

HOOFSTUK 2 RUBRISERING EN BUNDELKOMPOSISIE

Die metode van ondersoek in die verhandeling is tekselekties, met ander woorde die struktureringsgeskiedenis op die manier hoe die teks dit uitkies (en toelaat) om te laat geskied. Met n eerste lees van die bundel is dit duidelik dat die bundel teks-ekstern gestruktureer is deur gebruikmaking van rubrisering. Om die bundel dus te benader vanuit hierdie struktureringsmetode, blyk sinvol te wees. Maar hierdie benaderingswyse moet ook buigbaar wees, want soos alle groot kuns, is hier nie sprake van "waterdigte verdelings" (Galloway, 1981:9) nie, en gedigte korrespondeer selfs oor die grense van die/n voorgestelde paradigma/rubriek.

In OTTERS IN BRONSLAAI is die bundeltitel n teksinterne bouprinsiep en die bundelmotto n teksesterne struktureringsmetode.

2.1 Die bundeltitel as teksinterne bouprinsiep

n Bundeltitel behoort "n uiters gedronge prefigurasie" (Strydom, 1976:47) van die gedigte in n bundel te wees. Soos in elke literêre werk, word daar 'iets'/n 'boodskap' gekommunikeer, en in die skrywe word daar dan ook van die veronderstelling uitgegaan dat die literêre teks n basiese idee of idees ten grondslag het. Hierdie (dieperliggende) idee(s) is nie noodwendig n 'regulative idea'¹ nie. Dit staan die literêre kritikus vry om te probeer konstateer wat die gedig- of bundelidee is, maar dít bly dan maar ook net n mening en visie op die werk.

Aan die titel in die poësie kan n verskeidenheid funksies toegeken word, soos dit duidelik deur Bekker (1970) belig is. Maar n bundeltitel, en veral dan die poësiebundeltitel, kan allerweë beskou word as die kriptiese verwoording van die bundelsegging. Dié verband sal later weer uitgelig word.

Inderdaad is Schoolmeesters (1977:5) se siening ook van toepassing op die bundeltitel OTTERS IN BRONSLAAI: "Uit de afgeknotte werkwoordloze structuur van de titel kan voorlopig reeds worden afgeleid dat hij zonder voorkennis van de tekst zelf in hoge mate dubbelzinnig blijft, polyvalent interpreteerbaar is." Vanweë die semantiese drakrag van sleutelbegrippe, word die bundeltitel van OTTERS IN BRONSLAAI gelykgestel aan viëriele, dierlike seksualiteit. Hierdie assosiasie word versterk met die lees van die bundel, want "die erotiese (speel) ...n beslissende rol" (Brink,1981:67). Die kernwoorde van die titel het egter n baie wyer randgebied as wat blyk op eerste vlak. In samehang gesien met n geheelperspektief oor die hele bundel, kan die volgende woordeboekekspliserings van enkelbegrippe duidelike basisstene van die bundel blootlê:²

otter: "roofdier met lang lyf, ronde kop, kort pote met swemvliese tussen die tone, wat in of naby water hou; roofdier (skerp tandjies)",

"wydra, same root as 'water'. A digitigrade carnivorous mammal of amphibious habits, there being several species; they feed on fish" (Meine,1964:506);

bronslaai: "waterplant, lyk soos n kropslaai",

"salad days: green, unripe age; days of youthful inexperience" (Meine,1964:506);

brankors: "plant met wit blomme wat in helder water groei;
die blare word vir slaai gebruik";

brons: (i)legering van koper met tin e.a. metale (ii)
bronskleur, rooibruin (iii)paardrif by diere, hitsig,
loops", en

bron: "(i)plek waar water vanself uit die bodem opbor=
rel, fontein (ii)oorsprong, begin (iii)geskrif, medede=
ling waaruit 'n mens gegewens put".

In aansluiting by Galloway se vroeëre opmerking, is dit op hier=
die stadium nodig om uit te wys dat die voorhou van 'n 'vaste'
struktuurbenadering (hoe buigbaar ook al) nie heeltemal te kor=
releer is met 'n ideële uitvloeisel van die bundel nie. Die iet=
wat geykte uitsprake 'die geheel besit iets van elke deel', en
'in elke gedeelte is daar iets van die geheel' asook 'die som=
totaal van die dele is meer as die geheel' word hier idee. Dit
word op 'n veelheid van maniere telkens deur die komposisie her=
bevestig. Die bundel toon inderdaad dat "alles aanmekaar geweb"³
word, alles - "van ewigheid, kosmos en dit wat groot poësie sou
maak"⁴ - op (dikwels) disparate wyse gevoeg word tot meespre=
kendheid. Deel en geheel word fyn verweef in die bundel. Der=
halwe is dit ook 'n relevante vraag vir die navorser of die be=
spreking van hierdie bundel eerstens benader (en gestel) moet
word met inagneming van die geheel (dit wil sê om te begin met
die bundelsegging en dit as vertrekpunt te neem) of dan om die
verskillende fasette te ontgin, saam te bring en dit tot 'n een=
heid (die bundelsegging) te integreer.

Laasgenoemde metode van literêre analise is weliswaar van groot

nut en waarde, ook omdat dit n meer wetenskaplike grondslag het. Daar is besluit om hierdie werkswyse op n ietwat gewysigde vorm te gebruik, en wel soos volg: in plaas van die sluitsteen teen die einde te stel, word die bespreking daarmee ingelei en die maaswerk van die bundel ontrafel tot basislyne. "Inherent in the very nature of analysis...is the principle of examining relationships in the light of some hypothesis.", meen Smith (1946:627) en dit is dan ook geldend in hierdie geval. Hierdie vorm van aanbieding het dus die kleur van eersgenoemde werkswyse, maar die aard van die tweede. In dié opsig word ook voldoen aan die eis van die bundel, naamlik om die deurweefde deel en geheel as sodanig (maar ook dan integraal) te benader.

Uitgaande vanaf die leksikale en ander verklarings van die enkel- en samegestelde woorde soos gevind in die bundeltitel, asook die inagneming van die veelvlakigheid en baie fasette van die bundel, kan die bundelseggingekstrak (moontlik) min of meer soos volg geformuleer word:

'Die ontginning en gebruik van n verskeidenheid skeppende moontlikhede as oorsprong/bron van werklighedsbelewing en poëtiese manifestering, aan gebied as n (moontlike) resultaatverslag.'

