

Redactioneel	1
<i>Danksy die dinge.</i> Die huis en die Self in enkele na-oorlogse Nederlandstalige en Afrikaanse gedigte Barbara Kalla en Phil van Schalkwyk	3
Durée van die poësie – simboliese tydloosheid. T.T. Cloete in gesprek met J.W.F. Werumeus Buning Rensia Robinson	34
Die verwantskap tussen Elisabeth Eybers en M. Vasalis Lina Spies	51
Drie gevalle van ‘oorgrens-funksionering’ tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme gedurende die twintigste eeu: H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers H.P. van Coller en B.J. Odendaal	81
Twee digters op die podium: performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye Jacomien van Niekerk	104
“Kleine Jantje kreeg een vlieger”. Oor die ontwikkeling van die Nederlandse en die Afrikaanse smartlap Carel Jansen en Marijke Meijer Drees	118
“Planke toe met poësie!” ’n Voorlopige ondersoek na <i>performances</i> en <i>happenings</i> in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme Elbie Adendorff	135

K. Sturkenboom, Smartlap: *Het Stille Klooster*, olie op linne (80 x 150 cm) 1960. ’n Roldoek in die Nasionaal Museum Van Speelklok tot Pierement (Utrecht) Nederland se versameling.



TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS 13DE JAARGANG NR. 2 2006

**TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
13DE JAARGANG NR. 2 2006**

Redaksioneel	1
<i>Danksy die dinge.</i> Die huis en die Self in enkele naoorlogse Nederlandstalige en Afrikaanse gedigte Barbara Kalla en Phil van Schalkwyk	3
Durée van die poësie – simboliese tydloosheid. T.T. Cloete in gesprek met J.W.F. Werumeus Buning Rensia Robinson	34
Die verwantskap tussen Elisabeth Eybers en M. Vasalis Lina Spies	51
Drie gevalle van 'oorgrens-funksionering' tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme gedurende die twintigste eeu: H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers H.P. van Coller en B.J. Odendaal	81
Twee digters op die podium: performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye Jacomien van Niekerk	104
"Kleine Jantje kreeg een vlieger." Oor die ontwikkeling van die Nederlandse en die Afrikaanse smartlap Carel Jansen en Marijke Meijer Drees	118
"Planke toe met die poësie!" 'n Voorlopige ondersoek na <i>performances</i> en <i>happenings</i> in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme Elbie Adendorff	135

Hierdie uitgawe van TNA bevat ’n sewetal artikels oor ontwikkelinge in en verbande tussen die Afrikaanse en Nederlandstalige poësie en poësiesteme. In die woorde van Yves T’Sjoen van die Universiteit van Gent dien dit as “visitekaartjie” om die terrein van vergelykende poësiestudie (Afrikaans, Nederlands, Vlaams) aan ’n breër akademiese gemeenskap bekend te stel. Hierdie artikels sal later saam met ander opgeneem word in die boekpublikasie *Over grense. Oor grense* met as redakteurs Ronel Foster, Yves T’Sjoen en Thomas Vaessens.

Barbara Kalla (Uniwersytet Wrocławski) en Phil van Schalkwyk (Noordwes-Universiteit) se artikel oor die verhouding tussen die huis en die Self is eerste geplaas, omdat dit perspektiewe op die terrein van die komparatisme bied. Hierna volg twee artikels oor intertekstuele en ander verbande tussen bepaalde gedigte en digters: Rensia Robinson (onafhanklike navorser) ondersoek T.T. Cloete se parodiëring van J.W.F. Werumeus Buning se “Ballade van den boer”, terwyl Lina Spies (Universiteit van Stellenbosch) die verwantskap tussen Elisabeth Eybers en M. Vasalis nagaan. Vervolgens ondersoek Hennie van Coller en Bernard Odendal (Universiteit van die Vrystaat) drie voorbeelde van ‘oorgrens-funksionering’ tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme, met aandag aan H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers. Laastens volg drie artikels oor performatiwiteit, smartlappe en *performances*: Jacomien van Niekerk (Universiteit van Pretoria) se artikel handel oor performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye; Carel Jansen (Radboud Universiteit Nijmegen en Universiteit van Stellenbosch) en Marijke Meijer Drees (Universiteit Utrecht) se artikel handel oor Afrikaanse en Nederlandse smartlappe; en Elbie Adendorff (Universiteit van Stellenbosch) s’n handel oor *performance poetry* in die Nederlandse en Afrikaanse poësiesteme.

Hartlike dank aan al die binne- en buitelandse keurders; aan Elbie Adendorff, projeksekretaresse; aan Shané Kleyn vir assistensie; aan Lizette Grobler vir advies oor redaksionele sake; en aan Wium van Zyl (Universiteit van Wes-Kaapland) vir reëlings in verband met die omslag en die druk van die tydskrif.

Universiteit van Stellenbosch

Danksy die dinge.¹ Die huis en die Self in enkele na-oorlogse Nederlandstalige en Afrikaanse gedigte

Barbara Kalla en Phil van Schalkwyk

This research report focuses on the home/house as theme and motif in post-war Afrikaans and Dutch language poetry, with emphasis on space and identity. Recent research on comparative literature and translation, and the practical juxtaposition of the Dutch and Afrikaans literary systems, both point to the same conclusion: that comparison is neither a simple nor a 'linear' affair. Moreover: there is little evidence of either direct influence or an exact overlap of literary periods. However, within the context of general post-war developments in world poetry, it is possible to identify some broad patterns that both systems seem to share, one of which centres around the interlinking of the house with the body and the Self. Connecting the home and the bodily subject is not only a hallmark of Dutch language poetry of the 1950s, but is also, in fact, a constant theme in the great philosophical traditions of the East and the West. The tension in Dutch language poetry of the 1950s with regard to, on the one hand, its celebrated experimental character, and on the other, the sense of traditionalism inherent in the notion of home, resonates with the contrast in Afrikaans poetry between the representation of the home as secure, static 'place' and the home as destabilised/destabilising 'space'. Furthermore, the Afrikaans and Dutch language systems show some correspondence with regard to poetry of remembrance concerned with the childhood home, for example in the work of Rutger Kopland and Johann Lodewyk Marais.

1. Inleiding

Die huis, wat gewoonlik met die tradisionele geassosieer word, kom opvallend dikwels ter sprake in die poësie van die Nederlandse Vyftigers. Dit is 'n paradoksale vasstelling, want die Vyftigers word juis gekenmerk deur 'n sterk anti-tradisionele en eksperimentele ingesteldheid. Dié spanning wat hom in die poësie van die Vyftigers manifesteer, word in hierdie bydrae binne 'n vergelykende verband bestudeer, met as rigtende vraag: hoe is/word die huis in die na-oorlogse Nederlandstalige en Afrikaanse poësie hanteer?

Die Nederlandse komponent van hierdie studie is deel van 'n omvangryker post-doktorale ondersoek na die huis in die Nederlandstalige poësie ná 1945, met ruimte en identiteit as fokuspunte. Dit blyk dat die huis in elkeen van die opeenvolgende periodes op 'n ander manier figureer. In hierdie bydrae word hoofsaaklik verslag gelewer van voorlopige bevindings met betrekking tot die Vyftigers, wat 'n verband uitwys tussen die huis en die identiteit van die Self. In aansluiting hierby, word ook kortliks stilgestaan by spesifiek die Nederlandse poësie van die sewentigerjare, met name dié van Rutger Kopland, en betreklik gelykgestemde Afrikaanse digters/gedigte. Soos verderaan sal blyk, sluit die Afrikaanse komponent in terme van periodisering nie direk by die Nederlandse aan nie. Die ordeningsprinsipe is dus nie temporeel nie, maar eerder die breë patrone wat tot op hierdie stadium deur kwalitatiewe ondersoek uitgewys is ten opsigte van die huis as tema en motief in die twee poëtiese tradisies vir sover dit die periode ná 1945 aangaan.

'n Ondersoek van hierdie aard noop nie slegs 'n kort verkenning van komparatisme

as sodanig nie, maar ook 'n rasionaal ten opsigte van metodiek en aanpak. Dit verg voorts 'n teoreties-filosofiese besinning oor die begrippe plek, ruimte, identiteit en huis. Daarom sal hierdie sake aandag geniet alvorens die voorkoms van huis/tuiste in die Nederlandse en Afrikaanse poësie verken word.

2. Literêre komparatisme: bedenings en bedenklikhede

In 'n ondersoek na artikels wat vanaf 2000 tot 2005 aan die Afrikaanse literêre tydskrif *Stilet* voorgelê is, maak Van Coller en Odendaal (2006: 132) in hul lys van hinderlikhede melding van die toenemende gewildheid van vergelykende studies. Sodanige ondersoeke is volgens hulle wel legitiem, maar in die praktyk gaan voorgelegde vergelykende artikels na hulle oordeel dikwels mank aan oppervlakkigheid en willekeurigheid. Gebrek aan onderliggende hipoteses en toetsing en die fiksering van 'toevallige' ooreenkomste tussen werke wat in sommige gevalle nóg intertekstueel, nóg intersistemies werklik iets met mekaar te make het, staan volgens Van Coller en Odendaal (2006: 132) die akademiese aanvaarding van die vergelykende literatuurwetenskap in die weg. 'n Baie belangrike punt wat Van Coller en Odendaal (2006: 134) verderaan maak, is die volgende: "Selde word teorieë en benaderingswyses krities beoordeel, as ondersoeksraamwerke beproef en/of aangepas." Alhoewel Van Coller en Odendaal (2006) verslag lewer oor "die ervarings van die eindredaksie van *Stilet*" (Van Coller en Odendaal, 2006: 133), blyk dit dat hulle daaruit bepaalde afleidings (wil) maak oor die stand van Afrikaanse en Suid-Afrikaanse literêre navorsing in die algemeen. Tydens die sesde kongres van die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek in Julie 2007, wat as tema *Vergelyking en verandering* gehad het, het Van Coller (2007) in 'n referaat getiteld "Kanttekeninge by literêre vergelyking" verder op die saak ingegaan.

Daar behoort aandag gegee te word aan al die probleme wat Van Coller en Odendaal (2006: 131-135) uitwys, maar vir die doel van hierdie studie is veral hulle kritiese aantekeninge by die vergelykende literatuurstudie van belang. Die feit dat hierdie twee prominente navorsers in dié verband ernstige besware opper, asook die aanvegbaarheid van hulle standpunte hieroor, maak duidelik dat daar in die (Suid-)Afrikaanse letterkundige studie begin behoort te word met 'n herbesinning oor die teoreties-filosofiese grondslae en praktyk van die komparatisme, en dít is uiteraard 'n wye en veelomvattende onderneming wat nie in hierdie bydrae naastenby volledig uitgevoer kan word nie.

Wat betref die vergelykende literatuurstudie in die algemeen, maan Hyde (2006: 29) teen die gevaar van die blote uitwys van verwantskappe en beïnvloeding, want so 'n aktiwiteit is hoegenaamd nie krities nie. Hierdie standpunt kan, by nadere betragting, soos volg verder verduidelik en genuanseer word. Alhoewel dit veilig en selfs gerade is om die aandag te bepaal by werke wat ooglopend in gesprek verkeer, moet daarteen gewaak word om alleen werke wat in 'n 'reglyngige' verhouding van beïnvloeding tot mekaar staan, as aanvaarbare studiemateriaal te beskou. Dit sou teenproduktief wees om die beperking te stel dat 'n vergelykende studie slegs aangepak kan word indien die een werk direk deur die ander beïnvloed is, net soos dit belaglik sal wees om te beweer

dat 'n werk slegs met behulp van 'n bepaalde (literêre) teorie of benaderingswyse geanaliseer kan word indien daardie werk doelbewus op sodanige teorie inspeel of daarvan gebruik maak. Literêre ondersoek gaan voorts gebuk onder 'n volgehoue 'nasionalistiese' benadering wat, soos Hyde (2006: 30) aandui, op 'Romantiese' gronde daarvan uitgaan dat 'n mens jou nie werklik in 'n ander kultuur kan/behoort te verdiep tot dieselfde mate as jou eie nie. Tötösy de Zepetnek (2003: 243) spreek hom krities uit teen die nasionale agenda en die daarmee gepaardgaande "national self-referentiality and the national bases of comparative literature". Die sogenaamd nasionale ingesteldheid is gewortel in opvattinge wat binne sowel as buite die akademie voorkom, ook hier te lande en dan in 'n eie gedaante. Daar word, byvoorbeeld, soms in die openbare diskoers beswaar aangeteken teen die aanhaal van Franse denkers in plaas van Suid-Afrikaanse eweknieë (vergelyk Du Preez, 2005; Rossouw, 2007) en teen die uitwys en verkenning van die band met Nederland (vergelyk Du Preez, 2006). In hierdie tipe standpunte is daar egter bepaalde teenstrydighede wat tot vrae soos die volgende lei: Word daar tot dieselfde mate protes aangeteken as daar, soos algemeen die geval is in die openbare en wetenskaplike diskoers, asook spesifiek in komparatiewe studies (vergelyk Tötösy de Zepetnek, 2003: 239), na Amerikaanse denkers verwys word? Hoe uniek 'Suid-Afrikaans' is byvoorbeeld Marthinus Versfeld (na wie verderaan in hierdie studie verwys gaan word) gesien die wyse waarop hy besonder breed by die Westerse en Oosterse filosofiese tradisies aansluiting vind? Sal daar in die Nederlandse taalgebied ook of tot dieselfde mate aangedring word op verwysing na plaaslike denkers as wat tans in die Afrikaanse diskoersvoering die geval is? Hierdie nasionale gerigtheid is kennelik uit voeling met die internasionaliserende, globaliserende tendense van die wêreld waarin ons leef. Raak- en koppelvlakke het meer talryk en ingewikkeld geword as dié wat tussen nasies en nasionale tale uitgewys kan word. Die metropool is, soos Hanru (2004) aandui, aan konstante transformasie uitgelewer. Dit raak toenemend problematies om 'eienaarskap' van bepaalde kulturele of artistieke tradisies, strominge, ensovoorts, aan bepaalde nasies of groepe te koppel. (Kulturele) vertaling behoort, soos vervolgens sal blyk, as belangrike oorweging by vergelykende studies te dien. Trouens, soos blyk uit resente navorsing, verkeer vergelykende literatuurstudie al meer in wisselwerking met vergelykende kultuurstudie in die breë (vergelyk Tötösy de Zepetnek, 2003).

Hall (2004: 291) maak in sy herbeskouing van die Modernisme 'n aantal opmerkings wat vir die huidige tydsgewrig breër relevansie het:

The idea that we live in a well-bounded, well-policed, well-frontiered set of spaces, in which you can move from this room to that, tracing how that became this and how the practices governed by a particular culture evolved to become something different, simply misses the degree to which cultures can no longer be clearly categorised. With the modern and even the postmodern condition, the process of *cultural translation* means that cultural languages are not closed; they are constantly transformed from both within and outside, continuously learning from other languages and traditions, drawing them in and producing something which is irreducible to either of the cultural elements which constituted them in the first place.

Hall (2004: 291) voer aan dat die geskiedenis van byvoorbeeld die Modernisme geskryf is as sou dit neerkom op 'n stel seëvierende artistieke praktyke gesetel in die

Weste. In werklikheid, hou Hall (2004: 291) vol, is die wêreld besaai met moderniteite en praktiserende kunstenaars, wat die ‘Modernisme’ hoegenaamd nie beskou as eksklusiewe besit van die Weste nie, maar as ’n ‘taal’ wat sowel algemeen beskikbaar is as oop vir transformasie. Die geskiedenis van die Modernisme behoort dus, volgens Hall (2004: 291), herskryf te word “as a set of cultural translations rather than as a universal movement which can be located securely within a culture, within a history, within a space, within a chronology and within a fixed set of political and cultural relations”. Kennelik is die eietydse kultureel-artistieke ‘ruilhandel’ oneindig meer kompleks en onkontroleerbaar as wat dit byvoorbeeld in die vyftiende eeu tussen die Lae Lande en Italië was (vergelyk Nuttall, 2004).

Hall (2004: 291) stel dat kulturele prosesse vandag in terme van die nosie van kulturele *vertaling* beskou behoort te word. In ’n gesprek met Sarat Maharaj, gepubliseer onder die titel “Modernity and difference” (Hall en Maharaj, 2004: 191), wys Hall daarop dat vertaling gewoonlik opgevat word in terme van ’n oorspronklike teks waarvan daar goeie en minder goeie vertalings bestaan. Vertalings word dan gesien as onvolkome kopieë van die basisteks. Hy is egter van mening dat die meeste ‘oorspronklike’ tekste, by nadere ondersoek, eintlik ook ‘vertalings’ blyk te wees. Vir hom is vertaling ’n proses met geen suiwer begin en einde nie. Op basis van die werk van Walter Benjamin, Jacques Derrida en Mikhail Bakhtin, konstateer hy dat betekenis, kulture, identiteite en tekste tot stand kom deur ’n “incomplete series of translations” (Hall en Maharaj, 2004: 192).

’n Ondersoeker wat hom of haar bepaal by ’n alte direkte lyn van beïnvloeding kan verval in liniêre denke, wat betreklik min oplewer, afgesien van die uitwys van allerlei besonderhede en paraferalia en ’n (vrugtelose) naspur van ‘ooreenkomste’. Met verwysing na die werk van Vladimir Propp, stel Hyde (2006: 30) in hierdie verband ’n fokusverskuiwing vanaf kleiner eenhede van die literêre werke (tekstuur) na groter eenhede (struktuur) voor. Die vasstel van groter patrone, “often unperceived, is likely to yield more significance than local texture minutely analysed” (Hyde, 2006: 30). Hieruit blyk dat die kwalitatiewe navorsingsmetode die aangewese een vir vergelykende ondersoeke is (vergelyk Denzin en Lincoln, 1998).

Ten die agtergrond van wat hierbo geskets is, doen die volgende uitspraak van Van Coller en Odendaal (2006: 132-133) oor wat vergelykende literatuurstudie nou eintlik is of behoort te behels, redelik eensydig aan, wat onder meer spruit uit die verouderdheid van die bronne waarna hulle in hierdie verband verwys: “Dit gaan in hierdie vertakking van die algemene literatuurwetenskap om gekontroleerde vergelykings van historiese tydperke en literatuuropvattinge, of van literêre produkte met literêre produksiefaktore, of van (redes vir) teksresepsieverskille in historiese verband, ensovoorts.” Soos blyk uit resente geesteswetenskaplike diskoersvoering, is ‘gekontroleerdheid’ binne die veld van vergelykende kultuur- en literatuurstudie in die eietydse wêreld nie altyd haalbaar nie. Toeval kan nie sommer by voorbaat afgewys en uitgesluit word nie. As die navorsingsproses vanaf begin tot einde volkome ‘gekontroleerd’ moet verloop, verdwyn die element van onverwagse vinding, wat tog ook ’n deel van selfs die grootste wetenskapsbeoefening is, iets wat Van Coller en Odendaal (2006) eerder behoort aan

te moedig, gesien die manier waarop hulle die geesteswetenskap wil skoei op die lees van die natuurwetenskap.

Twee sake is van belang by die beoordeling van Van Coller en Odendaal (2006) se argument: eerstens, dat nie net die literatuurwetenskap in die algemeen nie, maar ook menslike denke in wese vergelykend en analities is, soos Van Coller (2007) self in sy referaat beklemtoon; tweedens, dat Van Coller en Odendaal (2006) kennelik voorkeur gee aan 'n bepaalde wetenskapsbenadering, naamlik een wat die hele navorsingspoging van begin tot einde op gekontroleerde en by implikasie, voorspelbare, wyse wil laat verloop en waarby elke navorsingsbydrae na 'n soort 'afdoende' status strewe. Hulle wil met hul artikel sekere hinderlikhede en wanpraktyke by voorbaat ontmoedig en navorsing vooraf normatief aan bande lê. Daar bestaan egter ook 'n ander benadering tot die wetenskap, dié een wat die klem juis plaas op navorsing as nimmereindigende proses, as avontuurlike soektog, waarby elke individuele bydrae, selfs (gedeeltelike) mislukkings, aanleiding (kan) gee tot verdere verkenning met, hopelik, verskerpte resultate. Die Sokratiese filosofie, met sy klem op nederigheid en die 'oop' en volgehoue gesprek (vergelyk Versfeld, 1982: 21-32), bied die gronde waarop so 'n wetenskap kan fungeer.

Dat daar wetenskaplik te werk gegaan behoort te word, staan buite kyf, maar as 'n mens dit het oor die letterkunde, oor die poësie, behoort tog ook iets van die 'gees' daarvan in die navorsingsverslag teenwoordig te wees. Marthinus Versfeld (1979: 554-56), wie se geskryfte self bewys lewer van behoud van die poëtiese, wys aan die hand van bepaalde voorbeelde op die gevaar van dekorum: "I can conceive of nothing more alien to the spirit of St. Thomas than the slavish respect which some have accorded to Scholastic Philosophy. He was a great innovator in philosophy and theology, and yet we use him to curb innovation, as though he had said the last word." Selfs die prysenswaardige doelwit om deeglike, duursame akademiese werk te lewer, kan nie 'n wetenskap wat van die letterkunde 'n sentrum van dekorum wil maak, van totale absurditeit red nie.

3. Metode en aanpak

Gesien die oorwegings wat hierbo uiteengesit is, lyk dit raadsaam om wat betref die beoogde vergelykende ondersoek na die huis en tuiste in die Nederlandse en Afrikaanse poësie te fokus op breë patrone, veral in die lig van die feit dat dit hier om 'n eerste verkenning gaan. Uit hoofde van resente besinnings oor die komparatisme sal rekening gehou word met die verwickeldheid, onbepaaldheid en selfs onnaspeurbaarheid van (literêre) verbande, en daarom word nie geredeneer in terme van reglynige beïnvloeding nie.

Die Nederlandse komponent van hierdie ondersoek vorm deel van 'n groter Poolse postdoktorale projek: 'n literêr-historiese studie van die huis/tuiste as tema en motief in die Nederlandstalige poësie ná 1945 vanuit die perspektief van ruimte en identiteit. Die bedoeling is om na te gaan hoe die verhouding van die ek teenoor die spesifieke ruimte van die huis deur die jare heen verander het. Hierdie ontwikkeling word beskou

binne historiese konteks en gekoppel aan die poëtika en die filosofiese tendense van elke periode.

Vir die doel van hierdie artikel word vir sover dit die Nederlandse komponent aangaan, op die Vyftigers gefokus. Wat die Afrikaanse komponent betref, word dit in die lig van die oorwegings hierbo verduidelik, nie nodig geag om spesifiek oor dieselfde dekade te skryf en direkte verbande en 'invloede' te probeer identifiseer nie, alhoewel sodanige relasies nie totaal afwesig is nie, soos byvoorbeeld blyk uit Van Zyl (1998) se studie van die skynbaar onwaarskynlike konneksies tussen Boerneef en die Vyftigers.

Die klem val wel breedweg op die Afrikaanse poësie ná 1945, 'n keuse gerugsteun deur die feit dat Suid-Afrika en die Nederlandse taalgebied in die na-oorlogse jare toenemend deel was van dieselfde internasionale artistiek-kulturele moderniseringsprosesse. Hierdie prosesse en verskynsels het nie in albei gebiede op presies dieselfde tyd en manier ingeslaan nie, maar is wel binne hierdie breë tydsgewig by beide aanwysbaar.

Vanweë die (post)koloniale verbintenis het bewuste wisselwerking en beïnvloeding tussen die Afrikaanse en Nederlandse sisteme wel in sekere tydperke voorgekom, maar juis nie in die periode waarop hierdie studie hom toespits nie. In hul oorsigstudie van die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme beskryf Van Coller en Odendaal (2005: 31) die periode 1955-1989 as een van "politieke weerstand en diepgaande verwydering".

Met ruimte en identiteit as fokuspunte, het die verkenning van die Nederlandse en Afrikaanse poësie oor die huis en tuiste 'n bepaalde patroon uitgewys, naamlik dat die huis dikwels gekoppel word aan die Self, meer spesifiek: aan die liggaamlike subjek.

Wat die Vyftigers betref, blyk dit dat daar, ten spyte van die sterk eksperimentele karakter van hierdie poësie, opvallend dikwels oor huis en tuiste geskryf word. Daar is dus 'n treffende kontras tussen enersyds die eksperimentele van die Vyftigerpoësie en andersyds die tradisionele wat deur die 'huis' opgeroep word. Daar blyk voorts 'n verband te bestaan tussen die algemeen bekende 'liggaamlikheid' van die Vyftigers en die huis. Die liggaam word as huis geteken. Daar kan selfs beweer word dat die huis die metafoer is vir die liggaamlikheid van die Vyftigers.

Die spanning tussen die tradisionele en die eksperimentele word ook in die Afrikaanse poësie oor die huis aangetref: talryke gedigte oor die huis as veilige hawe kom voor, maar daar is ook dié waarin die huis geproblematiseer en gedestabiliseer word. Hierdie spanning reflekteer iets van die algemeen Westerse teoreties-filosofiese ontwikkeling vanaf geborge, statiese *plek* na onseker, dinamiese *ruimte*, soos verderaan sal duidelik word.

Daar word egter deurgaans daarteen gewaak om, wat betref die Nederlandse en Afrikaanse literêre sisteme, die kloutjie by die oor te dwing. Alhoewel breë gemeenskaplike patrone vasgestel kan word, is verskille eweneens belangrik. Daar behoort derhalwe rekening gehou te word met die eie aard van beide sisteme. Dit spreek byvoorbeeld vanself dat (post)koloniale domisilie in die Nederlandse en Afrikaanse sisteme vanweë byvoorbeeld historiese en geografiese verskille op uiteenlopende maniere manifesteer, 'n tema wat in hierdie studie nog nie tot sy reg kom nie. Die Nederlandstalige poësie vertoon voorts 'n sterker en meer volgehoue avant-gardistiese

neiging as die Afrikaanse², wat implikasies vir die hantering van die huis-motief behoort te hê.

4. Enkele terminologiese bepalings

4.1 *Ruimte en identiteit*

Ruimte en identiteit is kategorieë wat ten nouste met mekaar verbonde is. Die kategorie ruimte besit meerdere betekenisse, waarvan die twee mees voor die hand liggendes: ruimte in 'n fisiese sin en ruimte in 'n mentale sin. Onder ruimte in fisiese, empiriese sin verstaan ons hier ruimte as materiële werklikheid. Ruimte in 'n mentale betekenis verwys na waargenome en geïnterpreteerde ruimte. Hierdie soort ruimte is 'n ekwivalent van fisiese ruimte en bestaan in die bewussyn (vergelyk Toporow, 2003: 15). Hierdie twee betekenisse is nie net met mekaar verbonde nie, maar ten nouste vervleg, wat die saak verder kompliseer. Dit is die geval omdat nog 'n ander, psigologies-filosofiese (metafisiese) dimensie van ruimte sigself by hierdie vervlegting manifesteer en met die subjektiewe waarneming van ruimte saamhang. Hierdie laaste betekenis van ruimte hou verband met identiteit. Die begrip identiteit is besonder meerduidelik en manifesteer sigself onder meer soos volg: die identiteit van plek wat aan die beweging van tyd onderhewig is; die identiteit van plek in verhouding tot die individu; die identiteit van meerdere individue wat tot 'n bepaalde plek in die ruimte behoort; en die identiteit van die individu as subjek. Tussen die individuele bewussyn van die subjek en die mentale ruimte van die subjek is daar voortdurend verskillende prosesse aan die gang. Daar is dus sprake van 'n dinamiese verhouding. Deur middel van hierdie gedurig veranderende relasie is daar 'n proliferasie, veelvuldig en temporeel, van allerlei soorte identiteite: kulturele, nasionale, regionale, lokale en persoonlike identiteit (van die subjek).

Die literêre teks is op sy beurt 'n 'ruimte' waarin sowel die fisiese ruimte, die mentale ruimte, asook die prosesse daartussen, 'tekstuele' vorm aanneem en as 't ware in momentopnames in 'n teks vevat word. In literêre tekste kom die soektog na eie identiteit in al sy verskyningsvorme tot uitdrukking. Identiteit as proses, of beter, identiteitsvorming, word gekenmerk deur 'n 'postmoderne' vervlegting: van die identieke met die verskillende, van meerderheid met eenheid, van die eie met die nie-eie, van die Ek met die Ander. Identiteit as sodanig is geen vaste waarde nie, maar is 'n proses wat in die bewussyn van die subjek voltrek word. Die subjek neem die elemente van die fisiese ruimte op 'n persoonlike, individuele manier waar en transformeer dit in die vorm van momentopnames in die literêre teks. Hiermee word as 't ware die ideaal nagestreef om "de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking te brengen", om hier Lucebert se programmatiese gedig by te haal.

4.2 *Huis as metafoor*

Hierdie problematiek wil ons toelig op basis van geselekteerde gedigte, veral gedigte waarin die woorde 'huis' en 'thuis'/'tuis' voorkom. Die term 'ruimte' word hier

vernaamlik met betrekking tot die inhoudelike aspekte van die literêre teks gebruik, maar ook met aandag vir die problematiek van ruimte sover dit die struktuur van die literêre teks raak (vergelyk Geggus, 1961 en Sadowski, 2004).

Die psigologies-filosofiese dimensies van ruimte kom by uitstek na vore in gedigte waarin die woord 'huis' figureer. Dít is die geval omdat ruimte daardeur aanwesig gestel word in sowel fisiese as mentale sin. Die fisiese aspek van ruimte kom tot uitdrukking deur die gebruik van die woord 'huis' self, asook deur gebruikmaking van woorde uit die fisies-ruimtelike semantiese veld van 'huis', byvoorbeeld: 'steop', 'muur', 'dak', 'deur', 'venster', 'kamer', 'kas', 'bed', 'kaggel', 'haard', 'kombuis', en ander woorde wat die ruimte van die huis markeer of bepaal en/of daarmee geassosieer word. Die mentale aspek van ruimte word gemanifesteer deur die liriese ek wat, direk of indirek, tog altyd in die gedig aanwesig is. Die teks is immers deur 'iemand' geskep, en daarom eis die persoonlike, subjektiewe inslag van die teks tog die aandag.

In die proses van waarneming en transformasie van die ruimte behoort die metaforiese en simboliese waarde van die woord 'huis' nie onderskat te word nie. Paul Ricoeur (1997: 289) het die huis 'n "dominant metaphor" genoem, "a metaphor for metaphor". 'Huis' is in die kultuur 'n simbool vir onder meer bestendigheid, familie en sekerheid; dis 'n skuilplek, maar staan ook vir die menslike (veral vroulike) liggaam, vir die vaderland en die heelal. Die huis is 'n baie spesifieke ruimte met 'n vaste verdeling, 'n ruimte waarin alles en almal hul besondere plek het. As georganiseerde ruimte simboliseer die huis orde en reëlmaat en die middelpunt van die kosmos (vergelyk Eliade, 1999).

4.3 *Van 'plek' na 'ruimte'*

Die nadenke oor die wyse waarop huis en tuiste in die onderhawige tydsgewrig in die Nederlandse en Afrikaanse poësie gehanteer is, het twee hooflyne uitgewys, wat min of meer saamval met die tweedeling *plek* en *ruimte* soos wat dit binne die modernistiese teorie beslag gekry het. Hierdie spesifieke plasing en tipering van die huis-tema in die Nederlandse en Afrikaanse poësie is nie uit die hoed gepluk nie. Terwyl die Nederlandse poësie deel was van die vroeë twintigste-eeuse modernistiese vernuwings, alhoewel nie werklik op toonaangewende wyse nie, het die Afrikaanse poësie en prosa betreklik laat hul mondigheid bereik – onderskeidelik in die dertiger- en sestigerjare van die twintigste eeu – as kinders van 'n reeds-staande modernistiese ouerhuis in die Weste.

Thacker (2003: 13) stel vas dat *plek* binne modernistiese teorie gesien is as 'n staties-stabiele gebied van eksistensie en bewoning, terwyl *ruimte* vertolk is in terme van 'n gewaarwording van beweging, geskiedenis, wording. Dit gaan dus oor 'n opposisie tussen "a conservative sense of place and a revolutionary sense of space" (Thacker, 2003: 13).

Gaston Bachelard bou volgens Thacker (2003: 15) voort op Martin Heidegger, maar situeer die gewaarwording van plek op 'n meer konkrete en spesifieke manier in die huis, veral die huis waarin die kind sy of haar verstand gekry het. Breedweg kan Bachelard (1969) se boek *The Poetics of Space* (1958) beskryf word as 'n topologie

van die ‘oneiriese’ huis (droomhuis) as intiem-gelukkige plek van mymering, georden rondom die haar as huislike hart (vergelyk ook Bachelard, 1968). Die huis vertroetel en beskerm diegene wat daarin woon deurdat dit ’n buffer vorm tussen die eie en die nie-eie, die Self en die nie-Self. Die huis is vir Bachelard by uitstek ’n plek van herinnerde geluk; dit word veelvlakkig gesien, met die kelder onder en die solder heel bo.

Thacker (2003: 14) wys daarop dat die verkenning van die huis vir Bachelard nie soseer geometries en argitektonies is nie, maar verbeeldingryk en poëties: “Bachelard’s examples are nearly all drawn from poetry, since this imaginative realm is closest, he argues, to that of dreams and the unconscious.” (Thacker, 2003: 15). Die intiem-liggaamlike beleving van die huis en die liggaamlikheid van die huis as sodanig staan vir Bachelard sentraal (Thacker, 2003: 15).

Opeenvolgende teoretici soos Lefebvre, Foucault, Certeau en Harvey, het volgens Thacker (2003: 16) die tekortkominge van Bachelard se nosie van plek uitgewys, veral die nostalgiese en histories-gedateerde aard daarvan. Bachelard se fiksering van die rustige, plattelandse huis, met sy kelder diep en deeglik ‘gewortel’ in die aarde, kan gesien word as reaksie op die moderne grootstadbestaan. Hy is gekritiseer vanweë sy byna eksklusiewe verkenning van die interieur en gepaardgaande verwaarlosing van buiteruimtes en sy grootliks eensydige bestudering van die huis as milde, rustige plek vry van konflik, onheil en beklemming (Thacker, 2003: 16). Algaande het ’n meer dinamies-revolusionêre teorie van *ruimte* begin ontstaan. Daar is toenemend aandag gegee aan die sosiale dimensies, die onstabiliteit, heterogeniteit en *Andersheid* van ruimte, aan die rol van magsverhoudinge en die geskiedenis in die konstruksie van ruimte (Thacker, 2003: 16-45).

5. Die huis in die Nederlandstalige poësie

Die gebruik van die woord huis en woorde wat daarmee verbandhou, is heel opmerklik in die poësie van die Vyftigers. By Lucebert maak “huis” deel uit van die reeks “gezicht”, “hart”, “hoofd”, “hand” – byvoorbeeld in die gedigte “hart”, “hoofd” en “hand” (Lucebert, 1974: 210) en “aan de kinderen” (Lucebert, 1974: 220). Op hierdie manier word die huis met die liggaam verbind. Woordkombinasies uit ander gedigte versterk hierdie indruk: “de deuren van de huid”³ en “mijn huid staat op een kier”⁴.

Die liggaam *is* ’n huis. Die liggaamlikheid van die poësie van die Vyftigers is sintetiserend (Brems, 1976: 250) en dié sintese berus op die opheffing van die teenstelling liggaam-gees, of soos wat Brems (1976: 120) skryf, op die “verruiming van het lichaam tot lichaam-subject”. Dit beteken dat die subjek in die komplekse identiteit daarvan nie van die liggaam geskei kan word nie. Die subjek, die individu, bestaan in lewende lywe, of op die grens wat die liggaam verteenwoordig. Die liggaam be-grens, be-perk die subjek, maar maak, paradoksaal, ook die konfrontasie van die subjek met die buitewêreld moontlik. Dit is geen toeval nie dat, só begryp, die liggaam in die poësie van Vyftig dikwels met die woord ‘huis’ verbind word. Die huis as fisiese objek is die plek van die eerste insigte van die kind en van sy of haar eerste konfrontasie met

die buitewêreld. Sulke ervaringe dra by tot die vorming van individuele identiteit, of miskien liever: vanaf sulke ervaringe begin die identiteitsvorming van die individu.

Ook Jan Elburg bedien hom van die huis-metafoor. In sy gedigte is die huis dikwels reeds in de titel aanwesig: “Geen heel huis”, “Niemand huis”, “Tijdelijk huis en de wind” (Elburg, 1983: 123; 148; 331). Ook by hom verwys die huis na die liggaam-subjek. In hierdie drie gedigte kom drie onderwerpe aan bod wat deur Siem Bakker (1981: 33) as die belangrikste begrippe van Elburg se poëtika uitgelik word: “tijd, mens en maken (=schrijven)”. Die gedig “Geen heel huis” handel oor die digterlike skeppingsproses. Die huis word daarin ’n metafoor vir die gedig wat op sy beurt na sy maker, die digter, terugverwys. Die tema van “Tijdelijk huis en de wind” is die teenstelling bestendigheid-tydelikheid (vergelyk ook Van de Watering, 1982).

Die gedig “Niemand huis” begin met ’n paradoks: “Niemand huis is het huis van een ander”. Die huis wat aan niemand behoort nie, behoort tog wel aan iemand, en hierdie iemand is “een ander”. In die tweede versreël lees ons: “niemand warmte de mijne”. Die eerste twee reëls vertoon ’n parallelisme wat die volgende verbindings insluit: niemand se huis en niemand se warmte (die semantiese velde van ‘huis’ en ‘warmte’ val gedeeltelik saam), die huis van ’n ander – my (huis). Só is “een ander” niemand anders as die ek nie. Die nosie ‘huis’ word in die gedig met die begrip ‘tyd’ verbind. Tyd is “één van twee tegenstanders”, en die tweede teenstander is die Ander. In die vyfde strofe is slegs die ek en die hy (die tyd) aanwesig. Die Ander word nie meer as teenstander ervaar nie maar vorm ’n integrale deel van die ek. Die enigste teenstander van sowel die ek (wat sigself as die Ander herken), asook van die ander mense, is die tyd. Die insig waartoe gekom word, is dat die mens nietig en verganklik is en nie bestand is teen “de regen van de tijd” nie. Hierdie assosiasie word opgeroep deur die beeld van ’n huis sonder dak (Elburg, 1983: 148):

wij leven alléén in het land van de tijd, denk je niet?
 wij zijn diep in de regen van de tijd
 als kleine insecten in hoog gras.
 en niemands huis is dat van de ander
 en geen huis heeft een dak.

Die vereenselwiging van die ek en die Ander verbaas die aandagtige leser van Elburg se poësie nie werklik nie – die ek as die (of ’n) Ander is een van die deurlopende temas in Elburg se werk. In twee ander gedigte, “Lang van memorie” en “Slapen” uit die bundel *Hebben en zijn* (1959), waarmee “Niemand huis” verband hou, word die ek eksplisiet die (’n) Ander genoem:

ik ben de ander die zichzelf ontmoet
 en toeslaat, toeslaat (Elburg, 1983: 162).

maar ik ben een ander
 wie levendzijn alles is (Elburg, 1983: 63).

In “Niemand huis” voer die ek ’n dialoog met die Ander en herken homself as die Ander. Die problematiek van die self as die Ander word deur Paul Ricoeur (1990)

onder die loep geneem in sy werk *Soi-même comme un autre*. Is die persoon wat op 'n bepaalde moment sigself is, nog steeds dieselfde persoon na verloop van tyd? En in hoeverre is hierdie persoon ook die Ander (Ricoeur, 2003: 8)? Hierdie kwessies van identiteit in sy tydelike hoedanigheid word in die gedig “Niemand’s huis” aangeraak. Drie fases van identiteitsvorming kan onderskei word:

1. Konstatering van 'n ander (eerste strofe)
2. Herkenning van *die* Ander binne die self as teenstander van die ek (tweede strofe) wat aan die ek die moontlikheid bied om vanuit 'n afstand en in die tydsperspektief na sigself te kyk (derde en vierde strofe)
3. Herkenning van die self as *die* Ander (vyfde en sesde strofe)

Die huis is ook van sentrale belang in die poësie van Gerrit Kouwenaar. In sy essay “Een vlier blijft een vlier” verbind Kees Fens (2004: 27) die poësie van Hugo Claus en Gerrit Kouwenaar deur middel van 'n parafrase van Claus se “Een huis dat tussen nacht en morgen staat”. Die parafrase van Fens (2004) is op sigself metafories – die woord ‘huis’, soos deur hom gebruik, verwys na die reële huis van Kouwenaar in Frankryk en ook na sy oeuvre. Fens (2004) het dit hier oor die identiteitsvorming van “de tweede persoon” (die digter) waarby die reële huis van die digter, die huis in Frankryk, 'n belangrike rol sou gespeel het. Die lees van vroeë gedigte van Kouwenaar veroorloof egter die stelling dat die huis, reël of nie, reeds in sy gedigte van vóór die periode van die laaste vyf en twintig jaar, wat deur Fens (2004) uitgelig word, 'n nie te onderskatte rol gespeel het. In heelwat gedigte van Kouwenaar is die huis, net soos by Lucebert en Elburg, metafoor vir die liggaam-subjek. Om mee te begin – die gedig “Gewoon” van Kouwenaar (1953: 31), uit die bundel *Achter een woord*:

Gewoon

Ik ben gewoon in vel
 kinderen blazen de kikker op
 ik huis in een huis
 het is middag
 het wordt avond

het wordt aards en langzaam
 uit de warme buik rolt het
 buiten de wollen regen
 ik wil aarzelen en zo klein
 worden als mijn biologisch hart

ik zie mijn gedachten soms
 een man worden
 hij wandelt
 ruikt aan de bomen
 baadt snel en ongrijpbaar
 tegen de zon in.

Oor die woordgebruik in hierdie gedig skryf C.W. van de Watering (1979: 52) die volgende:

‘Gewoon’ is de titel van een (vroeg) gedicht van Kouwenaar, en daarmee lijkt niets aan de hand: gewoner kan het niet. Maar als de derde regel van dat gedicht luidt: *ik huis in een huis*, dan wordt het plotseling ingewikkeld. Het is immers uiterst ongewoon het woord ‘gewoon’ te gebruiken in de betekenis ‘ge-woon’ (van ‘wonen’). Ongewoon woordgebruik wordt gedemonstreerd, uitgerekend aan het woord ‘gewoon’!

Van de Watering (1979) gaan nie verder in op moontlike verbande van die aangehaalde gedig met ander Kouwenaar-gedigte nie en ook nie met ander tekste nie. Tog meen ons dat ’n mens nie verby kan gaan nie aan die verband tussen hierdie gedig en ’n teks van Martin Heidegger, “Bauen wohnen denken” (1951). Die “ongewoon woordgebruik” in “Gewoon” word eers behoorlik interessant as ’n mens die gedig langs die betoog van Heidegger bekyk. In sy lesing gaan Heidegger in op die etimologie van die woorde ‘wohnen’ en ‘bauen’, wat in verband gebring word met die etimologie van die woord ‘huis’. Daardeur word die samehang van ‘bou’, ‘woon’ en ‘syn’ duidelik. Vanuit ’n filosofiese perspektief beskou, help hierdie breë verklaring van die woorde ‘bauen’ en ‘wohnen’, asook van die woord ‘huis’, ons om ’n beter begrip te vorm van hoe hierdie woorde met die lewe as proses verbonde is. Heidegger (1978) onderskei faktiewe bewoning van eksistensiële bewoning. Faktiewe bewoning verklaar die verblyf in geboue, terwyl eksistensiële bewoning met tuiswees (“zu Hause”) verbind kan word: “Man bewohnt sie und wohnt gleichwohl nicht in ihnen, wenn Wohnen nur heißt, daß wir eine Unterkunft innehaben” (Heidegger, 1978:139). Die bou-handeling moet nie slegs as ’n middel verstaan word om die doel – om te woon – te bereik nie. Om te bou, is reeds om te woon, soos blyk uit die etimologiese interpretasie, en terselfdertyd is dit ook ’n manier van syn of bestaan op aarde.

Die etimologiese interpretasie laat dan ook ’n vollediger begrip van die gedig “Gewoon” toe, wat soos volg begin (Kouwenaar, 1953: 31):

Ik ben gewoon in vel
 kinderen blazen de kikker op
 ik huis in een huis
 het is middag
 het wordt avond.

In die woord ‘gewoon’ weerklink die woord ‘wonen’ met sy ruimtelike konnotasies en dubbelsinnigheid. “Ik ben” versterk die ander, eksistensiële betekenis van ‘wonen’, te meer deur die feit dat dit aan die begin van die gedig staan. Maar is so ’n sterk konstatering – “ik ben” – nie effens misleidend nie? In samehang met “gewoon in vel” blyk dit wel die geval te wees. Die daarwees blyk nie meer as “gewoon in vel” te beteken nie: om in ’n huis te woon wat soos ’n afskermende vel fungeer. Die derde reël maak, sintakties gesien, deel uit van die reeks eenvoudige sinne met die werkwoord (“ben”, “blazen”, “huis”, “is”, “wordt”) as predikaat. Die werkwoord “huis” (‘huizen’) beteken ‘woon’. Hierdie sin kan dus ook soos volg gelees word: ‘ik woon in een huis’. Wanneer die eerste en die derde reël parallel gelees word, kom nog meer moontlikhede na vore. ‘Zijn’ uit die eerste reël en ‘huizen’ uit de derde kan aan mekaar gelykgestel word, net soos “vel” en “huis”. Om te wees, is om te woon (‘huizen’), in al die betekenis

wat Heidegger daaraan koppel. Die sintaktiese en semantiese parallelisme vel-huis, in samehang met die parallelisme van de eerste en tweede reël, skep nog ’n bykomende moontlikheid vir die lees van die derde reël: “ik ben gewoon in vel” en “ik (ben) huis in een huis”.

Die ek as huis, as liggaam-subjek, is reeds aan ons bekend uit ander gedigte van die Vyftigers. In talle van sy ander (vroee) gedigte bedien Kouwenaar hom nog duideliker as in “Gewoon” van hierdie metafoer, byvoorbeeld in die bundel *de stem op de 3^e etage* (1960): “twee mensen/ in huizen in huid” (Kouwenaar, 1982: 209), in die bundel *zonder namen* (1962): “leven in een huis/ als in een lichaam” (Kouwenaar, 1982: 258) en “thuiskomst in één lichaam” (Kouwenaar, 1982: 269), in die bundel *autopsie/anoniem* (1965): “Dus zijn huis waarin men zijn huis heeft” (Kouwenaar 1982: 377) en in die bundel *volledig volmaakte oneetbare perzik* (1978): “alles was leeg, zelfs het huis dat achteloos / tot huls werd verschreven / zelfs zijn lichaam was leeg als zijn huis / en zijn geest haast een gat” (Kouwenaar, 1982: 572). Die mees onthullende voorbeeld ten opsigte van die (on)moontlikheid om die woord ‘huis’ as metafoer vir die liggaam te gebruik, is die gedig “gedacht” uit die bundel *data/decors* (1971) (Kouwenaar, 1982: 482). Hierdie kort gedig raak probleme aan wat die hele oeuvre van Kouwenaar kenmerk. Ons het dit hier spesifiek oor die identiteitsproblematiek (vergelyk Kusters, 1983: 13-28) en kwessies rakende die digterlike skeppingsproses. In die lig van wat hier reeds oor “Gewoon” gesê is, lyk dit voor die hand liggend dat in “gedacht”, maar ook in ander gedigte oor hierdie problematiek, juis die woord ‘huis’ gebruik word:

Je hand is bijna je hond
 je huid is bijna je huis
 je vorm is bijna je worm
 je gedicht is bijna wat je gedacht had

Die woorde ‘huid’ en ‘hand’ is ’n tiperende kenmerk van die poësie van die Vyftigers: “Het is geen toeval dat in de poëzie van de Vijftigers het oog en het oor als eerder ‘absolute’ waarnemingsorganen vervangen worden door duidelijker als grens herkenbare organen als de huid en de hand.” (Van Uffelen, 2006). Die gebruik van woorde soos ‘hand’, ‘hond’ en ‘gedicht’ as onderdele van ’n reeks kom dikwels by Kouwenaar voor (vergelyk Kusters, 1983: 102-103), net so dikwels soos die gebruik van ‘huid’ en ‘huis’. Dat laasgenoemde twee woorde as meer as ’n voorbeeld van “lettrisme” (Fokkema, 1999: 262) op te vat is, mag intussen duidelik geword het. In hierdie gedig verskyn ’n ander belangrike element – die woordjie “bijna” en dít is juis die kruks van die saak: jou vel is jou huis en is nie jou huis nie, met alle moontlikhede, maar ook met alle beperkinge, wat daaruit voortspruit. Dit is met name hierdie ongrypbaarheid wat die kern van dié gedig uitmaak, synde ’n teks oor voortdurend veranderende identiteit, in hierdie geval spesifiek die identiteit van die digter.

Dit is nie toevallig nie dat Fens (2004) die werk van Kouwenaar in verband bring met dié van Hugo Claus. Ook by Claus speel die tema en motief ‘huis’ ’n rol, soos getuig uit die titels van die bundel *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (1953) en van die siklus “Het klemwoord: huis” uit die bundel *Oostakkerse gedichten* (1954). In die

klein siklus “Spreekwoorden” uit die bundel *paal en perk*⁵ (1955) kry ons in die derde gedig ’n soort beknopte outobiografie van die digter onder oë (Claus, 1994: 90):

Onbewoonbare huizen zijn de woorden.
Mijn stem is water.
Ik ben van het blanke ras en onghuwd.

Die outobiografiese van die mens Claus val die meeste op in die derde reël, maar wat betref die digterlike biografie is die eerste twee reëls deurslaggewend. Die “Onbewoonbare huizen” herinner aan die gedig “Zijn” van Kouwenaar (1982: 180). Toeval? Die (intertekstuele) verbande tussen die vroeë gedigte van Claus en dié van Kouwenaar kan nie hier ondersoek word nie, maar die gedig van Claus wat hierbo aangehaal is, het waarskynlik nie onopgemerk verbygegaan nie. Albei gedigte is poëtikaal en die motief ‘huis’ hou direk daarmee verband. Die aangehaalde gedig van Claus aktiveer minstens drie kwessies in die poëtika van Claus soos dit met betrekking tot die huis-motief na vore kom in *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*, in *tancredo infrasonic* en in *De Oostakkerse gedichten*. Ons het dit hier oor die preokkupasie met taal, die kwessies verbonde aan die digterlike skeppingsproses en die dikwels ironiese (onder)toon van Claus se gedigte.

Onder ‘onbewoonbaar’ staan daar in die groot Van Dale: “niet bewoond kunnen worden, niet geschikt om te bewonen”. Claus noem gedigte “onbewoonbare huizen”, wat impliseer dat hulle geen toevlugsoorde kan wees nie. ’n Mens kan dus nie, soos Slauerhoff (1984: 192) graag wou, in gedigte ‘woon’ nie. Met *woorde as onbewoonbare huise* word ook gesuggereer dat woorde onbetroubaar is, waardeur die digterlike aktiwiteit ’n sinlose en twyfelagtige bedryf word. Maar terselfdertyd is “mijn stem” uit die tweede reël, die stem van die digter, gelyk te stel aan sy woorde, sy gedigte. “Mijn stem is water” – sonder water is geen lewe moontlik nie, meer nog: “het water des levens” (Openbaring 21:6) is die woorde van die Evangelie. Het gedigte, woorde, hoe twyfelagtig en onbetroubaar ook al, tóg die waarde van ’n openbaring? Hierdie soort paradoksale en ironiserende uitinge met betrekking tot die (eie) digterlike aktiwiteit is tipierend vir die drie bogenoemde bundels wat *paal en perk* voorafgaan.

Dit is na hierdie bundels wat Dirk de Geest (1996) verwys as hy oor die eksperimentele periode van Claus skryf. Huis as metafoor vir die liggaam-subjek is ook kenmerkend van Claus in hierdie periode. Die gedig “De temmer” uit *Tancredo infrasonic* word met die woorde “dag lichaam als een huis” afgesluit. In “De zanger” uit *De Oostakkerse gedichten* verwys hierdie metafoor na die digter en maak dit die dubbelsinnigheid van sy bestaan voelbaar. “Vrij is de zanger niet” staan reeds in die eerste reël van die gedig. Tog is hy ook op ’n bepaalde (en beperkte) manier vry, hoewel hierdie vryheid deur die grense van sy liggaam afgebaken word: “Losgelaten in zijn huid, dit huis” (Claus, 1994: 188). ‘Huis’ is vir Claus ’n ‘klemwoord’. Toe Claus in ’n onderhoud uitgevra is oor die gebruik van die woord ‘klem’ in sy gedigte, het hy soos volg verduidelik (Jessurun d’Oliveira, 1965):

Een klemwoord bestaan, en dat betekenit eh, enfin als ik het in een woordenboek zou naslaan, wat zou er ongeveer staan?

Nou, ik weet het niet eens, ‘klemteken’ bestaan, accent. Maar u zegt ook bij voorbeeld: de klem van een huis.

Ja, het is om het pompeus te zeggen die menselijke staat (menselijke staat is overdreven) en die klem die op ons gezet wordit. Door het veelvuldig gebruik van het woord wil ik waarskynlik het feit minimiseren. Ik wil niet vryj zijn, mentaal, ik kan niet vryj zijn, maar ik wil zoveel moeglik klemmen onderzoeken.

Die beklemmende van die huis in die mentale sin word in die gedig “Het klemwoord: huis” deur middel van die metafoer “schelp”⁶ weergegee: “Het klemwoord: huis of schelp” (Claus, 1994: 211). ’n Skulp is immers ’n soort huis wat letterlik ‘klem’ en dit vir die diertjie wat daarin woon onmoontlik maak om volledig in kontak met die buitewêreld te verkeer. Die skulp kan nie oopgemaak word sonder om die diertjie daarbinne te beskadig nie. *Skulphuis* as metafoer skakel met wat Claus hierbo oor vryheid sê. Die huis in die mentale betekenis bepaal en beperk die identiteit van die mens, teen wil en teen dank.

6. Die huis in die Afrikaanse poësie

In die Afrikaanse poëtieskat is daar heelwat gedigte waarin die huis as ’n geliefde, milde plek beleef word, byvoorbeeld: H.A. Fagan se “Ek het ’n huisie by die see”, André Letoit se “florauna”, Hein Viljoen se “Huis en hart”, Antjie Krog se “Klein vrede”, T.T. Cloete se “Huis oordag”, Breyten Breytenbach se “die gat in die lug”, Pieter van der Lugt se “Wat sê jy ons twee raak verloof” en deel *IV* van Johann de Lange (1995: 51) se “Tweeling”. In hierdie gedigte word die huis, soos in Hein Viljoen (1982: 15) se “Huis en hart”, as gesellige vergaarplek van “ons mooi huislike dinge” uitgebeeld en in verband gebring met onder meer haard, hart en hartlikheid of gemoedelikheid, met droom, die liefde (spesifiek die vrou as hart van die huis), en die gesinslewe. Voorop staan die liggaamlikheid van die huis en van die subjek (as huis), asook die lyflike bewoning van die huis. Bedreiging ontbreek nie, maar die huis word beleef as heeltemal opgewasse teen die aanslae, as knus, beskutte plek waar ’n mens byvoorbeeld die wind en weer wat buite woed, nie hoef te vrees nie (“Ek het ’n huisie by die see” en “Klein vrede”). Ook die aanslae van tyd word die hoof gebied, soos in Cloete se “Huis oordag”.

Die Suid-Afrikaanse filosoof Marthinus Versfeld (1982), bekend en bemind by talle (Suid-)Afrikaanse skrywers en digters, het die huis, die liggaam en die Self met mekaar in verband gebring. Hy beklemtoon, met verwysing na die groot religieus-filosofiese tradisies, die fundamentele taak van elke mens om hom- of haarself te vind en te wees. Sentraal hierin is die aanvaarding van jou geïnkarneerde menswees, van jou beliggaamde Self. Iemand wat nie tuis is met hom- of haarself nie, wat sigself nie ‘bewoon’ nie, is afwesig van hom- of haarself, soos Versfeld (1982: 5) in die opstel “Oor huise” verduidelik. Om êrens tuis te kan wees, moet ’n mens eers tuis wees met jouself. Elke Self het ook ’n konkrete huis of tuiste nodig (Versfeld, 1982: 7):

Jou huis plaas jou in die wêreld. Dit gee jou 'n adres, êrens waar jy aangespreek kan word. Net soos jou siel jou liggaam nodig het om hom in die wêreld te plaas en hom warm te hou, so vereis 'n liggaam 'n huis om hom warm te hou. Derhalwe is jou huis ook 'n soort vlees en bloed waaruit jy die wêreld aanvaar en opbou. Jy gaan in om uit te gaan, en jy gaan uit om in te gaan. Waar hy staan, bepaal jou uitsig, en soos hy daar binne uitsien, bepaal hoe jy die wêreld daarbuite gaan insien.

In Marlise Joubert (1973) se bundel met die sprekende titel *Domus* kom die lang gedig “Ballade van 'n huis wat roep” voor. Die tweede en vierde strofe stel die geborgenheid van die huis as plek van liefde en die ek as huis op eksplisiet-beeldende wyse en in liggaamlike terme voorop. Die tweede strofe begin met die woorde “my stoepe trek 'n laer van beskutting”, en die vierde strofe se aanvang lui soos volg: “kom vanaand liefing / want die kapstok van my arms / verlang na die geur van jou jas” (Joubert, 1973: 3). In gedig *VII*, uit dieselfde bundel, word daar in kamers met kaggels gewag op die somer “om haar buik vol koring / in ons dakke te gaar” (Joubert, 1973: 39).

Nog 'n bundel uit die sewentigerjare waarvan die titel die huis regstreeks aan die orde stel, is die blinde digter William Rowland (1974) se *Die huis waar ek woon*. Die eerste strofe van die titelgedig beskryf die huis as Self, insgelyks in liggaamlike terme (Rowland, 1974: 1):

my huis het tien vensters twee deure
 wat honger hande na die wêreld reik
 en binne woon daar twee verbanne geeste wat saam
 die dag en die nag tot 'n bitter heuning meng
 en as broers die gekraakte spieël bepeins.

Met suggestie van brailleskrif, word in die tweede strofe gesê dat die tuin rondom die huis snags “'n geriffelde bladsy / [is] waar woorde onheilspellend ritsel” (Rowland, 1974: 1). Die spreker smag daarna om tot sintuiglike kennis te kom, “maar ek is 'n paradysvoël / in 'n koperkou sonder sleutel / ek speel op my silwerfluit / maar net my note sal die sagte reëndruppels sien” (Rowland, 1974: 1). Die digter-spreker is ten dele afgesluit of vervreem van die werklikheid vanweë sy gesigsgestremdheid, maar deur sy digterskap word die wêreld sigbaar gemaak, verbeeld in taal.

In Rowland se gedig word die sintuiglike belewenis sinesteties weergegee, en in heelwat gevalle in terme van klank, byvoorbeeld “môreklanke soos skoelappers geel klokkies wegvlieg”, “o, ek wens ek kon die blare se musiek volledig betas / of die donderende see met my tong besoek” (Rowland, 1974: 1). En soos reeds geblyk het, verwys “my silwerfluit” en “my note” metafories heen na die digterskap. Devine (2006) dui in sy studie van W.B. Yeats aan dat 'n goeie gedig naas byvoorbeeld referensiële betekenis, óók 'n ouditiewe betekenis bevat. Hierdie psigo-ouditiewe inhoud, gedra deur die digterlike stem, maak hoofsaaklik 'n aanspraak op die emosie, en hou volgens Devine (2006:8) verband met wat Robert Frost “the sound of sense” genoem het, en Walter Jackson Ong die “aural correlative” (afgelei van T.S. Eliot se ‘objective correlative’).

Devine (2006: 16-18) postuleer voorts, met verwysing na die filosoof Julian Jaynes, dat die mentale wêreld gemodelleer is op die eksterne wêreld, en dat ons binne ons

koppe leef, omring deur wat Eliot die “mental furniture” noem. Hierdie meublement staan soms jarelank op dieselfde plekke en raak mettertyd verslete. Af en toe dring egter bepaalde nuwe gewaarwordinge die “koperkou” (Rowland) van die digter se kop binne; die ‘orde’ word versteur en die huisraad gevolglik herrangskik. Weldra word die ‘indringer’ tog weer geakkommodeer en daal daar ’n statiese mufheid neer, maar net tot die volgende ‘ontwrigting’: “However, during the space of that freedom, the poet constructed a heightened world outside the parameters of his usual experience and emotional state. And this new world, this record of a different psycho-emotional state looks on surprised at that usual world we inhabit, for the new world of the poem is always distinct, always different.” (Devine, 2006: 18).

Die voorafgaande teoretiese besinning kom ‘konkreet’ tot lewe in Elisabeth Eybers (1990: 62) se bekende sonnet “Herinnering”:

As kind het 'k eens die maan se ronde skyf
 langsaam sien uitswel bo die silwer vlei
 om saggies soos 'n seepebel weg te dryf
 en tussen yl popliere in te gly.

Agter my in die donker was 'n raam
 vol lig en mensestemme en gelag
 en ín my ans en weekheid sonder naam
 terwyl ek op die maan se loskom wag.

Die res is alles duister en verward ...
 Van tak tot tak het hy gewieg ... ek weet
 nog net dat die gekneusde gras se geur
 soos naeltjies was en dat ek skielik seer-
 gekry het van die inkrimp van my hart
 en met my pols die tran weggevee't.

