering skrywers of werke se toegang tot die kanon bepaal (Van Coller, 2002: 70). 'n Goeie beskrywing van sodanige prosesse is deur Van Rees (1983: 403 en verder) gegee. Kyk ook van Coller (2001 en 2002).
3. Luidens die outobiografiese aantekeninge oor Antonissen in die NALN-knipselversameling. Kyk ook Koch (2002: 210).
4. Die onderhoud met mev. Liesje Antonissen is gevoer op 3 September 2010.

5. Pheiffer (1972: 2) is versigtiger in hierdie verband en skryf van 'n "sekere gespletenheid" in Antonissen se gemoed tussen Vlaandere en Suid-Afrika. Hy haal Antonissen aan uit 'n toespraak van laasgenoemde voor die Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde: "[D]it 'bestaan tussen twee werelden' [is] een bijzondere wijze van bestaan [...], even geldig als onherroepelijk, zowel een uitdaging als een verzoeking, rijk aan zegen zowel als pijn [...]. Men betaalt een prijs, en met de jaren een al hoe hogere prijs; maar de jaren leren ook, en al hoe meer, dat de prijs het betalen waard is."
6. Hoewel die kanon as 'n seleksie van die sogenaamde "beste" werke as verwysingspunt binne 'n literêre sisteem beskou kan word én boonop as verwysingspunt kan dien vir literêre uitings en oordele (soos Mooij [1985], Moerbeek [1992] en Fokkema en Ibsch [1992] almal beweer het), is die kanon dikwels 'n "selektiewe" geheue (kyk Lauter, 1991: 21). Kanons is geensins neutrale konstrunkte nie, maar "essentially strategic constructs by which societies maintain their own interests, since the canon allows control over the texts a culture takes seriously and over the methods of interpretation that establish the meaning of 'serious' " (Altieri, 1990: 21). Om dit nog duideliker onder woorde te bring: Die kanon beliggaam nie net ideologiese opvattinge nie, maar ook poëtikale en religieuse voorkeure en blykens die verskillende onderhoude met veral sy vrou het Antonissen duidelike opvattinge oor elkeen van dié genoemde aspekte gehuldig – hy was wars van die heersende apartheidspolitiek, was 'n oortuigde Rooms-Katolieke wat selfs eiehandig 'n Bybelvertaling onderneem het én hy was gedrenk in 'n bepaalde soort literêre benaderingswyse (waaroor onder meer Wichahn [1965: 129-137] en Koch [2002: 212-213] meer skryf). Die kritiek van Antonissen wat op sy bepaalde opvattinge gebaseer was – al was dit hoe ruim van siening – het vanselfsprekend ook lakunes gehad. (Kyk ook Van Coller [2009: 124 en verder].)
7. Aanvanklik, in die 1951-uitgawe, het Antonissen die perspektiewe "Die poësie van 1900 tot vandag" (hoofstuk II) en "Die prosa van 1900 tot vandag" (hoofstuk III) bygedra; in latere uitgawes het dit een oorsigtelike beeld op die Afrikaanse letterkunde sedert 1900 geword ("Die Afrikaanse letterkunde in die twintigste eeu"). Laasgenoemde weerspieël die voorkeursiening en -werkwyse van Antonissen as literatuurhistorikus (Koch, 2002: 214-215).
8. Kannemeyer (1977: 90) skryf: "[W]aar hy skerp is, bly hy altyd billik (soos in die geval van *Die mag van die woord* [’n essaybundel van I.D. du Plessis – BJO en HPvC] waar hy tog nog in staat is om enkele goeie dinge aan te toon, of van J.C. Steyn se proefskrif wat hy wel negatief maar rustig-ontledend bespreek)."
9. In *Rapport* van 24 September 1972 word verwys (Anoniem, 1972a: 3) na die "aansienlike opspraak in akademiese kringe" toe daer "'n dekade of twee gelede" (dit wil sê in die jare vyftig) deur "een van die groot Afrikaanse universiteite" (Stellenbosch) besluit is om nie "'n voortreflike akademikus soos prof. Antonissen" aan te stel nie omdat hy "as Vlaming die Rooms-Katolieke geloof aangehang het".
10. Hierdie publikasiedatum word aangegee deur die Universitätsbibliothek Köln (http://www.ub.uni-koeln.de/neuerwerbung/00/00/2005_09_2574.html) en die Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letterkunde (http://www.dbnl.org/tekst/jans100afst01_01/jans100afst01_01_0005.htm). Volgens Jansen (1998: 339) is die publikasiedatum 1947. Maar ook Pheiffer (1972: 2) beweer dat die publikasiedatum wel 1946 is.



Breytenbach in Den Haag

Uit de geschiedenis van 'n Seisoen in die paradys. Met een inédit

Eep Francken

Breytenbach in The Hague. Aspects of the textual history of A Season in Paradise. With an unpublished fragment

Breyten Breytenbach's A Season in Paradise presents a fruitful challenge to any textual-genetic critic. The original Afrikaans edition (1976) was and is contested because the author was in prison at the time of publication and was not permitted to edit his own text. A few years later, when Dutch and English translations (1980) presented the Season in its entirety, it became clear that the original edition had been tampered with and toned down. The typescript used for the Dutch translation was donated to the Dutch Literary Museum in The Hague. This article is about this book's text and publishing history. It reviews the relevant facts, and tries to clarify the views and conduct of the author as well as the other principal persons involved. Hopefully it will serve as an incentive for an Afrikaans critical edition.

1. Inleiding

De literatuurhistoricus J.C. Kannemeyer (1939-2011) bewoog zich op uiteenlopende terreinen van de literatuurstudie. Hij is een belangrijke biograaf; in zijn literatuurgeschiedenissen en daarbuiten beoefent hij de literaire kritiek. Van Zyl wijst op nog een andere kant van Kannemeyer, minder bekend maar ten onrechte. Hij noemt hem “die enigste werkelijke deskundige in Afrikaans ten opsigte van die edisietegniek” (Van Zyl, 2012: 157). Op dit onderwerp heeft Kannemeyer zich de laatste jaren in Stellenbosch met zijn studenten gericht. Dat valt te begrijpen, want wat men ook in de literatuurstudie wil ondernemen en wat men over literatuur ook wil vaststellen, men moet eerst op de hoogte zijn van de precieze hoedanigheid van de tekst. Wat kun je beweren over een werk als je niet weet wat er staat?

De status van de tekst is bij Breytenbachs 'n Seisoen in die paradys (1976) van de eerste druk af onzeker geweest. Dit artikel gaat in op de tekst- en editiegeschiedenis, bespreekt de historische feiten en probeert de handelwijze van betrokkenen begrijpelijk te maken. Wie deed wat en waarom? Aanleiding vormde het bericht dat de schrijver Adriaan van Dis, pleitbezorger van Breytenbach en een van de twee Nederlandse vertalers van 'n Seisoen, in januari 2001 een zevental dozen vol documenten die te maken hebben met Breytenbach, heeft afgestaan aan het Letterkundig Museum in Den Haag. Tot de inventaris hoort het Afrikaanse typescript dat eind jaren zeventig gebruikt is voor de Nederlandse vertaling.

Hoewel Kannemeyer in zijn literatuurgeschiedenis al in 1983 maar liefst vijftientig bladzijden over Breytenbach schrijft, besteedt hij aan 'n Seisoen maar één alinea. In de concurrerende literatuurgeschiedenis *Perspektief en profiel* is de verhouding

overeenkomstig (Kannemeyer, 1983: 485; Viljoen, 1998: 275 en 289). Maar de oplagen van Breytenbachs werk in Nederland vertonen een ander beeld. Van de ongeveer vijftienvintig boeken die van Breytenbach in Nederland zijn verschenen – welke Zuid-Afrikaanse schrijver doet hem dit na? – haalde *'n Seisoen*, of eigenlijk *Een Seizoen*, als enige vijf drukken (Van den Bergh, 2003; Recourt, 2008).

Er is hier geen gelegenheid voor een uitweiding over de literaire kwaliteit van *'n Seisoen*, maar toch: voor de Nederlandse lezer is dit boek onvergetelijk. Breytenbach geeft vlijmscherp uitdrukking aan twee kanten van zijn persoon. Hij is de moderne antiapartheidsstrijder die het met de apartheidsjongens in Zuid-Afrika helemaal gehad heeft, maar desondanks blijft hij tegelijk honderd procent Afrikaner, met alle verkleefd- en verknochtheden aan die identiteit verbonden. Bij wijze van illustratie nog één bewering zonder bewijs: niemand schrijft over de natuur van Zuid-Afrika mooier dan deze schrijver in dit boek.

2. Eerste druk

In 1976 verscheen bij Perskor-Uitgewery in Johannesburg *'n Seisoen in die paradys*. De auteursnaam is B.B. Lasarus, maar als houder van het kopijrecht staat Breyten Breytenbach vermeld. *'n Seisoen* is onder meer een beschrijving van de reis door Zuid-Afrika die Breytenbach na lang wachten op toestemming in 1973, dus drie jaar eerder, met zijn echtgenote gemaakt heeft. Ieder wist dat Breytenbach in 1975 was gearresteerd, wegens banden met “terrorisme” tot negen jaar was veroordeeld en in de gevangenis zat. Kon hij vrijuit spreken? Kon de lezer vertrouwen op de tekst?

“B.B. Lasarus” suggereert een vergelijking van B.B.’s verhoopde vrijkomen met opstanding uit de dood van de Bijbelse Lazarus. Een andere vingerwijzing naar meer dan eens sterven en weder opstaan krijgt de lezer trouwens op bladzijde één. In de titel van het openingsstuk is sprake van een eerste dood, wat toch inhoudt dat een tweede ook zou kunnen. De verteller vertelt van zijn vroegere gewoonte “om af en toe af te klop” (dood te gaan). Hij vindt dat maar “’n vermorsing van geld en kosbare energie” omdat alle gedoe met doodkisten, kransen en vriendjes van de zondagsschool na elk overlijden opnieuw moet plaatsvinden. En er is meer. Zo schrijft Breytenbach verderop in zijn boek ook meer dan één dood toe aan Rimbaud, op wiens *Seisoen in de hel* zijn *Seisoen in die paradys* natuurlijk een zinspeling vormt.

De flaptekst is een belangrijk document waaraan tot nu toe weinig aandacht is gegeven. Omdat stofomslagen plagen te verdwijnen verdient die tekst een herdruk, maar daarvoor ontbreekt hier de ruimte. We lezen daar een verontschuldigende aanprijzing. Breytenbach wordt voorgesteld als naïeve kunstenaar die over de Zuid-Afrikaanse politiek weliswaar “aanvegbare uitsprake” doet, maar altijd vanuit een eerlijke overtuiging en ook “goed verwoord”. Die overtuiging houdt in dat “Suid-Afrika se oplossings vir sy volkereverhoudings verkeerd is,” maar Breytenbach is tot die opvatting gekomen vanuit “die intuïtiewe waarnemings van die digter”. Zijn gevangenschap wordt heel even

aangestipt in de eufemistische formulering dat “die situasie van die skrywer intussen tragies verander” is. De uitgever probeert zijn auteur te vergoelijken: die jongen zit verkeerd maar hij bedoelt het goed. En een dichter kun je om dit soort dingen toch niet hard vallen? De flap meldt ook dat het boek drie jaar eerder geschreven is, maar over de oorzaak van dit uitstel of over de tekstverzorging geen woord (Lasarus, 1976: stofomslag).

3. “Gekater”?

Die zaak werd in 1977 wel aangekaart door Adriaan van Dis. Hij publiceerde in Amsterdam in de *Raster*-reeks (“tijdschrift in boekvorm”) twee gevangenisbrieven van Breytenbach aan André Brink, en een antwoord van Brink. De drie brieven zijn van augustus-september 1976. Ze waren onderschept door de gevangenisautoriteiten en hoorden tot de processtukken bij een tweede proces tegen Breytenbach, medio 1977. Ook de Kaapse krant *Die Burger* maakte daarvan destijds het een en ander openbaar (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 4). Over *’n Seisoen in die paradys* schrijft Breytenbach aan Brink (Breytenbach en Brink, 1977: 15):

“Seisoen” verskyn binnekort, gekater [gecastreerd] by Perskor (takties en finansiël onthalwe) – ek het natuurlik geensins die veranderde ms. gesien – nóg enige proewe [...] – en Bartho/Chris vier seker botoon. Hoewel Ampie en John darem probeer keer het. Ons sal maar sien. By Meulenhoff verskyn die integrale teks (vertaal) in elk geval.

Breytenbach mocht in de gevangenis niet zijn eigen werk redigeren, proeven lezen of iets van dien aard. Bartho, Chris, Ampie en John zijn bekende figuren van de toenmalige Afrikaanse literatuur: de schrijvers Chris Barnard, John Miles en Bartho Smit (1924-1986, destijds uitgever bij Perskor) en de geleerde en criticus Ampie Coetzee. In zijn verklarende aantekeningen noemt Van Dis Perskor een “Semi-staatsuitgeverij”. Deze uitgeverij hoorde in elk geval helemaal bij de gevestigde Afrikaner orde. Bij de Afrikaanse Pers Boekhandel (APB), de voorloper van Perskor, is niemand minder dan H.F. Verwoerd bestuursvoorzitter geweest (McDonald, 2010: 96).

Van Dis vertelt dat Brink en hijzelf *’n Seisoen* allebei “proberen te vertalen”, Brink in het Engels en Van Dis in het Nederlands, en dan uiteraard onverkort. Brink noemt het boek in zijn brief “hels moeilijk vertaalbaar”. Aan zijn opgesloten vriend vraagt hij daarom: “pazienza pazienza” (Breytenbach en Brink, 1977: 17 en 24-25).

Deze brieven horen bij een veel grotere verzameling, te vinden in een documentaire die Jack Viviers over de twee processen tegen Breytenbach heeft samengesteld. Viviers’ boek verscheen in 1978. Het bestaat voor een groot deel uit Breytenbachs verklaringen voor het gerecht, zijn gevangenisbrieven en de antwoorden daarop, maar lijkt buiten hem om tot stand gekomen. Breytenbach blijkt nota bene vanuit de gevangenis tegen dezelfde Viviers te hebben gewaarschuwd, omdat “Gryskak” (de geheime politie) van diens diensten gebruik zou maken (Viviers, 1978: 134 en 151). Jack Viviers was

werkzaam als journalist, volgde het eerste proces voor *Beeld*, de Afrikaanse krant van het noorden van het land, en bracht het later tot “chief communications adviser” van premier P.W. Botha (Anoniem, 1975: 370; Giliomee, 2008: 10).

In de gevangenis-correspondentie ziet men hoe de coupures in ’n *Seisoen* Breytenbach bezighouden. Hij vraagt aan zijn broer Cloete of “Bartho *Seisoen* lelik gekater” heeft (Viviers, 1978: 122). Aan een oude vriend, nu medegevangene, schrijft hij (Viviers, 1978: 135):

Ek verstaan dat my boek *'n Seisoen in die Paradys* eersdaags by Perskor verskyn en dat die teks “versorg” is deur die bogenoemde vriende [Coetzee, Miles] (ek het natuurlik nie die veranderinge gesien nie, maar dit is seker met “goeie bedoelings” aangebring). Sy [mevrouw Breytenbach] sal egter daarvoor sorg dat die integrale teks in Nederland verskyn. Terloops, ou slaggat Bartho Smit is nog steeds uitgewer by Perskor.

Tegenover Brink brengt hij de Engelse vertaling ter sprake: “ek hoop jy ‘skaf’ – of skaaf? – dit nog [...] en mag enige vertaling die integrale teks wees – d.w.s. die wat in Nederlands gaan verskyn!” (Viviers, 1978: 149). Ook in een uitvoerige brief aan zijn vrouw komen zijn wantrouwen tegen Perskor en Bartho Smit en zijn onvrede over de weglatingen terug (Viviers, 1978: 160-161):

Moet nie vergeet om alle materiaal vir *Seisoen* by Perskor te kry nie. [...] Ek wil hê dat Meulenhoff die teks van *Paradys* sonder die weglatings van die Perskor-uitgawe publiseer tensy daar natuurlik weglatings om letterkundige redes geskied het. [...] Dring daarop aan dat ’n kontrak opgestel word en dring aan op ’n voorskot wat minstens so groot is soos die vorige. [...] Ek vrees dat Cloete bietjie deur Bartho om die bos gelei kan word en ek vrees veral dat Bartho dink of maak asof hy dink dat Boetie [broer Cloete] gesprekke met my gevoer het oor die weglatinge in die teks waarop Bartho besluit het. Blykbaar bo en behalwe die weglatings van Ampie en John en ook sonder dat hulle daarvan geweet het. En hy dink miskien selfs dat Boetie my toestemming daarvoor gekry het. Dis alles nie waar nie. Inteendeel, elke keer as hy my sien, verseker Boetie my dat nie te veel uitgesny is nie, ens. – behalwe die laaste keer in September toe hy my vertel het dat Bartho verder gegaan het as met die weglatings van die kêrels. Ek kan natuurlik niks daaraan doen nie en ons sal moet aanhou staatmaak op die dienste – as bemiddelaar by die Eerste Minister – van Bartho se baas, ene Jooste. Maar twee dinge is duidelik:

1. Ek sal enige publikasie wat vermink is, verwerp.
2. Ek sou graag wil hê dat diegene wat die manuskrip in sy geheel gesien het, die boek moet aanval weens die verminking, as dit nodig is. Ek dink natuurlik aan Ampie, aan John en aan Dreau [André Brink]. Ek kan my voorlopig nie veroorloof om Bartho en Kie kwaad te maak nie, maar dit sal wel kom. Vir die oomblik (ons hoef dit natuurlik nie te sê nie) staak ons enige ander publikasie by Perskor. Hulle het al klaar heelwat daaruit verdien.

Jooste is M.V. Jooste (1909-1982), begonnen als journalist maar later bij Perskor opgeklommen tot regelleer, man van directeur- en voorzitterschappen, volgens

Breytenbach bovendien een vriend van premier Vorster. Misschien zou een goed woordje van deze persbaas hem uit het gevang kunnen helpen, dus was hij wel verplicht om hem te vriend te houden, althans niet tegen de haren in te strijken... (Viviers, 1978: 162). De inmiddels bekende klachten komen we ook weer tegen in een andere brief aan Brink (Viviers, 1978: 188):

Dit lyk my Bartho het my, soos voorsien kon word, verneuk met *Seisoen*, ek het nog niks self gesien nie, uiteraard geen proewe hoegenaamd nie – maar ek verstaan hy het verder gesny as John en Ampie, en sonder hulle medewete. Wanneer ek aan hom (Bartho) dink, het ek net die grys beeld van 'n suwwe waterdraer voor oë, en die spreekwoord: “versigtigheid is die moeder van versigtigheid.” En ongelukkig kan ek hom nie kritiseer nie, want Perskor se grootbaas is glo dik pellic-pellic met Kakwa, en ek het hom nodig.

Voor een verklaring van dat minder vriendelijke “Kakwa” (Strontkar) moet ik wel in de richting van de minister-president wijzen. Belangrijker is het antwoord van de veelgemaakte Bartho Smit op Breytenbachs halve beschuldigingen. Het staat in *Beeld* van 19 juli 1977. En bij Viviers. Smit werpt alle verwijten van Breytenbach verre van zich. Breytenbach heeft hem vanuit de gevangenis via zijn broer Cloete gevraagd om te kijken naar de mogelijkheden van uitgave, waarbij Smit alles “wat sy (Breyten se) posisie in die tronk sou kon bemoeilik” moest schrappen, maar niet dan na instemming van Ampie Coetzee en John Miles. Als derde werd hierbij nog Ernst Lindenberg betrokken, hoogleraar Afrikaans-Nederlands in Witwatersrand (Anoniem, 1975: 370). Smit onderstreept dat alle schrappingen het fiat van deze drie “beskermhare” hadden: “Breyten se bewering in een van sy briewe dat ek verdere sneë aangebring het sonder Ampie en John se medewete is ook nie waar nie.” (Viviers, 1978: 188-189).

4. Vertaald

Het duurde al met al tot 1980 voordat de vertalingen uitkwamen. De Engelse is niet gemaakt door Brink maar door Rike Vaughan (1946-2007), een Zuid-Afrikaanse met een Vlaamse achtergrond, de Nederlandse door Van Dis in samenwerking met Hans Ester. Breytenbachs pseudoniem is in de Nederlandse uitgave (van Meulenhoff) dankzij één andere letter vernederlandsd tot B.B. Lazarus. Daarachter staat tussen vierkante haken: Breyten Breytenbach (Breytenbach, 1980a; Lazarus, 1980).

De Nederlandse vertaling verscheen op 31 oktober. Het boek was flink aan de prijs: f 39,50 (Anoniem, 1980: 58). Op de achterflap leest men over een “originele versie [...] jarenlang verboden voor publikatie door de Zuidafrikaanse censuur” en van een “gekuiste, niet-geautoriseerde versie”, die uiteindelijk mocht verschijnen in “1977” (foutje). Er staat ook: “Deze Nederlandse vertaling is gebaseerd op het oorspronkelijke manuscript, waarvan een kopie naar Nederland was gestuurd.”

Wie de Nederlandse naast de Afrikaanse uitgave van Perskor legt, ziet inderdaad een heleboel verschillen, bijna allemaal uitbreidingen ten opzichte van de Afrikaanse tekst. Aanduidingen als “gekater” en “gekuist” zijn blijkbaar terecht. De uitbreidingen staan ook in de Engelse vertaling. Meulenhoffs bewering over een jarenlang verbod door “de Zuidafrikaanse censuur” is echter niet juist. Er is in Zuid-Afrika wel degelijk werk van Breytenbach officieel verboden, maar *'n Seisoen* nooit. Ook de vervolledigde vertalingen uit 1980 zijn niet verboden. Over de karakterisering van de Zuid-Afrikaanse uitgave als “niet-geautoriseerd” valt te twisten, omdat Breytenbach zijn tekst inderdaad niet zelf had vastgesteld, maar wel onder voorwaarden met een verkorte uitgave had ingestemd (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 5; McDonald, 2010: 272-273).

Wel is de publicatie lang opgehouden door omstandigheden die met de Zuid-Afrikaanse censuur samenhangen. In 1974 was Breytenbachs uitgeverij Buren getroffen door het eerste verbod op een boek in het Afrikaans. Slachtoffer was André Brink met zijn roman *Kennis van die aand* (1973). De uitgeverij was daardoor zo verzwakt dat Buren geen tweede verbod kon riskeren, zeker niet met een dik boek als dit. De uitgever wist niet goed wat te doen en *'n Seisoen* bleef liggen. Ten slotte ging de firma Buren toch ten onder (Peters, 1996: 84) en moest Breytenbach sowieso op zoek naar een andere uitgever. Maar intussen zat hij gevangen! Zoals we zagen was publicatie voor hem “takties en finansiële onthelwe” gewenst. “Finansiële”, want hij mocht vanuit de gevangenis geen nieuw werk publiceren en zat dus zonder inkomsten. “Takties”, ter wille van zijn zaak moest hij in het nieuws blijven, wat door zijn nieuwe/oude boek vast en zeker zou lukken. Later heeft hij een wat ideëlere benadering van deze situatie gegeven, waarbij ook naar voren komt dat *'n Seisoen* nog niet helemaal af was (Breytenbach, 1984: 177):

Ik voelde, zoals iedere gevangene, de behoefte om iets aan het leven buiten de gevangenis te kunnen bijdragen. Er bleef een drang bestaan om te communiceren, te roepen, op het dak te klimmen en met je armen te zwaaien en te zeggen: “Ik hou van jullie,” of alleen: “Ik ben hier; ik ben dood, maar ik ben hier – vergeet dat niet!” Maar ik wist ook hoe moeilijk het leven voor Yolande [zijn vrouw] geworden was (of liever: ik vermoedde het – ze was te discreet en te bezorgd voor mij om over haar problemen te spreken), en ik voelde een diep verlangen om haar op welke wijze ook te kunnen helpen. Om mijn stem dus niet helemaal tot zwijgen te laten brengen spoorde ik haar aan om de publikatie te regelen van het manuscript, dat ik eigenlijk nooit tot mijn volle tevredenheid had afgerond; ik ging ermee akkoord dat bepaalde gedeelten van de tekst zouden worden weggelaten, maar wel op voorwaarde dat dit zou gebeuren onder toezicht van mensen die ik volkomen vertrouwde, en op voorwaarde dat men voor vertalingen en publikaties in het buitenland zou uitgaan van de integrale tekst.

Onder die voorwaarden durfde Perskor het aan. Die uitgeverij had een eventueel verbod makkelijker kunnen overleven dan Buren en liep waarschijnlijk ook minder risico door warme banden met het gezag. De coupeerschaar verkleinde de kwade kans verder. Smit bezwoer het gevaar ook met zijn nederige flaptekst. Overigens is het

bekend dat hij in de jaren zestig voor Breytenbachs bundel *Die ysterkoei moet sweet* al van te voren naar de officiële censors is gestapt om een verbod te vermijden (McDonald, 2010: 42-43). Wie weet heeft hij zoiets voor 'n *Seisoen* ook ondernomen.

5. Lijphart

In 1985 schreef Truida Lijphart-Bezuidenhout voor het Zuid-Afrikaanse tijdschrift *Stet* een artikel over de schrappingen. Zij was jarenlang verbonden aan de Universiteit van Amsterdam. Zij bespreekt eerst de manier waarop de Zuid-Afrikaanse uitgave tot stand kwam en vertelt in september 1984 Coetzee, Lindenberg en Miles over de geschiedenis van de publicatie van 'n *Seisoen* te hebben uitgevraagd. Deze drie herinnerden zich weinig en in elk geval niets over vermeende veranderingen die Bartho Smit op eigen houtje zou hebben aangebracht. Met Smit heeft Lijphart niet gepraat, misschien omdat zij zijn uiteenzetting van 1977 bij gebrek aan tegenspraak eenvoudigweg was gaan aanvaarden. Voor de verdenking die de gevangen dichter Breytenbach tegenover Smit koesterde, dat die op eigen houtje buiten Coetzee *cum suis* om iets geschrapt zou hebben, lijkt achteraf dus geen feitelijke aanleiding te zijn geweest.

Bartho Smit zat bij de APB en Perskor op een eigenaardige positie. Hij was wel wat ouder dan zijn bentgenoten maar door zijn moderne toneelwerk toch een Sestiger van het eerste uur, een echte vertegenwoordiger van de moderne literatuur. Men zal hem niet toevallig binnengehaald hebben, maar om het contact met de aanstormende jongeren niet helemaal kwijt te raken. Inderdaad kon hij Breytenbach, Ingrid Jonker en anderen aantrekken, maar daarmee raakte hij tussen twee vuren. Behoudende krachten binnen de uitgeverij ging dergelijk werk te ver, zij gingen aan zijn stoelpoten zagen. Aan de andere kant moet hij voor de opkomende schrijvers trekken vertoond hebben van de goedbetaalde pion van de gevestigde macht. Op den duur liepen zijn moderne schrijvers weg; ook Breytenbach was na een paar jaar vertrokken (McDonald, 2010: 95-98).

De negatieve houding van Breytenbach tegenover Smit wordt verklaarbaar als men rekening houdt met zijn misnoegen over de hele toestand. Zijn gevangenschap maakte hem onvrij in vele opzichten. De keuze voor de behoudende uitgeverij waar hij vroeger juist was weggegaan en waar hij in vrijheid waarschijnlijk nooit zou zijn teruggekeerd, was niet van harte. Of "slapgat Bartho", de man van "versigtigheid is die moeder van versigtigheid", in samenwerking met Breytenbachs drie vrienden werkelijk te voorzichtig is geweest en meer heeft geschrapt dan nodig, valt niet uit te maken. Dat de vertalingen zonder inkortingen in 1980 in Zuid-Afrika gewoon verkocht konden worden, zegt niet alles over hoe de censuur gereageerd zou hebben op een volledige Afrikaanse uitgave anno 1976. Bovendien ging het Smit niet alleen om dat verbod: men mag aannemen dat hij ook de kans op vrijlating niet wilde bederven.