Hierdie konstatering is uiteraard baie kripties en oorkoepeleend. Ter toeligting, n gedeeltelike verklaring van belangrike begrippe/woorde in die formulering:

- 'ontginning en gebruik': Die 'onbekende' (van die menslike gees, die kreatiwiteit, die religie, die geskiedenis, en=

- sovoorts) word ontgin. Die 'alledaagse bekende' (die huweliksmaat, die self, die erotiese, die ruimte, die 'ek' se droom, die kerk, die volk, die huishouding, die kinders, ensovoorts) word opnuut gebruik, deurlééf en deurskryf;
- die 'verskeidenheid' is n logiese uitvloeisel uit die 'slaai'-begrip, want met 'slaai' word bedoel n verskeidenheid groente/vrugte saamgevoeg, wat dien as n gereg. Die verskeidenheid van moontlikhede bied juis die moontlikheid van n vol werklikheidsbelewing;
 - hiermee saam aktiveer "die slaai van die titel...die huishoudelike kode in die bundel" (Galloway,1981:9).
 - 'skeppende moontlikhede' is n afleiding uit die daarstel van die otter as simbool van viriliteit (vergelyk 'by die skryf van n M.A.-verhandeling') wat uitkristalliseer in enersyds die viriele seksuele belewing (wat ondersteun word deur die 'brons'-gedagte) asook die viriele, skeppende woord ("viriel otter die gladde vel van bekkige kwatryn/tot dik gepote epos"⁵ en ook "Ek het woorde snags/geskryf wat soos blare suurstof gee";⁶
 - 'as oorsprong': Hierdie ontginningsingesteldheid is die basis, die oorsprong en begin van die 'ek' (die natuurlike opborrel vanself, ook uit die onderbewuste.) Dit is ook die oorsprong van die ek se geskrif, die mededeling waaruit n mens gegewens put. (Vergelyk die definisies);
 - 'van werklikheidsbelewing': Die noodwendige en kousale gebeure in die lewe van die digterlike ek / Antjie Krog / A. E. Samuels / Susanna Smit, (hierdie gelykstelling word later verklaar), word vasgepen in n bepaalde ruimte (Vrystaat, die huis, Natal), nou, met die aanspraak van die verlede en die

visie op die toekoms dwingend aanwesig, word 'n intense werklikheidsbeleving;

- 'en poëtiese manifestering': Hierdie werklikheidsbeleving word as stof gebruik vir die skep van poësie, om daardeur die essensie van bestaan en van skryf te probeer vind, en in dié proses tot 'n voller sintese van dié essensie te kom.

Interessant is dit om daarop te let dat 'n otter karnivories van aard, dit wil sê vis- en vleisetend. Die milieu waar die otter geplaas word, bronslaai, is 'n plantaardige milieu; die otter kan dus nie lewe van die bronslaai nie. Die titel ekspliseer OTTERS IN BRONSLAAI; die otter figureer dus bloot in 'n noodwendige omgewing, maar die figurant (otter) en die gekarteerde omgewing werk onverrykend op mekaar in -dit is 'n sogenaamde onproduktiewe 'simbiose' - bronslaai dien nie as voedsel (=lewe) nie, maar bied bloot die moontlikheid van blote bestaan. Só, meen die spreker in die bundel, is dit ook met háár die geval, asook met Susanna Smit: "ik ben een vrouw beknopt in de ingewanden van mijn schamele woning. Ik schryft wel op blaaitjes papier...Maar voor wie is het wie sal het lezen?".

Hierdie beskouing van die digterlike ek rondom eie werk, naamlik dat die skryf van poësie kladwerk is (soos 'familiefigure as beeldmateriaal' suggereer) en dat die digter dus eintlik 'n kladskrywer - die maker van waardelose geskrifte - is, is egter nie waar nie! Hierdie ruimtelike gebondenheid van die bundelspreker aan 'n bepaalde ruimte (Vrystaat, Natal, maar veral die huis) blyk 'n produktiewe simbiose te wees. Hieroor later

meer.

Die bundeltitel huisves (eksplisiet en implisiet) die belangrikste boustene van hierdie bundel. In 'n omskrywing van die bundeltitel - soos wat hierbo gedoen is - is dit duidelik dat hierdie aspekte in die loop van die bundel uitgebou word tot belangrike motiewe, temas en ideë. Die interverweefdheid daarvan het uiteraard ook 'n fyn komposisie tot gevolg. Hierdie teksinterne bouprinsiep sal deeglik in die loop van die bespreking uitgewys word.

2.2 Die bundelmotto as tekseksterne struktureringsmetode

Die bundelrubrisering geskied aan die hand van 'n sogenaamde oudansliedjie. Hierdie liedjie is terug te vind in D.J. Opperman se NUWE KLEUTERVERSEBOEK (1981). Dit is oorspronklik opgeteken in S.J. du Toit se SUID-AFRIKAANSE VOLKspoësie. Dit lui soos volg:

"Daar onder in die Breërivier

daar was my plesier.

Daar loop die otters paar en paar

manneling en wyfie bymekaar.

Alsander Klipsalmander

Matthewis, Thewis die bokkie.

En Jannie sit op die toppie

en Dawid maak die joppie."

Die besondere bundelmotto het dan ook belangrike betekenisma-

tige uitvloeisels vir die verstaan van die bundel. Die keuse van 'gebruikte' gedeeltes asóók weggelate gedeeltes is sterk meesprekend vir die bundelsegging, soos dan ook later aange=toon sal word.

Die bundel is ingedeel in vier afdelings en aan elke afdeling is 'n gedeelte van die dansliedjie toegeken. Versreëls 1 en 2 karakteriseer afdeling 1, versreëls 3 en 4 afdeling 2 en versreëls 5-8 afdeling 3. Afdeling 4 staan los van die dansliedjie - die rede hiervoor sal later onder bespreking kom.

Die teksinterne komposisie van 'n literêre werk het dikwels te doen met suiwer matematiese verhoudings. So byvoorbeeld is herhaling - wat die grondslag is van komposisionele patrone in 'n teks - 'n matematiese beginsel van repetisiereekse. Daar kan dan ook allerlei fyner wiskundige verhoudings in die teks self gegenerer word, en dit kan selfs onafhanklik van die outeur geskied. 'n Basiese beginsel van komposisioneel-wiskundige strukturering is dat daar fasering in getalgetykmattige eenhede is. Hier is die binêre of tweedelige beginsel die gewildste. Dit is ook vanselfsprekend, want twee bied die grootste moontlike dinamies-dramatiese wisselwerking, hetsy dit gelyksoortig of opponerend is.

In die rubrisering van OTTERS IN BRONSLAAI, word daar telkens gebruik gemaak van frases/dele van die dansliedjie om die onderskeie afdelings te karakteriseer. Indien die dansliedjiedeeltes van elke afdeling fyn ondersoek word, wys dit só 'n tweeledigheidsbeginsel uit. Dit gebeur deurdat daar telkens

twee swaartepunte in die mottogedeelte is. n Verdere ondersoek na die tipe gedigte (veral dan tematies gesien) van die afdeling, toon ook aan dat daar n definitiewe kategoriese onderskeid te maak is tussen twee oorwegende bundeltemas. Hierdie **fyn** korrelasie toon dan onteenseglik aan dat die gedigte in hierdie verband ondersoek moet word.

Die twee hooflyne in elke afdeling is nie opponerend nie, maar juis komplementêr. Die rede hoekom juis n spesifieke twee aspekte in jukstaposisie geplaas word, sal teen die einde van hierdie hoofstuk bespreek word.

2.2.1 Afdeling 1: "Daar onder in die Breërivier / daar was my plesier."

Die sin waarmee die afdeling gekarteer word, is geheel en al n deikties-ruimtelike spesifisering. Al die gedigte uit afdeling een word dan ook gekenmerk aan n "streeksgebondenheid" (Viljoen, 1982:29). Ruimtelike gebondenheid is dus n spesifieke swaartepunt.