Spies (1998: 433; 436) wys daarop dat Eybers se poësie nie deur ’n groot (filosofiese) visie onderlê word nie, maar dat sy die huishoudelike omtower tot ‘klassieke’ poësie wat iets oor die basiese aspekte van menswees binne die gang van die tyd vasvang. Die gedig “Herinnering” kom uit Eybers se bundel *Die vrou en ander verse* (1945). In hierdie bundel bereik die vlug na die verlede volgens Kannemeyer (1978: 474) sy hoogtepunt juis in “Herinnering”, waarin ’n maanlignag uit die digter-spreker se kinderjare herbeleef word. Soos algemeen bekend, is Eybers sterk gerig op verbande binne die huishoudelike milieu, en daarom neem die kind ’n belangrike plek in haar werk in. Ook hiervan lewer “Herinnering” bewys. Voorts het Eybers volgens Spies (1998: 429) toenemend die digter van die menslike kondisie geword: “Die menslike [...] bestaan word essensieel gekenmerk deur ’n gemis en aldus deur die verlange. Dit bring mee dat die skryf van poësie vir Eybers [...] ’n diep-menslike betekenis het: in die totstandkoming van die gedig slaan menslike ontoereikendheid oor in digterlike vervulling.” In “Herinnering” word die spreker se pynlike jeugbelewenis van ’n vervlietende moment van skoonheid poëties verwoord, maar hierdie tipe ervaring staan ook in die sentrum van die mens se eksistensiële krisis. Hier word die beperkte tematiek van die huishoudelike, die kind, die jeugherinnering, dus effektief aangewend

om 'n universele beeld van menswees te verskaf.

Spies (1998: 433) wys teen die agtergrond van Eybers se groeiende bewustheid van dood en verganklikheid daarop dat sy herhaaldelik in haar gedigte die intieme betrokkenheid by die natuur wat sy as kind ervaar het, herontdek: “Deurstraalde momente binne die gang van die tyd – vasgevang in vers na vers – vorm saam die *essensiële substans* van die *intense menselewe* [...]. Tydelikheid word oorwin deur die mag van herinnering en die digterlike woord.” (Spies, 1998: 433). Eybers se neiging tot tematiese beperktheid en selfinkeer lewer dus nie geringe resultate op nie. In hierdie verband sê Spies (1998: 429) oor Eybers, wat haar mettertyd toenemend in haar huis teruggetrek het:

Afsondering het vir die digter 'n verskerpte bewussynslewe tot gevolg. Bewussyn hou pyn, selfberou, censaamheid en verlange lewend – emosies wat prikkels lewer vir die ontstaan van poësie. Hierdie opgeskerptheid bevry ook die ekstatische moment uit die sleur van die alledaagse lewe.

In die eerste kwatryn van “Herinnering” word die belewenis uit die kinderjare, waarop die herinnering van die volwassene betrekking het, visueel aan die orde gestel. Die digter-spreker het as kind eenmaal die volmaan opgemerk en dit het haar só bekoor dat sy dit 'n ruk lank dopgehou het: sy het die “ronde skyf / langsaam sien uitswel [...]” (reël 1-2). Die nag was stemmingsvol en die kind is deur die natuurdinge aangegryp: dit was volmaan en sy het uitgekryk oor die maanverligte “silwer vlei” (reël 2) en die maan sien wegdryf tussen “yl popliere” (reël 4). Dit alles dui daarop dat die kind visueel gekonfronteer is met iets buite haar – die geheimsinnige skoonheid van die natuur. Wat sy daar beleef het, was die intense aanspraak van volmaakte skoonheid: die maan se “ronde skyf” (met ander woorde: 'n sirkel) is metafoor vir hierdie perfekte skoonheid; boonop het hierdie skyf verder uitgeswel bo die vlei, wat 'n soort intensivering van die reeds volmaakte skoonheid gesuggereer het, 'n vervulling in die vooruitsig gestel het. Daar kom egter 'n effense wending in die derde reël, want die volmaan word skielik as 'n seepbel beskryf, met ander woorde: kwesbaar, breekbaar, van verbygaande aard (soos 'n ballon, as dit te groot opgeblaas word). Hiermee tree dus spanning in. Boonop begin die maan, wat in die vorige reël nog al groter uitgeswel het, hier saggies wegdryf en in die vierde reël gly dit agter die popliere in. Daardeur word die volmaakte ronde skyf van die maan plek-plek verdoesel: die sirkel kry dus ‘krake’, word ‘opgebreek’.

Die sterk visuele aard van die kind se indrukke word in die volgende kwatryn verder gevoer. Dit blyk hier dat sy alleen buite die huis gestaan het, want: “Agter my in die donker was 'n raam / vol lig en mensestemme en gelag” (reël 5-6). Daar is sprake van kontras tussen enersyds die donkerte waarin die kind staan en haar alleenheid, en andersyds die lig in die venster agter haar en die samesyn van die mense in die huis (met die verwysing na die mensestemme en gelag in reël 6 word die ouditiewe ook ingevoer). Hierdie alleenheid van die kind en die stille intensiteit van haar belewenis suggereer moontlik iets van haar roeping en toekoms as digter, iemand wat geraak word deur die “buitedinge” (soos dan ook verwoord word in 'n laat werk soos “Uitsig op die kade” – Eybers, 1990: 626). Oor hierdie aspek van die poësie skryf Devine (2006: 19) soos volg:

[...] a poem is not sparked off unless, as Ó Ríordáin claims, the poet's essence is rubbed strongly against the essence of something outside itself [...] so that the poet's own 'mould' is partially invaded by the subject of the poem. The poet must immerse himself almost to the point of drowning in another life's force-field totally outside himself. Part of the nature of the poet must be exchanged for something outside itself, just as the child may be so absorbed into the 'horsiness' of a horse so as to become almost a horse.

Die spanning wat in die eerste kwatryn ingetree het, word in reëls 7 en 8 verhoog: dit wat die kind sien, beleef sy diep “in” (reël 7) haarself; sy raak vervul met groot emosies wat vir haar nog nuut en onbekend (“sonder naam” – reël 7) is, terwyl sy wag dat die maan weer loskom uit die takke van die populiere. Dit moes vir haar gelyk het asof die maan daar verstrengel geraak het. Sy wou die volmaakte rondheid van die maan, die sirkel, weer herstel sien, en daarom moes die maan loskom.

In die sestet is daar sprake van slegs flarde herinneringe: “Die res is alles duister en verward” (reël 9). Die maan het traag voortbeweeg – “van tak tot tak het hy gewieg” (reël 10). Die kind het dus tevergeefs op die loskom, die bevryding, van die maan gewag. Sintakties dui die ellips in reël 10 daarop dat gegewens ontbreek omdat die spreker intussen heelwat van die detail vergeet het; dit kan ook suggereer dat sy aarselend onthou, die fragmente probeer orden. Dan word die reuksintuig ook betrek: “ek weet / nog net dat die gekneusde gras se geur / soos naeltjies was [...]” (reël 10-12). Die skerp reuk van die gras onderstreep die intense aard van haar belewenis.

Die gedagtegang begin aan die einde van reël 12, soos by die Shakespeariaanse sonnet, na afsluiting uitreik, vanaf die woorde “en dat ek skielik [...]”, en dié kulminasie vul dan die laaste twee reëls. Dit blyk dat die kind se gevoelige hartjie toe pynlik ineengekrimp het vanweë die besef dat skoonheid nie iets blywends is nie, maar vervlugtigend – inderdaad soos ’n seepbel. Die maan het immers in die takke gevang gebly. In die laaste reël word die digter-spreker se destydse kinderlike handeling met ontroerende akkuraatheid beskryf: “en met my pols die trane weggevee’t” (reël 14). Die einde van die laaste versreël is interessant: “weggevee’t”. Daar sou eintlik moes staan: “weggevee het”. Die motivering vir die gebruik van die afkappingsteken is klaarblyklik die behoud van die vasgestelde reëllengete (tien sillabes) en die bewerkstelliging van ’n rymrelasie met “weet” (reël 10). Die noodsaak lewer hier egter ook ’n wins op: “weggevee’t” druk sintakties en klankmatig iets uit van ’n snik, of ’n hartseer kind se onvermoë om woorde uit te kry; sy kan skaars haar sin voltooi; haar laaste woord word in hewige emosie gesmoor of ‘ingesluk’. Daardeur word iets uitgedruk van die intense meeleving van die volwasse spreker met die kind wat sy op daardie maanlignag, baie lank gelede, was. Dit is asof sy in hierdie laaste versreël saamval (oorvleuel) met die kind van destyds, selfs soos sy begin vertel. Hierdie ontroering en identifikasie betrek ook die leser. Inderdaad, hier het ons te make met ’n ouditiewe korrelaat, hier word die leser getref deur die ‘sound of sense’.

Die gevoelige kind en sy eerste belewenisse van diep emosie, van verlies en vertrek, staan ook sentraal in Johann Lodewyk Marais se bundel *Palimpsey* (1987). In hierdie verband val ’n gedig op wat eweneens met die huis en ’n hemelligaam te make het,

naamlik “Bennett se komeet – 1970”. Hier word die kind ook geraak deur iets buite hom; hy wórd byna die komeet wat hy deur die venster sien, soos gesuggereer in reël 7 (Marais, 1987: 48):

Ek maak deur die venster
gou kop en stert uit van die komeet
ná Ma my kom wakkermaak het.

Ek kyk stip na die wonder
tussen dowwe sterre skuins
bokant Platberg se silhoeët.

Ek voel klein en groot tegelyk
voor die hoofslaapkamervenster
van ons nuwe huis op die dorp.

Ek vra of Pa ook kom kyk,
maar hy steek net nog ’n sigaret op
en sê dit maak nie saak nie.

Ek klim in my bed terug,
trek die komberse oor my kop
en sukkel om weer te slaap.

Hierdie gedig skakel met “Wakker”, uit dieselfde bundel, waarin die kind lê en luister na die geluide daarbuite, en uiteindelik, as ’n man skielik aan die venster kom klop met die nuus dat iemand met ’n mes gestek is, hom “yskoud” skrik.

In die gedigte van Eybers en Marais waarop hierbo ingegaan is, blyk reeds dat die huis funksioneer as ruimte van herinneringe aan die kindertyd en dat hierdie ruimte in ’n sekere sin geïdealiseer word, wat egter geensins inhou dat dit nie ook grondig geproblematiseer word nie. Hiermee toon die Afrikaanse poësie tot ’n sekere mate ’n ooreenkoms met die Nederlandse poësie van die sewentiger- en tagtigerjare, byvoorbeeld dié van Neeltje Maria Min en Rutger Kopland. Tiperend van veral Kopland, is dat daar na die huis en die huislike dinge gekyk word vanuit verskillende perspektiewe: dié van die volwassene en dié van die kind, asook ’n vermenging van die twee, waarby die volwassene as ’t ware weer ’n kind word en verplaas word in die situasie van toe, maar dit ook beleef met iets van sy of haar kennis en ervaring as grootmens.

In sy opstel “Dankzij de dingen”, wat as dankwoord geskryf is by die uitreiking van die P.C. Hooftprys aan hom, gaan Rutger Kopland (1995: 76-84) in op sake wat sy digterskap en spesifiek ook sy gelyknamige digbundel (*Dankzij de dingen*, 1989) onderlê. Ontroering is ’n sleutelbegrip nie net in hierdie opstel nie, maar ook in die res van die versamelbundel waarin dit opgeneem is (*Het mechaniek van de ontroering*). Met verwysing na ’n essay van Robert Anker, “Over het weg zijn van iets”, stel Kopland (1995: 76-77) dat die vreemde gewaarwording wat ’n mens ervaar as jy na ’n lang tyd ou bekende dinge weer (byvoorbeeld) op ’n stowwerige solder sien, te make het met die gevoel dat jy die dinge uiteindelik in eie reg gadeslaan. ’n Mens besef dan dat daardie dinge wel die draers van allerlei partikuliere en persoonlike betekenis is, maar juis hul onveranderde status maak jou daarvan bewus dat daardie betekenis slegs jóúne

is. Skielik word jy gekonfronteer met jou eie sterflikheid en sien jy die dinge so s nder jou. ’n Mens ervaar dan ’n gevoel van verlies, want jy besef dat die geliefde dinge eintlik heeltemal los van en buite jou bestaan.

Kopland (1995: 78-79) vertel van iets wat hy beleef het nie lank voor die skryf van die opstel nie, naamlik dat hy in die kombuis gesit het en die glans van die donkerbruin tafelblad hom skielik vervul het met ’n intense geluksgevoel. Agterna het hy besef dat die tafelblad waarskynlik as ’n soort kode op hom ingewerk het – die huis van sy grootouers, waar hy as kind talle somers deurgebring het, was naamlik vol glansende, donkerbruin meubels (Kopland, 1995: 80):

Iets overrompelde me, asof het van buiten kwam en op een moment dat ik niet op mijn hoede was, bij me binnendrong, zoals een kunstwerk dat doet, hevig en voor de duur van het moment dat je kijkt. In een flits zag ik de dingen uit mijn jeugd niet alleen met de particuliere betekenissen die ze voor mij hadden en hebben, het was alsof zij een meerwaarde hadden gekregen, een openbaring vertegenwoordigden.

Ik zat aan die keukentafel, een ogenblik overrompeld. Sindsdien was ik wat onrustig, als iemand die iets kwijt is geraakt en niet weet of hij het ooit terug zal vinden.

Hierdie woorde is grootliks ook op Eybers se “Herinnering” van toepassing.

Herinnering speel ook ’n belangrike rol in die vormvaste poesie van P.J. Philander, byvoorbeeld in sy gedig “Voor kaggels”, waarvan die eerste strofe as lui (Hugo, 1996: 81):

Al wat oorbly is gister se geure
van saagsels in ’n kuil
en ons wat agter toe deure
voor kaggels teen die koue skuil.

Die verwysing na “dooie vure” en “hopies as” in die tweede strofe, vind weerklank in die gedig “Kooltjie vuur”, waarin die spreker dit het oor die “bloedrooi kooltjie” wat “hopeloos te gou” in sy “askombersie toegevou” is. Die laaste strofe staan in die teken van verlies (Hugo, 1996: 84):

maar nou’s jy net as
en my huis ’n koue graf
waar voorheen soveel warmte was.

Johann Lodewyk Marais (1987: 17) onthou in die gedig “Oupa Marais”, uit die bundel *Palimpse*, die “kliphuis in die middel van nêrens” wat “sm rens ’n bokbaard aan die skoorsteen [dra] / as ouma Martie in die De Luxe vuur / van droë mis onder die pappot maak”. En in die bundel *By die dinge*, wat titelgewys opvallend resoneer met Kopland se *Danzij de dingen*, het Marais (1989) dit byvoorbeeld in “Hoefyster” oor die hoefyster bo die deur, wat hy as kind nie kon bykom nie. Intussen is die hoefyster gesteel, “en nou sit daar in die skewe kosyn / net ’n opvallende merk in die verf / en gaatjies waar die koperspykers was” (Marais, 1989: 49). Marais (1989: 20) se “Kristalbakkie” is ’n byna volledige poetiese verwoording van die gedagtes van Kopland wat hierbo uiteengesit is:

Geen dooie duit onthou 'n kristalbakkie,
 nou die spicēlkas s'n en vroeër hare,
 van 'n spel van 'dae en nagte' en 'ons'.
 Hierdie geslypte Skandinawiese glas
 – 'n geskenk, miskien, of vanaf 'n solder,
 of om steeds vas te hou aan die warmte
 van 'n ouma se reddende geneetheid –
 laat son val, skaars so groot soos 'n haarstrikkie,
 op jou hand: 'n sonderlinge reënboogvis,
 sonder om hulle terug te bring, of gister,
 vasgespeld anders as kopspelde sou doen,
 om nie te vergeet nie, aan te hou onthou,
 los van kopspelde vir ou rokpatrone.
 Hierin lê haarknippies, glaskrale, naalde,
 perlemoenknope en 'n groot, blou hoedspeld.
 Die medaljon met sy oë en sy mond
 is reeds verdof deur jare se vergelding,
 of die streef van haar genadige vingers.
 Eens het sy dit altyd teen haar bors gedra.
 Ek los die skulp, wat geen vreemde see noem nie,
 by ou relikte in jou kristalbakkie.

Die volgende gedig van Boerneef uit die 1962-bundel *Malle mole* verwoord 'n oorgang vanaf geborge 'plek' na destabiliserende/gedestabiliseerde 'ruimte', beide inhoudelik en wat betref die afwesigheid van tradisionele verstegniek, en deur die ongewone kombinasie van, soos Van Zyl (1998) aandui, moderne poëtiese kunsgrepe en die volkse (Van Zyl, 1998: 123):

Die vuur brand laag
 die winter koud
 July is lank
 ou Sampie oud
 wies saans by die deur
 wat wil hy hê
 is aant binnetoe beur
 wil laans my lê.

In Antjie Krog (1989: 71) se “Lady Anne by die mikrogolfoond” besef die spreker tydens die doodsnikke van apartheid “[...] ons is die laaste / [...] wat kinders teer laat verblond op melk en heuning”, want: “agter ons onder ons langs ons / stort met die sagte geluid van as / strukture wat ons soort in stand hou / in hulle maai” (Krog, 1989: 71). Reeds in N.P. van Wyk Louw (1987: 117) se bundel *Tristia* (1962), in die laaste strofe van “Nuusberigte: 1956”, word gesê: “En hulle gaan nie bly nie: hulle gaan mishoop word, / en óns almal saamsleep na die mishoop”. Jare later, reeds ver gevorder op die pad van transformasie, konstateer die spreker in gedig *III* van Heilna du Plooy (2003: 10-11) se siklus “Klein verhaal”:

Die wêreld as geheel
 het in ons huise ingestroom. Ons ly
 die lyding van die ganse aarde.

Ons kyk terug en ons dink:
 Dié wat ons voorafgegaan het,
 het gelewe op stabiele aardeplate.

In resente Afrikaanse digbundels is daar 'n besef en 'n verkenning van die feit dat die "eie stukkie aarde" wat Spies (1992: 16) in haar gedig "Tuiste" besing, erg onvas en betwis geraak het. Du Plooy (2003) se *In die landskap ingelyf* en Krog (2000) se *Kleur kom nooit alleen nie* is voorbeelde van bundels wat 'n onmiskenbaar postkoloniale sensibiteit besit. Daarin bou hulle voort op 'n ontwikkelingslyn in die Afrikaanse poësie wat veral by D.J. Opperman beslag gekry het en verder gevoer is deur onder andere Wilma Stockenström (1976).

Exile is eweneens 'n belangrike verskynsel wanneer oor die beelding van die huis en tuiste in die Afrikaanse poësie besin word. By Breyten Breytenbach lei die wegwees van vaderland en moedertaal tot intense verlange, by uitstek in gedigte soos "luistervink" en "die hand vol vere" (Breytenbach, 1995: 95; 97). In die resente Afrikaanse poësie is ekspatriasie en diaspora deurlopende temas, byvoorbeeld in Danie Marais (2006) se bundel *in die buitenste ruimte*. Die volgende strofe uit sy gedig "In die bad", waarin ook die bundeltitel resoneer, som iets hiervan op (Marais, 2006: 31):

Ek probeer jou troos
 in 'n bad
 in 'n woonstel
 in die buitenste ruimte
 waar die sterre stilletjies stuipe kry agter die reënsluier van die nag
 en my moed val en tuimel val en tuimel.

Afstand en fisiese skeiding hou egter ook die voordeel in dat die digter met ander oë na die land van herkoms begin kyk. Breytenbach (1995: 107-109) se "bruin reisbrief", geskryf in 1968, is een van talle indrukwekkende voorbeelde hiervan. Daarin word 'n fyn intertekstuele gesprek aangeknoop met A.G. Visser, veral sy gedig "Vet" (Visser 1981: 193-194), maar vernameelik met gedigte soos "H. Petrus" en "Groet in bruin" uit Van Wyk Louw se *Tristia* (1987: 14; 103).

Met "bruin reisbrief" vorder Breytenbach ver op die pad na die besef "[...] op watter vasteland ons boer", soos Peter Blum (1955: 9-10) dit in "Nuus uit die binneland" uitgedruk het. Blum se gedig is merkwaardig omdat dit op versiende wyse *plek* en *ruimte* teen mekaar opweeg, met beweeglike *ruimte* triomferend aan die einde: In die eerste twee strofes gaan dit naamlik om die insulêre, haas Europese Kaapse bestaan, wat stagnasie en onwerklikheid/onwesenlikheid in die hand werk. Die derde strofe bevat 'n wending, want "[...] as die bergwind so rukkerig waai", dan "[...] is ons rillend buite alle mure". Daardie "skroeiende binnelandse lug" dra die reuk, die nuus, van "[...] droogte en brand, en gerug / van sprinkaan, aardbewing en oproer". Dit gaan met ander woorde oor ruimtelikheid wat hom aan "ons" opdring, kom "rondkrap" in ons ordelike tuiste "[...] soos 'n stok / in 'n miershoop". Dit stel ons bloot aan die ruimtes daarbuite, die *Andersheid* van ruimte, revolusionêre ruimte.

Die besonkenheid, ryk taligheid en intertekstualiteit van Breytenbach se "bruin

reisbrief”, revolutionêr maar geanker in die Afrikaanse literêre tradisie, maak van hierdie gedig ’n ‘tuiste in eie taal’, om van J.C. Steyn (1980) se frasering gebruik te maak, maar dan met die klem op die woord eerder as die taal(sisteem). Hier, in Afrika, sal ons “moet bly blom” (Breytenbach, 1995: 109) en, soos Blum (1955: 10) sê, “boer” (wat beteken ‘boerdery bedryf’ maar óók ‘woon’), en saamgroeï in en deur die bruin, “aardse woorde” waarvan Van Wyk Louw (1987: 103) geskryf het.

Die woord, die gedig, word dikwels in die Afrikaanse poësie as ’n heenkome gesien. Dít vind ons by digters in die ‘estetiese’ tradisie, byvoorbeeld by Elisabeth Eybers, veral in die bundel *Noodluik* (Eybers, 1989), en Daniel Hugo (1986: 45) met sy sonnet “huisdig”, wat ’n plek-in/van-woorde word. Ook die digters van die *struggle* vind toevlug en inspirasie in die woord, byvoorbeeld S.V. Petersen (1980: 9), wat in die eerste twee strofes van die gedig “Dichtung”, met terugwysing na sy bundel oor die uitgeworpene in eie land, *Kinders van Kain* (1960), verklaar:

Nog bly ek
van voor af
die Kind van Kain

En haas ek my
voortdurend
tot die woord

Ten spyte van die voorliefde vir die huis as *plek*, voer die *ruimtelikheid* van die huis in heelwat Afrikaanse gedigte die botoon. In sulke gevalle is daar sprake van bedreiging, ’n aantog en intog van onheil (tyd, die dood), verwering en verval van huis en bewoner(s), en ’n verlies aan (die sinvolheid van) die huis en selfs die woord ‘huis’. As voorbeelde kan genoem word: N.P. van Wyk Louw se “Die swart luiperd” en “Die strandjutwolf”; Peter Blum se “Kleindorpse winteraard”; Barend J. Toerien se “In ’n losieshuis”; Breyten Breytenbach se “nagmaal”; Olga Kirsch se “Alleen in die nagomslote huis”; Elisabeth Eybers se “Digteres as huisvrou”; T.T. Cloete se “Huis snags”; Antjie Krog se “Ostraseer”, Kirby van der Merwe se “Uitstalling van persoonlike trivia in portaal van my postmoderne huis”; Daniel Hugo se “Die huis luister”; en, besonder verteenwoordigend, Etienne van Heerden (1981: 30) se “Die ou digter”, wat op sy beurt terugkyk na N.P. van Wyk Louw se “Karoo-dorp: someraand”:

Ek wou nog so baie doen;
gedigte skryf wat anders is,

Bome teken, are teen die mis –
nou sit ek, met uile wat in my roep

Op my huis se agterstoep.
Dis ’n ou huis teen die see,

Plek-plek val die pleister af
en kom hier mense, skarnier my tong

Lawaaiërig ... my stories is kokkerotte
wat skarrel agter kastrolle en potte;

Ek is 'n ou huis teen die bult bo die see
sonder 'n stoof wat binne my brand,

Met op die drumpel, elke oggend,
die aanmars van die sand.

Hier word nie slegs bedreiging geregistreer nie, maar ook die liggaamlike verval van huis en bewoner (van die bewoner as 'n ou huis), 'n verlies aan haard ("stoof") en hart/inspirasie. In Antjie Krog (1994: 70) se "Ostraseer" word selfs die woord "huis" en ander "huiswoorde" aangetas, soos reeds blyk uit die aanvang van strofe een: "treurende oor die woord huis/ en oor die woorde huis toe".

7. Slot

In hierdie studie het ons verslag gelewer van ons eerste poging om die na-oorlogse Nederlandse en Afrikaanse poësie te vergelyk rondom die tema huis en tuiste, met klem op ruimtelike en identiteitskwessies. Die verkenning van resente besinnings oor komparatisme en vertaling, en die praktiese naasmekaarplasing van die twee sisteme, het uitgewys dat vergelyking geen eenvoudige en reglynige saak is nie. Van grootskaalse direkte beïnvloeding is daar ewe min getuienis gevind as van 'n eksakte ooreenstemming van periodes.

Daar kon wel vanuit die Vyftigers se assosiasie van huis, liggaam en Self, breë gemeenskaplike patrone binne die konteks van algemene moderniseringsprosesse in die poësie uitgewys word. Die verbandlegging tussen die huis en die liggaam-subjek is weliswaar nie nuut nie, maar geanker in die groot filosofiese tradisies van die Ooste en die Weste (vergelyk Versfeld, 1982). Die spanning wat hom in die poësie van die Vyftigers manifesteer ten opsigte van, aan die een kant, sy eksperimentele karakter, en aan die ander kant, die tradisionele wat deur die huis opgeroep word, vind weerklank in die kontras wat daar in die Afrikaanse poësie bestaan wat betref die representasie van die huis as geborge, statiese 'plek' en die huis as gedestabiliseerde/destabiliserende 'ruimte'.

Voorts het raakpunte na vore getree ten opsigte van die tipe herinneringspoësie wat op die huis uit die kindertyd gerig is, byvoorbeeld by Rutger Kopland en Johann Lodewyk Marais. Op hierdie stadium wil dit ook lyk asof die huis in die Afrikaanse poësie op 'n meer 'konvensionele' manier aan bod kom as in die Nederlandse, wat trouens 'n meer volgehoue avant-gardistiese tendens vertoon.

Heelwat navorsing behoort egter nog uitgevoer te word, enersyds wat betref die verdere verskerping en toetsing van die resultate waaroor in hierdie studie gerapporteer is; andersyds wat betref periodes en strominge wat nie in hierdie ondersoek (voldoende) verreken is nie.

Verskillen ten spyte, is die Nederlandse en Afrikaanse poësisisteme egter wel, soos die loseerders aan weerskante van die etenstafel in Peter Blum (1958: 9) se "Kleindorpse winteraad", op verwickelde maniere "aangewys [...] op mekaar".

Bronnelys

- Bachelard, Gaston.** 1968. *The Psychology of Fire*. Boston: Beacon.
- Bachelard, Gaston.** 1994. *The Poetics of Space*. Vert. Maria Jolas. Boston: Beacon.
- Bakker, Siem.** 1981. Een inktvis tussen de voorntjes: Over de veranderingen in het literaire werk van Jan Elburg. *Bzzlletin*, 89: 31-37.
- Blum, Peter.** 1955. *Steenbok tot Poolsee*. Kaapstad: Tafelberg.
- Blum, Peter.** 1958. *Enklaves van lig*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brems, Hugo.** 1976. *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*. Hasselt: Heidelberg-Orbis.
- Breytenbach, Breyten.** 1995. *Die hand vol vere: 'n Bloemlesing van die poësie van Breyten Breytenbach, met twee briewe. Gekeur deur Ampie Coetzee*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P.** 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- Claus, Hugo.** 1994. *Gedichten 1948-1993*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Coetzee, Ampie.** 1990. Literature and Crisis: One Hundred Years of Afrikaans Literature and Afrikaner Nationalism. In: Trump, Martin (red.) *Rendering Things Visible: Essays on South African Literary Culture*. Johannesburg: Ravan Press: 322-366.
- De Geest, Dirk.** 1989. *Onbewoonbare huizen zijn de woorden. Notities rond een gedicht van Hugo Claus uit paal en perk*. Leuven: Universitaire Pers.
- De Geest, Dirk.** 1996. Hugo Claus als experimenteel dichter. <org/tekst/gees00_hugo0_0_/gees00_hugo0_0_000_.htm> Toegangsdatum: 18/06/2006.
- De Lange, Johann.** 1995. *Wat sag is vergaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln (reds.).** 1998. *The Landscape of Qualitative Research: Theories and Issues*. Thousand Oaks: Sage.
- Devine, Brian.** 2006. *Yeats, the Master of Soun. An Investigation of the Technical and Aural Achievements of William Butler Yeats*. Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Du Plooy, Heilna.** 2003. *In die landskap ingelyf*. Pretoria: Protea.
- Du Preez, Max.** 2005. Gatvol en gemarginaliseer? <<http://152.111.1.251/argief/berigte/dieburger/2005/03/19/BY/05/01.html>> Toegangsdatum: 20/03/2005.
- Du Preez, Max.** 2006. Wat neuk ons so met die Hollanders? <Max HollandersPath-Published-DieBurgerWes-By-2006-10-07-BY-.mht> Toegangsdatum: 11/10/2006.
- Elburg, Jan.** 1975. *Gedichten 1950-1975*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Eliade, Mircea.** 1999. *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eybers, Elisabeth.** 1989. *Noodluik*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eybers, Elisabeth.** 1990. *Versamelde gedigte*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Fens, Kees.** 2004. Een vlier blijft een vlier. Over enkele gedichten van Gerrit Kouwenaar. In: Zuiderent, Ad, Ena Jansen en Johan Koppenol, Johan (reds.) *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen: Historische Uitgeverij: 27-33.
- Fokkema, Redbad.** 1999. *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam-Antwerpen: De Arbeiderspers.

- Geggus, Roswitha.** 1961. *Die wit in die poësie. 'n Ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie.* Amsterdam, diss. Amsterdam.
- Hall, Stuart.** 2004. Museums of Modern Art and the End of History. In: Tawadros, Gilane, (red.) *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation.* London: Institute of International Visual Arts: 286-291.
- Hall, Stuart en Sarat Maharaj.** 2004. Modernity and Difference. In: Tawadros, Gilane (red.) *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation.* London: Institute of International Visual Arts: 190-195.
- Hanru, Hou.** 2004. Parisien(ne)s. In: Tawadros, Gilane (red.) *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation.* London: Institute of International Visual Arts: 10-15.
- Heidegger, Martin.** 1978. *Vorträge und Aufsätze.* Pfullingen: Neske.
- Hugo, Daniel.** 1986. *Die boek Daniel.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hugo, Daniel** (samest.). 1996. *P.J. Philander. 'n Keur uit sy gedigte.* Kaapstad: Tafelberg.
- Hyde, G.M.** 2006. Comparative Literature. In: Childs, Peter en Roger Fowler (reds.) *The Routledge Dictionary of Literary Terms.* London: Routledge: 29-31.
- Jessurun d'Oliveira, H.U.** 1965. Hugo Claus. <http://www.dbnl.org/tekst/jess001sche01/jess001sche01_010.htm> Toegangsdatum: 15/06/2006.
- Joubert, Marlise.** 1973. *Domus.* Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J.C.** 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Deel 1. Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1998. *Verse vir die vraestel: 'n Poësiegids.* Kaapstad: Tafelberg.
- Kopland, Rutger.** 1989. *Dankzij de dingen.* Amsterdam: Van Oorschot.
- Kopland, Rutger.** 1995. *Het mechaniek van de ontroering.* Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Kouwenaar, Gerrit.** 1953. *Achter een woord.* Amsterdam: U.M. Holland.
- Kouwenaar, Gerrit.** 1982. *Gedichten 1948-1978.* Amsterdam: Querido.
- Krog, Antjie.** 1994. *Siklus: Beminde Antarktika en Mannin in een band.* Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie.** 2000. *Kleur kom nooit alleen nie.* Kaapstad: Kwela.
- Lucebert.** 1974. *Verzamelde gedichten.* Amsterdam: De Bezige Bij.
- Marais, Danie.** 2006. *In die buitenste ruimte.* Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, Johann Lodewyk.** 1987. *PalimpSES.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Marais, Johann Lodewyk.** 1989. *By die dinge.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Marais, Johann Lodewyk.** 2006. Henning J. Pieterse gesels met Johann Lodewyk Marais. <http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=2435&cat_id=178> Toegangsdatum: 09/08/2006.
- Nuttall, Paula.** 2004. *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500.* New Haven: Yale University Press.
- Petersen, S.V.** 1960. *Die kinders van Kain.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Petersen, S.V.** 1980. *Nag is verby.* Kaapstad: Tafelberg.
- Ricoeur, Paul.** 1997. *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of*

- Meaning in Language*. Vert. Robert Czerny, met Kathleen McLaughlin en John Costello. London: Routledge.
- Ricoeur, Paul.** 2005. *O sobie samym jako innym (Soi-même comme un autre)*. Przel. Bogdan Chelstowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rossouw, Johann.** 2007. Vir Koos Agterdeur. <<http://www.oulitnet.co.za/senet/senet.asp?id=7937>> Toegangsdatum: 30/07/2007.
- Rowland, William.** 1974. *Die huis waar ek woon*. Kaapstad: Tafelberg.
- Sadowski, Witold.** 2004. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas.
- Slauerhoff, J.** 1984. *Alleen in mijn gedichten kan ik wonen. Een bloemlezing uit zijn gedichten, samengesteld en ingeleid door K. Lekkerkerker*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Spies, Lina.** 1992. *Hiermaals*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Spies, Lina.** 1998. Elisabeth Eybers (1915–). In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: J.L. van Schaik: 428-439.
- Steyn, J.C.** 1980. *Tuiste in eie taal: Die behoud en bestaan van Afrikaans*. Kaapstad: Tafelberg.
- Stockenström, Wilma.** 1976. *Van vergetelheid en van glans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Thacker, Andrew.** 2003. *Moving through Modernity. Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester University Press.
- Toporow, Władimir N.** 2003. *Przestrzeń i rzecz, przel. Bogusław Żyłko*. Kraków: Universitas.
- Tötösy de Zepetnek, Steven.** 2003. From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies. In: Tötösy de Zepetnek, Steven (red.). *Comparative Literature and Comparative Culture*. West Lafayette: Purdue University Press: 235-267.
- Van Coller, Hennie.** 2007. Kanttekeninge by literêre vergelyking. Ongepubliseerde referaat gelewer by die Sesde Kongres van die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek, *Vergelyking en verandering*. Durban: Internasionale Konvensiesentrum: 16-18 Julie.
- Van Coller, Hennie en Bernard Odendaal.** 2005. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 2: 'n Chronologiese oorsig. *Stilet*, 17(3):18-46.
- Van Coller, Hennie en Bernard Odendaal.** 2006. Voorgelegde artikels by *Stilet* vanaf 2000 tot 2005: Waarnemings en gevolgtrekkings deur die redakteurs. *Stilet*, 18(2):123-139.
- Van de Watering, C.W.** 1979. Bedenkingen bij spontaneïteit. Over Cobra en de experimentele poëzie. *De Revisor* 6:45-55.
- Van de Watering, C.W.** 1982. Elburgs tijdelijk huis. Over 'tijdelijk huis en de wind' van Jan G. Elburg. In: Van Deel, T., R.L.K. Fokkema en J. Hoogteijling (reds.). *Over gedichten gesproken*. Groningen: Wolters-Noordhoff: 185-188.
- Van Heerden, Etienne.** 1981. *Obiter dictum*. Johannesburg: Perskor.
- Van Uffelen, Herbert.** 2006. Literature in context. <<http://www.ned.univie.ac.at/lic/>> Toegangsdatum: 15/06/2006.

- Van Wyk Louw, N.P.** 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Wyk Louw, N.P.** 1987. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte: 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Zyl, Wium.** 1998. *Boerneef: Die berggans het 'n veer laat val*. Kaapstad: Tafelberg.
- Versfeld, Marthinus.** 1979. *Our Selves*. Kaapstad: David Philip.
- Versfeld, Marthinus.** 1982. *Tyd en dae*. Kaapstad: Tafelberg.
- Viljoen, Hein.** 1982. *Waterkristal*. Johannesburg: Perskor.
- Visser, A.G.** 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.

Note

1. “Danksy die dinge” sinspeel op die titel van Rutger Kopland (1989) se bundel *Dankzij de dingen* en die gelyknamige lesing wat daarop betrekking het, opgeneem in Kopland (1995) se essaybundel *Het mechaniek van die ontroering*.
2. Johann Lodewyk Marais (2006) maak in ’n onderhoud die volgende opmerkings met betrekking tot die avant-garde in die Afrikaanse poësie: “’n Ganse geslag avant garde-digters en ’n besonder lewenskragtige era in die Afrikaanse poësie is mettertyd met hoogs aanvegbare norme en kriteria tot die vergetelheid gedoem.” En: “Dit is ook jammer dat ons nie (soos die Nederlanders) meer veel van ’n avant garde-gees behou het nie. Miskien is dit een van die redes waarom ons land se musikante ons mense veel meer opgewonde maak as ons digters!”
3. Die gedig “het licht is dichter dan...”, uit: *apocrief* (Lucebert, 1974: 38).
4. Die gedig “horror”, uit *apocrief* (Lucebert, 1974: 41).
5. Sien hiervoor De Geest (1989).
6. Lucebert (1974: 192) bedien hom ook van die metafoor “schelp” in samehang met “woorden”, “huis” en “dichter”, in die gedig “orfuis” uit de bundel *van de afgrond en de luchtmens* (1953).

Durée van die poësie – simboliese tydloosheid. T.T. Cloete in gesprek met J.W.F. Werumeus Buning.

Rensia Robinson

There are several examples in the oeuvre of the poet and literator T.T. Cloete of his diverse interaction with multifarious other poets. Similarly Cloete responds to the artistic experience of artists like painters, musicians and sculptors. From these examples it is possible to conclude that he celebrates the free play of art across boundaries of space and time. His poetic interaction with the well-known poem “Ballade van den boer” (Negen balladen, 1935) by the Dutch poet J.W.F. Werumeus Buning (1891-1958), is an example of a poetic transformation of the original without giving up its role as informing intertext. The rewriting of the title of the original poem as “Ballade van die digter” (Idiolek, 1986), plays a major role in the signification process. It alerts the reader for metapoetical strategies. It will be argued that valuable conclusions can be drawn from the example concerning Cloete’s poetics in general.

1. Inleiding

T.T. Cloete se oeuvre getuig van ’n breë en uiteenlopende interaksie met die poëtikas van ander digters, asook met die artistieke ervaring van ander kunstenaars. Hieruit blyk reeds sy uitgangspunt dat die kunsskepping tydruimtelik vry is en as sodanig oor grense heen kan kommunikeer. Ten einde na te gaan op watter wyse so ’n poëtikale gesprek gevoer word, word in hierdie artikel gefokus op ’n spesifieke voorbeeld uit Cloete se oeuvre, naamlik sy omdigting van en gesprek met ’n gedig van die Nederlandse digter J.W.F. Werumeus Buning (1891-1958). Dié bekende gedig, “Ballade van den Boer” (*Negen balladen*, 1935) word deur Cloete getransformeer tot “Ballade van die digter” (*Idiolek*, 1986). Die titel van laasgenoemde gedig is reeds ’n goeie aanduiding dat die lesers hier te make het met ’n metagedig. Dié voorbeeld maak dit moontlik om afleidings te maak aangaande Cloete se poëtika, wat breër strek as hierdie enkele gedig. Die gedigte lui soos volg:

Ballade van den boer – J.W.F. Werumeus Buning

Er stonden drie kruisen op Golgotha,
Maar de boer hij ploegde voort.
Magdalena, Maria, Veronica,
Maar de boer hij ploegde voort,
En toen zijn akker ten einde was,
Toen keerde de boer den ploeg
En hij knielde naast zijn ploeg in het gras,
En de boer, hij werd verhoord.

Zoo menigeen had een schonen droom,
Maar de boer hij ploegde voort.
Thermopylae, Troja, Salamis,
Maar de boer hij ploegde voort.
Het jonge graan werd altijd groen,
De sterren altijd licht,

Ballade van die digter – T.T. Cloete Werumeus Buning

Terwyl duisende toeriste na Golgota
die Wit Huis en Rooi Plein gaan kyk sit en skryf
die digter antwoorde wat vrae vra
aan die konkrete siel aan die eie lyf.
Hy is besig om in elke plek
van die kort vers in die lang sloer
van die eeue en aarde ’n roekelose ydel gesprek
met ewigheid te voer.

Die bysieners voer oorlewingspolitiek. Dié
paar droom
burgerlik ongehoorsaam wat digters word.
Party leef goddeloos, ander leef vroom,
vonnisse word voltrek, ander word opgeskort,
by Duinkerken en Pearl Harbour is geveg,
graan ontkiem en sterf, sterre word lig

Gods woord streed in de wereld voort
En de boer heeft het gehoord.

Men heeft den boer zijn hof verbrand,
Zijn vrouw en os vermoord;
Dan spande de boer zichzelf voor den ploeg,
Maar de boer hij ploegde voort.
Napoleon ging de Alpen op
En hij zag den boer aan 't werk,
Hij ging voor Sint-Helena aan boord
En de boer hij ploegde voort.

En wie is er beter dan een boer,
Die van de wereld hoort,
En hij ploegt niet, wat er al geschiedt
Op dezen akker voort.
Zo menigeen lei den ploegstaart om,
En deed het werk niet voort,
Maar de leeuwerik zong hetzelfde lied,
En de boer hij ploegde voort.

Heer God! De boer lag in het gras,
Toen droomde hij dezen droom:
Dat er eindelijk een rustdag was
Naar apostel Johannes' woord.
En de kwaden gingen hem links voorbij
En de goeden rechts voorbij,
Maar de boer had zijn naam nog niet gehoord
En de boer hij ploegde voort.
Eerst toen de boer dien hemel zag
Zo vol van lichten schijn,
Toen spande hij zijn ploegpaard af,
En hij veegde het zweet van zijn voorhoofd af,
En hij knielde naast zijn stilstaand paard,
En hij wachtte op Gods woord.

Een stem sprak tot aarde, hemel en zee
En de boer heeft haar gehoord:
- 'Terwille van den boer die ploegt
Besta de wereld voort!

en verbrokkel, baie saad val onderweg.
Die digter hou aan met dig.

Stadions in Soweto en Bradford brand.
Nasies ding mee om wetenskaplik bedrewe
mekaar te moor en swangeres en bejaardes
van kant
te maak. Die digter hou woorde aan die lewe
terwyl soldate in Viëtnam en Thermopylae sterf.
Die digter gaan onbarmhartig onverstoord
te midde van die algemene verderf
met sy taalskadeloosstelling voort.

In tye van groot terreur
en as die ekonomie in duie stort
raak die gewone man panies versteur
en die oorwerkte politici is aan die mal word.
Die industrieë word tot stilstand gebring.
Die ontellektuele en prostitute sit werkloos.
Die nagtegaal bly onskuldig sing
en die digter sit sy pen met sy lippe en liefkoos.

Eendag gaan die digter in die gras
lê en droom ongestoord voort
dat dit uiteindelik oordeelsdag was
volgens die apostel Johannes se woord.
Die goeies en slegtes word geskei.
Die digter lê sonder om van stryk
te raak skryf hy hoe hulle links en regs verby
hom gaan. Toe staan almal stil en kyk

hulle hoor 'n groot borrelende basuin.
Eers tóe hou hy sy pen stil.
Hulle hoor van 'n kegelwolk se kruin
'n engel verkondig die Here se wil
'n oorduidelike woord
wat sê: Ek, Ek het besluit
die aarde soos dit is bestaan voort
ter wille van dié guit dié ydelruit
stel Ek die oordeelsdag uit.

2. Literêr-teoretiese agtergrond

T.T. Cloete publiseer op 56 jaar sy eerste digbundel, *Angelliera* (1980). Reeds die bundeltitel, waarin 'n spel met simboliese moontlikhede gesuggereer word, is 'n sterk aanduiding dat dit in die teken kan staan van 'n simbolistiese tradisie. Met die publikasie van dié bundel het Cloete se literêr-teoretiese publikasies reeds laat blyk dat hy in die spoor van digters soos byvoorbeeld Carlyle, Baudelaire, Leopold, Nijhoff en talle ander beweeg, wanneer hy uitgaan van die standpunt dat die skryf van gedigte saamhang met 'n onderskeibare manier van dink. Die funksie of motivering van die poësie is vir dié digters die skep van 'n eiesoortige verwysingsraamwerk met 'n teennatuurlike logika. Cloete promoveer in 1953 aan die Gemeentelike Universiteit van Amsterdam

onder promotorskap van N.P. van Wyk Louw. Naas sy literêre leerstoel in Afrikaans Nederlands aan die Potchefstroomse Universiteit, het hy 'n tyd lank Franse letterkunde en by geleentheid kunsgeskiedenis en -waardering aan dié universiteit gedoseer. Benewens Nederland, het hy navorsing gedoen in Oxford. Teen hierdie agtergrond is sy interaksie met Europese literêre tendense voor die hand liggend.

In verband met bogenoemde tipering van digterskap haal Cloete (1970: 169) soos volg aan uit Baudelaire se *Lettres* [vrye vertaling – RR]:¹

[L'imagination] crée un monde nouveau ... Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, – et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance.

[Verbeelding] skep 'n nuwe wêreld [...]. Ek het lankal gesê dat die digter hoogs intelligent is, dat hy intelligensie by uitnemendheid is, – en dat verbeelding die mees wetenskaplike denkvermoë is. Alleenlik verbeelding begryp die universele analogie, of dit wat volgens mistieke geloof 'correspondance' genoem word.

Belangwekkend is verder dat daar in *Angelliera* 'n gedig voorkom met die titel “Correspondances” (Cloete, 1980: 41), wat Baudelaire se bekende gelyknamige gedig in herinnering roep. Ná 'n aantal *correspondances* tussen menslike biologiese eienskappe enersyds en natuurverskynsels andersyds sluit Cloete se gedig met die volgende versreëls:

[...] Daar, wolke bo 'n afgrond,
maal onsekerhede rond.

Die reeks korrespondensies van die eerste 12½ versreëls word deur die twee slotreëls gerelativeer, gedekonstrueer of oop gelaat. *Wolke* impliseer voortdurende transformasie (vergelyk die gedig “Wolk in die wind” uit die bundel *Driepas* – Cloete, 1989: 51), terwyl *afgrond* afgeronde sig ondergrawe of uitstel. Dit impliseer misterie. Met die twee slotreëls word dus gesuggereer dat die voorafgaande reeks korrespondensies nie staties is nie. Dit blyk ook uit die feit dat dit nie gaan om eenduidige of enkelvoudige korrespondensies nie – “die oog” het byvoorbeeld “iets van 'n vrug / van 'n bessie of kristal 'n juweel [...]”. Wanneer die wye voorkoms van korrespondensies in Cloete se oeuvre in aanmerking geneem word,² kan afgelei word dat hy met Baudelaire die oortuiging deel “that the poet does not create but interprets correspondences already in existence as part of a universal analogy” (Hönnighausen, 1990: 25).

In Cloete se gedig word dit duidelik dat die korrespondensies geaktiveer word deur sintuiglike sensasies (sig, gevoel, reuk, gehoor, smaak) wat fluktuëer soos wolkformasies. Dit is hierdie immer vervlugtigende en ontwykende formasies of patrone tussen die wêreld, die waarneming, perspektief en seismografiese taal wat die digterlike verbeelding aktiveer en lei tot 'n bepaalde vorm van kreatiewe bewussyn. Een van die opvallende eienskappe van sogenaamde simbolistiese digters is die suggestiewe aard van hulle poësie. Die Franse simbolistiese digter Mallarmé (in Peschel, 1981: 3) verwoord dit soos volg:

'I think that [...] there must only be allusion [...] to *suggest* an object, there's the dream. The perfect use of this mystery constitutes the symbol: to evoke little by little a mood, or, inversely, to choose an object and to disengage from it a mood, through a series of decipherings.'

In hierdie opsig is Cloete 'n digter wat saampraat met sowel antieke as eietydse digters wat in so 'n digterlike tradisie skryf.

Ten einde hierdie stelling konkreet te beredeneer, word hier gefokus op "Ballade van die digter" uit *Idiolek* (Cloete, 1986: 66-67).³ As onderskrif vir dié gedigitel is daar 'n verwysing na die Nederlandse digter Werumeus Buning (1891-1958). Dit bring die leser op die spoor van dié digter se gedig "Ballade van den boer" (*Negen balladen*, 1935). Dit is op sigself 'n betekenisvolle verwysing, wat ook spore lê na ander verbandhoudende gegewens in die Cloete-oeuvre. Die refrein in die Werumeus Buning-ballade lui: "En de boer hij ploegde voort." Die vergelykbare frase in die Cloete-ballade is: "Die digter hou aan met dig." 'n Verwysing wat hierdie twee 'wêrelde' met mekaar verbind, is Cloete se aanhaling uit 'n gedig van J.H. Leopold, "De molen", waarin hy die digterlike denkproses en denkwyse karteer. Dit lui soos volg (Cloete, 1970: 168): "In 'De molen' sê Leopold van die ontwikkelende versvorm dat dit die 'altijd nieuw geploegde voor' is waarin die saad van die gedagte val en ontkiem." In dieselfde afdeling as waarin die verwysing na Werumeus Buning in die bundel *Idiolek* voorkom, kom ook 'n gedig voor met die titel "Leopold" (Cloete, 1986: 63), wat hierdie aanhaling duideliker relevant maak. 'n Transkripsie van "Nijhoff" in dieselfde bundelafdeling (Cloete, 1986: 64) sluit met die veelseggende strofe met boer/digter- beeldspraak: "(dit is goed dat mens [...] in onvrugbare aarde moeisaam bly spit / ter wille van gedroomde pooltogte wat gedigte maak". Vir Cloete is die boer en sy arbeid ook simbool van die Goddelike Skepper se transformerende bedrywigheid om byvoorbeeld die landskap te plooi of die ravyn te skeur (in die gedig "kwingkwang" uit die bundel *Idiolek* (Cloete, 1986: 12).

'n Verdere betekenisvolle verband tussen die bedrywe van boer en digter in Cloete se oeuvre, is die buiteblad van die keurbundel met 100 van sy gedigte, *Die baie ryk ure* (Cloete, 2001a). Die voorblad is 'n oestoneel uit 'n geïllustreerde gebedeboek uit 1413-1416 en die agterblad 'n ploegtoneel uit dieselfde geskrif (Rothenstein, 1969, vol. 12: 2343 en 13: 2603). Die implikasie van dié simbolies gelaaide omslag vir die digbundel is voor die handliggend: die gedigte-oes is die resultaat van digterlike ploegaksies. Albei hierdie handeling is ten nouste gekoppel aan natuur- en kosmiese prosesse (vergelyk die agtergrond van 'n kalender en die diereriem, asook die eerste gedig in die bundel wat gekonstrueer is volgens 'n etmaal se gebede). Ook hierdie gegewe word gereflekteer in die Cloete-oeuvre. Cloete is fynsinnig ingestel op die omringende natuur en kosmos. Naas talle gedigte in dié verband, getuig die titel van die bundel *Met die aarde praat* (1992a) hiervan, asook die titel van die bundel *Driepas* (1989). Die veelseggende beginreël van die gedig "Die wonderbaarlike liggaam" uit laasgenoemde bundel (Cloete, 1989: 161) lui byvoorbeeld: "Ons liggame word wonderlik ingeweef in die tyd." Hiernaas is Cloete ook 'n religieus bewuste digter, al getuig sy gedigte deurgaans van die "aanwesigheid van die afwesigheid", soos een van die afdelings van *Idiolek* getitel is. Die kontrasterende begin- en eindreëls van die eerste gedig in

laasgenoemde afdeling, naamlik “alle dinghe bounding line” (Cloete, 1986: 83), gee uitdrukking aan dié paradoks. Die eerste twee versreëls lui: “God is poliglot ongemeet / en oral onbepaal”, terwyl die twee slotreëls lui: “tog wil Hy holis wyer / as wyd Hom tot my verkleineer”.

Hierdie gegewens is, volgens my, reeds voldoende motivering om ’n kode van simboliese vormgewing in Cloete se oeuvre te identifiseer. Die digterlike bedryf as sodanig neem in “Ballade van die digter” die vorm aan van ’n simbool. Daar word in hierdie ondersoek onderskei tussen simbolisme as literêre beweging, teenoor ’n proses van eiesoortige digterlike simboliese vormgewing.

3. Simbolisme as digterlike strategie

Dit gaan in hierdie ondersoek nie om die spesifieke Simbolistiese beweging van die 19de eeu nie, maar om die begrip *simbolisme* as ’n digterlike strategie wat eiesoortig aangewend word deur digtersfigure uit verskillende tradisies en periodes.⁴ A.L. Sötemann (1985: 124) wys ook daarop dat bepaalde literatuurkonsepsies soos die *simbolisme* in die moderne Westerse letterkunde *nie* tydgebonde is nie en daarom nie slegs kan dien as “period concept” nie. Baudelaire (Preminger, 1993: 1256) het so ’n digterlike instelling getipeer as “the ‘evocative bewitchment’ of words to make the symbol open-ended in its power to signify and polyvalent in its reception”.

Eco (1990: 9) verduidelik die belangrike onderskeid tussen die retoriese gebruik van simbole as allegorieë (byvoorbeeld die kruis, hamer en sekel) waarvan die betekenis by wyse van konvensie vasgelê is, teenoor die gebruik van simbole as poësie. Laasgenoemde gebruik verskil ook van ’n religieuse, antropologiese, psigologiese of semiotiese benutting van die begrip. Eco (1990: 9) voer die ambivalente gebruik van simbole terug na die Griekse etimologie. Die simbool was ’n teken, die aanwesige deel van ’n gebreekte voorwerp soos ’n tafel of ’n medalje. Die semiotiese funksie daarvan was om die komplementêre deel op te roep waarmee dit potensieel herverbind kan word. Betekenismoontlikhede van die werkwoord *symbollein* was om te ontmoet; om ’n betekenis af te lei; om ’n gissing te maak; om ’n raaisel op te los; om ’n afleiding te maak van iets wat nie presies is nie omdat dit onvolledig is; en om iets te suggereer, op te roep of te onthul, sonder om dit letterlik uit te spel. Die simbool is wel ’n *semeion*, maar een met ongemerkte moontlikhede. Dit was ’n goddelike boodskap wat verstaan kon word sonder dat dit moontlik is om dit uit te spel. Eco (1990: 9) kom dus tot die gevolgtrekking: “In this sense a symbol was an ominous sudden experience that announced vague consequences to be tentatively forecast.” In ’n ondersoek na simbolisme in Totius se werk wys Cloete (1993: 349) soos volg op soortgelyke eienskappe van simbolisering: “Simbolisering beteken in sekere opsigte vervaging; vervaging in die sin dat ons die simbool nie altyd rasioneel en definitief kan bepaal nie. Dit is die vermenigvuldigende, verdienstelike vaagheid van die simboliese” wat “deur toepassings te veel (kan) verbesonder” word. Vir Cloete (1993: 354) is “simboliek verrykte, gesintetiseerde betekenis”.

Veelseggend word die begrip *simbolisme* gekoppel aan Baudelaire se idee van

correspondances in sy gelyknamige gedig, waarin hy verwys na “the forest of symbols” waarmee die digter werk. Die digter is by uitstek ’n vertaler en dekodeerder van simbole, meen Peschel (1981: 16) in haar studie oor die vier leidende Franse simbolistiese digters, naamlik Baudelaire, Rimbaud, Verlaine en Mallarmé. Sy wys ook daarop dat simbolisme ’n veel breër estetiese en historiese basis het as die term wat gebruik is vir Franse en Belgiese skrywers van die laat 19de eeu (Peschel, 1981: 1). Nietemin is hulle uitsprake tiperend van bepaalde artistieke uitgangspunte, soos reeds gebllyk het.

Baudelaire (Preminger, 1993: 1256) stel byvoorbeeld die doelbewuste vakmanskap van die digter bo uitsluitlike romantiese inspirasie. Desgelyks verklaar Cloete (1984: 9): “Ek kom nie weg van die literêre *artefak* nie, van die feit dat die literêre werk ’n kunswerk is, gemaak deur ’n bepaalde talent.” Elders wys hy (Cloete, 1970: 170) op Coleridge se tipering van die kreatiewe verbeelding se sin vir vorm en struktuur, vir “combination or intertexture”, asook “the power of reducing multitude into unity of effect, and modifying a series of thoughts by some one predominant thought or feeling”. Die spore van hierdie benadering en voorkeure is deurgaans herkenbaar in Cloete se oeuvre. Die boer as simbool van volhardende arbeid is in dié opsig dus reeds ’n veelseggende *correspondance* vir ’n digter met so ’n uitgangspunt. In ’n lesing met die titel “Die dromende denke van die digter” het Cloete (1984: 2) onder meer verduidelik:

Die boer wat as praktikus sy land wil uitlê, sy plaas wil beplan, vind uit dat daar artistieke faktore in die spel kom, en as sy uitleg en oorleg klaar is, lyk die land en die plaas anders as wat hy oorspronklik gedink het, dalk baie mooier as wat hy dit wou gehad het. [...] [D]ie uiteindelijke produk is die resultaat van sowel ingewing as beplanning. Van moeilik skryf kom maklik lees – het die skrywers van die antieke tyd al gesê.

4. Simbool as vormgeleier

’n Vergelyking tussen Werumeus Buning se “Ballade van den boer” en Cloete se “Ballade van die digter” lewer betekenisvolle parallele op, maar ook ewe veelseggende omdigtings. In albei gedigte is daar sprake van ’n afwagting van die onverwagte, maar ook beslissende moment. Dit skort egter nie ’n haas obsessionele handeling op nie wat die karakter dra van “’n lewenstaak” waarop hardnekkig gefokus word en wat oënskynlik alle ander betrokkenheid relatiewe. Dit sou selfs as ’n besetenheid getipeer kon word. In die lig van die religieuse raamwerk van albei ballades kan dié handelinge as roepingsgedrewe getipeer word. Die herhalende refrein in die Werumeus Buning-ballade (“Maar/En de boer hij ploegde voort”) kom agt keer voor. Die ooreenstemmende frase in die Cloete-gedig (“Die digter hou aan met dig”) word, anders as in die boerballade, gevarieer en betekenisvol verbruim. Dit impliseer bewustelike woordspel of digterlike woordontginning, naas die element van herhaling. Die handeling van die boer skep die indruk van morele pligsbesef – vergelyk die versreëls: “Toen keerde de boer den ploeg / En hij knielde naast zijn ploeg in het gras, / En de boer, hij werd verhoord.” In albei gedigte is daar die bewussyn dat ’n mens bestaan in verhouding staan tot die numineuse. Dit relatiewe die sterk fokus op tyd of historiese prosesse in albei gedigte. Kontinuiteit en apokalips word in spanning met mekaar geplaas. Daarmee

saam word die (eindeloos) herhalende taak simbool van ewige lewe. Soos ploeg vir die boer simbool word van die lewe wat voortgaan, alternatiewelik van ewige lewe, blyk dit dat die skep van poësie vir die digter 'n proses is van 'n telkens nuwe hergeboorte. (Vergelyk in hierdie verband Peschel, 1981: 10 se aanhaling van Mallarmé se tipering van die digterlike taak as: “the duty to re-create everything”.)

Met die slotreëls markeer die Cloete-ballade nogeens 'n subtiële semantiese nuanse. Die boer-ballade sluit met die versreëls: “Terwille van den boer die ploegt / Besta de wereld voort!” Hiervan sou afgelei kon word dat, deur die boer se landboukundige bydrae, lewe gevoed word en dus kan voortbestaan. Hierteenoor lui die Cloete-ballade: “die aarde soos dit is bestaan voort / ter wille van dié gult dié ydeltuit // stel Ek die oordeelsdag uit.” Die digterlike bedryf is, daarteenoor, louterse spel (hansworsery!) waarvan die “aarde” se voortbestaan nie fisies afhanklik is nie. Dit is eerder die digterlike bedryf wat danksy die lewe kan voortbestaan. Hierdie oënskynlike oëverblindery relativer die finale oordeel, by implikasie oor goed en sleg.

Werumeus Buning se ballade kom voor in die bundel *Negen balladen*. Die digter het die kritici van sy ballades geantwoord met die sitaat: “poetry must be brutal, before it can be human again” (aangehaal deur Hijmans, 1969: 135). In verband met hierdie ballade skryf Hijmans (1969: 135):

Deze ballade is van het negental verreweg de bekendste geworden en gebleven. Wie vrijwel niets meer van Werumeus Buning weet, kan de belangstellende vrager nog vertellen, dat die man [...] een ballade [schreef] waarvan het refrein luidde: “En de boer, hij ploegde voort.”