Hoofdzak in Lijpharts artikel is de lijst van weglatingen en aanvullingen die zij op basis van "die tiposkop van Meulenhoff" gemaakt heeft. Zij wil de lezers die de Perskor-

uitgaaf in hun kast hebben, ter wille zijn en drukt daarom alle gesupprimeerde stukken in haar artikel af. Bijna alles wat Smit en Breytenbachs drie vrienden weglieten, staat in haar artikel voor het eerst in het oorspronkelijke Afrikaans gedrukt: “Ywerige lesers kan dan ’n sker en gompot gebruik om hulle Perskor-uitgawe te verbeter.” (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 5).

Zij maakt een uitzondering voor de grootste weglating: de hele “Aars poetica: Monoloog deur ’n anus”, omdat die al in 1980 was gepubliceerd in *Die miernes swel* op (Breytenbach, 1980b). Een korter fragment dat ook in dat boek staat, neemt zij wel op. Deze twee meegeteld komt Lijphart op een dertigtal weglatingen van onderling heel verschillende omvang, variërend van één tot zo’n 750 woorden. De vijf langste zijn:

- 1.-2. In de notities over 6 januari twee passages over “ons skandvlek”: het Robbeneiland. Die naam blijft ongenoemd, net als de naam van de “wyse man” die sprekend wordt opgevoerd, maar ieder denkt aan Nelson Mandela als hij zegt dat hij gaat “aanhou veg vir vryheid” en anderen oproept, mee te doen. Op het eiland zitten volgens Breytenbach de rechtmatige leiders van het land. Zij zullen zich tussen de ribben van “die bees” nestelen, zoals een speer, vervolgens daar ontsteking veroorzaken, “die bees” verzwakken en op de knieën dwingen. Breytenbach stelt ten slotte de profetische vraag of die leiders, eenmaal terug op het vasteland, tot vergiffenis in staat zullen zijn voor deze “vernietigende en vernietigde jare”. De tweede passage, het slot van het hoofdstuk, is een lyrische beschrijving van opstandsvisionen onder de gevangenen (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 5-6; vergelijk Lasarus, 1976: 51 en 53; Lazarus, 1980: 73-74 en 76-77).
3. De al genoemde monoloog van de anus, vergelijk Lasarus (1976: 146) en Lazarus (1980: 186-190). Volgens deze poëtica is een gedicht (onder meer) een oproep tot verzet.
4. In het hoofdstuk over 20 februari-9 maart 1973: het bezoek aan de antiapartheidsstrijder Robert Sobukwe (1920-1978). Hij had huisarrest en mocht alleen beperkt bezoek ontvangen, maar Breytenbach trok zich daarvan weinig aan, kreeg meteen met de politie te maken en schreef over dit alles een laconiek, bijna kluchtig verslag (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 7-8; Lasarus, 1976: 164; Lazarus, 1980: 211-215).
5. Een schets van het Zuid-Afrika van het apartheidssysteem, in het bijzonder van de mensen van de geheime dienst: “die afloeders in die skaduwees, die afluisteraars met die donkerbrille in staatsmotorkarre”. Zij zijn zelf ook slachtoffer van het systeem, want “hulle glo dat hulle glo, hulle glo dat hulle verstaan, hulle glo dat hulle goeie werk doen, [...] hulle hou koers”. Als ze promotie krijgen, dragen ze hun werk over aan navolgers van laag allooi: “die swaksinniges, [...] die psigopate en die monsters, die manne van staal, die killers” (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 8-9; Lasarus, 1976: 171; Lazarus, 1980: 223-225).

In de weglatingen zitten patronen. Over verzetsleiders als Sobukwe en Mandela kon Breytenbach volgens zijn betoegelaars maar beter zwijgen. Ook namen als die van de Angolese revolutionair Mondlane en van Luthuli hebben zij gesupprimeerd en ook Rivonia (van het proces waar Mandela levenslang kreeg). Minder begrijpelijk is dat ook Breytenbachs rare verbastering “Gôrvé Coeltesklotz (A.P. du P.J.v.d.M.J.T.T.)” moest sneuvelen. Ik herken de namen van A.P. Grové, T.T. Cloete en Van der Merwe Scholtz, letterkundige leden van de Publikasieraad, het censuurorgaan van de staat, en misschien ook van W.J. du P. Erlank, een dichter die bij de censuur betrokken was (McDonald, 2010: 63). Dachten Smit en de drie vrienden werkelijk dat deze censurs vanwege dit flauwiteitje wraak zouden willen nemen? Maar misschien zie ik een gevoeliger verwijzing over het hoofd (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 7; Lazarus, 1976: 136; Lazarus, 1980: 174).

Begrijpelijker is dat Breytenbachs scherpste veroordelingen van het apartheids-systeem als zodanig weg moesten. Behalve de genoemde stukken is nog een twaalftal korte passages over dit onderwerp geschrapt. Breytenbach stelt de “Veiligheidspolisie”, vaak gepersonifieerd als een zekere kolonel Huntingdon en zijn “hanslangers”, bij één gelegenheid ironisch als “engele” voor, maar vaker als een stelletje gorilla’s. Onder hen zijn beulen die uit schuldgevoel tegenover hun medemensen harder gaan slaan. Andere “beamptes” noemt hij kortweg “honde”. De Nasionale Party beschrijft hij als “Nasionaal-Christelik soos daardie ander een Nasionaal-Socialisties was”, met als steunpilaren: “die Nasionaal-Christelike Kerke, die Afrikaanse Akademie, die Broederbont [...] fakulteite, studenteorganisasies, biblioteke” (Breytenbachs spellingsvarianten zijn in de Nederlandse vertaling soms verwaarloosd, Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 7 en 9; Lazarus, 1976: 144 en 178; Lazarus, 1980: 183 en 232).

Ook een paar zinnen waar Breytenbach het opneemt voor de “bruinmense”, moesten weg. Ten huize van de bruine socialistische advocaat Sonny Leon, waar hij waarschijnlijk ook niet had mogen komen, ziet hij een foto van Leon als soldaat in de Tweede Wereldoorlog. Dat voorval is gehandhaafd maar niet wat erop volgt: “Toe daar oorsee geveg moes word was die Bruinman goed en aanvaarbaar genoeg vir die Witman maar noudat die Party wat die Duitsers ondersteun het aan bewind is, nou woon die Bruinman in ’n politieke en sosiale ghetto.” (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 7; Lazarus, 1976: 164 en 178; Lazarus, 1980: 211).

Maar het rode licht ging werkelijk voluit branden, zodra Breytenbach direct verwijst naar het eind van de apartheid en een toekomst van bevrijding. Zwarte stakers zijn voor hem “die mense van die toekoms”, in tegenstelling tot de “Regeringsaangestelde keffende skoothonde”, de leiders van de zogenaamd onafhankelijke zwarte thuislanden (Lijphart-Bezuidenhout, 1985: 9; Lazarus, 1976: 190; Lazarus, 1980: 248). Wie nu “terroris” is, zal later als politicus worden binnengehaald. Deze en andere inmiddels uitgekomen voorspellingen hebben in 1976 de drukpers niet gehaald.

Al die schrappingen wekken misschien de indruk dat men Breytenbach er, gewild of niet, onder heeft gekregen, dat men de criticus van het apartheidssysteem vermoed

zou hebben als een onkritische reisboekschrijver met roze bril. Niets is minder waar. Mede op basis van de flaptekst geloof ik ook niet dat de redacteuren zoiets geprobeerd hebben. Het valt niet te ontkennen dat scherpe kantjes zijn bijgeslepen en dat de “gecastreerde” Breytenbach zachter klinkt dan de enige echte, maar de kern van zijn boek heeft overleefd. Hij is gekortwiekt, niet omgebracht.

6. In Den Haag

In Den Haag blijkt het typoscript in de dozen van Van Dis makkelijk vindbaar. Het ligt in een stofmap met een doorgehaald opschrift: “*Doctoraalexamen! Thursday 12 maart 11 uur!!!*” Later is er met grote letters “Maarten Asscher!” op geschreven, maar de inhoud heeft met het examen noch met Asscher te maken. Er liggen kopieën en knipsels in over Willem Frederik Hermans, door de stad Amsterdam in de ban gedaan omdat hij met optredens in Zuid-Afrika de culturele boycot had doorbroken, en ook ‘n *Seisoen in die paradys* in typoscript. Voor het grootste deel is het een doorslag op doorslagpapier, dus extra dun, met correcties in handschrift. Rechtsboven is er genummerd 1-249, maar veel vellen hebben onderaan nog een andere nummering. Op sommige bladen is de tekst nog maar nauwelijks leesbaar, maar dan bieden de scherpe lenzen van de fotodienst van het Letterkundig Museum uitkomst. Blad 68-72 (“Nog net die son wat groei”) is een kopie uit *Sarie Marais*, het beroemde Afrikaanse damesblad, 14 maart 1973. Het typoscript begint met “Kersnag 1972”; het openingsverhaal, dat zowel in Zuid-Afrika als in Nederland al in een boek van Breytenbach had gestaan, zit er dus niet bij (Breytenbach, 1964; Breytenbach, 1974). Daarnaast ontbreekt een aantal fragmenten dat er afgaand op de nummering oorspronkelijk wel geweest moet zijn. Uit vergelijking van Lijpharts lijst van weglatingen met dit typoscript, waarschijnlijk gelijk aan het hare, blijkt dat zij nauwkeurig gewerkt heeft. Er zijn maar weinig verschillen, al gaat het wel om gevoelige zaken.

De Nasionale Party is nog een keertje meer ontzien dan Lijphart-Bezuidenhout al had vastgesteld, namelijk waar Breytenbach de Zuid-Afrikaanse pers te lijf gaat. Zijn aanval op “die Safferkaanse koerante”, die de dichter en zijn vrouw hinderlijk achternaliepen, mag blijven: “liederlike lae peil”, “lesers word regtig soos skape behandel”, “As jy ‘n donkie met ‘n haai kruis, kry jy ‘n joernalis”. Maar als Breytenbach stelt dat “die Safferkaanse koerante sonder uitsondering Nasionale Party koerante” zijn, gaat dat blijkbaar te ver. Smit *cum suis* houden het hier op: “sonder uitsondering partykoerante” (Lasarus, 1976: 45; Lazarus, 1980: 67).

De moderatoren hebben nog een andere hoeksteen van de apartheid uit de wind willen houden, ditmaal nogal grof. Ik bedoel de kerk. Breytenbach brengt naar voren dat er voor de kerk in Zuid-Afrika weinig is om trots op te zijn. Dat blijft staan. Maar dan gaat hij verder: “Die Kerk is ‘n aanhangsel en ‘n instrument van ‘n onmenslike rassepolitiek – die dodelikste gif teen enige ware Christelikheid”, maar in de Afrikaanse uitgave moet de lezer het doen met de wollige mededeling: “die Kerk is ‘n

aanhangsel en 'n instrument". Kort daarna word ook de Zuid-Afrikaanse wetgever en eigenlijk het hele apartheidssysteem een hatelijk bijvoeglijk naamwoordje bespaard. Breytenbach noemt zijn land: "laboratorium vir allerhande perverse wette", maar "perverse" is geschrapt (Lazarus, 1976: 151; Lazarus, 1980: 196-197).

Het ligt voor de hand dat ook ik iets over het hoofd zie, maar dankzij Lijphart is dat dan hooguit klein bier. Wel is er nog één passage die in deze eigenaardige geschiedenis een eigen plaats heeft maar tot nu toe onopgemerkt is gebleven. Het Haagse typoscript bevat namelijk één fragment dat (anders dan de tot nu toe genoemde weglatingen) in het typoscript zelf is doorgestreept en voorzien van de aanwijzing: "laat uit". Ik dacht hier aan een schrapping door Breytenbach zelf, maar hij ontkent dat met nadruk en beschikt voor het onwaarschijnlijke geval dat iemand aan zijn woord zou twijfelen over een moeilijk weerlegbaar argument: "Laat uit' is niet in mijn handschrift."

Ook in de vertalingen is het hier volgende fragment niet te vinden (Lazarus, 1980: 230; Breytenbach, 1980a: 216). Het is een "inédit", dat na zo'n jaar of veertig met toestemming van de auteur (waarvoor veel dank!) het daglicht ziet. Voor de Afrikaanse lezers die destijds hun eerste druk met knipsels uit *Stet* compleet hebben gemaakt: dit stukje hoort in de Afrikaanse uitgave op bladzijde 176, na "asof die hart 'n stukkende platespeler is". We zitten in het hoofdstuk "18 maart 1973". Breytenbach rijdt na een paar zware dagen en een beschonken avond door de nacht, samen met een "ou Tjom" (kameraad), die een kenner voor mij thuisbracht als de uitgever Saayman. Van Kampsbaai gaat het richting Somerset-Wes:

Ons bestemming was Armbeurs se huis in 'n bos naby die Strand. 'n Swart wind het saam met ons deur die nag oor die hoofpad gejaag.

In die bos was daar honde en bloekombome. By die strale van die motor se kopligte het ons aan Armbeurs se voordeur gaan klop. Ons plan was goed belê, altans, die bedoeling was duidelik, die uitvoering daarvan miskien problematies. Ons sou naamlik op soek na 'n bietjie mensetroos saam by haar slaap. Sy het die deur kom oopmaak. Dit kon nie ver van dagbreek af gewees het nie. Sy het koffie vir ons gemaak. Deur die huis loop 'n hond met slegs drie pote. Die dood is verskriklik maar die lewe is ook maar swaar.

Jy sou die eerste skof vat en ek het maar solank op die vloer gaan lê en uitrus tot jy nou jou stootjie gestoot het. Maar daar moes iets verkeerd gewees het met die matras want ek het gehoor hoe steek jy heeltemal mis, hoe jy baklei optel met die lakens en hoe jy dan soos 'n waatlemoen uit die boom ghwar op die vloer tereg kom. Jy het soos 'n man geprobeer, ou maat, maar die teiken wou nie stillê nie. En ek het tussen slaap en droom ingedommel. Toe was dit ligdag. Armbeurs se driepoot hond het aan my neus gestaan en lek en die vloer was ook nie van die sagste nie. Ons moes wikkell. Daar was weereens vars koffie en 'n kordate stryd om jou sokkies en das uitmekaar te kry en uit te werk watter kledingstuk by welke liggaamsdeel moet pas. Dis toe wat jy daardie wonderlike storie vir my vertel van hoe jou broer in die bad aan die slaap geraak het en hoe benoud hy was toe hy wakker skrik ure later want sy ou pioletjie was net die ene rimpels – hy het gedog hy kry nooit weer vastrapplek nie!

Zou dit staaltje van licht-machistische zelfspot destijds geschrapt zijn door een of andere zelfbenoemde zedelijkheids politieagent? Zo krijgt de aanduiding “gekuiste” achterop de Nederlandse vertaling toch nog inhoud. Wie er meer van weet, mag het zeggen.

7. Vraag en antwoord

Wie deed wat en waarom? De regering van Zuid-Afrika voerde een politiek van apartheid uit angst dat de blanke Zuid-Afrikanen hun overmacht in het land zouden verliezen. In dit kader gaf zij het echtpaar Breytenbach pas na lang wachten toestemming voor een bezoek, omdat de ministers mevrouw Breytenbach vanwege haar Vietnamese afkomst classificeerden als niet-blanke. En huwelijken tussen personen uit verschillende bevolkingsgroepen waren verboden.

Deze beladen reis inspireerde Breytenbach tot *'n Seisoen in die paradys*. Uitgeverij Buren (Saayman) kon *'n Seisoen niet* uitgeven. Breytenbach nam het initiatief voor een uitgave bij Perskor, maar tegen heug en meug. Hij ging akkoord met schrappen, mits de uitgever Smit alleen zou schrappen na toestemming van drie door Breytenbach aangewezen vertrouwelingen. Toch bleef hij Smit wantrouwen en hamerde hij op de noodzaak van volledige uitgaven in het buitenland.

Smit vond schrappen waarschijnlijk nodig om de kans op gratie voor Breytenbach niet te bederven en wellicht ook om gevrijwaard te blijven van de officiële censuur. Hij heeft zich gehouden aan de afspraak. Met dezelfde bedoeling gaat hij in de flaptekst verregaand door de knieën. Daar stelt hij Breytenbach buiten diens medeweten voor als sympathieke naïeve dichter met een twijfelachtige maar wel eerlijke overtuiging.

Smit en Breytenbachs drie vrienden handhaafden in hun bewerking Breytenbachs kritische houding tegenover de apartheid. Zij hebben niet geprobeerd om Breytenbachs geladen impressie van Zuid-Afrika te ontdoen van haar eigen karakter. Wel lieten ze de felste uitvallen tegen belangrijke Zuid-Afrikaanse instellingen verdwijnen. Ook schraptten ze voorspellingen inzake het eind van de apartheid, vooral die waar dit eind wordt voorgesteld als een bevrijding.

De vertalers streefden naar een onverkorte versie. Adriaan van Dis bewees de Breytenbachstudie een goede dienst door zijn documenten te laten overgaan in openbaar bezit.

Uitgeverij Meulenhoff wilde evenzeer een volledig *Seisoen* en gaf het boek mooi uit, maar liet zich verleiden tot een niet helemaal verantwoorde *blurb*. Truida Lijphart-Bezuidenhout heeft Breytenbachs drie vrienden gevraagd naar hun rol bij de bewerking en die van Smit. Zij heeft bijna alle weglatingen openbaar gemaakt in de oorspronkelijke Afrikaanse versie. Het Letterkundig Museum bewaart het typoscript netjes voor wie er belang in stelt.

8. Besluit

In dit artikel worden beslist niet alle moeilijkheden van de tekst- en editiegeschiedenis van *'n Seisoen in die paradys* opgelost. Het lijkt alsof het typoscript in het Letterkundig museum identiek is aan het "typoscript van Meulenhoff" van Lijphart, maar zeker is dat niet. Zijn er nog meer typoscripten bewaard en zo ja, waar? Hoe verliep *precies* de gang van Breytenbachs oorspronkelijke tekst naar de eerste Afrikaanse druk? Waarom zag André Brink af van zijn uitdrukkelijke voornemen om het boek in het Engels te vertalen? Het zijn maar een paar van de vele vragen. En afgezien van de tekstvaststelling: Breytenbach grossiert in *'n Seisoen* natuurlijk zoals hij dat altijd doet in toespelingen op inmiddels vergeten actualiteiten, verdraaide namen van intussen vergeten beroemdheden en andere grappen waar je als ijverige "uitlander" maar moeilijk een vinger achter krijgt.

Dit Hollandse artikel is mede gericht op Zuid-Afrika. Voor een nieuwe generatie Zuid-Afrikaanse tekstuitgevers, wellicht leerlingen van Kannemeyer, wil het een handschoen zijn om op te rapen, een aanmoediging om alle problemen opnieuw te bestuderen en op te lossen teneinde te komen tot waar we al veel te lang op wachten: de eerste verantwoorde ongcensureerde kritische Afrikaanse editie van *'n Seisoen in die paradys*.

Universiteit Leiden
Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus

Bronnelys

- Anoniem.** 1975. Ook in die woestyn het die tong nog 'n skadu (1). De rechtszaak Breyten Breytenbach. *Literama*, 10: 370-382.
- Anoniem.** 1980. Officiële berichten onder uitsluitende verantwoordelijkheid van de Vereniging ter bevordering van de belangen des Boekhandels. *Boekblad. Nieuwsblad voor het boekenvak*, 147(44): 58.
- Breytenbach, Breyten.** 1964. *Katastrofes*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Breytenbach, Breyten.** 1974. *De boom achter de maan. Verhalen*. Vertaling Adriaan van Dis en Jan Louter. Met tekeningen van de auteur. Amsterdam: Van Genneep.
- Breytenbach, Breyten.** 1980a. *A Season in Paradise*. Vertaald door Rike Vaughan. Londen: Jonathan Cape.
- Breytenbach, Breyten.** 1980b. *Die miernes swel op ja die fox-terrier kry 'n weekend en ander byna vergete katastrofes en fragmente uit 'n ou manuskrip*. Emmarentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten.** 1984. *De ware bekentenissen van een witte terrorist gevolgd door kanttekeningen, tien gedichten en het Okhela-manifest*. Vertaling Gerrit de Blaauw en Adriaan van Dis. Amsterdam: Van Genneep.
- Breytenbach, Breyten en André Brink.** 1977. Een riskante briefwisseling. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door Adriaan van Dis. *Raster*, 4: 5-26.

- Giliomee, Hermann.** 2008. Great Expectations: Pres. P.W. Botha's Rubicon Speech of 1985. *New Contree*, 55: 1-41.
- Kannemeyer, J.C.** 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Deel 2. Pretoria enz.: Academica.
- Lasarus, B.B.** 1976. *'n Seisoen in die paradys*. Johannesburg: Perskor.
- Lazarus, B.B.** (Breyten Breytenbach). 1980. *Een seisoen in het paradijs*. Met een woord vooraf van André Brink. Vertaald door Adriaan van Dis en Hans Ester. Amsterdam: Meulenhoff.
- Lijphart-Bezuidenhout, Truida.** 1985. Fascistiese pampoene of koue pampoene. Knip- en plak oefening vir 'n paradys. *Stet*, 3(1): 4-9.
- McDonald, Peter D.** 2010. *The Literature Police. Apartheid Censorship and its Cultural Consequences*. Paperback publication. Oxford: Oxford University Press.
- Peters, Bas.** 1996. *Op zoek naar Afrika. Over het verbod op Kennis van die aand van André P. Brink*. Leiden: SNL.
- Recourt, Annemiek.** 2008. *Niet te véél aksent op het "Zud-Afrikaanse" als-je-blijft. De materiële en symbolische productie van het oeuvre van Breyten Breytenbach in Nederland*. Ongepubliceerde M.A.-scriptie Universiteit van Amsterdam.
- Van den Bergh, Erik.** 2003. Breytenbach in Nederland. In: Buikema, Rosemarie en Maaïke Meijer (red.). *Kunsten in beweging 1900-1980*. Den Haag: Sdu: 345-360 en 413-417.
- Van Zyl, Wium.** 2012. Huldeblyk J.C. Kannemeyer (1939-2011). *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 156-158.
- Viljoen, Hein.** 1998. Breyten Breytenbach (1939-) alias Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: J.L van Schaik: 274-293.
- Viviers, Jack.** 1978. *Breyten. 'n Verslag oor Breyten Breytenbach*. Kaapstad: Tafelberg.

Afrikaanse herskrywings van Martinus Nijhoff se ikoniese gedig “Impasse”

Ronel Foster

Afrikaans rewritings of Martinus Nijhoff’s iconic poem, “Impasse”

In this article three Afrikaans rewritings of Martinus Nijhoff’s well-known poem “Impasse” are discussed. The original poem was first published in 1935 and then repeatedly revised by the author. The Afrikaans rewritings are those of T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) and Daniel Hugo (2002). The aim of this article is to investigate the nature of the impasse in the respective rewritings and to determine to which extent they concur with or differ from the thematics of the Nijhoff source text(s). A further aim is to establish whether or not the poems are polemical. The following questions are discussed: To what can the iconic status of the Nijhoff variants and their influence over many decades be attributed? How does each of the poets appropriate and individualise the original material? What are the background histories of the particular rewritings and in what respect(s) do they differ? Did the poets offer any poetical comments in interviews or articles on the Nijhoff source text(s) and the Afrikaans and Dutch rewritings? Simon Dentith’s Parody (2000) is utilised as a theoretical framework.

1. Inleiding

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na herskrywings van Martinus Nijhoff se bekende gedig “Impasse”, wat in 1935 in die letterkundige jaarboek *Kristal* verskyn en ’n jaar later in gewysigde vorm en sonder titel as agtste sonnet opgeneem is in die siklus “Voor dag en dauw” (*De Gids*, 1936). Vanaf 1946 verskyn die *Kristal*-sonnet (met enkele wysigings) in die vyfde druk van *Nieuwe gedichten*, en wel in die plek van die gedig “De schrijver”. Die variante is al grondig bespreek, in die besonder deur Wiljan van den Akker (1985, 1987, 1989, 1994).¹ Verder is “Impasse” al meermale vertaal,² ook in Afrikaans (deur Hennie van Coller, 2012: 137). Wat my interesseer, is Afrikaanse en Nederlandse gedigte wat na aanleiding van die variante geskryf is, soos byvoorbeeld aan Afrikaanse kant dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002); en aan Nederlandstalige kant dié van Ad Zuiderent (1988), Charles Ducal (1994), Chretien Breukers (2005/2007/2010), Koenraad Goudeseune (2005), Ronald Ohlsen (2007/2009), Alfred Schaffer (2008), Leonard Nolens (2008), Areth (2008) en K. Michel (2009).³

Aan die hand van teorieë oor intertekstualiteit en parodiëring kyk ek vergelykenderwys en oorsigtelik na die Afrikaanse voorbeelde. Vrae waaraan aandag bestee word, is die volgende: Waaraan kan die ikoniese status van die Nijhoff-variante en hul besondere nawerking oor dekades heen toegeskryf word? Op welke wyse gee die verskillende digters ’n eie invulling aan die oorspronklike gegewe? Hoe verskil die agtergrondgeskiedenis en bundelkontekste van die verskillende herskrywings?

Het die digters enige poëtikale uitsprake in byvoorbeeld onderhoude of artikels oor die herskrywings en die oorspronklike Nijhoff-gedigte gemaak? Die doelstelling met die artikel is om na te gaan wat die impasse in die onderskeie herskrywings behels en in watter mate dit aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-bronteks(te). 'n Verdere doelstelling is om te ondersoek of die tekste 'n polemiese inslag vertoon, al dan nie.

Oor begrippe soos nabootsing (imitasie), intertekstualiteit, parodiëring en hersirkulering is al uitgebreid geskryf en geargumenteer. Vir die doel van hierdie artikel steun ek op Simon Dentith se *Parody* (2000), waarin parodie as 'n omvangryke en inklusiewe begrip gehanteer word. Vir Dentith spruit parodie voort uit die onvermydelike maneuvres in alledaagse taalgebruik; van woord en wederwoord. Dit het te doen met die onophoudelike geveg oor betekenis en waardes waaruit enige sosiale orde bestaan: "Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice." (Dentith, 2000: 9). Hierdie definisie brei Dentith (2000: 17-18) uit wanneer hy sê dat die polemiese aard van die parodie nie noodwendig betrekking hoef te hê op die voorafgaande teks self nie, maar op die wêreld as sodanig (of op aspekte van die wêreld). Parodiëring kan ook met wisselende mate van spot en humor geskied (Dentith 2000: 37 en 193).

Dentith (2000: 11-21) lei sy boek in deur 'n bondige oorsig⁴ van vier besprekings oor parodiëring: eerstens dié van Gerard Genette (*Palimpsests*, 1997 [1982]), wat 'n klassifikasiesstelsel van verskillende soorte intertekstualiteit bied, asook die onderskeid tussen hipoteks (die oorspronklike, geparodieerde teks) en hiperteks (die parodiërende of transformerende teks); tweedens die teoretisering van Margaret Rose (*Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, 1979, en *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, 1993), wat betoog dat sekere soorte parodiese fiksie as metafiksie optree; derdens die teoretisering van Robert Phiddian (*Swift's Parody*, 1995), wat 'n dekonstruktivistiese rigting inslaan, met gebruikmaking van Roland Barthes se metafoer van die dood van die outeur en Jacques Derrida se konsep van "writing under erasure" (*sous rature*); en vierdens die navorsing van Linda Hutcheon (*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, 2000 [1985]), wat beweer dat 'n beduidende hoeveelheid werke wat sy bespreek, nie 'n polemiese inslag vertoon nie.

Met behulp van 'n historiese oorsig en gevallestudies toon Dentith aan dat parodieë meer prominent in bepaalde historiese tydvakke en gemeenskappe voorkom. Hy stel nie soseer belang in klassifikasiesstelsels en terminologiese verfyning nie, maar eerder in die kontekste waarbinne die parodieë gesitueer is. Vrae wat hom interesseer, is die volgende (Dentith, 2000: 188): Watter kulturele werk word deur die parodie of parodieë geaffekteer? (En, wil ek byvoeg: op welke wyse?) In wie se belang of namens wie vind die parodiëring plaas? Met watter mate van geestigheid, vernuf en energie geskied dit? Hierdie vrae sal ook telkens in my artikel aan bod kom.