Die tweede swaartepunt van die mottogedeelte is te vind in die tweede versreël: "daar was my plesier". Die klem word hier deur verskeie literatore op "plesier" geplaas, en dié aspek word voorgehou as n belangrike gegewe. Die plesier word verkeerdelik as "lewensblyheid" (Schutte, 1982:6) gesien. Ook Olivier (1981:21) tas dus noodwendig mis as hy poneer:

"Met hierdie liedjie word op ironiese wyse gewerk,

want hoewel die 'otters' in die bundel ook 'paar en paar' loop, is daar van 'plesier' nie soveel sprake nie, selfs nie in die eerste afdeling wat dan van hierdie plesier verslag sou wou doen nie."

Indien die klem eerder op die persoonlike voornaamwoord "my" as op "plesier" geplaas word, word 'n baie belangrike aspek van die bundel, wat andersins nêrens sou inpas nie, uitgelig. Hierdie aspek, sou, 'fasette van die self' genoem kon word. Hieronder word verskillende gestaltes van die ek, die perspektiewiese probleem en wat daarmee gepaard gaan, die rol en plek van die spreker en die digter, en die besondere aard van die digterlike proses, ingesluit. Dit is duidelik dat die tweede swaartepunt van die afdeling eerder só gekarakteriseer word.

2.2.1.1 Ruimtelike gebondenheid

Al die gedigte in afdeling een toon "n situering in, liefde vir en gebondenheid aan die wêreld van die Vrystaat" (Kannemeyer, 1983:504). Die openingsgedig van die bundel, "'n volk bring hulde'", word gekoppel aan die letterkundemuseum in Bloemfontein. Die skip, die 'Vlieënde Hollander', is te vind in die Vrystaat, en in die gedig met 'n gelyknamige titel, word daar eksplisiet verwys na "Oos-Vrystaat '76". Die titel van die volgende gedig dui ook die gelokaliseerdheid daarvan aan - dit is immers 'n ode aan die Noord-Vrystaat: 'n een-dimensionele lied vir die noord-vrystaat, meer spesifiek middenspruit'. In 'katfobia' word die Vrystaatse adres van "Eerste Straat 21,

Westdene, Bloemfontein" aangegee. Johl (1981:10), alhoewel nie suiwer in sy interpretasie oor die eerste afdeling van die bundel nie, sien tog ook raak dat 'beesslag' en 'varkslag' die werklike besondere plesier van die Vrystaat is. Viljoen (1982: 29) merk ook tereg oor 'vyf horries van a.e. samuels (geb. krog)' op dat "die titel ...n aanduiding van die huwelikstaat gee en bind die spreker so aan n bepaalde ruimte". Dit blyk dus uit die oorfloedige verwysings na die Vrystaat dat die ruimtelike gebondenheid, soos dit ook voorkom in die eerste versreël van die ou volksliedjie, n oorheersende gegewe is in die bundel, en dat dit veral dan afdeling een karakteriseer.

Alhoewel ruimtelike gebondenheid een van die aspekte in die afdeling is wat die swaarste weeg, is dit deel van die komposisionele spel in die bundel dat dié aspek ook n belangrike deel uitmaak van die ander afdelings. Die idee van geheeldeel word op hierdie manier telkens bevestig, en dat hierdie teksinterne bouprinsiep uiteindelik n deurgekomponeerde struktuur daarstel, is voor-die-hand-liggend. In afdeling twee is die spreker deurlopend vasgevang in die beperkte ruimte van die huishouding. Afdeling drie se verwysings na die man, vrou en kind karteer ook dié afdeling tot n geslote ruimte. In afdeling vier beweeg Susanna Smit en die Trekkers van 'Graaff-Reinet' tot by 'Pietermaritzburg'. Die belangrikheid van hierdie geografiese eksplorering word weerspieël deur die feit dat die gedigtitels telkens die spesifieke ruimtelikheid aandui. Afdeling vier is die verslag van "een arme vrouw beknopt beperkt in de ingewanden van myn schamele woning" en selfs in haar drome sien sy haarself "voor n geslote saal".⁷

Die gegewens dui oorvloedig aan dat, gesien in die lig van die bundelsegging, ruimtelike beperking/afbakening absoluut essensieel is vir die skeppingsproses as bron van 'n ryk werklikheidsbelewing én poëtiese manifestering. Of meer spesifiek gestel ten opsigte van dié afdeling: die aangewys wees van die vrou op die benoue en beperkende milieu is die basis van die erotiese belewing (as sterkste komponent van haar werklikheidsbelewing) asook van die stel van haar poëtika.

Ter illustrasie hiervan kan 'n mens kyk na die eerste gedig uit die siklus 'vyf horries van a.e. samuels (geb. krog)', naamlik 'visioen van die sanger'.

Die leksikale betekenis van "horries" hou belangrike implikasies in. Daarmee word bedoel (i)akute toestand van dronkenskap, gekenmerk onder andere deur motoriese onrus, sinsbegogelinge en (ii)skielike groot woede. Dit kan egter ook (iii)geweldig skrik beteken.

Allereers is dit nodig om daarop te wys dat "horries" gelyk gestel word aan "visioene". (Dieselfde gebeur ook in Opperman se KOMAS UIT 'N BAMBOESSTOK waar "koma" nie noodwendig net 'n algehele bewusteloosheid is nie, maar wel ook 'n visionêre belewing; letterlik gesien is dit 'n akute toestand van dronkenskap). Visioene een en twee van die siklus is "sinsbegogelinge" in die sin van Freudiaanse droomvisioene en -belewings. Visioen drie is "n skielike groot woede", want "ek skryf omdat ek woedend is". Visioen vier en vyf is letterlik "geweldig skrik" vir die dwingende werklikheid, en word dit nie net 'n angstige "sindroom"

nie, maar óók n droom om sin.

visioen van die sanger

- 1 ek hoor die sanger buite:
- 2 Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!
- 3 gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
- 4 my onderlyf word kittelklaar lam
- 5 speeksel tjank uit my borste
- 6 my baarmoeder herinner haar n klewerige roos
- 7 n stengel helder maandelikse bloed
- 8 ore toestop met pajamalyfies soos bye
- 9 probeer vasgroei aan die huis
- 10 aan die man en kinders van hierdie huis
- 11 Mich reizt deine schöne Gestalt,
- 12 und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!
- 13 kan niks dan hou nie?
- 14 Helaas my hande verloor houvas
- 15 gly reeds los van jou mooi nek
- 16 koorsig van verwyd
- 17 stort ek deur die elwetuyn in sy arms
- 18 voel die stok liggies oor die tromme tril
- 19 en dan eindelijk: die eerste sniksag gefluister
- 20 van die groot diskoroos.

Soos die kind in Goethe se 'Erlkönig' (kyk Kussler: TEXTBUCH LYRIK), belewe die digterlike ek in die gedig n soortgelyke visioen.

Die gedig kan op minstens twee wyses gelees word òf met n poë=

tikale òf met n erotiese strekking. Alhoewel poëtika en erotika albei ook n noodwendige onderdeel van die ander (in die bundel) is, regverdig die sterk meervlakkigheid van die gedig dat meer as een interpretasie van dieselfde saak gemaak kan word - op welke wyse dan ook gelees word.