Hieruit sou mens kon aflei dat Werumeus Buning se “Balladen van den boer” implikasies het wat nie deur alleman (of kritici) onderskei is nie. Cloete se interaksie met hierdie ballade gee daarenteen blyke dat hy die spanning tussen volksheid, eie aan sekere ballades, en die donker toon van die alledaagse as noodlotsgebeure, herken. Dit gee 'n ander dimensie aan die herhalende refrein. Al is die arbeid van die boer so seker soos die sonsopkoms en sonsondergang, is sy roterende arbeid 'n ewe seker teken dat dit deel vorm van 'n siklus wat voltooi word in die aanbreek van die ewige rus. Dit sluit aan by die gedagte wat verder gevoer word in die Cloete-ballade, naamlik dat die digterlike “antwoorde wat vrae vra” (eweneens 'n sikliese proses) staan teenoor die “oorduidelike woord” van dié apokalips wat beheer uitoefen oor die finale oordeel oor goed of kwaad. Dit impliseer, verreikend, die opskort of dekonstruksie van taal as 'n proses van betekenis-uitstel of -verleng – 'n procédé eie aan digterlike taal. Dit poneer nie absolute waarhede nie, maar gaan 'n spel daarmee aan.

Dit blyk reeds duidelik dat die Cloete-gedig nie 'n blote transponering is van 'n ander gedig nie. Die boer van die Werumeus Buning-ballade word simbolies geaktiveer en betekenisverruimend getransformeer in 'n nuwe semiotiese universum. Dit is belangrik om te let op die uiteindelijke aard van hierdie transformasie. Wat in hierdie ballade sigbaar word, is 'n procédé wat Peschel (1981: 17) ook in gedigte van Baudelaire soos volg identifiseer: “In it the poet’s quest takes the form of a symbol [...]”. Vir Baudelaire (Peschel, 1981: 17) is die digter by uitstek vertaler en ontsyferaar van simbole, soos dit ook duidelik word in die spel van die digter met 'n ander digter

se simbole in die Cloete-ballade.⁵

5. Transkripsie

Sowel die titel van die bundel waarin Cloete se “Ballade van die digter” voorkom, as die opskrif van die afdeling – “transkripsie” – is betekenisvol ten opsigte van die gesprek tussen die twee gedigte. Die bundeltitle as sodanig, *Idiolek*, dra ’n kodekarakter. Van den Akker (1985: 15) tipeer *idiolek* as literêre begrip soos volg: “Iedere digter werkt – bewust of onbewust – met een complex van poëzie-inhoudelike en technische procédés die te zamen zijn literaire idiolect vormen.” (vergelyk ook Dorleijn, 1984: 5 en verder). Die bundeltitle *Idiolek* fokus dus by voorbaat die aandag op die “poëzie-inhoudelike en technische procédés” van die digter.

Die afdeling “transkripsie” bevat tien herskrywings of transformasies (“omdigtings” is die begrip wat Cloete, 2001b: 25 gebruik)⁶ van bestaande digterlike werke, waaronder die Werumeus Buning-gedig. Die verklaring van die begrip “transkribeer”, naamlik “in ’n ander stelsel van skriftekens oorsit; die tekens verander vir ’n ander doel” (De Villiers *et al.*, 1985), is ’n verdere betekenisvolle aanduiding van die digterlike procédé wat in die afdeling gevolg word. Die oorspronklike word geïnternaliseer (Dorleijn, 1984: 6) binne ’n alternatiewe *idiolek*.

6. Vormaspekte

Met ’n eerste oogopslag is daar duidelik ’n vormooreenkoms tussen die twee gedigte. Albei het sewe oorwegend agtreëlige strofes met twee afwykings by Werumeus Buning, naamlik strofe 6 en 7. Die Cloete-ballade eindig met ’n eenreëlige strofe, naas ses agtreëlige strofes. Daarmee word die slot van die Cloete-gedig maksimaal gedramatiseer. Dit wyk ook betekenisvol af van die ‘slotsom’ van die Werumeus Buning-gedig. In dié geval is dit nie pligsgetroue arbeid (van die boer) wat sal voortgaan nie. Dit is die *spel* van die digterlike “guit dié ydeltuit” wat afronding (beslissing) uitstel. Volgens De Vries (1974: 177) is die boer ’n geykte simbool van die karnavaleske vanweë sy bydrae tot fertiliteit. Die digter, as woordbevrugter (vergelyk die liefdesverhouding met sy pen), pas ewe goed in hierdie gestalte. In albei ballades skep die massa die indruk van ’n karnavaleske optog, terwyl boer en digter desgelyks in der waarheid buitestaanders is – proto-nar uit pas met die res. In die Cloete-ballade word die kontras met die digter (die guit, die ydeltuit) egter verder gevoer as in die bronteks. Daar is eerder sprake van dié soort kritiese afstand wat Bakhtin (aangehaal in Hutcheon, 1985: 74) soos volg tipeer: “As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchial ranks, privileges, norms, and prohibitions.” (vergelyk die versreëls: “[...] Dié paar droom / burgerlik ongehoorsaam wat digters word.”). Hieraan voeg Hutcheon toe: “Note that he said ‘temporary’ ‘suspension’ and not permanent destruction of ‘prevailing norms’.”

Die struktuur van agtreëlige strofes is naas die konvensie van die Franse balladevorm

bykomend betekenisvol in gedigverband. In die boer-ballade speel die sikliese natuurprosesse vanselfsprekend 'n belangrike rol. In albei ballades gaan dit egter ook om historiese en kosmiese sikliese prosesse. In die lig hiervan is die volgende simboliese waarde van die syfer 8 relevant: "A symbol of the infinite and eternity, the number 8 also represents the terrestrial and celestial energies that continually circulate from top to bottom and bottom to top and regenerate themselves." (Didier, 2000: 384). Binne hierdie verband korrespondeer Cloete se sewe strofes met 'n Bybelse skeppingsperiode. Dit ondersteun die deurlopende tema van die digter as simboliese skepper. Die struktuur dra dus by tot die simboliese semantiseringsproses.

Tradisioneel is die ballade 'n dansvorm (vergelyk Latyn, *ballade*: om te dans). Die feit dat Cloete dié ballade (dans) van die digter in hierdie vorm skryf, sluit aan by Valéry (1987: 42) se siening dat poësie gelyk is aan die dans, wat 'n sisteem van handeling is met 'n doel op sigself. Dit is, anders as loop, nie afgestem op 'n vaste eindpunt nie (vergelyk die uitstel van afronding aan die einde). Valéry (1958: 207) skryf in dié verband: "Prose and poetry are distinguished, therefore, by the difference between certain laws or momentary conventions of movement and function, applied to identical elements and mechanisms." Korresponderend gaan dit in "Ballade van die digter" om die spel as sodanig. Die elemente van herhaling, eie aan die balladevorm, suggereer dit. Dit is betekenisvol dat Cloete se vierde digbundel die titel *Driepas* dra. In een van die gedigte in hierdie bundel (Cloete, 1989: 178) word die maak van gedigte toepaslik getipeer as 'n "droomhuppel".

Anders as in die geval van Werumeus Buning se "Ballade van den Boer", handhaaf die Cloete-ballade die vaste rympatroon ababcdcd (kruisrym). Grové (in Cloete, 1992b: 17) wys daarop dat wanneer die rympatroon in al die strofes dieselfde bly, dit "die digter se vindingrykheid tot die uiterste toets". Die eindrym word egter boonop gesuspendeer deur oorwegende enjambemente. Die prosodiese relevansie van hierdie procédé ("oversprong" volgens Van Gorp, 1986: 118), blyk uit die volgende waarnemings (Preminger, 1993: 359):

In reading, the noncoincidence of the frames of syntax and meter in enjambment has the effect of giving the reader 'mixed messages': the closure of the metrical pattern at end-line implies a stop (pause), no matter how infinitesimal, while the obvious incompleteness of the syntactic period says, *go on*. The one scissions the other. These conflicting signals, in heightening readerly tension, also thereby heighten awareness, so that in fact one is made more aware of the word at line-end than its predecessors [...].

Hierdie tegniek komplementeer die dekonstruksie-modus om "antwoorde te gee wat vrae vra". Dit kan onder meer geïdentifiseer word as 'n vorm van "taalskadeloosstelling". Terwyl die rymwoord aandag vra, vergly markering deur die enjambement. Dit demonstreer ook in dié geval Cloete se bewustelike vakmanskap.

7. Semantiese transformasie

Die opvallende parallelle frases in Werumeus Buning en Cloete se ballades versterk die simboliese waarde van die boer. Albei ballades open met 'n verwysing na die eweneens

simbolies gelaaide Golgota en eindig, kronologies gesproke, binne dié tekenverband, met die beloofde wederkoms en laaste oordeel of apokalips. In albei gevalle is daar sprake van ’n gesaghebbende Stem wat “tyd (en dus aktiwiteit) verleng”. In albei gevalle is die ‘hoofkarakter’ (boer/digter) as gevolg van ’n bepaalde toewyding ’n geïsoleerde, terwyl die skare “in ’n droom” onderskeidelik links en regs verbygaan. Dit blyk dat diegene wat ingestel is op ’n dubbele werklikheid, die begenadigdes is – diegene met perspektief.

’n Proses van stiplees bring aan die lig hoe afwykings van die vroeër ballade kommentariënd funksioneer. ’n Nuwe gedig kom tot stand, wat ook ’n tematiese heroriëntering tot gevolg het. Terwyl Golgota in die eerste ballade as historiese gebeurtenis ter sprake kom, is dit in die later ballade ’n blote toeriste-atraksie. Dit word ’n geykte ideologie naas ander eietydse Magte – “die Wit Huis en Rooi Plein”. Ironies roep dié drietal Golgota se drie kruise op. Hierop reageer boer en digter verskillend. Die boer beperk homself tydgebonde by sy “akker” wat hy gelowig wy in gebed. Hierteenoor blyk dit dat die digter se “kort vers” (sy “akker”) “in die lang sloer / van die eeue en aarde ’n roekelose ydel gesprek / met ewighede [...] voer.” Hiermee word die Werumeus Buning-gedig postmodernisties geparodieer. Die digter gaan (ongelowig) “sit en skryf/[...] antwoorde wat vrae vra / aan die konkrete siel aan die eie lyf” – weereens eksistensiële vrae maar wat ironies, krities gevra word. Tyd en ewigheid vorm ’n disjunksie. By implikasie gaan dit nie slegs om ’n vraag na die sin van ’n historiese Golgota terwyl oorloë en onheile voortwoeker nie. Dit gaan selfs om ’n vraag na die sinvolheid van die soort “gelowige” arbeid waarvan die boer ’n teken is in tye wanneer alles “in duie stort”, soos onlangse historiese rampe nogeens uitgewys het.

’n Dramatiese verskil tussen boer en digter tree hiermee na vore. Teenoor die (tradisionele) boer as simbool van behoudendheid en orde, roem die digter homself as anargis. Laasgenoemde droom “burgerlik ongehoorsaam” en gaan “onbarmhartig onverstoord / te midde van die algemene verderf / met sy taalskadeloosstelling voort.” Hy is die taalanargis wat die logiese ordes versteur, selfs afbreek deur “’n roekelose ydel gesprek”. Dit impliseer parodie. Teenoor die ootmoed van die boer kom die digter as aanmatigend en verwaand voor. Te midde van wanorde is hy, onskuldig soos die nagtegaal in die voorafgaande versreël, onaangeraak, “aan die liefde maak” met sy pen. Daarmee parodieer hy selfs die prostitute wat werkloos is as gevolg van maatskaplike katastrofe. Hutcheon (1985: 6) se omskrywing van parodie is hier van toepassing: “Parody [...] is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion. [...] [It] is repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.”

Dit is veelseggend dat juis die versreël “Maar de leeuwerik zong hetzelfde lied,”, weerklank vind in die Cloete-ballade, maar weereens met subtiële wysiging. “Die nagtegaal bly onskuldig sing”, lui dit in die Cloete-ballade. Binne die gedigverband word die nagtegaal – ’n voël van die nag – simbolies geaktiveer. Werumeus Buning se “Maar de leeuwerik zong hetzelfde lied” klink veel vertroostender. Die leuwerik se lied word ook nog, in teenstelling met dié van die nagtegaal, met die aanbreek van die dag geassosieer (vergelyk die idioom: “up with the lark” onder die lemma “Lark” in

Ilson, 1984: 953). Die lied van die nagtegaal is ambivalent. Naas 'n liefdeslied, is dit ook simbool van pyn en verlange, en in Christelike verband, 'n verlange na die hemel. Paradoksaal genoeg is dit in folkloristiese verband beskou as die lied van 'n verlore siel. Die nagtegaal se lied is ook 'n sterwenslied (Herder, 1986). Dit sluit alles aan by die res van die digterlike ambivalensie.

Sekerlik die veelseggendste transformasie in die Cloete-ballade is ten opsigte van die verwysing na die droom. Anders as die boer se droom, wat 'n geïsoleerde ervaring is wat teenoor die ploegaksie staan (vergelyk “[...] De boer lag in het gras, / Toen droomde hij dezen droom:”), is die digter van die Cloete-ballade s'n 'n wakende droom wat deel vorm van die skryfproses – vergelyk die frases: “die digter in die gras / lê en droom ongestoord voort”, “Die digter lê sonder om van stryk / te raak skryf hy [...]”. Daarmee word die skryf van die gedig 'n droomdenke – Cloete (1970: 167-196) het, op grond van Leopold, die digterlike manier van dink getipeer as “dromende denke”. Dit impliseer onder andere 'n primordiale of maagdelike blik. Dit is alleenlik die apokaliptiese “oorduidelike woord” wat die digterlike pen suspendeer om 'n oomblik van tydloosheid te bewerkstellig. Dit vorm die ontmoetingspunt tussen immanensie en transdensie (die boer is besig om “[...] 'n roekelose ydel gesprek / met ewighede te voer” – dit wil sê tyd word gerelativeer deur ewigheid). Hiermee word die digterlike “kyk” wat kontrasteer met die “bysieners” wat oorlewingspolitiek beoefen, gedemonstreer. Die digterlike oorlewing word gesanksioneer deur jukstapenering met die bo-tydelike, by implikasie die ewige. Die Cloete-ballade roep onwillekeurig 'n gedig van Yeats op, naamlik “The Second Coming”, wat eweneens in die simbolistiese tradisie geskryf is. Aangesien Cloete se ballade open met 'n verwysing na Golgota (by implikasie die eerste koms), kan afgelei word dat die digterlike verbeelding na aanleiding hiervan 'n tweede koms antisipeer. Dit word egter by implikasie uitgestel by grasia van die digter se verlossende uitkoms deur gedigte te maak. In die gedig “Spioen” (Cloete, 1992a: 69), wat as verlenging van “Ballade van die digter” gelees kan word, word van die digter gesê: “ek is op die riskante ingestel [...] om in die geheim geheime openbaar / te maak en die werklikheid te interpreteer.” In aansluiting hierby word sy bedryf van naamgewing in religieuse simbooltaal vertaal, naamlik 'n heilige onderneming wat volbring word “asof in 'n derde sakrament”.

In die oevres van simbolistiese digters is daar 'n voortgaande dialoog tussen die reeds genoemde aanwesigheid en afwesigheid (Peschel, 1981: 64). Hiervan getuig Cloete se oeuvre deurlopend. Daar is voorheen genoem dat die opskrif van een van die afdelings wat volg op die transkripsies in Cloete se bundel *Idiolek* is: “die aanwesigheid van die afwesigheid”. Vir Mallarmé was die simbool van homself as digter, dié van medium vir die transendente, 'n konkrete teenwoordigheid waardeur die spirituele wêreld gemanifesteer kan word. Daarom was die gedig vir hom “a revelation – in and through the physical – of the otherworldly” (Peschel, 1981: 52).

Naas fokus op die andersoortige digterlike manier van sien in die Cloete-ballade (vergelyk ook die titel van die bundel *Uit die hoek van my oog*, 1998), is die belangrikste onderskeidende eienskap van die digtersambag 'n eiesoortige hantering van taal. In die Cloete-ballade is dit die variëring van die sleutelfrase: “die digter hou aan met dig”, in

teenstelling met die Werumeus Buning-ballade waar dié frase: “Maar/En de boer hij ploegde voort”, eenstemmig herhaal word. Dit is dus belangrik om te let op watter aspekte van die digterlike ambag hiermee ter sprake kom.

Dit blyk deurgaans dat digterlike taal die taal is van die paradoks: die digter “sit en skryf / [...] antwoorde wat vrae vra”, hy voer “’n roekelose ydel gesprek / met ewighede”. Teenoor die aktivisme van krisistye, is hy ’n (nuttelose) dromer. Hy bly “onbarmhartig onverstoord / te midde van die algemene verderf”. Terwyl hy woorde aan die lewe hou, beteken dit paradoksaal “taalskadeloosstelling”. Dit kontrasteer dramaties met die apokaliptiese “oorduidelike woord”. Desondanks bestaan dit in die droom van dié “guit dié ydeltuit” by grasia van dié Woord. Die ingebedheid van die ballade in ’n Christelike era fokus die aandag op die digterlike relativisering van tyd: die “kort vers” wat in gesprek tree met “die lang sloer / van die eeue en aarde”, sowel as “met ewighede”. Volgens Cloete (1980: 80) se gedig “Vertelde tyd verteltyd” uit sy bundel *Angelliera* is dit ’n transendentale werkwyse –vergelyk die versreëls: “Met een verhaal is die onbegonne werk / van sloerige milleniums laat vertel / in een voltooide week, [...]”.

Uit hierdie voorbeelde is dit duidelik dat die begrip “taalskadeloosstelling” ’n sleutel is tot die digter se uitgangspunt aangaande die maak en die funksie van poësie. Dit is egter ook ’n ewe toepaslike tipering van die uitgangspunte van die sogenaamde postmodernisme soos Hutcheon (1991: 1) dit identifiseer: “Postmodernism [...] takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement.” Dit bevestig weer die stelling dat die sogenaamde “simbolistiese imaginasie”, wat Finn (1993: 269) identifiseer in die poësie van Walt Whitman (1819-1892), Wallace Stevens (1879-1955), T.S. Eliot (1888-1965) en W.B. Yeats (1865-1939), nie ’n tydruimtelik afgeloopte benadering tot die poësie is nie. Dit is eietyd vertaalbaar. Alternatiewelik kan die afleiding gemaak word dat die digter se “taalskadeloosstelling” nie eksklusief postmodernisties is nie.

8. Die metagedig

Op grond van wat reeds uit die Cloete-ballade afgelei is, kan dit bestempel word as metagedig. Terwyl Hutcheon (1985: xiii) metafiksie enersyds as postmodernistiese tendens identifiseer, noodsaak vroeër selfrefleksiewe tekste die ondersoeker andersyds om dit slegs te tipeer as eietydse metafiksie (Hutcheon, 1985: 3). Die metagedig kan na aanleiding van Hutcheon se definisie getipeer word as gedig waarin selfrefleksiewe kommentaar gelewer word en wat bewustelik sy eie linguïstiese identiteit verken (Hutcheon, 1985: 1, 7). In die Cloete-ballade kan dié uitgangspunt herken word in die metafiksionele stelling: die digter “sit en skryf / [...] antwoorde wat vrae vra / aan die konkrete siel aan die eie lyf.” Die gedig impliseer nie slegs vrae aan sigself nie, maar by implikasie ook vrae aan die “bysieners” en “ontellektuele” (vergelyk ook die bewustelike neologisme: “On[ingeligte]-[in]tellektuele”).

Die digter tipeer homself as nar (“dié guit dié ydeltuit”) wat nie slegs gekkeer nie (homselfnie ernstigopneem nie), maar ook sy eie refleksie of spel identifiseer as “droom”,

dit wil sê verbeeldingsvlug. Juis die selfrefleksiewe aard van hierdie gekseerdery dekonstrueer die blote spelkarakter van die digter enersyds, maar andersyds parodieer dit weer die soort erns waarmee die maghebbers die voorts krydende werklikheid hanteer.

Na aanleiding van die versreël: “[...] Die digter hou woorde aan die lewe”, sou die oorkoepelende tema van die gedig kon wees: die noodsaak van poësie. Dit is veelseggend dat die erns van die maak van poësie, ten einde nie slegs taal nie, maar die kwaliteit van taal te bewaar, juis deur die Franse digters van die simbolistiese beweging begryp is. “For these four French symbolists, poetry becomes the search for, and the shaping of, a new poetic language [...] each poet forges his own special language: a language clothed in mystery, to reveal the mystery”, skryf Peschel (1981: 5). Hierop brei Valéry (1958: 222) soos volg uit:

[...] the French Academy is a kind of registry where we record without haste the birth, and with melancholy the death, of *words*. [...] It is not the actual disappearance and substitution of terms that is serious. That is the very life of language. But the quality of those, which have disappeared and that of the newly born are hardly comparable.

Valéry (1958: 224) kom dan tot die gevolgtrekking:

I will even say that it is not poetry alone which is endangered; the very integrity of the mind is at stake; for all these words of our day, all these abstractions of an inferior quality (since they are not defined) are content with a crumbling logic. [...] We constantly hear reasoning that is nothing of the kind; the critical spirit is becoming weaker [...] All this contributes to a general degradation of language, but in particular corrupts it in its natural poetic functions.

Die gedig is hierdie soort besinning op die lewensbelangrikheid van die digterlike ontginning van taal.

Afgesien van die taalargument in “Ballade van die digter”, is Cloete se ontginning van ’n omvattende leksikografie opvallend. Hy word dikwels ’n opsetlik ontoganklike woordeskat ten laste gelê. Neologismes by wyse van woordspeling, hersamestellings (vergelyk die genoemde “ontellectuele”), woorde uit die eietydse wetenskap, sowel as verslyte woorde soos “kadaster” (grondregister – Cloete, 1998: 79), vorm deel van sy poëtikale woordeskat. Hierdie procédé klop egter met sowel die metapoëtiese stelling in sy gedig as met die siening van ’n digter en teoretikus soos Valéry.

Die taak van die digter as teoretikus sluit aan by die skryf van metapoësie. Van Baudelaire, soos van Cloete, is gesê dat sy estetiese geskifte saam met sy poësie gelees moet word omdat dit moeilik is om die twee van mekaar te skei. Dit verteenwoordig verskillende fasette van dieselfde artistieke ervaring. In dié verband skryf Wagner (1946: 6), die vertaler van Baudelaire se poësie in Engels, soos volg:

The poet is a translator of his experience into sounds, rhythms and images. The critic is also a translator – of another kind – a translator of his experience into meditation on its nature, into reflexion on its artistic crystallization. The critic must go beyond subjective ‘translation’, he must try to ‘transformer sa volupté en connaissance’ in order to reach a full understanding of art, beauty and even ultimate truth. [...] His criticism is the key to his poetry and his poetry is an extension and fulfilment of his

aesthetic doctrine.

'n Verdere rede waarom die digter woorde aan die lewe hou, lê in die aard van die gedig. Elke herlesing van 'n gedig impliseer 'n herrysenis en 'n herskepping, soos Cloete se “transkripsies” en omdigtings getuig. Dit demonstreeer die selfvernuwende vermoë van taal en spesifiek van digterlike taal. Weereens is Valéry (1958: 208, 209) se opmerkings in dié verband verhelderend:

[...] poetry implies a decision to change the function of language [...] a poem does not die for having been of use; it is purposely made to be reborn from its ashes and perpetually to become what it has been.

Poetry can be recognized by this remarkable fact, which could serve as its definition: it tends to reproduce itself in its own form, it stimulates our minds to reconstruct it as it is [...] the poetic form is automatically salvaged.

9. Slotsom

In een van sy teoretiese essays skryf Cloete (1984: 18): “'n Wonderlike prosesmatige verskynsel of aspek van die dinamiek van die gedig is dat hy *duur* het. 'n Duur wat voortduur. [...] Ek kan sy duur herhaal [...].” Dit word in digterlike gestalte ingeklee in “Ballade van die digter”. Die reis met en in die poësie is 'n metafisiese reis wat ten slotte die aardsheid van die ploënde boer te bowe gaan. Die gedig word “'n vlagie woorde wat die verderf 'n vleugie transendeer” – soos wat Cloete (1986: 78) in “Bloem” in die bundel *Idiolek* skryf. Volgens die aanhaling van Bloem (1947: 78) bo-aan hierdie gedig, “gebeurt” die gedig vir die digter “slechts [...] om 't eeuwig te verwerven / in rythme en rijme van dit eene lied”.

Onafhanklike navorser

Bronnelys

- Baudelaire, Charles.** 1946. *Les Fleurs du Mal. Flowers of Evil*. Vert. Geoffrey Wagner. Norfolk: New Directions.
- Bisschoff, Anna-Marie.** 1993. T.T. Cloete. Transformasies van die Simbolisme in *Driepas* en *Angelliera*. In: Steenberg, D.H. (red.). *Simbolisme in die Afrikaanse digterlike tradisie*. Potchefstroom: Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO: 630-664.
- Bloem, J.C.** 1947. *Verzamelde gedichten*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols.
- Cloete, T.T.** 1970. *Kaneel*. Elsiesrivier: Nasionale Handelsdrukkery.
- Cloete, T.T.** 1980. *Angelliera*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1984. Die dromende denke van die digter. *SAVAL-kongresreferate*, 1V: 1-20. Wits/Potchefstroom.
- Cloete, T.T.** 1985. *Allotroop*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1986. *Idiolek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1989. *Driepas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1992a. *Met die aarde praat*. Kaapstad: Tafelberg.

- Cloete, T.T.** (red.). 1992b. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cloete, T.T.** 1993. Simboliek in Totius se werk. In: Steenberg, D.H. (red.). *Simbolisme in die Afrikaanse digterlike tradisie*. Potchefstroom: Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO: 344-357.
- Cloete, T.T.** 1998. *Uit die hoek van my oog*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 2001a. *Die baie ryk ure*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 2001b. 'n Nuwe lied. T.T. Cloete in gesprek met Hanlie Retief. *Rapport, Perspektief*, 4 November: 25.
- De Villiers, M. et al.** 1985. (1967). Nasionale woordeboek. Afrikaanse woordverklaring. Goodwood: Nasou.
- De Vries, Ad.** 1974. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North Holland Publishing Company.
- Didier, Colin.** 2000. *Dictionary of Symbols, Myths & Legends*. London: Hachette Livre.
- Dorleijn, G.J.** (red.). 1984. *J.H. Leopold. Gedichten uit de nalatenschap. Deel 2: Genetisch-interpretatief commentaar*. Amsterdam: Noord Hollandsche Uitgevers.
- Eco, Umberto.** 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Finn, Stephen M.** 1993. Symbolism in the Poetry of Whitman, Stevens, Yeats and Eliot. In: Steenberg, D.H. (red.). *Simbolisme in die Afrikaanse digterlike tradisie*. Potchefstroom: Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO: 269-305.
- Grové, A.P.** 1992. Ballade. In: Cloete T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr: 460-461.
- Herder.** 1986 [1978]. *The Herder Dictionary of Symbols*. Vert. Boris Matthews. Wilmette: Chiron.
- Hijmans, P.** 1969. J.W.F. *Werumeus Buning. Werk en leven met brieven en documenten*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Hönnighausen, Lothar.** 1990 [1971]. *The Symbolic Tradition in English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda.** 1985 [1980]. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda.** 1985. *A Theory of Parody*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda.** 1991 [1989]. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Ilson, Robert et al.** 1984. *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*. London: Reader's Digest.
- Peschel, Enid Rhodes** (vert.). 1981. Inleiding. In: *Four French Symbolist Poets. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Athens: Ohio University Press.
- Preminger, Alex et al.** 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Robinson, A.S.** 1999. Metapoësie as digterlike leesstrategie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 15(3/4): 482-509.
- Rothenstein, John.** 1969. *New International Illustrated Encyclopedia of Art*, vol. 12 & 13. New York: Greystone Press.
- Sötemann, A.L.** 1985. *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

- Steenberg, D.H.** (samest.). 1993. *Simbolisme in die Afrikaanse digterlike tradisie*. Potchefstroom: Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO.
- Valéry, Paul.** 1958. *The Art of Poetry*. Vert. Denise Folliot. New York: Pantheon.
- Valéry, Paul.** 1987 [1957]. *Wat af is, is niet gemaakt*. Vert. Piet Meeuse. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van den Akker, W.J.** 1985. *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht: Veen.
- Van Gorp H. et al.** 1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Schalkwyk, D.J.** (hoofred.). 2000. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Wagner, Geoffrey** (vert.). 1946. Inleiding. In: Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal. Flowers of Evil*. Norfolk Connecticut: New Directions.
- Werumeus Buning, J.W.F.** 1935. *Negen balladen*. Amsterdam: Em. Querido.

Note

- ¹ Met dank aan Eunice van der Berg vir haar hulp met die vertaling.
- ² Vergelyk die volgende versreëls uit “Paddaman” uit die bundel *Driepas* (Cloete, 1989: 172-173): “Die nadoen van meer as een gedaante van die skyn / leef in een figuur saamhorig”; “alles is aan alles verwant in die hemel, op land, / onderwater: [...]”.
- ³ In my artikel “Metapoësie as digterlike leesstrategie” (Robinson, 1999) word die intergedigtelike gesprek van Cloete met J.H. Leopold ondersoek. Dit blyk uit die twee voorbeelde hoe verskillend elke gesprek verloop, ondanks die poëtikale oorwegings wat telkens ’n rol speel.
- ⁴ Vir ’n alternatiewe benadering, vergelyk Bisschoff (1993: 630-664).
- ⁵ Vergelyk die volgende versreëls uit “landskap” uit die bundel *Allotroop* (Cloete, 1985: 16): “ [...] my oog reconstrueer / alles in sy eie gedaantes en sensitiveer / alles wat hy genereer”.
- ⁶ In die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (Van Schalkwyk 2000) word daar by die lemma “omdig” ’n aanhaling van Cloete as voorbeeld gebruik.

Die verwantskap tussen Elisabeth Eybers en M. Vásalis

Lina Spies

This article explores the relation between the oeuvres of two poets, Elisabeth Eybers and M. Vásalis – a relation characterised by striking similarities. Although there is considerable evidence that the two poets admired each other's work, a parallel correspondence rather than mutual influence between the two bodies of work is posited. Vásalis's relatively small output – Parken en woestijnen (1940), De vogel Phoenix (1947) and Vergezichten en gezichten (1954) – runs parallel to Eybers's poetry, which formed part of the new movement in Afrikaans poetry in the Thirties: Belydenis in die skemering (1936), Die stil avontuur (1939), Die vrou en ander verse (1945) and Die ander dors (1946). Both poets deal with the theme of a woman's life – love, motherhood and a painful awareness of the essential incompleteness of the human condition. After her emigration to the Netherlands in 1961, Eybers expanded her oeuvre with poems about aging and the imminence of death. This theme is also evident in Vásalis's posthumous collection De oude kustlijn (2003), both poets thus describing the full life cycle.

In expressing the everyday reality of the immigrant, Eybers repeatedly contrasts the open and unspoilt landscape of South Africa with the artificial and ordered beauty of the Netherlands. Vásalis spent ten months in the semi-desert surroundings of the South African Karoo during her youth, recuperating from respiratory problems, and the title of her debut, Parken en woestijnen, as well as a number of strong poems, express a similar contrast in her poetry, though from an inverse perspective. I attempt to rectify the interpretation of earlier Dutch critics, who ignored the South African component in Vásalis's first poems and interpreted them purely metaphorically. I also refer to the contrast in the two poets' yearning for opposing landscapes: Whereas Eybers longs for the open spaces and the chaos, Vásalis yearns for the picturesque and the contained.

I discuss both poets in the contexts of their respective literary traditions, where both occupy the position of outsider. The concreteness and sensuousness of their writing is discussed, particularly their transforming perspective on the external reality, which brings about an inner transformation. A number of poems where the similarities are unmistakable and the question of influencing arises are discussed in detail. By comparing their respective oeuvres I hope to provide a lens through which it is possible to examine afresh their individual contributions.

1. Inleiding en probleemstelling

Twee nouverwante tale; twee literatuur; twee poësietradisies; twee digteresse, Elisabeth Eybers en M. Vásalis, tussen wie se oeuvres daar opvallende ooreenkomste bestaan. 'n Mens sou dit 'n 'gelykgeskakeldheid' kon noem. Hoe hierdie 'gelykgeskakeldheid' tussen die twee digteresse tot uitdrukking kom in hulle werk, wil ek in hierdie artikel ondersoek. Dit gaan vir my oor hoe 'n kreatiewe verwantskap tussen twee digters in twee oeuvres gedemonstreer word en nie oor 'n ondersoek na beïnvloeding nie.

Geen digter werk in isolasie nie en van die wedersydse kennis van mekaar se werk waaroor die twee digteresse beskik het, dra ek kennis deur persoonlike gesprekke met Eybers en deur die gedig wat Vásalis bygedra het tot die huldigingsbundel vir Elisabeth Eybers, *Uit liefde en ironie*, wat met haar vyf-en-sewentigste verjaarsdag in 1990 verskyn het. Daarin sê sy (Vásalis, 1990: 155):

Vergeef mij maar, dat ek mij van jou taal bedien
 beskou dit as gebrekkig erbetoon:
 ek het 10 maande in jou land gewoon,
 oor die wijd vlaktes met mij perd gedraaf,
 lank, lui onder een doringboom gewag
 [...]

 buiten geslaap, gewaak, diep in die nag
 duisend groot sterre sien pulseer...

Alhoewel in gebrekkige Afrikaans, is die gedig insiggewend wat betref Vasalis se gedigte oor Suid-Afrika wat sy tydens haar tien maande lange verblyf in die Karoo weens 'n borskwaal geskryf het. Twee lande wat ten opsigte van landskap en klimaat so radikaal verskillend is soos Nederland en Suid-Afrika, lei noodwendig tot opponerende reaksies by die twee digteresse se visuele waarneming van die vreemde in vergelyking met die bekende. Voorbeelde van gedigte waarin Suid-Afrika en Nederland gekontrasteer word, is onder meer Vasalis se “Luchtspiegeling” en Eybers se “Tuiskoms in Junie”, wat ek in besonderhede bespreek. Hierdie bepaalde landskapsgedigte voeg iets besonders toe aan die natuurpoësie in die twee tersaaklike oeuvres; gee daaraan 'n sekere reliëf. In navolging van Maaik Meijer (1988) bespreek ek sekere natuurgedigte van Vasalis en Eybers in die interpretasiekader van die mistiek met fokus op die ooreenkomste en verskille. Albei digteresse beskik oor 'n vorm van dubbele visie; 'n transformerende kyk na die werklikheid, maar soos ek sal aantoon, gee dit by Vasalis se ek-spreker aanleiding tot 'n innerlike transformasie wat nie in Eybers se ek-spreker bewerkstellig word nie.

In 1936, die jaar waarin die een-en-twintigjarige Eybers se debuutbundel, *Belydenis in die skemering*, verskyn, debuteer Vasalis in die literêre tydskrif *Groot Nederland* met enkele verse waarin kritici onmiddellik 'n 'eie stem' herken. In bietjie meer as 'n desennium voltooi Vasalis 'n klein oeuvre wat tot op hede 'n gewildheid geniet wat poësie nie dikwels te beurt val nie. In haar eerste twee bundels, *Parken en woestijnen* (1940) en *De vogel Phoenix* (1947), is 'n vrouelewe die deurlopende tema, soos wat die geval is in Eybers se dertigerpoësie, waaronder twee bundels so te sê gelyktydig met die eerste twee van Vasalis die lig sien: *Die stil avontuur* (1939) en *Die ander dors* (1946). Al twee digteresse belig die liefde van 'n vrou vir 'n man, die verlange na hom, die pyn om van hom geskei te wees en die vrees om hom te verloor. Aan die liefdesbelewenis is ook die ervaring van moederskap verbonde waardeur ook die kind gestalte kry. Vasalis skryf ontroerende verse oor die dood van haar klein seuntjie aan wie se nagedagtenis sy *De vogel Phoenix* opdra en Eybers skryf 'n siklus oor die dood van 'n vriendin. Soos in alle elegiese verse word die gestorwene soos die mitologiese feniksvoël tot lewe gewek deur die mag van die digterlike woord.

In 1954 verskyn Vasalis se *Vergezichten en gezichten* en in 1956 Eybers se *Die helder halfjaar*; hoogtepunte in albei oeuvres waarin die beleënheid – simbolies van die herfs in die natuur en die menslike lewe – tot uitdrukking kom in van die twee digteresse se sterkste verse. Die intertekstuele gesprek tussen hierdie twee bundels kom veral aan bod in twee gedigte: Eybers se “Röntgenfoto” is 'n onmiskenbare pendant van Vasalis se “Skelet”. Ek wil hierdie twee verse in besonderhede vergelyk om aan te toon dat “Skelet” vir Eybers 'n vrugbare prikkel was waardeur sy in haar weergawe van dieselfde

tema haar eie weg gegaan het. Uit my bespreking sal verder blyk dat Vasalis en Eybers se digterlike geesverwantskap in die toonaard van hierdie bundels lê, soos wat ook in die res van hulle oeuvres die geval is, en in die konkreetheid en sintuiglikheid waarmee hulle hul ervarings verwoord.

By implikasie sal die sterk vormbewussyn wat die twee digteresse gemeen het, aan die lig kom in die gedigte wat ek deur aanhaling vir bespreking uitsonder. Eybers openbaar in haar vroeëre werk 'n sterk voorliefde vir die sonnet en ook in haar latere poësie hou sy haar aan die rym en streng strofebou. Waar Vasalis in vergelyking met Eybers 'n vryer vers skryf, is dit altyd met streng vormbeheersing. Terwyl by haar die vorm nie die rymwoord afdwing nie, vind sy hulle op 'n spontane wyse om nogtans hulle bindende funksie te vervul; nêrens verwaarloos sy die subtieler bindinge wat aan 'n gedig struktuur gee nie.

Vasalis en Eybers huldig 'n identiese poëtika wat albei in 'n gedig aan die orde stel. In laaste instansie is die twee digteresse se gemeenskaplike poëtika verantwoordelik vir twee oeuvres wat met vrug met mekaar vergelyk kan word. Die twee poëtikale gedigte spreek vir hulleself; dié van Vasalis uit *Vergezichten en gezichten* (1954) en dié van Eybers uit *Balans* (1962).

Vasalis se “Aan het vers” lui as volg:

Tussen waanzin en bezonnenheid
 waakzaam en ook verloren,
 ondragelike weelde en armoedigheid,
 moet ik u toegehoren.

Soms sta ik in dit evenwicht
 als een pijl trillende opgericht,
 dan is het als in sommige dromen,
 dat men schreeuwen moet,
 maar geen geluid wil komen.

Eybers se “In extremis” lui as volg:

Verbiddeeloos in ewewig
 wieg my gedig
 wanneer ek insien hoe dit is:
 geen mymering
 en geen gegis
 oor wat ek meet
 om bloot te lê.

In die begin kon ek dit sing.
 Toe is dit my gegun om dit te sê.
 En nou moet ek die laaste woorde sweet.

Balans was nie Eybers se “laaste woorde” nie; die grootste deel van haar oeuvre het na *Balans* en haar immigrasie na Nederland ontstaan. Vasalis het haar oeuvre afgesluit met *Vergezichten en gezichten*, maar met die publikasie in 2002 van haar postume bundel, *De oude kustlijn*, is in haar werk, soos in dié van Eybers, ook die volle sirkel van menselewe

beskryf; vanaf die herinnering aan 'n kindertyd tot en met die bewussyn van die eindigheid van die lewe, die voorneme om dit met 'n bewussyn van die skoonheid tot aan die einde te lewe en dit dan gewillig los te laat.

2. Twee digteresse binne aparte tradisies

2.1 *Elisabeth Eybers*

Elisabeth Eybers het binne die verloop van tien jaar, vanaf 1936 tot 1946, met die publikasie van vier bundels die eerste belangrike vrouedigter in Afrikaans geword. D.J. Opperman (1962: 351) stel dit soos volg in sy gepubliseerde doktorsale proefskrif, *Digtters van Dertig*:

Die Afrikaanse letterkunde was baie lank hoofsaaklik 'n letterkunde van die man se siening van die lewe [...]. Eers met die Dertigers – daardie geslag by wie ons reeds so 'n groot verskeidenheid en hoë gehalte van werk aantref – kry ons die vroulike aanvulling in ons letterkunde: in die poësie met Elisabeth Eybers en in die prosa met Hettie Smit.

Waar Opperman in sy seminale studie die bydraes van die Dertigers in aparte hoofstukke bespreek, maak hy telkens in sy opskrifte gebruik van 'n kwalifiserende titel. So bespreek hy onder andere C.M. van den Heever as die “eerste Dertiger”, Van Wyk Louw as die “hooffiguur van Dertig” en Uys Krige as die “trekvoël van Dertig”. Eybers kom laaste aan die beurt as die “vroulike aanvulling”. Daar sit oënskynlik iets denigrerends in dié kwalifikasie, wat kan lei tot die gevolgtrekking dat Eybers se poësie beskou word as die aanvullende (en dus ondergeskikte) vroulike komponent by die werk van haar manlike tydgenote. Maar Opperman se kwalifikasie hoort binne 'n konteks. Hy lig dit self uit as hy sy bedoeling met “vroulike aanvulling” binne die perspektief plaas van waaruit hy sy studie oor die Dertigers in die geheel onderneem het, naamlik die radikale vernuwings in die Afrikaanse poësie waarvoor hulle verantwoordelik was. Hy sê oor Eybers: “Die *nuwe* by haar is dat sy na die Louws se belydenis oor die jongeling en jong man veral die belydenis van die puberteitsmeisie en jong vrou bring.” (Opperman, 1962: 359; my kursivering).

Ons ouer digters het in die dampkring van die Anglo-Boereoorlog ontroerende liriek geskryf, maar was nogtans “skugter om te bely, om oor hulself te praat” (Opperman, 1962: 55). Eers met die kulturele en politieke emansipasie van die Afrikaner in die dertigerjare kon hy as 't ware sy adolessensie inhaal en kry ons die belydenis van 'n eie, individuele sielelewe by die Dertigers; kry ons soos wat Opperman (1962: 55) dit stel: “die mens wat bely, juig, tart, skreeu...”. By ons ouer digters (Totius en Celliers) het die vrou, spesifiek die Afrikanervrou, vanuit manlike perspektief – volgens Ou-Testamentiese model – die simboliese gestalte van 'n ideale vrou aangeneem, terwyl die vrou by Eybers vanuit haar wesensaard aan die woord kom. Uit die titels van haar bundels wat behoort tot die vernuwings van Dertig, blyk reeds die siklus van 'n vrouelewe wat in dié bundels voltrek word; vanaf die belydenis van die jong meisie via die ervaring van seksuele vervulling en die avontuur van moederskap tot en met die bewussyn van die menslike tekort – die ongeleeste dors – ook by die vervulde

vrou: *Belydenis in die skemering* (1936), *Die stil avontuur* (1939), *Die vrou en ander verse* (1945) en *Die ander dors* (1946). Van die erkenning wat Eybers vanaf die begin van kritici ontvang het, getuig onder meer die Hertzogprys, die hoogste literêre eerbewys aan 'n Afrikaanstalige outeur, wat in 1945 aan haar toegeken is vir haar eerste twee bundels. *Die vrou en ander verse*, wat in dié bekroningsjaar verskyn, verteenwoordig die hoogtepunt van haar Dertigerpoësie. Hiervan sê Opperman (1962: 382) samevattend: “[H]aar beste gedigte het ’n suiwerheid, eenvoud en menslikheid wat jou hoogste waardering afdwing.”

Soos wat die titel te kenne gee, het Eybers met haar dun bundeltjie, *Tussensang* (1950), haar Dertigerperiode afgesluit en nuwe ontwikkelingsmoontlikhede vir haar as digter in die vooruitsig gestel. Kritici het hulle dan ook uitgespreek oor die verwagtings wat sy by hulle gewek het, nie net deur die bundeltitle nie, maar ook deur die “enigsins eksperimentele karakter” (Grové, 1958: 66) van die nuwe verse, wat geblyk het uit haar wegbeweeg van vaste vorms soos die sonnet, en ’n “bewuste toespitsing op die sintuiglike werklikheid soos nooit voorheen [...] nie” (Grobler 1963: 17).

Die belofte van *Tussensang* het glansend in vervulling gegaan met die verskyning van *Die helder halfjaar* in 1956. Dié titel word gepresiseer met ’n subtitel: *Vêre geskryf vanaf April tot Oktober 1955*. Dit gaan dus om ’n kort periode – ongeveer ses maande – van intense kreatiwiteit. Hierdie “helder halfjaar” neem ’n aanvang in die milde Suid-Afrikaanse herfsmaand April en strek tot in Oktober, tradisioneel die “mooiste, mooiste maand”, ekwivalent aan die Europese Mei. Die titel impliseer egter veel meer as wat die subtitel te kenne gee. Lees ’n mens die eerste vyf gedigte in noue samehang met mekaar, tref jy daarin ’n vroegmiddeljarige vrou aan; ’n personisie wat as ek-spreker aan die woord is en getuig van haar nuutgevonde vreugde aan die aarde en die lewe. Binne ’n lewensfase waarin die eise van vrouwees en moederskap hul vroeëre knellende greep losgelaat het, kan sy die intieme betrokkenheid by die natuur wat sy as kind ervaar het, herontdek en haar onderbroke spel hervat; op dié tydstip die digterlike spel met die woord. Die slot van “Op die kruin” lui as volg:

[...]
wanneer ’n mens van dag tot dag
niks soeter vra as eensaamheid
ontwaak jy weer eens tot die droom,

word jy weer kommerlose kind
wat kaalvoet spring van klip tot klip,
wat bessiesade sorgsaam tel
en pluimstertmeerkatjies laat wip,
kan jy jou onderbroke spel
opnuut hervat in son en wind.

’n Beswering van die kortstondigheid van die menslike bestaan, onder andere deur intense momente wat ontglip uit die alledaagse sleur in vers na vers vas te vang, kenmerk Eybers se poësie vanaf *Die helder halfjaar*. In die bundel wat daarop volg, *Neerslag* van 1958, gooi die bewussyn van die verganklikheid wat gepaard gaan met die menopouse,

sy skadu oor die landskap van die middeljare. Mens kan met goeie reg beweer dat *Die helder halfjaar* en *Neerslag* die verslag-in-poësie is van 'n lewe wat 'n middeljarige vrou die moeite werd ag om ondersoek te word, op so 'n wyse dat dit algemeen-menslike betekenis verkry.

Na haar egskeding emigreer Elisabeth Eybers in 1961 na Nederland waar sy op grond van die publikasie van 'n keur uit haar poësie deur G.A. van Oorschot in Amsterdam in 1958, reeds 'n sekere bekendheid geniet het. In teenstelling hiermee het N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman, ondanks hul statuur, nie met die publikasie van hul bloemesings deur Van Oorschot dieselfde aanklank by die Nederlandstalige leerspubliek gevind nie. Haar emigrasie op sewe-en-veertigjarige leeftyd as gesogte digter met sewe bundels en die Hertzogprys op haar naam – teen die agtergrond van haar huwelikslewe en moederskap – was noodwendig 'n ardeverskuiwende gebeurtenis in Eybers se lewe, maar dit was eweneens van ingrypende betekenis vir haar poësie.

Dit is onwaarskynlik dat die wêreld van haar poësie so wesenlik verruim en vernieu sou gewees het indien die emigrasie nie plaasgevind het nie. In haar werk kon sy nou uitdrukking gee aan die lewenswerklikheid van die immigrant; aan haar besondere belewenisse en emosies in dié hoedanigheid. Nuwe opposisies, kontraste en konflikte het in die spel gekom weens die immigrant se verskeurdheid tussen twee lande. 'n Totaal ander klimaat, seisoene, landskap en plantegroei as die Suid-Afrikaanse het onder andere gelei tot 'n natuurbelevens en skoonheidservaring wat verrassend nuut aangedoen het. Die digter het as 't ware van nuuts af leer kyk en luister. Kontinuiteit met die verlede is behou deur die verslag-in-poësie van die prosesse wat hulle, geestelik en fisies in die lewe van 'n vrou, vanaf die middeljare tot die ouderdom, voltrek. Wat dieselfde gebly het, is "'n blik op die essensiële aspekte van menswees, die ewigdurende kortstondigheid" (Dubois 1978:16). Vanuit 'n gevoel van vreemdheid en vervreemding, ontheemdheid, onsekerheid en heimwee word daar uiteindelik tuisgekome binne nuwe verbintenisse, 'n nuwe liefde en 'n nuwe land.

Eybers se emigrasie het die belangrikste periode van haar digterskap ingelui; dit is ook haar produktiefste, wat sy met haar negentigste verjaarsdag op 26 Februarie 2005 bescël met die verskyning van haar een-en-twintigste bundel, *Valreep/Stirrup-cup*. Dié toevoeging tot haar oeuvre is die vierde van haar tweetalige bundels waarin die Afrikaanse gedigte saam met hul Engelse ekwivalente opgeneem is. Die titel verraai egter die invloed van Nederlands op haar taalgebruik, al het sy konsekwent in Afrikaans bly skryf. "Valreep" is in Afrikaans volkome onbekend, al gee die HAT (*Handwoordeboek van die Afrikaanse taal* – Odendal, 1994) dit aan as "verouderd": "touleer om langs 'n skip af of op te klim". In Nederlands is dit bekend, ook in die figuurlike betekenis van die einde van byvoorbeeld 'n seisoen ("op de valreep van de zomer"). Dit verwys soos die Engelse vertaling te kenne gee, ook na 'n "afskeidsdrankie". Eybers drink met dié bundel dus 'n "looppop" op die "valreep van die lewe". Hierdie afskeidsbundel word in haar Nederlandse periode voorafgegaan deur *Balans* (1962; wat gedeeltelik nog in Suid-Afrika ontstaan het), *Onderdak* (1968), *Kruis of munt* (1973), *Einder* (1977), *Bestand* (1982), *Dryfsand* (1985), *Rymdwang* (1987), *Noodluik* (1989), *Respyt* (1993), *Nuweling* (1995), *Tydverdryf/Pastime* (1996), *Verbruikersverse/Consumer's Verse* (1997) en *Winter-*

surplus (1999).

Na haar emigrasie is Eybers in Suid-Afrika verskeie kere bekroon, onder andere die tweede keer met die Hertzog-prys vir *Onderdak*. Maar ook in Nederland het die eerbewyse nie uitgebrei nie. Haar bundels het vanaf *Onderdak* gelyktydig in Suid-Afrika by Human & Rousseau en in Nederland by Querido verskyn. Sy het steeds meer geliefd geword by poësie-lesende Nederland; by sowel gewone lesers as by literatore en kritici. Sy ontvang in Nederland agtereenvolgens die Van der Hoogt-prijs, die Herman Gorter-prijs in 1974, die Constantijn Huygens-prijs in 1978, die Querido-prijs in 1990 en kort voor haar tagtigste verjaarsdag in 1991 die P.C. Hooft-prijs, die hoogste eerbewys wat 'n Nederlandse outeur te beurt kan val. Daarmee het Nederland haar toegëien as een van sy belangrikste woordkunsenaars, al word sy in die tweede deel van die resente Nederlandse literatuurgeskiedenis, *Altijd weer vogels die nesten beginnen* deur Hugo Brems, nie vermeld of bespreek nie.

2.2 M. Vasalis

Die drie bundels waaruit die oeuvre van M. Vasalis bestaan, is binne die kort bestek van veertien jaar, vanaf 1940 tot 1954, voltooi, waarna die digteres haar teruggetrek het uit die Nederlandse literêre wêreld. Hierdie klein oeuvre geniet tot op hede 'n geweldigheid wat die poësie selde beskore is. Hugo Brems (2006:102) wys daarop dat 'n groot aantal van haar gedigte steeds opnuut gebloemles word en so klassieke status verkry. Sy het met vier gedigte in Augustus 1936 in die destydse tydskrif *Groot Nederland* gedebuteer en dadelik het kritici die waarde daarvan erken en is in die pers, deur onder andere Ter Braak en Du Perron, geskryf oor die eie stem in teenstelling met dié van epigone, wat daarin hoorbaar was (Kroon 1983:9-10).

Haar eerstelingbundel, *Parken en woestijnen*, wat in Desember 1940 gepubliseer is, was binne die kortste tyd 'n ongekende verkoopsukses. Aan die einde van 1941 is tienduisend eksemplare verkoop: "Dat sukses is nooit opgehouden. In 1989 waren er meer dan honderduizend verkocht. In iets mindere mate geldt hetzelfde voor beide andere bundels, *De vogel Phoenix* (1947) en *Vergezichten en gezichten* (1954)." (Brems, 2006:102). Toe 'n keuse uit Vasalis se nagelate gedigte in 2002 verskyn het onder die titel *De oude kustlijn*, het geblyk dat haar werk niks aan populariteit ingeboet het nie (Brems, 2006:102). Naas die besondere geweldigheid van haar werk, het erkenning van die literêre meriete daarvan, in die vorm van pryse, nie uitgebrei nie. Op 7 Junie 1941 is Vasalis se debuut deur die Maatschappij der Nederlandse Letterkunde bekroon met die Van der Hoogt-prijs; ook die eerste literêre toekenning wat Eybers in Nederland ontvang het. Die twee daaropvolgende bundels het, soos Kroon (1983:17) dit stel, ontstaan in 'n klimaat wat as gevolg van 'n gewysigde poëtika nie "bepaald stimulerend" was vir 'n "persoonlike lyriek" nie. Nogtans ontvang Vasalis in die periode van stilswye wat sy in haar leeftyd net met sporadiese laat tydskrifpublikasies van enkele verse verbreek het, twee groot pryse wat later ook aan Eybers toegeken sou word: die Constantijn Huygens-prijs in 1974 en die P. C. Hooft-prijs in 1983.

Die veranderde geestesklimate waarbinne Vasalis haar aan die literêre lewe onttrek

het, was toe te skryf aan die jongere generasie, die Vijftigers, se soeke na 'n adekwate weergawe van die chaos waarmee die Tweede Wêreldoorlog hulle agtergelaat het (Kroon1983:15). Ton Anbeek (1990:200) stel dit in die groter perspektief van die periode tussen die twee wêreldoorloë wat met vernietigende krag oor Europa heengegaan het: “Net als de prozaschrijvers moesten ook deze dichters vlak na de oorlog afrekenen met een erfenis uit het interbellum.” Volgens Anbeek (1990: 200, 201) het die Vijftigers hulle nie afgekeer van alle digters wat in die begin van die oorlog in die tydskrif *Criterium* gepubliseer het nie – waaronder Achterberg vir wie hulle respek gehad het – maar het hulle hul eerder verset teen 'n mentaliteit wat “esteties” genoem kan word. Nogtans het daar wel in die tweede uitgawe van die tydskrif *Braak* (opgerig deur Remco Campert en Rudy Kousbroek) 'n dikwels gesiteerde verklaring gestaan waarin met onmiskenbare minagting na Vasalis se poësie verwys word as voorbeeld van wat die poësie nie meer wil en behoort te wees nie (Anbeek 1990: 201):

Maar wat voor eisen stelt deze nieuwe poëzie dan wel? Dat er niet meer vaag in parken en woestijnen wordt gelopen. Dat de vlucht in de droom aan de dijk wordt gezet, omdat hij onbruikbaar is. Dat indien er gevlucht moet worden, er in de realiteit gevlucht wordt. Dat de dichter verder kijkt dan zijn zolderkamer lang is. Het hemelse vers in de aardse huiskamer moet plaats maken voor het zeer aardse vers in de zeer aardse wereld.

Naas die eksplisiete verwysing na *Parken en woestijnen*, word ook die verwerping van die “droom” – wat meestal 'n estetiserende funksie as woord en metafoor in die poësie vervul – subtiel op 'n gedig van Vasalis betrek deur die idioom “aan de dijk gezet” (opgehef): “Dat de vlucht in de droom aan de dijk wordt gezet”. Dié idioom is 'n slim toespeling op “Afluitdijk”, eweneens uit *Parken en woestijnen*: “Dan zie ik plots, als waar 't een droom in 't glas”: Gedurende 'n nagrit per bus langs die *dijk* sien die ek-spreker weerkaatsings in die ruit asof in 'n *droom*.

In hoeverre dié kritiek bygedra het tot Vasalis se eie oortuiging dat sy haarself as digter die swye moes oplê, blyk nie eksplisiet uit haar dankwoord by die ontvangs van die Constantijn Huygens-prijs nie. Sy bring wel soos die Vijftigers die tydsgees, die erfenis uit die interbellum, ter sprake wat vir haar 'n beletsel geword het om te dig (Kroon, 1983: 17, 18):

Wat mij na de oorlog overkomen is komt hierop neer: een enorme relativering van mijn eigen lot, mijn eigen geluk of ongeluk, mijn meningen, oordelen, kennis en mijn commentaar. Een gevoel van futiliteit en onmacht om die schaalvergroting toe te passen. Het was alsof een schilder van miniaturen gevraagd wordt om muurschilderingen te maken in een publiek gebouw, liefs met sociale strekking. [...] Ik moest voortdurend tot de conclusie komen dat mijn commentaar volstrekt overbodig was en dat het geen zin had mijn lucifertje bij de brand af te strijken.

Die selfgevoelde onmag om uitdrukking te gee aan die na-oorlogse chaotiese wêreld, het wel by Vasalis gepaard gegaan met 'n besef van die totale andersheid van die poësie van die Vijftigers wat, ondanks groot onderlinge verskille, as 'n groep gefunksioneer het, waarby digters soos sy nie behoort het nie. Dié besef het sy as volg verwoord (Brems, 2006: 103,104):

De revolusie der Vijftigers brak aan, en het was een totale: in sociaal, moreel en esthetisch opzicht. Een jonge uiterst vitale en krachtige groep van dichters die zich aansluit bij de Cobra-schilders kwam aan het woord. Jonge dichters die in en met de oorlog waren grootgebracht en een volstrekt ander kommentaar op het bestaan hadden [...] de oude garde – vaak nog jong van leeftijd – werd dood verklaard [...].

Anbeek (1990: 207) karakteriseer die gedig wat die Vijftigers skryf, as een waarin woorde nie gebruik word om mee te deel of te verwys nie, maar waarin die taal 'n outonome funksie vervul; die taal bespeel die digter, nie die digter die taal nie. 'nuut' in teenstelling met 'oud' beteken 'eksperimentele poësie' in teenstelling met 'tradisionele mededelingspoësie'.

Die presiese aard van die poësie van Vasalis word kenbaar as mens in teenstelling met haar taalhantering, die taal van die Vijftigers onder die loep neem: “nieuwvormingen, ongewone woordkoppelingen, bizarre beelden, destruktie van de grammatica, het inlassen van zinledige klanken [...]” (Anbeek, 1990: 212). In teenstelling met die eksperimentele digkuns wat op dié wyse die taal sy gebruikswaarde wil ontnem, kan 'n mens die poësie stel wat, in die woorde van Brems (2006: 100) gekenmerk word deur “beheersing, evenwicht en vormbewustzijn”. Naas Vasalis, wat geswyg het, was daar digters soos Ed Hoornik en Ida Gerhardt wat in dié rigting verder gedig het. En ná die eksperiment word altyd weer teruggekeer na die tradisie. Brems (2006: 104) stel dit as volg: “Pas wanneer vanaf de jaren zeventig het tij keert, herleeft de belangstelling voor Vasalis' werk, ook in de literaire wereld.” Dit is natuurlik belangrik om te onthou dat die belangstelling by die publiek nooit ontbreek het nie en dat die Vijftigers in die algemeen hulle nie skuldig gemaak het aan skamper opmerkings oor ouer digters nie. Beide Kroon (1983: 16) en Anbeek (1990: 201) wys daarop dat Vasalis maar van enkelinge (Kousbroek en Hermans) skimpe te verduur gehad het.

Die bundel opstelle oor Vasalis wat Dirk Kroon (1983) saamgestel het by die uitreiking van die P. C. Hooft-prijs aan die digteres, laat blyk hoe ruim sy waardeer is en ook watter maatstawwe aangelê is in die beoordeling van haar werk as 'n digterskap wat nie weg te dink is uit die Nederlandse poësie nie (Kroon, 1983: 15). Wat die noukeurige leser van die poësie van Vasalis opval, is hoe konkreet sy skryf. Ook in die beskouings oor haar werk word hierdie eienskap keer op keer uitgelig. “Haar poëzie behoudt lichaam.”, sê Adriaan Morriën (1983: 129) en voeg daaraan toe: “Zij is buitengewoon zintuiglijk.” Hierdie konkreetheid en sintuiglikheid hang saam met die een groot tema van haar poësie: haar menslike bestaan tussen bestaansdinge waarvan sy geskei is, maar waarvan sy die wesensaard wil peil en waarmee sy in kontak wil kom, onder meer die boom en die dier wat telkens in haar verse terugkeer. Maar Morriën (1983: 128) sê tereg dat dit by haar gaan om “het geheel van levensverschijnselen die niet tot mens en dier beperkt blijven maar alles omvatten, ook het geheimzinnige stille leven van stenen, water en sterren, waar mensen deel aan hebben in ogenblikken dat zij zich die verbondenheid bewust worden”.