2. Nijhoff se variante

Die ikoniese waarde van Nijhoff se “Impasse” is onder meer toe te skryf aan sy eie herskrywing van die gedig, waarby hy met geringe wysigings die teks in 1936 ’n heel ander rigting laat inslaan het. Aan die 1935-variant het Nijhoff ook enkele veranderinge aangebring toe hy dit in 1946 in sy *Nieuwe gedichten* opgeneem het. Vir die doel van hierdie artikel word sowel die “ik weet het niet”-variant (1935 en 1946) as die “een nieuw bruiloftslied”-variant (1936) as bron- of hipotekste gehanteer, en die herskrywings deur ander digters as gerekonstrueerde of hipotekste (vergelyk Genette, 1997: 5). Die 1946-variant lui soos volg (Nijhoff, 2001: 228):

Impasse – M. Nijhoff (1946, gebaseer op die variant van 1935)

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan,
haar hullend in een wolk die opwaarts schiet
naar de glycine door het tuimelraam.

Dan antwoordt zij, terwijl zij langzaam
druppelend water op de koffie giet
en zich de geur verbreidt: ik weet het niet.

Die weergawe in “Voor dag en dauw” lui soos volg (Nijhoff, 2001: 274):

VIII – M. Nijhoff (1936)

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
 en de kans hebbend die ik hebben wou
 dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
 vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf.

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan.
 Weer is dit leven vreemd als in een trein
 te ontwak en in een ander land te zijn.

En zij antwoordt, terwijl zij langzaam-aan
 het drup'lend water op de koffie giet
 en de damp geur wordt: een nieuw bruiloftslied.

Benewens kleiner verskille tussen die gedigte, is dit die laaste twee strofes, die sekstet, wat wesenlik verskil. In albei gevalle is die ingetoë ek-spreker uiters verleë wanneer hy aan die vrou (miskien sy vrou) vra waaroor sy wil hê dat hy moet skryf. Hy verkeer dus (skynbaar) in 'n poëtiese impasse of doodloopstraat. In die 1946-variant is dit asof die vrou gehul word in die stoom van die ketel wat opwaarts skiet na die "glycine" met sy takke welriekende ligblou of lila blommetjies (bloureën, *Wisteria sinensis* of *chinensis*). Dit is asof sy tot 'n boardse vlak verhef word, in 'n waas van heiligheid. Maar dan kom 'n antiklimaks: Terwyl die vrou die water op die koffie giet, volg die abrupte antwoord dat sy nie weet nie. Die digter wat aan skrywersblok ly, se muse het hom in die steek gelaat; hy kom bedroë daarvan af.

In die "Voor dagen dauw"-siklus antwoord die vrou skynbaar meer positief: Sy verlang 'n nuwe bruilofslied. Hoewel die klem hier sterker op die verhoudingsimpasse as op die poëtiese impasse val, het kritici soos Van den Akker (1987: 123 en 126) oortuigend aangetoon dat 'n verhoudingskrisis reeds in die eerste variant die onderliggende problematiek vorm. In die Afrikaanse en Nederlandse herskrywings word digterlike en verhoudingskrisisse dan ook op verskillende wyses aangebied en gehanteer. Nijhoff se siklus was vergesel van 'n ope brief (Nijhoff, 2001: 265-266) aan die historikus Johan Huizinga (1872-1945), wie se *In de schaduwen van morgen: Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd* (1935) as inspirasie gedien het en wat soos volg open: "Wij leven in een bezeten wereld. En wij weten het." In hierdie pessimistiese geskrif⁵ ontleed Huizinga die sosiokulturele situasie voor die Tweede Wêreldoorlog. Die mens leef in die donker van "voor dag en dauw", maar die belofte van die daeraad is daar – dit moet egter deur die mens bewerkstellig word: "De dragers van een gezuiverde cultuur zullen moeten zijn als pas ontwaakten in een vroegen morgen." (Huizinga, 1935: 425). In sy agt sonnette bied Nijhoff dan beelde aan van mense wat pas ontwaak het. In die kritiek het die voorkeur meestal uitgegaan vir die eerste variant van "Impasse" (vergelyk Komrij, 1998: 256-258), vanweë die mineur-toonaard van die vers, asook die skynbare uitsigloosheid, ontreddering, gefnuiktheid en selfs nihilisme. Nijhoff se

ope brief aan Huizinga (Nijhoff, 2001: 265-266) en sy besinnings oor die poësie in byvoorbeeld sy “Over eigen werk” (Nijhoff, 1982: 1150-1174) moes uiteraard ook ’n groot rol gespeel het in die kanoniserings van die gedigte, veral “Impasse”, wat volgens Komrij (1998: 256) onder die toptien van mees geliefde Nederlandse gedigte tel. Ook in die Afrikaanse letterkunde is die gedig bekend en geliefd.⁶

3. Afrikaanse herskrywings

Die drie Afrikaanse herskrywings van “Impasse” waarvan ek kennis dra, is dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002). Al drie die Afrikaanse herskrywings is deur akademici geskryf en twee van hulle het in akademiese konteks oor die Nijhoff-sonnet (en/of die herskrywings daarvan) geskryf.

3.1 T.T. Cloete se “Impasse”

Die oudste herskrywing wat ek kon vind, is die akademikus en digter T.T. Cloete (1924–) se herskrywing van Nijhoff se gedig, byna vyftig jaar nadat “Impasse” in 1935 verskyn het:

Impasse – T.T. Cloete

– ik weet het niet?

Ons staan in die kombuis, ’n vrou en ek.
 “Waaroor, Kokkie, wil jy dat ek moet skryf,
 Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf,
 kom sê so ongeveer in die bestek

van veertien verse, slim Doktor Ciclopia,
 kom sê wat wil jy hê?” “’n Strak sonnet,
 metries, vol leestekens, en ek belet
 dat jy swaar woorde kies, skryf dom, ek vra

dat jy my nié moet irriteer nie – vir my
 ook géén Latyn nie, net wat moeiteloos
 kan lees terwyl ek afval voorberei.

Streel my, maak my plesierig, my ou bielie,
 en geen erns, net teer emosies soos
 ’n veer wat prettig oppervlakkig kielie.”

Jukstaposisie (1982)

Omdat Cloete se gedig al indringend bespreek is, in die besonder deur Merwe Scholtz (1984: 108-116) en Tom Gouws (1988: 343-370), vestig ek net die aandag op enkele tersaaklike aspekte.

Die slotwoorde van Nijhoff se “Impasse” word as motto aangewend in Cloete se herskrywing, maar nou met ’n vraagteken, wat die aandag trek. Wat vorm betref, is die Afrikaanse variant ook ’n petrarciese sonnet (soos Nijhoff s’n), waarin informele spreektaal aangewend word. Die atmosfeer verskil egter geheel en al van die ernstige sfeer in Nijhoff se vers. Ook die personasies toon weinig of geen ooreenkomst met hul Nederlandse voorsate. Cloete se herskrywing is geen verleë “belydenis” van ’n sprekerdigter oor ’n “writer’s block” of ’n versoek om nuwe onderwerpe nie. Die houding en toon van hierdie spreker is ook nie beskamend of apologeties nie – intendeel, dit is ’n klaarblyklik selfversekerde man wat sy gespreksgenoot uitdaag, waarskynlik in reaksie op die mening of ’n opmerking van die vrou (vergelyk die beklemtoonde “wil” in die tweede reël). Die “ons” van wie daar sprake is, is nie “sy en ek” (“zij en ik”) nie, ook nie “my vrou en ek” nie, maar “’n vrou en ek” – ’n volgorde wat verskil van die konvensionele vooraanplasing van die “ek” in Afrikaans. Die formulering suggereer dat dit nie die spreker se eggenoot of liefdesgenoot is nie, maar ’n ongespesifiseerde vrou wat in geen duidelike verhouding met hom staan nie; daar wil selfs iets van ’n gespannenheid tussen die twee karakters deurslaan. Die ek-spreker stel sy vraag reeds in die tweede reël van die gedig, nie eers aan die einde van die tweede kwatryn nie. Die vraag word pront gestel, sonder ’n gewroeg oor die sielkundig korrekte oomblik (“het onbewaakte ogenblik”) – die selfvoldane en provokerende spreker val as ’t ware met die deur in die huis (kombuis).

Die onbekende vrou word op drie maniere aangespreek. Die benoeming “Kokkie” is nie noodwendig ’n erkenning van haar besondere kulinêre vermoëns nie, maar eerder ’n honende verkleineringsdaarvan. Dat sy ’n gedig verlang wat sy “moeitevol” kan lees terwyl sy afval voorberei, ironiseer en relativeer boonop haar kookvermoëns: Afval is ’n eenvoudige, tradisionele gereg wat nie meer algemeen in gewone huishoudings voorberei word nie, maar waarskynlik deur die vrou as delikatesse aan haar gaste voorgesit word – dit nadat die kok of die koksmaat die onwelriekende geur van die pensmis by die skoonmaakery van die afval getrotseer het (teenoor die geur van die koffie in die hipoteks). Klankmatig herinner “kokkie” minder vleidend aan die Engelse “cocky”, wat parmantig, astant, verwaand, hanerig, eiewys of selfingenome kan beteken.

Die tweede aanspreekvorm, “Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf”, hoef nie betrekking te hê op die vrou se voorsitterskap van een of ander groep wat hulle vir die regte van vroue en eggenotes beywer nie, maar het duidelik satiriese ondertone (ook aangewakker deur die nou minder algemeen gebruikte vroulike vorm “Voorsitster” (my kursivering)). Deur die pejoratiewe woordgebruik “Wyf” kan daar selfs sprake wees van ’n minagtende houding by die man. Die ek-spreker keur duidelik nie Kokkie se feministiese bedryghede goed nie.

Die derde aanspreekvorm, “slim Doktor Ciclopia”, kan suggereer dat die vrou ’n doktorsgraad het (haar eintlike “bedryf”), maar funksioneer terselfdertyd duidelik sarkasties: Die vrou se “eenogigheid” dui – volgens die man se perspektief – op ’n beperkte en eiesinnige visie, terwyl haar veglustigheid saamhang met haar toetrede tot ’n domein wat in die Griekse mitologie vir manlike gode gereserveer was.⁷

Die ek-spreker vra eerstens waarom Kokkie wil hê hy moet skryf (kwatryn 1), dit wil sê oor watter onderwerpe, en daarna wat sy wil hê (kwatryn 2) – ’n meer algemene, allesomvattende vraag. Die vrou se uitgebreide antwoord handel egter nie oor inhoudelike sake nie, maar hoofsaaklik oor die wyse van skryf, oor generiese en vormlike aspekte. Die bondige vraag van “Impasse”, “waarover wil je dat ik schrijf?”, word hier deur onderbrekings uitgebrei tot sowat vyf reëls – ’n aanduiding van ’n breedsprakige spreker. Die onderbrekings behels die name waarmee die vrou aangespreek word, ’n riglyn ten opsigte van die lengte van die antwoord, asook ’n klaarblyklik gewysigde herhaling van die eerste vraag, maar nou met ’n klemteken, waaruit irritasie blyk: “kom sê wat wil jy hê?” Die vrou word dus nie skroomvallig benader om te sê wat die ek-spreker moet skryf nie, maar om haar sê te sê (vergelyk die herhaling van “kom sê” in die reëlbeginposisie) – en dit binne die generiese beperkinge van ’n sonnet.

Die vrou se antwoord kom onmiddellik en sonder huiwering. Dit is pertinent gerig op die ek-spreker: Sy “belet” hom, sy “vra hom” en skryf vir hom voor wat en hoe hy moet skryf. In geen onbesliste terme nie gee sy haar voorkeure en voorwaardes weer. Anders as die vrou in “Impasse”, wat in ’n skrale vier woorde haar antwoord gee, beslaan die antwoord van die vrou in Cloete se gedig byna nege versreëls. Sy eis ’n tradisioneel opgeboude sonnet met ’n sterk metrum, voldoende interpunksie en eenvoudige woordgebruik – alles om die leesproses te vergemaklik. Sy vra onomwonde om nie geïrriteer te word met allerlei vreemde en vreemd talige woorde nie, maar verlang aangename en toeganklike gedigte wat sy so tussen die kosmakery deur kan lees. In die laaste tersine versoek die vrou om liggies gestreel en vermaak te word deur gedigte sonder diepgaande erns, maar met sagte, gevoelige, delikate emosies wat haar sal behaag. Daar is ook moontlik selfs suggesties van seksuele ondertone in die slot.

Uit haar woordgebruik blyk duidelik dat die vrou ’n sekere kennis van literêre terme (en teorieë?) het. Miskien het sy selfs ’n agtergrond in die letterkunde. Haar voorkeur gaan uit na ’n toeganklike, vormvaste, klankryke soort vers, wat die sinne streel, geen uitdagings aan die intellek stel nie (waardeer haar doktorsgraad geïroniseer word) en wat vir haar genot verskaf terwyl sy met ander take besig is. Hiermee word die taakverdeling in die oorspronklike vers, naamlik dié tussen man en vrou (die bedrywe/bedrywighede van skryf versus kosmaak) geïroniseer. Sy kan tegelykertyd haar “vroulike take of roeping” vervul en haar met die digterlike besighou. Geen diepgang of verwickeldhede word verlang nie, maar verstaanbaarheid. Poësieles is vir haar nie ’n selfstandige heuristiese aktiwiteit wat toegewyde medewerking van haar kant vereis nie, maar ’n vrolike aanvulling by haar afval-voorbereiding.

Cloete se postmodernistiese gedig handel nie slegs oor 'n gesprek tussen twee nuwe personasies binne 'n Suid-Afrikaanse konteks nie, maar dit tree ook in gesprek met Nijhoff se gedig as modernistiese vers. Terselfdertyd funksioneer dit as 'n parodiëring van 'n ander teks, naamlik 'n resensie deur Cecile Cilliers (dr. Ciclopia!) oor Cloete se debuut, *Angelliera*, wat in 1981 in *Die Transvaler* verskyn het, met as titel “Poëtiese plesierigheid uit Potchefstroom” (Cilliers, 1981). In 'n lesing getitel “Die dromende denke van die digter” by die SAVAL-kongres in 1984 vertel Cloete (1984: 12-13) dat hy die gedig geskryf het toe hy die beeld gehad het van 'n “beterweterige kritika, wat te min gewees het om [hom] reg te lees”.⁸ Sy parodie kan gevolglik as 'n vorm van kritiek beskou word: poësie as kritiek. Dentith (2000: 33) toon aan dat parodieë dikwels 'n normatiewe kritiese funksie dien, deur die absurditeit van bepaalde poëtiese modes of praktyke aan te toon. Cloete se parodie funksioneer op hierdie wyse.

Enkele jare nadat Cloete se herskrywing gepubliseer is, verskyn daar 'n kort bespreking deur hom van Nijhoff se “Impasse” in J. van der Elst (hoofred.) se *Momente in die Nederlandse letterkunde* (1988). Ter inleiding situeer Cloete (1988: 461) vir Nijhoff binne die modernisme, wat sowel sy gedigte as teoretisering betref. Hy wys die volgende sake uit: 'n aangetrokkenheid tot die gewone werklikheid en lewe, weg van die 19de-eeuse “ontvlugtingsromantiek en individualisme”; 'n waardering van die alledaagse taal; 'n ontpersoonliking van die poësie; 'n waardering van die kollektiwiteit; 'n afwys van die belydenisliriek van die Tagtigers; en 'n bevraagtekening van die onderskeid tussen vorm en inhoud, aangesien vorm self inhoud is. Cloete (1988: 461) meen dat Nijhoff se “Impasse” volkome inpas by sy [Nijhoff se] poësiëorie. Dit lyk selfs vir hom (Cloete, 488: 464) asof die gedig deur Nijhoff (1982: 1150-1174) geïnterpreteer is in “Over eigen werk”. Hy sluit sy bespreking af met die opmerking dat poësie voortkom uit vraagstelling, nie uit 'n selfversekerde houding van vooraf uitgewerkte kommunikasie nie, maar uit 'n “nie-wetende weet” (Cloete, 1988: 465 en 466).

Hierdie “nie-wetende weet” demonstreer die dubbelgekodeerdheid van Cloete se herskrywing: Enersyds is daar 'n selfversekerde spreker-digter aan die woord wat Kokkie se voorkeure belaglik maak, dit ironiseer en dit satiriseer, maar andersyds is daar tog blyke van nadenke oor die eie digterlike praktyk; miskien ook selfironisering, of, soos wat Gouws (1988: 358) dit stel: “Cloete se teks ‘debunk’ die digter keer op keer.” Deur intertekste kan 'n nuwe verbintenis met ou tekste geskep word, wat Hambidge (2005) beskou as 'n “hipnotiese staat”. Sy verduidelik: “Die digter word deur 'n ander digter gehipnotiseer sodat sy ware aard paradoksaal juis in hierdie gehipnotiseerde staat na vore kom.” Cloete word egter nie in hierdie “hipnotiese staat” verlam nie, maar so betower dat hy iets totaal anders skep. In wie se belang vind die parodiëring plaas?, is een van Dentith (2000: 188) se vrae. Het Cloete se parodie slegs betrekking op sy onderonsie met Cecile Cilliers? Kennelik nie. Cloete se metapoëtiese gedig bied 'n stellingname ten gunste van 'n nuwe estetiese tradisie, waarvolgens die “heilige woorde” van die literêre voorganger uitgedaag word. Gedagtig aan Cloete se situering van Nijhoff binne die modernisme, is

die afleiding dat sy eie gedig binne 'n postmodernistiese, spesifiek dekonstruktivistiese, raamwerk benader behoort te word – wat Phiddian (1995) se teoretisering oproep (vergelyk Dentith, 2000: 16). Hier ter sake is ook Linda Hutcheon (2000: 5-6) se siening oor die dubbelgekodeerdheid van die postmodernistiese parodieë: Hulle huldig nie slegs die voorganger- of hipotekste nie, maar ondermyn dit ook.

Op Dentith (2000: 188) se vraag oor die mate van geestigheid, vernuf en energie waarmee die herskrywing geskied, kan sterk positief geantwoord word. Soos die meeste teoretici wat oor die parodie skryf, maak Dentith (2000: 22-24, 52-54, 93-94) ook gebruik van Mikhail Bakhtin se karnavalliseringsteorie, wat betrekking het op die Laat Middeleeue en die vroeë moderne tydperk. Hoewel Bakhtin se teorie veralgemeen kan word om gemeenskappe van ander historiese tydvakke mee te beskryf, waarsku Dentith (2000: 187) dat die historiese spesifiekheid van Bakhtin se voorbeeld uit die oog verloor kan word. Bakhtin se projek beskryf 'n spesifieke kulturele dinamiek van 'n gemeenskap wat in 'n oorgangsfase verkeer: Rabelais se paradiese energie is gerig op spesifieke outoritere teikens. Daar kan dus nie by voorbaat besluit word oor die kulturele politieke potensiaal van 'n parodie nie, beweer Dentith (2000: 188), maar daar moet gevra word wat geparodieer word, uit watter perspektief en in watter konteks. Wanneer hieroor nagedink word, is die implikasie dat ons nie hoef te kies tussen Nijhoff en Cloete nie, ook nie tussen modernisme en postmodernisme nie.

3.2 Merwe Scholtz se “Impasse”

Vier jaar na Cloete se herskrywing verskyn dié van die akademikus en digter Merwe Scholtz (1924-2004), wat na inhoud en vorm sterk van die hipoteks verskil. Waar dit in die Nijhoff-variante onderliggend ook om 'n verhoudingsimpasse gaan, skeep Scholtz se gedig die indruk dat dit slegs om 'n relasie- of intimiteitsprobleem handel:

Impasse – Merwe Scholtz

Ons sit in die slaapkamer, sy en ek,
en omdat ek al dae lank wag op die vraag,
dag ek: sal ek dalk.

Terwyl sy hare kam, die brouers git,
haar dye bo swart nylons blakend wit,
dag ek: vra haar vandag.

En toe begin die voordeurklokkie bel:
die groenteman of so 'n hel.
Ek staan toe op, trek my broekie aan

en dag: nader kon dit waaragtig nie,
 nooit lyk sy weer so pragtag nie,
 en koop 'n kas papajas vir die hel.

Mantessa (1986)

Teenoor die situering in die kombuis as “openbare” of gemeenskaplike ruimte in die Nijhoff-tekste (met as simboliese betekenis die plek van transformasie), is die ruimte in Scholtz se gedig die private ruimte van die slaapkamer. Die personasies staan nie teenoor mekaar in 'n afstandelike houding nie, maar albei sit skynbaar ontspanne, miskien op die bed (of die vrou op 'n bankie voor haar spieëltafel). Net soos in die Nijhoff-variante en in die meeste van die herskrywings is die eerstepersoonsvoornaamwoord in die tweede posisie, wat vreemd is aan Afrikaans: “sy en ek”. Dit blyk egter spoedig dat die ongespesifiseerde “sy” die kamer- of bedmaat van die manlike spreker is. Teenoor die ernstige, selfs gewyde atmosfeer in die bron- of hipotekste – Scholtz (1984: 113) verwys na die “sakrale sfeer” in die eerste variant – is die toon van Scholtz se gedig speels en eroties gelaai. Die vrou word nie voorgestel as 'n huisvrou wat besig is met haar dagtake nie, of as 'n verhewe wese nie, maar as 'n begeerlike vrou wat besig is met haar oggendtoilet. Met opvallende genoegdoening hou die spreker haar mooimaak-“bedrijf” dop. Sy bewonderende blik beweeg afwaarts vanaf haar hare na haar wenkbroue,⁹ na haar dye en bene. Is sy bewus van sy voyeuristiese blik op haar? Tree sy doelbewus uitlokkend op?

Hoewel die gedig skynbaar lighartig is en die erns van die situasie onderspeel word, is daar by die spreker ook 'n gespanne afwagting. Maar anders as in die hipotekste, wag die spreker hier nie (net) op die onbewaakte oomblik nie: Hy wag op die vraag self (strofe 1). Al word die vraag nooit gestel nie, word sy vertwyfeling en huiwering in die vorm van 'n vraag geopenbaar, sonder vraagteken: “dag ek: sal ek dalk”. Wanneer die spreker die vrou sien waar sy besig is om haar te tooi, dink hy egter nie dat hy die vae of ongeformuleerde vraag dadelik moet stel nie, maar een of ander tyd in die nabye toekoms: “dag ek: vra haar vandag”. Sy voorneme bly egter in die lug hang, aangesien die voordeurklokkie die sensitiewe en gelade oomblik onderbreek. Waar die vrou by Nijhoff as gevolg van die fluit van die fluitketel die kans kry om 'n antwoord te bedink, bring die skril gelui van die deurklokkie die man so van stryk dat hy nie sy vraag kan vra nie. Met die ruimte van die slaapkamer in gedagte, sou die vraag waarskynlik met die intieme of die seksuele te doen hê.

Sowat die helfte van die gedig word bestee aan die reaksie van die ek-spreker op die voordeurklokkie. Die bestempeling van die onbekende persoon wat aanbel as “die groenteman of so 'n hel” is 'n aanduiding van sy wrewelrigheid. Dat die spreker homself skynbaar nie so ernstig opneem nie, blyk uit die humoristiese voorstelling van hoe hy sy “broekie” (onderbroek?) aantrek. Die handeling van na die voordeur stap word onderbreek deur sy gedagtes oor die voorafgaande oomblikke, waarby die “dag ek”-konstruksie gewysig word tot “en dag”, steeds in die prominente

reëlbeginposisie. Die speelse rym van “waaragtig” en die vervormde “pragtag” beklemtoon sy oorrumpeling deur die vrou se skoonheid, maar bevestig terselfdertyd sy digterlike onbeholpenheid en ondermyn ook die ernstige selfbewustheid van die modernistiese skrywers.

Die platvloerse gebruik van “hel” in dubbele rymposisies dra verder by tot die selfironisering. Dat die man op spandabelrige en selfs vermakerige wyse ’n hele kas papajas koop “vir die hel”, gee sy gefnuikte verwagtinge weer – vergelyk die verafrikaansing van die Engelse uitdrukking “just for the hell of it” (net vir die aardigheid, sommer net vir die grap – terwyl dit eintlik geen grap is nie). Die rojale aankoop kan sy seksuele behoeftes suggereer – vrugte soos die papaja is immers bekende simbole van die seksuele (spesifiek die vroulike), aardse begeertes, die liefde en beskerming (Cirlot, 1982: 115 en <http://www.photovault.com/Link/Food/PlantsHerbs-Symbolism.html>).

Soos wat die leser in die duister is oor wat na die vrou se antwoord buite die vertelde tyd van die Nijhoff-variante gebeur, kan die leser nou ook wonder: Wat gaan die vrou se reaksie wees op hierdie oordadige aankopery?

Hoewel Scholtz se “Impasse” lighartig voorkom en waarskynlik aan die verwagtinge van Cloete se Kokkie voldoen, is die gedig nie bloot ’n literêre grappie nie. Waar dit in Nijhoff se 1935-variant eerstens om kreatiewe frustrasie handel met ’n onderliggende verhoudingsproblematiek, gaan dit hier om ’n seksuele frustrasie met ’n verbloemde digterskapsproblematiek. Met inagneming van die agtergrond van die digterlike impasse by Nijhoff, sou verder geredeneer kon word dat daar tog ’n sluimerende metapoëtiese element in Scholtz se gedig is: “Wat dink my geliefde van my digwerk? Waaroor wil sy dat ek skryf? Verskaf ek aan haar genoeg plesier?”

Anders as die selfversekerde, hovaardige man in die Cloete-herskrywing is hier ’n subjek wat aan homself twyfel, maar nie so ’n gespanne figuur soos by Nijhoff nie; eerder ’n ietwat verspote persoon. Sy buitensporige optrede van die aankoop van ’n hele kas papajas is ’n gebaar wat kwalik sy gebrek aan selfvertroue verbloem. Teenoor die weifelende houding van die man in die inset gee die twee slotstrofes blyke van ’n verskeidenheid emosies: Naas die bewondering van die vrou ervaar hy gevoelens van irritasie, frustrasie, gefnuiktheid en teleurstelling, wat uit sy binnepraat en vertonerige optrede blyk. Die toon van die gedig is egter nie een van selfbejammering en selfvertroeteling nie, maar van selfironisering.

Scholtz se parodie is voorafgegaan deur ’n essay wat hy geskryf het vir die huldigingsbundel *In teen die groot vergeet*, wat verskyn het by geleentheid van Cloete se sestigste verjaardag op 31 Mei 1984 (Viljoen, Gräbe, Jooste *et al.*, 1984). In sy bespreking wys Scholtz (1984: 108-116) op die onderliggende erotiese aspekte in Cloete se herskrywing. Dit bou hy dan uit tot sy eie seksueel gelaaide gedig, wat die vraag na poëtiese onderwerpe banaliseer en die hoë en die lae jukstaponeer. Die gedig dien as goeie voorbeeld van Bakhtin se konsep van karnavallisering: daardie kulturele en literêre praktyke wat gebruik maak van die energie van populêre feeste ten einde die diskoerse van mag en outoriteit

te relatiewe of selfs omver te werp (Dentith, 2000: 190). In hierdie geval waarskynlik die tradisionele diskoerse van manlikheid.

Scholtz se gedig reageer ironies en speels op dié van Nijhoff, eerder as honend en verkleinerend (vergelyk Hutcheon, 2000: 5-6). Ook in Cloete se “Impasse” word die hipoteks nie geringeskat of bespot nie, maar word die modernistiese grondslae daarvan wel implisiet geïnterproblematiseer.

3.3 Daniel Hugo se “Die digter en sy bruid”

Die digter, vertaler, akademikus en radio-omroeper Daniel Hugo (1955–) se gedig dateer uit 2002 en het die datum 10 Maart 2001 onderaan – ’n verwysing na sy huweliksdag:

Die digter en sy bruid – Daniel Hugo

(na Martinus Nijhoff)

Ons-twee staan in die kombuis: ek en sy.
Ek dink al dae lank: vra dit vandag.
Maar omdat ek tog skaam is vir die vraag
moet ek vir die geskikte oomblik wag.

En nou, hier waar sy die borde blinkvryf,
het ek die beste kans om dit te waag.
(So sal ek ’n spontane antwoord kry.)
Ek vra: Waaroor wil jy dat ek skryf?

Presies toe gee die fluitketel ’n sein
– ’n vertrekkende trein wat skielik stoom –
sodat sy gesluit in damp verdwyn.

Dan antwoord sy, terwyl sy byna loom
die water plegtig op die koffie giet
en die geur om ons spreit: ’n bruilofslied.