Indien n mens dan eerstens uit die invalshoek van die poëtiese en poëtikale beweeg, wek die feit dat die handelende persone in die gedig n sanger is, dadelik die assosiasie dat dié sanger n **vergestalttingsvorm** van die muse is - die goëin (hiér god) wat digterlike inspirasie bewerkstellig. Die feit dat die sanger die woorde van Goethe as lokaas gebruik, versterk hierdie vermoede. Ons het dus hier te make met die reaksie van die digter (nie noodwendig Antjie Krog nie) wanneer die eis om poësie te maak aanspraak maak op die geslote ruimte van haar huis en haar "beeld as moeder".⁸ Die loksten van die muse is ruimtelik buite, met ander woorde "buite die geborgenheid, knusheid, veiligheid" (Brink, 1981:69) van haar woning.

Die digterlike inspirasie rig dus n versoek van "schöne Spiele" tot haar - n versoek tot vrugbare produksie. Die vrou reageer op twee wyses op hierdie versoek; enersyds, is dit n positiewe beleving omdat daar uiteindelik van die lyflike onproduktiwiteit⁹ iets gemaak kan word: dit kan getransfigureer word tot "my hele lyf wat sing".¹⁰ Andersyds, ontketen haar pligsbesef - die feit dat sy eers moeder en dán digteres is - n negatiewe beleving van die situasie by haar. Om dié rede wil sy haar "ore toestop", nie hóór wat die aanspraak op haar is

nie; soos die bye hul korf toestop ter verdediging en afsluiting, wil sy haar huis en huisgesin verdedig en afsluit.

In versreëls 11 en 12 eis die muse lyflike betrokkenheid, om met haar "schöne Gestalt" "schöne Spiele (zu) spiel(en)". Soos ook later aan die pioniersvrou van die Groot Trek, word dit n bevel: "Susanna, skryf neer!".¹¹ Dáárom "gly (my hande) reeds los van jou mooi nek",¹² verloor dit houvas op die huis, die man en die kinders. Die "hande" wat juis daardie belange moes beskerm, gly los en word helaas vir die minder belangrike doel van 'om te skryf' gebruik. [Net soos Susanna lyflik gedwing was om die dwingende poëtiese segging in haar te verwoord ("My lyf blaas op en swel, my naels skeur, / en spat oor bronkors. O ek weet / hoe otters geil en spuls / my tot stukkies vis baljaar en vréét")¹³ word die ek in die gedig ook gedwing ("bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!") tot lyflike betrokkenheid in die uitskryf van die poësie en die poëtika.

Versreëls 16 en 17 beskryf hoe die ek uit haar binneruimte beweeg, "deur die elwetuin in sy arms". Aan die versoek van die muse is voldoen, en skielik speel die tromstokke n afwagterende prelude tot die lewering van n bydrae - die lied, die poëtiese uiting; "En dan eindelijk: Die eerste sniksag gefluister / van die groot diskoroos".

Die woord "diskoroos" is n neologistiese samestelling van 'dis=ko' en 'roos'. Die roossimbool en -motief loop sterk deur die bundel en bereik n hoogtepunt in die benoeming van die laaste afdeling: 'Die leeu en die roos'. In die sewentien verwysings

na 'roos' in die bundel, word die assosiasie daarvan met die vrou en dit van die vrou sterk gesuggereer. Dit is om hierdie rede dat Spies (1983:116) se mening myns insiens nie opgaan nie: "Binne die spel van vrye assosiasie in die gedig het die roos ook nie een duidelik-bepaalde simboliese betekenis nie: dit staan vir geluk, vreugde - ekstase beleef binne die beperkinge van droom én werklikheid; die mens is in albei vasgevang...Die roos (=die geluk) blý, ondanks alles." Die simboolassosiasie is juis nié vry nie, maar gekarteer binne die omvang van die tenor 'vrou'. Hierbinne word wel 'n verskeidenheid fasette vertoon, maar dit maak die in-die-konteks-van-die-bundel-gesiene roosimbool net ryker. Dieselfde een-eenduidige assosiasie is te vind in die voëlsimbool, waar 'voël' metafories gelyk gestel word aan die man. Telkens figureer daar verskillende tipes voëls, maar hierin word - weer eens - die verskeidenheid fasette weerspieël.

In die geheel gesien, kan 'n mens dus roos as simbool van die vrou in al haar fasette beskou.

'Disko' is die spreektaalafkorting vir diskoteek, waaronder verstaan word (i)versameling grammofoonplate en bandopnames; platebiblioteek (ii)dansgeleentheid met platemusiek. Die Griekse basis vir die woord 'disko' kan vertaal word met 'n skyf, 'n weergawe'. Dit skep 'n besondere verband met die poësie as kunsvorm, as totempaal of afbeelding. Die samestelling "diskoroos" impliseer dus alreeds die roepstem van die sanger-muse, maar het dan ook 'n eksplisiete duiding op die digter en sy uiting, naamlik die gedig.

Interessant is dit dan ook om te let op die tekstuele ooreenkomste en verwysings tussen Goethe se 'Erlkönig' en 'visioen van die sanger'. Die diskoroos gee "die eerste sniksag gefluister", nes die elwekoning "mir leise verspricht". Wanneer hy die kind probeer lok, noem hy dat "Meine Tochter...wiegen und tanzen und singen dich ein" - wat pragtig aansluit by die "sniksag gefluister van die groot diskoroos".

Freud (1954:354) poneer: " Goethe appears as a father-symbol in some dreams". Die erotiese-psigologiese reikwydte van hierdie stelling is nie ligtelik op te neem nie; dit is egter nie nou ter sake nie, maar sal later in wyer verband geïnterpreteer word. Goethe tree ook op as die oervader van die poësie, en verskaf inspirasie aan jong digters. Dit is dan ook n bewys van die tweeledige interpretasie.

Dit is dan n eerste manier om die teks te lees, en wel met die invalshoek van die poëtiese/poëtikale as eerste segging. Die gedig kan egter ook gelees word met die invalshoek van die erotiese belewing, en alhoewel dit ook gebonde is aan die skryf van poësie (en die saamlees is belangrik), bring dit tog n ander, belangrike dimensie na vore.

OTTERS IN BRONSLAAI is ook die verslagdoening van die ontrouheid teenoor verpligtinge, God, jou nasionaliteit, ensovoorts, maar veral van die ontrouheid in die egverbintenis van die huwelik.