Die sleutelwoord is vir my hier ‘geheimsinnigheid’, wat omskryf kan word as “eerbied voor de gewoonste dingen” (“Fanfare-corps” uit *Parken en woestijnen*), om Vasalis self aan te haal. Dié eerbied beteken soos Vestdijk (1983: 34) dit eenvoudig

stel: “Het tegelijk zien van ‘werklikheid’ en ‘meer-dan-werklikheid’ in één poëtisch geheel.” Dit beteken ’n transformerende kyk wat die waarnemer aan die grens van die ‘ander werklikheid’ bring. Die konflik wat dit veroorsaak, los die digteres op deur wat Morriën (1983: 128) ’n “‘mystiek’ lewensgevoel” noem, gekenmerk deur ’n besef van die ewewig tussen teenstrydighede. Maar in teenstelling tot die versoenende besef wys Meulenbelt (1983: 122) ook op die melancholie wat die bewussyn van die onmoontlikheid van grensoorskryding na die ‘ander werklikheid’ by Vasalis veroorsaak. Dié mistieke lewensgevoel word pragtig geïllustreer deur die volgende titellose vers uit *De vogel Phoenix*:

Tussen de lage kamer met de grote vuur
en buiten, hoog verzezen en bevroren,
is maar een dunne muur.
En ’k weet niet welke zijde ik moet toebehoren.

Ik sta bij ’t raam en ruik het dun beslag van kou
langs ’t glas, waar ik zo veel van hou.
De sterren siddren in onzichtbre netten,
zij zijn zo licht, zo schuldeloos en vrij,
fonkelend verkerend in hun trotse wetten.

En ik weet niet wat mijn eigenlijke wetten zijn,
ik zoek een ver, onmenselijk en zeker teken
uit deze wildernis van pijn
en zelve ben ik te verward, te warm, te klein.

Die poësie van Vasalis dwing veral ook bewondering af omdat, soos Morriën (1983: 128) dit treffend stel, dit nie bly steek in ’n “uitsluitend persoonlike pschologiese realiteit” nie. Die “hartstochtelike menseljkheid” (Morriën, 1983: 130) wat daarin tot uitdrukking kom, is ook algemeen-menslik. Die sterk persoonlike en vroulike ekspressie is vervat binne haar streng vormgewing wat daarvan ’n “lyriek sonder overdrijving” (Meulenbelt, 1983: 114) maak. Persoonlik, maar nooit egosentries nie – dit tref my in die besonder as ek Vasalis se poësie vergelyk met onder andere haar bewonderenswaardige tydgenoot Ida Gerhardt se poësie wat nie altyd vry is van ’n sekere mate van selfgesentreerdheid nie. Gerhardt bly steek meermale in ’n persoonlike psigologiese realiteit. Met ’n skerpsinnige insig bevestig Kelk (1983: 73) die afwesigheid van oordrywing en egosentrisme by Vasalis: “Nergens raak zij door eigen woorden, door eigen zang in vervoering.”

3. Die bekende en vreemde: Teenoorgesteldes by Eybers en Vasalis

Terwyl dit bekend is dat Vasalis enkele maande in Suid-Afrika deurgebring het om te herstel van ’n borskwaal, val dit op dat kritici dit meestal nie vermeld nie en ook die neerslag daarvan in haar debuutbundel volkome buite rekening laat. Terwyl Kroon (1983: 11) uitgebreid skryf oor die ontvangs van haar novelle, “Onweer”, opgeneem in die boekeweekgeskenk van 1940, vermeld hy nie dat dit afspeel in Suid-Afrika nie.

Meulenbelt (1983: 123) wys op die elemente in die novelle wat met die gedigte vergelyk kan word en sê terloops dat die novelle, soos verskeie van haar gedigte, in Suid-Afrika afspeel. Die verontagsaming van die Suid-Afrikaanse oorsprong werk verarmend in op die begrip en interpretasie van die tersaaklike gedigte omdat hulle agterdoek so totaal verskillend is van die Nederlandse landskap en klimaat; die milieu waaraan Vasalis se poësie intiem verbonde is. Bowendien word daarmee ’n komponent wat haar oevre tematies uitbrei, geïgnoreer.

Vasalis se bewussyn van die teenstrydighede van ons bestaan kom tot uiting in ’n veelheid van kontraste wat in haar poësie uitgewerk word. Die titel van haar debuut kontrasteer “parken” met “woestijnen”. Kritici verklaar dié kontras deur die twee teenoorgesteldes as opponerende metafore te interpreteer: “het vormgekrege” en “het onbeperte” (Kelk, 1983: 71); “de geordendheid” en “de chaos”, “het woeste” en “het lieflijke” (Morriën, 1983: 127). Meulenbelt (1983: 120) skryf:

De titel *Parken en woestijnen* lijkt ons op niet te overtreffen wijze in overeenstemming te zijn met het naturalistische karakter van de inhoud (ook al wordt er geen eigenlijke woestijn – wel een ‘woestenijs’ – beschreven en het woord park nergens genoemd).

’n Suid-Afrikaanse leser wat vertrouwd is met sy of haar eie land én Nederland lees egter die titel met betrekking tot die verse “De trek”, “Luchtspiegeling”, “De krekels” en “Het ezeltje” op eerste vlak onmiddellik as ’n kontras tussen geordende, ingeperkte Nederland en chaotiese, uitgestrekte Suid-Afrika.

Die swart vrou met twee “stil-starende kleine zonen” op ’n tweewielkarretjie kan die sprekende ek slegs teëgekom het tydens die rustige aandskemer van die Karoo (“De trek”). Die Karoo, ’n semi-woestyn wat sig tot in die oneindige uitstrek en wat wel deeglik ook ’n “woestenijs” kan wees, vang die digteres in enkele reëls vas as sy “in de korte, blauwe schemering” ’n kort wandeling onderneem (“Het ezeltje”):

De grond was rood, gebarsten-droog.
De lucht was dun en vreeslijk hoog,
en blauwe distels stijf en grillig
ritselden driftig en onwillig.

In “De krekels” roep Vasalis die sfeer op van ’n nag op die Afrika-kontinent in al sy primordiale grootsheid:

Rondom: het lege land met stenen,
boven: de lege lucht met sterren.
’t Begin, duizenden eeuwen her,
heeft nimmer zo nabij geschenen.

In die eensaamheid van die Karoo met sy vertes en vergesigte moes die digteres noodwendig ook intense heimwee na haar vaderland ervaar het. “Luchtspiegeling” is so ’n heimweege dig waarin die Karoo as ’n barre, woeste streek, onder ’n genadelose son, met die koel, waterryke, mistige Nederland gekontrasteer word. Neem die leser in ag dat die Karoo bekend is vir sy lugspieëlings, wen die titel aan die ongetwyfeld

bedoelde dubbelsinnigheid; letterlik en figuurlik beteken dit dan sinsbedrog. Naas die sintuiglike bedrog van wat die ek-spreker 'sien', is die sien van die water van haar vaderland deur die skeppende verbeelding ook 'n *fata morgana*. Hierdie gedig is by uitnemendheid 'n voorbeeld van 'n liggaamservaring wat tersefdertyd 'n ervaring van die gees is (Kelk, 1983: 73):

Midden in deze woestenij
van zon, stenen en droog gewas
zie ik opeens mijn eigen land
– onaangetaast door deze brand:
bleek water, mist over een wei,
zie ik hoe koel en zacht dat was.

Ijl as de dunne, dode maan,
die overdag is blijven staan,
maar meer dan een herinnering,
begeerlijker dan enig ding
zie ik de verre water blinken,
trachten mijn ogen het te drinken.

Na 'n vakansie in Nederland skryf Elisabeth Eybers 'n gedig waarin sy die Suid-Afrikaanse landskap met dié van Nederland kontrasteer. Dié gedig, "Tuiskoms in Junie", verskyn in *Tussensang* en is 'n direkte teenpool van Vasalis se "Luchtspiegeling". Eybers se vers ontstaan ná 'n vakansie in Nederland wanneer sy getref word deur die andersheid van die Suid-Afrikaanse landskap, in kontras met die Nederlandse wat sy uit die onlangse verlede helder voor die gees kan roep. Die gedig het binne haar oeuvre iets profeties verkry nadat sy haar ongeveer vyf jaar na die skryf daarvan in Nederland gevestig het.

'n Vergelyking tussen die twee gedigte word 'n boeiende leeservaring waardeur vanuit twee verskillende perspektiewe die Nederlandse en Suid-Afrikaanse landskap in opposisie tot mekaar gestel word. In albei gedigte is direkte waarneming die aanleiding tot kontrasterende sintuiglike indrukke wat in herinnering geroep word deur die ek-spreker se skeppende verbeelding.

Soos wat die woord "tuiskoms" in die titel van Eybers se gedig en die woord "weer" in die tweede reël van die inleidende koeplet te kenne gee, ervaar haar ek-spreker die bekende met hernieude vitaliteit: "My are tintel en my longe hyg / om weer die droë dun lug in te suig." In die tweede strofe "sluit" sy haar "oë" "teen die skittering" en onthou "skielik" Holland, wat sy in die res van die strofe oproep: die "pophuisies rooi en blou", die weiland, die "bont koeie", die dobberende eendepartjies "op die plas" en al die ander dinge wat sy "alles" kon "opnoem" uit haar "kinderrympiesboek":

My are tintel en my longe hyg
om weer die droë, dun lug in te suig.

As ek my oë teen die skittering sluit
onthou ek skielik Holland – groengeruit
die nette akkers, en egalig grou
die lae lug, pophuysies rooi en blou,
'n skuit skuif deur die weiland, langs die sluis
kantel die wydsbeen meul se skewe kruis,
bont koeie mymer weelderig in die gras
en eendepaartjies dobber op die plas,
[...]

Die derde strofe markeer haar terugkeer na die hede wat haar verras met sy totaal ander landskap as die een wat sy pas in haar herinnering te voorskyn geroep het: “Hoe wyd en leeg die vyftig-myl vallei / wat na die pers Magaliesberge vloei!” Dit is ’n barre landskap waarbinne “Desemberson en Junieryp” alles wat “groen en mals” was, weggebrand het; dit is ’n streek van “steen en stof [...] met niks wat week / is as die tinte van die wintergras / se ylbrons drade en die ligroos was / wat van die tinger alwynstingel drup.” Aan die slot vereenselwig die ek-spreker haar met haar voorgeslagte, wat deur die onrus wat die ruimtes van die land in hulle gewek het, altyd weer gelok is na ’n “barrer streek” as sy besluit om die middag met haar perd “oor die bult” te “galop”.

Eybers se “Tuiskoms in Junie” is ’n pendant van Vasalis se “Luchtspiegeling” met dié kwalifikasie dat Eybers se blik op Nederland dié van ’n buitestaander is en nie deur Vasalis – en ek neem aan die meeste Nederlanders – gedeel word nie: In teenstelling met Eybers se tekening van Nederland as ’n kunsmatige, prenteboekmooi popspeelland, dring Vasalis deur tot die wese van Nederland en beklemtoon veral die oral aanwesige water wat deel is van sy oernatuur. Vasalis se blik van buite (en nie net in “Luchtspiegeling” nie) is geen romantiserende waarneming van die landskap nie, maar stem ooreen met dié van Eybers wat dit beskryf vanuit haar vertrouwdheid daarmee en haar verbondenheid daaraan: albei digters kontrasteer die ‘hardheid’ van Suid-Afrika (“steen en stof [...] met niks wat week / is”) met die ‘sagtheid’ van Nederland (“zie ik hoe [...] zacht dat was”).

4. Op die snypunt van twee tradisies

In haar boek *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem* (1988) maak Maaïke Meijer ’n oortuigende saak uit vir die bestaan en beskrywing van ’n tradisie van vrouepoësie. In die inleiding tot haar boek sê Meijer (1988: 7):

Elk boek begint met een droom en dit was de mijne: een geschiedenis van het werk van moderne Nederlandse dichters. Mijn beminden! [...] Ik zou beginnen in 1935 – om de debuten van de Grand Old Ladies Vasalis, Gerhardt en Eybers als beginpunt te nemen [...].

Alle kategorisering en periodisering in die algemene literatuurgeskiedenis is afgestem op manlike outeurs, beweer Meijer, daarom wil sy die werk van digteresse wat sy kies

vir uitvoerige bespreking plaas binne ’n tradisie van vrouepoësie. Sy sê in dié verband (Meijer, 1988: 7):

Er scheen kontinuïteit en coherentie in het werk van dichters onderling, terwijl er in elk willekeurig tijdsbestek van de periode 1935 tot heden een grote discrepantie met het werk van mannelijke tijdgenoten bestond.

Meijer (1988: 296) wys op die groot aantal digteresse wat in die vyftigerjare gepubliseer het, maar wat weens die opspraak wat die eksperimenteles verwek het en die aansien wat hulle geniet het, oor die hoof gesien is. Die essensie waarin vrouedigters van hul manlike kollegas verskil, situeer Meijer (1988: 297), soos Brems en Anbeek, in hul radikaal verskillende benadering tot hul instrument, die taal: “Vrouwelijke dichters schijnen vertrouwen te hebben in de taal als expressie-middel en doen geen pogingen een radicale wig te drijven tussen de taal en haar bekende betekenissen.”

Die kompleks van temas wat nie ’n manlike ekwivalent in die Vijftiger-poësie het nie, maar die werk van die vrouedigters kenmerk, bring Meijer (1988: 299) saam onder die begrip “De Grote Melancholie”. Dié melancholie kom tot uiting in ’n gevoel van beklemming; van afgeslotenheid van die buitewêreld; van ’n psigiese leegte. Terwyl Meijer haar by die skrywe van haar boek (ook as proefskrif gepubliseer) nie kon beroep op ’n resente literatuurgeskiedenis nie, het dié van Brems (2006) intussen verskyn, waaruit blyk dat hy kennis geneem het van haar kategorisering. Hy haal haar aan en bevestig haar standpunt deur die reaksie van die vroulike digters op die na-oorlogse kultuur met dié van die mans te vergelyk (Brems, 2006: 62):

Terwijl de meeste mannelijke dichters op de waardecrisis en de culturele leegte na de oorlog reageerden met agressieve, uitdagende en esthetisch normdoorbreekende poëzie, keerden deze vrouwelijke dichters hun wanhoop en agressie naar binnen in de vorm van een depressie.

Dit is belangrik om daarop te let dat Meijer die melancholie as slegs een eienskap van die poësie van die betrokke digteresse uitwys en dat sy ook die aandag daarop vestig dat hulle werk ontspring het aan ’n pre-feministiese fase. Dit is belangrike kwalifikasies waardeur die verabsolutering van tendense vermy word. ’n Aparte literatuurgeskiedenis van vrouepoësie hou myns insiens die gevaar in dat hulle werk nog altyd beskou kan word as minderwaardig aan dié van hulle manlike tydgenote. Brems (2006: 117) wys daarop dat waar die kriterium van vormvernuwing en aggressiewe posisionering minder belangrik word, nie net die vroulike digters in die konteks van “efficiënte expressie van een persoonlike tematiek” te staan kom en na regte waardeer kan word nie, maar ook manlike digters. Nogtans laat hy die klem val op nege vrouedigters, onder andere Vasalis, Ellen Warmond en Hanny Michaelis, naas wie hy slegs drie mans noem, naamlik Hans Lodeizen, Adriaan Morriën en Hans Warren. Van dié drie word net Lodeizen deur Paul Rodenko in *Nieuwe griffels schone leien* – sy bekende bloemlesing oor die eksperimenteles – verteenwoordig en geniet hy ’n aansien wat Morriën en Warren seker nie beskore is nie. My beswaar teen ’n literatuurgeskiedenis van vrouedigters bly dus geldig: aparte behandeling word maklik onderskatting.

Van J.C. Kannemeyer het ons die mees resente literatuurgeskiedenis in Afrikaans:

Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, vol. 1 (1978) en *Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, vol. 2 (1983) en 'n uitbreiding van die twee dele in een band onder die titel *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004* (2005). In sy periodisering behandel Kannemeyer nêrens vrouedigters apart nie. Hulle werk word bespreek saam met dié van die manlike digters wat volgens Kannemeyer tot dieselfde periode as hulle behoort. Kannemeyer bevestig tereg dat Eybers aanvaanlik lid was van die generasie van Dertig. Die Dertigers was inderdaad die enigste generasie wat as 'n groep opgetree het in hulle gesamentlike ideale vir die poësie en sodoende was hulle verantwoordelik vir die vernuwing wat die Afrikaanse poësie tot hoogtes gevoer het waar dit vergelyking kon deurstaan met die beste in die Europese literatuur.

Die Afrikaanse poësie het nooit weer so 'n beweging geken nie; die prosa wel toe die Sestigters aangedring het op betrokke literatuur wat die volle spektrum van wat die Suid-Afrikaanse samelewing beweeg het, moes uitsê, in die besonder ook die pynlike gevolge van apartheid wat mense verdeel en vervreem het. In dié periode het Breyten Breytenbach as digter op ongeëwenaarde wyse sy betrokke poësie geskryf in 'n verrassend nuwe idioom wat ontspring het aan 'n buitengewone metaforiek, gevoed uit die Zen-Boeddhisme. Die werk van Breytenbach se vele epigone was 'n bevestiging van die eenmalige wyse waarop hy sy plek binne die Afrikaanse poësietradisie gevul het. Sy poësie is miskien deur die gedurfte metaforiek daarvan die naaste wat ons in Afrikaans het aan eksperimentele poësie op hoë vlak. J.C. Steyn het as taalkundige op sy beurt ook eksperimenteel te werk gegaan en die moontlikhede van die Afrikaanse taal in *Die grammatika van liefhê* ontgin. Maar die eksperiment in die Afrikaanse poësie bly beperk tot enkele losstaande figure.

Sedert 1970 word die toneel van die Afrikaanse poësie in hoë mate oorheers deur vrouedigters in wie se werk daar, net soos in geval van Nederlandse digteresse, soveel kontinuïteit en koherensie is – om by Meijer aan te sluit – dat dit my beweeg het om 'n bloemlesing uit hul poësie saam te stel onder die titel *Sy sien webbe roer* (1999) – 'n reël uit Eybers se gedig “Twee kleuters in die Vondelpark”. As ons in ag neem dat die grootste en belangrikste deel van Eybers se poësie in Nederland ontstaan het en dat sy inderdaad daar dikwels bestempel word as “de Zuid-Afrikaans-Nederlandse dichteres”, moet ons konstateer dat sy haar plek in die tradisie van die Afrikaanse en Nederlandse poësie op eiesoortige wyse vul.

Dit is daarom nie korrek om Eybers literêr-histories in dieselfde periode as Vasalis te plaas soos wat Meijer (1988) doen nie. In haar kategorisering van die poësie van Judith Herzberg sê sy (Meijer, 1988: 79):

Elk pathos en elke Grote Visie zijn haar vreemd. Wat dat betreft behoort zij literair-historisch tot een distinctief andere generatie dan voorgangsters als Ida Gerhardt, M. Vasalis en Elisabeth Eybers, die, als dichters met een omvattende visie [...] enige verwantschap met elkaar hebben. Deze drie kunnen gezien worden als ‘metaphysical poets’: Gerhardt is dat in haar hele werk, Eybers is het in haar begin- en middenperiode, Vasalis ontwikkelt zich in die richting in haar latere gedichten.

Tussen Eybers en Vasalis bestaan daar besliste verwantskappe, maar hulle kan nie sonder meer as “metaphysical poets” gekarakteriseer word nie. Die vraag is wat Meijer presies

met dié begrip bedoel.

Die sewentiende-eeuse Engelse digters wat onder hierdie naam bekend geword het, het hulle onderskei deur die taal waarin hulle uitdrukking gegee het aan hulle liefdes- en religieuse belewenisse. Hulle poësie is gekenmerk deur gedurfte beeldspraak en slim woordspelings. Cleanth Brooks (1965) wys daarop dat die metafoer in sy mees alledaagse en afgesaagste vorm 'n vergelyking tussen twee ongelyksoortighede is: die oë is nie sterre nie en die vrou is nie 'n roos nie. Die “metaphysicals” het disparate uiterstes laat ‘rym’ in die vorming van metafore. Brooks (1965: 45) sê:

The metaphysical poet, with his constant awareness of incongruities and disparities, does not run the risk of taking his poem for science. He does not deal in eternal likenesses and approximations. His unity is a perilous one, wrested by his own effort from a world of incongruities.

'n Mens sou veel meer kwalifiserend te werk moet gaan as jy Eybers 'n “metaphysical poet” wil noem. In haar eerste periode is sy, anders as wat Meijer beweer, dit seker nie; dit is die periode van haar liefdes-, swangerskap- en moederskapsverse wat veel direkter en minder beeldend is as haar latere werk. Eybers het wel 'n groot affiniteit vir die groot “metaphysical” John Donne en skryf 'n sonnet oor hom wat in *Die ander dors* verskyn, maar Opperman (1962: 376) wys tereg eerder op die teenstelling tussen Eybers en Donne as op die verwantskappe. 'n Mens sou op die “lewenaanvaarding, die rol van die verstand, 'n kernagtige segswyse, die hartstog en idealisme” kan wys wat die Eybers van *Die ander dors* met Donne deel, sê Opperman, maar vervolg: “jy mis die ironie, skerpsinnige verbeelding, sy ‘engeletaal’ en wysheid”.

Op voorwaarde dat Meijer die sewentiende- eeuse “metaphysicals” op dié wyse verstaan na aanleiding van hulle taalgebruik, het sy wel gelyk as sy konstateer dat Eybers in haar middelperiode 'n “metaphysical poet” genoem kan word. Veral *Die helder halfjaar* word gekenmerk deur die ironie en 'n skerpsinnige verbeelding wat reg laat geskied aan die kompleksiteit van die lewe. *Neerslag* en *Balans* kan nog onder die noemer “metaphysical poetry” tuisgebring word, maar Eybers se immigrantepoësie ontwikkel veel meer tot mededelingspoësie met behoud van die metafoer, ironie en sintuiglikheid.

Dit is belangrik om tussen “metafisika” en “mistiek” te onderskei, ook ten opsigte van die poësie. Elisabeth Eybers het kennelik bedoel dat dit haar ontbreek aan 'n “mistieke” ingesteldheid toe sy aan H.A. Mulder geskryf het: “ek sou nie kon metafisies wees al probeer ek ook hoe hard” (Opperman, 1962: 372). Die “mistiek” vind sy betekenis in sy wesenlike verbintenis met die religie. Die mistieke digter is meesal noodwendig ook 'n religieuse digter, ongeag watter godsdiens hy beoefen. 'n Bewussyn van wat agter die sigbare lê; van die Gans Andere, is ook 'n vorm van ‘geloof’ waaroor 'n ongodsdienstige digter kan beskik en wat in dié sin ook ‘religieus’ genoem kan word. Die werk van die Engelse digter William Blake is 'n uitstekende illustrasie van die wyse waarop die persoon wat terselfdertyd digter en mistikus is, die werklikheid waarneem. Die weg van die mistiek was vir Blake 'n proses van geleidelike verheldering; van enkelvisie tot dubbelvisie. Deur 'n God-gesentreerde bewussyn van die werklikheid verkry die mens die vermoë van dubbele visie en het hy deel aan die sogenaamde lewe

van Verheldering. In sy boek oor Blake verduidelik J. G. Davies (1948) sy konsep van dubbelvisie soos volg:

Twofold vision is the condition of the man whose consciousness has been redirected from a self-centered world to a God-centered world; it is in fact to be identified with that Illuminated Life experienced by all true mystics, and shared to a greater or lesser degree by all real artists. Its main feature is an increased clarity of vision, so that everything appears to man as it is, 'infinite', once 'the doors of perception' have been cleansed. This mystical illumination is especially enjoyed in regard to the world of nature; denying the artificial and narrow world of self, the mystic pierces through the veil of appearance and establishes direct contact with the heart of creation.

Meijer het kennelik, soos Eybers ook, eerder die betekenis “mistieke” as “metafisies” in gedagte as sy Eybers en Vasalis “metaphysical poets” noem. (Haar verwysing na Ida Gerhardt, wie se hele oeuvre ’n Christelik-religieuse dimensie het, as ’n “metaphysical poet” bevestig dat sy “metafisiese” verstaan as ’n sinoniem van “mistieke”.) Met haar verhelderende en verdiepende lesing van enkele gedigte van Vasalis binne die interpretasiekader van die mistiek slaag Meijer (1988: 9) in haar doel om die opvatting dat Vasalis se poësie toeganklik, maklik en dus minder is, te weerlê. In aansluiting by Meijer herformuleer Brems (2006: 103) Vasalis se mistiek soos volg: “Misschien is het beter te spreken van het verlangen om de taal, voorbij het zien, vat te doen krijgen op het onzichtbare.”

Adriaan Morriën (1983: 129) het reeds ’n besondere insig in die mistiek van Vasalis gehad toe hy dit bestempel het as ’n “soort natuurmistiek” wat “groots en magisch” is, “ook waar zij zich met kleine verschijnselen bezighoudt”. In hierdie opsig is sy en Eybers geesverwante. Die belewenis van die vrye natuur tydens haar plattelandse jeug in die wye Wes-Transvaal het neerslag gevind in Eybers se vroeë werk, maar daarna word sy ’n stedeling, eers in Johannesburg en later in Amsterdam. Die volgende stelling van Morriën (1983: 129) oor Vasalis se natuurpoësie is sonder meer ook van toepassing op die latere Eybers (met dié voorbehoud dat die vrye natuur tog enkele kere ook Vasalis geïnspireer het, soos blyk uit onder meer haar Suid-Afrikaanse verse): “De natuur, die Vasalis in haar verzen beschrijft, doet ons nooit vergeten dat er vanuit de stad wordt geopereerd.”

Hoe Eybers se sintuiglikheid gevoed is deur die landelike milieu waarin sy grootgeword het, vertel sy in haar sensitiewe jeugskets “’n Pastoriedogter”. As kind op die klein Wes-Transvaalse dorpie Schweizer-Reneke waar haar vader predikant was, het sy die veld leer ken en liefkry en was die pastorietuin ’n “lushof” en ’n “oase” (Eybers, 1977: 36). In haar pynlike aanpassing as bloedjong student aan die Universiteit van die Witwatersrand het heimwee haar teruggevoer na haar jeugland, wat sy in van haar mooiste natuurverse herskep het deur die herinnering. Die proses het hom in essensie in Amsterdam herhaal toe sy weer eens op haar herinnering aangewese was om in haar gedigte ’n verlore wêreld, dié keer die Suid-Afrikaanse landskap, in aansyn te roep. By die bewussyn van die ingeperktheid van Nederland in teenstelling met die uitgestrektheid van Suid-Afrika, het die wete van eie inperking ook by Eybers steeds duideliker geword. Dit was nie net ’n gevolg van die vreemde stedelik milieu waarbinne sy moes aanpas nie, maar ook ’n natuurlike ontwikkeling van haar eie introverte aard

en 'n bewuste keuse, want sy het “haar eie baaierd saamgebring” (“Ontheemde” uit *Onderdak*).

Die terugtrek in die eie huis – ook as gevolg van die Nederlandse klimaat en die klimmende jare – het nie beteken 'n onbetrokkenheid by die lewe en 'n verminderde skoonheidsbewussyn nie. Die huis het vir Eybers die kreatiewe ruimte geword waarbinne sy van agter die raam kon waarneem wat in buitewêreld haar aandag vasgevang het. Die Neerlandistiese “raam” vir die gebruiklike woord “venster” in Afrikaans het Eybers reeds so vroeg as in die gedig “Portret” in haar bundel *Die vrou en ander verse* (1945) gebruik. Daarin kyk die bejaarde vrou “met mooiweer” deur die “raam”. Die raam suggereer as sodanig 'n estetiserende inkadering van die werklikheid; die skeppende kunstenaar – die skilder en die digter – perk die stuk werklikheid wat hulle waarneem in binne die skildery en die gedig; dwing dit tot stilstand; maak van wat in die natuur voortdurende beweging is, 'n “stil lewe”.

Camille Paglia (1990) se teorie oor die skoonheid gaan uit van die Westerse oog wat gekondisioneer is om skoonheid in die natuur en in die kunswerk te sien. Deur sy selektiewe waarneming gee die kunstenaar Apolliniese struktuur aan die Dionisiese, ktoniese werklikheid: “It is a displacement from one area of reality to another [...]. The eye is peremptory in its judgments. It decides what to see and why. Each of our glances is as much exclusion as inclusion.” (Paglia 1990: 15). Van agter die raam ontstaan onder meer Eybers se sensitiewe klein siklus in *Rymdwang* oor die wisselende weer en haar daarmee gepaardgaande wisselende stemminge gedurende 'n Paasnaweek: “Eerste sneeu”, “Voor my raam”, “April”, “Goeie Vrydag” en “Gure Paasdag”. In “Voor my raam” beskryf sy die “[s]atynwit, borriegeel en poustertblou” krokusse; die eerste tekens van die lente, en in “Gure Paasdag” word 'n akoestiese ervaring visueel as die “koloratuurgerinkel van die merels” deur die “stormgeloei” “glinsterend te voorskyn” “glip”.

Die aandag vir klein verskynsels kan dus besondere poëtiese kwaliteit hê. Morriën wys daarop in die werk van Vasalis. In haar vele seisoensgedigte is haar aandag dan ook toegespits op enkele dinge waarin die seisoen hom kenbaar maak: die lig, bome, meertjies. Sy is ook meermale die waarnemer vanuit of vanaf 'n ingeslote ruimte soos in die volgende drie verse uit *De vogel Phoenix*: “Het blinkend lemmet van het licht / sneed door de donkere gordijnen” (“April”); “Op het balkon gezeten kan ik hem zien komen” (“Zomer”); “Toen ik als kind, des avonds uit het raam / hing, als de herfst gekomen was” (“Misthoorn in de herfst”).

Waar Vasalis se ek-spreker haar buite in die natuur bevind – nie in 'n beskermende ruimte nie, maar opgeneem in 'n landskap – kan sy by 'n meteense gevoel van vervreemding van die aarde vertwyfeling en vereensaming ervaar. Dit gebeur in “Cannes” (*De vogel Phoenix*) waar sy in “een woestijn van zon, dicht langs de zee” deur 'n breë laan platane loop “te gezond, te naakt” en “in een soort droom” en plotseling besef dat om nie daardeur geraak te word nie, die enigste “werkelyke zonde” is. Sy konstateer dat sy “ver van de werkelijkheid” weggeraak het. In die daaropvolgende gedig in dieselfde bundel, “Daphne”, herskep sy die mite van Daphne wie se metamorfose tot 'n boom wesenlik 'n aardevervreemdende verstening was: “Alleen mijn voeten op

de oude grond / verbind en mij met het bestaande". 'n Motief wat dwarsdeur Vasalis se oeuvre loop, is 'n intense behoefte aan 'n lewende verbintenis met alle bestaansdinge.

Wil 'n mens erns maak met Meijer se stelling dat Eybers ook binne die interpretasiekader van die mistiek gelees kan word, lyk "Sonneblom" (*Rymdwang*) na 'n moontlike voorbeeld wat dit kan bevestig. Die gedig begin as volg:

Van aangesig tot aangesig
kan hy die son aangaap, gedoog.
Onkreukbaar in sy vlammekrans
straal hy 'n trillende balans:
[...]

In die taal van die godsdiens beskryf sy die sonneblom: "[v]an aangesig tot aangesig" is Bybeltaal; die woord "gedoog" (toelaat, duld, verduur) is verouderd en plegtig, terwyl die woord "[o]nkreukbaar" (opreg, eerlik, integer) ook tot die gesofistikeerde, hoogdrawende woordeskat van Afrikaans behoort. "[V]lammekrans" herinner binne konteks van die gedig aan 'n stralekrans, wat heiligheid aandui. Na hierdie eerste vier reëls, volg daar egter 'n beeld wat die sonneblom terugplaas in die gewone, aardse werklikheid: sy "omskanse oog" binne die vlammekrans is "astrant en ronduit nederig", "soos dié van 'n vlieg". Die klinkende slot vat die essensie van die sonneblom as natuurding saam:

Das Ding an sich
en weergaloos. Geen ander geel
is so deurdrenk, essensieel.

Die skoonheid van die sonneblom kan nie *weergegee* word in beeldspraak nie. Die mistieke transformerende blik op die sonneblom word verdring deur die optiese waarneming van die ding-op-sigself. Mistieke visie verdwyn ten gunste van noukeurige observasie wat as selfgenoegsaam ervaar word. "Sonneblom" bevestig wat Eybers aan H.A. Mulder geskryf het, naamlik dat sy nie "metafisies" kan wees nie, al probeer sy ook hoe hard.

5. Die gelykgeskakeldheid en verwantskappe tussen Eybers en Vasalis

Sekere gedigte in die oeuvres van Eybers en Vasalis voer 'n boeiende gesprek met mekaar. Dit is die geval ten opsigte van enkele van hul vroeë verse waar daar van beïnvloeding nie of onwaarskynlik sprake kan wees, maar waar 'n verrassende ooreenstemming in waarneming van die werklikheid en van lewensgevoel tot openbaring kom. Twee daarvan is Eybers se "Busrit in die aand" uit *Die stil avontuur* (1939) en Vasalis se "Afsluitdijk" uit *Parken en woestijnen* (1940). In albei gedigte bevind die ek-spreker haar in 'n bus en verhef haar ervaring van die rit haar bo die gewone werlikheidsvlak.

Eybers se gedig begin heel gewoon met 'n beskrywing van die insittendes van die bus as versuifte "werkers van die stad wat huis toe gaan". In kontras met die werkers wat afgesluit is van wat *binne* in die bus en *daarbuite* te sien is – hulle sit "met monde moeg gesluit" – is die ek-spreker 'n oplettende waarnemer. Sy sien eers die weerkaatsings

van die insittendes in die ruite (strofe 1) en as sy na buite kyk, word deur haar trans-formerende blik die sintuiglik-waarneembare werklikheid, die straat en die bundels lig wat vanuit die straatlampe daarop skyn, verplaas na 'n landelike omgewing wat sy noodwendig in haar verbeelding oproep (strofe 2). Maar ook die bus self, die bestuurder en die passasiers, neem vreemde, mitologiese gestaltes aan (strofe 3). Die beletseltekens in die eerste reël van strofe 2 verteenwoordig die ommekeer in die gemoed van die waarnemer; die moment waarop die binneblik oorneem:

Skaduwee-skimme gly verby... Dis laat
en lang ligvaandels wapper oor die straat
soos oor 'n dam die blinkpad na die maan.

Ons ploeg deur stormsee met ons kaperskuit:
die stuurman aan die wiel, die passasiers die buit
wat ons as slawe huis toe bring vanaand...

Die ek-spreker word op ekstatische wyse een van die weggevoerde “slawe”. Sy besef dat die verandering in haar werklikheidspersepsie nie deur haar medepassasiers gedeel word nie. Hulle is te suf om hul weerkaatsings in die ruite waar te neem, maar sy lag hare toe. Die “kaperskuit”-beeld word nie heeltemal volgehou nie; die “vaartuig” “skok en snork en swoeg opdraand” (strofe 4), “terwyl ons, soos twee kinders opgetoë / mekaar toelag met glinsterende oë...” (strofe 5 – tweede laaste strofe).

In Vasalis se “Afsluitdijk” kry ons ook 'n kontrastering van *buite* (strofe 1) en *binne* (strofe 2). Die ervaring van die reisende ‘ek’ is aanvanklik ook reël, maar daar is tog reeds by haar iets van die ervaring van 'n ander dimensie: die bus word 'n “kamer” en die “dijk” is “eindeloos”: “De bus rijdt als een kamer door de nacht / de weg is recht, de dijk is eindeloos”. In die derde strofe val die skeiding tussen *binne* en *buite* geheel en al weg as die gras buite die raam dwarsdeur die twee matrose wat voor die ek-spreker sit, sny en sy haarself in weerkaatsing sien:

Daar zie ik ook mezelf. Alleen
mijn hoofd deint boven het watervlak,
beweegt de mond als sprak
het, een verbaasde zeemeermin.

Meijer (1988: 27, 33) lees die gedig op skerpsinnige wyse binne die interpretasiekader van die mistiek. Die ek-spreker word deur 'n plotselinge ommekeer in haar werklikheidspersepsie tydens 'n alledaagse situasie oorrumpel; die gebeurtenis is enigsins droomagtig. In die laaste drie reëls word die tyd ook opgehef; iets wat in vooruitsig gestel is deur die beskrywing van die dyk in strofe 1 as “eindeloos”: “De tocht wordt een eindeloze, eeuwige tocht, waar geen tijd meer bestaat.” (Meijer, 1988: 27):

Er is geen einde en geen begin
aan deze tocht, geen toekomst, geen verleden,
alleen dit wonderlijk gespleten lange heden.

By vergelyking van “Busrit in die aand” met “Afsluitdijk”, is dit duidelik dat die gedig

van Eybers sig nie in dieselfde mate as dié van Vasalis leen tot interpretasie binne die kader van die mistiek nie. Tog is daar verrassende ooreenkomste. Wat ooreenstem, is die oorrumpeling deur 'n visioen binne 'n alledaagse situasie wat iets van 'n droom het, maar 'n aardse droom gegrond in die konkrete werklikheid. Hierdie oorrumpeling het by albei sprekers 'n innerlike transformasie tot gevolg wat gepaard gaan met ekstase. Dit is veral in dié opsig dat die twee gedigte ooreenstem en wat die volgende uitspraak van Meijer (1988: 27) op albei van toepassing maak: “Het is een gelukkige belevenis, als de bodem even uit de normale werklijkeidsperceptie valt.”

Twee gedigte van Eybers en Vasalis wat by vergelyking nog sterker en des te treffender ooreenkomste vertoon, is “Grys middag” uit Eybers se *Die vrou en ander verse* (1945) en Vasalis se “Onweer in het moeras” uit *Parken en woestijnen*. Albei gedigte speel hulle af in die vrye natuur in die stilte wat 'n storm vooraf gaan. Binne dié onheilspellende stiltes bevind albei digteresse se sprekers hulle in gespanne afwagting op die storm wat moet losbars. Soos wat Eybers in “Busrit in die aand” die beeld van 'n skip vir die bus met sy passasiers gebruik het, so gebruik sy nou die skip as beeld vir die stad en sy inwoners onder die dreiging van die aankomende storm:

Tussen die heuwels en die donker lug
dreig heeldag al die onverklaarde spanning:
die stad is soos 'n skip met sy bemanning
wat haastig 'n onsekere doem ontvlug.

Die see-beeld ontwikkel Eybers verder in die tweede strofe:

'n Ligte, slanke voël gly om die gewels
– 'n meeu wat tussen see en steiltes leef
en laag oor dek en maste swenk en sweef –,
die witgekruinde gras spoel teen die heuwels.

Hierdie beweging kontrasteer die digteres in die derde strofe met die bewegingloosheid wat eweneens in die natuur heers: “maar strak en roerloos hang die wolkelae”. In “Onweer in het moeras” is die bewegingloosheid aanvanklik absoluut: “Licht en schaduw bewegen niet”. In strofe 2 verskuif die waarnemer se aandag na die beweginglose lug: “In de hemel hangen zware / violet gekleurde wolken”. Die “wolkelae” by Eybers maak aan die slot van strofe 3 ook die indruk van absolute bewegingloosheid; asof hulle altyd so gaan bly hang en die storm nooit gaan uitbreek nie: “'n leigrou dak waardeur geen son ooit skyn, / geen silwer reën ooit val in skuinse vlae”.

Die transformasie van die toeskouer word in Vasalis se gedig teweeg gebring deur 'n bliksemskig wat die hemel splyt, 'n swerm voëls uit 'n rietbos opskrik en die natuur transformeer van grys na goud. Die voëls word 'n “vonkenregen” van “duizend vurige vlerken” wat “geel” opstyg “in 't sombere zwerk”. Nie net kom daar beweging nie, maar ook geluid: “een ziedend hoog gezang breekt vrij”. Die ooreenkoms in albei verse is weer eens dat die waarneming by die ek-spreker ekstatische vervoering veroorsaak. Eybers se selfrefleksiewe spreker word in die slot 'n “[v]rou wat laggend deur die venster staar”,

en voel hoe sy die lewe wild bemin
 onder die loodswaar hemel vasgedruk
 op hierdie see van broeiende geluk
 wat snel en somber is en sonder sin.

Die verskil is dat Eybers se toeskouer eerder reageer op haar waarneming as daardeur getransformeer word, terwyl Vasalis se spreker 'n wesenlike transformasie ondergaan deur die ommekeer wat in die natuur plaasvind. Die opstygende swerm voëls het die grysheid met 'n vurige gloed deurstraal wat die binneste van die 'ek' asof in 'n smedery omgesmee het:

Mijn hart werd plotsling wit en heet,
 't was of ik zelf werd omgesmeed.
 Ik heb het angstig ondergaan
 ik kwam er sterk en nieuw vandaan.

6. Direkte beïnvloeding

In twee gevalle binne die oeuvres van Eybers en Vasalis is twee gedigte so kennelik met mekaar in gesprek dat mens moet besluit dat daar beïnvloeding moes plaasgevind het. In die geval van “Afscheid” (*Vergezichten en gezichten*, 1954) en “Notisie” (*Einder*, 1977) is dit dieselfde objek wat die bewys word dat die geliefde man kort gelede nog teenwoordig was; 'n metafoor van hoop en troos vir die vrou wat by sy vertrek alleen en troosteloos agterbly. In “Afscheid” verlaat die man met skemer tydens 'n sneeuval die huis en keer die vrou terug in die koesterende warmte van 'n kamer wat kontrasteer met die koue buite:

Maar toen ik terug kwam in de warme kamer
 stond daar een wolkje van zijn laatste sigaret
 en rekte zich in zachte haast, toen draaide het
 en met een liefelijk gebaar van wanhoop en vaarwel
 strekte het zich uit en toen verdween het snel.

In Eybers se gedig “Notisie” is daar, soos in ander liefdesgedigte in *Einder*, getuienis van 'n verhouding waar die betrokkenes gekies het om apart te woon. Die eerste reël van die gedig suggereer 'n sekere mate van verligting by die ek-spreker om weer alleen te wees. Dit gee aan haar die geleentheid om haar rommelerige huishouding op te ruim, maar in die proses word sy skielik verras deur die sigaretstompie wat hy agtergelaat het. Dit is vir haar 'n “notisie” ('n aantekening; meesal in die sin van 'n inkooplyst) dat hy inderdaad aanwesig was:

Toe ek gistraand, oplaas alleen,
 'n nuwe nag die kans wou gee
 om met 'n skoon lei te begin
 deur al die rommel op te ruim,
 die dag se grondsop weg te vee
 – intiemer reste daargelaat –

merk ek jy het tog nie versuim
om 'n klein troosfooi te betaal,
iets van jou liggaam na te laat:
die stompie op die asbakrand
dra, filterloos, geplet, ovaal,
'n feestelike speekselsband.
Jou weggaan was dus nie totaal.

In laaste instansie verskil die twee gedigte ten opsigte van die sfeer wat hulle oproep en die besonderhede van tyd en ruimte tog ook sterk van mekaar. Wat eenders is, is in albei gevalle die vrou se emosionele reaksie op wat haar meteens intens van die afwesige geliefde bewus maak: sy agtergelate sigaretstompie.

Nie beperk tot een element nie, maar ooreenkomstig tot in die subtielste nuanses is Vasalis se gedig “Skelet” en Eybers se “Röntgenfoto”. Die ooreenkomste is trouens so sterk dat mens nie anders kan as om te glo dat hier beïnvloeding kon plaasgevind het nie. Die bundels waaruit die twee betrokke gedigte kom, het boonop binne twee jaar van mekaar verskyn: Vasalis se *Vergezichten en gezichten* in 1954 en Eybers se *Die helder halfjaar* in 1956. Daar is volop getuigenis dat die twee digteresse vertrouwd was met mekaar se werk en wedersydse waardering vir mekaar gehad het. Mens kan dus aanvaar dat Eybers bewustelik of vanuit haar kollektiewe digterlike onbewuste haar “Röntgenfoto” na die voorbeeld van Vasalis se “Skelet” geskryf het. Maar “Röntgenfoto” is een van die sterkste verse in Eybers se oeuvre en dit sal in die vergelyking van die twee gedigte blyk dat in aansluiting by Vasalis sy tog haar eie weg gaan:

Skelet

De dood is zo vaak afgebeeld
als een skelet met veel te grote handen
en grijnzend met de harde ijzere tanden
als van een hark.
Ik moest zo oud en zo verwonderd worden
om te begrijpen, dat dit juist het leven is,
dat van verleidingen ontdaan,
wannער men lang en ver genoeg ben
doorgegaan,
met iedere stap dieper gedreven
in 't drijfzand van een waar bestaan,
zo voor mij durft te staan.
– Ik lach terug, het lijkt wel op een vrouw,
die zich zo met haar man verbonden weet,
dat zij zich niet meer voor hem kleedt
en triomfantelijk vertrouwt
dat hij wel van haar houdt. –

Nu weet ik ook, waarom ik steeds iets vrolijks
vond
in die gedaante en die schaamteloze kale
mond,
de lichte kooi der ribben, waar het hart
eens hing en zong, vogel van licht,

Röntgenfoto

Bekyk haar goed – die strak gesig
wat stip sy blik na buite rig
stel mens gerus, want geen portret
vlei meer as dié van die skelet
wat alle weekheid laat verdwyn
en elke deug presies omlyn:
die oog is weifelloos, die mond
word nooit verleë of verwond;
die skouers flink, horisontaal
– jukstang van 'n aptekerskaal –
die hele blink struktuur van been
met weefsel skemerig daaromheen
is keurig inmekaar gepas,
en, deur die tyd onaangetas,
soos elke ware kunstenaarswerk
tot die essensie ingeperk.

Die res, wat blote bysaak is,
dryf omtrekloos deur 'n dun mis:
die hart, met sy vertakkings, hang
dof agter traliewerk gevang;
kanale – bloed en limf en klier
en ingewande – wieg soos wier
en dié wat drif en droombeeld huis

gevangen in de warme landen.
 Van alles, dat tot leven heeft verleid
 blijft niets gespaard dan die doorzichtigheid:
 geen zang, gaan zorg, geen lief, geen vuur,
 geen licht.
 Alleen dit anoniem, ijzeren, lachende gezicht
 en deze kooi en deze oververgroete harde
 handen.

Aftherthought sotto voce

Misschien heb ik u wel tot op uw botten
 liefgekreken,
 onmenselijk, onbeschaamd en grijnzend
 leven.
 Maar 't kwam niet door die beendren. Even
 moet ik op adem komen. Later zal ik voor u
 zingen
 hoe vaak, hoe zacht uw vingeren mij vingen.

swem wasig bo die bekkensluis
 wat onintiem sy naaktheid toon
 en soetheid van geslag verloën...

Al die verdriet en vreugde en vrees
 was dus 'n hersenskim gewees?

In die twee aanvangsreëls van Vasalis se gedig is die skelet 'n metafoor vir die dood wat sy in die volgende drie reëls beskryf met verwysing na die veels te groot hande en die gryns wat die tande, soortgelyk aan dié van 'n hark, ontbloom. In die vyfde reël tree die ek-spreker die gedig binne en lewer kommentaar op haar waarneming van die skelet. Sy het deur ervaring van wat waar is in die menslike bestaan tot die besef gekom dat die skelet die eintlike beeld van die lewe is. Daarom kan sy die gryns beantwoord deur terug te lag in die veronderstelling dat sy na die skelet van 'n vrou kyk, wat soos die lewe self ontdaan is van die getooide. Sy kan in haar naaktheid voor haar man staan – soos voor die waarnemer – in die wete van hulle verbondenheid en in die vertrouwe dat hy haar liefhet. In die tweede strofe onderbreek die spreker haar bespiegeling deur die verdere indrukke wat die skelet op haar maak, te beskryf: die mond en die ribbes waarbinne die hart soos in 'n kou hang. Die deursigtigheid van die skelet is 'n ontkenning van die emosies en die drifte wat aan die liggaam verbonde is en lei tot Vasalis se samevatting van die essensie van die voorkoms van die skelet: “Alleen dit anoniem, ijzeren, lachende gezicht / en deze kooi en deze overgroete harde handen.”

Eybers betrek die leser onmiddellik om as toeskouer saam met haar te kyk na die röntgenfoto wat sonder meer geïdentifiseer word as dié van 'n vrou: “Bekyk haar goed [...]”. Maar Eybers teken ook soos Vasalis 'n anonieme portret wat die betekenis van geslagtelikheid in die mens se lewe bevraagteken; dit is 'n portret wat “alle weekheid laat verdwyn / en elke deug presies omlyn”. As 'n mens aanvaar dat Eybers se model die Vasalis-gedig was, val dit op hoe sy telkens 'n Afrikaanse ekwivalent vir die Nederlandse beskrywings van die skelet vind: die “schaamteloze kale mond” word by Eybers die “mond / word nooit verleë of verwond”. Daarmee word vroulike kwesbaarheid ontken. Die hart as tradisionele setel van lewe en liefde word gereduseer tot slegs 'n orgaan: “de lichte kooi der ribben” word by Eybers “traliewerk” en die hart wat by Vasalis nog gesing het as 'n “vogel van licht, / gevangen in de warme landen” is nou slegs “die hart, met sy vertakkings” en dit “hang / dof agter traliewerk gevang”.

Die vraag waarmee Eybers se gedig afsluit, suggereer die antwoord wat Vasalis se slotstrofe pertinent onder die titel “*Afterthought sotto voce*” gee. Waaroor dit vir die spreker in die vers gaan, is nie die skelet nie – nie die gestroopte, onemosionele, kille nie – maar presies die teenoorgestelde: die sagte vingers waarmee die lewe haar gevang het; juis die ontkende “zang”, “zorg”, “lief”, “vuur”, “licht”; in terminologie van die Eybers-gedig die “verdriet en vreugde en vrees” wat die “soetheid van geslag” nie “verloën” nie, maar bevestig. Die kil skelet staan aan die einde van albei gedigte voor jou as die kwesbare vrou. In vergelyking met mekaar wen die Eybers-vers aan konkreetheid en suggestie. Vasalis gee die antwoord; Eybers laat die antwoord aan die leser oor as sy haar gedig afsluit met die vraag: “Al die verdriet en vreugde en vrees / was dus ’n hersenskim gewees?” In albei oevres verteenwoordig “Skelet” en “Röntgenfoto” onderskeidelik ’n hoogtepunt.

Beïnvloeding is altyd as iets negatiefs gesien wat vermy moet word, maar dit kan, soos hopelik geblyk het uit voorafgaande bespreking, ook verstaan word as iets positiefs, naamlik die bevrugtende invloed van een digter op ’n ander. Juis waar dit gaan om sterk, oorspronklike talente, soos in geval van Vasalis en Eybers, kan dit net verrykend wees. Behalwe “Röntgenfoto” is nog ’n vers van Eybers uit *Die helder halfjaar*, “Piet-my-vrou”, waarskynlik deur ’n vers van Vasalis uit *Vergezichten en gezichten* geïnspireer. Die aanvangsreël van die titellose Vasalis-vers lui: “De winter en mijn lief zijn heen.” Die gedig is ten diepste ironies want die winter is verby en die merel sing, maar vir die ekspreker is dit ’n lied van verlange, want saam met die winter het haar geliefde vertrek:

[...] uit een verre boom
klinkt als het ketsen van twee stenen
een vonkenregen van verlangen.
[...]

As sy die sang van die merel egter hoor vir wat dit is, ’n “kreet” waarmee hy hom in die lente “stort”, moet sy konstateer: “mijn voorjaar en mijn lief zijn heen.” Die Eybers-gedig is ’n suiwer vreugdevers waarin die lied van die Piet-my-vrou ’n gedig afvuur. Net in een klein onderdeel stem Eybers se vers ooreen met dié van Vasalis, naamlik in haar metafoor vir die sang van die Piet-my-vrou waarvoor Vasalis se metafoor vir die merel se sang deur die woorde “ketsen” en “vonkenregen” kennelik die prikkel was:

’n Piet-my-vrou kaats uit die tuin
sy drie dun note teen die naat
wat kriskras om my skedelkruin:
die helder klankkartetse slaat
dat vuurrooi vonke alkant spat
[...]

Eybers se “Piet-my-vrou” is as ’n betowerende klankspel (wat ooreenkom met dié in Vasalis se gedig; vergelyk die *k*- en *v*-alliterasie) ’n gedig volkome in eie reg. Dit is seer seker nie toevallig dat twee verse uit Vasalis se sterkste bundel twee van Eybers se sterkste verse in een van haar sterkste bundels geïnspireer het nie.

7. Direkte beïnvloeding

Om in Afrikaans 'n digteres te hê wat ook tot die Nederlandse literatuur gereken word en vir haar bydrae met van die belangrikste Nederlandse literêre pryse vereer is, beteken ook 'n erkenning van haar moedertaal Afrikaans, waarin sy konsekwent bly skryf het. Afrikaans is by die toekenning van die P.C. Hooft-prijs aan Eybers omskryf as “een uit het Nederlands zelfstandig ontwikkelde, maar toch nog heel verwante taal” (*Deventer Dagblad*, Februarie 1991). As 'n “intieme vreemdeling” het Eybers 'n eie kyk op Nederland wat vir lesers in albei taalgebiede 'n nuwe perspektief gee. Die enkele verse wat Vasalis oor Suid-Afrika geskryf het, vorm 'n teenhanger vir haar verse waarin sy die so verskillende landskap van haar geliefde vaderland as 't ware tot spreke bring. Waar die droë, sonnige, uitgestrekte landskap van Suid-Afrika Vasalis na die mistige, nat Nederlandse landskap laat smag, gebeur die teenoorgestelde by Eybers: die koue en mistigheid wek dikwels by haar 'n weersin en daarmee saam 'n intense heimwee na die land wat sy verlaat het. In dié verband is 'n vergelykende studie tussen die twee digteresse boeiend en vrugbaar.

Die klein oeuvre van Vasalis en die omvattende oeuvre van Eybers vertoon ook ander verwantskappe. Albei gee uitdrukking aan die ervarings van 'n vrou wat haar hele siklus van jeug tot ouderdom beskryf: by Vasalis gebeur dit in los verse versprei oor al vier haar bundels heen; by Eybers vind die lewensperiodes neerslag in chronologiese orde in bundels waarvan die titels die verloop suggereer. Natuurlik is daar nie absolute grense tussen lewensfasies nie, maar vanaf Eybers se tweede bundel, *Die stil avontuur* (oor die avontuur van swangerskap, geboorte en moederskap), is bundeleenheid 'n kenmerk van haar oeuvre wat saamhang met die tema wat aan die grond van die meeste van die gedigte in die bundel lê. Die gedigte oor ouderdom en dood waarmee Vasalis se postume bundel, *De oude kustlijn*, afgesluit word, openbaar in vergelyking met Eybers se *Valreep/Stirrup-cup*, wat in geheel aan dié twee temas gewy word, die gelykgestemdheid wat hulle werk in die algemeen kenmerk, onder andere in hulle ontroerende verse oor die liefde en kinders. Met min woorde neem hulle afskeid van die lewe. In 'n kwatryn oor die dood van haar seun sê Eybers (“Vir Bert”):

Noudat jy swyg is daar niks meer
vir my om ooit nog te begeer
buiten die tydstop waarop ek
dieselfde stilte mag betrek.

“Sub finem”, die sublieme slotvers van Vasalis se *De oude kustlijn* (postuum deur haar kinders saamgestel) lui as volg:

En nu nog maar alleen
het lichaam los te laten –
de liefste en de kinderen te laten gaan
alleen nog maar het sterke licht
het rode, zuivere van de late zon
te zien, te volgen – en de eigen weg te gaan.
Het werd, het was, het is gedaan.

Maar hul mees wesenlike verwantskap is te vinde in hulle natuurpoësie. In die natuur ervaar Eybers en Vasalis by monde van hulle ek-sprekers 'n gevoel van bevryding, individualiteit en diepe geluk: “In de natuur”, sê Maaike Meijer (1988: 38), “kunnen vrouwen *alleen* zijn, zich bevrijd voelen van haar object-status, van rollen, van de ‘blik van de ander’, waardoor het beleven van diepste individualiteit, van eenheid met het Zijn mogelijk wordt.” Ek sou albei digteresse herfsdigters wil noem in dié sin dat die natuur in sy gestrooptheid, in sy essensie die sterkste tot hulle spreek. Eybers se *Die helder halfjaar* is in sy geheel 'n bundel van die vroegherfs; letterlik en as metafoor van die lewensfase waarin sy haar bevind. Die eerste twee strofes van die aanvangsgedig, “April”, lui:

Poplier wat teen die bloute tril
jy styg so loodreg strak en stil
bo die ontmugtering van April:

die oog, ligwaarts, kan skaars vermoed
hoe diep jou wortels web en wroet
om hierdie ewewig te voed.

Binne Vasalis se oeuvre is daar 'n hele aantal herfsgedigte: twee met die titel “Herfst” en een met die titel “In de herfst” in *Parken en woestijnen*, “Oktober” in *De vogel Phoenix* en “Herfst” en “Wandeling in de herfst” in *Vergezichten en gezichten*. In al haar herfsgedigte beklemtoon Vasalis die helderheid: “Het licht hangt stil in de blaren” (“In de herfst”); “Vandaag zag ik de hemel door het weemlend lover / verbleken tot een doodlijk zuivere helderheid” (“Herfst” uit *Parken en woestijnen*). In “Wandeling in de herfst” sien sy “het onzegbaar dorstverwekkende en schoongewassen / water van meertjes, die alleen maar in de herfst bestaan –”. Soos Eybers in “April”, kontrasteer Vasalis in die gedig die verbygegene somer met die herfs en stel haarself op die ou end die vraag:

Heeft al 't verlangen en de onrust van de zomer
geleid tot dit volmaakte helder ogenblik
...?

Dit is ten slotte waaroor Eybers en Vasalis se poësie gaan: die helder oomblik wat sig op tallose maniere aanmeld; 'n innige band met die aarde; skoonheid gebore uit gemis; beleë wysheid as wins van die ondersoek van 'n lewe wat die moeite werd geag word om ondersoek te word. Die sin van 'n vergelykende studie is ook in dié geval dat dit die lens slyp waardeur na die twee digteresse individueel gekyk word; twee digteresse binne twee aparte tradisies en binne dieselfde tradisie.

Bronnelys

- Anbeek, Ton.** 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985* Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Brems, Hugo.** 2006. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005.* Amsterdam: Bert Bakker.
- Brooks, Cleanth.** 1965. *Modern Poetry and the Tradition.* New York: Oxford University Press.
- Davies, J.G.** 1948. *The Theology of William Blake.* Oxford: Clarendon.
- Ester, Hans en Ernst Lindenberg** (reds.). 1990. *Uit liefde en ironie. Liber amicorum. Elisabeth Eybers.* Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.
- Eybers, Elisabeth.** 1966. 'n Pastoriedogter. In: *Herinnering se wei.* Johannesburg: Perskor.
- Eybers, Elisabeth.** 1995. *Versamelde gedigte.* Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.
- Eybers, Elisabeth.** 2005. *Válreep/ Stirrup-cup.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Dubois, P.H.** 1978. Elisabeth Eybers of Het bezonken evenwicht. In: *Jan Campertprijzen 1978.* 's Gravenhagen: BZZTöH.
- Grobler, P. du P.** 1963. *Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde: no. 5.* Kaapstad: Nasou.
- Grové A.P.** 1958. *Oordeel en vooroordeel.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Kannemeyer, J.C.** 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, vol. 1. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, vol 2. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J. C.** 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kelk, C. J.** 1983. De vogel Phoenix. In: Kroon, Dirk. *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd* 's Gravenhagen: BZZTöH.
- Kroon, Dirk** (red.). 1983. *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd. Opstellen over de poëzie van M. Vasalis* 's Gravenhagen: BZZTöH.
- Meijer, Maaïke.** 1988. *De lust tot lezen. Nederlandse dichtersessen en het literaire systeem.* Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Meulenkamp, J.** 1983. Beelden der werkelijkheid. In: Kroon, Dirk. *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd.* 's Gravenhagen: BZZTöH.
- Morriën, Adriaan.** 1983. Menselijke natuurmystiek. In: Kroon, Dirk. *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd.* 's Gravenhagen: BZZTöH.
- Odendal, F.F. et al.** 1994 [1965]. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal.* Johannesburg: Perskor.
- Opperman, D. J.** 1962. *Digters van Dertig.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Paglia, Camille.** 1990. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson.* Londen/New Haven: Yale University Press.
- Spies, Lina.** 1998. Elisabeth Eybers. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n*

Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Pretoria: J. L. van Schaik.

Spies, Lina. 1999. *Sy sien webbe roer*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Coller, H.P. (red.). 1998. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J. L. van Schaik.

Vasalis, M. 1990. Vir Elisabeth. In: Ester, Hans en Ernst Lindenberg (reds.). 1990. *Uit liefde en ironie. Liber amicorum. Elisabeth Eybers*. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.

Vasalis, M. 1991 [1940]. *Parken en woestijnen*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

Vasalis, M. 1992 [1947]. *De vogel Phoenix*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

Vasalis, M. 1994 [1954]. *Vergezichten en gezichten*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

Vasalis, M. 2002. *De oude kustlijn*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

Vestdijk, S. 1983. De vogel Phoenix. In: Kroon, Dirk. *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd*. 's Gravenhagen: BZZTöH.

Drie gevalle van ‘oorgrens-funksionering’ tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme gedurende die twintigste eeu: H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers

H.P. van Coller en B.J. Odendaal

The three cases of systemic ‘cross-border functioning’ discussed in this article, represent different gradations of literary appropriation/association and different functions of literary import. The critical and theoretical inputs by the Dutchmen Mulder and Greshoff played a supportive role during two important phases of renewal in Afrikaans literature. Greshoff kept writing in Dutch and his focus of interest remained the Dutch system. Mulder more clearly identified with the Afrikaans system, often writing in Afrikaans about aspects of Afrikaans literature. As a critic he is therefore viewed as belonging to the Afrikaans system. The language of an author’s writing appears to be decisive in determining his/her systemic location. Elisabeth Eybers, celebrated Afrikaans poet living in Amsterdam, has also received literary awards in The Netherlands; and her work has sometimes been considered to represent important Dutch examples of migrants’ or women’s poetry. However, her poetic contribution, written in Afrikaans, is still excluded from the anthologies and historiographic works reflecting the canon of Dutch literature.