10 Maart 2001

Die twaalfde letter (2002)

Hoewel Hugo na my wete nie in akademiese konteks oor die Nijhoff-variante of die herskrywings daarvan geskryf het nie, was hy wel deeglik bewus van sy twee voorgangers se deelname aan die intertekstuele gesprek. In 2010 is die Nederlandse digter Chrétien Breukers se “Impasse” onderaan ’n redaksionele artikel deur Louis Esterhuizen op die *Versindaba*-webblad geplaas. Hierop het Daniel Hugo gereageer deur sowel die twee

Nijhoff-variante as die drie Afrikaanse tekste aan Esterhuizen te besorg vir plasing op die webblad (sien Esterhuizen, 2010).

Hugo se gedig is in wese 'n vertaling, waarin die twee variante gekombineer word, op 'n wyse wat herinner aan die saamgooi en saammeng van bestanddele of fragmente soos by die pastiche (Rose, 1993: 73 en verder).¹⁰ Van 'n digterlike of 'n verhoudingsimpasse is hier geen sprake nie – vandaar ook die gewysigde titel: “Die digter en sy bruid”. Omdat dit om pasgetroudes gaan, vra die bruid nie om 'n nuwe bruilofslied nie, maar bloot om 'n bruilofslied. Hoewel geredeneer sou kon word dat Hugo se herskrywing geen egte parodie is nie, sou dit wel as sodanig beskou kon word volgens Rose (1979: 59 en verder, en 1993: 91 en verder) se omskrywing, wat klem lê op die metafiksionele aard van sodanige tekste en die rol van die leser daarvan. Ook volgens Dentith (2000: 9) se inklusiewe definisie sou dit as parodie beskou kon word.

Hugo se gedig verklap bepaalde poëtikale ingesteldhede. Ek het reeds op die verandering in die titel gewys. Die gehakiede subtitel trek ook die aandag: “na Martinus Nijhoff”. Sou die digter meen dat sy lesers nie die oorpronklike teks ken nie? Dat daar 'n afstand ontstaan het tussen die Afrikaanse en Nederlandse letterkundes wat verklaring noodsaak? Is dit 'n toegewing aan Kokkie se versoeke?

Verder is dit opvallend dat Hugo, anders as sy twee voorganger-herskrywers, ook van die tweede variant gebruik maak. Vanwaar hierdie herwaardering? Sou hy dit gedoen het na aanleiding van Gerrit Komrij se bespreking van die variante in sy *In liefde bloeyende* uit 1998¹¹?

In 'n teendraadse redenasie betoog Komrij (1998: 258) dat die tweede variant “buiten kijf de meest coherente en gave” is. Ons het nog altyd die klemtoon verkeerd gelê en die woord “bruiloftslied” te veel in die hoogte gelig, meen hy; die nadruk behoort op “nieuw” te lê. Dit is wat die vrou eintlik sê: “Probeer tog weer. Maak 'n nuwe, 'n tweede, bruilofslied vir *ons*. Van die vorige een van jou het daar nie veel gekom nie.” So gelees, bied die gedig 'n suggestie van wanhoop. Dis die taal van mislukking – “en helemaal dus niet zo etisch en psalmzingend”, meen Komrij (1998: 258). Hy sluit af:

De tobrende kunstenaar verdwijnt achter de verslofte, impotente huisvader, wat ook geen verheven aanblik biedt.

En zeker niet minder modern is.

Heb ik niet mooi een gedicht gered?

In wie se belang vind die parodiëring plaas?, vra Dentith (2000: 188). Teen die agtergrond van bogaande interpretasie sou beweer kon word dat Hugo Nijhoff se “bruiloftslied”-variant in ere wou herstel. Miskien suggereer sy gedig egter nie slegs 'n herwaardering van Nijhoff nie, maar ook 'n voorkeur vir die dikwels aweregse poëtikale opvattinge van Komrij.

4. Slot

Die doelstelling met hierdie artikel was nie om die transformerende herskrywings volgens 'n vaste definisie en 'n parodiëringskaal te orden nie (byvoorbeeld: Watter gedig kan as die skerpste parodie beskou word – Cloete s'n? Is Hugo se gedig 'n pastiche of 'n parodie?), hoewel aspekte hiervan wel ter sprake gekom het. Die doelstelling was wel om na te gaan wat die impasse in die onderskeie transformerende tekste behels en in watter mate hulle aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-bronteks(te). Daarby is ondersoek ingestel na die kritiese of polemiese inslag van die gedigte.

Die drie Afrikaanse herskrywings van Nijhoff se ikoniese gedig het oor 'n tydperk van 40 jaar verskyn en blyk 'n hegte intertekstuele netwerk te vorm. Al drie die digters was dosente in Afrikaans en Nederlands en twee van hulle, Cloete en Scholtz, het in akademiese konteks oor die hipoteks en die nawerking daarvan geskryf. Hoewel Hugo nie tot die akademiese gesprek toegetree het nie maar wel later (2010) 'n bydrae op die *Versindaba*-webblad gelewer het, kan daar op grond van sy uitgebreide kennis van die Afrikaanse digkuns met groot stelligheid beweer word dat hy wel met die skryf van sy gedig kennis gedra het van sy voorgangers se herskrywings.

Die drie hipertekste bevat almal in mindere of meerdere mate 'n element van metafiksie (vergelyk Rose, 1979: 59 en verder). Die herskrywings staan meestal nie in 'n sterk of aggressiewe polemiese verhouding met die Nijhoff-tekste nie. Cloete se gedig lewer wel kritiek op die modernistiese estetika wat onderliggend aan die Nijhoff-variante is (dus: poësie as kritiek – Dentith, 2000: 33). Daarbenewens dien sy gedig ook 'n normatiewe funksie deurdat dit kritiek op 'n resesent en haar voorveronderstellinge uitspreek. Terselfdertyd is daar 'n situering van Cloete se eie poësie binne die postmodernisme, asook 'n ironisering van sy eie skryfwyse. Scholtz se parodie stuur die poëtikale in 'n seksuele rigting, met 'n ietwat travestiërende en burleske hantering van die hipoteks en 'n knipoog na Barthes (1975: 14) se *jouissance*-begrip (vergelyk Phiddian, 1995: 13, 18 en 169). Waar Cloete en Scholtz se herskrywings op geestige wyse geskied, is dié van Hugo ernstig. By hom gaan dit egter nie slegs om die konteks van sy eie huwelik nie, maar veral om die invloed van Gerrit Komrij se provokerende skryfstyl en uitdagende interpretasies; teen die akademiese grein in – dit is waarin die polemiese aard van sy gedig geleë is.

Dentith se inklusiewe benadering en veral sy ondersoeksvrae kan die navorser help om korpusse parodieë te bestudeer, soos die "Impasse"-hershkrywings. (Dentith, 2000: 188). Hierdie vrae, wat ek in my artikel probeer beantwoord het, is: Watter kulturele werk word deur die parodie of parodieë geaffekteer (en op watter wyse)? In wie se belang of namens wie vind die parodiëring plaas? Met watter mate van geestigheid, vernuf en energie geskied dit? Hierdie vrae kan slegs beantwoord word deur die spesifieke uitinge in hul kontekste te bestudeer.

Die parodie kan waarskynlik as 'n parasitiese modus beskou word, maar

volgens Dentith (2000: 189) is daar twee voorbehoude wat hierdie siening kan temper. Eerstens kan die hipoteks nooit 'n punt van oorsprong wees nie, gegewe die gesitueerdheid daarvan in die “to-and-fro of language”. Tweedens is daar die paradoks dat die parodie nuwe uitinge skep uit daardie uitinge waarop dit reageer. Dit bewaar net so veel as wat dit vernietig – “or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion for itself to act as host” (Dentith, 2000: 189). Sodoende sit dit die gesprek van die wêreld eindeloos voort – meestal met 'n kritiese en polemiese ingesteldheid; dikwels op 'n onseremoniële wyse, met die tong in die kies.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

- Barthes, Roland.** 1975 [1973]. *The Pleasure of the Text* (vert. Richard Miller). New York: Hill & Wang.
- Breukers, Chrétien.** 2007 [2005]. Impasse. http://www.epibreren.com/rs/rs_frame.html?breukers.html. 13 Nov (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Cilliers, Cecile.** 1981. Poëtiese plesierigheid uit Potchefstroom. *Die Transvaler*, 9 Februarie.
- Cirlot, J.E.** 1982 [1962]. *A Dictionary of Symbols* (vert. Jack Sage). New York: Philosophical Library.
- Cloete, T.T.** 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1984. Die dromende denke van die digter. *SAVAL-kongresreferate*. Witwatersrand en Potchefstroom.
- Cloete, T.T.** 1988. M. Nijhoff en die moderne tyd. In: Van der Elst, J. (red.). *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Pretoria en Kaapstad: Academica: 461-475.
- Dentith, Simon.** 2000. *Parody*. Londen en New York: Routledge.
- Esterhuizen, Louis.** 2010. Trompetgeskal vir De Contrabas. <http://versindaba.co.za/2010/08/23/trompetgeskal-vir-de-contrabas> (geraadpleeg op 23 Augustus 2010).
- Evans, Ivor H.** 1988 [1870]. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. Londen: Cassell.
- Foster, Ronel.** 2011. Afrikaanse herskrywings van Nijhoff se “Impasse”. Dana-Mouton-gedenklesing. Versindaba. Stellenbosch.
- Genette, Gérard.** 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (verts. Channa Newman en Claude Doubinsky). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Gouws, Tom.** 1988. *Die transskriptuele lees. Hiaat, haplografie en transkripsie in die poësie van Breytenbach, Krog en Cloete: 'n logolinguale lesing*. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Hambidge, Joan.** 2005. Die hipnose van die digkuns. TT Cloete-gedenklesing. http://www.oulitnet.co.za/seminaar/hambidge_cloete.asp (geraadpleeg op 9 Mei 2011).

- Handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT).** 1994 [1965]. Johannesburg: Perskor.
- Hugo, Daniel.** 2002. *Die twaalfde letter*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Huizinga, Johan.** 1935. *In de schaduwen van morgen: Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd. Verzamelde werken VII*. Haarlem: Tjeenk Willink. http://www.dbnl.org/tekst/huiz003gesc03_01/huiz003gesc03_01_0021.php (geraadpleeg op 20 April 2012).
- Hutcheon, Linda.** 2000 [1985]. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press.
- Komrij, Gerrit.** 1998. Impasse. *In liefde bloeyende: De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in honderd en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker: 256-258.
- Nijhoff, Martinus.** 1963 [1953]. *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging Gerrit Kamphuis. Den Haag: Bert Bakker en Daamen N.V.
- Nijhoff, Martinus.** 1982 [1935]. Over eigen werk. *Verzameld werk, deel 2, Kritisch, verhalend en nagelaten proza*. Amsterdam: Bert Bakker: 1150-1174.
- Nijhoff, Martinus.** 1993. *Gedichten, Deel I Tekst, Deel 2 Commentaar, Deel 3 Apparaat*. Historischkritische uitgave, verzorgd door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Nijhoff, Martinus.** 2001. *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam: Bert Bakker.
- Phiddian, Robert.** 1995. *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Photovault.Papaya.** <http://www.photovault.com/Link/Food/PlantsHerbsSymbolism.html> (geraadpleeg op 1 Mei 2012).
- Rose, Margaret.** 1979. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londen: Croom Helm.
- Rose, Margaret.** 1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scholtz, Merwe.** 1984. Die digter as leser. In: Viljoen, Hein, Ina Gräbe, Ena Jooste en Dawie Steenberg (red.). *In teen die groot vergeet: 'n Bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaarsdag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, reeks A44: Geesteswetenskappe: 108-116.
- Scholtz, Merwe.** 1986. *Mantessa*. Kaapstad: Tafelberg.
- Siertsema, Bettine.** 2009. De digter, de historicus en de profeet: Intertekstuele elemente in "Voor dag en dauw". *Voortgang, Jaarboek voor de Neerlandistiek*, 27: 57-84. http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/1871/16177/2/Voortgang_27_57-84_Siertsema1.pdf (geraadpleeg op 1 Mei 2011).
- Spies, Lina.** 1971a. Droom en dagbreek: 'n Interpretasie van Nijhoff se sonnette-siklus *Voor dag en dauw* binne historiese verband en ruimer literere konteks. *Standpunte*, 24(6): 31-40 (Augustus).
- Spies, Lina.** 1971b. Droom en dagbreek: 'n Interpretasie van Nijhoff se sonnette-siklus *Voor dag en dauw* binne historiese verband en ruimer literere konteks. *Standpunte*, 25(1): 34-46 (Oktober).

- Van Coller, Hennie.** 2012. *Soom*. Kaapstad: Griffel Uitgewery.
- Van den Akker, WJ.** 1985. *Een dichter schreit niet: Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica* (2 volumes). Utrecht: Veen.
- Van den Akker, WJ.** 1987. De skrywer in een impasse; over “De skrywer” van M. Nijhoff (I). *De Nieuwe Taalgids*, 80(5): 386-406.
- Van den Akker, WJ.** 1989. De impasse van de skrywer; over “Impasse” van M. Nijhoff (II). *De Nieuwe Taalgids*, 82(2): 121-134.
- Van den Akker, WJ.** 1994. *De dichter in het grensgebied: Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Van der Elst, Jacques** (red.). 1988. *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Verklarende Afrikaanse woordeboek** (VAW). 2010. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.
- Viljoen, Hein, Ina Gräbe, Ena Jooste en Dawie Steenberg** (red.). 1984. *In teen die groot vergeet: 'n Bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaarsdag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, reeks A44: Geesteswetenskappe.
- Woltjes, Elly.** 2001. Martinus Nijhoff – “Impasse”. *Meander Klassiekers* (24), 21 November. <http://klassiekegedichten.net/archief/klas024.html> (geraadpleeg op 1 Julie 2011).
- Woordeboek van die Afrikaanse taal** (WAT). 1970. Pretoria: Die Staatsdrukker.

Note

1. Ander navorsers is Spies (1971a en b), Woltjes (2001) en Siertsema (2009).
2. Vertalings in Engels is al onderneem deur Raphael Rudnik en James S. Holmes; Kendall A. Dunkelberg; en Cliff Crego.
3. Ter wille van ruimte-oorweging is die Nederlandse digbundels nie in die bibliografie opgeneem nie. Enkele van die Nederlandse herskrywings word in 'n opvolgartikel in 'n latere uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* bespreek.
4. Omdat Dentith slegs kortliks na hierdie vier bronne verwys, het ek hulle eerstehands geraadpleeg.
5. Hoewel Huizinga krities was ten opsigte van die moontlikheid van die herstel van die beskawing, het hy geweier om homself 'n pessimis te noem (Huizinga, 1935: 313-314). Die boek het gevolglik 'n sekere dubbelslagtigheid, wat daarin geleë is dat Huizinga enersyds die Westerse beskawing in negatiewe terme voorstel, maar andersyds vertrou op die suiwerende krag van die Christelike religie en die energie van die jong generasie. Vergelyk Spies (1971a: 34-40) en Siertsema (2009: 58-60).
6. Nijhoff se invloed op Afrikaanse digters, digkuns en akademie behoort nog deeglik ondersoek te word. Verskeie literatuurgeskiedenis maak melding van sy invloed. Studente aan Departemente Afrikaans en Nederlands het oor jare heen deeglik kennis gemaak met klassieke Nijhoff-tekste, soos “Impasse”, *Awater* en *Het uur u*. Dat Nijhoff 'n nawerking sou hê in die Afrikaanse poësie, is dus begryplik.
7. In die Griekse mitologie was die siklope reuse wat een oog in die middel van hul voorkoppe gehad het



en yster moes smee vir Vulcanus. 'n Ander verwante groep, die Arimaspiene van Skithie, was gedurig aan die oorlog maak met die griffioene wat die goudskat moes bewaak (Evans, 1988: 305 en 49).

8. Gouws (1988: 345-347) en Hambidge (2005) betrek ook hierdie resensie in hul besprekings van die gedig.
9. Die woord “brouers” (vir wenkbroue) word nie algemeen in Afrikaans gebruik nie. Die WAT gee wel “brou” aan, met die meervoudsvorm “broue”.
10. Die Franse woord *pastiche* het die Italiaanse term *pasticcio* vervang. Laasgenoemde beteken 'n pastei wat gemaak is van verskeie bestanddele; 'n hutspot of potpourri.
11. Tydens die Dana Mouton-gedenklesing in 2011 (Foster, 2011) by die jaarlikse Versindaba op Stellenbosch het die digter vanuit die gehoor met 'n luide “Ja!” gereageer op hierdie vraag.

Die “vertaling” van kulturele identiteit in *Mamma Medea* van Tom Lanoye (2001) en Antjie Krog (2002)

Lucelle Hough en Dorothea van Zyl

The ‘translation’ of cultural identity in Mamma Medea by Tom Lanoye (2001) and Antjie Krog (2002)

In Tom Lanoye’s Mamma Medea (2001) the Greek legend of Medea and Jason is utilised to illustrate how cultural identities can be constructed, as well as how different cultural identities can clash. These cultural tensions are (inter alia) brought about by the use of binary oppositions, and by the construction of cultural identity associated with the formation of the Other. Antjie Krog translated Lanoye’s Mamma Medea in 2002, using the same title. The same binary oppositions and tensions are found in Krog’s version, but she situates the tragedy in a South African context. This article compares Lanoye’s text with Krog’s translation, but not from a purely translational, theoretical perspective (although certain translational theories cannot be ignored). The focus of the study rests on the Medea myth which is transferred to a uniquely South African context and on the influence that this transference has on the translation and on the construction of cultural identity. In the original version by Lanoye, the cultural tensions are presented as more universal, though situated in a Dutch/Flemish context. The article examines the difference in cultural identity between die Dutch/Flemish and South African contexts, as well as the way in which Krog translates the Dutch landscape and cultural identity into a South African context, and seeks possible reasons why she chooses this approach.

1. Inleiding

Antjie Krog se vertaling van Tom Lanoye se *Mamma Medea* (2002) bied nie alleen ’n boeiende illustrasie van die manier waarop veranderinge rakende die taalvariante wat in ’n bronteks gebruik word, kan lei tot ander identiteitskonstruksies in die doeltteks nie, maar stel ook vrae aan die orde oor hoe ver ’n vertaler kan gaan om ’n bronteks aan te pas by ’n eie kulturele konteks, ten einde die fokus op ander kwessies as in die oorspronklike teks te laat val.

In sy weergawe van die Medea-mite uit 700 v.C. in die drama *Mamma Medea*, stel Lanoye naamlik die interafhanklike verhouding tussen taal en kulturele identiteit sentraal deur die gebruik van verskillende Vlaamse/Nederlandse taalvariante. Die aanwend van hierdie variante dui op die mate waarin Lanoye taal as ’n middel tot en simbool van kulturele identiteit beskou. Deur die taalvariante demonstreer die drama hoe intra- en intergroep kulturele identifikasie plaasvind wanneer individue ’n groepsgevoel ontwikkel op grond van die taalvariant wat hul praat, en hoe hulle dan ander mense, wat anders praat, van die groep kan afgrens. Barbara Bosch (2000: 55) wys daarop dat onder meer aksent, inhoud en leksikale items gebruik kan word om ’n groeplidmaatskap te vestig in omstandighede waar etnisiteit bedreig word. Die rede hiervoor is dat “[a]ccentedness acts

predominantly as a cue to ethnicity; [...] speech is a cue to ethnic group membership” (Sebastian en Ryan, aangehaal in Bosch, 2000: 57).

Lanoye laat die twee groepe in die drama, die Kolchiede en die Grieke, onderling op dieselfde manier met mekaar praat ten einde die indruk te skep van eenheid binne die onderskeie groepe, asook van afsonderlike kulturele identiteite. Die groepe word in die proses dus van mekaar onderskei op grond van hul kultuur, waarvan die taal as ’n eksterne kenmerk dien: Die sogenaamde “barbaarse” Kolchiede gebruik die Vlaamse variant in gesofistikeerde digterlike metriese jambes, terwyl die “beskaafde” Grieke alledaagse Nederlands praat in prosavorm.

Die verskil in taalgebruik tussen die betrokke kultuurgroepe verwys terug na reële taal- en kultuurspanninge wat tot op hede tussen Vlaams en Nederlands bestaan. Die verskille, wat steun op aktuele historiese gebeure, eietydse ideologieë, persepsies en wedersydse stereotipering tussen die groepe, dien as ’t ware as toneelagtergrond waarteen Lanoye se drama afspeel. Hierdie interpretasie met betrekking tot die reële spanninge word gestaaf daardeur dat dié tipe spanninge en binêre opposisies ook in die res van Lanoye se oeuvre neerslag vind. Dit word byvoorbeeld teruggevind in Lanoye se verwerking, saam met Luc Perceval, van Shakespeare se oorlogdramas, wat gegroep word onder die noemer *The Wars of the Roses*, in *Ten Oorlog* (1997); in die digbundel *Niemandslaan* (2002); die roman *Alles moet weg* (1988); asook in sy monsterrilogie, wat bestaan uit die drie romans *Het goddelijke monster* (1997), *Zwarte tranen* (1999) en *Boze tongen* (2003). In ’n onderhoud met Jeroen Vullings (2001) sê Lanoye: “Ik zal nooit het Vlaamse pied-à-terre loslaten. Daarvoor zit ik te veel verankerd in die klei, dat is ook de essentie van de worsteling van mijn personages.”

Die verankering in die Vlaams-Belgiese bestel lei daartoe dat die mankemente wat Lanoye in die gemeenskap waarneem, soos ’n gebrek aan verdraagsaamheid en die aanwesigheid van ekstreem regse waardes, in sy literêre werk onder die vergrootglas geplaas word. Lanoye teken dus die heersende “trillings” of gevoelens binne die kontemporêre Belgiese samelewing op. Die probleme geskep deur die superieure beeld wat die Nederlanders van hulself koester, en die Vlaamse gevoel hieroor, vorm deel van die kwessies wat *Mamma Medea* aan die orde stel.

Krog se oeuvre vertoon dieselfde tipe *geëngageerde* kwaliteit as wat by Lanoye aangetref word. Sy is onder andere bekend vir die politieke kwaliteit van haar werk en vir haar sosio-politieke kommentaar oor veral gemarginaliseerde groepe (Gouws, 1998: 551). Krog se steun vir die Afrikaanse taal is in 2006 onder meer bevestig tydens ’n simposium in Nederland waar sy Jakes Gerwel se voorstel onderskryf het dat die demokratisering van Afrikaans moet lei tot ’n wetlike bemagtigingsruimte vir alle Afrikaanssprekende bevolkingsgroepe. Dit gaan hierby vir haar hoofsaaklik om die bemagtiging van arm en ongeletterde Afrikaanssprekendes in veral die bruin gemeenskap. Sy argumenteer dat Afrikaans eers “ten volle gediversifiseerd” moet wees voor dit daartoe in staat sou wees om ’n “kragtige en beslissende rol te speel om ’n kultuurlewe van verdraagsaamheid te skep in Suid-Afrika”.

In 2003 is drie van Krog se vertalings genomineer vir die SATI-prys (South African Translator's Institute) vir uitsonderlike vertaling, naamlik Nelson Mandela se outobiografie *Lang pad na vryheid* (2001), *Mamma Medea* (2002) en die antologie inheemse verse getitel *Met woorde soos met kerse* (2002). Sy het die prys uiteindelik ontvang vir *Met woorde soos met kerse*, weens onder meer die kruiskulturele kommunikasie wat sy daarin bewerkstellig. Die volgende uitspraak hieroor (SATI 2003, in Vosloo, 2007: 84-85) is egter ook in 'n groot mate van toepassing op *Mamma Medea*:

[T]he translations and reworkings have been done by one of South Africa's foremost poets and writers and the winning formula is complete – the target language itself is fine-tuned to offer a perfect vehicle for promoting cross-cultural understanding. *Met woorde soos met kerse* is a prime example of the way in which translators assist in uniting people.

Jacomien van Niekerk (2006: 108) tref die ooreenkoms dat beide Lanoye en Krog geëngageerd skryf, nie slegs eksplisiet op 'n sosiaal-politieke vlak nie, maar ook implisiet vanuit hul politieke omstandighede, deurdat beide beïnvloed word deur die kontekste waarin hul hulself bevind. Beide se werk en hul eie uitvoering daarvan getuig voorts van 'n sterk performatiewe element.

Deurdat Lanoye se bronteks *Mamma Medea* so sterk steun op die reële Vlaamse/Nederlandse kultuur- en taalsituasie van die brontekskultuur, word die vertaling daarvan dus gekompliseer en hou die manier waarop die taalgebruik vertaal word belangrike implikasies in. Dit verklaar onder meer waarom Krog sommige veranderinge in haar vertaling aanbring op grond van kultuur- eerder as op grond van suiwer taalverskille. In die lig hiervan fokus dié artikel nie soseer op suiwer vertaalwetenskaplike aspekte nie, alhoewel dit uiteraard nie heeltemal uit die bespreking gelaat kan word nie.¹ Dit handel eerder oor die metodes wat Krog aanwend om deur aanpassing in die vertaling die kulturele identiteit van Suid-Afrikaners op die voorgrond te plaas, in ooreenstemming met eienskappe wat in háár oeuvre voorkom.

2. Oorsigtelike bespreking van *Mamma Medea*

Die voorstelling van Medea waarop Lanoye sy drama *Mamma Medea* baseer, is waarskynlik die eerste maal in 431 v.C. deur Euripides weergegee. Dié skokkende verhaal van 'n moeder wat haar twee kinders dood ter wille van, asook te wyte aan beide haar liefde én haat vir haar verraderlike eggenoot, het sedertdien telkens as interteks in die Westerse kunstradisie gefigureer (Van Zyl Smit, 2005: 46). Alhoewel Medea in sommige latere weergawes van die Klassieke mite as 'n heks uitgebeeld word, is dit nie die geval in Euripides se verhaalgewone nie. Lanoye se teks noem dat haar “kragte” eerder afkomstig is van haar kennis van kruid. Die Griekse woord wat hiervoor gebruik is, was *pharmakis* (Griffiths, 2006: 42). Buiten vir Euripides se tragedie, speel Lanoye se drama ook terug op die laaste gedeelte van Apollonius van Rhodos se epiiese gedig

Argonautika (c.a. 300 v.C.), waarin daar wel 'n suggestie van die magiese voorkom, asook op ander vertalings en verwerkings vir kleiner besonderhede (sien Lanoye, 2001: 125 – “Belangrijkste bronnen”).

Mamma Medea sentreer inhoudelik om Medea en haar verhouding met Jason. Lanoye se drama begin waar Medea vir Jason ontmoet wanneer hy en sy makkers, onder meer Telemon en Idas, met die Argo na Kolchis kom waar Medea 'n prinses is, om die Goue Vlies terug te neem na Griekeland. Die Goue Vlies is in die verlede deur Medea se swaer na Kolchis gebring en in ruil daarvoor kon hy met Medea se suster, prinses Chalkiope, trou. Uit die huwelik is twee seuns, Frontis en Melas, gebore. Dié broers keer ook saam met die *Argo* terug nadat hulle na Griekeland gereis het om die land van hul vader te verken – sonder hul moeder se goedkeuring.

Voordat die vlies egter aan die Grieke gegee word, moet Jason eers 'n toets aflê wat waarskynlik sy lewe gaan eis. Medea raak reddeloos en redeloos verlief op hom en help hom met haar “towerkennis”. Hierdeur verrai sy haar pa, die koning van Kolchis, en word dus agtervolg wanneer sy saam met Jason vlug. Tydens haar vlugtog verrai sy ook haar broer en beplan sy moord.

In Korinthe aangekom, verwek Medea twee kinders uit haar huwelik met Jason. Jason verrai egter vir Medea en beloof trou aan prinses Kreousa van Korinthe, terwyl Medea uit Korinthe verban word. Medea laat vermoor Kreousa en haar pa, die koning van Korinthe, met groot lis en beplan daarna om haar twee seuns te dood om sodoende die grootste pyn moontlik aan Jason te besorg. Die groot verandering wat Lanoye aanbring, is die verrassende klimaks dat Jason óók een van sy seuns vermoor en só mede-aandadig is aan die skuld saam met Medea. Ná hierdie skokkende gebeure volg 'n afwikkeling wat na 'n antiklimaks klink, deurdat 'n rustige Medea en Jason 'n banale, alledaagse gesprek voer.