Reeds in die openingsgedig van die bundel, "'n volk bring hul

de"', is daar sprake van wettig/onwettig, "soveel geliefdes", "die talryke oeste wat verniel is", "die omhoereerde jare" en die openbaarmaking daarvan in "getroue" en "ontroue" verse. In afdeling drie van die bundel is die ontrouheid, veral dan ge-manifesteer in homoseksuele verhoudinge binne die huweliks-band, die oorheersende gegewe. Ook sendeling Erasmus Smit het die huwelikseg verbreek deur oor die kleurskeidslyn heen te oortree: "is dit my skuld.../ dat jy donkerder malings soek / as die blanke meule van my lyf?".¹⁴

Die ontrouheid word dus deurentyd gekoppel aan die seksuele verhoudings buite die eg (en ook in 'n verskeidenheid moontlik=hede!). Huweliksontrouheid of begeerte daarna kom veral na vo=re in erotiese droombegeertes. 'n Voorbeeld hiervan is Susanna se falliese droom, wat ten spyte van religieuse en nasionale implikasies, tog die duidelikste 'n erotiese inslag het:

"Maar daarna weer, die droom...
die droom gisteraand groei heelnag deur:
'n wildevy nog geplant deur Piet Retief
wat met slagaarwortels ondergronds voortbeur.

Ek sien vol plesier hoe die dik stam
met vrugte swel, en pak dit in my voorskoot."¹⁵

Dieselfde gebeur in 'visioen van die sanger'. In hierdie geval word die sanger 'n tipe lore(ver)lei(er) wat lyflike aanspraak (eroties gesien) op die vrou maak, ten koste van "die man en die kinders van hierdie huis". Die vrou se reaksie is kennelik net té gekonsentreerd op die 'donker gebied' van die onderlyf. "My onderlyf word kittelklaar lam", kan as 'n oorweldigende e=

rotiese drif gesien word, met die klanklike toespeling van "kittelklaar" met 'kittelaar', die klitoris. Die feit dat "my baarmoeder herinner haar 'n klewerige roos", sluit aan by wat Holbrook (1979:119) in verband met Silvia Plath sê: "To love is like a menstrual flow, a loss of inner contents." Dit dui ook hier op 'n perpetuele herinner aan die onvervuldheid van haar vrouwees.

Die metaforiese konstruksie "ore toestop...soos bye" blyk in hierdie sin dan geweldig ironies te wees. 'n By is die tradisionele simbool van viriliteit en vrugbaarheid, maar ook van losse sedes (na aanleiding daarvan dat die by van blom na blom beweeg en dus op hierdie wyse hulle bestuif). Die spreker in die gedig probeer dus haar ore toestop om nie die verleidelike lokstem te hoor nie, maar sy doen dit op só 'n wyse dat sy juis die teendeel bereik (en dieperliggend wíl bereik). Dit is weer eens op die spoor van Silvia Plath: "Bees fascinate Sylvia Plath, therefore, because they symbolise dissociation of identity and yet a vitally and unity of being she deeply desires but deeply fears." (Holbrook, 1979:214).

In dié sin dui die "koorsig" nie net op verwydheid nie, maar insgelyks ook op 'n toestand van innerlike opgewondenheid en heilige begeerte. Versreël 18 kan dus, alles in ag geneem, letterlik dui op die erotiese saamwees, waar "die stok" wat gevoel word dan metafories gelykgestel kan word aan die erektiele penis, en die trom aan die vagina: "All elongated objects such as sticks, tree-trunks...may stand for the male organ" en "hollow objects...represent the uterus" (Freud, 1954:354).

Hierdie interpretasie is des te meer geldig omdat hierdie gedig n visioen is, en Freud se simboolverklaring gegrond is op die droombeleving. Daar gaan in die besprekings wat volg ook enkele male verwys word na uitsprake en simboolverklarings van Freud. Die geldigheid hiervan sal in hoofstuk drie bespreek word.

Met die gegewe op die gebeurevlak, kan "die eerste sniksag gefluister" gesien word as die "skreeu", die "uiteindelike onderdrukte belydenis van bevrediging...die oorgee aan die kortstondige ekstase" (Barnard,1978:44), veral ook as De Vries (1964:391) die roos as tradisionele simbool van die "female sexual organs" weergee.

Die gedig is nou op twee wyses gelees, maar dit kan egter ook op n (samehangende) derde vlak geïnterpreteer word. Die visioen van die sanger kan gesien word as die voorbode van die dood. Hierdie voor-die-hand-liggende interpretasie skakel dan baie meer direk met die intertekstuele verwysing na Goethe se 'Erlkönig'. Die sanger, hier dan in die gestalte van n elf¹⁶, n aard- of natuurgees in die vorm van n menslike gestalte, bring die boodskap van ontbinding: om deel te word van die aarde en die natuur.

In teenreaksie hierop reageer die ek met n liggaamlike uitreik na haar vrugbaarheid, as noodwendige teenvoeter vir die dood. Soos ook in die vorige geval is die "ore toestop met pajamalyfies" n nodelose situasie, want die pajamalyfies dui alreeds op n gereedheid om te gaan slaap, wat n ironiese toespeeling op

die dood. Haar versugting in versreël 13 word n kreet om lewe: "kan niks dan hou (teen die dood nie?)". En my hande wat losgly van jou mooi nek (die lewe?)¹⁷, word vervang deur "die bruin suede-handskoen om my keel".¹⁸ In hierdie betekeniskategorie kan "koorsig" dan ook dui op die verhoging van liggaamstemperatuur by siekte ("al hoe swakker. Ek is pal in die bed. / Smeer balsem vir swakheid en druppels geset / in kamfer vir die vreeslike moeg"¹⁹) wat dan noodwendig n voorloop tot die dood is. Dit sal dan dieselfde angskoma (horries) wees soos wat die jong kind in 'Erlkönig' gehad het.

Die gedig 'visioen van die sanger' is n goeie eksemplariese voorbeeld van die verskillende maar basiese vlakke wat ook in die bundel figureer. Soos vroeër al genoem, dwing die ruimtelik-gebondeweess die spreker om uit te reik na buite; daar is n soeke na iets wyer as die benouende, onmiddellike realiteit; en hiervoor word die moontlike vervulling - wat geleë kan wees in die onwettige erotiese ervaring - aangegryp, en hiermee saam word die begeertes van die liggaam uitgeskryf. Maar ten spyte van hierdie uitreik na vervulling is dit nie **beskore nie**, want ook die erotiese belewing word gerig deur die stuwende mag van die dood.

Die erotiese lewensmag figureer sterk in die spreker se soeke na sin, en selfs haar skeppingsdrang word gebruik in diens van lyflike betrokkenheid, **maar** niks hiervan hou stand nie. Die gebondenheid en geslotenheid wat in die afdeling te vind is, is maar net heenwysers na hierdie (fatale) mag waaraan die mens onherroepelik gebonde is. Op hierdie wyse word dit n belangrike

ideële uitvloeisel van die bundel.

2.2.1.2 Fasette van die self

In 1.3.1.1 is die perspektiewiese probleem in die wêreld van die gedig teoreties onder die loep geneem. Die verband daarmee met die komposisie van 'n literêre werk is baie duidelik: "the point of view...(is) central to the composition of a work of art" (Uspensky,1973:1), want "die dramatiese spreker is die primêre strukturende element binne 'n literêre kunswerk" (Kannemeyer,1962:1). Sodoende word die verteller ook 'n "compositional convention" (Bakhtin,1973:164).