1. Inleiding

In hierdie artikel word die teorie oor sistemiese en intersistemiese funksionering (soos bespreek in Van Coller en Odendaal, 2005a: 1-17) benut om die rol wat drie persone oor die grense tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuur heen gespeel het, te beskryf. Dié drie persone is naamlik H.A. Mulder en Jan Greshoff, Nederlandse digters en kritici wat lank in Suid-Afrika woonagtig was, en die Afrikaanse digteres Elisabeth Eybers, wat in 1961 vanuit Suid-Afrika na Amsterdam verhuis het.

2. Die Nederlanders H.A. Mulder en Jan Greshoff in die Afrikaanse literêre sisteem

Mulder, wat as kritikus en, onder die skuilnaam W. Hessels, as digter reeds vanaf die negentien-twintigerjare in Nederland werksaam was (Schutte, 1981: 15-16), het in 1934 om gesondheidsredes na Suid-Afrika gekom (Schutte, 1981: 15-16). Heel gou, terwyl hy aan die Vertaalburo in Pretoria gewerk het, het hy hom goed in Afrikaans leer uitdruk (Schutte, 1981: 16). Daarna, tussen 1941 en 1946, kon hy byvoorbeeld as dosent in Nederlandse kultuurgeskiedenis aan die Universiteit van Pretoria optree, en ten slotte vanaf 1947 tot en met sy oorlye in 1949 as senior lektor in Nederlands en Afrikaans aan die toenmalige Rhodes-universiteitskollege te Grahamstad (Schutte, 1981: 18-19).

Drie jaar na sy aankoms in Suid-Afrika debuteer hy in *Suiderstem* as Afrikaanse kritikus (Wiehahn, 1965: 65; Schutte, 1981: 16). Heel gou sluit hy vriendskappe en begin literêre samewerking met persone soos veral N.P. van Wyk Louw, maar ook Elisabeth Eybers. Sy werk as kritikus en bloemleser van Nederlandse literatuur sit hy voort, nou dikwels met Afrikaanse lesers as teikengroep (Schutte, 1981: 17). Van sy

belangrikste kritiese bydraes het hy egter tot die Afrikaanse literatuur gelewer, hier in Suid-Afrika, maar ook deur die bekendstelling daarvan in Nederland in tydskrifte soos *Opwaartsche Wegen*, *De Rotterdammer*, *Groot Nederland* en *Critisch Bulletin* (Schutte, 1981: 17). Bowendien het “die jare van sy kritiese aktiwiteit” saamgeval met die vernuwung van Dertig en het hy “by uitstek die kritikus van die jongere digters [geword] oor wie se werk hy indringend en begrypend skryf” (Wiehahn, 1965: 65). Schutte (1981: 18) bestempel hom selfs as “persoonlike criticus van meer dan één van de zogenaamde ‘Dertigers’”.

Sy bekende bundels opstelle oor die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde uit 1939 en 1942, onderskeidelik getiteld *Opstelle oor poësie* en *Twee wêreldes*, asook verspreide ander opstelle waaruit ’n keur deur D.J. Opperman versorg is as die bundel *Laaste opstelle* (1961), is hiervan getuie. Nie net is besprekings en essays oor individuele werke en skrywers gelewer nie, maar ook oor literatuurbeskoulike en literatuurhistoriese aspekte. Sy “beklemtoneing van struktuursake” wat die aandag weglei van “’n eensydige psigologistiese kritiek”, asook die “voortreflike, dikwels beeldende styl [waarmee hy] ’n nuwe standaard vir die Afrikaanse kritiek gestel het”, was leidinggewende bydraes tot die Afrikaanse literatuurkritiek van daardie tyd (Kannemeyer, 1978: 287).¹

Nog ’n bekende in die Nederlandse literêre sisteem, Jan Greshoff, het vyf jaar later as Mulder, kort voor die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog, na Suid-Afrika gekom (Steyn, 1998: 275-276; Gillet, 1971: 31). Sy invloedryke werksaamhede as digter, kritikus, essayis, bloemleser, joernalis en literêre promotor in die Nederlandse sisteem – sien Gillet (1971: 15-31) vir ’n indruk hiervan – het hy hier en tydens sy reise na ander wêrelddele voortgesit.² Hy het egter, onder meer via sy vriendskap met belangrike figure in die Afrikaanse letterkundewêreld, soos N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman, ook in Suid-Afrika ’n toonaangewende kritiese en bemiddelende rol gespeel, dikwels oor die grens tussen die Afrikaanse en Nederlandse sisteme heen. Om maar enkele voorbeelde te noem:

- Hy en Mulder het ’n leidinggewende rol gespeel om bloemlesings, begelei van waarderende inleidings, in die negentien-veertigerjare vir J.L. van Schaik te versorg oor die werk van Nederlandstalige digters en skrywers. Die reeks het die titel “Nederlandse Boekeryj” gedra en was, met die uitsondering van die deel uit 1943 oor Hendrik Marsman (die biografiese aantekeninge en inleiding hierby, uit die pen van N.P. van Wyk Louw, was in Afrikaans), in Nederlands geskryf, hoewel kennelik vir die Afrikaanse mark bedoel. Uiteindelik sou vanaf 1942 negentien dele in dié reeks verskyn (Chen en Van Faassen, 1992a: xii).
- Een van die bloemlesings in die reeks was byvoorbeeld *Poëzie en proza van H. Marsman* (1943), maar die inleiding is deur N.P. van Wyk Louw in Afrikaans geskryf.
- Danksy Greshoff het gedigte van Elisabeth Eybers, lank voor haar aanvanklike reis en latere verhuising na Nederland, in *De Gids*, maar ook in ’n Antilliaanse tydskrif soos *De Stoep*, verskyn (Jansen, 1996: 33).

Uit bostaande blyk die bemiddelende rol tussen die Afrikaanse en Nederlandse sisteme van dié twee Nederlanders reeds duidelik, met resensies, essays, artikels, bloemlesings en literatuurhistoriese opstelle as hul instrumente.

2.1 *Kontak deur Mulder en veral Greshoff met Van Wyk Louw en die Dertigers*

Greshoff geniet die besondere onderskeiding dat hy ’n beduidende bydrae gelewer het tot die twee belangrikste vernuwende periodes in die Afrikaanse letterkunde, naamlik Dertig en Sestig. Boonop het hy ’n direkte en bepalende invloed uitgeoefen op die twee toonaangewende skrywers van dié onderskeie periodes – selfs bewegings³ te noem – te wete N.P. van Wyk Louw en Etienne Leroux.

Oor Greshoff se aanpassing in Suid-Afrika en aanvanklike kennismaking met veral Van Wyk Louw kan ’n mens lees in dele 1 en 2 van die uitgawe van die briefwisseling tussen Greshoff en sy uitgewersvriend A.A.M. Stols (Chen en Van Faassen, 1990 en 1992a), terwyl Louw se biograaf, J.C. Steyn (1998: 275 en verder), ook uitvoerig hieroor skryf. ’n Beeld van die hoë literêre status wat Greshoff toe reeds in die Nederlandse literêre wêreld beklee het, asook van die uitgebreidheid van die netwerk literêre verbande wat hy onderhou het, is te vind in sy outobiografiese aantekeninge, *Afscheid van Europa* (Greshoff, 1969; vergelyk ook Gillet, 1970 en 1971: 13-35 in hierdie verband). Omdat hy met ope arms verwelkom is, en boonop gevra is om mee te werk aan *Die Huisgenoot*, het hy gou tuis begin voel.

Steyn (1998: 282 en verder) skryf oor die feit dat die Greshoffs ’n wêreld vir Van Wyk Louw en sy vrou, Truida, oopgemaak het wat hulle nie (sô) goed geken het nie. Heel dikwels het gesprekke oor die literatuur gegaan en by tye is Franse gedigte voorgelees. So kon Louw kennis maak met aspekte van die wêreldliteratuur waarmee hy nie so vertrouwd was nie.

Volgens Steyn (1998: 635) het Greshoff wel gelyk gehad as hy min Nederlandse literêre invloed bespeur het in Louw se poësie; die Nederlandse humanisme het Louw egter diepgaande beïnvloed. Laasgenoemde was in geen geringe mate nie te danke aan die gesprekke en vriendskapsverhouding wat Louw met die Greshoffs gehad het.

Uit Greshoff (1969) se outobiografiese aantekeninge kom voorts verskeie sienings, stellings en opvattinge na vore wat ook in die werk van die Dertigers, veral in dié van Van Wyk Louw, ’n rol gespeel het.

Greshoff staan byvoorbeeld ’n kritiese houding voor en verfoei domheid – iets waaraan Louw reeds ’n hekel het in vroeë opstelle soos “Mooi prosa” en “Volkskritiek” (Louw, 1986a: 126-129; 166-168). Greshoff (1969: 86) se poëtikale stelling dat “poëzie in haar wezen een en ondeelbaar en dus *onaantastbaar* is” en dat die digter die geestelike leier is wat nooit enige toegewings ten aansien van gehalte maak nie; sy opvatting dat kritiek skerp en onpersoonlik moet wees (Greshoff, 1969: 123-124); sy opmerkings (met verwysing na Jan van Nijlen) dat die groot digter ’n enkeling is wat totaal afkerig van modes en kanoniseerders sy pad moet loop (Greshoff, 1969: 195) – dit is sienings wat ook uit geskryfte van Louw, veral uit die kritiese bundels *Lojale verset* (1939) en *Berigte te velde* (1939), bekend is.⁴ By Greshoff (1969: 98) is daar ’n groot eerbied vir die “ouer

digters”; iets wat uit van Wyk Louw se werk *Opstelle oor ons ouer digters* (oorspronklik 1972; opgeneem in Louw, 1986b) ook ruimskoots blyk.

Dit is voorts duidelik dat Greshoff as literatuur- en kunskenner ’n groot rol gespeel het om Van Wyk Louw se kennis op hierdie terreine uit te brei. Eersgenoemde (Greshoff, 1969: 203/4) se opmerkings oor skilders, spesifiek oor Henri Rousseau en Edgar Tjigtat, laat ’n mens byvoorbeeld vermoed dat hy Louw attent gemaak het op hul werk; Louw (1975: 45) sou later ’n treffende gedig oor Rousseau skrywe.

Dat die verhouding tussen Louw en Greshoff nie altyd gemaklik was nie, blyk duidelik uit verskeie anekdotes wat Steyn meedeel.⁵ Tog het Greshoff, deur sy belesenheid en bekendstelling van nuwe skrywers en digters, Van Wyk Louw, soos ook sy jonger broer W.E.G. Louw, bly inspireer, asook hulle werk in Nederland gepromoveer.⁶ Hy het ook ’n belangrike rol gespeel in die bewerkstelling van uitnodigings aan agtereenvolgens Andriaan Roland Holst, J.C. Bloem en N.A. Donkersloot om Suid-Afrika te besoek. In die oprigting van *Standpunte* in 1945 was hy voorts ’n drywende krag (Steyn, 1998: 431-433; Chen en Van Faassen, 1992a: xii) en het hy dadelik van Nederlandse kontakte soos A.A.M. Stols gebruik gemaak om werk van Nederlandse skrywers in die tydskrif gepubliseer te kry (sien Chen en Van Faassen, 1992a: 4 en 7). Later was sy bemiddeling belangrik om weer ’n leerstoel vir Afrikaans gevestig te kry in Nederland (Steyn, 1998: 462), asook om juis Van Wyk Louw gedurende die vyftigerjare in daardie leerstoel aangestel te kry (Steyn, 1998: 512, 514-515). Net voor Van Wyk Louw se vertrek na Nederland het hy ter huldiging van sy vriend ’n treffende stuk in *Huisgenoot* (17 Februarie 1950) oor sy poësie geskrywe (Steyn, 1998: 566).

Greshoff het ook besonder baie gedoen om Louw se werk in Nederland bekend te stel, waar hy talle lesings oor sy werk gegee het (Steyn, 1998: 463). Laasgenoemde, tesame met Greshoff se gesprekke met W.A.P. Smit, hoogleraar aan die Rijksuniversiteit van Utrecht, moes ’n belangrike rol gespeel het in die besluit van die destydse Rijksuniversiteit van Utrecht om in 1948 ’n ere-doktoraat aan Louw toe te ken, al beweer Steyn (1998: 469) dat Greshoff verneem het dat dit “buite sy eie bemoeiinge” om plaasgevind het. W.A.P. Smit is deur die Senaat van dié universiteit aangewys om as Louw se promotor op te tree (Steyn, 1998: 465).

Soos H.A. Mulder was Greshoff ’n Nederlandse digter, maar met ’n veel groter reputasie. Waar Mulder hom gou doelgerig met die Afrikaanse literatuur bemoei het (soos blyk uit histories-evaluatiewe oorsigte wat hy daarvoor geskryf het⁷), selfs enkele digwerke (onder sy digterskuilnaam) in Afrikaans voortgebring het (vier verse uit sy gedigversameling *Con Sordino*, 1949; die allegoriese spel *Die geboorte van Suid-Afrika*, 1938) en derhalwe ’n belangrike en veral sigbare plek binne die Afrikaanse literêre sisteem bekleed het⁸, het Greshoff waarskynlik sy bemoeienis met aspekte van die Afrikaanse letterkunde en geesteslewe in wese as ’n bemoeienis met aspekte behorende tot die groter Nederlandstalige – of “Dietse”⁹ – kultuurverwantskapsruimte geag (Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1963: 28). Hy het selde kritiek in Afrikaans geskryf¹⁰ en was geen bloemleser van Afrikaanse poësie (selfs by wyse van kritiese opstelle soos Mulder) nie; ook het hy hom nie gewaag aan Afrikaanse literatuurgeskiedskrywing nie.

Tog wys Steyn (1998: 438) daarop dat Greshoff soos Mulder – “en hul na-aperige Afrikaanse agterryers”, soos Abel Coetzee na hulle verwys het – deur baie Afrikaanse literatore besonder verkwalik is vir hul aanprysing van veral Van Wyk Louw se werk. ’n Hewige polemieë is ontketen, waartydens H.A. Mulder beweer het dat die wrewel teen hom ontstaan het omdat hy as “gewese Nederlander dit gewaag het om kritiek uit te oefen op wat [Coetzee] en sy kringetjie beskou as die grootste Afrikaanse skrywer, t.w. C.M. van den Heever, en dat ek N.P. van Wyk Louw as die belangrikste digter beskou wat Suid-Afrika tot dusver opgelewer het” (vergelyk Steyn, 1998: 438).

Uit die eerste hoofstuk van Fokkema en Ibsch (1987) se boek oor die modernisme blyk duidelik hoe ’n nuwe beweging, geslag, skool of selfs periode (soos Dertig) tot stand kom en wat die rol van ondersteunende kritici daarin is. Die rol van Mulder ten opsigte van die Dertigers gespeel het, en dié van Greshoff ten aansien van spesifiek N.P. van Wyk Louw se poësie en denkbeelde, is hiervan handboekvoorbeelde. In Van Coller (2001) word in groter besonderhede geïllustreer hoe ’n nuwe geslag digters strategies te werk gaan binne ’n literêre veld; ouer kritici wat hul opponeer, afmaai; ’n nuwe poëtika propageer; en in die proses gesaghebbende (nuwe) kritici (probeer) byhaal om hul saak te dien. Laasgenoemde rol is ongetwyfeld deur Mulder en Greshoff¹ gespeel; daarom was Abel Coetzee nie totaal verkeerd in sy inskating hiervan nie, hoewel sy literêre oordeel windskeef² was.

Greshoff se bydrae was in hierdie verband eerder dié van toetssteen, omdat hy deugde beliggaam het wat die Dertigers en hul opvolgers hoog aangeslaan het: belesenheid; ’n onberispelike smaak wat betref kuns en literatuur³; statur binne ’n literêre sisteem wat hul geag het (die Nederlandse); ’n aristokratiese lewenshouding waarin die estetiese ideaal belangrik was; en ’n polemiese ingesteldheid wat middelmatigheid verag het.

Vir beide Mulder en Greshoff het egter gegeld dat hulle as tussengangers, byna as ‘kultuuragente’ opgetree het tussen die Nederlands(talig)e en die Afrikaanse literature. Van Mulder sê Opperman (1949: 50) byvoorbeeld dat sy poësie (en dit is waar van al sy skryfwerk) beweeg tussen die pole van, naas “die sintuiglike en die geestelike, die dood en die lewe”, ook “die Afrikaanse en die Nederlandse”. W.E.G. Louw (1971) dui presies dieselfde pole aan in sy huldiging van Greshoff, meer as twee dekades later. In ’n huldeblyk na aanleiding van die afsterwe van Mulder wys F.E.J. Malherbe (opgeneem in Malherbe, 1971: 66) op die “krag [wat Mulder] uit twee vaderlande kon put”; op sy “intermediêre” kritiek waardeur hy getrag het om leser en kunstenaar, maar ook twee vaderlande bymekaar te bring.

In 1949 is die hele *Standpunte* 4(1) opgedra aan Jan Greshoff, as huldeblyk by sy sestigste verjaardagviering. In die verantwoording by dié uitgawe word pertinent gewys op sy mediasierol tussen die Nederlandse en Afrikaanse literatuursisteme. Dat van die belangrikste figure in die Nederlandse en Afrikaanse letterkunde hierin hulde aan hom gebring het, is ’n onomstootlike bewys van die aansien wat Greshoff in beide sisteme geniet het.

In die *Standpunte*-nommer van Oktober 1949 word die afsterwe van H.A. Mulder aangekondig en verskyn daar ’n redaksionele nota as herinneringsblyk, klaarblyklik deur Van Wyk Louw geskryf (Opperman, 1953: 83). Hieruit spreek ’n groot waardering vir

Mulder se “onskatbare waarde vir die jongeres”, met ’n voorspelling dat later sal blyk hoe objektief sy oordele was; hoe hierdie oordele van hom nuwe literêre perspektiewe vir Afrikaans geopen het; hoe Mulder die geesteslewe in Suid-Afrika kon inskat s nder vooroordeel; en hoe hy sy kritiek bowe-al *as digter* gelewer het, met ’n skerp oog vir die tegniek (*Standpunte*-redaksie, 1949: 1-2).

Greshoff se bemiddelingsrol in die Afrikaanse literêre sisteem was dus nie heeltemal so opvallend as dié van sy landgenoot Mulder nie. Tog het hy in die sentrum gestaan van die besonder invloedryke literêre *circuits* of ‘elite’ – met ’n eie tydskrif, naamlik *Standpunte*, as mondstuk – wat veral Dertigers soos die Louw-broers ingesluit het, maar ook Mulder, hul “‘begeleidende’ kritikus” (Kannemeyer, 1978: 286), en Opperman, wat later sy proefskrif aan die Dertigers sou wy (gepubliseer as *Digtters van Dertig* in 1953). In ’n groot mate het hul gesamentlike insette meegewerk om veral die Afrikaanse poësie “volwassenheid en gelykwaardigheid” (Kannemeyer, 1978: 265) in internasionale terme te laat bereik, asook hoë erkenning in die Nederlandstalige literatuurgebied te laat kry (waarvan die genoemde eredoktoraattoekening aan Van Wyk Louw, die besoeke deur beroemde Nederlandse digters aan Suid-Afrika en die genoemde instelling van die Amsterdamse leerstoel vir Afrikaans konkrete bewyse is).

2.2 Die verhouding tussen Greshoff en Leroux

Ook wat die Afrikaanse prosa betref, sou Greshoff ’n onmiskenbare rol speel ter verhoging van die peil daarvan. Kannemeyer (1983: 345) verwys na Jan Greshoff as die mentor van die belangrike vernuwer, Etienne Leroux, in die vyftigerjare.

Volgens Kannemeyer het Greshoff vir Leroux as persoon getref “met sy belesenheid, sin vir tegniese vaardigheid en omgang met die literatuur”. Leroux skryf self met waardering oor hierdie besondere vriendskap (Leroux, 1980).

In Maart 1951 verskyn “Kaartjie vir oortreding” van Leroux in *Standpunte* V(3). Die publikasie van laasgenoemde het geskied op aanbeveling van Greshoff, wat blykbaar die ander redaksielede van die gehalte van die verhaal moes oortuig. In ’n brief aan Leroux, gedateer 18 Junie 1962 [K.O. 51. 33], verwys Greshoff terug na dié aanvanklike onbegrip vir Leroux se talent.

Kannemeyer (1983: 349) vermeld dat Leroux ’n stryd gevoer het om sy eerste werk gepubliseer te kry; dat die romanmanuskripte *Mosaik*, *Die marionettedans* en *Die wrak* byvoorbeeld nooit aanvaar is vir publikasie nie. Sy eerste gepubliseerde roman, *Die eerste lewe van Colet* (hierna soms afgekort tot *Colet*), is reeds in 1953, sonder sukses, voorgelê aan ’n uitgewer en het eers in 1955 by die Uitgeverij Culemborg van Aat Kaptein verskyn, waar Leroux self die onkoste moes dra.

Die lotgevalle van hierdie roman word uitvoerig bespreek deur Leroux (1953) in sy ongepubliseerde dagboek; dit word ook voortdurend te berde gebring in die briefwisseling tussen Leroux en Greshoff. Daaruit blyk nie net die mate waarin Greshoff behulpzaam was by die uiteindelijke publikasie van die roman nie, maar ook hoe hy as blywende inspirasiebron vir Leroux gedien het. Ná publikasie van die Afrikaanse weergawe het Greshoff sy vriend A.A.M. Stols gepols oor ’n moontlike uitgawe in

Nederlands (wat vertaal sou word deur Greshoff se vrou, Aty¹⁴) by dié se uitgewery (Chen en Van Faassen, 1992b: 286). Geen wonder dat Leroux dié werk opgedra het aan Greshoff nie.

Leroux begin sy dagboek op aanbeveling (selfs aandrang) van Greshoff op 6 Oktober 1953. So 'n dagboek, skryf Leroux, moet volgens Greshoff “'n reservoir” wees waarin “ondervinding en belewings” vergader is. “Stephen, as ek iets by jou kan lê wat van waarde is, dan is dit dit.” Leroux is verbaas dat Greshoff soveel van sy werktyd afgestaan het om dié aanbeveling aan hom “voor te dra”.

Telkens skryf Leroux oor besprekings wat hy en Greshoff oor sy skryfwerk gevoer het. Ook oor die aard van kritiek het hulle gepraat, soos blyk uit die inskrywing op Woensdag 7 Oktober 1953: “Te hore gekry dat 'n skrywer hom nie daaraan moet steur nie. Selfs as dit van iemand kom vir wie jy respek het, moet jy selfvertroue behou.” Voorts: “Baie bekommerd oor Colet. Vind die laaste hoofstukke nie meer so goed nie [...] Greshoff haal een of ander skrywer aan (Couperus?) wat sê dat ekonomies [*sic*] skryf die enigste vorm van skryf is [...] Greshoff sal dit volgende week lees en 'n finale oordeel uitspreek.”¹⁵

Uit talle inskrywings blyk in hoe 'n mate Greshoff Leroux se denke beïnvloed het. Die kort novelle wat Leroux volgens Greshoff oor “(d)ie idêe dat die enkeling nie meer in die massaorwig kan bestaan nie” moet skryf, laat in kiemselform aan die latere *Sewe dae by die Silbersteins* dink. Leroux lees ook Greshoff se outobiografiese geskrif, *Het eiland*, en uit sy reaksie daarop (bladsy 6 van dagboek; inskrywing op 14 Oktober 1953) blyk dat hy tog nie bloot bewonderend teenoor sy mentor staan nie, maar ook skerp veroordelend kan wees. Hy sien Greshoff as die “enfant terrible [wat] oud geword het, en dat sy anargie 'n parodie is van jare gelede”.

Leroux vermeld by sy inskrywing van 17 Oktober 1953 dat Greshoff al die eienskappe van 'n mentor en goeie vriend het. Hy vind wel Greshoff se ietwat meerderwaardige houding steurend en sê dat mense sy (Leroux se) “aanvoeling en simpatie” dikwels verwar met onderdanigheid. Ook meen Leroux dat sommige van die boeke wat Greshoff hom aanbeveel om te lees (soos dié van Adriaan van der Veen), té “vol met krulletjies” is. Hy vind Hemingway, Waugh of Mauriac beter en dink “nogal daaraan dat Afrikaans, ten spyte van sy beperkte woordeskat, hom nog beter verleen tot kernagtige geskryf” as byvoorbeeld Nederlands. Die “Hollanders [is] 'n bietjie swaar in hul humor, naief [*sic*] in sofistikasie, en preuts wat seks betref. Tog is daar 'n aardsheid wat dit sekere oomblikke aangenaam vulgar [*sic*] maak.” Hieruit blyk in hoe 'n mate Leroux reeds 'n onafhanklike literêre oordeel ontwikkel het, wat sy (‘poëtikale’) voorkeure is en in hoe 'n mate Greshoff se “raad” of “aanbelewings” krities gewee word.

By die inskrywing van 20 Oktober 1953 sê Leroux ook aan Greshoff dat hy minder belangstel in motief of plot, maar liever sekere nuanses wil uitbeeld; iets wat Leroux inderdaad later in groot werke soos *Sewe dae by die Silbersteins*, 18-44 en *Magersfontein, o Magersfontein!* verwerklik het. Ook haal hy Greshoff aan wat sê dat 'n jong skrywer ná 'n outobiografiese werk moet oorskakel na 'n objektiewe werk. Dié raad volg Leroux later as hy, ná die outobiografiese *Die eerste lewe van Colet, Hilaria* die lig laat sien en, ná die knolskrywerromans (18-44 en *Isis Isis Isis*) met hul outobiografiese trekke, *Na'va*

publiseer.

Op Donderdag 22 Oktober 1953 skryf Leroux in sy dagboek dat Greshoff meen dat Leroux inderdaad die talent het om fyn “nuances” te ontwikkel, selfs in sy swakste werke. Ook vertel hy aan Leroux dat “Fred le Roux en Opperman van *Standpunte* nie behoortlik daardie manier van skryf na waarde kan oordeel nie omdat hulleself nog geen Frans en soortgelyke letterkunde gelees het nie”.

In die volgende dae lees Leroux aan ’n roman van Pierre du Bois en gedigte van Slauerhoff, alles deel van die Greshoff-aanbevelings. Met *Colet* gaan dit al hoe beter en Greshoff maak saans aanbevelings by voltooide hoofstukke. Greshoff sê ook aan Leroux dat “understatement” die grondslag is van alle goeie romans. “Dis wat nie gesê word nie wat tel”; ’n opmerking wat Leroux laat wonder of hy presies weet wat Greshoff daarmee bedoel (bladsy 17 van dagboek; inskrywing van 21 Oktober 1953).

Voor Etienne Leroux en René le Roux se vertrek na Europa gaan hulle by die Greshoffs aan in die Kaap. Op 30 Desember 1953 teken hy aan: “Gehoor dat die van Schaiks nie my boek [*Colet*] wou neem nie. Die oubaas is gereformeerd en ek skryf skynbaar nie vir gereformeerde mense nie. Sy besware is lagwekkend: hy hou nie van die hoofpersoon, Colet, nie. Colet is ’n swak karakter. Colet moes teen die einde sterk geword het. Die heroïse [*sic*] mense! Greshoff gaan nou HAUM en Balkemar (*sic*) probeer. HAUM ook gereformeerd, Balkemar nie – maar Balkemar goeie finansier. Arme Colet.”

In Greshoff se brief aan Leroux van 1 Februarie 1954 vermeld hy dat die onderhandelinge met H.A.U.M goed vorder en dat mnr. Struik twee keurdersverslae ontvang het wat beide ten gunste was van publikasie. Wel wil Struik ’n voorrede in die publikasie opneem van ’n sielkundige, iets wat Greshoff absoluut afkeur. Uit die brief blyk voorts dat Greshoff enkele veranderinge self aan die manuskrip aangebring het.

Uit die verdere briewe blyk dat Greshoff soms boeke aan Leroux stuur (soos *Catcher in the Rye*) en voortdurend skrywers en digters wat belowend is, onder sy aandag bring.

Aty Greshoff skryf op 28 Februarie 1956 [KO. 51.9] dat hulle *Die eerste lewe van Colet* ontvang het in Parys, Frankryk, en dat haar man baie bly is dat die boek aan hom opgedra is. “Ons zorgenkind!” noem sy die boek en vra of Stephen moeilikhede met sy ouers daarvoor gehad het, wat weer eens dui op die outobiografiese elemente daarin vervat. Voorts moedig sy hom aan om te begin met sy tweede roman, wat nog beter as die eerste moet word.

Op 6 Oktober 1956 [KO. 51.10] skryf Greshoff aan Leroux oor sy nuwe roman, *Hilaria*, wat hy in manuskripvorm te lese gekry het. Wat interessant is, is dat hy die vernuwende aspekte van hierdie roman goed beoordeel en die funksie van die “hallusinerende werklikheid” insien. Wat hom veral tref, is die goeie beeld wat hierdeur gegee word van die generasie van ná die Tweede Wêreldoorlog, wat nêrens meer inpas nie. Greshoff se opmerking dat Leroux meer in hom het as enige erkende Afrikaanse prosaïst, moes die nog geensins erkende skrywer baie bemoedig het.

In ’n brief gedateer 20 Oktober 1956 [KO. 51.11] dring Greshoff daarop aan dat Leroux hom aan niemand moet steur nie en net in homself moet glo. Hy beklemtoon

dat 'n vernuwende styl slegs werk as dit voortdurend afgewissel word. So 'n siening stem grootliks ooreen met die Russiese Formaliste se beskouings oor literêre evolusie. Vier goeie boeke in 'n leeftyd is beter as veertig slegtes, is sy raad aan Leroux.

Op 24 Julie 1957 [KO. 51.14] skryf Greshoff belangrike aantekeninge oor vernuwing in 'n brief aan Leroux, waaruit blyk dat dit 'n kwessie is waaroor hy baie gedink en gediskusieer het (waarskynlik ook met lede van die "Kaapse Kring", soos Opperman en W.E.G. Louw). Vernuwing kan volgens hom ontstaan weens 'n bepaalde tydsges en die beïnvloeding wat dáárvan uitgaan, of weens 'n drang om te vernuwe ten alle koste, of omdat die skrywer voel dat hy bepaalde dinge op geen ander manier kan weergee nie. Laasgenoemde is volgens hom die geval met *Hilaria*. Hierdie boek is soos dit moet wees! Greshoff beveel Balkema aan as moontlike uitgewer en lewer skerp kritiek oor Aat Kaptein se swak tegniese versorging van *Colet*.

Die volgende brief van belang is eers weer van 19 Oktober 1958 [KO. 51.23]. Hierin skryf Greshoff uitvoerig oor 'n ander onderwerp wat die lede van die "Kaapse Kring" (naas kritiek, tegniek en vernuwing) besig gehou het, naamlik sensuur. Greshoff spreek hom uit teen alle vorme van sensuur, behalwe om kinders te beskerm. Sensuur is iets boos wat altyd lei tot groter sensuur. Sulke opinies sou later gehoor word uit die monde van Van Wyk Louw en Leroux self. Ook sou die ervaringe met sensuur in die Suid-Afrika van die negentien-sewentiger- en -tagtigerjare baie van Greshoff se vrese hieromtrent bevestig.

In 'n brief van 15 Desember 1958 [KO. 51.25] berig Greshoff dat hy 'n artikel¹⁶ van C.A. van Rooy (in die vyftigerjare professor in Grieks aan die Vrystaatse Universiteitskollege) oor *Hilaria* beoordeel het en dat dit aanvaar is vir publikasie in *Standpunte*; hy voorspel daarby dat dit veel prestige aan *Hilaria* sal verleen.¹⁷ Hy vertel ook oor die Kaapse Podlashuks en hul wynlandgoed, Bellingham. Later sou hierdie landgoed model staan vir die Joodse boerdery, Welgevonden, as sentrale ruimtelike plasing van gebeure in Leroux se belangrike romans *Sewe dae by die Silbersteins* (1962 – hierna *Sewe dae*) en *Een vir Azazél* (1964 – hierna *Azazél*).

Anders as wat dikwels beweer word (sien Kannemeyer, 1983: 345), strek Greshoff se rol as mentor teenoor Leroux verder as net die vyftigerjare. Beukes, Steyn *et al* (1992: 222-223) beskrywe hoe die manuskrip van *Sewe dae by die Silbersteins* by die uitgewery Human & Rousseau beland het. Belangrik is dat Greshoff se aanprysende woorde in hierdie verband 'n rol gespeel het in Leroux se besluit.

Dat Greshoff die boek gelees én van aantekeninge voorsien het, blyk ook uit briewe aan Leroux [KO 51.29 en 51.33].¹⁸ Op 5 November 1962 [KO.51.34] laat weet hy aan Leroux dat die Nederlandse Uitgewer Nijgh en Van Ditmar (by wie onder meer ook Greshoff se outobiografiese aantekeninge, *Afscheid van Europa*, later sou verskyn) belangstel in die vertaalregte van Leroux se werk. Hy laat ook blyk dat hy gehoor het dat *Sewe dae* die volgende week sou verskyn en sê dat sy vrou, Aty, graag hierdie roman in Nederlands sal wil vertaal.

Uit talle van Greshoff se briewe blyk 'n besondere gehegtheid aan Leroux en sy gesin. Soos onder meer Chen en Van Faassens (1992b: 363) getuig, het die Greshoffs sedert hul kennismaking met die Le Rouxs in die beginjare vyftig, "regelmstig" verblyfde by

dié gesin op die “familielandgoed Janee” naby Koffiefontein deurgebring.

3. Elisabeth Eybers: Afrikaanse én Nederlandse digteres?

Eybers het vroeg in haar loopbaan as digter kanonstatus in die Afrikaanse sisteem gekry. Haar eerste twee bundels (*Belydenis in die skemering*, 1936; *Die stil avontuur*, 1939) is byvoorbeeld in 1943 reeds met die Hertzog-prys bekroon. Daarna is sy telkemale met pryse in Suid-Afrika vereer¹⁹, veral vir haar “Nederlandse” bundels, wat “haar belangrikste en rypste werk” verteenwoordig. “Sy het ongetwyfeld op dié wyse die mees vereerde Afrikaanstalige digter geword.” (Spies, 1999: 13-14).²⁰

Hoewel D.J. Opperman (in *Digters van Dertig*, 1953) die gewraakte term “vroulike aanvulling” gebruik het om Eybers se besondere bydrae (saam met Hettie Smit) tot die belangrike vernuwingsperiode van Dertig in die Afrikaanse literatuur te beskryf, het hy dit nie kleinerend gebruik nie – dit het by hom eerder gegaan om die vrou se siening van die lewe. Soos Lina Spies (1999: 12) aantoon, is die vrouedigters se bydrae tot die Afrikaanse poësie in die algemeen nie so geringgeskat as wat tot ’n paar dekades gelede nog die geval was wat betref vroue se bydraes tot die Engels- en Nederlandstalige digkunste nie.

Die prominente posisie wat Eybers in Afrikaanse literatuurgeskiedenis en poësiebloemlesings beklee, wat weens hulle geskiktheid as voorskryfmateriaal ook ’n aanduiding gee van die groot waarskynlikheid dat haar werk op die sekondêre en tersiêre onderwysvlakke in Suid-Afrika (en ander lande soos Namibië) onderrig en bestudeer word, is ’n duidelike teken van haar kanonstatus in die Afrikaanse literêre sisteem.

In 1997, in ’n berig (*Burger*, 30 September: 13) oor die toekenning van die FAK se Prestigeprys vir poësie aan haar, kon derhalwe vermeld word dat sy “deur gesaghebbendes as die grootste lewende vroulike digter in Afrikaans beskou word”.

Maar op ’n relatief vroeë stadium in haar digterskap het sy ook ongewone erkenning, vir Afrikaanse literêre werk, in die Nederlandse letterkundewêreld gekry. Ena Jansen (1996: 52) beweer byvoorbeeld dat waarskynlik slegs die eerste twee van Eybers se bundels nét in Suid-Afrika verskyn het en nie ook, hoewel in kleiner opslae, in Nederland nie. Sedert sy haar in Amsterdam gevestig het, is al haar bundels regstreeks in sowel Nederland as Suid-Afrika uitgegee.

Reeds vanaf so vroeg as 1948 is haar bundels voorts in Nederlandse tydskrifte geresenseer (Jansen, 1996: 44). Die uitgawe in 1957 van ’n versameling uit haar gedigte deur Van Oorschot het egter haar groot deurbraak as digter in die Nederlandse literêre wêreld bewerkstellig. Dié versameling is baie gunstig ontvang in resensies in talle koerante en het buitengewoon goed verkoop.

Van Oorschot was eintlik die eerste om eintlik Eybers se gedigte te beskou as behorend tot die Nederlandse letterkunde. Hiervan getuig sy topverkoper-samestelling *Gedichten: Een keuze uit eigen werk door Elisabeth Eybers, F. Harmsen van Beek, Hanny Michaelis, Judith Herzberg, Annie M.G. Schmidt, M. Vasalis* in 1985 om die veertigjarige bestaan van sy uitgewery te gedenk (Jansen, 1996: 49-50).

Jansen (1996: 49 en 61-72) toon aan hoeveel beter die ontvangs van Eybers se digwerk vergeleke met dié van N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman was. Tot en met 1978 is 6 632 van haar *Verzamelde gedichten*, soos deur Van Oorschot in 1957 uitgegee (herdrukke het in 1958, 1965 en 1977 verskyn), verkoop, terwyl van Opperman se *'n Keur uit sy gedigte* (1960, tweede druk 1972) en van Van Wyk Louw se *'n Keur uit sy gedigte* (1960), albei eweneens deur Van Oorschot uitgegee, tot en met dieselfde jaartal onderskeidelik 2 424 en 1 082 van die hand gesit is.

In aansluiting by onder meer Dubois (1975: 41-52) verklaar Jansen (1996: 62) die beter resepsie van Eybers se werk in Nederland aan die hand van bepaalde kenmerkverskille tussen Eybers en haar twee landgenote se digkunste. Nederlandse lesers ondervind geen besondere probleme met Eybers se Afrikaanse taalgebruik nie. Eybers benut bowendien algaande sedert haar verhuising na Amsterdam al hoe meer iets wat al deur kommentatore as 'n "tussentaal" tussen Afrikaans en Nederlands bestempel is (kyk Jansen, 1996: 55). Opperman en Van Wyk Louw se poëtiese taalgebruik het egter vir die Nederlanders – soos Jansen (1996: 68) vermeld – 'n groter "moeilikhedsgraad", veral vanweë die spesifiek (Suid-) Afrikaanse verwysingsveld wat dit bestryk. Al die Nederlandse kritici van Eybers se bundels doen volgens Jansen "hulle bes om die taalverwantskap (tussen Afrikaans en Nederlands) in so 'n positief moontlike lig te stel".

Voorts word die toeganklikheid van die temas in Eybers se bundels deur Nederlandse kritici benadruk. Dit gaan meestal om intieme ervarings van verskynsels wat tegelyk universeel en derhalwe ook bekend aan Nederlandse lesers is, byvoorbeeld geboorte en dood, geslagtelike liefde, moederskap, die goddelike, hoop, angs, herinnering, en dergelike (sien ook Kannemeyer, 1995: 4). Heel dikwels is dit juis Eybers-gedigte wat Nederland as belewingsagtergrond het of oor Nederland(sheid) handel, wat deur kommentators uitgesonder word in hul besprekings. Dubois (1975: 51) skryf in laasgenoemde verband van Eybers se "bijzondere verbondenheid met een op transcendentie gerichte realisme", wat soveel aanklank by Nederlanders vind.

Daarenteen verwoord resensente en kritici meermale hulle ervaring van verwyderdheid by die lees van Opperman en Van Wyk Louw se werk, veral vanweë die besondere, "nadruklik-konkrete" (Jansen, 1996: 72) bemoeiing met die vraagstukke en die landskappe van Suid-Afrika daarin.²¹ Boonop het die Nederlanders in daardie jare buitengewoon krities gestaan teenoor die "rasse-oormoed" van die Afrikaner-politiek, waarvan hulle gemeen het daar spore in Opperman en Van Wyk Louw se poësie te vinde is. Politieke afkeure het dus duidelik in die weg gestaan van 'n onbevangende beoordeling van dié twee Suid-Afrikaanse digters se werk.

In die afgelope vier dekades is derhalwe meermale stellings gemaak met die implikasie dat Eybers en haar werk as ten volle behorende tot beide die Afrikaanse én Nederlandse literatuursisteme beskou moet word.²² Sy is onder meer bestempel as een van die "Groot Dames" van die Nederlandse poësie, byvoorbeeld deur Maaïke Meijer (1988: 7) in haar boek oor Nederlandse digteresse in die literêre sisteem, deur Willem Jan Otten in 'n 1989-uitgawe van *Een jaar boek*²³ en deur Tomas Lieske in 'n Nederlandstalige poësieoorsig uit 1993.

Maar in watter mate hou sodanige toeëiening van Eybers tot ook die Nederlandse literêre sisteem werklik steek? Gaan dit by hierdie uitsprake nie alte dikwels om partikuliere belangstellings nie, aangesien heelparty sulke uitsprake gemaak is deur persone met besondere verbande met of belange by beide lande/literêre sisteme (Van Dis, Hans Ester, Ena Jansen, Lina Spies, Dubois)²⁴? Die moontlikheid is selfs al genoem (deur byvoorbeeld Dorothea van Zyl, 1996: 11) dat die groot erkenning wat in Nederland aan Eybers se poësie verleen word, verband hou met die feit dat “[d]ie oes aan hooggeskatte vrouedigters” in Nederland in verhouding “opvallend kleiner” is as in Suid-Afrika. Ook sou haar status as uitgewekene na Nederland, en die “uitwijktaal” wat sy volgens die 1990-beoordelaars van die P.C. Hooft-prys gebruik (Jansen, 1991: 85), gesien kon word in die lig van die prominensie wat sogenaamde migranteliteratuur die afgelope dekades in Nederland geniet.

En is die toekenning van talle Nederlandse literêre pryse²⁵, waarvan die P.C. Hooft-prys in 1991 die belangrikste is, inderdaad “die duidelikste bewys” dat Eybers “gereken (word) tot die Nederlandse poësie” (Jansen, 1996: 52-53)?

Jansen (1996: 55) toon aan welke buitengewone motivering dit wél geveerg het om die P.C. Hooft-prys aan Eybers toegeken te kry, daar die reglement van dié prys bepaal dat ’n ontvanger daarvan “nie alleen ’n Nederlandse burger of ten minste ’n ‘nederlandse ingezetene’ moet wees nie, maar ook ’n ‘nederlandse auteur wiens of wier werk hoofdzakelijk geschreven is in de Nederlandse en/of Friese taal’. Die argumente wat deur die beoordelaars aangevoer is om die prys aan Eybers te kan toeken ten spyte van die tweede bepaling, was onder meer dat ‘haar werk wortelt in onze poëzie’.”

Ook die argument dat Eybers ’n “tussentaal” gebruik, is aangevoer. ’n Bestuurslid van die P.C. Hooft-stichting, Rudolf Geel (*Elsevier*, 01/06/1991 – aangehaal deur Jansen, 1996: 55), het byvoorbeeld beklemtoon: “Het gaat hier natuurlijk om een uitzondering, dat is wel zo. Maar het argument van de tussentaal leek ons juist. De jury heeft ons overtuigd. In dit geval, dit bijzondere en speciale geval, kan het.”

’n Mens wonder selfs of die politieke veranderinge wat aan die begin van die negentien-negentigerjare in Suid-Afrika op dreef gekom het, nie ’n bykomende “bijzondere en speciale” oorweging was by die besluit om dié prestigieuse prys wel aan Eybers toe te ken nie.²⁶

Vergelyk die volgende teenstrydigheid in die uitsprake van Willem Jan Otten (*NRC Handelsblad*, 11/12/1987 – aangehaal deur Nienaber-Luitingh, 1990: 95) met betrekking tot die aansien van Eybers in die Nederlandse literêre sisteem: “Twee Grote Dames telt onze poëzie, Ida G.M. Gerhardt en Elisabeth Eybers. De andere twee, Annie M.G. Schmidt en Vasalis, dichten niet meer, althans niet publiekelijk. En Eybers, in mijn ogen de grootste en compleetste, heeft bij mijn weten nooit de titel van Grote Dame gekregen. De reden daarvan moet gelegen zijn in de aard van het Nederlands dat zij schrijft: Afrikaans.” Word sy dus as een van die “Grote Dames” van die Nederlandse digkuns gereken, of nie?

Otten raak hier ’n kernsaak aan, naamlik die feit dat Eybers in Afrikaans, en nie in Nederlands nie, bly skryf, en dat dié haar ongekwalfiseerde opname in die Nederlandse literatuursisteem in die weg staan. Laasgenoemde blyk byvoorbeeld uit die feit dat in

nie een van die meer onlangse toonaangewende Nederlandse literatuurgeskiedenis – vóór Brems (2006) se pas verskene geskiedenis van die Nederlandse literatuur sedert die Tweede Wêreldoorlog – ’n woord oor Eybers gerep word nie, en dat in literatuurgeskiedenis waarin sy wel vermeld word, dit byna altyd in aparte hoofstukke plaasvind waar daar spesifiek ’n blik op die “Zuid-Afrikaanse” literatuur gewerp word.²⁷

Ewe opvallend in hierdie verband is die byna totale afwesigheid van Eybers se werk in Nederlandse poësiebloemlesings van die afgelope 3 tot 4 dekades²⁸ – juis die tyd toe sy herhaaldelik ook in Nederland as digter bekroon is. Selfs in Lut de Block se 2005-bloemlesing oor “[d]e vrouwelijke stem in die Nederlandstalige poëzie” ontbreek Eybers se werk geheel en al.

Waarderende resensies, ja²⁹; en literêre pryse, ja. Maar wanneer dit om die harde kern van die kanon gaan, om dikwels institusioneel geborgde aspekte soos literatuurgeskiedenis, literêr-historiese bloemlesings en die leerplanne van onderwysinstellings waarvolgens laasgenoemde bronne meermaals voorgeskryf word – dan word die taal waarin die poësie geskryf is, ’n uitsluitende faktor.

Waarskynlik kom kritici – byvoorbeeld Kannemeyer (1995: 4) en die aanbeveler van die ere-doktorsgraadtoekening aan haar deur die RAU (*Burger*, 30/09/1997: 13) – wat Eybers liefs sentraal aan iets soos die “Dietse” literatuur wil plaas, nader aan die waarheid. In terme van só ’n breër uitgestippelde literêre veld sou iemand soos Eybers wel in die Nederlandse spraakgebied ook gevestigde kanonstatus kon geniet.

4. Slotopmerkings

Om saam te vat: In die drie bespreekte gevalle van wat ons “oorgrens-funksionering” tussen die Afrikaans en Nederlandse literatuursisteme wil noem, is verskillende graderings van toeëiening/vereenselwiging en verskillende funksies van intersistemiese importering te onderskei.

Mulder en Greshoff se *kritiese en literatuurbeskoulike* insette is in die Afrikaanse sisteem verwelkom, naamlik met die oog daarop om twee belangrike vernuwingsfases in die Afrikaanse literatuurgeskiedenis te rugsteun (in die geval van die Dertiger-poësie) of in te lei (in die geval van Leroux as, uiteindelik, een van die belangrikste prosaïste van Sestig). Hoewel hulle heelwat bemiddelingswerk tussen die twee sisteme verrig het, was dit hulle yker-, mentor- of bevorderaarfunksies binne die Afrikaanse literêre wêreld wat die belangrikste was. Daarvoor het hulle nie net oor die gesag van hul ontwikkelde literêre talente en uitgebreide literêre verwysingsvelde beskik nie, maar ook oor die gesag van die tradisieryke en (voorheen) dominante kultuursentrum waarvandaan hulle na hierdie literêre ‘marge’ in ’n voormalige VOIC-verversingspos (en kolonie van die Bataafse Republiek tussen 1803 en 1806) uitgewyk het. Soos onder meer deur Brink (1991) uitgewys, laat die koloniale moederkultuur (die Nederlandse) hom nog lank ná politieke skeiding as verwysingsveld en maatstaf in die postkoloniale (die Afrikaanse) geld, sonder om op vergelykbare skaal ’n omgekeerde beïnvloeding te ondergaan.

Greshoff het hoofsaaklik in Nederlands bly skryf, en sy fokus het eintlik deurentyd

op die Nederlandse sisteem gebly – sy dit dan in die vorm van “Groot Nederland” (soos die tydskrif geheet het op die redaksie waarvan hy baie jare gedien het) of die Dietse literatuurgebied, waarvan die Afrikaanse ’n onderdeel vorm. Iets hiervan blyk ook uit die soms ietwat hovaardig kritiese blik wat hy op die kleiner Afrikaanse kultuurwêreld werp in geskryfte soos sy briewe aan A.A.M. Stols (Chen en Van Faassen, 1990, 1992a en 1992b) en in sy outobiografiese *Afscheid van Europa* (Greshoff, 1969).

Mulder het hom, tot sy relatief vroeë oorlye op 43-jarige ouderdom, duideliker met die Afrikaanse sisteem vereenselwig, heel dikwels in Afrikaans geskryf en die Dertigers krities begelei. Vandaar dat hy in ’n werk soos Rialette Wiehahn se *Die Afrikaanse poësiekritiek* as volledig behorende tot die Afrikaanse poësiekritiekgeskiedenis gereken word, terwyl van Greshoff in daardie selfde werk die volgende gesê word: “Alhoewel hy hom op die hoogte stel van die Afrikaanse letterkunde, word hy nie soos die Nederlanders H.A. Mulder en Rob Antonissen (*sic!*) ’n kritikus daarvan nie.” (Wiehahn, 1965: 88). Van al sy skryfwerk oor en rondom die Afrikaanse literatuur is dit eintlik net sy skerp prosa-boutades onder die skuilnaam “Kees Konyn”, vanaf begin 1942 geskryf (in Nederlands, maar in Afrikaans vertaal deur F.J. le Roux) vir die tweetalige blad *Trek*, wat tans tot die Afrikaanse letterkunde-erfenis gereken word. Hiervan getuig die bundeling van hierdie satiriese stukke deur J.C. Kannemeyer (1982).

Klaarblyklik behoort die vereiste dat werk in onderskeidelik Afrikaans of Nederlands geskryf (of minstens vertaal) moet wees, tot die harde kern van die twee onderhawige sisteme, naamlik die Afrikaanse en Nederlands(talige). Dit is skynbaar ’n verpligting waaraan voldoen moet word vodat iemand se werk tot die gekanoniseerde literatuur van die onderskeie sisteme gereken kan word.³⁰ Daarom dat Mulder se kritiese werk as ’n Afrikaanse literêre erfenis beskou word, maar nie sy of Greshoff se digkuns nie, omdat dit in Nederlands geskryf is. En vandaar dat dit nie verbode is om Eybers se verse periferaal tot die Nederlandse poësie te reken nie (byvoorbeeld as belangrike verteenwoordiger van migrante- of vrouepoësie). Tog bestaan daar huiwering om haar werk, in Afrikááns geskryf, by die sentrum van die Nederlandse kanon in te sluit – soos laasgenoemde byvoorbeeld versinnebeeld word deur bloemlesings en veral literatuurgeskiedenis.

Uit dit alles blyk ook dat ’n sisteem soos die literêre enigsins parasities is: dit gebruik elemente uit ander sisteme waar benodig ter versterking van sigself, maar skerm effektief af wat bedreigend vir sy identiteit is.

Universiteit van die Vrystaat

Bronnelys

- Beeld-Kommentaar.** 1991. Lewensaar. *Beeld*, 23 Februarie: 8.
- Beukes, W.D. (red.), J.C. Steyn et al.** 1992. *Boekewêreld. Die Nasionale Pers in die uitgewersbedryf tot 1990*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Brems, H.** 2006. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse*

literatuur 1945-2005. Amsterdam: Bert Bakker.

- Brink, André P.** 1967. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- 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.** (samest.). 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- Britz, E.C.** 1989. Eybers voorste digteres – in Nederland! *Die Burger*, 1 Junie: 10.
- Britz, E.C.** 1992. SA gereed vir eie Van Dis-effek. *Beeld*, 23 Julie: 2.
- Burger** (eie kantoor). 1997. Op 82 wil Eybers 'nie meer skryf'. 30 September: 13.
- Chen, S. en S.A.J. van Faassen.** 1990. 'Beste Sander, Do It Now!'. *Briefwisseling J. Greshoff – A.A. Stols, Deel 1, 1922-1941*. (Nr. 24 van reeks "Achter het boek".) 's-Gravenhage: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- Chen, S. en S.A.J. van Faassen.** 1992a. 'Stols blijft Stols, denk daarom.'. *Briefwisseling J. Greshoff – A.A. Stols, Deel 2, 1945-1951*. (Nr. 25 van reeks "Achter het boek".) 's-Gravenhage: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- Chen, S. en S.A.J. van Faassen.** 1992b. 'Ik ben overbodig geworden!'. *Briefwisseling J. Greshoff – A.A. Stols, Deel 3, 1952-1956*. (Nr. 26 van reeks "Achter het boek".) 's-Gravenhage: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- Cornips, T.** 1990. Wat men liefheeft ... In: Ester, H. en E. Lindenberg (reds.). 1990: 18-22.
- De Block, L.** (samest.). 2005. *Nooit te vangen met haar eigen pen. De vrouwelijke stem in de Nederlandstalige poëzie in 200 gedichten*. Gent: PoëzieCentrum.
- Dubois, P.H.** 1975. Nederlandse kritiek over Elisabeth Eybers. In: Nienaber-Luitingh, M. (samest.) *Ter wille van die edel spel. 'n Bundel saamgestel ter geleentheid van Elisabeth Eybers se sestigste verjaardag*. Pretoria & Kaapstad: Human & Rousseau: 41-52.
- Ester, H. en E. Lindenberg** (reds.). 1990. *Uit liefde en ironie. Liber amoricum Elisabeth Eybers*. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.
- Ester, H.** 1983. Elisabeth Eybers. Poëzie tussen twee werelden. In: Bakker, S. et al (reds.). *Op grond van de tekst*. Utrecht: HES:195-205.
- Ester, H.** 1987. *Het helende woord. Poëzie en proza van Elisabeth Eybers*. Leiden: Dimensie.
- Ester, H.** 2005. Elisabeth Eybers en het kind. *Zuid-Afrika*, 82(3), Maart: 29-30.
- Fokkema, D. en E. Ibsch.** 1987. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature*. London: C. Hurst.
- Gillet, L.** 1970. *Jan Greshoff*. (Uit die reeks: *Ontmoetingen. Literaire monografieën*.) Brugge: Desclée De Brouwer.
- Gillet, L.** 1971. *Jan Greshoff. Zijn poëzie en poëtiëk*. Hasselt: Heideveld-Orbis N.V.
- Goedegebuure, J. en T. Anbeek.** 1988. *Het literaire leven in de twintigste eeuw*. Leiden: Martinus Nijhoff.
- Greshoff, J.** 1969. *Afscheid van Europa. Leven tegen het leven*. 's Gravenhage, Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Hessels, W.** (digtersnaam van H.A. Mulder). 1938. *Die geboorte van Suid-Afrika, 'n simboliese sprokie*. (Die Monument-reeks, nr. 1.) Pretoria: J.L. van Schaik.

- Hessels, W.** (digtersnaam van H.A. Mulder). 1949. *Con Sordino. Verzamelde gedichten van W. Hessels.* 's Gravenhage: Daamen N.V. & A.A.M. Stols; Johannesburg: Constantia.
- Jansen, E.** 1991. Eybers loop op dun koord. *De Kat*, 7(1), Julie: 85-86.
- Jansen, E.** 1993. Elisabeth Eybers se toetrede tot die Nederlandse wêreld. *Antipode. Jaarboek vir Nederlandse Studies*, 1(1): 65-76.
- Jansen, E.** 1996. *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam.* Pretoria: J.L. van Schaik Akademies.
- Kannemeyer, J.C.** 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Vol. 1. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** (samest.). 1982. *Die koléperas van Kees Konyn. Gekeur en ingelei deur J.C. Kannemeyer.* Emmarentia: Taurus.
- Kannemeyer, J.C.** 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Vol. 2. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1995. Eybers op tagtig bemind op twee vastelande. *Die Burger*, 25 Februarie: 4.
- Keyser, G.** 1998. Afrikaanse bundel in Nederland uitgegee. *Beeld Plus*, 11 November: 3.
- Komrij, G.** 1999. *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte.* Bert Bakker: Amsterdam.
- Leroux, Etienne.** 1953. *Dagboek.* (Ongepubliseerde manuskrip in die Etienne Leroux-versameling.) Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Leroux, Etienne.** 1980. *Tussengebied* (geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer). Johannesburg & Kaapstad: Perskor-uitgewery.
- Lieske, T.** 1993. Een heester van vertwijgde kansen. De poëzie. In: Matsier, N. *et al* (reds.). *Het literaire klimaat 1986-1992.* Amsterdam: Bezige Bij: 59-68.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1954. *Nuwe verse.* Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1961. *Vernuwing in die prosa.* Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1975. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte 1950-1957.* Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1986a. *Versamelde prosa 1.* Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1986b. *Versamelde prosa 2.* Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, W.E.G.** 1971. Jan Greshoff (1888-1971). *Standpunte*, 24(4), April: 1-3.
- Malan, Charles** (samest.). 1982. *Die oog van die son. Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux.* Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.
- Malherbe, F.E.J.** 1971. H.A. Mulder (ps. W. Hessels). *Ons Eie Boek*: 66-69.
- Marsman, H.** 1943. *Poëzie en proza.* Pretoria: J.L. van Schaik.
- Meijer, M.** 1988. *Lust tot lezen: Nederlandse dichters en het literaire stelsel.* Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Mulder, H.A.** 1939. *Opstelle oor poësie.* Pretoria: J.L. van Schaik.
- Mulder, H.A.** 1942. *Twee wêreldes. Opstelle oor Afrikaanse en Nederlandse letterkunde.* Pretoria: J.L. van Schaik.
- Mulder, H.A.** 1961. *Laaste opstelle.* (Uitgesoek en versorg deur D.J. Opperman.)

- Kaapstad: Human & Rousseau.
- Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.** 1959. *Schrijvers prentenboek 3: J. Greshoff*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nienaber-Luitingh, M.** 1990. Elisabeth Eybers: tussen Suid-Afrika en Nederland. In: Ester, H. en E. Lindenberg. (reds.). 1990: 95-107.
- Opperman, D.J.** 1949. Die digter W. Hessels. *Standpunte*, 4(3), Oktober: 49-60.
- Opperman, D.J.** 1953. *Digers van Dertig*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Renders, L.** 1993. Adriaan van Dis in Afrika. *Tydskrif vir Letterkunde*, 31(3), Augustus: 43-52.
- Schutte, R.** 1981. H.A. Mulder – digter en criticus (1906-1949). *Standpunte*, 34(6), Desember: 15-39.
- Sötëman, A.L.** 1990. *Querido van 1915 tot 1990: Een uitgeverij*. Amsterdam: Em. Querido B.V.
- Spies, L.** (samest.) 1999. *Sy sien webbe roer. 'n Keuse uit die werk van Afrikaanse digteresse*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
- Standpunte-redaksie.** 1949. Henk Mulder†. *Standpunte*, 4(3), Oktober: 1-2.
- Steyn, J.C.** 1998. *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal*. Dele I en II. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Coller, H.P.** 1996. Normdeurbreking as basis vir literatuargeskiedskrywing: omtrent *De onrustzaaier* deur Willem van Maanen. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(1): 50-62.
- 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. en B.J. Odendaal** 2005a. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 1: Oorwegings vir 'n beskrywende model. *Stilet*, 17(3): 1-17.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal** 2005b. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 2: 'n Chronologiese oorsig. *Stilet*, 17(3): 18-46.
- Van den Berg, E.** 2000. Blik van buiten. Zuid-Afrikaanse literatuur in Nederland. *Stilet*, 12(2), September: 63-76.
- Van den Bergh, S.** 1991. Taal is 'bevry' met prys. *Rapport*, 17 Februarie: 3.
- Van Zyl, D.** 1996. Nederlandse en Vlaamse poësie van die afgelope dekades: in 't kort. *Ensovoort*, 8(1): 10-14.
- Wellek, René.** 1970. *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. New Haven & London: Yale University Press.
- Wiehahn, R.** 1965. *Die Afrikaanse poësiekritiek. 'n Histories-teoretiese beskouing*. Kaapstad & Pretoria: Academica.