In 'n resensie oor *Mamma Medea* noem Jef Ector (2001) dat Lanoye die argetipiese verhaal van Medea herwin in 'n “eigenzinnige” toneelbewerking, waardeur dié mite 'n eietydse interpretasie verkry waarmee gehore en lesers kan identifiseer (Prometheus, 2001). Lanoye behou die sterk onderbou van die oorspronklike Griekse verhaal deur in te speel op die spanninge oor kulturele identiteit wat voorkom tussen Medea en haar mense, en Jason en sy kultuurgroep. Lanoye beeld hierdie spanning nie slegs uit in die dialoog tussen die karaktergroepe nie (wat op sigself van groot dramatiese waarde is), maar ook in die taalgebruik wat die onderskeie groepe gebruik om hulself mee uit te druk.

3. Krog se vertaling van *Mamma Medea*

Alhoewel hierdie studie, soos genoem, nie vertaalwetenskaplik van aard is nie, word sekere vertaalteoretiese benaderinge wel vervolgens ter sprake gebring, ten einde enersyds te probeer vasstel in watter mate die vertaalproses relevant is ten opsigte van die kulturele beskouing van bron- en doeltaallesers. Krog noem andersyds self

in haar voorwoord by *Mamma Medea* die name van drie vertaalwetenskaplikes wie se werk sy as uitgangspunt gebruik het in haar vertaling, naamlik Hans Vermeer, Katharina Reiss en Christiane Nord. Frances Vosloo (2007) se navorsing oor Krog as vertaler word ook betrek, om sodoende ondersoek in te stel na die wyse waarop Krog se rol as vroulike skrywer binne die Suid-Afrikaanse literêre bestel haar vertaling van *Mamma Medea* sou kon beïnvloed.

Vermeer, Reiss en Nord is van mening dat 'n vertaling geproduseer en geëvalueer kan word op grond van die doel wat dit wil bereik in die betrokke teikenkultuur. Nord se funksionalistiese model waarvolgens vertaling aangepak kan word, het tot stand gekom na aanleiding van Reiss se insluiting van 'n funksionele kategorie in haar vertaalmodel. Volgens Reiss is die ideale vertaling die een wat die doel of funksie van die bronteks kan oordra aan die doelteks. Na aanleiding van Reiss se idee van 'n ideale vertaling het Vermeer die skoposteorie geformuleer waarin funksie en doel die sleutelkonsepte is (Labuschagne en Naudé, 2003: 142). Krog gebruik dit op haar beurt as uitgangspunt in haar voorwoord:

Die vertaler moet in die teiken-taal nie net die inhoud oorbring nie, maar ook die konteks en raamwerk van die oorsprong-taal. Daarby moet dit so oorgebring word dat 'n nuwe soortgelyke, dog natuurlike konteks vir die teiken-groep in die teiken-taal bewerkstellig word.

Krog se doel met die vertaling is dus meer as slegs die omsetting in taal. Dit behels ook die oordrag van kultuur op so 'n wyse dat die teikenlesers die konteks daarvan verstaan. Vir Sun Yifeng (2003), 'n navorser oor kultuuroordrag tydens vertaling, is vertaling nie souseer 'n interlinguale proses van semiotiese reproduksie nie, maar 'n interkulturele aktiwiteit wat die oordrag van betekenisstelsels vereis. In hierdie verband kan ook verwys word na Lawrence Venuti (1995: 17), wat bevind dat die vertalingsproses verduidelik kan word op grond van Derrida se taalfilosofie. Hy is van mening dat die reeks betekenaars in die brontaal vervang moet word met 'n reeks betekenaars in die doeltaal. Die fokus val dus op die betekenisverskille tussen die bron- en doeltaalkultuur, eerder as slegs op die verskille tussen die onderskeie tale.

In 'n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (2002: 13) noem Krog dat die vertaling van *Mamma Medea* binne 'n nuwe konteks gesitueer moes word weens die sterk verwysings na kulturele gegewens, insluitende die funksionele gebruik van taal in Lanoye se teks:

Van 'n vertaler van 'n literêre werk van dié aard word verwag om meer as net die blote gegewe oor te bring. Die stuk moes in die teikentaal méér wees as bloot 'n spanning tussen twee groepe in Europa. Dit is heeltemal ver-Afrikaans [...].

Soos die bespreking sal uitwys, verafrikaans Krog nie slegs die teks nie, maar weens die vertaling van kultuurrelevante gegewens versuidafrikaans sy dit ook

kontekstueel. Hierdie werkswyse kan vergelyk word met 'n *domestikeringstrategie* wat soms gevolg word tydens vertaling. Dit is 'n term van Venuti, wat dit onderskei van 'n *vervreemdingstrategie*. Venuti verduidelik in *The Translator's Invisibility* (1995: 20) dat *domestikering* 'n etnosentriese reduksie is van die bronteks sodat die doelteksleser dit as 'n oorspronklike teks ervaar, met ander woorde as 'n teks wat nie vertaal is nie. Die kulturele waardes en paradigmas van die doeltekskultuur vervang gevolglik dié wat aan bod kom in die brontekskultuur om die vertaling te “verdoesel” en sodoende die vertaler “onsigbaar” te maak. Hierteenoor sien Venuti (1995: 20) *vervreemding* as 'n etno-afwykende druk op die doeltekslesers se kulturele waardes, deurdat hierdie tipe vertaling juis linguistiese en kulturele verskille uitlig. Venuti is duidelik eerder 'n voorstander van 'n vervreemdende vertaling weens die ideologiese gevaar van etnosentrisme in 'n gedomestikeerde teks. Krog se reaksie op die etnosentrisme word later bespreek.

Uit bogenoemde kan dus afgelei word dat vertaling vir baie ondersoekers meer behels as slegs die omsetting van 'n teks in 'n ander taal. Leksikale, grammatikale en fonologiese (in die geval van veral poësie) verskille tussen tale moet in ag geneem word, insluitende die gepaardgaande verskille in die kulture en die diverse betekenisinhoudes van die onderskeie tale se leksikons (vergelyk Van den Broeck, 1994: 177). Yifeng (2003: 25) noem dat indien bogenoemde nie in ag geneem word nie, die moontlikheid kan ontstaan dat die vertaling as onverstaanbaar of onduidelik ervaar word, want wat as normaal beskou word in een kultuur, kan absurd voorkom in 'n ander. Na sy mening moet daar met vertaling dus kultureel herkontekstualiserend te werk gegaan word (Yifeng, 2003: 28).

Krog verduidelik in haar voorwoord die verskillende vertalingsopsies wat vir haar beskikbaar was na aanleiding van die unieke maniere waarop Lanoye die reële kultuur- en taalspanninge in sy weergawe van die Medea-gegewe ontgin het. Sy kon dit byvoorbeeld situeer op grond van ras of taal. Sy wou egter hierdie “enkelvoudige politieke spanning” (Krog, 2002: Voorwoord) omseil sodat ander kontraste ook ontgin kon word. Sy gebruik dus eerder verskillende aksente, dialekte en tipies Afrikaanse tongvalle om kultuurspanning te bewerkstellig, en maak nie gebruik van slegs twee afsonderlike groepe soos Lanoye nie. Die rede hiervoor is dat die sosio-kulturele realiteite in Suid-Afrika as 'n multikulturele gemeenskap vir Krog meer kompleks is as 'n spanningsituasie tussen slegs twee tale of twee groepe.

Jerzy Smolicz (1981: 88) en James Banks (in Joubert, Ebersöhn en Eloff, 2010: 399) beweer dat persoonlike hiërargieë van kernwaardes in 'n multikulturele gemeenskap 'n groter rol begin speel in die keuse van 'n kulturele identiteit wat die individu wil onderskryf. Nie slegs verander identiteit soos die hiërargieë voortdurend binne die maatskaplike bestel verander nie, maar 'n individu binne 'n plurale gemeenskap kan aansluit by die kernwaardes van meer as een groep, wat kan lei tot veelvoudige groepsidentifikasie. Dit moet egter nie uit die oog verloor word nie dat, weens die onderdrukkende sisteme tydens die apartheidsjare, kulturele identiteit in Suid-Afrika

dikwels ondermyn is tot voordeel van 'n groepsidentiteit wat grootliks gebaseer was op ras (Finchilescu en Tredoux, 2010: 223). Patric Mellet (2010: 5) bevind in sy ondersoek na identiteite in Suid-Afrika dat die vrye keuse wat gewoonlik geassosieer word met persoonlike of groepsidentiteit in Suid-Afrika gekelder word as gevolg van die rasseparadigma.

Deur verskillende vorme en dialekte van Afrikaans in haar vertaling te gebruik, fokus Krog dus op kultuurspanninge en veelvoudige groepsidentifikasie eerder as op 'n eendimensionele tipe rassesspanning. Medea se veranderende kulturele identiteit na aanleiding van die konteks waarin sy haar bevind en die impak daarvan op haar persoonlike situasie (sy skuif haar kulturele identiteit opsy wanneer sy Jason help teen die wil van haar vader, maar gryp dit weer aan in die “vreemde” Korinthe) hou hiermee verband.

Johan Coetser (2006: 169) beweer dat die heteroglossie ten opsigte van die taalgebruik in Krog se vertaling ook die realiteit van die konflik in Suid-Afrika weerspieël, soos hierbo uiteengesit. Dit korreleer met Betine van Zyl Smit (2005: 62) se gevolgtrekking oor ander opvoerings van Medea-dramas in Afrikaans, naamlik dat ook hulle beïnvloed is deur eksterne omstandighede. Dit word dus nie slegs waargeneem in die uitbeelding van Medea en haar rol nie, maar ook in die taalgebruik, wat gekoppel kan word aan die rol wat Afrikaans in die tydperk van die betrokke opvoerings gespeel het.

Ten einde enersyds 'n verband tussen die simboliek van die taal en sy variante, en andersyds die aanwending daarvan by wyse van kulturele uitdrukking te ondersoek, word 'n kort historiese kontekstualisering vervolgens gegee van Afrikaans se ideologiese bagasie, voordat daar ingegaan word op die veranderinge wat Krog in dié opsig aangebring het in haar vertaling om dit te reflekteer.

Toe die Nasionale Party in 1948 aan bewind gekom het, is allerlei apartheidswette eerstens ingestel, op grond waarvan die aangewese politieke Afrikanergroep die taal Afrikaans as kernwaarde vir hul Afrikaner-identiteit toegeëien het. 'n Gevolg hiervan was dat Afrikaans as sodanig as 'n simbool van apartheid en onderdrukking beskou is (Bosch, 2000: 52). Die verbinding tussen die apartheidstelsel en die Afrikaanse taal (by geleentheid “apartaans” genoem deur Breytenbach [Provoost, 2005]) het dus gelei tot die verpolitiserings van die taal.

In Afrikaans word daar tweedens drie dialekte onderskei, naas subdialekte, wat eerder gebaseer word op horisontale begrensing (op geografiese vlak) as op vertikale aspekte (op sosiolinguistiese vlak): Kaapse Afrikaans (ook Kaaps genoem), wat heelwat Maleier- en Arabiese invloede vertoon, word in die Wes-Kaap, veral in die Bo-Kaap aangetref.

Oranjerivierafrikaans, wat deur die Khoi en hul nasate gepraat word en ook sterk deur die Khoi-tale beïnvloed is, kom hoofsaaklik in die Noord-Kaap voor. Oosgrensafrikaans is hoofsaaklik gepraat deur die trekboere wat aanvanklik na die oosgrens van die Kolonie getrek het en later na die binneland, ten einde die Boererepublieke tot stand te bring.

Laasgenoemde dialek het later die basis gevorm van wat vandag as Standaardafrikaans bekend staan (Le Cordeur, 2010: 13). 'n Verskeidenheid van bogenoemde dialekte, asook subdialekte en variante gebaseer op die ouderdom van die karakters, soos Engafrikaans, word in Krog se *Mamma Medea* gebruik om juis dié linguistiese diversiteit van die taal te demonstreer.

Ten spyte daarvan dat die dialekte horisontaal begrens word en dus streekgebonde is, word dit beïnvloed deur die rasgesentreerde geskiedenis van die land. Die gedwonge verskuiwings en rassese segregasie, met die gepaardgaande aparte opvoedingsstelsel voor 1994, het die blootstelling aan en verwerping van verskillende groepe se taalpatrone beperk, veral met betrekking tot subtiele grammatikale kondisionering en semantiese onderskeidings. Volgens Bosch (2000: 52) het dit daartoe gelei dat wit Afrikaanssprekendes ander variante van Afrikaans gebruik as nie-wit sprekers. In die proses het horisontaal begrensde dialekte en taalvariante (Standaardafrikaans en alternatiewe Afrikaans) simbole geword van solidariteit en verdeling, en dien hulle tot op hede as merkers van etniese en groepsidentifikasie. Anna Coetzee (2005: 36) sluit hierby aan in haar ondersoek na dialekmerkers in die literatuur en beskou dit as “acts of identity” (afgelei van die term van Le Page en Tabouret-Keller, 1985).

Joel Kuipers (1998: 18) beweer dat taalideologieë – die definiering van linguistiese variëteite en onderlinge verskille, gekoppel aan die gevolge wat dit inhou in die openbare en private sfeer – 'n belangrike rol speel in die konstruksie van grense tussen tale en taalvariante. Dit lei ook tot grense tussen groepe wat nie op dieselfde manier praat nie. Weens magstrukture as gevolg van afgrensing word sekere variante naamlik as substandaard gesien, en die sprekers daarvan as onopgevoed en ongesofistikeerd (Kuipers, 1998: 18). Die Suid-Afrikaanse situasie het dus daartoe gelei dat taalverskille 'n identiteitsversterkende karaktereienskap van etniese verskille geword het. Bosch (2000: 58) sê in hierdie verband:

[T]he [...] varieties of Afrikaans spoken by Afrikaans-mother tongue-speakers [were] regarded as markers of ethnicity; [...] the differences in accent, expression, and lexical items, and language history, prestige value, and degree of standardization of the [...] varieties being the dominant cues.

Die aanpassings wat Krog in haar vertaling aanbring, soos om meer as een dialek te gebruik binne dieselfde groep, word vervolgens komparatisties ondersoek. Een voorbeeld hiervan is *Medea* se twee neefs, *Frontis* en *Melas*, se verskil in uitspraak. Hulle deel dieselfde kulturele identiteit, maar waar *Frontis* in 'n verhewe vorm van Standaardafrikaans praat soos die res van die *Kolchiede*, gebruik *Melas* die Kaapse dialek. Die vraag is waarom Krog so ver afwyk van *Lanoye* se teks.

Na ons mening het die verskil in die twee broers se uitspraak eerder 'n simboliese waarde as wat dit gerig is op die skep van 'n werklikheidsillusie, weens die ideologiese aspekte verbonde aan die gebruik van dialekte in die literatuur. Die kontras tussen die twee broers se taalgebruik kan naamlik dui op die gespletenheid wat kulturele

identiteit soms definieer. Volgens Van Zyl Smit (2005: 61) wil Krog die twee variante sodoende op dieselfde vlak stel, ten einde te demonstreer dat hulle gelykwaardig is en die stigma verbonde aan niestandaardvariante daardeur verminder. Met die gebruik van die dialekte word beklemtoon dat dit nie slegs Medea is wat die magstrukture van Kolchis uitdaag nie, maar ook haar twee neefs. Hulle moedig indirek vir Medea aan om hulp aan Jason te verleen, omdat sy oorwinning hul sal vrywaar van die wraak van hul oupa, die koning van Kolchis. Hierdie twee broers daag reeds vroeër die heersende kulturele identiteit uit deurdat hulle Kolchis teen die wil van hul moeder verlaat om Griekeland te besoek. By hul terugkoms berispe hul moeder hulle vir hul “verraad” en sê verwyttend (2002: 15):

My diepste vlees en bloed het my al lank
 Al t'rug verlaat ... Nie eers 'n woord, adres
 Of brief van hulle nie! Net poef! verdwyn [...]
 na vreemde lande [...].

Melas se taalgebruik is tekenend van die herdefiniëring van hul kulturele identiteit. 'n Voorbeeld van sy Kaapse dialek wat eksplisiet gebruik word om die heersende mag van Koning Aietes (die “leier-ou” waarna hier verwys word) uit te daag (2002: 25), lui soos volg:

Traai ommie favour te verkry van die Een wat die mieste suffer onner die Groot ombeskoftheid van die leier-ou.

Krog benut Melas dus as een van die karakters om die drama in 'n Suid-Afrikaanse konteks te situeer, deurdat die vertaling realia in sy mond plaas. Diederik Grit (2004: 279) definieer *realia* as konkrete, unieke verskynsels of begrippe wat spesifiek is tot 'n bepaalde land of kultuurgebied, maar elders geen of hoogstens een gedeeltelike ekwivalent het. Melas gebruik byvoorbeeld eg Kaapse woorde soos *djoematjie* en *doekoem-vrou* (2002: 25 en 26) om Medea se talente met kruie te verwoord, en beskryf die wapens wat Jason gebruik om die toets af te lê in terme van die Suid-Afrikaanse konteks as 'n *panga* en *assegaai* (2002: 41) in plaas van 'n *swaard* en *speer* (2001: 39). Hierdie Afrika-wapens kan in 'n gekultiveerde milieu 'n barbaarse assosiasie oproep, wat verder versterk word deur Melas se gewelddadige beskrywing van die oorlogstoneel. Dit is sterker in Krog se vertaling (2002: 44) geformuleer as in Lanoye se oorspronklike drama (2001: 42-43). Dit is ook opvallend dat Krog Melas en Frontis se woorde omruil sodat Melas eerder die meer grusame besonderhede meedeel:

MELAS:

Geknakt, gespleten, omgehaakt, onthoofd –
Nog vóór ze leefden werd hun levenslicht
Gedoofd door slechts één man met slechts
één zwaard.

Hun opgetaste hoofden vormden schoven.

FRONTIS:

De voren vulden zich met bloed – lijk
beken,

Gezwellen na een onweersvloed van
weken.

(Lanoye, 2001: 42-43).

FRONTIS:

Geknak, onthoof, gekap, in twee gesplyt –
Nog vóór hul leef word hulle lewenslig
Gedoof deur slegs één man met slegs één
swaard.

MELAS:

Die afgekapte koppe pak hy op

Mekaar soes bale strooi waarvan die bloed

Soes gravi tap. Die slootjies flood met dik

Geklonte bloed yt nekke kwaai gekap.

Die stroompies rys soe vannie warme
bloed.

(Lanoye, 2002: 44).

Die keuse om twee vorme van Afrikaanse taalvariante aan die twee broers toe te skryf, wat andersins ritmies op dieselfde manier praat om hul eenderse etnisiteit aan te dui, sluit aan by die term *méttisage* van Édouard Glissant (1997). Alhoewel *méttisage* gewoonlik gebruik word om die kreatiewe sintese te verduidelik in groepe van gemengde rasse, kan dit moontlik ook op die kultureel vermengde voorstelling van Frontis en Melas van toepassing gemaak word. *Méttisage* veronderstel naamlik 'n positiewe vermenging, aangesien die liminaliteit wat hiermee verband hou, lei tot 'n "voortdurende kulturele transformasie waarmee ou essensialismes ondermyn word" (Willemsse, 2010: 32). Met *méttisage* stel Glissant dus voor dat daar wegbeweeg word van kulturele purisme en rasegtheid, sodat alles nie in terme van binêre opposisies gesien word nie (Glissant, 1997: 34):

[The language] whose genius consists in always being open, that is perhaps never becoming fixed except according to systems of variables that we have to imagine as much as define. [It] carries along then into the adventure of multilingualism and into the incredible explosion of cultures.

Die jukstaponering van Melas se taal, dié van die Kaapse bruinmense wat van gemengde afkoms is, met Frontis se meer verhewe taal, dui juis 'n positiewe vermenging aan wat nie in Lanoye se bronteks aangetref word nie. Hul taalgebruik (veral dié van Melas) is dié van liminale figure wat self van gemengde afkoms is – hul vader was 'n Griek en hul moeder 'n Kolchid. Melas se taalgebruik kan ook dui op 'n opstand teen die Kolchiese praatstyl én kultuur waarvan hy hom verder as sy broer afgegrens het, terwyl hy tog ook nog nie soos die Grieke kan of wil praat nie. Hy pas dus nie by een van die twee groepe in nie. Dit versterk die suggestie van die diaspora-identiteit wat ook teruggevind word by Medea, asook die idee dat kulturele identiteit vloeibaar is, des te meer in 'n multikulturele samelewing. Die kontras in style is nie slegs beeldryk nie, maar die jukstaponering van hoë en lae styl, formaliteit en informaliteit, het ook

'n komiese werking in Krog se teks wat die dialoog enersyds lewendig en interessant maak, maar wel 'n volkome ander atmosfeer skep as in die bronteks.

Ander variante van Afrikaans wat die Griekse karakters in prosavorm gebruik, is onder andere Idas se gekruide taal wat deurgaans in die teks waargeneem kan word. Voorbeelde hiervan is: “Ek sê ons moet fokkof. Dadelik.” (2002: 23); “godverlate pishoek” (2002: 67); en “donners verlore” (2002: 67). Hierdie taalgebruik word gejuks taponeer met dié van die Kolchiede wat 'n formele, en by tye archaïese styl gebruik, soos die volgende voorbeeld ten opsigte van Aietes aandui (2002: 17):

Vermaledydde vrot gebroedsel, is
Jul wragtig al weer hier? Hovaardige
Verneukers, etterende belhamels
Vergallers van die herfs van my bestaan!

Verder word 'n sterk Engelse invloed in Telamon se taalgebruik waargeneem, waar hy as 't ware beide Afrikaans en Engels in sy taal gebruik. Dit kan vergelyk word met die linguïstiese proses van *code-mixing* of kodevermenging. Pieter Muysken (2000: 1) benut dié term om te verwys na enige vermenging van twee of meer tale se leksikale items en grammatikale verskynsels in dieselfde sin. Voorbeelde hiervan uit die teks is onder meer: “No ways kan jy daai man vertrou [...]” (2002: 24), en “Jeez! If you only knew how long it takes om één so 'n stuk materiaal te weef!” (2002: 33). Telamon gebruik dus nie slegs Engelse woorde nie, maar integreer die twee tale in sy taalgebruik. Muysken (2000) meld dat die ondersoek na kodevermenging ideologiese kwessies kan uitlig soos taalhoudings en kommunikatiewe strategieë, asook die funksies wat aan sekere tale gekoppel word in bepaalde sosiokulturele kontekste. In Telamon se geval kan daar afgelei word dat hy nie die een taal bo die ander ag nie, want hy gebruik hierdie tipe taal in verskeie kontekste – hetsy teenoor Medea en die Kolchiede of tussen Jason en die Argonoute. Die implikasie hiervan is dus dat hy nie genoeg van enige van die tale se totale waarde insien om slegs een te gebruik nie.

Jason is die karakter wat taal die meeste manipuleer, deurdat hy sy taalgebruik aanpas by die konteks om sodoende die aangesprokene se guns te wen. In Kolchis praat hy 'n meer formele variant as tussen die Argonoute, maar sy taalgebruik spreek steeds van 'n alledaagse styl. Hy vra byvoorbeeld aan Aietes: “Één guns wil ek egter vra. Spaar seblief my makkers as ek dalk misluk.” (2002: 20). Wanneer hy in die teenwoordigheid van Idas en Telamon is, neem hy hulle onderskeie taalgebruik aan deur byvoorbeeld kru taal en Engelse woorde te gebruik, soos gesien kan word in die volgende aanhalings:

“Haar suster het my hier ingechat.” (2002: 33); “Dié mense is nog steeds mentally verder van ons af as al die kilometers wat ons afgelê het.” (2002: 33-34); en “Goeie fok.” (2002: 53). In Griekeland begin hy toenemend kru taal teenoor Medea gebruik. Hierdie gegewe, soos Idas se gekruide taal, word nie so sterk teruggevind in Lanoye se weergawe nie. 'n Rede hiervoor is deur Krog gegee in 'n onderhoud oor die

vloekwoorde wat sy in *Mamma Medea* gebruik, naamlik dat die algemene taalgebruik volgens haar so verskraal het in Afrikaans dat “ons ons móét wend tot kragwoorde om onself emosioneel uit te druk” (Walters, s.a.).

Die huiswerkster van Medea en Jason in Kolchis gebruik op haar beurt ’n Namakwalandse dialek, maar dit kan nie soseer gesien word as ’n taalvariant gekoppel aan die werkersklas nie, aangesien Melas ook soms van dié dialek gebruik maak en ’n ander werker, die gym-instrukteur, weer ’n dialeklose Afrikaans praat, ofskoon in ’n gemeensame styl. Dit is ’n duidelike voorbeeld van hoe Krog die politieke spanninge in haar teks “omseil” deur dialekte as ’t ware “vry” te maak van ras en sosiale assosiasies. Deurdat sy die dialekte op gelyke vlak plaas, daag sy ook reële taalhoudings rakende Afrikaans uit.

Prinses Kreousa van Korinthe, wat 20 jaar jonger as haar beminde Jason is, maak soortgelyk gebruik van ’n taalvariant wat met ’n jonger generasie geassosieer word, naamlik tienertaal of Engafrikaans. Sy gebruik geekte Engelse uitdrukkings soos “[j]ust bear me out” (2002: 84); “[c]ool it” (2002: 86); en “[o]ver my dead body” (2002: 90); asook Engelse woorde wat gewoonlik by jong mense gehoor word weens die invloed van die Engelse media: *actually, imagine, genuine, amazing* (2002: 84), *obvious, offend* (2002: 85), *[e]xactly* (2002: 86) en *boyfriend* (2002: 87). Sy wend ook Afrikaanse kragwoorde aan om haar emosies uit te druk – sy en Jason het byvoorbeeld ’n “moerse connection” (2002: 84). Wanneer sy haar vererg vir Medea sê sy: “Jissis, weet jy [...]. Ek het

’n onvoorspelbare bitch ver wag, [maar kry] ’n [t]ranerige afgeleefde ou viswyf ” (2002: 90), en vind dit “[b]lêddie onverantwoordelik” (2002: 90) dat Medea toesig het oor haar kinders.

Krog bereik na ons mening die doelwit wat sy noem in die voorwoord by *Mamma Medea*, om aan die teikenlesers ’n konsep te gee waarmee hulle kan identifiseer ten einde die boodskap van die bronteks effektief oor te dra, deur die vervanging van sowel realia as kultuurspesifieke elemente. ’n Voorbeeld van laasgenoemde is die vertaling van *dijkbreuk* (Lanoye, 2001: 22) met *damvalbreuk* (2002: 25). Die motivering hiervoor is waarskynlik dat Suid-Afrikaners wel die begrip *dyk* mag ken, maar dit word selde hier aangetref, anders as die bekende begrip *damval*. Soortgelyk hanteer Krog die vertaling van *polderknol* (Lanoye, 2001: 54) as ’n *duineknol* (2002: 53), en in aansluiting by Suid-Afrika se hoë vigssyfer word *teringsplek* (Lanoye, 2001: 82) effektief as *aidsnes* (2002: 80) vertaal.

Die ruimte ondergaan ook ’n verandering in die vertaling van Krog, in aansluiting by die konstruksie van kulturele identiteit. Wanneer Jason aan Medea verduidelik hoe Griekeland lyk, beskryf hy byvoorbeeld ’n groot, oop gebied wat welvarend is weens die groot aantal koeie en water (Lanoye, 2001: 36):

Vergeleken met hier is het ontiegelijk groot. Weids. Met veel koeien en zo. En water. Heel veel water. Mooie, zware luchten [...]. En in het midden van die grote kom, die kom van land en water, daar liggen heel veel steden, dicht opeen.

Lanoye omvorm die oorwegend droë en sonnige Griekse landskap dus in sy drama tot 'n tipies Nederlandse landskap en verander in die proses die kulturele konteks ingrypend, waarteenoor Krog dit weer versuidafrikaans (sien ook Nieuwoudt, 2002: 13). Krog beskryf die landskap eerder as 'n besige stad vol tegnologies gevorderde mense, met helder ligte en min spasie (2002: 38). Opvallend is onder meer die sterker negatiewe toon (“vreeslike”) en die feit dat sy veel nouer aansluit by hedendaagse samelewingspersepsies as Lanoye:

Vol mense. Orals is geboue en strate en highways. Met baie karre en rook en so. En ligte... verkeersligte, en straatligte, en sulke... vreeslike neonligte... En billboards [...]. En so ver jou oog kan kyk is buurtes en stede en townships... nogal dig opmekaar gepak.