By die lees van die siklus 'vyf horries van a.e. samuels (geb. krog)', kry die perspektiewiese probleem 'n kwota kompleksiteit by deurdat die vlees-en-bloedouteur in die gedigwêreld inklim en ook spreker word. Inderdaad is dit soos Spies (1983:117) opmerk: "hoe persoonlik, outobiografies het die Afrikaanse poësie nie geword nie!". In dié opsig is Kannemeyer (1962:7) se mening duidelik in 'n pre-resepsieraamwerk uitgespreek, en derhalwe nie hier/meer geldend nie: "daar (bestaan) weinig of selfs geen wetenskaplik-kontroleerbare basis...waarop die dramatiese spreker met die digter gelykgestel kan word nie".

Die veelheid sprekers wat terug te vind is in die bundel, sluit dan ook die biografiese digter-as-spreker in. Een van die opvallendste aspekte van OTTERS IN BRONSLAAI is die "I myself who appear in different forms" (Jackson,1981:56). Dit is soos Bek-

ker (1969:38) oor Breytenbach se poësie opmerk: "Hier is n 'twee-heid' in die 'ek-heid' aanwesig", net in Krog se werk is daar n veelheid van gestaltemanifestasies. Maar al hierdie gestaltes is terug te herlei tot Antjie-Krog-digteres-as-sprekergestalte, soos Wright (1974:27) dit ook sien:

"But while the words of a poem are spoken by a persona (sic), they are also in some sense spoken by the poet. They issue from two different mouths simultaneously - from the mouth of the mask and from the mouth of the man who wears the mask."

Easthope (1983:30) se siening in die verband word as geldend (ook) vir hierdie studie voorgehou:

"(some works) treat...the author as a single, unified individual. The assumption means that stylistic heterogeneity cannot be countenanced. It has to be made over into a unity at all costs, even if there are a number of different 'selves' at work in the poetry assigned to one author, even if there are perhaps as Pound suggests 'complete masks of the self in each poem'."

De Wet (1981:13), wanneer hy praat oor Krog se hantering van haar emosies in die poësie, sê dat sy voldoen aan die ideaal dat "n mens in poësie objektief en eerlik teenoor jou emosies (moet) staan en dit in die oë kyk vir wat dit is". Snyman (1981) beklemtoon die feit dat Antjie Krog in haar poësie haar "kri-tiese en selfbeskouende waarnemings saamtrek tot n eerlike realiteitsbesef", maar Gerrit Olivier (1981:40) huldig nie dieself-

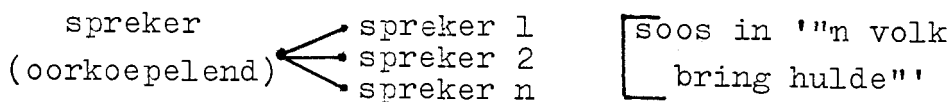
de mening nie: "Die benadering in die gedigte is heeltemal persoonlik en die gegewe uiteraard beperk. " Le Roux (1981:16) stel dit veel sterker: "En Krog se liefde bly immers Krog se liefde, om nie te sê 'hang ups' nie. Dan raak die verwoording té lokaal." Dus, "hierdie soort vers (is) veel vryer as Opperman se laaggedigte en die persoonlike en biografiese gegewe... van groot dele van OTTERS IN BRONSLAAI (vorm) n teenspraak met die onpersoonlike ideaal" (Kannemeyer, 1983:506).

Die vraag hier is dus of die bundelgegewe vassteek in die mens/digter Antjie Krog se blote verwoording van haar werklikheidsbeleving òf dat dit moontlik uitreik na n diepere, oorkoepelende, meer universele segging, los van die biografiese besonderhede. Om só n vraag te beantwoord, is dit nodig om te bepaal of hier in die enkelgedigte, maar veral dan in die bundelgeheel, n objektiewe korrelaat gevind kan word wat nie gebonde is aan die biografiese gegewe en individualistiese emosionele beleving nie. Dit is deels wat Eliot (1958) bedoel het met sy daarstelling van die literêre term 'objective correlative'. Die term het algaande n verruimende betekenis bygekry, soos byvoorbeeld hoe Yelland (1950:198) dit sien:

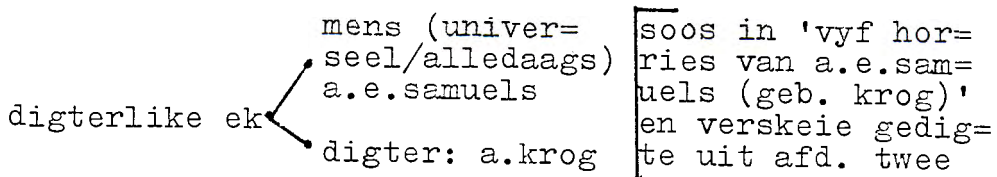
"The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula for that particular emotion, such that, when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked."

Daar is alreeds uitgegaan van die standpunt dat die bundel van Krog OTTERS IN BRONSLAAI wél objektiewe korrelasie vind deur die stel van n universele segging (onderliggend) en dat die biografiese gegewe, ensovoorts, multi-dimensionele gestalte kry in en deur middel van die objektivering, ten spyte van die biografiese subjektivering. Of soos Geeraerts (1968:47) dit stel: "wat mij overkwam, moest noodzakelijk de hele wereld overkomen". Om dié rede is Brink (1981:67) verkeerd as hy sê: "G'n drang tot abstrahering of universaliteit stu dié poësie nie, g'n beheerste kunstenaarswil". Hierdie veronderstelling (of dan, uitgangspunt van die standpunt) is nog nie formeel bewys nie, maar dit sal met die loop van die skrywe baie duidelik uitgewys word.

Die verskillende gestaltes waarin die digterlike ek of drama-tiese spreker hom-/haarself verhul, vertoon die basiese verdelings:

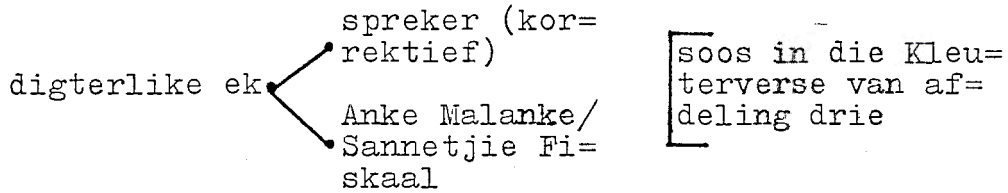


n Variant hierop, en dit is waar die biografiese besonderhede bykom, lyk soos volg:



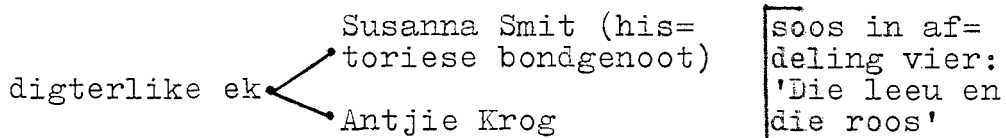
Dit is dan in dié geval dieselfde as wat Pittock (1980:30) opmerk oor Eliot se 'Sweeny among the Nightingales': "the attitudes of the implied narrator are those of the author, too".