Note

- ¹ 'n Geval wat heelwat aan Mulder s'n herinner, is dié van die Vlaming Rob Antonissen, wat in 1949 op aanbeveling van Van Wyk Louw aansoek gedoen het om die vakature wat ontstaan het aan die Rhodes Universiteit in Grahamstad na die onverwagte afsterwe van Mulder (Steyn, 1998: 514). Hy sou as kritikus en literêre geskiedskrywer 'n belangrike figuur in die Afrikaanse letterkunde word sedert

- sy aankoms in Suid-Afrika in 1950. Omdat hy egter stam uit die Suid-Nederlandse (sub-)sisteem, en die verhouding tussen dié sisteem en die Afrikaanse ietwat anders uitsien as dié tussen die (Noord-) Nederlandse en die Afrikaanse, word hy nie in ons artikel betrek nie.
2. As lewensdoel het hy vir hom gestel “de volmaakte overgave aan de schone letteren” en waar hy ook al gekom het – Suid-Afrika, Indonesië, die Nederlandse Antille of die V.S.A. – het hy hom as ’n soort “ambassadeur der Nederlandse letteren” ingespan “om de begrippen Nederlandse taal en Nederlandse literatuur levend te houden of te maken” (Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1963: 4 en 28). “Inderdaad een leven, hardnekkig gewijd aan de dienst van de schone letteren,” skryf Gillet (1971: 35).
 3. Vir ’n bespreking van verskeie van dié terme, sien Wellek (1970: 55-121) en Fokkema en Ibsch (1987: 1-47).
 4. Sulke beskouinge staan veral helder verwoord in die opstelle “Die strewe van die jonger Afrikaanse poësie” (Louw, 1986a: 44-48), “Die aristokratiese ideaal” (Louw, 1986a: 80-82) en “Die idee van groot kuns” (Louw, 1986a: 160-165).
 5. Vir Greshoff met sy besondere etiese instelling, absolute loyaliteit aan gesin, familie en vriende, was die nuus van Van Wyk Louw se verhouding met Sheila Cussons byvoorbeeld ’n enorme skok. Sy lang brief aan Van Wyk Louw (byna volledig gesitueer in Steyn, 1998: 593) het ’n verwydering gebring wat eintlik nooit volkome geheel het nie. Wat Louw Greshoff kwalik geneem het, was die skellerige toon van die brief, die “stem van ’n Hollandse burgerman” wat oordeel met die “REG OM TE OORDEEL” (Steyn, 1998: 622). Greshoff (1969: 21) self het Louw egter steeds as van sy intiemste en getrouste vriende bly beskou. Dat die verwydering hom besonder geraak het, blyk uit aantekeninge in sy outobiografie. Hier skryf Greshoff (1969: 338) oor die verwydering tussen hom en van Wyk Louw, maar in verholde terme: “Van deze (vrienden) zonder welke ik niet leven kan, heb ik in de loop der jaren en door de grilligheid van het lot er één verloren. In zulke gebeurtenissen, welke voor mij, aan de vriendschap verknocht, tragedies zijn, kan nooit sprake zijn van een eenzijdige schuld. Het bittere spel van de noodlot wordt altijd zó gespeeld dat geen der twee partijen vrijuit gaat. Over deze aangelegenheid, welke een der getrouwen uit mijn kleine levensgroep deed verdwijnen, ben ik door de loop van vele, vele jaren nooit heen gekomen.” Greshoff bly merkwaardig objektief jeens Louw se werk en vlei hom omdat hy volledig as digter aanwesig is in sy werk en vanweë sy durende verbondenheid met “het volk van Zuid-Afrika” (Greshoff, 1969: 307).
 6. Feitlik uit die staanspoor na sy aankoms in Suid-Afrika het Greshoff gepoog om byvoorbeeld iemand soos A.A.M. Stols oor te haal om werke van Afrikaanse skrywers en digters vir die Nederlandse mark te publiseer. Vergelyk sy pogings in 1946 om ’n reeks publikasies by Stols aan te beveel wat werk van mense soos M.E.R., Leipoldt, Van Wyk Louw en D.J. Opperman sou insluit (Chen en Van Faassen, 1992a: 47 en 59). Hy was ook instrumenteel om Stols (onsuksesvol) en die Amsterdammer A.A. Balkema (suksesvol) te lok om hulle as uitgewers in Suid-Afrika te vestig (Chen en Van Faassen, 1992a: xxi). Dit is voorts duidelik dat Greshoff se aanprysing van Willem van Maanen se *De onrustzaaier* ’n beduidende invloed op Louw se beoordeling van dié roman as van toonaangewende kwaliteit gehad het, soos verwoord in sy seminale geskrif binne die Afrikaanse literêre sisteem, *Vernuwning in die prosa* (Louw, 1961: 58 en verder). As eggo van Louw se oordeel het André P. Brink (1967: 45-46) later die roman ewe hoog geskat in *Aspekte van die nuwe prosa*. Hierdie hele klein kanoniseringsgeskiedenis van ’n Nederlandse werk binne die Afrikaanse literatuursisteem word uitvoerig bespreek deur Van Coller (1996).
 7. Vergelyk die artikel “Hoogtepunte in die Afrikaanse liriek”, opgeneem in *Twee wêreldes* (1942).
 8. Uit die drie reeds genoemde opstelbundels van Mulder blyk hoeveel hy oor die Afrikaanse én Nederlandse literatuur in Afrikaans geskryf en in Afrikaanse tydskrifte gepubliseer het: in *Opstelle oor poësie* is al vyf opstelle (oor poësieteoretiese aspekte en oor sowel Afrikaanse as Nederlandse digters) in Afrikaans; van die 36 in *Twee wêreldes* is 26 in Afrikaans; terwyl al 9 in *Laaste opstelle* in Afrikaans is, ook dié oor Nederlandse digters. Ook Schutte (1981: 30) beklemtoon dié feit – en die gevolglike relatiewe onbekendheid in Nederland van die feit dat hy “in Zuid-Afrika belangrijke essays en artikels schreef – zowel over Zuid-Afrikaanse als over Nederlandse dichters en schrijvers” (Schutte, 1981: 15).
 9. In die geleentheidsgedig wat Van Wyk Louw ter viering van Greshoff se sestigste verjaardag geskryf het (Steyn, 1998: 522-523), naamlik “Ballade vir Jan se fees”, word Greshoff in die stokreël telkens bestempel as “’n Dietse silwersmid, ’n Jan – óns Jan”, wat die bewustheid van sodanige groter taal- en

kultuurverwantskap, en Greshoff se belangrike posisie daárin, weerspieël. “Ballade vir Jan se fees” is in Van Wyk Louw se *Nuwe verse* (1954) opgeneem.

10. Wichahn (1965: 88-89 en 188) noem die artikels “Letterkundige lewe in Suid-Afrika” (*Die Huisgenoot*, 10 Mei 1946: 4) en “N.P. van Wyk Louw: Die mens en die digter” (*Die Huisgenoot*, 17 Februarie 1950: 20-22); asook dat hy ’n bespreking van die bloemlesing *Stiebeuel* geskryf het vir *Ons Eie Boek* 12(4) van Desember 1946: 197-203.
11. Greshoff onder meer deur die “reëks skerp kritiese opstelle en parodieë onder die skuilnaam Kees Konyñ” (Kannemeyer, 1978: 286) wat hy saam met F.J. le Roux geskryf het. In Kannemeyer (1982) word ’n historiese oorsig gegee van dié bydraes wat in die tweetalige tydskrif, *Trek*, verskyn het, naamlik tussen Desember 1941 en Junie 1944. Kannemeyer haal bekende kritici, soos D.J. Opperman en Rob Antonissen, aan wat dié “prosa-boutades” aangeprys het en verwys na die “skrikbewind” wat dit gevoer het. Voorts wys Kannemeyer (1982: 3 en verder) op die aansluiting wat Greshoff gevind het by die “Kaapse Kring”, bestaande uit die gebroeders Louw, Canis Scholtz, Izak van der Merwe (Boerneef), Gerrit Bakker en Fred le Roux.
12. Sy opmerking dat hy Louw nie sal stel bo Marais, Celliers, Leipoldt en Totius nie en sy oordeel met vertroue “aan die tyd” sal laat (Steyn, 1998: 438), is inderdaad deur die tyd agterhaal.
13. Die Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum (1963: 16) skryf dat Greshoff ’n “vrijwel feilloos gevoel voor talent en persoonlikheid” in literêre verband gehad het.
14. Leroux (1980: 91-95) verwys na haar as “Atic”.
15. Die presiese stel- en spelwysse van die briewe en dagboekinskrywings word weergegee. Slegs by ciname en titels van literêre werke word met “sic” aangedui indien foutief weergegee is.
16. Hierdie belangrike artikel, getitel “Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux”, het in *Standpunte* 13(3) van Februarie 1960 verskyn en veel gedoen om Leroux se status as belangrike skrywer te vestig. Sien ook Malan (1982: 19-30).
17. In persoonlike gesprekke met H.P. van Coller het Etienne Leroux laat blyk dat hierdie artikel inderdaad vir hom ’n waterskeiding was; die bewys dat die akademiese wêreld hom as skrywer ernstig bejeën.
18. Greshoff (1969: 309) het *Sewe dae* volgens sy eie biografiese aantekeninge “woord voor woord” deurgewerk. Die datum wat hy aangee vir hierdie werk (1963) moet egter verkeerd wees, want die roman het al in 1962 verskyn! Greshoff het hoë lof vir dié roman. Hy skryf Leroux “slaagde erin een heel dolle en tegelyk heel ernstige roman te schrijven. Een boek dat met geen ander vergeleken kan worden.” By hom is geen Nederlandse invloed te bespeur nie, sê Greshoff; net soos by Van Wyk Louw.
19. Die Hertzog-prys is ’n tweede keer in 1971 aan haar toegeken, naamlik vir die bundel *Onderdak*. Die CNA-prys ontvang sy drie keer: in 1973 vir *Kruis of munt*, in 1977 vir *Einder* en in 1983 vir *Bestand*. Verdere Suid-Afrikaanse literêre prysoekennings aan haar sluit in die Akademieprys vir Vertaalwerk in 1961 (vir die vertaling van Jules Supervielle se *Die os en die esel van die krip*), die Ou Mutual Letterkundeprys vir *Respyt* in 1994 en die FAK se Prestigeprys vir poësie in 1997. Vier Suid-Afrikaanse universiteite huldig haar met eredoctorgrade: die Universiteit van die Witwatersrand in 1972, die Randse Afrikaanse Universiteit in 1979, die Universiteit van Pretoria in 1982 en die Universiteit van Stellenbosch in 1990. In 1991 is die ere-lidmaatskap van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns haar aangebied, terwyl sy in 1999 met die Orde vir Voortreflike Diens deur die Suid-Afrikaanse regering vereer is.
20. Vergelyk verder Jansen (1996: 53 en 56-60) en Spies (1999: 14) met betrekking tot die vererings wat sy in sowel Nederland as Suid-Afrika ontvang het.
21. Hoewel daar volgens Jansen (1996: 72) ook deur talle Nederlandse kritici erkenning gegee word vir die feit dat hulle daarin slaag om bo die partikuliere relevansie van hul tematiek tot die algemeen-menslike belang uit te styg.
22. Vergelyk:
 - Sy is “een van onze grootste dichters” en “de grootste dichteres uit ons taalgebied” (Hendrik de Vries, *Haagsche Courant*, 12 Oktober 1957 – vergelyk Dubois, 1975: 47 en Ester, 1987: 9).
 - Adriaan van Dis (1977 – aangehaal deur Jansen, 1996: 52): “Voor de poëzie-critici hier te lande [Nederland – H.v.C. en B.O.] maken Eybers’ bundels deel uit van het te bespreken pakket Nederlandstalige poëzie.”
 - Hans Ester (1983: 196): “Elisabeth Eybers is een Zuid-Afrikaanse dichteres gebleven, en een

Nederlandse dichteres geworden.”

- A.L. Sötemann (1990: 150), wanneer hy oor Eybers se toetrede tot die uitgewery Querido in 1963 skryf: “Voor het eerst ontmoeten wij Elisabeth Eybers, de indrukwekkende Afrikaanse dichteres die volkomen ingeburgerd is geraakt in onze literaire context en nu in haar sobere helderheid algemeen erkend wordt als een onvervangbaar figuur in die Nederlandse én in de Afrikaanse poëzie.”
 - Thérèse Cornips (1990: 18): “Nederland, ‘ware liefhebber’, eigent zich Elisabeth Eybers en haar poëzie toe als sprak het vanzelf. Van meet af aan, i.e. sinds zij in Nederland publiceert, heeft het een plaats voor haar ingeruimd in de voorste gelederen.”
 - Jaap Goedegebuure (1991 – aangehaal deur Jansen, 1996: 52): “Onder kenners en liefhebbers van poëzie geldt Eybers sinds jaar en dag als een figuur die hoort bij de randstedelijke letterkunde.” [Maar dan rep Goedegebuure, wat in 1988 saam met Ton Anbeek ’n bondige literêr-historiese oorsig oor die Nederlandstalige literêre lewe van die twintigste eeu gepubliseer het, geen woord oor Eybers in laasgenoemde geskrif nie!]
 - Rutger Kopland (in sy advies aan die P.C. Hoofstichting aangaande die toekening van die prys aan Eybers in 1991 – vergelyk Jansen, 1996: 54-55): “Dit is in ooreenstemming met het algemeen gevoelen bij poëziekeners, dat het oeuvre van Elisabeth Eybers tot die Nederlandse poëzieschat behoort ...”
 - Lina Spies (1999: 14): “[E]nkele dae na haar ses-en-sewentigste verjaardag op 26 Februarie 1991 het Nederland haar inderdaad toegeëien as een van sy vernaamste woordkunstenars deur sy belangrikste literêre eerbewys, die P.C. Hoofst-prys, aan haar toe te ken.”
23. ’n Jaarlikse oorsig en gids van die Nederlandse en Vlaamse literatuur – vergelyk Britz (1989: 10); ook Ester (2005: 29).
24. Nadat hy ’n tyd lank onder prof W.E.G. Louw aan die Universiteit van Stellenbosch gestudeer het, het Adriaan van Dis ’n ‘doktoraal’ (vergelykbaar met □ Suid-Afrikaanse M.A.-graad) in Afrikaans aan die Universiteit van Amsterdam behaal (Britz, 1992: 2). Weens sy kritiese standpunte teen apartheid is hy tot in 1990 visums geweier om weer na Suid-Afrika te kom. Sedertdien het twee reisboeke oor Suider-Afrika geskryf (*Het beloofde land*, 1990; *In Afrika*, 1991), wat topverkopers geword het en ook literêre pryse vir hom ingeoos het (Renders, 1993: 43-44). Saam met Robert Dorsman is hy ook verantwoordelik vir die samestelling van ’n bloemlesing uit die Afrikaanse poësie, getiteld *O wy en droewe land. Honderden-een gedichten in het Afrikaans* (1998 – Keyser, 1998: 3). Hans Ester het, sedert hy in die laat-negentien-estigjarige onder Van Wyk Louw aan die Universiteit van die Witwatersrand gestudeer het (sien Steyn, 1998: 1119-1120), ’n lewendige belangstelling in die Afrikaanse letterkunde behou, soos onder meer blyk uit sy gereelde resensie- en essayistiese bydraes oor Afrikaanse boeke en skrywers tot die tydskrif *Zuid-Afrika*. Ena Jansen, voorheen onder meer literatuurdosent aan die Universiteit van die Witwatersrand, het oor die afgelope drie dekades herhaalde navorsing- en lesingsbesoeke aan die Lae Lande gebring, haar proefskrif oor *Elisabeth Eybers se “Nederlandse” bundels 1962-1991* (Universiteit van die Witwatersrand, 1992) geskryf en beklee sedert 2003 die leerstoel vir Afrikaanse Taal, Letterkunde, Kultuur en Geskiedenis aan die Universiteit van Amsterdam. Lina Spies, voorheen letterkundedosent aan die Universiteite van Stellenbosch en Pretoria, het eweneens meerdere besoeke as referent en navorsers aan die Lae Lande gebring, terwyl haar dubbele liefde vir (veral die Boland in) Suid-Afrika en Nederland ’n belangrike tema in haar digkuns vorm. Pierre Dubois, Nederlandse skrywer en joernalis, het Suid-Afrika die eerste keer in 1968 besoek om onder meer ’n aantal “voordragte” te lewer (Steyn, 1998: 1096). Uit die ontmoeting met Louw het kontak met die redaksie van *Standpunte* voortgespruit, wat daartoe gelei het dat Dubois ’n hele tyd ’n kroniek van die Nederlandse lettere in *Standpunte* behartig het (Steyn, 1998: 1096).
25. In Nederland is, naas die P.C. Hoofst-prys (1991), die Herman Gorter-prys van die stad Amsterdam in 1975, die Constantijn Huyghens-prys van die Haagse Jan Campert Stichting in 1978, en die Querido-prys van die Nederlandse uitgewer in 1990 aan haar toegeken. ’n Verdere buitengewone vorm van verering is die feit dat, tydens onderlinge staatsbesoeke in onderskeidelik 1996 en 1999, beide koningin Beatrix en president Nelson Mandela in hul tafelredes uit die poësie van Eybers gesitser het. (Van den Berg, 2000: 70-71)
26. Hoewel Jansen (1991: 85) waarsku teen so ’n afleiding, vermoed ’n mens tog dat die politieke veranderinge wat deur oud-president F.W. de Klerk se toespraak in die Suid-Afrikaanse parlement op

2 Februarie 1990 in die vooruitsig gestel is, aanklank by die prysbeoordelaars gevind het. Jansen (1993) toon oortuigend aan dat Eybers as digter in Afrikaans 'n uniek gunstige toetrede tot die Nederlandse literêre wêreld kon maak vóór hierdie tyd, ten spyte van die Nederlandse antipatieë jens die Suid-Afrikaanse apartheidregime van die negentien-estiger- tot -tagtigerjare (en by uitbreiding jens die Afrikaanse kultuur en literatuur). Die politieke veranderinge in Suid-Afrika sedert 1990 het egter duidelike, positiewe veranderinge in die kulturele, talige en letterkundige verbande tussen die Lae Lande en Suid-Afrika teweeggebring, sodat van 'n periode van toenadering tussen die onderskeie literêre sisteme gepraat kan word (Van Coller en Odendaal, 2005b: 35-37). Die toekenning van die P.C. Hoof- prys is meermale gesien as 'n simptoom van hierdie (hernude) toenadering (Van den Bergh, 1991: 3; *Beeld*-Komentaar, 1991: 8) Hoewel die belangrike Nederlandse literêre kritikus en essayis Kees Fens in 'n koerantartikel uit 1991 nie op die moontlike politieke implikasies van die toekenning ingegaan het nie (vergelyk Jansen, 1993: 74), was hy besonder waarderend oor die feit dat Eybers die prys gekry het: “[D]e P.C. Hoofprys had aan Elisabeth Eybers niet op een gelukkiger moment kunnen worden toegekend. Even houdt de evenaar, die grote scheidingslijn en verstoorder, alles in balans. Even worden [...] twee literaire werelden één.”

27. Enkele Nederlandstalige literatuurgeskiedenis oor of tot en met die twintigste eeu waarin Eybers of haar werk vermeld word:

- Haantjes, J en W.A.P. Smit. 1948. *Panorama der Nederlandse letteren*. Amsterdam: Amsterdamsche Boek- en Courant Mij. (Slohoofstuk: “Het woord bevrijdt. De letterkunde in het Afrikaans” – deur M.A. Bax-Botha.)
- De Vooy, C.G.N. en G Stuiveling. 1966. *Schets van de Nederlandse letterkunde*. Groningen: J.B. Wolters. (Slohoofstuk: “Zuid-Afrikaanse letterkunde”.) Maaik Meijer (1988: 209-210), in *Lust tot lezen*, wys daarop dat skoolboeke soos dié – sy noem ook Lodewick en De Raaf en Gris – dikwels 'n hoofstuk oor die Afrikaanse letterkunde gehad het, maar in herdrukke van hierdie boeke in die sestigerjare het hierdie hoofstukke “stilswijgend” verdwyn sonder dat verantwoording daarvoor gedoen is. In praktyk is die hoofstukke oor die Afrikaanse letterkunde in elk geval selde behandel – vergelyk Jansen (1996: 34). Die politieke vervreemding tussen die Nederlande en apartheid-Suid-Afrika, en die gevolglike kulturele boikot deur die Nederlandse owerhede, het waarskynlik veel met hierdie ‘stilswyende’ verdwyning van belangstelling in die Afrikaanse letterkunde te doen gehad. (Sien Van Coller en Odendaal, 2005b: 32, in hierdie verband.)
- Brems, H. 2006. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker. (In 'n aparte afdeling met die titel “De terugkeer van de Afrikaanse literatuur”. Brems skryf op bladsy 603 van dié boek dat Eybers “zonder veel reserve tot de Nederlandse literatuur gerekend” word – maar kom nie sover om haar of haar werk buite die konteks van dié spesifieke verwysing na die Afrikaanse literatuur te plaas of te bespreek nie.

Belangrike Nederlandstalige literatuurgeskiedenis waarin Eybers of haar werk nie vermeld word nie:

- Knuvelde, Gerard. 1961. *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch: L.C.G. Malmberg.
- Knuvelde, Gerard. 1970. (Vijfendertigste, ongewijzigde druk; datum eerste druk onvermeld.) *Schets geschiedenis Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch. L.C.G. Malmberg.
- Anbeck, Ton. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (hoofredakteur). 1993. *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam en Antwerpen: Uitgeverij Contact & Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.

28. Ons kon net die volgende twee Nederlandstalige poësiebloemesings opspoor waarin daar wel enkele van haar gedigte opgeneem is:

- Kuiper, Jan (samest.). 1990. *Dit is poëzie: 72 dichters van Querido met 104 gedichten*. Amsterdam: Querido. (“Die hoof spreek”, “Opstanding”, “Babilonies”.)
- Wilminck, Willem (samest.). 1993. *Ik heb de liefste lief. De mooiste liefdesgedichten uit de Nederlandse en Vlaamse poëzie*. Amsterdam: Prometheus. (“Die ontmoeting”, “Mammektomie”, “Skemerliedjie”.)

Belangrike Nederlandstalige bundels/bloemesings waarin Eybers se werk nie opgeneem is nie, is die

volgende:

- Warren, Hans (samest.). 1979/1992. *Moderne Nederlandse poëzie*. Amsterdam: Meulenhoff en Leuven: Kritak.
- Aarts, C.J. en M.C. van Etten. (samests.). 1994. *Domweg gelukkig, in de Dapperstraat. De bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Ooievaar Pockethouse.
- Brems, Hugo. (samest.) 1994. *Dichters van deze tijd. De Nederlandstalige poëzie na 1960*. Gent: PoëzieCentrum.
- Komrij, Gerrit (samest.). 1996. *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in 1.000 en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Deleu, Jozef (samest.). 2004. *Groot verzenboek. Vijfhonderd gedichten over leven, liefde en dood. Een thematische bloemlezing uit de Nederlandstalige poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw*. Tielt: Lannoo & Amsterdam: Meulenhoff.

^{29.} Ena Jansen het in 1993 daarop gewys dat van ongeveer 150 besprekings van Eybers se werk in Nederland tot op daardie stadium, slegs één 'n (betreklik) negatiewe beoordeling bevat het.

^{30.} Die wyse waarop onderskeidelik Gerrit Komrij *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* (1998) en André P. Brink *Groot verseboek 2000* saamgestel het, is hiervan al 'n illustrasie. Komrij het sy bloemlesing met 'n Nederlandse leespubliek in die oog saamgestel; vandaar dat hy ook Nederlandstalige gedigte oor die Kaap of ander dele van Suid-Afrika van selfs voor 1652 insluit, om sodoende iets van die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse taal self (as verwante vorm aan moderne Nederlands) te illustreer. Brink werp egter, op die spoor van sy voorganger as samesteller van *Groot verseboek*, D.J. Opperman, 'n spesifiek Afrikaanse blik op die betrokke digkuns. Daarom begin hy sy bloemlesing rondom die vroegste tyd van die doelbewuste benutting en bevordering van Afrikaans, naamlik die Eerste Taalbeweging, en sluit hy selfs in Afrikaans vertaalde werk (deur byvoorbeeld Uys Krige) in waar dit na sy mening 'n bepalende rol in die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse digkuns gespeel het.

Twee digters op die podium. Performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye

Jacomien van Niekerk

Antjie Krog and Tom Lanoye's combined stage tour in Flanders, the Netherlands and South Africa in October/November 2006 was a continuation of earlier instances of collaboration between the two artists, and certainly strengthened the association between Krog and Lanoye in the public imagination. In this article, an attempt is made to locate performativity in the works of Krog and Lanoye not primarily in their stage appearances as so-called performance poets, but rather in a metaphorical sense. Performance is shown to be something that is present on a textual level in the oeuvres of both authors, and it is this common phenomenon that makes for a stimulating comparison. Krog and Lanoye emerge as inescapable figures who continually take the stage in a figurative sense, while their works also perform largely due to the contexts in which they are situated and with which they actively engage.

1. Inleiding

Daar is talle feite wat 'n vergelyking tussen Antjie Krog en Tom Lanoye aanmoedig. Albei is prominente literêre figure in hulle onderskeie lande en geniet ook bekendheid in die buiteland. Benewens die feit dat beide talentvolle digters is, lewer hulle werk in ander literêre genres, asook op die gebied van vertaling. Literêre samewerking het tussen die twee plaasgevind in die vorm van Krog se vertaling van *Mamma Medea*. In Oktober en November 2006 het hulle 'n uitgebreide podiumtoer, *Kaap d(i)e Goeie Woord*, deur die Lae Lande onderneem, met een optrede in Suid-Afrika. Op die webtuiste van Behoud de Begeerte, organiseerders van die podiumtoer, word Krog en Lanoye gereklameer as “twee van de beste performers van hun taalgebied [...] verbonden door hun liefde voor liefde, voor politiek en poëzie, maar bovenal voor taal” (Behoud de Begeerte, 2006: 1).

Hoeseer Krog en Lanoye ook as gevolg van *Mamma Medea* en hulle gesamentlike optredes in die openbare sfeer met mekaar geassosieer word, is die hoofrede waarom hulle in hierdie artikel onder dieselfde soeklig geplaas word om na te gaan in watter mate die performatiewe as metafoer in hulle oeuvres funksioneer. Nie alleen betree Krog en Lanoye dikwels letterlik die podium nie (tesame of in verskillende kontekste), maar hulle bestyg die podium veral in figuurlike sin, in hulle skryfwerk. Met ander woorde, die begrip *performance* figureer op unieke wyse ook op teksvlak in hulle werke. In hierdie verband word daar na Krog en Lanoye gekyk as onontkombare figure. Die figuur van Krog word verder genuanseer as dié van *imbongi* en *griot*. Lanoye, weer, dig oor sy stad en land, oor hede én verlede. Die gevolgtrekkings waartoe afsonderlik oor Krog en Lanoye gekom word, word ten slotte kortliks van toepassing gemaak op die twee kunstenaars as 'n eenheid, met inagneming van hulle podiumoptredes.

2. Die performatiewe

“Die performatiewe” en “performatief” is terme wat van die woord *performance* afgelei is. Hierdie terme, asook die term *performance*, het sekere vaste betekenis binne bepaalde kontekste wat nuttig is vir die bespreking, maar hulle sal nie uitsluitend in daardie kontekste gebruik word nie.

In die sestigerjare het die *performance* ontwikkel as ’n tipe *Gesamtkunstwerk*, nouliks van die *happening* te onderskei, ’n byeenkoms waar verskillende kunsvorme terselfdertyd aangewend word (vergelyk Van Gorp, 1991: 172, 299-300). Daar was by Krog en Lanoye se optredes in *Kaap d(i)e Goeie Woord* sprake van hierdie soort *performance*, aangesien beelde uit films en musiekvideo’s tydens die optredes geprojekteer is (Brand, 2006: 14). Nogtans word die woord *performance* in hierdie artikel hoofsaaklik in die sin van ’n optrede, of voordrag, gebruik.

Die term “performatief” het uit John Austin (1962) se Speech Act Theory ontwikkel en word gedefinieer as ’n stelling wat nie slegs ’n aksie beskryf nie, maar ook tegelykertyd daardie aksie uitvoer (Bennett en Royle, 2004: 233) – byvoorbeeld, om mense wettig getroud te verklaar. Die konsep het nie tot die linguistiek beperk gebly nie, maar ook uitgekring na die antropologie, etnografie, literêre teorie en genderstudies. In die literêre teorie beweer teoretici dat ook literêre tekste nie slegs dinge sê nie, maar ook dinge *doen*, dat hulle “perform” (Bennett en Royle, 2004: 237). Hulle doen dinge met woorde en met (of aan) ons; of laat dinge “gebeurend gebeur”, om ’n stelwyse van Wilma Stockenström (1994: 29) by te haal.

In laasgenoemde opsig is alle literêre tekste dus performatief van aard. In hierdie artikel word egter ondersoek hoe die werke van Krog en Lanoye benewens hierdie algemene eienskap nog verder as optredes in die klein funksioneer.

3. Antjie Krog

3.1 Krog se musiekgedigte

Daar is in die werk van Antjie Krog ’n heel letterlike samekoms tussen optrede en teks in etlike gedigte wat aan die wêreld van die musiek ontleen is. In haar eerste bundel, *Dogter van Jeftha*, is die gedig “fughetta vir drie stemme” in drie kolomme afgedruk (Krog, 1982: 14). Hierdie drie “stemme” vertoon heelwat herhaling, maar dan met variasie – soos wat dit inderdaad by die fugavorm hoort (“Ek is alleen”, “Jy is alleen”, “Die mens is alleen”). Kontrapunt word in die tipografie gesuggereer deurdat elke “stem” een reël laer op die bladsy staan as die voorafgaande “stem” in die kolom langsaan. Die vermenging van die digvorm met bladmusiek word versterk deur die invoeging van musiekterme soos *forte*, *piano*, *ritenuto* en tekens vir die toe- en afname in klanksterkte. In die bundel *Januarie-suite* word gelyktydigheid én dubbelsinnigheid in die betekenis van die gedig “Duet” (Krog, 1972: 17) bereik deur die naasmekaarplaas van die twee helftes van die teks, soos die bladmusiek van ’n instrumentale duet. Die gedigte in die siklus “Suite” dra die name van die bewegings van die Baroksuite en verskyn in die tradisionele volgorde (die siklus begin met die “Allemande” en eindig met “Gigue van

die rotvanger”). Die ooreenkoms tussen die musikale vorme en die gedigte is volgens Johl (1981: 29) te vind in “die deurlopende tweeledigheid van die dansvorme, die modulaties en toonaardverspreiding tussen dele I en II van elke dans”. Al die gedigte is in ’n melancholiese toonaard geskryf, net soos wat al die danse van die Baroksuite normaalweg in dieselfde toonaard is (Van Blerk, 1994: 406). Die model van die suite word dus hier ingespan om ’n samebindende effek te hê op gedigte wat tematies met mekaar saamhang (vergelyk Johl, 1981: 29). Dieselfde geld “’n drielui vir twee kore en solostem” (Krog, 1975: 31-42) uit die bundel *Beminde Antartika*, waar die drie tekste (“Rachel de Beer”, “16 Desember” en “Selma Paasch”) ’n tematiese eenheid vorm.¹

Bogenoemde gedigte uit Krog se vroeëre bundels suggereer iets van ’n gerigtheid na buite in haar tekste: dat daar ’n breër konteks en ’n groter *performance* by die lees van die tekste veronderstel moet word as slegs die lees van die woorde op papier. Hierdie vroeë gedigte is nuttige rigtingwysers vir latere verskynsels in haar oeuvre. In Krog se bundel *Venueerskrif* (2006) verskyn die gedig “Tafelberg-rondeau in vier dele” (Krog, 2006: 62-67), wat bes moontlik die geslaagdste van al Krog se musiekgedigte tot op hede is. Die vierreëlige strofe waarmee elk van die vier afdelings begin (“van binne van buite [...]”) kan gesien word as die “A”-gedeelte van die rondeau waarop gevarieer word. Strofes wat van hierdie klank- en woordpatroon afwyk, is die “B”-, “C”- en “D”-gedeeltes: “ek sien ’n portaal ek sien ’n bewaker” (Krog, 2006: 63), “sonder godsdiens [...] sonder siele [...]” (Krog, 2006: 64) en “party bestyg berge [...]” (Krog, 2006: 66). Só word die “A B A C A D ... A”-vormskema van die 17de-eeuse rondeau² (Apel, 1971: 739 en Van Blerk, 1994: 346) in die teks nageboots. Die lengte van versreëls en die ritme wat hierdeur, deur alliterasie en woordherhaling tot stand kom, roep ’n musiekteks voor die gees.

3.2 Die onontkombare figuur van Krog in Lady Anne

Die bundel *Lady Anne* (1989) is gegrond op die dagboeke en briewe van Lady Anne Barnard oor haar reis na, en verblyf aan die Kaap. Krog bepaal haar egter in hierdie bundel nie deurgaans by Lady Anne en die 18de eeu nie – trouens, reeds van die eerste bladsy af word die historiese figuur van Anne Barnard gejuksstaponeer met die aktuele gegewens van Suid-Afrika in die jare tagtig van die vorige eeu en die persoonlike gegewens van Antjie Krog self. Krog eis duidelik vir haarself ruimte op terwyl sy besig is om die ervarings van Lady Anne in poësie te omskep. Soms spreek sy Lady Anne aan – sy verwys na haarself as die “benarde bard” (Krog, 2004: 16), sy groet haar en neem weer afskeid (Krog, 2004: 96, 108), en lewer kommentaar op die inhoud van die briewe en dagboek, maar spoedig skuif die figure van Lady Anne en Antjie Krog oormekaar. Dit is veral waar te neem in die gedigte “‘I think I am the first’ – Lady Anne op Tafelberg” (Krog, 2004: 41) en “Lady Anne by die mikrogolfoond” (Krog, 2004: 71) waar Krog self, en juis nié Lady Anne Barnard nie, aan die woord is. Krog beantwoord ook die gedigte oor Lady Anne se huwelik en liefde vir Dundas met haar eie gedigte oor die liefde en die huwelik, byvoorbeeld in “ballade van die magspel” (Krog, 2004: 76).

Die omstandighede van Krog en Lady Anne eggo mekaar selfs verder wanneer die

“gedoemde skip” (Krog, 2004: 78, 79) vol slawe in Tafelbaai anker gooi en Lady Anne met onreg gekonfronteer word, soos Krog later met Apartheid. Teen hierdie historiese agtergrond kan Krog koerantknipsels en gedigte plaas wat geen betrekking het op Lady Anne nie: die gedigte waarin sy worstel met die “eerste kersnaweek onder die noodtoestand” (Krog, 2004: 31-32) of die kleurkwessie. Hierdie elemente is trouens die duidelikste leidraad dat “Lady Anne” nie (net) Lady Anne Barnard is nie. Dit is asof Krog met hierdie bundel wil sê dat sy nie oor die verlede kan skryf sonder om die hede te betrek nie, en nie oor ’n ander figuur kan skryf sonder dat sy ook haarself blootlê nie. Sy verseg om die leser te laat met ’n netjies afgewerkte bundel poëtiese dagboekinskrywings – sy ontgin alles wat Anne Barnard oor Suid-Afrika te sê het vir haar eie doeleindes. Crous (2003: 164) beweer “Lady Anne bied vir [Krog] geen ‘dogma’ wat sy in haar hoedanigheid as digter kan gebruik nie”, met spesifieke verwysing na die slot van die bundel waar Krog Lady Anne verwyt om haar “stralende nuttelosheid” (Krog, 2004: 96). Tog skep die figuur en die woorde van Lady Anne vir Krog ’n ruimte waarbinne sy lesers – en haarself – met die Suid-Afrika van die verlede en hede konfronteer.

3.3 Krog as imbongi en griot

In ’n essay oor performatiwiteit in die letterkunde, “Acts: The Meaning of a Given Word”, sê Jacques Derrida (1986: 115) onder meer dat ’n titel altyd ’n belofte is. ’n Belofte is ’n klassieke voorbeeld van ’n performatiewe daad, en sodra daar ’n teks bestaan, volgens Derrida, begin die teks reeds om met sy titel iets te belowe (Bennett en Royle, 2004: 237).

In Antjie Krog se bundel *Gedigte 1989-1995* staan ’n gedig met ’n veelseggende titel, “pryslied” (Krog, 1995: 8-9). Met hierdie titel belowe Krog van meet af aan ’n paar dinge: dat sy doelbewus ’n teks in ’n genre van die Afrikatale gaan lewer; dat sy, soos wat die *imbongi* tradisioneel die koning geprys het, ’n belangrike figuur gaan prys (Nelson Mandela); en dat sy, soos die *imbongi*, ’n voorbereider vir Mandela en ’n tussenganger tussen hom en die nasie wil wees.

Omdat ons die geskrewe teks lees, is ons bewus daarvan dat nie Krog of Mandela in lewende lywe voor ons staan nie, en dat Krog nie hoor- en sienbaar besig is om te *bonga* (prys) nie. Die blote gebruik van die prysliedgenre superponeer egter hier die *performance*-element op die gedig, en die belofte van die titel word deur die teks verwesenlik. Krog span ’n aantal tradisionele middele van die *izibongo* in, soos om Mandela se voorgeslagte op te noem, sy fisiese voorkoms te beskryf en in die vorm van kleurrike beeldspraak uitsprake oor sy leierskap te maak (“hy maak die pante bymekaar van ’n verskeurde land”).³

’n Mens kan hierdie indirekte *performance* verbind met daardie geleentede toe Krog haar tydens die Poësiekaravaan aangesluit het by ander Afrikadigters en haar voordrag van verse in Afrikaans vergesel was van liggaamsbewegings, soos wat sy dit in ’n *Ander tongval* beskryf (Krog, 2005: 362, 367). Krog het haar poësie letterlik ten tonele gevoer op ’n manier wat dit nog nie vantevore deur ander Afrikaanse digters gedoen is nie; sy

laat klink haar poësie binne ’n geheel ander konteks en tradisie. Hierdie tipe *performance* word in die res van Krog se oeuvre geëggo, soos blyk uit ’n gedig soos “pryslied”, waar sy die Afrikaanse letterkunde laat deel word van ander tradisies deur dit in ’n ander konteks plaas, en haar Afrikaanse woorde te laat meeklink in wyer diskoerse as die tradisionele domein van die Afrikaanse letterkunde.⁴

Die siklus wat Krog geskryf het oor haar ervarings tydens die Poësiekaravaan (“van litteken tot rivier” in *Kleur kom nooit alleen nie*) bevat die gedig “griots”, wat verdere lig werp op ’n beskouing van Krog as ’n soort *imbongi* (Krog, 2000: 89-90, strofes 2 tot 6).

ons is die bewakers van menseheugenis
 ons eet die woord wat ons uiter
 ons stig brand in die geheue
 as ons woord op papier sit
 ons leef van die daaglikse brood van die woord

die grein van die woord is ’n kultuur van genade

ons is die skrynwerkers van die geheue
 ons bewerk woorde
 daar is die menswaardigheid van woorde
 die adel van woorde
 die plek van woorde in ’n kamer
 in dorpe van sand en wind

ons is meesters
 in die oordra van die siel

nie net die woord nie, maar die reis van die woord
 die spoor van die woord
 die reis na die woord tóe
 om met oop oë te reis
 om die storie te vertel

hoe beweeg ’n woord van een mens na ’n ander
 totdat alle woorde byeen gehoor word?
 die griot is die dubbel skaduwee van die mens

Die woord *griot* is ’n vervorming van die oorspronklike benamings in die Fulani- en Woloftale, maar het mettertyd ’n algemene betekenis verkry wat op byna elke soort digter of musikant van (Wes-)Afrika van toepassing is (Finnegan, 1970: 96). Verder het die *griots* tradisioneel tot ’n baie lae kaste behoort: “at once feared, despised, and influential” (Finnegan, 1970: 97). In haar gedig skryf Krog teen die moontlike algemeenheid van die term in en plaas sy klem op die *griots* se rol as draers van die kollektiewe geheue van die volk en as die kuratore van die magiese krag van woorde uit hulle kultuur. Terselfdertyd skaar sy haar by die *griots* en word self deel van die “ons” wat “woorde op papier sit”.

Krog se “optrede” as *imbongi* van Mandela was ’n simboliese oproep tot haar lesers om Mandela te sien soos sy hom sien, en om op dieselfde wyse as sy hulle vertrou in hom te plaas as dié een wat die land op die weg na versoening kon lei. Maar naas hierdie eenmalige geleentheid is Krog ook ’n *griot*, ’n digter van Afrika in Suid-Afrika

wat op uiteenlopende wyses poog om 'n Afrika-bewussyn te verwoord – vir haarself, maar by implikasie ook vir ander wit Afrikaanssprekendes. Hierdie bewussyn is op geen wyse naïef-optimisties nie; haar pryslied vir Mandela kontrasteer byvoorbeeld op ironiese wyse met die besonder siniese gedig “1995”, wat die pryslied voorafgaan: “ek staan vir niks / ek skaar by niemand / ek weersin volkome” (Krog, 1995: 6,7).

Hierdie ambivalensie is volgens my ook teenwoordig in Krog se nie-fiksie: *Country of My Skull* (1998) en *A Change of Tongue* (2003), wat in Afrikaans verskyn het as 'n *Ander tongval* (2005), waarin sy poog om ‘van Afrika wees’ of ‘Afrikaan wees’ op die een of ander wyse te verreken. In hierdie outobiografiese werke vervaag die skeidslyn tussen outobiografie en biografie (soos by *Lady Anne*), want weer eens is Krog besig om eweseer aan die biografie van Suid-Afrika te skryf terwyl sy haar eie lewensverhaal vertel, en andersom. Sy kom keer op keer terug na die paradokse van Suid-Afrika en Afrika – waarheid en versoening, positiwiteit oor die toekoms, grense wat oorgesteek word – en daarteenoor die misdaad, dood, haat, korrupsie en onbevoegdheid waaraan mense ondergaan. Sy uiter onomwonde haar protes oor die onbevredigende aspekte van die nuwe Suid-Afrika, maar streef ook in hierdie tekste na ‘versoening’ van die paradokse in haarself en die land.

In Antjie Krog se vertalings van inheemse poësie in *Met woorde soos met kerse* (2002) en *Die sterre sê Tsau* (2004) tree sy op as bemiddelaar wat die stemme van kunstenaars uit ander kultuurgroepe vir die eerste keer in Afrikaans laat opklink. 'n Ander faset van haar rol as *griot* is hieruit af te lei. Die figuur van Krog is tewens baie duidelik in hierdie vertalings in-geskryf, soos wat Louise Viljoen in 'n bespreking van *Met woorde soos met kerse* aantoon. Nie net kom Krog se eie poëtika sterk na vore in haar vertalings/verwerkings van inheemse verse nie (Viljoen, 2006: 39), maar ook in die verklarende aantekeninge wat die vertalings vergesel, is Krog se teenwoordigheid 'n sterk gegewe: “Krog does not try to hide her presence in these notes: rather than pretending to speak with an objective and academic voice, she lets her own presence be known in the text” (Viljoen, 2006: 41, 42). Sy toon aan hoe laasgenoemde ook aan die feministiese inslag in Krog se oeuve toegeskryf kan word (Viljoen, 2006: 42).

Die performatiewe aard van Krog se oeuve lê, opsommenderwys, in 'n vermenging tussen teks en (musiek)optrede in talle gedigte, in die wyse waarop Krog onontkombaar in haar skryf- en vertaalwerk aanwesig is, en in die wyse waarop sy as *imbongi* en *griot* strewe om 'n digter van Suid-Afrika én Afrika te wees.

4. Tom Lanoye

4.1 Lanoye in die kollig

Die figuur van Lanoye dring hom in die openingsgedig van sy debuutbundel, *In de piste* (1984), aan lesers op. Die “Entrée des artistes” is 'n fleurige vertoon van homself wat tong-in-die-kies geskied, weliswaar dramaties, maar ook sonder om terug te deins vir weerbaarheid (Lanoye, 2005a: 7, reëls vyf tot tien)

eenzaat, gijzelaar,
 verschoppeling, aristocraat.
 Altijd eenzaam.
 Overal te laat. Maar

van niemand iets te duchten,
 onbevreesd en onversaagd

Die teenstrydighede van hierdie gedig loop dwarsdeur Lanoye se poësie. Onder die speelsheid en effekbelustheid van baie van sy poësie kyk Lanoye met 'n kritiese blik na die samelewing én na homself, bevraagteken hy die waarde van dit waarmee hy besig is, wonder hy in "Analyse" (uit die bundel *Hanenstaart* van 1990) of hy wel "simbool van grootse tye" (Lanoye, 2005a: 88) is, of maar net kan wens om dit te wees. Juis deur hierdie kritiese, siniese aanslag wat in die bedrieglike vorm van toeganklike, humoristiese tekste na sy gehoor kom, stel Lanoye hom baie bepaald teenoor sy publiek op, eis hy die kollig op en lewer kommentaar op die samelewing. Dit doen hy egter ook as prosaskrywer en as dramaturg sodat die vervlegtheid van die verskillende genres wat hy beoefen, 'n belangrike gegewe by die interpretasie van sy tekste word.

Daar is verdeelde menings oor Lanoye se *Monster*-trilogie (*Het goddelijke monster*, *Zwarte tranen* en *Boze tongen*). Sander Pleij (2002: 2) sien dit in *De Groene Amsterdammer* as hoogs relevante skryfwerk oor die Dutroux-skandaal⁵ in België. Van die hoofemas van die trilogie is die onvermoë om oor eenduidige waarhede en verhale te beskik, en die daarmee gepaardgaande onsekerheid. Dit word in die *Belgitude* weerspieël, die "Belgische mentaliteit waarin die afwezigheid van een krachtige natiestaat een grijs gebied doet ontstaan waarin mensen hun eigen zaakjes 'arrangeren'" (Pleij, 2002: 2). Die vrees vir die uitmekaarval van dinge ná die ontsuiling van België is volgens Pleij ook besonder relevant vir Nederland (Pleij, 2002: 2).

Iemand soos Bert Bultinck (2004: 248) beskryf die trilogie egter as weinig meer as Lanoye se hoogs persoonlike "witte mars" waarin hy sy verontwaardiging te feitlik en eensydig uitspreek, sonder om die gegewens in 'n sterk roman te verwerk. Dit is dan nuttig vir die individu, maar het weinig seggingskrag vir enigiemand anders. Bultinck se opmerkings oor die *Monster*-trilogie, wat hy kontrasteer met ander romans oor die Dutroux-skandaal, herinner volgens my aan Adorno se kritiek op Brecht se skryfwerk (Adorno, 1992: 85-87). Adorno het 'n voorliefde gehad vir geëngageerde skryfwerk wat nie oormatig direk en feitlik van aard was nie (Adorno, 1992: 92). Adorno voer aan dat die oormaat aan aktuele feite waarmee Brecht die leser bombardeer, uiteindelik die effektiwiteit van sy gedigte ondermyn. Op dieselfde manier beweer Bultinck dat die ten tonele voer van ware gebeurtenisse rondom Dutroux nie goeie letterkunde tot gevolg het nie.

Dit pas egter juis by die figuur van Lanoye om op hierdie eksplisiete wyse die Belgiese maatskappy bloot te lê; om te glo dat dit deel moet wees van sy program as skrywer om so 'n "witte mars" te onderneem. Vir Lanoye is dit nie oordrewe om, teen die agtergrond van pedofilie, indringende vrae oor die Belgiese mentaliteit en samelewing te stel nie – en dan nie slegs metafories nie, maar ook deur die leser te herinner aan ware gebeure. Dieselfde benadering is immers in 'n werk soos *Mamma*

Medea te bespeur, waar een (inter)teks gebruik word om die verdeeldhede en spanninge tussen Nederland en België aan die kaak te stel.

4.2 *Stadsgedigte*

Tom Lanoye is met ingang van 2003 aangestel as die eerste stadsdigter van Antwerpen – ’n titel wat hy self dadelik verander het na “Externe Stadsopsteller” (Lanoye, 2005b: 13). In hierdie hoedanigheid het hy talle verse oor Antwerpen geskryf waarin die mooie en die briljante van die stad besing word, maar ook die laakbare ontmasker word. Die gedigte is gebundel in *Stadsgedichten* (2005). Verskillende bakens van die stad figureer in die gedigte “pleinvrees” (Lanoye, 2005b: 33), “De boerentoren schrijft aan de kathedraal” en “De kathedraal antwoordt” (Lanoye, 2005: 275-277). Verder betrek hy in gedigte soos “Pepto Bismo 2003” (Lanoye, 2005b: 42, 43) ander Antwerpse kunstenaars, of is daar gedigte ter herdenking aan bepaalde eietydse gebeurtenisse in die stad, byvoorbeeld “Roma Aeterna” (Lanoye, 2005b: 34-41) en “Programma (Bis)” (Lanoye, 2005b: 80-83).

In hierdie gedigte gee Lanoye iets weer van die inwoner se blik op sy stad, maar ook die blik van die kunstenaar wat krities teenoor sy gegewe staan. Die selfrefleksiewe aard van talle gedigte dwing die leser om saam met Lanoye te vra waarom daar in die eerste plek gedigte oor hierdie stad geskryf word. In “Mijn moeilijk lief” begin Lanoye deur die stad Antwerpen aan te prys. Driekwartpad deur die gedig sê hy egter: “Men zegt dat jij het liefst de waarheid hoort? / Welnu: bedrogen heb ik u. Gelijk jij mij” (Lanoye, 2005b: 23). Hy gaan dan voort om al die negatiewe feite rondom die stad op te noem.

Lanoye se tekste is nie blote opdraggedigte nie, maar optredes waarin Lanoye en Antwerpen as ’t ware teen mekaar afgespeel word. In die plekke en gebeure wat hulle oproep, voer sy gedigte die stad Antwerpen ten tonele en word hulle sodoende artefakte van ’n tyd, maar veral van ’n stad, ’n land en ’n kontinent. Maar hulle is ook die ‘toneel’ vanwaar Lanoye oor talle onderwerpe dig. In die gedig “Programma (Bis)” gaan dit byvoorbeeld kennelik oor die opening van Zuiderzinnen, Antwerpen se literêre opelugfestival. Die gedig voer egter ’n intertekstuele gesprek met ’n vroeëre ars poëtiese gedig van Lanoye in *Hanenstaart*, “Programma” (Lanoye, 2005a: 82). In die ‘nuwe’, ander “Programma” bevraagteken Lanoye opnuut die ‘program’ van poësie wanneer hy hom voorneem: “Nooit meer gedichten die / over gedichten gaan” en op hierdie stelling uitbrei (Lanoye, 2005b: 83). Lanoye ontgin die temas wat andere – of hyself – aan hom oplê heel dikwels vir sy eie doeleindes, soos dit ook by sy oorlogsgedigte die geval is.

4.3 *Vaderlandsverse*

Lanoye tree keer op keer na vore as ’n uiters bewuste digter – iemand wat hom bewus voel van sy plek op die podium, in sy land, in die hede. Hierdie bewustheid ten opsigte van Vlaandere/België vind in vele registers plaas: heftig in die *Monster*-trilogie, oorwegend lig in sy stadsgedigte, en ook melancholies. Wat laasgenoemde betref, kan verwys word

na sy vertalings van poësie oor die Eerste Wêreldoorlog: *Niemand's land. Gedichten uit de Grootte Oorlog* (2002) en *Overkant. Moderne verzen uit de Grootte Oorlog* (2004). Die rede vir hierdie vertalings was volgens Lanoye (tydens 'n optrede in Pretoria in 2005) dat daar min (en min goeie) poësie oor die oorlog deur Vlaamse digters geskryf is, terwyl die Vlaminge net soveel dood en lyding beleef het as die Engelse en ander lande wie se digters wel breedvoerig oor die oorlog gedig het. Lanoye wou hierdie gedigte in die monde van die Vlaamse soldate en hulle geliefdes plaas, sodat Vlaandere eindelijk op hierdie manier uitdrukking kon gee aan 'n ervaring wat die land onmiskenbaar beïnvloed het.

Dat hierdie vertalings vir Lanoye 'n uiters persoonlike ervaring was, blyk uit die laaste vers uit *Overkant*, "Bedevaart", 'n gedig deur Giuseppe Ungaretti waar Lanoye homself in die gedig ingeskryf het (Lanoye, 2004: 80). In die oorspronklike teks staan Ungaretti se naam in die tweede strofe, waardeur dit blyk dat hy persoonlik aan die woord is (byvoorbeeld, as hy praat van "la mia carcassa"). Wanneer Lanoye egter in die vertaling Ungaretti se naam deur sy eie vervang, word dit meer as 'n verslag van 'n oorlogstoneel. Die gedig word 'n besinning oor al Lanoye se vertalings van oorlogsverse en reëls soos "in dit ingewand / van puin" kry 'n nuwe betekenis. Weer eens laat Lanoye se figuur ons nie skotvry kom nie, maar maak van elk van hierdie vertalings 'n persoonlike, kommentariërende *performance*:

in hinderlaag
in dit ingewand
van puin
heb ik uur na uur
dat karkas van mij
voortgesleept
versleten door slijk
lijk een schoenzool
of nee een zaadje
van de meidoorn

och lanoye toch man
van lasten en van pijn
één illusie volstaat om
u courage te schenken

een zoeklicht van
de overkant
legt een hele zee
in de nevels

Die laaste vier reëls van die gedig verleen 'n selfrefleksiewe, ondersoekende toon aan Lanoye se twee vertaalprojekte. Die vraag word gestel of daar juis danksy hierdie toeëiening van die Vlaamse ervaring van die oorlog groter insig gekom het en of daar daadwerklik iets ('n soort finaliteit, sluiting?) daardeur bereik is. Moontlik het dit die Eerste Wêreldoorlog in Vlaandere juis in die newels gelê, dit nog onbegryplicher laat vervaag. Hierdie kritiese kyk, tesame met die vermyding van 'n finale, afsluitende oordeel, is opnuut tipies van Lanoye.

In Lanoye se oeuvre is daar dus etlike individuele tekste maar ook groter projekte wat telkens op hulleself – maar ook op die figuur van Lanoye – invou. Soos wat sy debuut belowe het, bly Lanoye steeds “onbevreesd” (2005a: 7) en waag hom aan veelsydige verkenning van sy land en kultuur. Hy trek die mondering van soldaat op meer as een manier aan en deur in uiteenlopende veldslae te marsjeer, maak hy sy lesers van dié einste veldslae en hulle belang bewus.

5. 'n Gesamentlike blik op Krog en Lanoye

Die gevaar bestaan dat die voorafgaande bespreking van die oeuvres van Krog en Lanoye eerder die afstand en skeiding tussen hulle, en die gaping tussen Suid-Afrika en België, belig het as wat daar sprake van 'n ooreenkoms tussen die twee kunstenaars is. 'n Sekere ongelykheid in die behandeling van genres en individuele werke kon ook nie vermy word nie. Ooreenkoms tussen die twee skrywers moet egter nie in tematiek, vorm of tegniek gesoek word nie, want selfs uit hierdie beknopte oorsig is dit duidelik dat Krog en Lanoye die skryfkuns op wyd uiteenlopende wyses beoefen. Ook hulle vertaalprojekte is heel verskillend.

Nogtans wil hierdie artikel dit stel dat daar deeglik sprake van 'n gedeelde program by Krog en Lanoye is. Sowel Krog as Lanoye is skrywers wat hulle opsigtelik en doelbewus met hulle land en kontinent *engageer* – deur te skryf oor apartheid, Nelson Mandela, of die WVK; oor Dutroux en Antwerpen en die Eerste Wêreldoorlog. Juis hierdie keuses en die wyse waarop hulle hierdie onderwerpe aanpak, maak van Krog en Lanoye geëngageerde skrywers. Soms funksioneer hierdie betrokkenheid op die sosiaal-politieke vlak wat algemeen deur die benaming veronderstel word, maar dit kan ook in 'n a-politieke lig gesien word – Krog en Lanoye is eenvoudig skrywers wat verstrengel raak met, deurweef is van, die plekke en kontekste waar hulle hul bevind.

Daar is aangetoon dat Krog en Lanoye in die performatiewe karakter van hulle tekste veel gemeen het. In die eerste plek lê hierdie performatiwiteit in die figure van Lanoye en Krog self: onontkombare figure wat nie agter die teks verskuil word nie, maar wat juis die figuurlike podium opeis. Tweedens word hulle tekste op 'n unieke wyse voltrek as gevolg van die groter konteks waarbinne hulle funksioneer – die gedigte en prosa van Krog teen die agtergrond van Krog as *imbongi* en *griot* van Afrika, en Lanoye se gedigte, prosa en dramas as veelkantige verkenning van België en Vlaandere.

Krog se vertaling van *Mamma Medea*⁶ dien as goeie illustrasie van die gemeenskaplike program van Krog en Lanoye. Die skerp waarneming van die Vlaamse samelewing teenoor die Nederlandse, wat die spilpunt van Lanoye se verwerking van die klassieke teks uitmaak, is iets waarby Krog se eie program as skrywer aansluiting vind. Die wyse waarop Lanoye tema en vorm versoen, het dit vir Krog besonder geskik gemaak om dit na die Suid-Afrikaanse samelewing te transponeer. In Lanoye se drama is die dialoog van die Kolchiërs in Vlaams, terwyl die Grieke Nederlands praat. Krog se vertaling, weer, is “'n soort skouwenster van die variëteite van Afrikaans” en volgens Van Zyl Smit (2005: 62) dra hierdie taalskakering by tot die tema van die drama “in die mate dat dit die kontras tussen agterlik en ontwikkel, barbaars en beskaaf, belig”. Uiteindelik

streef Lanoye en Krog dieselfde doelwitte in hulle tekste na (satire op die moderne – Nederlandse/Belgiese/Suid-Afrikaanse – samelewing, ondermyning van vooroordele, ensovoorts), maar doen dit in verskillende kontekste. Die samekoms van die twee skrywers in *Mamma Medea* is as ’t ware die sinjaal wat aandui dat Krog en Lanoye nie slegs by dié geleentheid nie, maar ook in ander opsigte, ’n podium deel.

6. Slot

Die Afrikaanse letterkunde ken nie werklik ’n tradisie van podiumdigters soos wat dit al etlike dekades in Nederland en Vlaandere bestaan nie. Antjie Krog sou tradisioneel hoogstens as ’n uitstekende voordraer van haar poësie kon beskou word. Tog word terme soos “podiumkunstenaar”, “podiumletterkunde”, ensovoorts, steeds met meer gemak in die (Suid-)Afrikaanse konteks aangewend (vergelyk Brand, 2006: 14 en die artikel van Elbie Adendorff in hierdie uitgawe van TNA). In die Nederlandse taalgebied is Krog ’n bekende *performer* wat “het publiek van menige Nacht van de Poëzie in Utrecht of Winternacht in Den Haag in verrukking bracht”. Die reklameteks vir *Kaap d(i)e Goeie Woord* verklaar verder: “net als Lanoye is [Krog] *op haar best* op een podium” (Behoud de Begeerte, 2006: 1 my kursivering). Tom Lanoye se gewildheid in Suid-Afrika, sy verbintenis met Antjie Krog, en die gevolglike Nederlands-Afrikaanse kruisbestuwing het tot gevolg gehad dat Krog in die Lae Lande én op eie bodem meer en meer as podiumpoëet gereken word.

Die kritiek op podiumdigters soos Simon Vinkenoog was dat hulle poësie nie veel indruk gemaak het wanneer dit nie voorgedra is nie. Die onderwerp van hierdie artikel – en die sukses wat Krog en Lanoye se podiumtoer geniet het – sou hierdie soort inherente *performance*-gerigtheid in die poësie van Krog en Lanoye kon impliseer, naamlik, dat hulle tekste primêr as voordragtekste bejeën (moet) word. Tog is dit by hierdie twee kunstenaars allermens die geval, soos hier aangetoon is. *Performance* is tydens hulle optredes én los daarvan ’n wesenlike kenmerk van die ganse oeuvres van Krog en Lanoye – ’n feit wat nog verdere inherente krag tot hulle optredes toevoeg. Tegelykertyd sou ’n deeglike studie van hulle optredes, hulle keuse van tekste en voordragetegnieke nadere lig op Krog en Lanoye se individuele en gedeelde programme kon werp.

Universiteit van Pretoria

Bronnelys

- Adorno, Theodor W.** 1992 [1974]. Commitment. In: Tiedelmann, Rolf (red.). *Notes to Literature. Volume Two*. Vert. Shierry W. Nicholsen. New York: Columbia University Press.
- Apel, Willi.** 1971 [1944]. *Harvard Dictionary of Music*. London: Heinemann.
- Austin, John L.** 1962. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University

Press.