Krog gebruik meer anachronismes as Lanoye in haar teks, onder meer *jetlag* (2002: 33), *AK47* (2002: 34), *billboards*, *verkeersligte*, *neonligte* (2002: 38), en “kafeteria van die swemklub” (Lanoye, 2002: 75). Dit bou voort op Lanoye se taalmatige situering van die teks in 'n moderne konteks deur die gebruik van anachronismes soos 'n *sofa* (Lanoye, 2001: 32), 'n *sigaret* (Lanoye, 2001: 121) en die *rewolver* (Lanoye, 2001: 119) waarmee Medea en Jason elkeen 'n kind skiet. Die toevoeging van laasgenoemde item in die klimaks dien by Lanoye as 'n finale deurbreking van die werklikheidsillusie wat opgebou word dat die stuk in die Antieke tyd afspeel, en dwing as 't ware 'n interpretasie af binne 'n ruimer en moderne kader. In Krog se vertaling word die omkering sterker voorberei deur die anachronismes wat vroeër voorkom, maar die verrassingselement word moontlik daardeur ietwat verminder.

In Lanoye se *Mamma Medea* dien die reële taal- en kultuurspanning tussen die Vlaamse en Nederlandse kultuur verder as model vir die Grieke se minagting vir die Kolchiese leefstyl. Dié subtiele minagting, gegrond op reële kultuurverskynsels, kom nie slegs in die taalgebruik voor nie, maar vind ook inhoudelik neerslag. Wanneer Jason byvoorbeeld Kolchiese klere aantrek om Medea se guns te wen, spot Idas hom deur gebruik te maak van karnavalbeelde wat tiperend is van die Suid-Nederlandse Katolieke karnaval. Hy gebruik naamlik die karnavalgroet *Alaaf* (Lanoye, 2001: 31) en vra of 'n *feestneus* nie by die *bloemetjiesgordijn* pas nie (Lanoye, 2001: 32). Dié Suid-Nederlandse gegewens wat aansluit by die Vlaamse dialek van die Kolchiede is nog 'n manier om die superieure beeld wat die Grieke (Nederlanders) voorhou, te beklemtoon. Om die suggestie van agterlikheid te “vertaal” in 'n Afrikaanse konteks maak Krog hierteenoor op spottende wyse gebruik van die FAK-volksliedjie “Rokkies wil sy dra” (2002: 33) in Idas se verwysing na Jason se Kolchiese kleredrag. Die feestelike bybehore *feestneus* en *bloemetjiesgordijn* wat pas by die kleredrag, word in Krog se vertaling as wapens soos 'n *assegai* en 'n *AK47* (2002: 34) aangedui, wat bydra tot die meer gewelddadige atmosfeer in die vertaling. Dit sluit aan by Sandor Hervey en Ian Higgins (1992: 248) se idee van *kompensasie* om die verlies wat vertaling kan inhou (volgens Venuti, 1995: 19) teen te werk. Venuti (1995: 19) voer in hierdie verband die volgende aan:

The violence wreaked by translation is partly inevitable, inherent in the translation process, partly potential, emerging at any point in the production and reception of the translated text, varying with specific cultural and social formations at different historical moments.

As oplossing teen dié verlies hou Hervey en Higgins (1992: 248) kompensasie voor, naamlik die tegniek waardeur belangrike kenmerke van die bronteks wat onvertaalbaar is, “teruggewen” word deur dieselfde effek in die doelteks na te streef. Hierdie tegniek word nie slegs teruggevind in die vertaling van realia nie, maar ook in die vertaling van idioome wat nie in Afrikaans teruggevind word nie. Hiermee skep Krog ’n ryker idioom, ten einde temas en boodskappe van die teks te versterk. Voorbeelde hiervan is onder meer die vertaling van *koek en ei* (Lanoye, 2001: 103). In Van Dale – *Groot woordenboek der Nederlandse taal* (1970) – word die betekenis van “het is koek en ei met hen” aangedui as “zij zijn dikke vrienden”, inderdaad ’n herhaling van die vroeëre woorde “dikke vriendjes” op dieselfde bladsy, maar Koenen en Endepols (1972) gee ook die betekenis aan as “ze waren het goed eens”, wat nader aan Krog se vertaling is. Krog vertaal dit ook as “beste maatjies”, maar voeg die woord *dooddollies* (2002: 97) hierby, wat betekenisverrykend is weens die voorspellende implikasies van en woordspel met die “dood”, wat die spanning verhoog.

Venuti (1995: 17-18) is van mening dat ’n bronteks verskillende semantiese moontlikhede inhou, waarvan een slegs tydelik verbind kan word met ’n vertaling. Hy argumenteer, soos vroeër genoem, dat vertaling geskied deur die vervanging van een reeks betekenaars met ’n ander op grond van interpretasies deur die vertaler. Die vertaler se kulturele agtergrond en aannames oor die bronkultuur, asook die sosiale situasie en die historiese tydperk waarbinne die vertaling geproduseer word, oefen dus ’n invloed uit op die doeltaaltekst. In John Kannemeyer (2003: 9) se resensie oor *Mamma Medea*, “Krog laat Medea prát”, prys hy Krog se vertaling in dié verband, aangesien hy vind dat haar interpreterende vertaling dimensies na vore bring wat nie in Lanoye se bronteks gevind word nie:

In Krog se vertaling het ’n sterk skeppende talent ’n ander sterk skeppende talent “ontmoet” en met hom in gesprek getree op ’n wyse waarop sy nuwe inhoud aan die begrip “kreatiewe vertaling” gee [...] [Dit is] ’n vertaling [wat] met die Afrikaanse taal in al sy verskeidendheid en fasette [...] virtuoos en geniaal omgaan [...].

’n Voorbeeld hiervan is, soos reeds genoem, die talle vloekwoorde wat Krog in haar vertaling byvoeg. Dit sluit aan by die aanwending van vloekwoorde in die res van haar oeuere. Krog benut dus nie slegs die dialekte en variante van Afrikaans om spanning te skep nie, maar beklemtoon ook die skokkende gewens van die verhaal deur die taal.

Vosloo (2007) kom tot die gevolgtrekking dat Antjie Krog se rol as vertaler beïnvloed word deur haar posisie as gekanoniseerde digter en beroemde skrywer. Dit hou verband met Bassnett en Lefevere se uitspraak oor vertalers en vertaling, na aanleiding van die polisistemeorie (in Vosloo, 2007: 75):

A writer does not just write in a vacuum: he or she is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing reflects those factors such as race, gender, age, class, and birthplace as well as the stylistic, idiosyncratic features of the individual.

Krog se oeuvre getuig verder van sowel 'n sterk vroulike tradisie as van 'n bemoeienis met verskillende tale in die algemeen, soos in haar bundel *die sterre sê 'tsau'*, én met die rykdom van Afrikaans in die besonder. Vosloo (2007: 81-82) dui aan dat Krog se vertalingsprojekte te make het met magtige én magtelose tale, waar sy nie slegs die teks bemagtig deur die vertaling nie, maar ook die taal. In 'n onderhoud met Michelle McGrane (2006) sluit Krog aan by die stelling van Aldous Huxley (in Vosloo, 2007: 82):

Every individual is at once the beneficiary and the victim of the linguistic tradition into which he or she has been born. The beneficiary in as much as language gives access to the accumulated records of other people's experience, the victim in so far as it confirms him [or her] in the belief that reduced awareness is the only awareness.

Van Zyl Smit (2005: 62) is 'n soortgelyke mening toegedaan, maar sy gaan verder deur die gebruik van taalvariante in Krog se vertaling as 'n politieke daad te beskou. Vir Krog is vertaling inderdaad gewoonlik 'n politieke daad met bemagtigingswaarde, waarin sy die bewustelike rol van 'n kulturele mediator speel om 'n groter interaksie tussen verskillende Suid-Afrikaanse literêre sisteme te bevorder (Van Coller en Odendaal, 2007: 94). Die waarde van vertaling lê volgens Krog onder meer daarin dat verskillende taalgroepe beter toegang tot mekaar se tale verkry en mekaar sodoende beter kan verstaan, eerder as om mekaar te forseer om deur middel van 'n taal te kommunikeer wat slegs een perspektief daarstel. Sy sien graag dat mense meer akkommoderend is teenoor mekaar, eerder as om slegs toenadering te soek tot mense wat soos hulself klink (Krog *et al.*, 2009: 33). Dit sluit aan by Venuti (1995: 23) se idee dat 'n domestikeringsstrategie 'n kulturele politieke agenda kan inhou indien slegs een perspektief voorgehou word en die brontekskultuur sodoende uit die narratief gesluit word. Die onderskeie Afrikaanse variante wat Krog inspan, sluit egter juis hierdie gevaar van etnosentrisme uit, in aansluiting by die tema van kulturele verdraagsaamheid en aanvaarding wat *Mamma Medea* vooropstel (Van Coller en Odendaal, 2007: 113). Dit motiveer nogmaals Krog se besluit om verskillende variante van Afrikaans te gebruik in haar vertaling.

In *Mamma Medea* bou Lanoye verder voort op die feit dat Medea in hedendaagse terme meermale as 'n feministiese figuur voorgehou word, deur 'n sterk binêre opposisie rakende vroulikheid teenoor manlikheid in die narratief (Van Zyl Smit, 2002). In aansluiting by dit wat reeds na vore gekom het oor Krog se interpreterende rol as vertaler, kan subtiele verskille ook opgemerk word in die uitbeelding van vroulikheid in haar vertaling van die drama. Daardeur maak sy van Medea 'n sterker individu as in Lanoye se bronteks. Ten opsigte van die gedeelte in Lanoye se teks waar Medea se

suster Chalkiope haar daarvoor betig dat 'n vrou nie so met 'n man mag praat nie (in aansluiting by die klassieke opvattinge), wanneer sy die eerste keer in Jason se geselskap is, vertaal Krog dit byvoorbeeld seksloos met dat dit *onvanpas* (2002: 16) is om so met 'n vreemdeling te *klets* (2002: 16). Waar Melas en Frontis Medea se lof besing, vertaal Krog dit met die toevoeging dat sy nie slegs kragte het om die natuur en die natuurelemente haar wil te laat doen nie, maar dat sy ook 'n mag oor mans uitoefen (2002: 25):

Sy ken die djoematjie wat vuur en wind
 En aarde, loepend water reg kan toor.
 Sy kry dit reg dat vark of beer of stad
 Of mans instructions wat sy gie, obey.

Hierdie subtiele verskille vind ook neerslag in Medea se keuse van kleredrag wanneer sy in Griekeland arriveer. In Lanoye se weergawe dra Medea Korinthise klere wat by die idee van assimilasië in 'n nuwe kultuur aansluit (Lanoye, 2001: 79). Ná die moord op Jason se aanstaande bruid, Kreousa, vervang sy haar kleredrag in Lanoye se weergawe egter met haar tradisionele Kolchiese drag om sodoende deur Jason raakgesien te word, soos sy ook herhaal: “Ik wil alleen maar dat ge mij graag ziet” (Lanoye, 2001: 115), die eerste keer met 'n punt, die tweede keer met 'n uitroepteken. Dit dui daarop dat dit vir Medea gaan oor haar verlies aan kulturele identiteit in Griekeland.

Hierteenoor behou Medea in Krog se vertaling (2002: 77) haar Kolchiese kleredrag in Griekeland. Dit wys dat sy nie eers uiterlik probeer om te assimileer in die Griekse gemeenskap nie, en haarself deurgaans van hulle wil onderskei. Ná die dood van Kreousa dra sy egter moderne Korinthise klere soos die jong Kreousa. In Krog se weergawe gaan dit dus nie soseer oor haar kulturele identiteit nie, maar daaroor dat Medea met haar keuses bevestig dat sy wil hê Jason moet van haar hou. Hier val die klem dus meer op vroulikheid en verleidelikheid (moontlik as 'n manipulasietegniek vir eie gewin) as op kulturele identiteit: “Ek wil alleen maar dat u van my hou” (2002: 108), wat ook herhaal word. Lanoye vestig dus die aandag sterker op Medea se behoefte om raakgesien te word vir wie sy werklik is, met inagneming van haar kulturele identiteit, terwyl dit in Krog se teks duidelik word dat sy na Jason se toegeneentheid hunker, maar dit ook wil uitbuit.

4. Slot

Krog bereik na ons mening haar doelwit, genoem in die voorwoord by *Mamma Medea* (2002), om die doeltëks in 'n “nuwe soortgelyke, dog natuurlike konteks” om te skakel, deur nie slegs die kulturele konteks te versuïdafrikaans met die inagneming van die restante van die apartheidsverlede en die multikulturele aard van Suid-Afrika nie, maar ook deur haar persoonlike stempel op die doeltëks af te druk. Laasgenoemde word bereik

in ooreenstemming met reeds bestaande temas in haar oeuure, soos haar bemoeienis met Afrikaans en haar fokus op vroulikheid.

Lanoye speel reeds in sy *Mamma Medea* pertinent in op moderne kwessies soos geweld in die huwelik, gelykstelling op gendervlak en konvensies oor wat as barbaars of beskaafd sou kon geld, en gebruik anachronismes soos die rewolwer as moordwapen teen die kinders ten einde die indruk te versterk dat die eietydse konteks as ruimer agtergrond dien waarteen die drama gelees behoort te word. Daardeur dui hy aan dat die Medea-gegewe steeds hoogs relevant is. Krog bou verder hierop voort deur onder andere meer anachronismes as Lanoye te gebruik, soos bespreek, maar lewer veral 'n groot bydrae tot die konstruksie van 'n tipies Suid-Afrikaanse konteks en kulturele identiteit deur multikulturalisme aan die orde te stel aan die hand van verskillende dialekte en variante van Afrikaans.

Wat interessant is, is Krog se besluit om verskillende dialekte (indien dan met dieselfde ritme) vir gesins- en groepslede soos die broers Melas en Frontis aan te wend. Dit kan demonstreer hoe multikultureel en divers die Afrikaanse taal selfs in gesinsverband kan funksioneer, maar die sintese van die twee dialekte dui ook daarop dat Krog eintlik op taalvlak dieselfde tipe strategie volg as wat Lanoye op gebeurevlak bewerkstellig met die verdeling van skuld ten opsigte van die kindermoord: om twee teenstrydige elemente as 't ware op dieselfde vlak te plaas, ten einde sodoende die verskille tussen hulle uit te wis en hulle gelykwaardig te maak. In die ondersoek is die afleiding aan die hand van Glissant (1997) se term *métissage* gemaak dat, buiten vir die gelykmaking van die variante as sodanig, 'n verdere kreatiewe sintese meegebring word deur die variantvermenging, naamlik dat essensialismes ondermyn en beperk word.

Binne die kader van 'n interkulturele vertaling dra Krog dus dieselfde sentrale boodskap as Lanoye oor, naamlik die gelykstelling van binariteit soos beskaafd/barbaars, manlik/vroulik, maar sy doen dit binne 'n konteks wat bekend is vir die doelteksleser. Soos die funksionalistiese teoretiese beskouing van Vermeer, Reiss en Nord (vergelyk Krog se voorwoord by *Mamma Medea*) uitwys, moet 'n vertaling geëvalueer word op grond daarvan of dit die *funksie* van die bronteks genoegsaam oordra in die kultuur waarin die doelteks geproduseer en gelees word. Na aanleiding van bogenoemde is dit duidelik dat dit wel die geval is by Krog se vertaling, wat die temas wat Lanoye aansny in sekere opsigte verder uitlig en versterk. Ook Lanoye het waardering betuig vir die veranderinge wat Krog aangebring het. Hy vind Krog se vertaling selfs so 'n voortreflike prestasie dat die drama volgens hom eintlik op grond daarvan hervertaal behoort te word uit Afrikaans in Nederlands (in Visagie, 2011).

In die proses demonstreer Antjie Krog nogmaals waarom sy met reg as een van die grootste skrywers in Afrikaans beskou kan word. As vertaler staan sy nie terug nie, maar druk 'n eie stempel op die vertaling van *Mamma Medea* af wat die ideëgoed in Lanoye se drama verder uitlig, versterk én aanvul.

Bronnelys

- Apollonius van Rhodos.** *The Argonautica*. Vertaal met 'n inleiding deur E.V. Rieu. 1959. Harmondsworth: Penguin.
- Bosch, Barbara.** 2000. Ethnicity Markers in Afrikaans. *International Journal of the Sociology of Language*, 144(1): 51-68.
- Coetser, Johan.** 2006. Van millennium tot millennium: Afrikaanse drama en teater circa 1990 – circa 2003. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik: 149-189.
- Coetzee, Anna.** 2005. Dialekmerkers in die Afrikaanse literatuur. *Tydskrif vir Taalonderrig*, 39(1): 35- 50.
- Ector, Jef.** 2001. Mamma Medea. *Leesidee*, 1 Oktober.
- Finchilescu, Gillian en Colin Tredoux.** 2010. The Changing Landscape of Intergroup Relations in South Africa. *Journal of Social Issues*, 66(2): 223-236.
- Glissant, Édouard.** 1997. *Poetics of Relation*. Vertaal deur Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Gouws, Tom.** 1998. Antjie Krog (1952–). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Deel 1. Pretoria: Van Schaik: 550-563.
- Griffiths, Emma.** 2006. *Medea*. Londen: Routledge.
- Grit, Diederik.** 2004. De vertaling van realia. In: Naaijken, Ton, Cees Koster, Henri Bloemen en Caroline Meijer (samest.). *Denken over vertalen: tekstboek vertaalwetenskap*. Nijmegen: Vantilt: 279-288.
- Hervey, Sandor en Ian Higgins.** 1992. *Thinking Translation: A Course in Translation Method, French- English*. New York: Routledge.
- Hough, Lucelle.** 2011. *Taal en kulturele identiteit in Mamma Medea van Tom Lanoye (2001) en Antjie Krog (2002)*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Joubert, Ina, Liesel Ebersöhn en Irma Eloff.** 2010. How Post-Apartheid Children Express their Identity as Citizens. *Childhood*, 17(3): 396-410.
- Kannemeyer, J.C.** 2003. Krog laat Medea práát. *Die Burger*, 24 Februarie: 9.
- Koenen, M.J. en J. Endepols.** 1972. *Verklarend handwoordenboek de Nederlandse taal*. Oplaag 8. Groningen: Wolters-Noordhof.
- Krog, Antjie, Rosalind C. Morris en Humphrey Tonkin.** 2009. Translation as Reconciliation: A Conversation about Politics, Translation, and Multilingualism in South Africa. In: Tonkin, Humphrey en Maria Esposito Frank (red.). *The Translator as Mediator of Cultures*. Amsterdam: John Benjamins: 17-35.
- Krog, Antjie.** 2006. Afrikaans en sy plek binne in die post-koloniale diskoers. *Symposium van de Stichting Koninklijke Paleis, Nederlands buitengaats; een taalreïnie, Amsterdam*, 19 Mei 2006. Amsterdam: Weekbladpers.
- Kuipers, Joel C.** 1998. *Language, Identity, and Marginality in Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Labuschagne, Christelle en Jackie Naudé.** 2003. 'n Funksonalistiese benadering tot mediese vertaling in Suid-Afrika. *Acta Academica Supplementum*, 2003(2): 129-167.
- Lanoye, Tom.** 2001. *Mamma Medea*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2002. *Mamma Medea*. Vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Queillerie.
- Lanoye, Tom.** 2002. *Niemandland: Gedichten uit de Grootte Oorlog*. Amsterdam: Prometheus.
- Le Cordeur, Michael.** 2010. Bal die vuis vir Kaaps. *Die Burger*, 17 Maart: 13.
- Le Page, Robert Brock en Andrée Tabouret-Keller.** 1985. *Acts of Identity: Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mellet, Patric Tariq.** 2010. *Lenses on Cape identities: Exploring Roots in South Africa*. Suid-Afrika: DIBANISA.
- Muysken, Pieter.** 2000. *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nieuwoudt, Stephanie.** 2002. Vertaling is altyd 'n vorm van verraad, maar hou taal soepel. *Beeld*, 13 September: 13.
- Prometheus.** 2001. Boekrecensies: Uitgeverij Prometheus. <http://users.skynet.be/bib/prom-lanoye.htm> (geraadpleeg op 16 Junie 2011).
- Provoost, Frank.** 2005. Writing in a State of Siege: Assessing Afrikaans Literature. *Mare*, 7 April.
- Smolicz, Jerzy.** 1981. Core Values and Cultural Identity. *Ethnic and Racial Studies*, 4(1): 75-90.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal.** 2007. Antjie Krog's Role as Translator: A Case Study of Strategic Positioning in the Current South African Literary Poly-System. *Current Writing*, 19(2): 94-122.
- Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal** (Van Dale). 1970. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Van den Broeck, Raymond.** 2004. Mogelijkheden en grenzen van het vertalend interpreteren. In: Naaijken, Ton, Cees Koster, Henri Bloemen en Caroline Meijer (samest.). *Denken over vertalen: tekstboek vertaalwetenschap*. Nijmegen: Vantilt: 175-190.
- Van Niekerk, Jacomien.** 2006. Twee digters op die podium: Performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, (13)2: 99-112.
- Van Zyl Smit, Betine.** 2002. Medea the Feminist. *Acta Classica*, 45: 101-122.
- Van Zyl Smit, Betine.** 2005. Medea praat Afrikaans. *Literator*, 26(3): 45-64.
- Venuti, Lawrence.** 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londen: Routledge.
- Visagie, Andries.** 2011. Writing the Medea Myth in a New Context: Tom Lanoye, Antjie Krog and *Mamma Medea*. Ongepubliseerde artikel. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Vosloo, Frances.** 2007. "Inhabiting" the Translator's Habitus: Antjie Krog as Translator. *Current Writing*, 19(2): 72-93.

- Vullings, Jeroen.** 2006. Het derde huwelijk. *Vrij Nederland*, 7 Oktober. <http://www.vn.nl/StandaardMedia-Pagina/Het-derde-huwelijk-Tom-Lan-oye.htm> (geraadpleeg op 25 Julie 2011).
- Walters, Coenraad.** S.a. Sweet Sixteen. *LitNet*. <http://www.oulitnet.co.za/filmfundi-/sweetsix.asp> (geraadpleeg op 18 Julie 2011).
- Willemse, Hein.** 2010. Kreolisering en identiteit in die musiekblyspel, "Ghoema". *Stilet*, 21(1): 30-42.
- Yifeng, Sun.** 2003. Translating Cultural Differences. *Perspectives*, 11(1): 25-36.

Note

1. Hierdie artikel is gebaseer op Lucelle Hough se tesis vir die MA-graad, wat in 2011 met onderskeiding behaal is aan die Universiteit Stellenbosch, met as titel *Taal en kulturele identiteit in Mamma Medea van Tom Lanoye (2001) en Antjie Krog (2002)*. Die studieleier was prof. Dorothea van Zyl.

Amsterdam “deur die vensters van fiksie”. Literêre verbondenheid en relasionele ruimte in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk

Adéle Nel

Amsterdam “through windows of fiction”. Literary connectedness and relational space in Die sneeuslaper by Marlene van Niekerk.

This article examines the connectedness with the Dutch literary system in Marlene van Niekerk’s short story anthology, Die sneeuslaper; a connectedness that manifests specifically in the complex interaction of spatial relations, with the emphasis on Amsterdam as narrative space. Amsterdam as the “mother city” (Van Niekerk, 2009:12) becomes the creative impulse as well as the poetic frame within which she presents her narrative in an idiosyncratic manner. Die sneeuslaper can also be read within the international approach/idea of thinking space relationally and the new mobilities paradigm. As the nomadic characters and the stories migrate and play in on one another one can talk about spatial migration as well as spatial relationality between Stellenbosch and Amsterdam. The relation city-subject also manifests itself par excellence in Die sneeuslaper in the topos of loss of identity and detachment; as well as the psychological topology of the characters. The change in identity and the disguise of homeless characters are simultaneously likened to a “precipice” – a precipice of insanity to which different characters are driven in various ways.

1. Inleiding

Marlene van Niekerk se jongste teks, *Die sneeuslaper*, verskyn as idiosinkratiese antwoord op ’n eksplisiete vraag van die Universiteit van Utrecht: “welk bestaansrecht mogen we de literatuur toekennen, wat is de waarde ervan op het grote vlak van menselijke inspanningen?” (Windey, 2010). In die Nederlandse persverklaring word die teks gevolglik soos volg beskryf: “De verhalen, gesitueerd in Nederland en Zuid-Afrika, vormen een staalkaart van Marlene van Niekerk’s literatuuroppvatting, waarin onder andere begrippen als de problematisering van taal en de thematisering van het schrijfproces zelf centraal staan.” (Anon, 2009). *Die sneeuslaper* is dus allereers ’n kunsteoretiese besinning; ’n besinning oor die aard van die skryfproses. Hierdie tematiese gegewe word reeds in die openingsparagraaf van die boek aan bod gestel (9)¹:

Gaan dit oor die ware, oor die goeie of oor die skone? Betref dit kritiek of fantasie of geloof? Wat is die nut van die letterkunde, die waarde daarvan op die groot doek van menslike inspanninge? En miskien moet ek vra: Is ’n verhaal iets wat ’n mens kan troos?

Hambidge (2010) verwys gevolglik na *Die sneeuslaper* as ’n “letterkundige skryfverslag”, want die bundel bestaan uit vier langer kortverhale wat aangebied word as ’n intreedende

(“Die swanefluisteraar”), ’n grafrede (“Die slagwerker”), ’n veldwerkverslag (“Die sneeuslaper”) en ’n lesing (“Die vriend”). In *Die sneeuslaper* word vier afsonderlike verhale van vier kleingeskiedenis vertel, maar omdat hulle op vindingryke en komplekse wyse op mekaar inspeel, word hulle terselfdertyd ten nouste met mekaar verweef of aan mekaar gekoppel. Nie alleen duik sommige karakters in meer as een verhaal op nie, maar die verwantskap tussen die verhale word ook bevestig vanweë die feit dat die intriges in die verhale ten nouste verweef is met die spesifieke ruimtelike plasing in Amsterdam.

Van Niekerk se bundel verskyn eers in Nederland as *De sneeuwslaper*, alvorens dit in Suid-Afrika in Afrikaans gepubliseer word. Hierdie werkwyse is gevolglik ’n interessante toetreding tot die diskoers rondom die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme waarin die opvatting skyn te wees dat, ten spyte van die noue verbintenis van die Afrikaanse letterkunde met die literatuur van die Lae Lande, dit uiteindelik ’n afsonderlike literatuur verteenwoordig (Van Coller en Odendaal, 2005: 39). Daar moet terselfdertyd in gedagte gehou word dat Van Niekerk die verhale in die eerste plek in Afrikaans geskryf het en dat dit deur Riet de Jong-Goossens in Nederlands vertaal is. Hierdie kruisbestuiving stel reeds ’n spesifieke verwantskap in die vooruitsig, want Stuart Hall (2004: 191) se opvatting is van toepassing, naamlik dat vertaling ’n versoening is tussen twee reeds konstituerende wêreldes. Die kreatiewe proses wat hieruit voortspuit, setel gevolglik in die *beweging* van die een ruimte na die ander.

In die Afrikaanse literêre landskap is daar talle kritici, skrywers en digters wat die afgelope dekades geskryf het oor die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme, sowel as oor ’n persoonlike verbintenis met Nederland, en meer spesifiek Amsterdam. Van Coller en Odendaal (2005: 36) verwys in hierdie verband na ’n “literêre intimiteit” wat tussen die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde ontwikkel het. Hierdie tekste bied vir die Afrikaanse leser ’n venster op Nederland in die algemeen en op Amsterdam in die besonder, maar soos Ena Jansen (1998) redeneer, bied Afrikaanse tekste terselfdertyd ook vir die Nederlandse leser ’n venster op Afrika. Daar moet in gedagte gehou word dat die deursigtige aard van vensters nie slegs ’n uitkyk na buite bied nie, maar dat dit ook ’n oppervlak is waardeur daar na binne gekyk word – dus ’n wedersydse kyk wat Jansen se mening bevestig. Hierdie beeld kom trouens baie eksplisiet ter sprake in *Die sneeuslaper* as die fiktiewe skrywer, Willem Oldemarkt, in die tweede verhaal *uitkyk* vanuit sy persoonlike ruimte en terselfdertyd *inkyk* na die ruimte van die ander. Op hierdie manier ontstaan daar ’n derderuimte,² naamlik die kreatiewe ruimte van die verbeelding, wat saam met die bepaalde manier van kyk ’n ruimtelike verwantskap bevestig en boonop ’n verhaal tot gevolg het.