Voorts:



In al die genoemde gevalle is daar klanklike toespeling sowel as biografiese verwysings na Antjie Krog, maar dit beteken nie noodwendig dat alles ter sake in die gedigte op haar en haar situasie van toepassing gemaak kan word nie - sy is bloot 'n geobjektiveerde skynfigurant binne die speelse kader van die kleuterverse. Die ander spreker bring deurentyd die korrektief op die 'misplaaste' gebeure.

Gerrit Olivier (1981:40) noem Susanna Smit die "historiese bondgenoot van Antjie" en Cloete (1982b:159) spel dit letterlik uit: "Susanna Smit alias Antjie Krog". Dus:



Na al dié oorweginge, val die klem baie duidelik eerder op die "my" as op "plesier" in die mottogedeelte "daar was my plesier". Die feit dat die 'ek' dan ook verskillende vergestaltingsvorme het, is nie te betwyfel nie. Ter illustrasie van hierdie fasette van die self kan 'n mens - as eksemplariese geval in afdeling een - kyk na die openingsgedig in die bundel: "'n volk bring hulde'".

"n volk bring hulde"

(na n besoek aan die letterkunde-museum in Bloemfontein)

1 Die digter is dood.

2 ek lig die kombers

3 en ontvang die laaste saluut van sy lyf

4 die dooie tone nog steeds spitsvondig orent

5 maar bleekgeel verhoring

6 van jare se draadspring

7 in verspoelde spiere die knieë foutloos rosig gebed

8 (kniel had hy selde)

onder aan: die vrugwurm

9 die fyn besnede kop wat tas-tas kon steier

10 eindelijk lus-teloos

11 o talryk die oeste wat hy verniel het.

12 ek lig my arm en kipper roosblare

13 oor die vlesige kis

14 die deel van die digter se lyf

15 het ek selde gesien

16 die beminde kop met ylgrys wimpers om die bles

17 dis al wat myne was

18 daar was n tyd toe ek na soveel liefdes

19 (glo) sy enigste geliefde was

20 die gegunde tydperk bestaan soos al die ander

21 geskandeer

22 vanuit sy perspektief

23 my eie herinnerings moes oor geknipte karton

24 valslik stol tot hartjies sygeel vers

25 Die digter is dood

26 sy onsterflikheid kleim hy in vierkant

27 maar as langlewende

28 deel ek die grond:

29 wettiglik is dit die laaste sê

30 onwettiglik word dit my gegun

31 beloning vir die vasbyt, vas-byt
32 deur die omhoereerde jare

33 in die museum skep ek my gunsteling se(i)soen:
34 portrette, briewe van net ons twee
35 getroue verse in manuskrip
36 (die ontroues verskyn nie in die openbaar nie)
37 beeld-sprakig word jy onthul
38 in brons gekater nou alles behalwe bronstig
39 ek is die ekspert oor jou laaste woorde
40 jy was my man
41 en eindelik word ek toegelaat om jou lief te hê

42 Die digter is dood.

43 ek pink verlig opregte trane weg
44 want in die dood het jy geen keuse
45 as om getrou te wees
46 aan die beeld wat ék van jóú bewaar laat bly
47 aan myself

48 d.w.s tot die dood ons herenig.

Die waarskynlike interpretasie van die gedig is dat dit die gedagtes, gevoelens en gewaarwordens van die weduwee van 'n gestorwe (nasionale) digter verbeeld.²⁰ Op grond van ruimtelike bakens word die gedig in vier dele faseer. Versreëls 1 tot 11 is die ruimte waar die weduwee die gestorwe digter se lyk in staatsie waarneem? Versreëls 33 tot 47 handel oor die onthulling van sy bronsbeeld in die letterkundemuseum (moontlik te Bloemfontein). In versreël 48 sien sy in die dóód 'n uiteindelijke ruimte, want dit is net die dood wat aan haar en haar man die moontlikheid gaan bied om weer een te word.

Die fasering van ruimtelike bepaaldheid aksentueer desnoods

ook die ander belangrike tema van afdeling een, naamlik ruimtelike gebondenheid.

Die spreker in die gedig blyk dus die gestorwe digter se vrou te wees. Indien die spreker se identiteit verander word, kan die gedig ook op 'n ander wyse gelees word. Om dit in te sien, is dit nodig om die 'leitmotief'-frase "die digter is dood" volgens die twee perspektiewe ietwat te omskryf:

omskrywing 1: (my man) die digter is dood;

omskrywing 2: (ek) die digter is dood / die digter (in my) is dood.

Omskrywing 2 is moontlik omdat "uit hierdie vroue is nie eens kinders te maak nie / en godweet ook nie poësie nie"²¹; en ook "maar elke beeld staan sonder dimensie / van ewigheid, kosmos en dít wat groot poësie sou maak / drop dit" of "dat haar klie= re al hoe strammer poësie uitknars".²²

In die lig van hierdie moontlike ander omskrywing, is daar dus 'n 'ander ek' wat kyk na die 'gestorwe ek': 'n skisofreniese dualiteit wat belangrike implikasie inhou vir die stel van haar poëtika. Hiermee word bedoel dat - vanweë hierdie nuwe relatie tussen spreker en aangesprokene - dít wat voorgehou word (na die digter se 'dood') as karakteriserend van hom, ook nou as karakteriserend van sy "nagelate verse" is. Insgelyks is dit dan ook van toepassing op die aangesprokene in die gedig, want hulle is immers fasette van die één self.

Ten grondslag van hierdie poëtika is dan ook dit wat vantevo=

re as basisstene van die bundel geëien is: die lyflike (erotiese) aanspraak (met ontrouheid as komponent), die poëtiese en die poëtikale, en die dood as allesoorkoepelende faktor. Die poëtiese verwoording word in dié geval gedryf deur die erotiese: die "vrugwurm" (=penis) wat belustig talryke oeste verniel het, "die vasbyt deur die omhoereerde jare" om dit in "getroue" en "ontroue" verse weer te gee. Ironies tog dat die 'ek' terugkyk op die ander 'digterlike ek' en besef dat hierdie erotiese bewussyn geen visie bied nie, ook nie die verwoording daarvan nie; en dat die dood die laaste aanspraak het.

Vanaf versreël 44 word hierdie digterlike skisofrenie onteenseglik uitgespel:

"want in die dood het jy geen keuse
as om getrou te wees
aan die beeld wat ék van jōú bewaar laat bly
aan myself".

Vergelyk Tymms (1949:116) in die verband:

"Once he has freed himself from his false and evil mirror-self by the voluntary death of the better self, the man can awaken to a new life, in which he has no reflection; for in this Nirvana, in which conflict and effort have ceased, he is no longer divided into real and false selves: he no longer sees his selfish ego projected into everything around him, and his vanity is cured."

Dieselfde tipe distansiëring is te vind in die gedig 'die dag gee hom oor aan sy droefheid', waar daar as't ware soos in Nijhoff se DE WANDELAAR uit die lyf gegaan word om "aanhoudend

vanuit buiteperspektief" waar te neem.