- Behoud de Begeerte.** 2006. Tom Lanoye en Antjie Krog: Van 21 oktober tot 29 november. < <http://www.begeerte.be/page.php?page=productie&ID=36> > [Geraadpleeg op 20 Maart 2007.]
- Bennett, Andrew en Nicholas Royle.** 2004 [1995]. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow: Pearson.
- Brand, Gerrit.** 2006. Dié podiumletterkunde maak jou vuur en vlam. *Burger*, 1 Desember: 14.
- Bultinck, Bert.** 2004. “Ik zal u geven wat u zoekt”. Notities over Dutroux in de Vlaamse verbeelding. *Ons Erfdeel*, 47(2): 241-249.
- Crous, Marius.** 2003. Anne en Antjie: Die wisselwerking tussen diskoerse in Antjie Krog se *Lady Anne*. *Stilet*, 15(2): 149-171.
- Derrida, Jacques.** 1986. Acts: The Meaning of a Given Word. In: Derrida, Jacques. *Mémoires: For Paul de Man*. New York: Columbia University Press.
- Finnegan, Ruth.** 1970. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- Johl, Johann.** 1981. Musiek en literatuur: ’n Voorstudie met verwysing na die oeuvre van Antjie Krog. *Standpunte*, 34 (1): 24-32.
- Krog, Antjie.** 1975. *Bemінде Antartika*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 1982 [1970]. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.
- Krog, Antjie.** 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie.** 2002a. *Met woorde soos met kerse*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie.** 2002b. *Tom Lanoye: Mamma Medea*. Kaapstad: Queillerie.
- Krog, Antjie.** 2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House.
- Krog, Antjie.** 2004a. *Die sterre sê Tsau*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie.** 2004b [1989]. *Lady Anne*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 2005. *’n Ander tongval*. Kaapstad: Tafelberg.
- Krog, Antjie.** 2006. *Verweerskrif*. Houghton: Umuzi.
- Lanoye, Tom.** 1984. *In de piste. Gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Lanoye, Tom.** 1990. *Hanenstaart*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 1997. *Het goddelijke monster*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2001. *Mamma Medea*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2002a. *Boze tongen*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2002b. *Niemand’s land. Gedichten uit de Groote Oorlog*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2004. *Overkant. Moderne verzen uit de Groote Oorlog*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2005a. *De meeste gedichten*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2005b. *Stadsgedichten*. Amsterdam: Prometheus & Antwerpen: Manteau.
- Lanoye, Tom.** 2005c. *Zwarte tranen*. Amsterdam: Prometheus.
- Pleij, Sander.** 2002. Het theater van de werkelijkheid. *De Groene Amsterdammer*.

<http://www.groene.nl/2002/0242/sp_lanoye.html> [Geraadpleeg op 21 Februarie 2006.]

- Stockenström, Wilma.** 1994. *Aan die Kaap geskryf*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Blerk, M.E.** 1994. *Afrikaanse verklarende musikewoordeboek*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Van Gorp, Hendrik et al.** 1991. *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres, theoretiese begrippe, retoriese procédés en stylfiguren*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Niekerk, Jacomien.** 2007. Biografie in die pryslied. Die bydrae van Antjie Krog naas twee Xhosa-pryssangers. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2): 29-45.
- Van Zyl Smit, Bettine.** 2005. Medea praat Afrikaans. *Literator*, 26(3): 45-64.
- Viljoen, Louise.** 2006. Translation and Transformation. Antjie Krog's Translation of Indigenous South African Verse into Afrikaans. *Scrutiny2*, 11 (1): 32-45.

Note

1. In Johl (1981) kom Krog se gebruik van “musiekterme”, “musiekinstrumente”, “komposisies” en “musikale vorme” (Johl, 1981: 26-27) veel vollediger aan bod.
2. Die “rondeau” het in die laat-agtiende eeu tot die rondovorm van die sonate ontwikkel (Apel, 1971: 740).
3. Van Niekerk (2007) bevat 'n vollediger bespreking van Krog se “pryslied”.
4. Vergelyk in hierdie verband Viljoen (2006: 42-43) en Van Niekerk (2007).
5. Marc Dutroux is op 13 Augustus 1996 in België gearresteer nadat Laetitia Delhez, wat ses dae vantevore ontvoer is, in sy huis gevind is, saam met Sabine Dardenne, wat al drie maande lank deur hom opgesluit was. Dit blyk spoedig dat Dutroux ook verantwoordelik was vir die ontvoering en dood van vier ander meisies en vir die dood van sy handlangers. Op 20 Oktober 1996 vind die “Witte Mars” in Brussel plaas. Ongeveer 300 000 mense protesteer oor die verdragings en geknoei waardeur die Dutroux-saak gekenmerk is. Die toppunt hiervan is die feit dat Dutroux op 23 April 1998 kortstondig ontsnap, wat tot die bedanking van twee ministers lei. Die hofsak begin op 1 Maart 2004 en op 22 Junie 2004 word Dutroux lewenslange tronkstraf opgelê.
6. Krog se Afrikaanse vertaling van Lanoye se *Mamma Medea* word nie hier breedvoerig bespreek nie, aangesien dit reeds deeglik gedoen is deur Bettine van Zyl Smit in haar artikel “Medea praat Afrikaans” (2005) en deur Andries Visagie in sy referaat “De hercontextualisering van het Medea-verhaal door Tom Lanoye en Antjie Krog in *Mamma Medea* (2001 en 2002)” (gelewer by die driejaarlikse kongres van die Internasionale Vereniging voor Neerlandistiek in Gent, Augustus 2006).

“Kleine Jantje kreeg een vlieger”. Oor die ontwikkeling van die Nederlandse en die Afrikaanse smartlap

Carel Jansen en Marijke Meijer Drees

A “smartlap” (tearjerker) tells the simple but tragic story of a helpless and innocent individual with whom it is easy to identify. According to many authors the word “smartlap” (literally: grief piece) reaches back to the roll-up screens that wandering minstrels in the Netherlands used to show the scenes that their sad stories were based on. In the first part of this article this etymology is proven to be incorrect. Next, the characteristics of the smartlap are discussed in more detail and attention is paid to themes that are characteristic of Dutch and Afrikaans “smartlappe”. Finally, present day appreciation for the smartlap among the cultural upper class in the Netherlands is discussed and it is argued that in the Netherlands, contrary to South Africa, the smartlap has passed by the stadium of “camp”.

1. Inleiding^{1,2}

Dit is nie maklik om ’n duideliker voorbeeld te noem van ’n postmoderne konfrontasie tussen lae en hoë kultuur in Nederland nie as die optrede van die Zangeres zonder Naam (die pseudoniem van Mary Servaes) in 1969, die jaar toe Gerard Reve die PC Hooft-prijs gekry het. “De vlieger”, die lied wat die Zangeres op versoek van Reve gesing het, is ’n klassieke voorbeeld van ’n Nederlandse “smartlap”: ’n eenvoudige liedjie met ’n sentimentele storie. Hier gaan dit oor ’n klein seuntjie wat sy ma verloor het, en nou vir haar ’n briefie aan sy vlieër vasmaak. Dat so ’n volkse lied gesing word deur so ’n volkse sangeres tot eer van die wenner van die belangrikste Nederlandse letterkundige prys, was vir baie verteenwoordigers van “Cultuur met een hoofdletter C” (soos dit toe genoem is), ’n behoorlike skok. Die effek daarvan is verder versterk toe die digter Lucebert saam met die komponis Bruno Maderna vir die Zangeres zonder Naam die lied “Soldatenmoeder” geskryf het. Dit was ’n proteslied teen die Amerikaanse Viëtnam-politiek, waarmee Lucebert probeer het om ’n groter, en ook meer uiteenlopende groep Nederlanders te bereik as wat hy normaalweg met sy poësie kon aanspreek. Dat skrywers soos Reve (toe nog Van het Reve) en Lucebert wou saamwerk met ’n gewilde, maar ook as ‘banaal’ beoordeelde sangeres soos Mary Servaes, kan nou dalk as ’n slim bemarkingstrategie gesien word, maar die betekenis was in 1969 beslis groter. In daardie tyd was die kloof tussen hoë en lae kultuur in Nederland nog so groot dat die toenadering wat Reve en Lucebert tot die volkse Zangeres gesoek het as ’n opvallende teken van die begin van ’n nuwe era in die Nederlandse kultuurbeleving beskou kan word. Enkele desennia later het die smartlap in Nederland ’n ander status verkry, en het dit nog maar min nuuswaarde as erkende digters hulle met hierdie tekstipe besig hou. Só was die Nederlandse *Gedichtendag* in 2002 heeltemal gewy aan die smartlap, en het byvoorbeeld Robert Anker, Wim Hofman en Remco Campert eie smartlaptekste aangebied sonder dat dit baie aandag van die media gekry het (“De smartlap als poëzie” – Anoniem, 2002).

Aan die einde van hierdie artikel sal ons terugkom na die veranderinge in die posisie van die smartlap in Nederland sedert die laat-sestigerjare.³ Daarby sal ons ingaan op die

vraag na die oorsake vir die opvallende gewildheid van die smartlap van vandag, nie net by minder ontwikkelde luisteraars nie, maar by 'n besonder wye publiek. Ook sal ons verduidelik wat dit dalk sê oor die huidige verhouding tussen die hoë en lae kultuur in Nederland. Daarby sal ons in die besonder bespreek in watter mate die gewildheid van die Nederlandse smartlap verband hou met die “camp”-verskynsel. Maar eers gaan ons in op die herkoms van die woord “smartlap”, wat sowel in Nederlands as in Afrikaans bestaan, en wys ons watter foutiewe - maar baie gewilde - storie nog altyd die rondte daaroor doen.

2. Oor die geskiedenis van die smartlap

Wie in 2006 die Nasionaal Museum Van Speelklok tot Pierement in Utrecht besoek het, sou daar van 'n gids verneem het hoe troebadoers in vroeër eeue met fel beskilderde lappe deur die land getrek het.⁴ Dit was egte lappe: doeke waarop hulle met 'n stok die smartlike voorstellings kon uitwys wat hul stories illustreer. Sien die illustrasies 1, 2 en 3.



Illustrasie 1: 'n Roldock in die Nasionaal Museum Van Speelklok tot Pierement (Utrecht).



Illustrasie 2: 'n Tekening van Anton Pieck uit 1955 wat 'n neëntiende-eeuse troebadoer uitbeeld wat met sy gevolg en sy doek in Middelburg reis.

Maar is dit regtig waar dat die doeke van die troebadoers in die ou dae smartlappe genoem is, soos dit nou nog in die Utrechtse museum vertel word?

In sy boek *Huilen is voor jou te laat* skryf die Nederlandse kenner van ligte musiek, Jacques Klötters (2002), dat hy in 1976 hierdie betekenis van die woord uit sy duim gesuig het, en dat hy dit meer as 25 jaar met sukses volgehou het. En sukses het hy inderdaad gehad: “Echte smartlappen zijn van textiel” is die veelseggende titel van 'n publikasie in die tydskrif *Traditie* (Geerdink, 1999). Ook in die etimologiese woordeboek van Van Veen & Van der Sijs (1997) word die storie van Klötters presies so oorvertel.⁵ Maar meer as 25 jaar na die ‘vondst’ wat hy in 1976 gemaak het, volg Klötters (2002: 182) se bekentenis: “Het leek me een aannemelijke verklaring voor het woord. [...] De eigenaren van de paar roldoecken die er nog zijn, namen die verklaring over. [...] Maar het is niet waar. Het woord smartlap kwam in de negentiende eeuw niet voor als benaming voor een lied en niet voor een beschilderd zeildoek.”⁶

Ook dié bewering van Jacques Klötters is egter nie waar nie! Dit is nie Klötters wat hierdie betekenis van smartlap uitgedink het nie. Reeds in 1975, een jaar dus voor Klötters se beweerde uitvinding, gee Jan Jaap Haspels, die destydse direkteur van die Museum Van Speeldoos tot Pierement (die eerste naam van wat nou die Nasionaal Museum van Speelklok tot Pierement heet), presies dieselfde verklaring. Haspels (1975: 21) skryf:

De orgelman ondersteunde zijn gezang met de muziek van het buikorgel. De “smartlappen” die de illustratie vormden van het gezongen woord waren eigenlijk niets anders dan een soort actualiteitenrubriek: steeds werden bij voorkeur zeer lugubere, ware gebeurtenissen in geuren en kleuren op de smartlappen afgebeeld – vandaar de naam!

En reeds vyf jaar vroeër, in 1971, was daar 'n artikel in 'n Nederlandse koerant, *NRC Handelsblad*, waarin 'n musiekjoernalis, Alex van Amerongen die smartlap in verband gebring het met die doeke van die outydse troebadoers. As bronne vir hierdie artikel fungeer Romke de Waard, die eerste bestuurder van die reeds genoemde Utrechtse



Illustrasie 3: 'n Skildery van Jan Garemijn uit 1778 wat illustreer hoe 'n troebadoer in Brugge sy doek gebruik het (regs op die voorstelling).

museum, en Jules Jongenelen, die eerste “conservator en explicator” van die museum. Dalk het hulle hierdie storie as 'n goeie bemerkingsmoontlikheid beskou en daarin was hulle waarskynlik ook reg – maar die waarheid was hulle storie beslis nie. Die doeke van die troebadoers is altyd maar net doeke of roldoeke genoem. Daar is nie bronne vroeër as 1971 wat hierdie doeke as “smartlappe” aandui nie. Ook in 'n publikasie van museumbestuurder Romke de Waard (1960: 60), waarin hy in die besonderheid vertel oor die doeke wat die troebadoers in vroeër jare gebruik het om hulle stories te illustreer, ontbreek enige spoor van die term “smartlap”.

Volgens die redaksie van die tydskrif *Onze taal* (1968: 16) was die ‘uitvinder’ van die woord “smartlap” waarskynlik die kabaretkunstenaar Alex de Haas. Hy het die woord gebruik om die tipe liedjies wat in daardie tyd deur byvoorbeeld die Zangeres zonder Naam gesing is, belaglik te maak. Met die doeke van outydse troebadoers het De Haas, sover aan ons bekend is, geen verband gelê nie. Hierdie kreatiewe, maar foutiewe ‘ontdekking’ is waarskynlik in die Utrechtse museum gemaak, nie vroeër as die vroeg-sewentigerjare nie.

Die Duitse woord “Schmachtfetzen” wat letterlik lap of doek vir honger en groot verlange beteken, het, volgens Klötters (2002; idem 2006), waarskynlik as inspirasie vir die nuwe woord van De Haas gedien. “Schmachtfetzen”, en ook die Duitse “Schmachtlappen”, gaan terug na 'n volkse aanduiding vir 'n “Hungertuch” of “Fastentuch”, wat in die Rooms-Katolieke Kerk al sedert die Middeleeue in die passietyd gebruik is om die altaar en die heilige beelde wat voor in die kerk was, te bedek, sodat die mense dit eers weer kon sien as dit Paasfees word. Tot dan moes hulle maar net geestelike honger na die beelde hê en “schmacht” daarna.⁸ Sedert ongeveer 1910 kom die woorde “Schmachtfetzen” en “Schmachtlappen” ook voor in die betekenis van “oorsentimentele liedjies”. Volgens die *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache* (Küpper 1970) is die betekenis van “Schmachtfetzen” en “Schmachtlappen” nou onder meer: “rührseliger Musikstück / Schlagertext”, en verwys die woord “Fetzen” na 'n papier of doek wat afgeskeur is: 'n sakdoek wat 'n mens kan gebruik om sy trane van ontroering

weg te vec.⁹ Waarskynlik, sê hierdie woordeboek, het die woord “Schmachtfetzen” met dié betekenis omtrent in 1900 vanuit Oostenryk in gebruik gekom.



Illustrasie 4: 'n Langspeelplaat van die Zangeres zonder Naam, uitgereik in 1980 onder die titel 'n *Dozijn gouden successen nr 2*.

Vir Alex de Haas sou dit presies hierdie betekenisassosiasie van “Schmachtfetzen” met “liedjies met ’n zakdoek” wees wat die Nederlandse variant “smartlap” in sy oë so geskik gemaak het om te dien as woord vir die liedjies wat hy belaglik wou voorstel, byvoorbeeld van die Zangeres zonder Naam (sien illustrasie 4).

Een van die eerste kere dat dié nuwe Nederlandse woord in hierdie betekenis verskyn, is soos Klötters (2002; 2006) skryf, in 1962. Toe is daar aan die einde van die jaar in die *Jaarboek* van die *Winkler Prins Encyclopedie* in ’n rubriek, “Nieuwe woorde in onze taal” (p. 260) oor die smartlap geskryf as ’n “[h]yper-sentimenteel ‘levenslied’ in populêre balladevorm (type: Mijn pappie is enkel een foto, Aan de muur van ’t oude kerkhof)”. Maar reeds vroeër in dieselfde jaar, op 24 Februarie 1962, het daar ook ’n artikel oor gewilde jeugmusiek in die koerant *Het Vaderland* verskyn waarin die anonieme outeur skryf: “Een genre, dat het altijd doet en zal blijven doen zijn de zogenaamde smartlappen. U kent ze: een breed uitgesponnen melodie van de moeder, die in armelijke omstandigheden uit het vale venster staart en haar zoon in kroegvertier ziet onder gaan. De scheepjes die onveranderlijk de havens blijven binnenlopen. Liederens als: Oh was ik maar bij moeder thuisgebleven ... verheven tot stadionlied in zekere omstandigheden.” En nog vroeër, op 15 September 1961, was daar ’n artikel in die *Leeuwarder Courant*, waarin ’n ook weer anonieme outeur skryf: “Kenmerk van de tekst: nietszeggend, maar in vele gevallen [...] grof-sentimenteel. Kenmerk van de muziek: een uit den treure herhaald deuntje [...]. Kenmerk van de zang: aanstellerig huilerig ge-be-sno-hotter. Funckler zond ons van de hypergevoelige (althans de hypergevoelige uithangende) Bop [sic] Gallion een dubbelzijdige smartlap over verloren geluk [...]”. Negatief gestem oor hierdie tipe musiek was ook die gewilde Nederlandse kunstenaar Rudi Carrell. In ’n onderhoud met Bibeb in *Vrij Nederland*, wat op 16 Mei 1964 verskyn

het, sê hy: “Goed, vroeger gingen de smartlappen enorm. Het heeft succes, omdat mensen hun eigen ellende herkennen. Ik vind het ook fijn om een sentimenteel lied te zingen, maar ik wil dat de mensen zich ontspannen.” (sien ook Leenders, 2000).

Om op te som: die woord “smartlap” met die betekenis van “’n sentimentele lied” dateer vanuit ongeveer 1960, toe Alex de Haas dit waarskynlik na aanleiding van die Duitse voorbeeld in Nederlands opgeneem het. Teen ongeveer 1970 het die bestuurders van die Museum Van Speeldoos tot Pierement in Utrecht ’n histories onverantwoorde verband tussen die nuwe woord en die roldoeke van outydse straatsangers gelê, en in 1976 het Jacques Klötters presies dieselfde gedoen. Ten spyte van die bewering van Klötters dat hy dit maar net uit sy duim gesuig het, word hierdie storie nog altyd deur baie mense in Nederland geglo. Terwyl die gidse in die Utrechtse museum die besoekers ook anno 2006 nog vertel dat die roldoeke van troebadoers eertyds as smartlappe bekend was, kan mens in die winkel van dieselfde museum die boek van Klötters koop waarin die storie ontkrag word. Kan dit as ’n teken van die tyd beskou word dat dit vir ’n museum belangriker is dat daar ’n interessante storie vertel word as dat die storie op die waarheid berus?

’n Vraag wat nog nie aandag gekry het nie, is of die woord “smartlap” ook in Afrikaans bestaan. Die antwoord is positief, al is die woord nog nie so bekend soos byvoorbeeld die woord “tranetrekker” nie. “Smartlap” is ’n lemma in die 8^e druk van die *Verklarende Afrikaanse woordeboek* uit 1993, met die betekenis “oorsentimentele, valse lied”. In die 7^e druk van hierdie woordeboek uit 1980, kom die woord nog nie voor nie. In die katalogus van die omvangryke *Woordeboek van die Afrikaanse taal*, wat nog slegs tot by die letter Q gevorder het, is daar elf kaartjies met die woord “smartlap”, en die woord sal volgens die hoofredakteur dr. Willem Botha beslis ook in die deel “S” opgeneem word. Die oudste bron in hierdie katalogus is ’n boek van Abraham de Vries uit 1968, waarin hy onder die titel *Joernaal uit ’n gragtehuis* verslag doen oor sy verblyf in Nederland. Uit die beskrywing wat De Vries van die smartlap gee, word duidelik dat hy hierdie tipe liedjies baie goed raakgesien het. Hy skryf byvoorbeeld in sy *Joernaal*: “’n *Smartlap* vertel gewoonlik die treurigste verhaal waaraan jy kan dink, hoe treuriger hoe beter. [...] Daar is nie ’n sentimentele tema wat té sentimenteel is vir ’n *smartlap* nie.” Goed getroffe is ook die volgende uitspraak: “Soos die verskil tussen ’n rasegte Wilde Weste-storie en ’n beter boek, is die verskil tussen ’n *smartlap* en ’n volksliedjie, om dit in kafee-terme te hou, hoogstens vier glasies – of ’n halfuur dinkwerk by die skepper daarvan.” (De Vries, 1968: 105-106). Daarmee kom ons by die kenmerke van die smartlap.

3. Kenmerke van die smartlap

Die skrywers oor die verskynsel “smartlap” stem saam dat dit eenvoudige, op ontroering gerigte liedjies is (sien byvoorbeeld Leenders 2000; De Vries 2001; Klötters 2002; idem 2006). Dit betref sowel die taal en die musiek as die perspektiefkeuse in die stories wat vertel word en die temas waaroor die smartlappe handel.

Eers die taal. Daarin maak die smartlapskrywer soms opsetlik foute. So het Johnny Hoes, die skrywer van baie Nederlandse smartlappe, in ’n onderhoud gesê dat die liedjies

in 'n primitiewe taal geskryf mag, of eintlik, moet word: dit is immers volkskuns. Hoes het byvoorbeeld self geskryf: “Op een zeemansgraf staan nooit geen rode rozen”. Hy het dit nie gedoen omdat hy nie geweet het dat dit 'n fout is nie (in Nederlands gebruik 'n mens geen dubbele ontkenningen soos ‘nooit geen’ nie), maar hy het dit opsetlik gedoen omdat sy teikengroep gewone mense was, wat in hulle spreektaal ook sulke taalfoute maak (Klötters, 2002: 188). Die musiek is ook redelik eenvoudig. Dikwels is dit walsies (in driekwartmaat) al hoor 'n mens tans by Nederlandse smartlappe 'n steeds meer gesofistikeerde orkestrasie. Maar om 'n voldoende mate van ontroering te bereik, moet die melodie en die harmonie eenvoudig wees en 'n eenheid met die teks vorm. Dikwels word daar halwe intervalle in die musiek gebruik om die sentimentele effek nog groter te maak: ‘Ik heb hier een brief van mijn moede-e-er (of moe-oeder), die hoog in de he-emel is’ (sien ook Leenders, 2000).

Dan die perspektief in die smartlap. Uit watter mond word die storie vertel? In die meer tradisionele smartlappe is daar meestal 'n eksterne verteller: “Er was eens een haveloos ventje [...]”, “Een blond gelokte jonge jager kwam 's morgens van de jacht terug [...]”. Maar tans word daar meestal 'n verteller gebruik wat self ook 'n rol in die storie speel. Ons illustreer dit met twee weergawes van basies dieselfde Nederlandse lied: “De vlieger”, 'n suksesvolle smartlap aan die begin én aan die einde van die twintigste eeu. Die oorspronklike weergawe, wat in 1969 deur die Zangeres zonder Naam gesing is, is in 1931 deur E. Paoli geskryf. Hy gebruik 'n verteller van buite. Sy weergawe begin so¹⁰:

Kleine Jantje kreeg een vlieger
O, wat was 't ventje blij!
Vader zei: 't is morgen zondag
En dan gaan we naar de wei!
[...]

In die nuwe weergawe wat André Hazes in 1977 geskryf en gesing het (sien illustrasie 5), en wat nog baie meer gewild geword het as die weergawe van Paoli, word die storie vertel deur 'n ek-figuur wat in die storie betrokke is, al is sy rol nie die belangrikste nie. Die pa van die seuntjie met sy vlieër spreek die luisteraar aan. Die teks uit 1977 begin so:

Mijn zoon was gisteren jarig
Hij werd acht jaar oud, mijn schat
Hij vroeg aan mij een vlieger
En die heeft hij ook gehad
[...]

Om 'n ek-verteller te gebruik wat werklik sentraal in die handeling staan, is in die meeste smartlappe nie moontlik nie: in die stories wat vertel word gaan die hoofpersone dikwels dood of is hulle nog baie jonk, en soms geld albei kenmerke. Afskeid van 'n geliefde (“Manuela”, “Patsy”), van 'n kind (“Het broekje van Jantje”, “Ketelbinkie”) of van diere (“Het hondje van Dirkie”, die “Zeehondenbaby's” [robwelpies], en dan veral



Illustrasie 5: André Hazes se *De vlieger*, uitgereik in 1977.

deur haar of sy dood, is die sentrale tema in baie smartlappe (De Vries 2001). Die idee dat stories oor afskeid ontroering wek, is natuurlik baie oud. Die Griekse filosoof Aristoteles het in sy *Retorica* reeds gesê dat ons medelye gewek word as ander in wie ons onself herken, die onskuldige slagoffers word van ongeluk en ellende, soos by siekte, ouderdom en dood (boek II.III.8, 1385b15-1386b5). Die Romeinse retorikus Cicero noem in sy *De inventione* byvoorbeeld die volgende moontlikhede wat medelye kan wek: groot teëspoed ná voorspoed; eensaamheid; hulpeloosheid; en natuurlik ook afskeid van ’n geliefde, familielid of vriend (boek I, hoofstuk LV). In die volgende voorbeeld van ’n moderne Nederlandse smartlap, “Manuela”, uit 1970 (geskryf deur Pierre Kartner en gesing deur Jaques Herb) word die klassieke temas treffend verwoord. Ons siteer die eerste deel:

Ik was met haar alleen
 We keken naar elkaar
 We spraken van de liefde
 Het was toch zo mooi

[...]
 We reden door de nacht
 De radio heel zacht
 Het kon niet mooier zijn
 ’t Leek een eeuwig refrein

Ik raakte zo verward
 En reed opeens te hard
 Ze lachte nog naar mij
 Maar toen was het voorbij

Een auto kwam eraan
 Het is zo snel gegaan
 Wat heb ik door mijn schuld haar aangedaan?

Na die voorspoed wat die ek-verteller met sy geliefde Manuela beleef, het daar nou groot teëspoed gekom, en moet hy – ook nog deur sy eie skuld (hy het te vinnig gery, want hy het verward geraak – hoekom presies word nie duidelik nie) – vir ewig afskeid

van haar neem. 'n Groter tragedie is moeilik voorstelbaar.

Wat is nou die onderwerpe waarmee die klassieke temas konkreet ingevul word? 'n Mens sien eintlik twee tipes tragiese onderwerpe in die smartlappe. Daar is tans baie suksesvolle smartlappe met aktuele onderwerpe, soos padongevalle (in “Manuela” van Jacques Herb byvoorbeeld, en ook in “Dr. Bernard” van Bonny St. Clair) of egskeding en die gevolge vir die kinders (soos in “Monica” van Circus Custers en in “Pappie loop toch niet zo snel” van Herman van Keeken). Maar daar is ook nog altyd groot belangstelling en entoesiasme (byvoorbeeld by die baie smartlapkore wat in onlangse jare in Nederland te hoor is) vir smartlappe met onderwerpe uit die ou dae, soos skipbreuke (die “Zuiderzeeballade” byvoorbeeld, van Sylvain Poons en Oetze Verschoor), groot armoede (“Het broekie van Jantje” van J.H. Speenhoff en ook van die Zangeres zonder Naam), die skaars oorbrugbare kloof tussen die sosiale klasse wat daarmee saamgaan (*Patsy* van Rein de Vries byvoorbeeld) en die woningnood (“De afgekeurde woning” van Johnny Jordaan).

'n Besondere voorbeeld van 'n onderwerp wat baie aktueel was in daardie tyd waarin die lied gesing is, maar wat deesdae amper vergete is in Nederland, is “Klachten uit het Worgerkamp”, oor die verskrikkinge van die Anglo-Boereoorlog. 'n Mens kan die teks vind in die elektroniese argiewe van die *Geheugen van Nederland*.¹¹ Die lied dateer uit 1900 of 1901; die skrywer en die musiek is onbekend.¹² Die teks begin so:

Oud grootje zit bij 't stervend wicht,
In 't Worgerkamp, bij nacht-
De lucht is koud. Het kindje ijlt
En Scotch Guard houdt wacht.

‘Zeg Grootje, komt ons Oopa nou?’
Klaagt dwing'rig 't koortsig wicht.
Neen kind – Hij viel – Bij Ladysmith
Maar doe nu je oogjes dicht.

Nadat in opvolgende koeplette die verskriklike dood van die pa, die ma, die broer en die suster van die meisietjie beskryf word, eindig die lied soos volg (in die strepies moet mens waarskynlik die snikke van die kind en van die ouma lees):

Ja kind, je zult ze spoedig zien
Ze zijn j' al voorgegaan ---
Naar 't Rijk, waar 't met ons leed en schand
Voor eeuwig is gedaan.

Het kind slaapt in, Oud Grootje blijft,
Stil waakzaam op haar post,
Intusschen heeft de Dood het kind,
Uit Worgerskamp verlost.

Hierdie lied oor die Worgerkamp (of Worgerskamp) bring ons amper vanself by die smartlappe of tranetrekke in Afrikaans. Oor hierdie liedjies, wat in die vyftiger- en sestigerjare baie geliefd was, het Estelle Pretorius in 1988 in *De Kat* 'n interessante artikel geskryf. As tipiese onderwerpe vir hierdie soort liedjies, soos “Die trein na

Pretoria” en “Moenie aan pappie meer sjerrie verkoop nie”, noem Pretorius (1988: 19) die ongenaakbare stadslewe in Johannesburg, mynrampe, verstote weeskinders, en die verlange na die plaas. Beroemde vertolkers was die Briel-gesin, die Vos-broers, die Sonskyn-sangers en die Hanekom-susters. Tans hoor mens amper nie meer Afrikaanstalige sangers of groepe wat hierdie liedjies wil sing nie. Die belangstelling in hierdie tipe “droewigheid op note”, soos Laurika Rauch (2003) dit noem op haar oorsig-DVD *Kom laat ons sing*, is eintlik maar min. ’n Uitsondering is die Grafsteensangers, wat die ou liedjies duidelik met ’n ironiese ondertoon aanbied.¹³ ’n Tipiese voorbeeld van ’n Afrikaanse smartlap is “Die goudstadliggies”, vroeër gesing deur die Vos-broers en nou deur die Grafsteensangers. Die eerste en laaste deel lui as volg:

Die Goudstadliggies brand so helder
Wyl die winterwindjie saggies huil
Daar was ’n moeder en haar kindjie
Hulle moes daar in die subway skuil

Haar man het haar so sleg behandel
Hy het haar bitterlik geslaan
Toe sy vir hom die rede vra
Word sy die huis uit weggeja!

[...]

En hier’s ’n les vir elke man, nou!
Om jou vroultjie altyd te waardeer
Want voor die ander dag se môre
Was die moeder en die kind nie meer!

Tot sover hierdie leersame les uit Johannesburg. Pretorius (1988: 20-21) wys in haar artikel veral op die ooreenkomste tussen Nederlandse en Afrikaanstalige smartlappe, maar daar is ook opvallende verskille. As gevolg van die slegte maatskaplike situasie waarin die eenvoudige wit Afrikaanstalige bewoners van Suid-Afrika – die oorspronklike teikengroep van hierdie tranetrekke – geleef het in die tyd waarin hierdie liedjies geskryf is, word in die tranetrekke meer as in die Nederlandse smartlappe oor onderwerpe gesing soos die armoede in die grootstad (“Die goudstadliggies”), die gedwonge skeiding van ouers en kinders (“My seuntjie”, “Die trein na Pretoria”), en gesinsgeweld (“Moenie aan pappie meer sjerrie verkoop nie”). Maar miskien nog meer opvallend is die baie eksplisiete moraal in sommige van die liedjies (“En hier’s ’n les vir elke man, nou!”) wat spesiaal by die gewilde, smartlapsingende Briel-gesin ook duidelik Christelik geïnspireer is: “Wat sal ek doen as God my verlaat”; “Ag liewe Jesus, stuur my pappie na my!”

4. Die posisie van die huidige Nederlandse smartlap

Waarom het die smartlap in Nederland so gewild geword, byvoorbeeld as mens dit met die eietydse situasie in Suid-Afrika vergelyk? Miskien hou die gewildheid van die smartlap verband met die voorkoms van gevoelsuitbarstings wat Nederlanders van tyd tot tyd solidêr skyn te verbind.¹⁴ ’n Mens kan dit sien in byvoorbeeld die sukses van

emosie-tv, soos *Spoerloos*, waar die hele Nederland moet huil wanneer 'n kind wat nou volwasse geword het, sy pa of ma na 'n lang tyd terugvind; of in programme soos *Het spijt me*, of *Het familiediner*, waar gewone Nederlanders 'n einde probeer maak aan 'n jarelange bakleiery deur – natuurlik met die kamera daarby – aan hulle “vyand” nou 'n ruiker of 'n vredesduif aan te bied en om verskoning te vra. Ook die stille optogte ná gevalle van “sinloos geweld”, soos dit nou genoem word, as daar iemand vermoor word sonder 'n duidelike motief, demonstreer hierdie verskynsel, soos ook die massale groepsemosie by plegtighede soos die begrafnis van die vermoorde politikus Pim Fortuyn en die as-verstrooiing van die sanger André Hazes enkele jare later.

Oor wat die verklaring kan wees van hierdie plotseling opvlammende, skynbaar algemeen gedeelde emosies in die Nederland van vandag, kan 'n mens eintlik maar net spekulêr. Maar dalk is daar 'n verband met die nou amper voltooides proses van ontkerstening in Nederland. Die Christelike gelowe kan in Nederland glad nie meer vertroosting bied waar dit nodig is nie. Maar hierdie behoeftes is nog steeds daar, en as hulle nie is nie, word hulle wel deur die media geskep.

'n Ander verklaring wat 'n mens moontlik sal kan gee vir die wyd verbreide waardering vir die smartlap in Nederland, veral by die kulturele elite, lê in die fenomeen “camp”. Die gedagte is dan dat die gewildheid van die smartlap maar net 'n uitingsvorm is van 'n baie algemene verskynsel: wat op 'n stadium deur die elite as swak smaak en lelik gesien word, kry later van dieselfde elite presies die teenoorgestelde waardering, en word dan met ironiese distansie “mooi van lelikheid” genoem.

Aan hierdie verskynsel het Susan Sontag haar beroemde “Notes on *Camp*” gewy. In 'n aantal los aantekeninge omskryf sy “camp” as “die relativering van die ernstige waardeoordeel”. “Camp” is volgens haar 'n speelse (fyn)gevoeligheid vir die kunsmatige; die beskouing van die wêreld in terme van stilering en die ontlening van plesier juis daaraan (Sontag 1964). Dit is nie die inhoud wat tel nie, maar die styl en juis dít moet gewaagd teatraal en uitspattig wees. “Te veel”, “te fantasties”, “ongelooflik” is voorbeelde van beskrywings wat hierby hoort. Objekte en persone word “camp” genoem as hulle hierdie uitspattige teatrale laat sien. Dit is hoegenaamd nie ter sake of hulle vanuit 'n ernstige perspektief tot kuns of kitsch behoort nie. “Camp” staan naamlik los van die binêre opposisie goed-sleg wat die tradisionele estetiek beheers. “Camp” het dus nie die pretensie om die kunskanon van die hoë kultuur (kuns as die goeie, ware en skone) te vervang deur die lae, vulgêre kanon nie, aldus Sontag (1964). “Camp” is gebaseer op die insig dat hoë kultuur geen monopolie het op verfyndheid of goeie smaak nie, en op die oortuiging dat daar ook goeie smaak vir slegte smaak bestaan. Dit verklaar dan ook die tipies ironiese “camp”-stellings soos “dit is so goed omdat dit so vreeslik is”. Daar is wel 'n skerp onderskeid te tref tussen naïewe en ware “camp” enersyds en opsetlike “camp” andersyds. Die eerste is outentiek en ernstig (dink aan “Ketelbinkie”, oor die seemansgraf van 'n Rotterdamse seuntjie, geskryf deur Anton Beuving - self 'n seeman uit Rotterdam), die tweede is berekend, “would be” amusant (amper die komplette produksie van Nederlandse verkooppreuse soos Vader Abraham en Johnny Hoes; sien illustrasie 6).

Die eerste tipe “camp” word daarom bevredigender gevind as die tweede tipe.¹⁵

Kultureel-maatskaplik gesien is “camp”, volgens Sontag (1964), ’n vorm van moderne dandyisme, “the answer of the problem: how to be a dandy in an age of mass culture”. Waar die tradisionele “dandy” toegewy is aan die hoë kultuur van goeie smaak, is sy moderne nasaat, die kenner van “camp”, die een wat die massakultuur omarm en dit met ironiese afstand geniet. Tot sover Susan Sontag.



Illustrasie 6: ’n Smartlap-langspeelplaat uitgereik deur Johnny Hoës in 1981.

5. Slot

Is die aanhang van “camp” regtig ’n goeie verklaring vir die huidige gewildheid van die smartlap in Nederland by ’n deel van die elite? Is daar nog altyd ironiese distansie soos Susan Sontag dit noem by die bewondering vir die smartlap en sy sangers? ’n Mens kan dit betwyfel. Die Utrechtse hoogleraar van moderne politieke geskiedenis, Hans Righart († 2001) konstateer in 1996 reeds dat almal nog lank nie beskik oor die sublieme ironie van Reve om ’n dubbele basis in banaliteit en slegte smaak te vind nie. Talent vir “camp” is volgens hom maar dun gesaai (Righart, 1996). Righart neem in Nederland dan ook ’n “Verelendung” waar van “camp”: in die media (met die televisieprogramme van Paul de Leeuw), in die beeldende kunste (Jef Koons), die populêre musiek (die “come back” van die voormalige tienerheldin Willeke Alberti) en die politiek (“heel D66 eigenlijk”). Dominerende posisies het verdwyn uit ons kultuur, aldus Righart, en hy suggereer dat daar selfs gepraat kan word van ’n totale kulturele nivellering: die postmodernisme as swart gat (Righart 1996).

Op die “Verelendung” van die “camp” volg, so dink ons, inderdaad die absorpsie, die volledige oplossing daarvan in ’n soort gelykheidskultuur. ’n Gedenkwaardige demonstrasie daarvan vorm die gebeurtenisse na die dood van André Hazes (hy sterf op 23 September 2004). In die deelname van die elite in die daaropvolgende herdenkingsmanifestasies kon ons niks “camp”-agtigs meer ontdek nie. Tydens die roudiens in die oorvol Amsterdam-arena (ongeveer 50 000 toeskouers) is daar *en masse* gesing en gehuil om die kis met die stoflike oorskot wat in die middel van die stadion geplaas is. Met ’n publiek wat saamgestel was uit alle groeperinge van die Nederlandse

bevolking, met toesprake deur byvoorbeeld Job Cohen, die burgemeester van Amsterdam, en deur Frits Barend, een van die mees bekende Nederlandse joernaliste, en met 'n belangstelling van miljoene televisiekykers wat die uitsending regstreeks gevolg het, was dit 'n manifestasie wat vir buitestaanders die indruk moes gee dat dit 'n groot staatsman of koninklike was wat hier gesterf het, of minstens 'n egte volksheld wat 'n voorbeeldige lewe gely het.

Die teenoorgestelde was egter die geval. De Hart (2005: 65-66), wat 'n interessante analise maak van die roubetoon na die afsterwe van bekende Nederlanders in die laaste honderd jaar, siteer in hierdie verband met vergunning van die *NRC Handelsblad* van 8 April 2005: "Niet voor niets zat een heel Ajax-stadion vol bij de begrafenis van de middelmatige blues- en schlagerzanger alsmede alcoholist Andre Hazes. [...] De helden van onze tijd zijn antihelden, maar we vereren ze er niet minder om". En uit de *Vólkskrant* van 18 Desember 2004 kom die volgende woorde, ook gesiteer in De Hart (2005: 66): "Hazes was geen Nobelprijswinnaar, maar een volkszanger op zijn retour. De adoratie en tranenvloed bij zijn dood zeggen daarom veel over de keuze van onze idolen. Niet langer vertegenwoordigen die de hoge cultuur: hedendaagse idolen zijn volks, informeel, even gewoon en narcistisch als de fans die zich in hen moeten herkennen. In de populaire cultuur heerst de heffe des volks. [...] Populair in volkswijk, slaapstad en grachtengordel, belichamen de nieuwe idolen de culturele convergentie die tekenend is voor onze tijd: niet hoog, niet laag, maar van iedereen". Van dubbele basis, afstandelike ironie of "een postmodern spel met gevoelens of regels" soos Klötters (2002: 193) die Nederlandse waardering van die smartlap beskryf, kon 'n mens na die dood van Hazes niks waarneem nie. Dit was vir die Nederlanders 'n saak van erns – ook toe 'n jaar later 'n deel van die as van Hazes onder die alsiende oog van die televisiekamera deur sy vrou en kinders in tien vuurpyle hemel toe geskiet is. Amper twee miljoen Nederlanders het na hierdie wonderlike skouspel gekyk.

Die verering, want so kan 'n mens dit wel noem, vir André Hazes was geen uitsondering nie, so blyk uit die hoë kyksyfers en algemene waardering vir programme oor volksangers soos Jan Smit en Frans Bauer. Teenoor die smartlappe, hul sangers en hul ondersteuners sien 'n mens tans in Nederland so min distansie en hoor 'n mens so min kritiek van die kulturele elite, dat die rol van die hierdie elite as relatiewerder van die belang van hierdie tipe volkskuns amper verby blyk te wees.¹⁶

'n Deel van die verklaring vir hierdie opmerklike verskynsel kan dalk lê in 'n bepaalde angs wat die laaste jare so nou en dan duidelik voelbaar geword het: die angs by die Nederlandse elite om beskuldig te word van arrogansie teenoor die volk, teenoor die "gewone man". As 'n mens in die hedendaagse Nederland op meer of minder verborge wyse laat sien dat jy nie lief is vir bepaalde "low culture"-uitinge nie, dan is daar die gevaar dat jy 'n afstand skep tot die breë publiek, 'n afstand wat nadelige gevolge vir jou gewildheid kan hê en vir die verkoopsyfers van jou boeke, musiek, politieke standpunte ensovoorts. Désanne van Brederode (2006: 45) skryf in haar pamflet *Modern dédain* die volgende: "Wij [de Nederlandse kulturele elite, C/J/MMD] willen graag door iedereen aardig gevonden worden. In alles geïnteresseerde allemansvrienden lijken. We zijn bang voor ouderwets, wereldvreemd, hooghartig en monomaan versleten te worden

en in plaats van trots te zijn op onze talenten, kennis en smaakoordelen, schamen we ons voor gewichtigdoenerij”.

In ’n koerantartikel van Augustus 2006 wys Hofland in hierdie verband op wat hy die “Fortuyn-effek” noem. Toe hierdie nuwe politikus, wat hom kon verheug in ’n ongekende vinnig-groeiende gewildheid, op 6 Mei 2002 vermoor is, het die politieke en kulturele elite volgens Hofland regtig angstig gevoel oor ’n moontlike opstand (Hofland, 2006: 3). Die eerste tekens van só ’n volksopstand, skryf hy, was sigbaar op die Binnenhof in Den Haag. Op die aand van die moord het ’n menigte op daardie plek hul woede gerig teen die tradisionele politiek. Ad Melkert, die leider van die Partij van de Arbeid, het huis toe gevlug in sy motor met iemand aan die stuur, terwyl hy plat op die agterbank gelê het. Gelukkig het die opwinding van daardie aand nie tot groot dramatiese gevolge gelei nie, en kan ’n mens maar betwyfel of daardie situasie werklik in ’n opstand kon eindig. Maar spore van angsk vir ’n opstand van die massas het in Nederland nog lank merkbaar gebly, in die politiek en seker ook in die media. In só ’n klimaat van angstigheid vir afwysing deur die massas pas geen ironiese distansie meer nie, ook nie teenoor die sentimentele liedjies uit die boesem van die volk nie. Die smartlap het in Nederland “camp” verbygesteek.

*Carel Jansen: Radboud Universiteit Nijmegen en Universiteit Stellenbosch
Marijke Meijer Drees: Universiteit Utrecht*

Bronnelys

- Anoniem.** 1961. Smartlappen. *Leeuwarder Courant*, 15 September.
- Anoniem.** 2002. De smartlap als poëzie. 2002. *NRC-Handelsblad scholieren*. 4 Februarie 2002. <http://scholieren.nrc.nl/weekkrant/2002/06/5.shtml> (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Aristoteles.** 2004. *Retorica*. Vertaal en ingelei deur Marc Huys. Groningen: Historische uitgeverij.
- Aucamp, H.** 1984. *Woorde wat wond. Geleentheidsstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Burke, P.** 1990. *Volkskultuur in Europa 1500-1800*. Uit Engels vertaal deur Jaap Engelsman. Amsterdam: Agon.
- Cicero.** 1949. *De inventione*. Vertaal deur H.M. Hubbell. Cambridge (Mass.), London: Loeb Classical Library 38.
- De Hart, J.** 2005. *Voorbeelden & nabeelden. Historische vergelykings na aanleiding van de dood van Fortuyn en Hazes. Deelstudie in het kader van het project Het ongekende Nederland*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- De Vries, A. H.** 1968. *Joernaal uit ’n gragtehuis*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- De Vries, J.** 2001. Een goede smartlap bezingt de dood. *Doodgewoon*, Lente 7. In digitale vorm beskikbaar op www.jackydevries.nl/art01.htm (geraadpleeg op 17

- Junie 2006).
- De Waard, R.** 1960. *Van speeldoos tot pierement*. Haarlem: De Toorts.
- Ekhart, E.** 1993. Voor een traan en een glimlach. De geschiedenis van de smartlap. *Alledaagse Dingen, Tijdschrift voor Volkscultuur in Nederland*, 713 (2): 2-8.
- Geerdink, A.** 1999. Echte smartlappen zijn textiel. Volkskunst is kunst én cultuur. *Traditie, Tijdschrift over Tradities en Trends*, 5(4): 16-19.
- Geheugen van Nederland.** [s.a.]. www.geheugenvannederland.nl (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Grijp, L.** 2002. *Van Hadewijch tot Hazes*. Oratie, Universiteit Utrecht, 31 Januarië. In digitale vorm beschikbaar op www.meertens.knaw.nl/medewerkers/louis.grijp/oratie/oratiegrijp.pdf (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Grijp, L. en M. de Bruin** (samest.). 2006. *De kist van Pierlala. Straatliders uit het geheugen van Nederland*. Amsterdam: Prometheus/Vassallucci.
- Haspels, J.J.** 1975. *Muziek op rolletjes*. Amsterdam, Utrecht: Buma/Stemra.
- Hofland, D.** 2006. Nederland snakt naar een nieuwe elite. *De Gelderlander*, 5 Augustus 2006: Bijlage 2-3.
- Kirchensite.** [s.a.]. <http://www.kirchensite.de> (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Klötters, J.** (samest.). 2002. *Huilen is voor jou te laat ... Levensliederen & smartlappen*. Amsterdam. Nijgh & Van Ditmar.
- Klötters, J.** (samest.) 2006. *Zo de ouden zongen. De mooiste levensliedjes, met bladmuziek*. Amsterdam. Nijgh & Van Ditmar.
- Küpper, H.** 1970. *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Hamburg: Claassen Verlag.
- Leenders, B.** 2000. De smartlap, de hormonen en de dood. *Sketch* 5(17): 56-59.
- Letoit, A.** 1988. *Die bar op De aar. Ballades, blues en bevestigings*. Kaapstad: Tafelberg.
- ORF Religion Internet.** [s.a.]. <http://religion.orf.at> (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Pretorius, E.** 1988. Tranetrekkers en smartlappe van weleer. *De Kat*, Augustus: 18-22.
- Rauch, L.** (samest.) 2003. *Kom laat ons sing. 'n Musikale reis van Laurika Rauch. 'n Dokumentêr*. Laurika Rauch Produksies (DVD).
- Redactie Onze Taal.** [s.a.]. Inspraak. *Onze Taal* 37(3): 16.
- Righart, H.** 1996. Van canon tot camp [bespreking van Wilbert Smulders en Frans Ruiten in *Literatuur en moderniteit in Nederland: 1840-1990*. Amsterdam, 1996], in *De Groene Amsterdammer*, 11 September. In digitale vorm beschikbaar op www.groene.nl/1996/37/hr_gesch.html (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Sontag, S.** 1966 [1964]. Notes on *Camp. Against Interpretation*. Digitaal beschikbaar op www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html (geraadpleeg op 17 Junie 2006).
- Spits, F.** 2006. De Nederlandse popmuziek verkleutert. *De Gelderlander*, 29 Desember 2006:
- Top, S.** 2001. De ambulante handel in sensationele liedbladen. L.P. Grijp (red.). *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam: Amsterdam University Press: 611-616.
- Van Amerongen, A.** 1971. Utrechts Museum Van Speeldoos tot Pierement. Goeie

ouwe tyd herleef. *NRC Handelsblad*, 8 Maart: 6.

Van Brederode, D. 2006. *Modern Dédain. Pamflet*. Amsterdam: Querido.

Van Veen, P.A.F. en N. van der Sijs. 1997. *Etymologiesch woordenboek. De herkomst van onze woorden*. Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie.

Verklarende Afrikaanse woordeboek. 1993. Pretoria: J.L. van Schaik.

Note

1. Hierdie artikel is 'n bewerking van 'n lesing wat ons onder dieselfde titel in 2006 aangebied het op die Woordfees van die Universiteit Stellenbosch.
2. Ons vra om verskoning vir die Afrikaans wat ons in hierdie artikel gebruik; ons is Nederlandse skrywers wat probeer om in Afrikaans te skryf, en ons is jammer as daar 'iets Nederlands' mag deurskemer – ten spyte van die hulp wat ons van prof Leon de Stadler, me Amanda de Stadler-Muller en dr Ronel Foster van die Universiteit van Stellenbosch gekry het.
3. Die situasie in Vlaandere bly hier buite beskouing; dalk kan in 'n latere publikasie nog aandag gegee word aan byvoorbeeld die suksesse van smartlapsangers soos Laura Lynn en aan die ondersteuning wat sy kry by die Vlaamse regering.
4. Hierdie tradisie word ook beskryf deur Top (2001: 615); sien ook Burke (1990: 98) oor die vroegmoderne Europese volkskultuur van onder meer die Italiaanse *cantimbachi* en die Duitse *Bänkelsänger*, wat op verhoë gestaan het en hul liedere dikwels toegelig het met doeke waarop hulle met 'n aanwysstok die aandag van die gehoor gevestig het. In die versamelbundel *De kist van Pierlala* het Louis Peter Grijp en Martine de Bruin (2006) meer as honderd “straatlieders en bijbehorende melodieën” byeengebring wat in vroeër eeue deur Nederlandse straatsangers gesing is.
5. In 'n artikel oor die geskiedenis van die smartlap in die tydskrif *Alledaagse Dingen* is die benadering 'n bietjie versigtiger. Die skrywer begin deur te sê: “Volgens velen was de ‘smartlap’ oorspronkelijk het grote doek dat de straatzanger gebruikte om zijn lied mee te illustreren” en later skryf sy: “Het is echter niet helemaal zeker of de term hier inderdaad vandaan komt.” (Ekhart, 1993: 2).
6. In Klöters (2006: 8-9), 'n meer uitgebreide oorsig van van Nederlandse “levensliedjes”, word presies dieselfde verklaring gegee.
7. Dit is ook die bron van die *Woordenboek der Nederlandsche taal*, Aanvullingen, Deel III, lemma “smartlap”, Betekenis 2.
8. Sien die webwerf ORF Religion Internet (soek Hungertuch) en die webwerf Kirchensite (soek Schmachtlappe - > Hungertuch).
9. Hierdie assosiasie klink deur in die gedig *Smartlap* wat Remco Campert in 2002 geskryf het: “[...] nu zijn we allemaal gewone man / en verschijnt in elke kamer / het kind met de traan op de wang / het oorlogskind uit de Balkan / gevangen in het vernis van het beeldscherm / en schaamt mijn gedicht zich niet / een smartlap te zijn / waarmee ik de traan op dat gezicht / tracht weg te wissen [...]” (“De smartlap als poëzie” – S.n., 2002).
10. Die sitate is van Klöters (2002), tensy dit eksplisiet anders vermeld word.
11. Sien die webwerf van Geheugen van Nederland (soek Worgerkamp).
12. Die teks kan nie vroeër geskryf wees as Maart 1900 nie, die maand van die Slag by Ladysmith en die Slag by Bloemfontein, en nie later nie as Oktober 1901, toe die teks in □ koerant gevind is (sien www.geheugenvannederland.nl).
13. Naas die Grafsteensangers se ironiese hantering van die ouer Afrikaanse smartlappe is daar ook die sanger-digter Koos Kombuis se parodie van *Die trein na Pretoria* (Letoit, 1988).
14. Louis Grijp (professor in Nederlandse liedcultuur aan die Universiteit Utrecht) bespreek in sy intrede in 2002 die herlewing van die ou Nederlandse levenslied. Oorspronklik is hierdie liedjies gesing deur kunstenaars soos Lou Bandy, Willy Derby en Kees Pruis, maar nou is die tekste en melodieë baie gewild by die eietydse smartlapkore wat mens oral in Nederland vind. Grijp (2002: 11) skryf: „Het lijkt een veelal gestudeerd publiek te betreffen dat zich helemaal laat gaan op sentimenten uit

grootmoeders tijd. Huilen mag. Gezelligheid, nostalgie, uitlaatklep voor emoties in deze verzakeljkte tijd, zingen in de eigen taal en saamhorigheid worden genoemnd als drijfveren voor deelname aan de koren, die weinig verloop en lange wachtljsten hebben.”

15. In 'n beskouing van Aucamp (1984: 85-92) oor “camp” as stylbegrip, wys die skrywer daarop dat in die *Random House Dictionary of the English Language* 'n ander onderskeid gemaak word wat volgens hom meer klop met die praktyk. Iets word volgens hierdie woordeboek as “high camp” beskou wanneer “the inappropriate relationship of form and content” (wat volgens die *Random House*-definisie kenmerkend is vir “camp”) gebruik word. In die teenoorgestelde geval, “when [the inappropriate relationship of form and content is] used unself-consciously, unknowledgeably, or inadequately”, word dit in hierdie woordeboek as “low camp” aangedui.
16. Dalk kan die artikel wat die bekende Nederlandse radio-omroeper Frits Spits in Desember 2006 geskryf het in die koerant *De Gelderlander* gesien word as 'n versigtige teken van 'n verandering in hierdie situasie. Nadat Spits eers met nadruk gesê het dat hy natuurlik geen beswaar het teen die gewildheid van Smit en Bauer nie, noem hy hulle tekste tog maar baie swak (“Hun musiek is op de beste momenten vrolijk stemmend, maar getuigt ook van een schrijnende tekstuele armoede.”) en vra hy om meer aandag vir sangers soos Frank Boeyen en Stef Bos, wat volgens hom wel weet “hoe woorden en musiek kunnen samengaan”.

“Planke toe met poësie!” ’n Voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poësiesteme

Elbie Adendorff

South Africa has always had a vigorous oral literature. This article forms part of a larger study on the popular manifestations of poetry in the Afrikaans, Dutch and Flemish poetry systems. As part of the bigger literary (poly-)system the phenomenon of performances and happenings in two poetry systems, the Dutch and the Afrikaans systems, are investigated in this article as examples of oral literature. In this preliminary study an overview of the origins and historical developments of performances in the Dutch and the Afrikaans literatures are discussed. Emphasis is also placed on modern performances in the two poetry systems. The internationally known Dutch performance poets, Dichters uit Epireren, are used as a case study to show the themes and characteristics of performances and happenings.

1. Inleiding

Performance poetry en *happenings* word toenemend ’n belangrike verskynsel in die Afrikaanse poësiestem en by kunstefeeste soos die Woordfees¹ in Stellenbosch. Van die Nederlandse en Vlaamse podiumdigters² wat al by die Woordfees opgetree het, is Dichters uit Epireren en Andy Fierens (2002), Dichters Dansen Niet en Tom Lanoye (2003), Naar Tevredenheid (2004) en Die van Dichten Weet (2005). In 2008 tree die Vlaamse podiumdigter Andy Fierens saam met die HaMan!, Francois le Roux, by die Woordfees op. Van dié podiumdigters het ook al elders in Suid-Afrika opgetree: Andy Fierens reis in 2003 saam met die musikant Francois le Roux en die aktrise Grethe Fox deur die land met ’n gedig-en musiektoer. Tom Lanoye het onder meer in 2006 by die Spier Opelug-poësiefees opgetree en sy drama *Mamma Medea* word by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in Oudtshoorn en die Aardklopfes in Potchefstroom opgevoer. In Nederland en België vind soortgelyke feeste en podiumgeleenthede plaas en verskeie stede en dorpe bied literêre aktiwiteite aan. In Den Haag vind die jaarlikse Winternachten plaas en Groningen stel sy teaters vir een week oop vir die Herfstchrift; daar is ’n nasionale Gedichtendag; in Rotterdam vind die Poetry International plaas; Tilburg organiseer die Nacht van het boek; die teater Vredenburg in Utrecht bied die Nacht van de poëzie aan; en die Stichting Literair Café Amersfoort organiseer die Nacht van de lach (Goedegebuure, 1993: 777). Jacques Kritzinger (2001)³ skryf oor sy deelname aan ’n Vlaamse woordfees, naamlik die Zuiderzinnen, terwyl Dirk de Geest (1993: 869) verwys na “de groots opgezette poëziemanifestasies van *Saint-Amour*, die jaarliks rond Valentynsdag door stichting ‘Behoud de begeerte’ [worden] georganiseerd” verwys. Ook Suid-Afrikaanse digters tree by van hierdie podiumgeleenthede op. Etlike poësiekompetisies vind ook in die Lae Lande plaas, terwyl in Suid-Afrika die verskynsel van Bekgevegte heelwat uitgerig het om poësie toeganklik vir die publiek te maak.

In hierdie artikel word gefokus op die verskynsel van *performances* en *performance poetry* in die Nederlandse en Afrikaanse poësiesteme. Eerstens sal die teoretiese begroning uiteengesit word, met daarna ’n historiese agtergrond van *performances* en *performance*

poetry in die Nederlandse en Afrikaanse literêre sisteme. Ek sal kortliks ook die eietydse manifestasies van die *performances* in die twee literêre sisteme bespreek en daarna die fokus plaas op die Dichters uit Epibreren as een voorbeeld van *performance poets* wat as podiumdigters in Suid-Afrika (en meer spesifiek tydens die Woordfees) opgetree het. Alhoewel daar heelwat *performance poets* in die Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse literêre sisteme is, het ek vir hierdie artikel op die Dichters uit Epibreren besluit. Hulle word as van die vernaamste en rigtinggewendste podiumdigters in Nederland beskou; hul internasionale profiel spruit uit hulle deelname aan literêre aksiegeleenthede in verskeie lande en plekke; en met hul optrede by die Woordfees in 2002 het hulle my beïndruk met hulle energieke en lewendige *performance*.

Hierdie navorsing oor *performances* en *happenings* wil ook 'n bydrae lewer tot die boekstaving van die historiese ontwikkeling van die literêre fenomeen van podiumgeleenthede. Daarom is 'n historiografiese werkwyse benut om die geskiedenis en ontwikkeling van *performances* en *happenings* te bestudeer en te beskryf.

2. Teoretiese begroning

Volgens die polisisteamteorie, wat as teoretiese agtergrond vir die onderhawige studie gebruik word, word verskynsels nie in isolasie bestudeer nie, maar as behorende tot die groter sisteem (Viljoen, 1992: 495). Even-Zohar (1990: 10) sien een van die toepassingsmoontlikhede van die polisisteamteorie in die studie van onbekende fenomene. Dit maak die studieveld oop en enige studie-objek is bestudeerbaar binne die kader van die polisisteamteorie. Sodoende kry die sogenaamde nieliterêre of randelemente van die literêre sisteem erkenning binne die polisisteam. Daarom kan ook gay-literatuur, populêre of boekklubromans en orale literatuur (waaronder ook *performances*) tot die literêre sisteem gereken word. Dit lei daartoe dat gemarginaliseerde verskynsels, soos die moderne voordragkuns, ook ondersoek kan word – soos wat De Vries (1996: 59) in sy artikel beweer. Een van die doelstellings van my navorsing oor *performance poetry* in die Afrikaanse en Nederlandstalige poësisisteme is gevolglik om die populêre manifestasies van die poësie in die hoofstroom van die literêre studie in te bring; of, ten minste: om dit onder die aandag van die literêre establishment te bring.

'n Polisistemiese benadering sluit ook kultuurstudies in (Van der Westhuizen, 1999: 135). Kultuurstudies impliseer volgens Adendorff (2003: 29) onder meer 'n interdisiplinêre aanbieding van interaksie tussen die verskillende rolspelers, soos letterkundiges, filosowe, vertalers, taalkundiges, historici, psigoloë en sosioloë. 'n Multi-dissiplinêre kultuurstudie benadering maak dit byvoorbeeld moontlik om die populêre manifestasies van die poësie in die Afrikaanse en Nederlandstalige poësisisteme na te vors in terme van historiese, kulturele, ideologiese, sosiologiese of ander kontekste. Die gesprekke rondom die kanon, die verruiming van die kulturbegrip, die verdediging van subkulture en die ideologiese inslag van die kultuur is verdere kultuurstudie-ondersoeke (Adendorff, 2003: 30). Interliterêre studie tussen verskillende polisisteme is ook moontlik en daarom dan hierdie vergelykende ondersoek tussen die Afrikaanse en Nederlandse poësisisteme, met as subsisteme *performances* en *happenings*.