Van Niekerk se literêre toenadering tot die Nederlandse literêre landskap in *Die sneeuslaper* manifesteer op tweërlei wyses. In die eerste plek in die wyse waarop daar met taal in die teks omgegaan word: Die gebruik van ou uitdrukkings, deftige

woorde en talle neerlandismes kenmerk die vertelstyl en beklemtoon die verwantskap tussen Afrikaans en Nederlands op 'n linguistiese vlak. Van Rooy en Van den Doel (2011) argumenteer oortuigend in 'n resente artikel dat Afrikaans en Nederlands as *postplurisentriese* tale bestempel kan word en beklemtoon “the possibility of continuing interaction between Dutch and Afrikaans in the form of what we term a post-pluricentric relationship. [...] Evidence for such a post-pluricentric connection may be found both in language-internal issues (such as spelling and vocabulary) and language-external issues (literature, commerce).” Op grond van hierdie gegewens kan daar dus die stelling gemaak word dat dit in *Die sneeuslaper* gaan om die bevestiging van 'n bepaalde literêre verwantskap of relasionaliteit.

In die tweede plek is dit opvallend dat *Die sneeuslaper* 'n bundel is waarin daar sprake is van 'n komplekse interaksie van ruimtelike relasies, met die klem op Amsterdam as narratiewe ruimte. Dit is van die staanspoor af duidelik dat die verhoudings tussen die ruimte en die self, en die impak van die ruimte op die verskillende karakters, 'n deurslaggewende rol in die verhale speel. Die topografiese beskrywings van Amsterdam as stedelike ruimte, met sy gragte en brûe en swane, sy sneeu, sy stegies en binnehowe, sy trems en fietse en stadsgeluide, is onontbeerlik vir die vreemde intriges wat telkens in die verhale ontvou. Die verwantskap tussen die stad-as-ruimte en die subjek word vroeg reeds beklemtoon in die skrywe van die student: “Professor, ek verstaan nog nie alles wat met my gebeur het in hierdie stad nie; trouens, dit is nog steeds aan die gebeur.” (14).

In hierdie artikel is die fokus die tweede geïdentifiseerde aspek van Van Niekerk se literêre verwantskap met Nederland. My uitgangspunt is dat die stad as ruimte verskeie moontlike betekenis opdwing, met die gevolg dat die stedelike ruimte nooit neutraal of homogeen gelees kan word nie. In die afdeling wat volg, sal oorsigtelik aandag geskenk word aan Amsterdam as ruimte in die Afrikaanse literêre sisteem ten einde Marlene van Niekerk se teks te kontekstualiseer. Vervolgens sal Amsterdam en ruimtelike relasionaliteit aan die orde gestel word, en daarna sal die invloed van die ruimte op die karakters en die intrige, sowel as op die kreatiewe proses in die teks, bespreek word.

2. “Deur die vensters van fiksie” (64): Amsterdam en die Afrikaanse literêre sisteem

Amsterdam as narratiewe ruimte is vir die Afrikaanse leser geen onbekende nie. In die Afrikaanse literêre landskap is daar talle Afrikaanse skrywers en digters wat oor dekades heen geskryf het oor 'n persoonlike verbintenis met die stad. Ester (2007) verwys byvoorbeeld na die prosa van Petronella van Heerden, Abraham de Vries, Hennie Aucamp en Karel Schoeman, sowel as na die poësie van Lina Spies, waarin die verbintenis met Amsterdam duidelik na vore kom. Hy (2007: 97) maak voorts die geldige stelling dat die verbintenis tussen Abraham de Vries en Amsterdam

geen neutrale belewenis is nie – ’n waarheid wat egter algemeen geldend is vir alle Afrikaanse skrywers wat vertellend toenadering tot dié stad soek, hoewel die persoonlike verhouding tussen stad en skrywer uit die aard van die saak van persoon tot persoon verskil.

Ena Jansen (1996) ontleen op haar beurt die titel van haar monografie, *Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in Amsterdam*, van ’n gedig in *Balans* (“Blare per pos”) waarin Eybers skryf: “mag mens jou weer eens vergewis/van afstand, van verbintenis”. Jansen (1996: 3) is van mening dat Eybers se merkwaardige posisie in twee letterkundes juis te danke is aan die wisselwerking tussen vreemdheid en bekendheid wat lesers ervaar wanneer hulle haar gedigte lees. Sy gebruik voorts as motto vir haar teks versreëls uit ’n ander gedig in *Balans* (“Brief in Januarie”): “selfs die geringste woord wat emigreer/ moet risiko en onbegrip trotseer”. Hierdie risiko van onbegrip is dan ook wesenlik vir die Afrikaanse lesers van *Die sneeuslaper* vanweë Van Niekerk se gebruik van Nederlandse woorde en uitdrukkings wat vir die Afrikaanse leser vreemd is.

In aansluiting by Ester se bespreking van Amsterdam as narratiewe ruimte is Karel Schoeman se volgehoue verbintenisse met Amsterdam/Nederland in die Afrikaanse literatuur steeds opvallend. Sy skrywende toenadering is onbeskaamd nostalgies melancholies, soos blyk uit sy onlangs verskene *Riviereland* (2011), waarin hy verslag doen van sy besoeke aan Nederland in 1999 en 2003. Die verslag van ’n vroeëre besoek het in druk verskyn onder die titel *Stamland: ’n Reis deur Nederland* (1999). Hierdie veelseggende titel beklemtoon reeds Schoeman se persoonlike verwantskap met dié land – ’n verbintenisse wat deels te make het met die feit dat sy grootouers aan moederskant aan die einde van die negentiende eeu na Suid-Afrika geëmigreer het. Volgens Jaap Goedegebuure (2011: 3) is die dieperliggende dryfveer wat Schoeman telkens weer verlei om na Nederland te reis, ’n diepgewortelde gevoel van verbondenheid met die land. Sedert Schoeman se vroeë romans het sy belangstelling toenemend na geskiedskrywing geneig en uiteindelik kan hy ook gereken word as ’n gerespekteerde geskiedskrywer, maar die fokus van sy navorsing is steeds die historiese verwantskap van Nederland en Suid-Afrika. Sy omvattende projek wat uiteindelik vyf volumes sal beslaan heet *Kolonie aan die Kaap*. Die eerste in die reeks, *Patrisiërs & prinse: Die Europese samelewing en die stigting van ’n kolonie aan die Kaap 1619-1715* het in 2008 verskyn, terwyl band 2, *Handelsryk in die Ooste: Die wêreld van die VOC, 1619-1688*, in 2009 gepubliseer is. Die derde het in 2010 verskyn as *Kolonie aan die Kaap: Jan van Riebeeck en die vestiging van die eerste blankes, 1652-1662*. In al drie hierdie volumes blyk daar ’n besliste bewussyn van relasionaliteit wat sowel tematies as kunsteoreties manifesteer.

Etienne van Heerden se roman *30 Nagte in Amsterdam* (2008) stel die stad as ruimte eksplisiet op die voorgrond en bied ’n doelbewuste herbesinning oor die verhouding tussen dié twee wêrelddele. Amsterdam word bestempel as die metropool van waar die beslissende “pennestreek op ’n kaart deur ’n koloniale owerheid” getrek is (Van Heerden, 2008: 215). Nie alleen is daar sprake van ’n postkoloniale diskoers nie, maar

die vraag wat die roman aan bod stel betrek “debatte oor behoort en vertrek” (Van Heerden, 2008: 215). Die roman handel met ander woorde ook oor die keuse wat gemaak sal word indien die individuele postkoloniale subjek die geleentheid gebied word om terug te keer na die verre en onbekende plek van oorsprong om daar ’n nuwe bestaan te maak. Vir Henk de Melker, protagonis van die roman, is Amsterdam die plek van herkoms, maar ook van moontlike bestemming, omdat hy vanweë ’n erforsie die geleentheid gegun word om hom permanent in die stad te vestig. Hy bevestig egter ten slotte sy persoonlike verbondenheid aan sy geboorteland as hy na 30 nagte in Amsterdam na Suid-Afrika terugkeer.

Marlene van Niekerk gaan in háár toenadering tot Amsterdam as narratiewe, en spesifiek stedelike ruimte, sowel relasioneel as ciesoortig te werk. Sy toon enkele raakpunte met die wyse waarop die stad-as-ruimte in die algemeen gerepresenteer word – trouens, die representasie van die stad en die stad as representasie is ’n aspek van haar oeuvre wat reeds deeglik verreken is in sowel *Triomf* as *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye*. In laasgenoemde roman is die sterk ruimtelike bewussyn opvallend, sodat Britz (2007: 17) tereg opmerk dat die *leitmotiv* in *Memorandum* die inrigting en (on) bewoonbaarheid van ruimte is. Soos Johannesburg in *Triomf*, word Amsterdam in *Die sneeuslaper* as distopiese eerder as utopiese stedelike ruimte voorgestel en is daar sprake van ’n geografie van bedreiging en vrees, sowel as ’n diskoers oor die onbewoonbaarheid van stedelike ruimtes vir sosiaal gemarginaliseerdes.

In Van Niekerk se literêre toenadering tot Amsterdam is die kenmerk ook (soos by Eybers) dat daar sprake is van afstand én verbintenis. Die Afrikaanse karakter (soos die Afrikaanse leser) bevind hom as ’n “vreemdeling in ’n wêreldstad” (19), terwyl die Nederlandse karakter (soos die leser) Amsterdam waarskynlik as lokale en vertroude ruimte ervaar. Indien in gedagte gehou word dat *Die sneeuslaper* as eksplisiete kunsteoretiese besinning van die skrywer Marlene van Niekerk gelees word, blyk dit duidelik dat Amsterdam die poëtikale raam is waarbinne sy haar narratief aanbied. In ’n sleutelpassasie verduidelik die fiktiewe skrywer Willem Oldemarkt dan ook soos volg (125 – my kursivering):

Aan ’n blote verhaal is daar geen plesier nie, het hy beweer, dis die *glipraam* van die aanbod wat tel, en die verskole tersydes. Handeling en gebeure moet herhaal wees, of omgekeerd of geminiaturiseerd, of verlangsaam, of versnel *binne-in die omlysting van die verhaal*. Die skrywer moet afgebeeld wees in die vertellerkarakter in die verhaal, wat weer ’n verhaal vertel van iemand wat ’n verhaal vertel, ensovoorts.

Ook die fiktiewe professor Van Niekerk gebruik Amsterdam as die raam waarbinne sy terugskouend die verhale van die student en die swanefluisteraar, en die fotograaf en die sneeuslaper, aan haar onderskeidelik Suid-Afrikaanse en Nederlandse gehore vertel. Van Niekerk konstrueer voorts ook haar onderskeie karakters as ’n narratief, en dit geskied telkens deur middel van ’n perspektief deur ’n raam. As die student/

aspirantskrywer die swanefluisteraar die eerste keer gewaar, word die skryfhandeling, raam en karakter eksplisiet met mekaar in verband gebring [kursivering deur Van Niekerk]: “Want toe ek die reël doodvee met my vingerpunt, toe staan hy opeens daar, geraam in my asemstolsel, aan die oorkant van die kade in ’n portiek, ’n man met spierwit hare en ’n sak in sy hand [...]” (20). En verder (21):

Op sy maag, met sy hande uitgestrek oor die water, het hy die voëls aangehaal, hulle kwaste kwispelend, hulle koppe digby syne. Orfeus aan die oewer. Dat ek met my vinger in my skamel asem skryf, een reël van ’n vergete digter, en dat dit oorsprong van raam tot wal en ’n swanefluisteraar oplewer? Van sulke toeval is die hart verruk.

Hierdie aanhalings illustreer terselfdertyd dat Amsterdam, as konkrete én verbeelde ruimte, vir Van Niekerk meer is as bloot narratiewe ruimte of raam waarin die gebeure afspeel. In aansluiting by die poëtikale aard van *Die sneeuslaper* kan Amsterdam gevolglik beskryf word as die kreatiewe ruimte wat verantwoordelik is vir die ontstaan van verhale vir die werklike skrywer “uit die swaanlose suide” (19), met haar tuiste in “’n netjiese burgerlike nes soos Stellenbosch” (159). Kasper (as persona van die werklike skrywer) raak nie alleen “in die ban van die sogenaamde swanefluisteraar” nie, maar “hy val vir sy eie fantasie oor die swanefluisteraar, en ’n storie word vir ons gebore. Hy volg hom elke dag deur die stad en word by elke brug die getuie van die hobo se sogenaamde swaneritueel.” (22).

Bogenoemde verwysing na die mitiese ervaring en die teenwoordigheid van Orfeus in Amsterdam konsipieer terselfdertyd die stad as mitiese ruimte. Daar word in *Die sneeuslaper* ’n verband gelê met die Orfeus-mite vanweë talle eksplisiete verwysings na Orfeus: nie alleen noem Kasper die hobo – die sogenaamde swanefluisteraar – Orfeus nie, maar hy verwys ook na die swaan as doodbegeleier (21). Verderaan identifiseer hy die swane as “voëls van die doderyk” (27) en herinner die leser aan die swane wat in opdrag van die gode die slee van Orfeus getrek het. Die (skynbare) vermoë van die hobo om met die swane te kommunikeer, dui volgens hom ook op Orfiese kunste.

3. Amsterdam en ruimtelike relasionaliteit

In *Die sneeuslaper* kom daar deurgaans eksplisiete beskrywings van konkrete ruimtes in die stad Amsterdam voor. Die student bevind hom byvoorbeeld in ’n “woonstel op die vierde verdieping, vlak by die Amsterdamse hawe aan die bopunt van die Gelderse kade” (15). In die verhaal “Die sneeuslaper” beskryf die verteller haar soektog na die hobo as “langs alle pasantenverblywen en nagschuilingen van die HVO Querido, die Leger des Heils, en die onderkomens van die Stoelenproject, maar sonder dat ek ’n enkele spoor van hom kan agterhaal. Saans sit ek in die kafee van die Volksverbond op die Haarlemmerstraat [...]” (102). Professor Van Niekerk is in haar lesing ook ruimtelik spesifiek as sy haar gehoor soos volg inlig: “Maar vanoggend vroeg toe ek hierdie kissie [...] wou terugneem na die antiëksaak Meulendijks en Schuil op die Kerkstraat

– antiekiefhebbers in Amsterdam sal weet dat die heer Schuil die versameling van Kippelstein en Zoon op die Spiegelstraat oorgeneem het.” (157). Vir die Nederlandse leser skep hierdie spesifieke ruimtelike beskrywings waarskynlik ’n gevoel van vertroutheid, terwyl dit vir die Afrikaanse leser, wat nie oor die kulturele, geografiese en sosiale kennis beskik nie, eerder vervreemding in die hand werk.³ Ongeag die leser se kennis en/of resepsie, dwing dié ruimtelike dimensies in die verhale die diskoers oor die literêre verwantskap tussen Suid-Afrika en Nederland op die voorgrond. Die keuse van Amsterdam as narratiewe ruimte kan gevolglik gelees word binne ’n paradigma van ruimtelike relasionaliteit.

Volgens Martin Jones (2009: 488) is *relasionele ruimtelike denke* (“thinking space relationally”), dit wil sê die begrip van ruimte as verweef en verwant en voortdurend in wording, die mantra van die een-en-twintigste eeu waar menslike geografie ter sprake is. In aansluiting by hierdie opvatting redeneer Wylie (2007: 200 – kursivering deur Wylie):

Rather than relations and connections being forged in an already-given space, relations are being viewed as *creative of spaces*. That is, relations do not occur *in* space, they *make* spaces – relational spaces, and the geography of the world is comprised of these. This [is a] relational view of a world-always-in-the-making [...].

Dit is dan ook binne hierdie internasionale opvatting van relasionele ruimtelike denke dat *Die sneeuslaper* geplaas kan word. Binne dié denkraamwerk van relasionele ruimtelike posisionering hef *Die sneeuslaper* as *teks* binêre denke op, en bied dit die moontlikheid om die verhouding tussen Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme te sien as én... én, in plaas van óf... óf. Terselfdertyd sluit dit aan by die denkskool van kulturele geografie waarin die fokus *transnasionale geografie* en die sogenaamde “new mobilities paradigm” (Sheller en Urry, 2006) is. Volgens Mitchell (2003: 74) is die fokus van navorsing oor *transnasionaleiteit* “on relations *between* things and on movements *across* things [kursivering deur Mitchell]. Hierdie sogenaamde mobiele paradigma manifesteer in *Die sneeuslaper* in verskeie vorme, want nie alleen is daar sprake van migrante “uit die swaanlose suide” (19) nie, maar die klem word ook gelê op die karakters as ruimtelike verplaastes of swerwers, dit wil sê subjekte in voortdurende beweging. Die mobiliteit van die stedelike bewoners word selfs eksplisiet deur Willem Oldemarkt geformuleer: “En wat sal ons hierdie nuwe soort kyk-tram noem waarin ons nou saam reis deur die stad? Waar mense stil sit en hulle blik oor ons uitstort soos lig, soos antwoorde?” (95).

Soos wat die karakters en die verhale in *Die sneeuslaper* migreer en inspeel op mekaar, is daar ook sprake van ruimtelike migrasie, sowel as van ruimtelike relasionaliteit tussen Stellenbosch en Amsterdam. In die eerste, sowel as in die vierde verhaal, gee die skrywende instansie ’n bifokale perspektief op beide Suid-Afrikaanse en Nederlandse ruimtes, wat ’n eiesoortige spanning in die hand werk. Die fiktiewe

skrywer/professor vertel in albei verhale van onderskeidelik die student en die fotograaf se aanvanklike verbintenis met Stellenbosch en van hulle tydelike verblyf in Amsterdam. Vir beide hierdie karakters hou dié verblyf katastrofiese gevolge in, maar terselfdertyd is die ruimtelike inspelning juis verantwoordelik vir die kreatiewe energie wat neerslag vind in die opskryf van die verhale.

4. “Maar soms vat die hobo ’n ander pad” (99): Amsterdam en swerwende randfigure

Marlene van Niekerk se eiesoortige toenadering tot Amsterdam beklemtoon die tweeledige aard van ruimte en sluit aan by Soja (1990)⁴ se opvattinge oor ruimtelikheid. Hy is van mening dat sosiale en ruimtelike strukture dialekties ineengevleg is en nie maar slegs saam gekarteer is in die sosiale lewe nie. Ruimte is gevolglik *gelyktydig* ’n sosiale produk (of uitkoms) én ’n vormende krag (of medium) in die sosiale omgang. In *Die sneeuslaper* is sosiale verhoudinge en die interaksie tussen die onderskeie karakters wat hul in die stad bevind, ingebed in ruimtelikheid. Amsterdam is dienooreenkomstig tegelykertyd die sosiale produk van die karakters se handelinge én die vormende krag wat die karakters se handelinge en die gebeure bepaal.

Die hedendaagse stad, as matriks van wisselende strukture en relasies, en as sosiale ruimte, word onder meer gekenmerk deur die teenwoordigheid van die Ander, en meer spesifiek diegene wat gebrandmerk word deur sosiale uitsluiting en na die marge van die samelewing geskuif word. Tim Cresswell (2004: 102-110) munt die term *anachorisme* vir dinge of mense wat hul in die verkeerde plek bevind. Diesulkes wat sogenaamd “buite plek” (“out-of-place”) is, is mense wat nie die verwagte verhouding tussen plek, betekenis en praktyk handhaaf nie, en sluit onder andere in huisloses, politieke aktiviste, uitgewekenes en prostitute wat hulle in die randgebiede van die Westerse stedelike sosiale orde bevind. Die stad as sosiale konstruk is by uitstek die gebied waarin sodanige sosiaal gemarginaliseerde ruimtes en aktiwiteite manifesteer.⁵ Die swerwer/sneeuslaper verwys dienooreenkomstig na homself en “sy leefbroers” as “die sielemakers van die stad wat tans saam met hoere en als wat in die kantlyn leef, geruim word” (139). *Die sneeuslaper* word dan ook byna sonder uitsondering bevolk deur mense wat “buite plek” is: randfigure⁶ en gemarginaliseerde, (illegale) migrante uit Suid-Afrika (die student en die fotograaf), swerwers, hobo’s, haweloses (die sneeuslaper, die swanefluisteraar, die swerwer, die student), maar ook diegene wat gekenmerk word deur emosionele insinking (die student en die fotograaf) of een-saamheid⁷ (die klokkemaker en die eiesinnige veyeuristiese skrywer). Die aspirantskrywer (Olwagen) en die fotograaf (Schreuder) uit Suid-Afrika is aanvanklik gemarginaliseerd vanweë hul spesifieke migrantestatus (die sogenaamde vreemdelinge binne die poorte), maar as gevolg van die vreemde wisselwerking met die Nederlandse hawelose, ontstaan spanning en vrae soos: Wie is uiteindelik die vreemdeling? “Maar wie was dan die slagoffer?” (152). Die skrywer

word ten slotte “een van hulle” (“hy het een van ons geword, praat met swane”, 124), en die fotograaf en die swerwer ruil plekke in die slaapplek onder die sneeu, die “trapgat na die onderwêreld” (134). Hierdie ontologiese omwisselings is uiteindelik ook op indirekte wyse ’n bevestiging van ontologiese relasionaliteit. Die klem wat só gelê word op die verwantskap tussen die verskillende karakters, bring egter weer eens die kwessie van relasionele ruimtelike denke ter sprake. Massey (2004: 5) wys op die implikasie wat hierdie denke het vir die konseptualisering van identiteit, naamlik dat daar ’n wydverspreide argument is dat ook identiteit *relasioneel* is:

That, for instance, we do not have our beings and then go out and interact, but that to a disputed but nonetheless significant extent our beings, our identities, are constituted in and through those engagements, those practices of interaction. Identities are forged in and through relations (which include non-relations, absences and hiatuses). In consequence they are not rooted or static, but mutable ongoing productions.

Kontemporêre teoretisering oor die konsep van identiteit is dit eens dat identiteit nie vas of stabiel is nie, maar ’n voortdurende proses en ’n dinamiese konstruksie, terwyl die verband tussen ruimte en identiteit ook in die algemeen erken word. Dit word ook wyd aanvaar dat identiteitsverandering geskied vanweë ’n verskeidenheid faktore, soos onder meer vanweë innerlike ervarings en deur verandering van ruimte.

Massey (2004) redeneer voorts ook dat relasionele denke oor identiteit veral wyer implikasies inhou vir stede en stedelinge. Sy gebruik Londen met sy kulturele veelvuldigheid as gevolg van sy postkoloniale globale status as voorbeeld, maar haar argument kan myns insiens baie spesifiek ook op Amsterdam en sy inwoners van toepassing gemaak word: “[I]t might be argued that London/Londoners have begun to assume an identity, discursively, within the self-conception of the city, which is precisely around mixity rather than a coherence derived from common roots.” (Massey, 2004: 7). Vir Londen en/of Amsterdam met sy toestroming van vreemdelinge en ’n toenemende ideologie van multikulturalisme hou hierdie opvatting verreikende implikasies in op sosiale, kulturele en politieke gebied. Dit laat ook ongemaklike vrae ontstaan oor wie uiteindelik “binne die poorte” hoort en wie uitgesluit moet word.⁸

In aansluiting by Massey (2004) se betoog oor relasionele identiteit, en teen die agtergrond van die postmodernistiese vervaging van grense, is daar ook ’n ander dimensie waar wisseling van identiteite ter sprake kom, wat terselfdertyd aansluit by die verhouding tussen die subjek en sy omringende ruimte, en die invloed van die ruimte op die subjek. Die verhouding tussen die stad en die subjek is ter sprake in Nicols (2008: 13) se skrywe oor abjekte stedelike ruimtes, en hy beklemtoon die essensiële verband tussen die topografie van die stad en die psigologiese topologie van die subjek wat dit bevat; daar kan selfs beweer word dat die topologie van die subjek ingegrif is in die materiële vorm van die stad. Patton (1995: 117-118) huldig ongeveer dieselfde opvatting as hy argumenteer dat die grens tussen die self en die (postmoderne) stad

vloeibaar geword het. Die stad word dus beleef deur 'n subjek wat self die produk is van stedelike ervarings, 'n onthegte subjek wat nóg ten volle kan identifiseer nóg ten volle kan dissosieer van die tekens wat die stad konstitueer.

In *30 Nagte in Amsterdam* beskryf Van Heerden (2008: 93) Amsterdam as “die wiegende stad wat op water dryf”. Die aspirantskrywer, Kasper Olwagen, beskryf sy aanvanklike perspektief op die stad soos volg [kursivering deur Van Niekerk]: “*Oggende lank het ek voor die ruitjiesvenster gestaan en my kop heen en weer beweeg sodat die kade, die dokke, die straatverkeer telkens in ander verwrings aan my moes verskyn.*” (20). As gevolg van dié wiegende, kaatsende, gefragmenteerde en verwronge beeld van die stad, dien Amsterdam ook as metafoor vir 'n onvaste postmoderne wêreld waarin identiteit óók gefragmenteerd en onvas is.⁹ Hall (1996) se opvatting oor gefragmenteerde identiteit werp veral lig op hierdie saak. Hy voer aan dat daar 'n radikale wegbeweg is van essensialistiese opvattinge oor identiteit, want “identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions.” (Hall, 1996: 4). Hierdie insigte is relevant vir 'n lesing van *Die sneeuslaper* waar identiteit ter sprake kom. Die Nederlandse stedelike swerwer speel 'n gevaarlike identiteitspeletjie, want hy is afwisselend swanefluisteraar, sneeuslaper, “swerwer in die maatskappy” (105) en 'n maatskaplike geval van “vagrante in grootstedelike konteks” (101) vir die Instituut voor Nieuw Sociologisch Onderzoek, Utrecht. Hy erken onomwonde [kursivering deur Van Niekerk]: “*Ek het lankal 'n ander vermomming. Nou dra ek 'n bril sonder glase en speel die gewese akteur en kyk my nie so aan nie, mevrou, ook u het 'n afgrond in u agterplaas.*” (125). Hy bevestig dat hy oor 'n identiteitsdokument en 'n “persoonsnommer” beskik (114), maar terselfdertyd ontwyk hy bewys van sy ware identiteit as hy sy “volle voorname” (115) gee [kursivering deur Van Niekerk]:

My volle voorname? My agternaam? Gedoop? Ag, moet my nie laat lag nie, in my ravot my name soos die varke van Gadara. Arturo Rosenblut, Gaspard de la Nuit, Lothario Senzatetto, Kardinaal Stefaneschi, Wóyzek as u wil, of Casimir von Slippenbach, ek is aan my eie ongelukheid op elke punt gelyk, die hondeman van Sinope [...].

Die verskillende aliasse dui gevolglik nie alleen op sy gefragmenteerde of versplinterde identiteit nie, maar beklemtoon terselfdertyd die antagonistiese spelelement soos blyk uit die term *ravot*.¹⁰ Terselfdertyd speel Marlene van Niekerk by monde van haar karakter 'n intertekstuele speletjie met die leser, want elke naam verwys na 'n spesifieke persoon of saak, en betrek die Bybel, skilderkuns, wetenskap, musiek, literatuur, geskiedenis en filosofie.¹¹

Ook Helena Oldemarkt verwys na háár identiteitswisseling aan die begin van haar verslag: “Ek wil by voorhand my belang verklaar – ek doen vrywilligerwerk onder die minderbevoorregtes as vorm van troos. [...] En nou skyn dit, deur 'n rare sameloop, my beurt om verdwaald te wees. In een oogwink gepromoveer van veldwerker tot vagebond.” (101). In haar soektog na die sneeuslaper erken sy die identiteitsproblematiek

as sy vra: “Wat sou ek doen as ek hom eendag sou raakloop? As hy hom aan my sou voordoen? Sou ek hom herken?” (103).

Dié relasie stad-subjek manifesteer dus in *Die sneeuslaper* by uitstek in die topos van identiteitsverlies en -onthegting, sowel as die psigologiese topologie van die karakters. Hierdie wisseling in identiteit en die vermomming van die hawelose, word terselfdertyd gelykgestel aan ’n “afgrond”¹² – hy word die “lewerikspieël” wat ander karakters (Olwagen, Schreuder, Helena Oldenmarkt) aanlok na die rand van dié afgrond. Bykomend tot die verskillende sake waarvoor die lewerikspieël¹³ in *Die sneeuslaper* metafoor word, word dit uiteindelik óók lokaas na die afgrond van waansin.

5. “Die afgrondelikheid van die bestaan” (187): karakters op die valreep na waansin

In ’n spesiale uitgawe van die tydskrif *Style* (2009) word daar gefokus op moderne representasies van waansin of malheid (“madness”) in fiksie, en spesifiek op die wyse waarop kranksinnigheid die struktuur van die narratief beïnvloed. Vir die Engelse term *madness* is daar ’n verskeidenheid Afrikaanse woorde: malheid, kranksinnigheid, waansin, raserny, gekheid, besetenheid. Volgens die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (WAT) is die sosiale kriterium vir kranksinnigheid die onvermoë om met gesonde verstand jouself onafhanklik in die samelewing te handhaaf; die regs-kriterium is dat jy nie vir jou dade verantwoordelik is en nie die verskil tussen reg en verkeerd ken nie; en die psigiatriese kriterium is die gebrek aan kontak met die werklikheid en aan insig in jou toestand. Die dader se kranksinnigheid word uitgemaak met die vraag of hy tussen die goed en kwaad van sy handeling kan onderskei. Bernaerts, Herman en Vervaeck (2009: 284) wys egter tereg daarop dat ’n eenvoudige woordeboekdefinisie van waansin of malheid onvoldoende is, omdat die betekenis en die reikwydte van die konsep verskil na gelang van kulturele, historiese, literêre en selfs individuele konteks. Daar is wel een gemeenskaplike kenmerk wat betrekking het op twee konsepte, naamlik *verstandsafwyking* en *geestesversteurdheid*. Waansin in fiksie betrek twee domeine, naamlik dié van taal of sekere taalhandelinge, en dié van sekere vorme van gedrag – beide aspekte wat op verskeie wyses in *Die sneeuslaper* manifesteer. Dit blyk ook dat literêre waansin eerder ’n vertoning of ’n retoriese figuur is as ’n essensiële eienskap van ’n karakter se verstand. Die representasie van waansin in die literatuur het voorts ook ten nouste betrekking op die kreatiewe proses. Bernaerts *et al.* (2009: 285) verduidelik soos volg:

Insanity not only affects (mental) action and communication in the fictional world; it also brings in fundamental concepts such as the creative imagination, genius, and the binary pair blindness/insight. Madness is therefore always connected with considerations of artistic and literary production.

’n Teoretiese besinning oor die narratiewe representasie van waansin is besonder relevant vir die lees van *Die sneeuslaper*, omdat die verskillende karakters in die

onderskeie verhale telkens swig voor die lokaas van die “spieëltjie” en op verskillende maniere na waansin gedryf word. Die konsep van waansin kom ter sprake as ’n oorsaak, ’n komponent of ’n gevolg van die estetiese invalshoek of kreatiewe proses, en die verskillende vorme van waansin is soms bepalend vir die struktuur van die verhale. In die eerste en die vierde verhaal word daar byvoorbeeld terugskouend vertel, en oorsaak en gevolg word afwisselend aan bod gestel. Uiteindelik is daar in albei verhale pertinent sprake van ’n bepaalde *insig of verstaan* waartoe die verteller kom, wat direk toe te skryf is aan die afwykende geestestoestand.

Bernaerts *et al.* (2009: 283) onderskei genuanseerde verskille waar literêre waansin ter sprake is, en kategoriseer waansin gebaseer op klassieke figure in die letterkunde as *furor poeticus* (“poetic frenzy”), “folly” en “melancholia”. In sowel die eerste as die slotverhaal manifesteer waansin as melancholia; ’n gemoedstoestand wat deur die WAT beskryf word as “soort depressie gekenmerk deur simptome soos ’n verlies aan genot uit feitlik enige aktiwiteit, neerslagtigheid of swaarmoedigheid, oorheersende treurigheid, verlange of heimwee”. In beide verhale is dié geestesversteurdheid te wyte aan verlies, maar ook as gevolg van gebeure wat pertinent betrekking het op Amsterdam as ruimte. Kasper Olwagen vermis sy vriend, die swanefluisteraar, terwyl Peter Schreuder tot waansin gedryf word deur die sogenaamde sneeuslaper. Kasper word uiteindelik in sy melancholiese soektog na sy vriend self ’n swerwer: “Dag en nag, in wind en weer, loop hy rond in die verslete jas, in die stewels van die swanefluisteraar.” (38). Uiteindelik val hy van honger en uitputting in ’n koma en word deur die stadspolisie na die hospitaal geneem. So raak hy aan die einde van die verhaal self ook vermis. Op sy beurt ruil Peter plekke met die sneeuslaper in die skuilplek onder die sneeu, die “trapgat na die onderwêreld” (134), wat uiteindelik tot gevolg het dat hy as “ontoerekeningsvatbaar gradering 3” (183) geklassifiseer en as illegale vreemdeling na Suid-Afrika gedeporteer word. Ook hy verdwyn in die afgrond van waansin, want “hy is nie meer van hierdie wêreld nie” (158), verklaar die fiktiewe Van Niekerk.

Benewens die vreemde gedrag wat die waansin presipiteer, is daar opvallend ook sprake van afwykende taalhandelinge in albei die verhale. Kasper stuur aan die professor kassette, maar sy kan die woorde van die gedigte nie uitmaak nie (“As dit woorde is, bygesê”, 40), so ook nie die betekenis nie. As gevolg van sy geestestoestand verloor Kasper met ander woorde sy kognitiewe vermoë tot sinvolle taalhandeling, sodat semantiese betekenis verlore gaan. Taal hou op om logies te funksioneer en slegs klanke en flardes woorde bly oor; ’n geheime alfabet wat Van Niekerk poog om te ontsyfer (40-41):

Wat ek duidelik kan hoor, is die stewige inset van die tema, en dan die teenbeweging daarvan effens gevarieer in klinkers en die medeklinkers, gestut en opgebou deur herhalings en refraine, manjifieke edifiëse van klank. [...] Die argument van die klanke kan ek agterhaal, [...] maar nie die betekenis nie.

Uiteindelik word die fiktiewe Van Niekerk vertaler van die klankgedigte; sy skrap die adjektiewe, skrap die idees, en “heg die woorde net-net aan betekenis, want betekenis is bysaak. Wat belangrik is, is die materialiteit van die woorde.” (41). Kasper se waansin is gevolglik die impuls vir die kreatiewe verbeelding én literêre produksie, want nie alleen ontstaan daar gedigte nie, maar dit vind ook literêr neerslag in die vertel van sy verhaal. Peter Schreuder se toestand is oënskynlik veel erger, want hy verloor selfs sy “Schreuderiaanse stamelspraak, sy onthegte orfiese taal” (186). “Hy kan, of wil nie, met my praat nie, maar antwoord slegs op die voëls” (158), vertel die fiktiewe Van Niekerk. Schreuder beroep hom dus op die alfabet van die voëls¹⁴ as sy geheime taal, asook op die visuele kommunikasie van sy foto’s. Ook in dié geheime sintuiglike taal word Van Niekerk ingelyf as sy uiteindelik *insien* (186):

Sal ek nog tyd hê om te verwerk wat ek op daardie oomblik begin verstaan het? Ryke stof. Die kuur van die voëls, die sjrr en die drrr, die deelneem aan die ontglijping, in één asem, in één lig, die verlossing van alles uit hulle buitelyne, die negatiewe weg.

Vanuit ’n filosofiese benadering geïnterpreteer, sluit Van Niekerk se insig aan by die filosofiese tradisie van die *vitalisme*, en spesifiek by die opvattinge van Gilles Deleuze. Wylie (2007: 201) bied lig op dié aspek en voer aan dat Deleuze se verskillende skrywes kreatiwiteit en transformasie beklemtoon, nie slegs as waardes om te koester nie, maar as immanente, ontologiese wesenskenmerke van lewe in die algemeen. Wylie (2007: 202 – kursivering deur Wylie) verduidelik voorts soos volg:

In turn, the term ‘vitalism’, captures a particular ethos – a sense of life in general – as an immanent, vital, emergent force. [...] What is envisaged is an understanding of *matter* – the materiality of things and of nature – as alive and animate. The world Deleuze pictures is a pure flow of life and perception, without any distinct perceivers.

In “Die slagwerker” speel Marlene van Niekerk met poëtikale raserny (*furor poeticus*) as strukturele onderbou. Willem Oldemarkt erken aan sy vriend Jacob Kippelstein dat sy verhaal oor die slagwerker ’n selfportret is (53) en terselfdertyd ’n poging om “die armoire van gewone mensetaal tot splinters [te] verpulwer” (53). Hy bring gevolglik ure voor die raam deur om die slagwerker af te loer en na sy “orfiese simbaalfluistering” (63) te luister. Deur middel van die vensters van fiksie, deur middel van sy verbeelding, speel hy uiteindelik die leë kamer aan die oorkant vol met ’n slagwerkerextravaganza, “’n sampioenwolk van versinsels gevestig op gemis” (94). Ten slotte ontstaan nie alleen die slagwerker se verhaal nie, maar ook die verhaal van Jacob en Willem se vriendskap, sowel as ’n verhaal oor die ontstaan van ’n verhaal. As Willem Jacob boonop gedurende hul laaste besoek dwing om met hom saam te speel en homself oor te gee aan ’n gekke geraasmaak, word dit ’n vitale viering van die lewe, maar ook van die skeppende kreatiewe

verbeelding. Waansin wat spruit uit verlies word dus ook in hierdie verhaal deel van die kreatiewe literêre proses.

Die mees enigmatiese karakter in *Die sneeuslaper* is die hawelose-maatskaplike geval-swanefluisteraar-sneeuslaper. Soos reeds vermeld, is dit sy gek, gevaarlike identiteitspeletjies wat aanleiding gee tot ander se oortuimeling na waansin. Hierdie karakter se optrede kan ten beste beskryf word as *dwaasheid*, of *stommiteit*, of *gekheid*, die Afrikaanse terme vir “folly”. Ingebed in die Engelse term *folly* is onder meer ook “lack of good sense [...] *obsolete*: evil, wickedness” (Merriam-Webster Online Dictionary). Dié hawelose is behep met die karakters wat sy pad kruis (soos ook hulle met hom), en hy lewer verslag aan mevrou Oldemarkt van sy ontmoetinge. Hoewel die leser van *Die sneeuslaper* gewaarsku word dat niemand hulle vir een oomblik op vaste grond moet waan nie (125), by implikasie dus ook gewaarsku word teen die goedgelowigheid van die student en die fotograaf, is dit skokkend as hy onthul dat sy optrede teenoor laasgenoemdes doelbewus gek en kwaadwillig was. Hy verontskuldig hom teenoor Helena Oldemarkt deur homself en sy optrede soos volg te beskryf [kursivering deur Van Niekerk]: “*Vir hul fantasieë van selfonthegting speel ek, die gesiglose, die spieël. [...] Wat anders kon ek doen as my ten einde laaste wreek? Namens al die ellendiges wat deur die eeue model moes staan vir die artistieke afskeidings van narsiste op staatsubsidie?*” (124). Die gespletenheid van hierdie karakter dui op ’n ontsporing van sy geesteswerkzaamheid, en dienooreenkomstig sluit hy aan by wat Bernaerts *et al.* (2009: 285) noem die tradisie van inspirerende fiksionele malles soos Cervantes se Don Quijote, Goethe se Tasso, Poe se mal vertellers of Gogol se gek dagboekskrywer. Die verwysing na die “gesiglose” wat as spieël dien vir die skrywer kan egter ook gelees word as ’n poëtikale uitspraak, en sluit aan by die Nederlandse uitgewer, Em. Querido’s Uitgeverij, se bekendstelling wat aan die begin van hierdie artikel aangehaal is. Hierdie sitaat (Anon, 2009) lui verder soos volg [my kursivering]:

Zo ruimt de schrijfster een prominente plaats in voor *de vreemdeling*, de ander die buiten de maatschappij staat maar ook *in ieder van ons huist* en de voedingsbron is van haar artistieke verbeelding. De schrijfster probeert daarnaast inzicht te geven in de dynamiek die ten grondslag ligt aan relaties tussen mensen [...].

Nobelpryswenner Orhan Pamuk se woorde in sy *Nobellesing* (2006) het klaarblyklik gedien as inspirasie vir Van Niekerk by die skryf van *Die sneeuslaper*: “A writer is someone who spends years patiently trying to discover the second being inside him, and the world that makes him who he is.” Dié verborge tweede persoon wat in jouself skuil, kan egter wel ook die gesig van die bose aanneem, soos wat die Afrikaanse digter N.P. van Wyk Louw (1981: 132) in “Ballade van die bose” (1940) uitgespel het:

Ken jy my nou?
 Het jy die spieël gesien,
 En ken jy jou?

6. Slot

As 'n mens die kompleksiteit van die ruimtelike inspelings op die karakters en die gebeure in die roman bekyk, dan word dit duidelik dat ruimte, en spesifiek Amsterdam as stedelike ruimte, 'n deurslaggewende rol in die roman speel. Amsterdam as “moederstad” (12) dien nie alleen as kreatiewe impuls en voedingsbron vir die “letterkundige skryfverslag” (Hambidge, 2010) van die Afrikaanse skryfster in Suid-Afrika nie, maar dit bevestig terselfdertyd die literêre verbondenheid met die Afrikaanse literêre landskap. Die paradigma van ruimtelike relasionaliteit in die bundel bied gevolglik vir die Afrikaanse én Nederlandse leser, ten spyte van die afstand tussen Noord en Suid, 'n narratiewe ruimte van vertrouwdheid, 'n verbintenis. In die bundel is die sosiale verhoudings en die interaksie tussen die Suid-Afrikaanse gemarginaliseerde romankarakters en die swerwende Nederlandse randfigure ook ingebed in ruimtelikheid, terwyl die stedelike ruimte van Amsterdam bepalend is vir die vreemde intriges wat in die verhale ontvou.

Noordwes-Universiteit, Vaaldriehoekcampus

Bronnelys

- Anoniem.** 2009. Marlene van Niekerk's New Work: *The Snow Sleeper* <http://bookslive.co.za/blog/2009/07/10/marlene-van-niekerks-new-work-the-snow-sleeper>
- Bernaerts, L., L. Herman en B. Vervaeck.** 2009. Narrative Threads of Madness. *Style*, 43(3): 283-290.
- Britz, E.** 2007. Handleiding vir *Insig* se boekklub. <http://www.boekeinsig.co.za/handleidings/index.asp> (geraadpleeg op 20 Januarie 2008).
- Cirlot, J.E.** 1983. *A Dictionary of Symbols*. Londen: Routledge en Kegan.
- Cresswell, T.** 2004. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Ester, H.** 2007. Amsterdam: Van rizzoom tot verhaal. In: Van Zyl, W. (samest.). *Elke slot 'n weerbegin*. Kaapstad: Universiteit van Wes-Kaapland: 87-101.
- Goedegebuure, J.** 2011. Verlei deur die verbondenheid. *Beeld*: 3, 6 November.
- Hall, S.** 1996. Introduction: Who Needs Identity? In: Hall, S. en P. du Gay (red.). *Questions of Cultural Identity*. Londen: Sage.
- Hall, S.** 2004. Modernity and Difference. In: Tawadros, G. (red.). *Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. Londen: Institute of International Visual Arts: 190-195.
- Hambidge, J.** 2010. *Die sneeuslaper*: Is daar lewe na *Agaat*? <http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd> (geraadpleeg op 11 Maart 2012).
- Handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT).** 1994 [1965]. Johannesburg: Perskor.
- Jansen, Ena.** 1996. *Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Pretoria: J.L. van Schaik Akademies.

- Jansen, E.** 1998. De culturele relatie Nederland-Zuid-Afrika: Vroeger en nu. *Ons Erfdeel*, 41: 677- 683. www.dbnl.org/tekst/_ons003199801_01_ons003199801_01_0145.php (geraadpleeg op 11 Maart 2012).
- Jones, M.** 2009. Phase Space: Geography, Relational Thinking, and Beyond. *Progress in Human Geography*, 33(4): 487-506.
- Lefebvre, H.** 1991. *The Production of Space* (vert. Donald Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Mahoney, E.** 1997. "The People in Parentheses": Space under Pressure in the Postmodern City. In: Clarke, D. (red.). *The Cinematic City*. Londen en New York: Routledge: 168-185.
- Massey, D.** 2004. Geographies of Responsibility. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86(1): 5-18.
- Merriam Webster Online Dictionary.** <http://www.merriam-webster.com/dictionary/folly> (geraadpleeg op 11 Maart 2012).
- Mitchell, K.** 2003. Cultural Geographies of Transnationality. In: Anderson, K., M. Domosh, S. Pile en N. Thrift (red.). *Handbook of Cultural Geography*. Londen: Sage: 74-87.
- Nel, A.** 2009. Om Amsterdam te verbeel(d): 'n Verkenning van die stadsruimte in *30 Nagte in Amsterdam* van Etienne van Heerden. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 16(2): 18-36.
- Nicols, J.** 2008. Lacan, the City, and the Utopian Symptom: An Analysis of Abject Urban Spaces. *Space and Culture OnlineFirst*, DOI: 10.1177/1206331208320482: Sage Publications (geraadpleeg op 14 Maart 2012).
- Pamuk, O.** 2006. Nobel Lecture: My Father's Suitcase. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_en.html (geraadpleeg op 12 April 2012).
- Patton, P.** 1995. Imaginary Cities: Images of Postmodernity. In: Watson, K. en K. Gibson (red.). *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell: 112-121.
- Schoeman, Karel.** 1999. *Stamland: 'n Reis deur Nederland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, Karel.** 2008. *Patrisiërs & prinse: Die Europese samelewing en die stigting van 'n kolonie aan die Kaap, 1619-1715*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schoeman, Karel.** 2009. *Handelsryk in die Ooste: Die wêreld van die VOC, 1619-1688*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schoeman, Karel.** 2010. *Kolonie aan die Kaap: Jan van Riebeeck en die vestiging van die eerste blankes, 1652-1662*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schoeman, Karel.** 2011. *Riviereland: Twee besoeke aan Nederland*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Scholtz, L.** 2012. Die instinktiewe afkeer van "ander". *Beeld*: 21 Maart.
- Sheller, M. en J. Urry.** 2006. The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning A*, 38: 207-226.

- Soja, E.** 1990. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londen: Verso.
- Soja, E.** 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined-Places*. Oxford: Blackwell.
- Van Coller, H. en B. Odendaal.** 2005. Die verhouding tussen Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 1: Oorwegings vir 'n beskrywende model. *Stilet*: XV11(3): 1-17.
- Van Heerden, Etienne.** 2008. *30 Nagte in Amsterdam*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, Marlene.** 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.
- Van Niekerk, Marlene.** 2009. *Die sneeuslaper*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene en Adriaan van Zyl.** 2006. *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Van Rooy, B. en W.F. van den Doel.** 2011. Dutch and Afrikaans as Post-Pluricentric Languages. *International Journal for the Sociology of Language*, 212: 1-22.
- Windey, C.** 2010. Leeuwerikspiegel. *deReactor.org: Platform voor literaire kritiek*. <http://www.dereactor.org/home/detail/leeuwerikspiegel> (geraadpleeg op 5 Julie 2011).
- Woordeboek van die Afrikaanse taal (WAT).** 1991. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Wylie, J.** 2007. *Landscape*. Londen en New York: Routledge.

Note

1. 'n Bladsynommer sonder outeursnaam en publikasiedatum verwys telkens na Van Niekerk (2009).
2. Edward Soja (1996) gebruik die term "thirdspace" of *derderuimte* in sy boek met dieselfde titel en skryf uitgebreid daaroor. Sy uitgangspunt is veral 'n kritiek op die binêre begrippe rondom die denkbeeld van ruimtelikheid wat gesetel is in die sentrum van die geografiese diskoers. Soja plaas die *derderuimte* egter nie laaste nie, maar tussen die eerste en die tweede. Gevolglik is die belangrikste implikasie van die *derderuimte* dat binêre opposisies opgehef word – dus in plaas van óf... óf, is daar sprake van én... én. Hieruit kan afgelei word dat *derderuimte* dus 'n andersoortige wyse van dink is. 'n Denke wat inderwaarheid aansluit by relasionele ruimtelike denke waarop hierdie artikel uitbrei.
3. Jansen (1996: 213) is egter van mening dat verwysings wat buite die leser se kennis en ervaring val, nie noodwendig as 'n probleem beskou hoef te word nie, juis omdat ekstratekstuele verhoudings van 'n teks belangrik is vir betekenisgenerering. Dit kom daarop neer dat die moeite wat die leser moet doen om die agterstand te agterhaal in die literêre kommunikasieproses dikwels as positief beskou word.
4. Lefebvre (1974) se opvatting oor ruimte is steeds relevant en kan gelees word as die voorloper van die ruimtelike teoretisering van Soja. Die problematiek van die verbondenheid tussen sosiale en ruimtelike weergawes spruit uit die *tweeledige* rol van ruimte soos hy dit verstaan. Indien ruimtelikheid die uitkoms/ beliggaming én medium/ voorveronderstelling van sosiale verhoudings en sosiale strukture, en hul materiële referente is, dan moet sosiale lewe gesien word as sowel ruimtevormend as ruimtebykomstig (toevallig), 'n produsent én 'n produk van ruimtelikheid. Dit is hierdie tweerigtingverwantskap wat 'n sosio-ruimtelike dialektiek definieer.

5. Vergelyk ook Nel (2009) wat dieselfde problematiek in *30 Nagte in Amsterdam* bespreek.
6. Marlene van Niekerk word so 'n portretis (soos Marlene Dumas wie se skildery op die voorblad as parateks dien) van verwante stedelike randfigure, die “gemeenskap van gelykbestemdes”, van “nagelatenes” (39). Hoewel sommige karakters wel eiename het, word die relasies op algemeen menslike vlak linguisties beklemtoon deur die lidwoord “die”, gevolg deur die selfstandige naamwoord.
7. Hier is die ironiese semantiese inspelings relevant: ten spyte van saamwees (een) is albei dié karakters alleen in hul daaglikse doen en late.
8. Die teenoorgestelde reaksie is egter ook moontlik. Scholtz (2012) wys byvoorbeeld op die afnemende verdraagsaamheid in Europa teenoor mense wat anders lyk, anders praat en ander politieke, kulturele en geloofsideses het. Uiteindelik ervaar mense 'n gevoel van vervreemding eerder as van relasionaliteit.
9. Mahoney (1997: 168) besin ook oor die eiesoortige spanning van die postmoderne stad en skryf soos volg: “[T]he postmodern city has been conventionally theorized as a site of difference, fragmentation, conflict, and plurality.”
10. Volgens die verklarende *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (HAT) beteken *ravot* “wild stoci, wild speel; luidrugtig plesier maak.”
11. Dit val nie binne die reikwydte van hierdie artikel om die intertekstuele verwysings volledig te bespreek nie. Dit is wel relevant om kennis te neem van die volgende: die Bybelse verwysing na die varke van Gadara sinspeel op die borse; kardinaal Jacopo Stefaneschi word verbind met die Stefaneschi-altaarstuk en was ook opdraggewer vir kunstenaars; Arturo Rosenbluth was 'n Mexikaanse wetenskaplike; *Gaspard de la Nuit* dui op 'n komplekse musiekkomposisie van Ravel; Senzatto verwys na haweloses of sigeuners; *Woyzeck* is die titel van 'n onvoltooide drama van die Duitser Georg Büchner; Casimir Abraham was die graaf van Schlippenbach en bekend vir sy aktiewe liefdeslewe en pragtige basstem; die hondeman van Sinope dui op Diogenes van Sinope, filosoof en vader van die sinici.
12. Volgens die HAT dui *afgrond* op gevaar, diep, onpeilbaar in die negatiewe sin van die woord.
13. Vergelyk ook die fotograaf se belydenis in 'n ander konteks [kursivering deur Van Niekerk]: “*Ek maak die lofglas tot my wapenskild. Want wat doen ek anders as die kykers verlei met valse beelde?*” (181).
14. Volgens die simboolwoordeboek van Cirlot (1983: 26-28) is voëls in die algemeen simbole van denke, verbeelding en die vlugheid van geestelike prosesse en verhoudinge. In antieke tye is die voël vry algemeen ook gesien as simbool van die menslike gees.

Riglyne vir outeurs:

Manuskrip vir T.N&A uit die volgende onderdele:

- U naam, adres, telefoon, faks-nommer en e-po adres op 'n afsonderlike bladsy.
- 'n Uitdruk van die artikel (in drievoud).
- Genommerde illstrasies, indien benodig, met duidelike aanduiding van waar hulle in die teks geplaas moet word.

Aanwysings vir die artikel self:

- Bydraes kan in Afrikaans, Nederlands, Duits of Engels geskryf word.
- Gebruik die geldende spelling van hierdie tale.
- Na die titel van die artikel volg 'n samevatting van maksimaal 150 woorde. Die samevatting behoort in Afrikaans of Nederlands te wees indien die artikel in Duits of Engels geskryf is.
- Moenie afkortings gebruik nie (skryf “onder meer”, nie “o.m.” nie).
- Laat die eerste reël van 'n paragraaf inspring, behalwe na 'n opskrif.
- Laat langer aanhalings inspring, en onderskei hulle deur middel van witreëls van die res van die teks.
- Verwys na notas met behulp van syfers in boskrif.
- Gebruik by aanhalings dubbele aanhalingstekens (“ ”) behalwe by aanhalings binne aanhalings (“ ‘ ’”).
- By aanhalings val die leesteken slegs binne die aanhalingstekens wanneer dit deel vorm van die aanhaling.
- Die publikasie waarna in die artikel verwys word, verskyn agteraan in 'n bibliografie.
- Gebruik by voorkeur die Harvard-sisteem van titelbeskrywing en verwysing.
- Verwysings in die teks word aangedui deur die name van outeur(s), jaar van publikasie en bladsynommer(s) tussen hakies te plaas. Byvoorbeeld: (Lijphart-Bezuidenhout 1984: 40-42).
- Titelbeskrywing in die bibliografie aan die einde van die artikel (titels in alfabetiese en kronologiese volgorde):

Groeneboer, Kees. 1993. *Weg tot het Westen: het Nederlands voor Indië: een taalpolitieke geschiedenis*. Leiden: kitlv Uitgeverij.

Lijphart-Bezuidenhout, Tr. 1984. Thomas François Burgers - *Toneelen, Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans*, 2 (1): 38-56.

Disket:

- Lewer 'n disket in met die definitiewe teks van die artikels; dit wil sê, nadat enige kritiek verwerk is.
- Skryf die naam van die gebruikte woordverwerkingspakket op die disket. T.N&A gee voorkeur aan die Richttext (rtf) formaat. Ander formate sal sover moontlik konverteer word.
- Hou 'n oorspronklike kopie.

Redaksionele Beleid:

Alle bydraes word anoniem op geskiktheid van publikasie beoordeel deur ten minste twee beoordelaars, onafhanklik van die T.N&A redaksie. Die kopiereg van artikels gepubliseer in T.N&A berus by die redaksie.

Menings wat in T.N&A uitgespreek word, hoef nie noodwendig deur die redaksie gedeel te word nie.





Titel:

Prof.	Dr.	Ds.	Mnr.	Mev.	Me.
-------	-----	-----	------	------	-----

Voorletters en van:

Adres:

..... **Kode:**

Tel. (W): **(H):** **(Faks):**

Sel: **E-pos:**

Besonderhede vir inbetaling:

Betaal u rekening elektronies in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:
 SAVN
 Banknaam: ABSA
 Bankrekeningnommer: 1190 154 676
 Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
 Takkode: 334 645 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
 Verwysingnommer: U van en voorletters
- Faks, e-pos of pos daarna die bewys van u betaling aan die SAVN se penningmeester,
 Dr Nerina Bosman, by die onderstaande adres:
 Faksnommer: 012 4202349
 E-posadres: nerina.bosman@up.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com
 Posadres: Departement Afrikaans, GW 15-9, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria.

Gaan ook na die SAVN webwerf, www.savn.org.za, vir inligting.

Kantoorgebruik			
Lidnr.	Datum aangesluit	Kwitansienr.	Faktuurnr.