Duncan Brown (1998: 17) noem dat die studie van orale poësie nog altyd antropologies-klassifiserend (dus as draer van kulturele informasie) of literêr-formalisties (wat 'n skeiding tussen die tyd, plek en omstandighede van die vorm veroorsaak) was – nie net in Suid-Afrika nie, maar ook internasionaal. Daar is volgens Brown (1998: 17) 'n vraag na 'n model wat beide die tekstuele en die historisiteit van orale tekste erken; en 'n sosiologie wat met die poëtiese van die orale letterkunde kombineer. Die probleem is dat wanneer krities oor *performance poetry* geskryf word, ons daarmee gekonfronteer word dat literêre paradigmas op orale vorme afgedwing word (Brown, 1998: 19). Ten opsigte van my navorsing sou gevra kon word: hoe ondersoek mens die ouditiewe aspekte (soos byvoorbeeld die CD van Dichters uit Epibleren) met behulp van 'n literêre invalshoek? Steward van Wyk (2006: 8) verwys in sy resensie oor Diana Ferrus se digbundel *Ons komvandaan* na dieselfde verskynsel. Van Wyk (2006: 8) beweer dat diegene wat “estetiese poësie met verwickelde metaforiek, woordvondste, verwysingsvelde” in die bundel soek, teleurgesteld sal wees aangesien Ferrus eerder tuis behoort in die konteks van die performatiewe poësie.

Om die polisistiem te gebruik in hierdie kulturele tydvak wat algemeen bekend staan as die postmodernisme, vereis kommentaar. Die postmodernisme ken volgens Müller (1992: 397) nie aan enige sisteem of geïnstitusioneerde hiërargie die behorende posisie toe nie, anders as wat die geval is in die polisistiemteorie. Dit lewer voorts kritiek op kanons en kanonisering om sodoende alle kanons te dekanoniseer (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 46). Barnard (1991: 32) beklemtoon dat die ingewikkeldheid van die postmoderne kultuur interdisiplinêr benader moet word, soos wat ek in die voorafgaande paragraaf bespreek het. 'n Grensoorskryding ten opsigte van die literatuur word deur die postmodernisme bepleit. Die grense tussen hoë en lae letterkunde word dus geproblematiseer en die konsepte van die sogenaamde hoë en lae kultuur word geherinterpreteer en vermeng. Dit veroorsaak dat daar 'n vermenging van genres plaasvind en bring mee dat digters en skrywers saamwerk met onder meer musici (soos die samewerking tussen die digter Breyten Breytenbach en die sanger Anton Goosen aan die *Om te Breyten*-projek in 2001), beeldende kunstenaars (soos die samewerking van die sanger Laurinda Hofmeyr en die landskapskilder Strijdom van der Merwe in die produksie *Hadedas en sterre* in 2004 by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees), filosowe (soos die gewilde jaarlikse Filosofiekafee tydens die Woordfees waarby filosowe en skrywers met mekaar meeding) en dj's (soos die samewerking van DJ Dano en Serge van Duijnhoven; volgens Van Erkelens (1996) maak DJ Dano gebruik van dansmusiek, terwyl Van Duijnhoven in sy voordrag gebruik maak van “bloedstollende beats en opgeschroefde ritmes”).

Die diskoers oor die postmodernisme en poësie is nog 'n nuwe diskoers en verg verdere studie. Foster (2001)⁴ se artikel oor die postmodernisme en die poësie in die Nederlandse taalgebied is hier van belang.

3. *Performances en happenings as literêre fenomene*

Om omskrywings of definisies vir *performances* en *happenings* te gee, is problematies aangesien nog min wetenskaplike navorsing daarvoor gedoen is in die literêre veld.

Volgens die webwerf *Wikipedia* is *performance poetry*⁵ poësie wat spesifiek geskep word vir of gedurende optredes voor 'n gehoor. Dit is nie vir publikasiedoeleindes geskep nie en is “better suited for their oral presentations”. Volgens Thomas [s.a.] moet *performance poetry* onderskei word van gewone poësievoorlesings. Die Suid-Afrikaanse podiumdigtersgroep !Bushwomen⁶, voel dat *performance poetry* gaan oor die oordra van stories; “oor inspirasie, oor om 'n stem te hê en dit te laat hoor” (Van Aardt, 2006: 6). 'n *Happening*⁷ is 'n “performance, event or situation meant to be considered as art”. Dit het nie 'n narratief nie, is multi-dissiplinêr en “frequently seek[s] to involve the audience in the performance in some way”. 'n Belangrike element in *happenings* is improvisasie. Calis *et al.* (1981: 362) beweer dat *happenings* veral in die skilderkuns voorkom. Hulle (1981: 362) verwys na die Franse *happener* Jean-Jacques Lebel wat soos volg oor *happenings* skryf: “Iedereen die aan een happening deelneemt, speelt mee. Er is geen publiek meer, er zijn geen acteurs, geen exhibitionisten, geen toeschouwers, iedereen kan naar eigen verkiesing en behoefte van rol veranderen”.

Dit wil voorkom of podiumgeleenthede soos *performances* en *happenings* hoogs gewild in Suid-Afrika is. Hambidge (1997: 114) wys in haar “Poësiechroniek” daarop dat die poësie gehoor wil word. Sy meen dat die poësie op hierdie manier meer toeganklik word, veral vir mense wat dié genre as “moelik” ervaar. Die gewildheid van poësie as orale vorm in die Afrikaanse literêre sisteem blyk onder meer uit die toename in bywoningsgetalle en die toenemende suksesse van voorlees- en ander literêre geleenthede soos die Woordfees in Stellenbosch, die Poetry Africa-fees in Durban, die Passaatwinde-fees in Kaapstad, die Urban Voices ('n weeklange poësie-indaba) in Johannesburg en die Versindaba, wat jaarliks gereël word deur Protea Boekhuis in Stellenbosch. Ook Alfred Schaffer (2001: 1) vestig die aandag op die gewildheid van voorlesings: “Poëzievoordrachten zijn in veel landen nog steeds zeer populair en worden goed bezocht. Steeds beter bezocht. Van kleine ‘venues’ tot groter festivals: de dichter en zijn gesproken woord staan nog steeds stevig in de belangstelling, al worden poëzie-bundels nog altijd met kleine oplagen de wereld in gestuurd.”

Bewyse dat die publiek poësie wil hoor, blyk onder meer uit die sukses van Gert Vlok Nel se vertoning *om Beaufort-Wes se beautiful woorde te verlaat* sedert 1997; Laurinda Hofmeyr se vertonings van getoonsette gedigte, *Perd oor die maan* in 2000 en *Agter gewone woorde* in 2001; Breyten Breytenbach se *Om te Breyten* (2001), *Mondmusiek* (2001) en *Lady One* (2002) en Chris Chameleon se gewildheid met sy getoonsette Ingrid Jonker-gedigte in 2005. Sodoende word die poësie aan die publiek voorgestel deur “alternatiewe” metodes, anders as net die tradisionele metodes van digbundels, literêre tydskrifte en opvoedkundige instellings (Foster, 2001: 10). Van die *performances* is op CD beskikbaar en dit lei daartoe dat 'n nóg groter mark bereik word. Uit 'n literatuursosiologiese perspektief speel *performance poets* soos Tyrone Appolis, Loit Sôls, Diana Ferrus en Buckfever Underground 'n belangrike rol om die poësie te laat terug-

keer na die man [en vrou – EA] op straat. Hierdie tendens het veral in die tagtigerjare na vore gekom met die sogenaamde *people's poets* wat onder meer Afrikaans as taal van politieke verset gebruik het (Willemsse, 1999: 14). 'n Breë literatuursosiologiese ondersoek na kulturele manifestasies, soos die Woordfees en die Poetry Internationalfees, behoort te toon dat sulke feeste wel die poësie aan 'n ruimer gehoor bekendstel.

Die kenmerke van die performatiewe poësie is, volgens Steward van Wyk (2006: 8), inkanterende refreine, retoriese middele en meesleurende ritmes. Wanneer 'n mens luister na die CD's van die *performance poets* is die kenmerke wat Van Wyk noem, opvallend. Zwetsloot (Van Erkelens, 1996) beweer dat musiek en poësie uiteindelik moet saamkom in een totale vertoning. Dit gaan vir hom daarvoor om 'n nuwe definisie te vind vir digterskap. Hier kan ook verwys word na die Black Mountain Poets, die Beat-digters en die projective-digters van Amerika. Die Beat-digters het tydens optredes gesorg vir musikale of ritmiese aanbiedings van hul gedigte. Dieselfde tendens kom na vore in die musiek van die *performance poets* van die Lae Lande. (Ek wys later op hierdie kenmerke in my bespreking van die Dichters uit Epibreren).

In 'n artikel oor Adam Small verwys Van Wyk (1998: 130-131) ook na die invloed van blues en jazz op die Afrikaanse letterkunde en noem hy as voorbeeld die musikale interludes in *Kanna hy kô hystoe*, wat sterk aan blues-verse herinner. Hy lê hier, net soos in sy 2006-resensie, klem op die inkanterende refreine in die drama as kenmerkend van die blues-invloed (Van Wyk, 1998: 131). Verder bespreek Van Wyk (1998: 130) die vergestaltung van die representasie van die werkersklaskultuur in orale vorme, soos gevind in die Afrika, Afro-Karibiese en Afro-Amerikaanse literatuur. Hy noem onder meer die invloed van die blues op swart Suid-Afrikaanse skrywers (Van Wyk, 1998: 131). Die vertoning *How much longer?*, waarvoor Diana Ferrus in 2006 die Kanna-prys vir vernuwende denke by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees ontvang het, toon volgens Hanse (2006: 22) ook die invloed van Afro-jazz.

In Goedegebuure (1993: 779) se artikel verwys hy na vier soorte aktiwiteite van skrywers, wat De Vries (1996: 60) weer in sy artikel kritiseer, omdat Goedegebuure nie die aktiwiteite “expliciet van elkaar onderscheiden” nie. Hierdie aktiwiteite is: skrywers wat vanaf 'n podium voorlees; skrywers wat onderhoude voer; skrywers wat “literaire bedevaartgangers rondleiden door het domein van het jeugd”; en “literaire performers”. Die eerste drie aktiwiteite beteken, volgens De Vries (1996: 60), dat die skrywer besig is om sy of haar primêre werk aan die publiek bekend te stel, aangesien die literatuur nie net een sisteem is waar ontwikkeling, produksie, bestuur, advertensie en verkope gesamentlik plaasvind nie. Hy kan daarom nie oor die eerste drie soorte aktiwiteite iets sê nie. Die vierde een vind De Vries (1996: 60) interessant, want dit beteken 'n vermenging van twee kunsvorme: die “aukteurs” bring literatuur tot stand op die podium. Volgens De Vries (1996: 60) is die term “aukteurs” geskep deur Jules Deelder, wat, soos Goedegebuure beweer (1993: 777), eerder bekend was vanweë sy suksesvolle *one man shows* as sy gepubliseerde werk. Dit is juis een van hierdie optredes van Deelder wat vir Bart Droog, een van die Dichters uit Epibreren, op die pad van *performances* geplaas het (Heeresma 1998). In 'n resensie deur Gerbrandy (2004) oor die CD van die Dichters uit Epibreren vergelyk hy ook vir Droog met Deelder op grond

van “een Deelderiaanse belangstelling voor dubieuse oorlogstaferelen”.

De Vries (1996: 60) noem egter ’n interessante feit, naamlik dat die aukteurs “niet meetellen [in de literatuur] zolang hun teksten niet, ontdaan van theatraliteit, zwart op wit staan”. Dieselfde gedagte word ook geopper deur Etienne van Zyl (2003) wanneer hy beweer: “Bekgevegte en voorlesings sal slegs tot beperkte mate direk tot ’n digbundel lei, in enkele gevalle miskien weens die gehalte van die werk, in ’n paar ander gevalle miskien omdat verkoopbaarheid rondom ’n ‘persoonlikheid’ gevestig kan word.”

4. **Historiese oorsig van *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme**

Die sogenaamde *performances* en *happenings* is al dekades lank ’n aanvaarde kultuur-aktiwiteit in die Lae Lande. Die eerste *happenings* is volgens die webblad *Wikipedia* in België deur die kunstenaars Hugo Heyrman en Panamarenko in Antwerpen, Brussels en Oostend in die jare 1965-1968 georganiseer. Calis *et al.* (1981: 362) beskryf een van die eerste *happenings* wat op 9 Desember 1962 in Amsterdam in ’n “atelier” op die Prinsengracht plaasgevind het, naamlik “Open de graf”. Die jaarlikse Poetry International in Rotterdam het in die sewentigerjare ontstaan en Breyten Breytenbach het, volgens Foster (2001: 10), in 1974 daar opgetree. Die Nacht van de poëzie trek al sedert die tagtigerjare jaarliks sowat 2 500 besoekers (Goedegebuure, 1993: 783). Onder die Afrikaanse digters wat al by groot podiumgeleenthede in die Lae Lande opgetree het, tel nie net gekanoniseerde figure soos Breyten Breytenbach, Wilma Stockenström, Antjie Krog en Henning Pieterse nie, maar ook opkomende digters soos Diana Ferrus, Gert Vlok Nel en Loit Sôls. Peter Snyders tree onder meer in 1998 by die poësiefees Literair Paspoort in Den Haag op (Schaffer, 1999: 4). Ander Suid-Afrikaanse digters, soos Lesego Rampolokeng (wat beïnvloed is deur onder meer *rap poetry*) en die imbongi Zolani Mkiva tree in 2001 by podiumgeleenthede in die Lae Lande op.

Volgens Foster (2001: 9) word en is die verskynsels van *performances* en *happenings* deur baie Amerikaanse navorsers beskou as manifestasies van die sogenaamde teenkultuur en van politieke protes. Dieselfde kan waarskynlik van die Nederlandse en Afrikaanse sisteme gesê word as na die temas gekyk word wat in die *performances* voorkom. Ek brei later uit oor die temas in die Dichters uit Epibleren se werk, maar van die temas wat in die werk van Afrikaanse *performers* soos Loit Sôls en Diana Ferrus voorkom, is die gemeenskapslewe op die Kaapse Vlakte, identiteit, die nalatenskap van apartheid en ’n alternatiewe geskiedenisbeeld. Van Aardt (2006: 6) skryf dat die *performance poets*-groep !Bushwomen van mening is dat opstand nie net deel is van *performance poetry* nie, maar van menswees. Een van die temas wat dié podiumgroep in hulle *performances* uitbeeld, is identiteit: “Want in hul bloed lê die spore van ’n menigte: Skot, Tswana, Griekwa, Khoi en San. En dit is húl gedigte wat in die susters skree, en wat uiting vind in alles wat !Bushwomen beliggaam.” (Van Aardt, 2006: 6). Schaffer (1999: 4) verwys ook daarna dat Afrikaanse *performance poets*, soos Marius Titus en Loit Sôls, “hun wrange verhalens met een humoristiese ondertoon” vertel⁸. Pieterse (2001: 5) noem in sy oorsig van die 2001-Poetry International dat die fees sonder enige “politickery” plaasgevind het tot die

Vrydagaand toe Zolani Mkiva, Suid-Afrika se nasionale *imbongi*, die aand se verrigtinge afgesluit het. Mkiva roep 'n Palestynse digter, Tamim al-Barghouti, op die verhoog om 'n seepsteenbeeldjie aan hom te oorhandig, terwyl die Israelse digter Shimon Adaf in die gehoor sit. Albei die digters verval in “oorgeykte struggle-retorika” en Pieterse (2001: 5) wys daarop dat van die Nederlanders woedend was “oor die politieke skuif”.

Performance poetry het later in Nederland ontstaan as wat die geval in Amerika was, maar die presiese begindatum van *performances* in Nederland is moeilik om vas te stel. Een van die eerste grootskaalse *performances* in die Lae Lande was die “Poëzie in Carré”⁹ wat Smulders (1994: 14) “één historiese gebeurtenis” noem. Dit het op 28 Februarie 1966 plaasgevind en is deur Simon Vinkenoog gereël. Vinkenoog was in Junie 1965 by 'n digtersaand in die Albert Hall¹⁰ in Londen (wat deur 8 000 mense bygewoon is). Die “Poëzie in Carré” is deur 2 000 mense bygewoon en was volgens Smulders (1994: 14) 'n “mediaspektakel” en 'n “theatralisering van de literatuur”. By dié geleentheid het vyf-en-twintig digters opgetree wat elk sewe minute hulle eie werk voorgelees het. Onder hulle was Roland Holst, Gerard Reve¹¹ en Johnny van Doorn (ook bekend as Johnny the Selfkicker). Van Doorn kan volgens Goedegebuure (1993: 782) as een van die eerste “*action poets*” (of soos Foster, 2001: 10) na hulle verwys as “aksiedigters”) beskou word wat met sy energieke optredes hom opgewerk het tot toestande van ekstases. Tydens die voordra van 'n gedig sou Van Doorn fluister, skree of sekere sinne oor en oor herhaal (Goedegebuure, 1993: 782). Calis *et al.* (1981: 363) beweer dat dit vir Van Doorn gaan om “die totale mens in het gedicht te betrekken, de chaos van het leven naar de oppervlakte te brengen en daarmee een bevrijdend spel te spelen.” Ander aksiedigters (wat later sou bekend staan as *performance*-kunstenaars) wat deur Van Doorn voorgedaan is, is Jules Deelder, Bart Chabot en Diana Ozon en, volgens Goedegebuure (1993: 782), die digters wat in die tagtigerjare sou profileer as die “Maximalen”.

Dié geleentheid in Carré het aanleiding gegee tot ander *happenings*, soos wat op 28 September 1966 in die Brusselse Paleis voor Schone Kunsten plaasgevind het (Van der Spek, 2000). Sommige literatore soos Goedegebuure (1993: 782) beskou die *happenings* as modeverskynsels vanuit Amerika, terwyl Van den Akker (volgens Foster, 2001: 10) weer beweer dat die *happenings* 'n terugkeer na die orale tradisie is.

Behalwe die eksperimentering met *performances* en *happenings* groei die ernstige woordkuns ook. Die jaarlikse Poetry International (wat aldus Goedegebuure, 1993: 782 'n inisiatief van Martin Mooij is) in Rotterdam word sedert die sewentigerjare gehou. Anders as die voorleesgeleentheid in Carré kom die deelnemers aan Poetry International uit verskeie lande (volgens die amptelike katalogus van die 2001-fees, was daar digters van onder meer Israel, Nigerië, Hongarye, Suriname en Pole) en taalgiede en staan die element van kreatiewe uitwisseling (wat tot uiting kom in 'n vertaalprojek) sentraal (Goedegebuure, 1993: 782). Vanaf die tagtigerjare is daar die Nacht van de poëzie, wat in die Utrechtse musiekteater Vredenburg plaasvind. Daar is, behalwe die voorlesings, ook stalletjies waar digbundels verkoop word. Volgens Goedegebuure (1993: 783) heers daar 'n “aandachtige” en selfs “gewijde” atmosfeer.

Die vraag kan dan gevra word: hoe het poësie in Nederland tot hierdie punt gekom wat digters so vatbaar gemaak het vir die verskynsel van *performance*-poësie?

Mertens (1993: 809) beweer dat daar drie strominge binne die Nederlandse literatuur werksaam was ná die Tweede Wêreldoorlog. Die eerste beweging was die na-oorlogse kunstenaars wat veral prominent was in die vyftigerjare. Die kunstenaars was gerig op die vernuwing van kuns self en het 'n nuwe estetika nagestreef (Mertens, 1993: 809). Daarna volg die avant garde-kunstenaars wat volgens Mertens (1993: 809-810) gesentreer het rondom die tydskrifte *Gard Sivik* (1955-1964) en *Barbarber* (1957-1971). *Barbarber* het 'n verskeidenheid tekste opgeneem: “gedichten, maar ook advertenties, moppen, stukke uit spoorwegboekje, ingezonden brieven, teksten op deuren en kleeuhangers en fragmente uit stripverhalen.” (Calis *et al.*, 1981: 344). *Gard Sivik* het as tydskrif “meer en meer het karakter van een illegaal blad, waarin woede om de schijncultuur van de officiële kunstenaars tot een levenshouding” (Calis *et al.*, 1981: 348) geword het. Kunstenaars soos Simon Vinkenoog, Johnny van Doorn en Jules Deelder was die rebelle van die sestigs. Tydens hierdie tydperk in Nederland was die Beat remnants en die Performance artists aan die woord in Amerika. Die derde beweging was die studenteprotes wat uit die Provo-optogte gespruit het. Mertens (1993: 811) verwys na Anton Constandse en Arthur Lehning, wat vername inspirasiebronne vir die Provo's was. Die studente-optogte was meer ingestel op 'n intellektuele benadering van politiek en 'n filosofiese sienswyse (Mertens, 1993: 811). Dit word deur bevestig deur Calis *et al.* (1981: 367), wat beweer dat dit vir die Provo's nie in die eerste plek om die politiek gegaan het nie, maar dat dit 'n ander lewenshouding uitspreek, wat ook artistieke gevolge gehad het. Terselfdertyd was Hip Hop en later die Slams besig om gevestig te raak in Amerika. In 'n artikel deur Knigge (1998) verwys hy na die ontwikkeling in die Amerikaanse sisteem vanaf die beat poets in die vyftigerjare tot die punk-digters (soos John Cooper Clarke en Atilla The Stockbroker) van die tagtigerjare deur die verbintenis met jazz en rock 'n roll. Die situasie vandag in Amerika is dat die sogenaamde *spoken word* goed vaar deur veral die rap-beweging (Knigge, 1998). Dit word ondersteun deur Van Aardt (2006: 6), wat verwys na die Amerikaanse slam-sessies wat op rap en hip-hop geskoei is.

In Suid-Afrika is die orale letterkunde nie 'n nuwe tendens nie en kan die oerbronne van die Afrikaanse letterkunde dikwels teruggevoer word na die orale. Orale letterkunde is verhale en oorlewerings deur middel van die verbale vorm daarvan. Van die eerste optekeninge daarvan in die Afrikaanse letterkunde is *Dwaalstories* deur Eugène Marais, wat hoofsaaklik opgetekende San-vertellings is. Die rol van Antjie Krog in die vertaling en opteken van die inheemse digkuns in die bundels *Met woorde soos met kerse* in 2002 en *Die sterre sê 'tsau'* in 2004 kan ook nie onderskat word nie. Die opkoms van 'n nuwe geslag *performance poets* soos Diana Ferrus, !Bushwomen en Loit Sôls wys dat die orale letterkunde nog sterk staan in die Afrikaanse letterkunde. Van Wyk (2006: 8) beskryf Ferrus as “Afrikaans se mees bedrewe ‘performance poet’”.

5. Eietydse performances in Nederland en Suid-Afrika

Meer as 'n dekade gelede verwys Goedegebuure (1993: 777) na die vooruitgang van literêre aktiwiteite in Nederland. Hy beweer dat daar tot 40 vrywillige organisasies is

wat programme reël, met ses tot agt geleenthede per winterseisoen; en dat van hierdie groepe professionele organisasies geraak het. Jaarliks op 31 Januarie hou Nederland 'n Nasionale Gedichtendag wanneer daar reg deur die land poësiwedstryde gehou word. In antwoord daarop hou die stad Groningen jaarliks op dieselfde datum 'n poësiemarathon – 'n idee van Bart Droog (Ruiter, 2002). Die hele dag deur vind daar by omtrent 10 plekke in die stad voorlesings en ander aktiwiteite plaas wat verband hou met die poësie. Volgens Ruiter (2002) mag onbekende talent “traditiesgetrou” aan die “slotmanifestasie” deelneem.

In Nijmegen is daar elke derde Donderdag van die maand 'n poësiekompetisie, wat bekend staan as *poetryslam*. Hierdie kompetisie stel geen vereistes aan die kwaliteit, ervaring of status van die digter nie. In Nederland verloop die *poetryslam* soos volg: elke digter kry drie minute om 'n gedig voor te lees. Tydens die voorlesing speel die platejoggie gepaste musiek en beelde word teen die plafon en mure geprojekteer. Tydens die eerste rondte kry die digters kans om hulleself aan die gehoor bekend te stel en na die derde rondte gaan staan hulle voor die gehoor en deur toejuiging (wat gemeet word met 'n “applousmeter”) word die wenner aangewys¹². Wat die tipe *performances* anders maak as die *slams* in Amerika is die geprojekteerde beelde en die aanhoudende musiek.

In Suid-Afrika is die verskynsel van *performance poetry* 'n nuwe fenomeen wat veral gesien word in die toename in Bekgevegte. Jare lank is gewone poësievoorlesings gehou, maar dit is volgens Van Aardt (2004: 15) nie goed geboekstaaf nie. Sedert 1995 het maandelikse poësie-aande by Up the Creek in Pretoria plaasgevind, waar digters soos Gert Vlok Nel, Stephen Gray en Johann Lodewyk Marais optree (Scholtz, 2000: 47). Pieterse (2003:2) erken in die Boekindaba op *LitNet* dat die eerste paar voorlesings redelik stil was, maar dat dit gewilder geword het; hy skryf dit toe aan “die behoefte om *gehoor* te word”. Die verskeidenheid digters wat optree, wissel van “punks, Goths, eksperimenteles, tradisioneles, klassiekes, anargiste, pops” (Pieterse, 2003: 2). Van 2000-2004 vind gereelde voorleesaande ook in die Dorpstraat Teater Café in Stellenbosch plaas, met Louis Esterhuizen as organiseerder. Naas genooide, gepubliseerde digters, kon enige aspirantdigter of -skrywer ook op die verhoog klim en van sy of haar werke voorlees. Volgens Scholtz (2000: 47) was digters soos Louis Esterhuizen en Henning Pieterse bekommerd oor die stand van die poësie, veral die verminderde publikasie van digbundels en die verkleining van die poësiemark. Gevolglik wou hulle die digkuns weer begerlik vir die publiek maak.

Hoewel die poësie-aande 'n reusesukses was, het die voorlesings egter stereotiep begin raak. Dus wou Esterhuizen iets doen om dit meer skop te gee - “poësie moet terug na die ‘markplein’, na sy ‘oorspronklike, orale vorm””, meen Pieterse (2003: 2). So ontstaan die Bekgeveg in Suid-Afrika, wat sedert 1998 met groot sukses nasionaal op die planke gebring word. Volgens Pieterse (Scholtz, 2000: 47) het dit met drie vertonings begin in die Maskerteater van die Universiteit van Pretoria; daarna het dit plaasgevind tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in Oudtshoorn, die Woordfees in Stellenbosch en op ander plekke. Pieterse (2003: 2) vestig die aandag daarop dat die gehore jonger raak; hy wys ook op die terapeutiese waarde van “lewende” poësie vir

die deelnemers. Floris Brown (2003) is positief oor Bekgevegte en reageer soos volg op 'n vraag oor Bekgevegte: “Is en sal altyd 'n wenresep bly. Hierdie is regtig die poësie-gimnasium van die brein.”

Die verskil tussen die Bekgeveg en *poetryslams* is die skeidsregter wat by die Bekgeveg optree, wat aldus Pieterse (Scholtz, 2000: 47) nie “sommer enige hierjy” is nie. Ek sal hom of haar selfs as die belangrikste persoon op die verhoog beskou. Die suksesse of mislukkings van menige Bekgeveg word bepaal deur die skeidsregter, aangesien hy of sy die gehoor geboeid moet hou, terwyl die digters hulle gedigte soek. Verder is die betrokkenheid van die gehoor ook in die Bekgeveg belangriker as by die *poetryslams*. Die gehoor is aktief betrokke deurdat hulle temas en onderwerpe verskaf waaroor die digters moet dig, en deurdat lede uit die gehoor die punte toeken (Scholtz, 2000: 47). Pieterse (in Scholtz, 2000: 47) beweer: “die gees van die gehoor bepaal ook in 'n groot mate die energie en aggressie van die vertoning”.

Die Bekgeveg is 'n parodiëring van boksevegte en vind soos 'n bokseveg plaas. Die digters word op dieselfde wyse bekendgestel as wat bokkers by 'n bokseveg bekendgestel word met mantels en tema-musiek; daar is ook 'n skamel geklede jong dame wat die rondtes aankondig. 'n Bekgeveg bestaan uit twee spanne met drie lede elk en elkeen van die lede het 'n bynaam. Van die bekendste Bekgeveg-spanne was die Bekbrekers (wat bestaan het uit Leon de Kock, Christo van Staden en Henning Pieterse) en die Versvreters (wat bestaan het uit Louis Esterhuizen, Marlise Joubert en Ronnie Belcher) (Scholtz, 2000: 47). Die digters het byname gekry: Henning Pieterse staan bekend as Dr Death en Louis Esterhuizen as Die Koggelaar. 'n Bekgeveg bestaan uit drie rondtes waartydens drie gedigte per span per rondte voorgelees moet word. Een gedig is 'n “impromptu”-gedig waar een digter per span binne die bestek van 10 minute 'n nuwe gedig oor 'n tema wat deur die gehoor verskaf is, moet skryf. Terwyl die “impromptu”-gedig geskryf word, gee die gehoor twee verdere temas en die ander digters moet binne 'n minuut 'n gedig, wat skakel met die tema, uit hulle eie werk vind en voorlees.

Alhoewel die podiumgeleenthede en Bekgevegaande baie gewild blyk te wees, is almal nie ewe opgewonde oor dié verskynsels nie. So byvoorbeeld reageer Etienne van Zyl (2003) krities op *LitNet* in reaksie op Henning Pieterse (2003) se standpunt oor Bekgevegte. Van Zyl (2003) voel dat die digbundel en die Bekgeveg “op produktiewe wyse met mekaar in wisselwerking gestel moet word”. Hy meen dat die podiumgeleenthede slegs die behoefte van die aspirant-digter weerspieël om deel van 'n literêre groep te wees en om 'n gehoor te verkry.

Ook in Nederland word *performance poetry* nie altyd positief beskou nie. Van Erkelens (1996) skryf dat hoewel hierdie verskynsel baie gewild in die tagtigerjare was, kommentators soos Olaf Zwetsloot meen dat daar teen 1996 nie veel oor is om oor opgewonde te raak nie: “De sfeer in de Nederlandse poëzie is heel ontmoedigend.” Zwetsloot lewer ook kritiek op die Nacht van de poëzie as sou dit nie veel geleenthede vir die jong digter skep nie. Tog word daar steeds gesoek na nuwe *performance*-moontlikhede. Van Erkelens (1996) verwys byvoorbeeld die digter Jacek Nicks en die komponis Mark Poysden wat saamwerk aan 'n projek wat hulle tegnopoësie

(‘technopoëzie’) noem wat ’n sintese van poësie en moderne geluidskuns is; die twee soek saam na ’n nuwe manier om poësie op die planke te bring. Ook word daar volgens Van Erkelens (1996) gewerk aan ’n katalogus van Nederlandse podiumdigters; en spesifiek nie digters wat as belangrik beskou word nie, maar wat aktief op die podium is. Die katalogus word saamgestel deur Rudolph Korsten wat saam met die Dichters uit Epibreren ’n organisasie spesifiek vir dié doel gestig het, die Performance Arts Foundation (Van Erkelens, 2006).

Om die fenomeen van literêre aksiegeleenthede te bespreek, het ek die Dichters uit Epibreren¹³ gekies as een voorbeeld van *performance poets*.

6. Dichters uit Epibreren

6.1 *Historiese oorsig*

Die Dichters uit Epibreren is volgens hul webwerf www.epibreren.com en die webblad *Nationaal Pop Instituut* in 1994 gestig deur die digters Tjitse Hofman, Kasper Peters, Arend Niebuur en Bart FM Droog; en die musikante Jan Klug en Martijn Woldring. Die webblad verwys na Epibreren as ’n klein eilandjie in die Waddensee, maar in ’n artikel-onderhoud (Raspoet, 2002: 61) word beweer dat die eilandjie nie in ’n atlas opgespoor sal word nie, maar wel in Van Dale se woordeboek. Raspoet (2002: 61) skryf: “Dichters, ze nemen je bij de neus terwijl je aan hun lippen hangt.” Lafèbre (1999) bevestig hierdie feit: “Their name can be traced back to Dutch writer Simon Carmiggelt, who used it as a fantasy verb meaning ‘not doing anything’. The poets turned it into a fictitious place, a small island, situated just above Groningen.”

In Maart 1994 ontmoet die digtersgroep die eerste keer tydens ’n kunsfees in Villa Weltevree in die Drentse Paterswolde. Hulle tree ’n paar keer gesamentlik op en is te hoor tydens die Ope Podium in die USVA-teater in Groningen. Algaande word die groep deur die plaaslike media opgemerk en word hulle uitgenooi na literêre feeste. Hulle gee hul eerste bundel, *Vlammende verzen*, in 1994 tydens die TaalTheaterNacht in Emmen uit. In 1995 word Arend Niebuur (wat die groep verlaat om stuurman te word) se plek ingeneem deur Paul Jainandun Singh en gee die groep in Mei hulle eerste eie literêre tydskrif uit, *De Rottend Staal Nieuwsbrief*. Daardie jaar tree hulle by die Lowlands-fees op waar hulle bygestaan word deur die gogo-danseresse Kamille en Daphne; asook die digter Karel ten Haaf. In 1996 tree die Dichters uit Epibreren by verskeie feeste in Duitsland, Portugal, België en Engeland op en gee die Engelse bundel *Beyond!* uit. Weens artistieke verskille verlaat Kasper Peters in 1997 die groep. Dieselfde jaar tree hulle op by die volgende feeste: Euroslag, die Winterschrift Literatuurfees in Groningen, die Literatuurfees Wintertuin in Arnhem/Nijmegen, die Viva Velinx-fees in die Belgiese Tongeren en die Virusfees in Eindhoven.

Bart FM Droog debuteer in 1998 met sy eie bundel, *Deze dagen*, en die groep maak op die Noordpoldersee-dyk ’n demo-CD-ROM van ’n optrede deur Droog, Hofman, Singh en Klug ter viering van hulle vierjarige bestaan. Tjitse Hofman debuteer in 1999 met sy eie bundel, *TV 2000*. In die jare 1998-2000 tree die groep by verskillende internasionale feeste in onder meer Antwerpen, Kroasië, Porto en Londen op. Tydens

die Faladura Spoken Words-fees in Porto ontmoet die digtersgroep die Amerikaanse digters Umar Bin Hassan en Abiodun Oyewole van The Last Poets, wat beskou word as die “godfathers van de hiphop”. In 2000 begin Droog te werk aan ’n ensiklopedie van die poësie van Nederlandse en Vlaamse digters van 1900-2000.

Droog publiseer in 2001 sy tweede bundel, *Benzine*, en reis deur Europa om dit bekend te stel. Die Dichters uit Epibreren tree by Eurosonic, Groningen se poësiemaraton op, asook by die *poetryslam* in Arnhem en die Lowlands-fees. Hulle is ook tydens die boekeweek saam te sien met onder meer Ronald Giphart en Barbara Stok in ’n literêre toernooi, wat reis langs Tivoli in Utrecht, die Melkweg in Amsterdam en 013 in Tilburg. In 2002 word Droog die eerste amptelike Groningense Stadsdigter. Die groep tree dan ook in Maart 2002 op by die Woordfees in Stellenbosch, waar Jan Klug verder die skryfster Christine Otten in haar voordrag in Kaapstad by die Huis der Nederlanden begelei. Die digtersgroep ontvang in 2003 die tweejaarlikse Johnny van Doornprijs vir Gesproke Letterkunde, terwyl Hofman sy tweede digbundel, *Roodvocht*, publiseer. Hulle word in 2004 in Gerrit Komrij se antologie *De Nederlandse poëzie van de 19de, 20e en 21e eeuw* opgeneem (wat ’n moontlike kanoniseringsaanduider kan wees). In dieselfde jaar verskyn hul eerste CD, *Wei Epibreren*, in ’n metaalblakkie met ’n twaalfpagina-boekie. Droog word vir die tweede opeenvolgende jaar as stadsdigter van Groningen aangewys en hy werk aan sy bundel *Radioactief*, wat ook in 2004 verskyn. In 2005 word sy volgende bundel gepubliseer, naamlik *Voorgoed voltooide tijd*.

6.2 Karaktereienskappe van optredes

Hofman (Verbeeten, 1999) beskryf die wyse hoe die groep Dichters uit Epibreren die “voordrachtskunst” beoefen: “Veel muziek, grote aandacht voor het teatrale aspect, maar ... het draait allemaal om de poëzie.” Hulle optredes is eienaardig en word selfs as bisar beskou. Hulle is energiek, byna wild en psigoties. Klug maak, behalwe van musiekinstrumente soos die saksofoon, fluit en basklarinet, ook gebruik van sy hande, voete en mond as instrumente om die teatrale optrede te versterk. In ’n onderhoud deur Verbeeten (1999) met Hofman wat op die webwerf www.epibreren.com verskyn, word ook verwys na ’n Engelse joernalis, Kester Freriks, wat hul optredes beskryf as “bizarre podiumoptredens, wild, mannelijk, hartstikke gek en op het psychotische af”. In ’n ander artikel op die webwerf noem Remco in’t Hof (1999) dat die “performers so opgaan in hun teksten, dat hun lijven kronkelen en verkrampen van de pijn of rollen en strekken van blijdschap”. Hofman lê klem op die verband tussen die liggaam en die emosie wat uitgebeeld word. Raspoet (2002: 62) beskryf ook hul optrede: “Voorlopig schoppen ze vooral wild om zich heen, op het podium waar ze hun poëtische ontboeseming in de microfoon schreeuwen. Keyboards en elektrische gitaren komen de verstaanbaarheid niet ten goede. Maar *who cares, het zijn de vibes die tellen.*”

Hofman (op die webblad van die groep; sien ook Verbeeten, 1999) beklemtoon verder dat hy nie gedigte skryf met die oog op optredes nie: “Er zijn gedichten die zich minder voor voordracht lenen. Net zo goed heb je gedichten die het op het podium hartstikke goed doen, maar die je absoluut niet in een bundel moet opnemen. En er

zijn gedichten die het goed doen op het podium en die prachtig zijn om te lezen. Dat zijn dus de beste.” Hy noem dat hy voortborduur op die tradisie van die jare sestig, op die werk van mense soos Johnny van Doorn, Simon Vinkenoog en Jules Deelder (Verbeeten, 1999). Dieselfde gedagte word deur Droog op *SchrijversNet* genoem: “Gelyk elke kunstvorm enkel kan bestaan door een voortdurend terugblikken naar wat vakgenoten in het verleden gedaan hebben. Daarop bouw je verder, en daar van uit probeer je nieuwe dingen te ontwikkelen.” Droog word selfs volgens Raspoet (2002: 61) deur Jules Deelder op die skouer geklop en kritici loof sy energieke, woordspelige beeldtaal “waarmee de rusteloze zwerver nu eens zijn cynisme botviert, dan weer zijn tederste gevoelens de vrije teugel laat”. Wieringa (2000) beskryf Droog se optrede soos volg: “Op alle podia leest hij zijn gedichten [...], zijn verzen worden gebracht met een vervaarlijke oversturing van de stembanden. Bart FM Droog blaft gedichten naar de maan als een schorre hond.”

Op die webwerf *SchrijversNet* skryf Klug dat hy probeer om nie die musiek op die voorgrond te plaas nie: “Ik probeer sferen achter de gedichten neer te zetten om zo een mooi geheel te creëren. Ik wil niet dat mijn muziek afleidt van de gedichten. Verder probeer ek op iedere dichter in te gaan, zijn stijl van dichten – of het ritmisch is of sfeervol, geheimzinnig of vrolijk”.

6.3 *Temas*

Van die temas wat die Dichters uit Epibleren aanraak, is die marge van die samelewing, oorlog, geweld en swart surrealisme. Op die CD *Wei Epibleren* lees Droog en Hofman om die beurt hul gedigte voor, ondersteun deur musiek en die rare geluide van Klug. In ’n resensie oor die CD beweer Gerbrandy (2004) dat die digters op twee gedagtes hink: “[E]nerzijds wil het serieuze literatuur brengen, anderzijds wil het akoestisch overrompelen”. Hy voel ook dat die gedigte nie sterk genoeg is om op hulle eie te staan nie en dat die musiek weer te oorrompend is. Gerbrandy (2004) kom tot die gevolgtrekking dat die digters sal moet kies tussen verdieping van hulle poësie, wat hulle dan sonder agtergrondgedruis kan voorlees, óf ingrypende musiek waarby die tekste moontlik minder goed verstaanbaar sal wees, maar “wel de entourage krijgen die erbij past”.

Aangesien Droog en Hofman ook hulle eie gedigte skryf wat as deel van die Dichters uit Epibleren se optrede aangebied word, is dit moeilik om ’n onderskeid te tref tussen individuele gedigte en groepsgedigte. Daarom word die temas van die individuele gedigte van Droog en Hofman ook hier bespreek. Drie gedigte van Hofman is opgeneem in Ruben van Gogh (1999) se antologie *Sprong naar de sterren*: “Per ochtend”, “TV 2000” (wat opgeneem is op die CD *Wei Epibleren*) en “Het lange gras geel het korte groen”. Oor opname in die bundel van Van Gogh voel Hofman aan die een kant waardering vir sy werk, maar aan die ander kant hou hy nie van die etikettering van die nuwe generasie digters nie (In’t Hof, 1999). Hofman vra homself die vraag af “wat de ooreenkomsten tussen ons zogenaamde jonge dichters zijn” (In’t Hof, 1999). Hofman beweer ook volgens In’t Hof (1999) dat die zogenaamde jong digters almal individue

is en dat elkeen nog op sy eie manier moet ontwikkel. Dieselfde gedagte word in die onderhoud met Verbeeten (1999) onderstreep: “Het lijkt me een aardige poging om mensen aan elkaar te plakken, maar erg diep is die overkomst niet.”

In sy gedigte in die bundel *TV 2000* fokus Hofman op landskappe of stadsgesigte; hy neem die huidige elektroniese maatskappy onder die loep, soos blyk uit die volgende fragment: “Elektroniek / ik loop op elektriek / a la teletransformatie / glasvezelvervoer en / satellietcommunicatie”. Ook die gedig “Machine” wat op die CD is, beklemtoon dieselfde gedagte. Hofman dig verder in geen vaste versvorm nie en die lang, amper kaal gedigte beskryf die verval, die stilte en deurleefde nagte. Daarteenoor groei van sy gedigte volgens Van Gogh (2000) uit tot mitiese grootte, soos “Per ochtend”. Ander temas wat in sy gedigte in dié bundel na vore kom, is die dood, verganklikheid, vergane liefde, die stad en laat nagte. Die 27 gedigte in die bundel staan wel los van mekaar. Maar Hofman (In’t Hof, 1999) verduidelik “De imaginaire hoofdpersoon wandelt als het ware door het boek. Hy kan het leven niet aan, hij kan niet tegen de invloeden van de wereld als dood en verval, verdriet, techniek en zo. Aan de eind van de bundel wordt hy gek.” Hofman beklemtoon dat die bundel nie outobiografies is nie. Die gedig “Kreukelzone” is ook op die CD van die groep opgeneem. Op die CD hoor mens angstige fluitklanke en ’n sirene wat die luisteraar wegneem na ’n plek van onheil. Dit is veral die saksofoon-klank van Klug wat ’n ritmiese vaart aan die gedig gee.

Met *Roodvocht* (die titelgedig “Roodvocht” is op die CD *Wei Epibleren* opgeneem) skryf Hofman aan ’n vrolike oevre met sterk gedigte oor die mens, die natuur en die drang na die liefde (Bruinja, [s.a.]). Op die webwerf www.epibleren.com word genoem dat die bundel “het roodvocht [bezingt] in bondige en ritmische gedichten”. Bruinja [s.a.] gebruik drie gedigte uit die bundel om Hofman se “vrolike en vruchtbare werk” te illustreer. “Hooi” (wat op die CD van die groep opgeneem is) word beskryf as “een liefdesgedicht over een bloeiende ‘zij’”, maar dit is onduidelik wie die “zij” is (Bruinja, [s.a.]). In “Lepelaar” (wat ook op die CD is) bring Hofman dier en mens by mekaar en illustreer hy hoe die mens sy instinkte volg en tot uitvoer bring; terwyl “Trein” volgens Bruinja [s.a.] een van die mooiste roetines in die natuur uitbeeld, naamlik eet, en wel “het vredelievende herkauwen van schapen”. Die gedig toon Hofman se begrip van skoonheid. Dee (2000) bespreek die gedig “Hooi” indringend volgens die stipulesmetode om die vraag te beantwoord: “Wat betekent een gedicht eigenlijk precies?”

Volgens die webwerf www.epibleren.com is die temas van *Deze dagen* van Droog oorlog, romantiek en die nietigheid van die mens. Zuiveld (1998: 19) noem dat die twee hoof temas van die bundel, naamlik die teenpole oorlog en liefde, vervleg word tot ’n bloedrooi draad: “Jij en ik, ik en jij, op bevel gedreven / marcheerden we naakte lichamen, sloegen / weerlozen de tankgracht in, lachten / toen kogels zich in nekken boorden”. Zuiveld (1998: 19) beweer dat Droog die leser “meezuigen in het zwarte gat van geweld, vernietiging en wapens” en dat die liefdestema in die bundel vlugtig, lirieks of swart melankolies is: “... de nacht / was kort, en onder de / vriendelijke zomerzon / wandelende ik weg / langsheen Damiaan’s graf”. Daar word verder op die webwerf www.epibleren.com beweer dat Droog waarneem en betrokke is, maar ’n

buitestaander bly: “een ‘passenger’ in de geest van Iggy Pop”. Die gedig “Back home” is opgeneem op die CD van die groep. In sy resensie oor die bundel sien Ekkers (1998) in dié gedig ’n beeld van onversetlikheid en selfbewussyn: “mijn thuis / is waar / mijn lichaam is”. Zuierveld (1998: 19) oordeel negatief oor die bundel en beweer dat dit “een ‘brakke’ smaak” laat. Hy (1998: 19) voel ook dat Droog eerder wil bewys dat sy gedigte “buiten het podium overeind blijven”. Daarteenoor resenseer Ekkers (1998) die bundel positief en verwys hy glad nie na Droog as podiumdigter nie.

In *Benzine* neem Droog die leser op ’n duiselingwekkende trans-Europese reis in die poësie: “in een opwaartse vlucht van zijn thematiek”. Op die webwerf word die bundel as volg beskryf: “Van strandhallucinaties in de Eemshaven en het opzwemmen met zeehonden in de Waddenzee tot hotelbedden in Porto en slagvelden in Rusland”. *Radioactief* verskyn in 2004 en bevat gedigte oor “Kursk, Epibreren aan de Europaweg en de eenzame uitvaartgedichten”.

Droog (wat deur Wieringa en Witte 1998 as ’n “poëzieaktivist” beskryf word) is ook opgeneem in Van Gogh (1999) se versamelbundel met die volgende vier gedigte: “Twentieth Century Fox” en “Not the end” (wat albei op die CD van die groep opgeneem is), “Hale-Bopp 2” en “In toren van Dom”. Van Gogh (1999: 1) skryf in sy inleiding tot die antologie dat die oogmerk daarmee is om te toon dat die moderne poësie ’n dimensie bygekry het wat buite die literêre wêreld gesoek moet word. Die gedigte word “gebeurende poëzie” genoem, beweer Van Gogh (1999: 5).

7. Slot

Die oorspronklike doel van poësie was om stories te vertel en mense het ver gereis om na die stories te kom luister (Van Aardt, 2004: 2). Van Aardt (2004: 2) verwys onder meer na die stories van Homerus en kom tot die gevolgtrekking dat om poësie op te voer, beteken om terug te keer na poësie se oorspronklike, suiwerste vorm. Die gedagte van die ontbloting van die digter deur sy voorlesing word ook deur Van Aardt (2004: 3) genoem en hy sien *performance poetry* as ’n “lewendende bewys van die mag van hierdie ontbloting”. Terwyl die temas van die gedigte van Dichters uit Epibreren meer universele temas soos oorlog, geweld, die marge van die samelewing en swart surrealisme ontbloom, wil dit voorkom of die temas van die Afrikaanse *performance poets* meer gerig is op die plaaslike politieke situasie en die onregte van die verlede is. So ’n voorlopige ondersoek na die temas in die verskillende poësisisteme kan onderneem word om te sien wat die ooreenkomste en verskille is; asook watter tendense daaruit afgelei kan word.

Performance poetry vervul ’n belangrike funksie in die opsig dat die sogenaamde grense tussen hoë en lae kuns oorbrug word. Dit is ’n manier vir die poësie om toeganklik te word aangesien van die gedigte op CD’s beskikbaar gestel of selfs gepubliseer word. Smulders (1994: 30) sien die oorlewing van die poësie in die media soos volg: “dat zij zal kunnen opleven door een poëziecultus, die slechts door de media gecreëerd kan worden”. Dit lyk of dieselfde tendens in Afrikaans voorkom met die ontwikkeling van die elektroniese media en die moontlikhede wat die CD-ROM, die internet en die

musiek bied om die poësie te bevorder. Thomas Vaessens (2006) skryf ’n insiggewende artikel oor die moontlikhede wat die internet en die elektroniese media aan digters bied. Vaessens (2006: 1-2) sien die internet “als de volgende stap in de beschreven democratisering van het literaire tijdschriftenbestel”. Uit die moontlikheid wat die internet en die elektroniese media bied, het die term *New Media Poetry* ontstaan (Vaessens, 2006: 5).

Om dus met die metafore wat by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees van 1999 gebruik is, af te sluit: “Planke toe met poësie!” en “Moer hom in die metafoor!”

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

- Adendorff, E.M.** 2003. *Digdebute teen die millenniumwending. ’n Polisistemiese ondersoek.* Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Barnard, Lianne.** 1991. *Postmodernistiese perspektiewe op biografiese gedigte.* Ongepubliseerde M.A.-tesis. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth.
- Brown, Duncan.** 1998. *Vöicing the Text.* Cape Town: Oxford University Press.
- Brown, Floris.** 2003. Orale kuns in transformasie. *LitNet. Boekindaba.* [Geraadpleeg op 1 Mei 2006.]
- Bruinja, Tsead.** [s.a.]. Herenbalts & Hooivertier. *NPS. Ietsmetboeken. Ietsmetpoëzie.* [Geraadpleeg op 24 November 2005.]
- Calis, Piet, E.P. Huygens en B.W.E. Veurman.** 1981. *Het spel en de knikkers. Kernboek 2.* Amsterdam: Meulenhoff.
- Dee, Daniël.** 2000. Hooi. www.epibreren.com. November. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- De Geest, Dirk.** 1993. Hugo Claus viert zijn zestigste verjaardag. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis.* Groningen: Marthinus Nijhoff: 867-872.
- De Vries, Gert Jan.** 1996. Over vijftientig jaar ... sal ik jou nog steeds beminnen. Toekomst en recent verleden van de Nederlandse poëzie. *Maatstaf*, 44(6): 53-63.
- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. *Nationaal Pop Instituut.* www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 24 November 2005.]
- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. *SchrijversNet.* www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 24 November 2005.]
- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. Droog, Bart F.M. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. Droog, Bart F.M. Citaat. *SchrijversNet.* www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 24 November 2005.]
- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. Hofman, Tjitse. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. Hofman, Tjitse. Citaat. *SchrijversNet.*

www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 24 November 2005.]

- Dichters uit Epibreren.** [s.a.]. Hofman, Tjitse. *Poezieweb*. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 24 November 2005.]
- Dichters uit Epibreren.** 2005. Klug, Jan H. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Droog, Bart F.M.** 2002. Mijn leven in een weinig woorden: 1966-1994. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Ekkers, Remco.** 1998. Ruwe bolster. *Leeuwarder Courant*. 27 November.
- Even-Zohar, Itamar.** 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today* 11(1): 9-26.
- Foster, P.H.** 2001. 'n Pot "truffels en paardenstront". Die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die Nederlandse taalgebied. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 8(1): 1-18.
- Gerbrandy, Piet.** 2004. Veel lounge, weinig heavy metal. *VK*. 23 April.
- Goedegebuure, J.** 1993. 28 Februarie 1966. Poëzie in Carré. De literaire lezing. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen: Marthinus Nijhoff: 777-783.
- Hambidge, Joan.** 1997. Poësiechroniek, nommer 8. *Tydskrif vir Letterkunde*, 35(4): 107-116.
- Hanse, Elbronce.** 2006. Roerende musiek en skone poësie beïndruk. *Krit*. 2 April: 22.
- Heeresma, Heere.** 1998. De Avonden. *VPRO-Radio 5*. 2 Desember. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- In't Hof, Remco.** 1999. In Groningen ligt de literatuur op haar kont. *Nieuwsblad van het Noorden*. 19 November. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Knigge, Jaap.** 1998. Poëzie op het poppodium. *Nieuwsblad van het Noorden*. 22 Oktober.
- Kritzinger, Jac.** 2001. Noord en Suid. *LitNet. NeerlandiNet*. [Geraadpleeg op 1 Mei 2006.]
- Lafèbre, Jeannine.** 1999. The Poets from Epibreren. *Fringecore #8*. Januarie/Februarie.
- Mertens, A.** 1993. 28 Juni 1969. Première van de opera Reconstructie. Het politiek-maatschappelijk klimaat in de jaren zestig. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff: 807-813.
- Müller, M.** 1992. Postmodernisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr: 397-400.
- Pieterse, Henning.** 2003. Aan al die digters daarbuite: "Different strokes for different folks". *LitNet. Boekindaba*. [Geraadpleeg op 1 Mei 2006.]
- Pieterse, Henning.** 2001. Dagboekfragmente van 'n bomgeskokte: *Dichters in het Elzenveld* (Antwerpen) en die 32ste *Poetry International-fêes* (Rotterdam). *LitNet. NeerlandiNet*. [Geraadpleeg op 8 Julie 2001.]
- Raspoet, Erik.** 2002. Dichter voor lokaal gebruik. *De Morgen*. 16 November, 61-62.

- Ruiter, Truus.** 2002. Voor iedere dichter een podium. *VK*. 31 Januarie.
- Schaffer, Alfred.** 1999. "Lank lewe die poëet!" De stand van zaken in de Afrikaanse poëzie aan het eind van de 20ste eeuw. *Meanderkrant*. 10 November. [Geraadpleeg op 19 April 2006.]
- Schaffer, Alfred.** 2001. "Tongues hit the street", of "Hoe ik voor even dichter was". Ervaringen tijdens het 32e Poetry Internasionale Festival te Rotterdam, 16 t/m 22 juni 2001. *LitNet*. *NeerlandiNet*. [Geraadpleeg op 8 Julie 2001.]
- Scholtz, H.** 2000. Moer hom in die metafoer! *Insig*. Februarie, 47.
- Smulders, Wilbert.** 1994. Het einde van de modernistische poëtica. Literaire pop-art in Nederland. *Maatstaf*, 10: 4-31.
- Thomas, Helen.** [s.a.]. Performance Poetry. You Don't Know Till You've Tried It! *Creative Women's Network UK*. [Geraadpleeg op 6 Oktober 2006.]
- Vaessens, Thomas.** 2006. Een nieuw medium, een nieuw geluid. *Blind!* 13 Oktober. <http://www.ziedaar.nl/article.php?id=212>. [Geraadpleeg op 13 Oktober 2006.]
- Van Aardt, Peet.** 2004. Poësie rek haar bek. 'n Bespreking oor die ontstaan en ontwikkeling van *performance*-poësie in Amerika, Nederland en Suid-Afrika. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van Aardt, Peet.** 2006. Kaalvoet-poësie vir die vrou op straat. *Rapport*. 6 Augustus, 6.
- Van der Merwe, Chris N. en Hein Viljoen.** 1998. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van der Spek, Maaïke.** 2000. *Portret in de polder*. <http://www.wanadoo.nl/saarr/scriptie.pdf>. [Geraadpleeg op 18 Julie 2006.]
- Van der Westhuizen, Betsie.** 1999. 'n Polisistemiese benadering tot die bevordering van kleuter-, kinder- en jeugliteratuur. *Stilet*, 11(1): 125-139.
- Van Erkelens, Rob.** 1996. Performing poets. *De Groene Amsterdammer*. 22 Mei. http://www.groene.nl/1996/21/rve_perf.html. [Geraadpleeg op 31 Oktober 2005.]
- Van Gogh, Ruben.** 1999. *Sprong naar de sterren*. Utrecht: Kwadraat.
- Van Gogh, Ruben.** 2000. Tjitse Hofman. *Algemeen Dagblad*. 18 Februarie. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Van Wyk, Steward.** 1998. Kruis(lyne). 'n Postkoloniale perspektief op Christenskap en poëtiese vorm by Adam Small. *Stilet*, 10(1), Maart: 121-137.
- Van Wyk, Steward.** 2006. Afrikaans se 'performance poet'. Die ritmes roer. *Die Burger Bylae*. 29 April: 8.
- Van Zyl, Etienne.** 2003. Dig-otomie (Boekindaba-reaksie). *LitNet*. *SêNet*. 30 April. [Geraadpleeg op 1 Mei 2006.]
- Verbeeten, Ton.** 1999. Oré-Gano Gasmel! *De Gelderlander*. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Viljoen, Hein.** 1992. Sisteem (Literêre). In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr: 495-497.
- Wieringa, Tommy.** 2000. Zilverrug. *Spits*. 28 Januarie. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]
- Wieringa, Tommy en Arjan Witte.** 1998. Bart FM Droog. *Vrijstaat Austerlitz* n2. 13 Julie. www.epibreren.com. [Geraadpleeg op 22 November 2005.]

- Wikipedia.** [s.a.]. Happening. www.wikipedia.org. [Geraadpleeg op 24 November 2005.]
- Wikipedia.** [s.a.]. Performance poetry. www.wikipedia.org. [Geraadpleeg op 31 Oktober 2005.]
- Willemse, H.** 1999. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, Deel 2. Pretoria: Van Schaik: 3-21.
- Zuierveld, Jaap.** 1998. Grimmige poëzie uit de onderwereld. *UK8*. 8 Oktober, 19.

Note

1. Die Woordfees volg die modelle van Nederlandse en Vlaamse feeste. Die eerste Woordfees (2000) het "Nag van passie" geheet, na analogie van die Nacht van de poëzie. Die Woordfees is 'n jaarlikse instelling en Nederlandse en Vlaamse digters en *performance poets* neem gereeld daaraan deel.
2. Die oorkoepelende terme *podiumdigters* en *podiumgeleenthede* word gebruik vir digters wat op die verhoog by voorlees- en ander geleenthede optree. Die terme *literêre aksiedigters* en *literêre aksiegeleenthede* sal ook ter wille van stilistiese afwisseling gebruik word.
3. Jacques Kritzinger is 'n opkomende digter wat in 2001 publiseer in die versamelbundel *Uit die stof die see die skald se handevuurvoet tracks en die verstuite trein van wat verlange*.
4. Die internet-weergawe van die artikel word hier benut.
5. Volgens die webwerf *Wikipedia* is die term die eerste keer in 1983 in 'n mediaverklaring gebruik, waarin die digter Hedwig Gorki se optrede beskryf is.
6. Dié groep bestaan uit twee susters, Tereska en Laverne, wat in hulle *performances* fokus op die vrouestem. (Van Aardt, 2006: 6).
7. Die term is deur Allan Kaprow in 1959 geskep, alhoewel die eerste *happening* reeds in 1952 plaasgevind het, volgens *Wikipedia*.
8. Interessant is dat Schaffer (1999: 4) na die twee digters verwys as "de 'Jules Deelders' van het Afrikaans".
9. Die naam Carré beskryf hierdie teater se vorm en is afkomstig van Frans, wat "vierkant" beteken (Van Aardt, 2004: 8). Goedegebuure (1993: 781) noem dat dit gebou is as "circustheater".
10. Die *beat*-digter Allen Ginsberg (wat deur Vinkenoog bewonder is) het volgens Goedegebuure (1993: 781) tydens dié geleentheid opgetree.
11. Reve lees 'n aantal gedigte voor wat later opgeneem is in sy bundel *Nader tot U*, 'n publikasie waaroor hy van godslastering beskuldig is. Reve dra 'n spierwit "tropenkostuum" en verskyn deur pers, blou en rooi kolligte (Goedegebuure, 1993: 782).
12. Pieterse (2001: 4) beskryf 'n soortgelyke *poetryslam* wat hy in 2001 in Rotterdam tydens Poetry International bygewoon het.
13. Ek bedank die personeel van die Poëziecentrum in Gent wat deur die toedoen van Ronel Foster materiaal aan my beskikbaar gestel het.

T.N&A

Intekenvorm

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

Voorletters en van:

Adres:

..... Kode:

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

Sel: E-pos:

Betaling: Suid-Afrikaanse Intekenaars: R 100
 Buitelandse Intekenaars: R 175

<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>

per tjek / posorder uitgemaak aan die SAVN

per direkte deposito aan SAVN, Rekening no. 1190154676
ABSA, Kode: 630125
Pietermaritzburg
Suid-Afrika

Geteken: Datum:

Pos of faks asseblief die depositostrokie en rekening as bewys van betaling.

Adres: Heidi de Villiers, Dissipline Afrikaans en Nederlands
"School of Language, Culture and Communication"
Universiteit van Natal
Privaatsak X01
Scottsville
3209
Pietermaritzburg
Suid-Afrika

Faks/Tel.: 033 3461443

Kansellaries geskied op skriftelike versoek. Kwitansies work op versoek gestuur.

Riglyne vir outeurs:

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

- U naam, adres, telefoon, faks-nommer en e-po adres op 'n besonderlike bladsy.
- 'n Uitdruk van die artikel (in drievoud).
- Genommerde illustrasies, 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 Richtext (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.