Behalwe die drie belangrike komponente wat alreeds in 'visioen van die sanger' uitgewys is, maar weer eens hier ter sprake kom, is daar ook twee belangrike ander sake wat in die openingsgedig sterk na vore tree: die nasionale en die religieuse tema. Dat die nasionale 'n belangrike rol speel in die bundel,²³ blyk veral uit die openingsgedig "'n volk bring hulde"'. Deur gebruik te maak van aanhalingstekens word dit 'n "ironiese segging" (Van Zyl, 1982:2). Dit hou ook die implikasie in dat dít wat in die woord, die poësie, gesê word (dit wil sê binne die direkte segging) nie waar is nie; dit is ontrou aan die waarheid. Die gedig stel dus onomwonde die digteres se poëtika: moet nie glo wat daar "(glo)" staan nie - agter die "getroue" weergawe van die poësie "moes...my eie herinnerings...oor geknipte karton / valslik stol tot hartjies sygeel vers".²⁴ Die gedig van Krog blyk ander andere ook 'n 'antwoord' te wees op Silvia Plath se gedig 'Tourneur':

"Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo her self?".

Die spreker maak dus 'n aanspraak op die leser om verder te soek as die blote inventaris wat as totempaal aangebied word. En dan, belangrik, soos Abrahms (1958:30) dit ook stel:

"The implicit but constant requisition of a serious literary work upon our predispositions and beliefs is not an end in itself, but a necessary means to engage our interest, and feelings, in order to move them toward a resolution."

Dit is wat ten grondslag van hierdie bundel lê: nie 'n beheptheid met die self of 'n doodloopstraat oor die huis en sy menigvuldige verpligtinge nie; nie 'n obsessie om erotiese betrokkenheid nie; nie die pessimistiese voorhou van die dood as finaliteit of dan die stel van 'n poëtika teen die vergetelheid in nie, maar die uitreik na 'n wyer perspektief en die visie op 'n sinvolle eindpunt. En dit is waar die terloopse heenwyse na die religie hier in die begingedig 'n eerste spoor is van die vervulling wat gaan kom in afdeling vier.

Hierdie besondere voorhou van al die fasette van die 'self' in die bundel, moet ook die eiesoortige aard van haar poëtiese ambag karakteriseer - en juis dan omdat al die 'maskers' van die 'ek' terugherleibaar is na die digter-spreker.

'by die skryf van 'n M.A.-verhandeling' is dié gedig in die bundel wat die skeppingsproses en die fasette van die self uitwys.

by die skryf van 'n M.A.-verhandeling

- 1 hy lê op my soos 'n groot goudbruin leeu
- 2 in dooie gewig sowat 200 klassieke kilogram
- 3 en ek kan skaars asemhaal - hy stink so ontsettend
- 4 viriel otter die gladde vel van bekkige kwatryn
tot dik gepote epos
- 5 naels glinster tussen metafisiese klipkloue
- 6 ek ruik die verwoede monoloog van ster(t) en kwakkerige
bol
- 7 die koker wat skuimend generasies vas-atol

8 maar elke poëtiese woord van my hier
9 knor klankloos - vanweë die welige rooi maanhaar
10 wat immer jags sluip oor bokwit papier.

Die titel van die gedig veronderstel 'n akademiese bedryf waar die kreatiewe beoefening noodwendig onderdruk moet word. Die repressie van hierdie ingebore instink veroorsaak uiteraard 'n heftige teenreaksie en het 'n duidelike effek op die digterlike spreker.

Die anaforiese meerduidigheid van die eerste strofe, skep weer die moontlikheid van minstens twee interpretasies. Die 'hy' van versreëls 1 en 3: "hy lê op my..." en "hy stink..." kan bepaald verwys na die M.A.-verhandeling. 'n Rekonstruksie van versreël 1 sal dan soos volg lees:

(1) die M.A.-verhandeling lê soos 'n groot goudbruin leeu
op my.

In die loop van die bundel word die leeubeeld uitsluitlik van toepassing gemaak op die man (vergelyk 'Die leeu en die roos'). Versreël 1 kan dus vervangend só geles word:

(2) die akademiese bedryf lê soos 'n man op my
waar daar dan 'n metaforiese gelykstelling gemaak word tussen 'akademie' en 'leeu'. Hierdie ongewone metafoor kan net in bundelsamehang geïnterpreteer word. Die deurlopende spreker in die bundel is 'n vrou; daarom sal 'n omskrywing soos in (2) 'n noodwendige erotiese implikasie inhou.

Die man word deurentyd in die bundel as die swakker een voorgelê. In 'vlieënde hollander' is daar die implikasie van sy

onvrugbaarheid; in 'visioen van die sanger' is dit n klein elf wat die reaksie van die groot diskoroos ontlok; hy word voorgehou as die een wat altyd oortyd werk ('oortyd-assosiasies'); sy reaksies is kennelik negatief: "my man byt op sy tande / stoot die koolbredie agteruit / en druk sy sigaret stadig in die bordjie dood" ('weer eens') en ook "my man maak die deur teen almal toe" ('hoe en waarmee oorleef mens dit?'). In 'droom' word hy die "afwesige vader" genoem.

Al hierdie negatiewe sieninge het moontlik n verband met die man se diepgewortelde egosentrisme, en veral sy egosentriese benadering in die liefdesspel, want "immers dis n haan wat hier koning kraai" ('sonnet'). Soos daar in 'my tyd is verby' gesê word: "jou hande ken die skakeringe van my lyf / jy eet my soos n fynproewer/ ...(maar ek is met) jou buierige orgaan onbekend". Dit is veral in gedig 4 'Pietermaritzburg' in 'Die leeu en die roos' dat die man se verwronge perspektief op die vrou en die seksuele daad aan die lig kom: "jy roep my bed toe en sonder teëstribbel / kyk ek hoe fyn knopies van my nagrok spat". Maar toe haar lyflike drif na tye syne meet, draai hy weg en "vlug en vlug" en openbaar hom so as "mislukking". In die laaste twee strofes van hierdie gedig word die negatiewe koestering jeens die man tot n absolute hoogtepunt gevoer:

"Hoekom het ek jou so lank geduld? Saans jou
gure hopies klere saamgehark, drek
en saadstortings van my afgewas, die
reuk van wyn en tandgoor asem wat my opslurp...

Soos n slak uitskeding besmeer jy my
met nattigheid en slym.

Gaan maak in Godsnaam liewer ander

lywe só...onbevredig."

Hierdie negatiewe beleving jeens die man versterk die gevoel van onderdruktheid des te sterker by die vrou.

Dit is nou seker dat die "hy" wel kan slaan op 'die man', soos vroeër beredeneer. Die anaforiese komplement kan egter ook slaan op "viriel otter" in versreël 4. Alhoewel die woordeboekklas-sifisering van 'otter' alreeds gedoen is, is dit nodig om op hierdie stadium na die simboliese reikwydte daarvan te kyk. Volgens De Vries (1974:353) simboliseer otter "transitory fertility": kortstondige vrugbaarheid. Gesien in die lig van 'by die skryf van n M.A.-verhandeling', is otter ook simbool van die viriliteit/skeppingsdrif wat geleë is in die maak, en uit-skryf van poësie. Hierdie skeppingsaksie is n noodwendige proses in die skepper-digter, en by die gebrek aan uiting gee hieraan, ontketen dit n geweldige, woedende, aggressiewe beleving wat "my tot stukkies vis baljaar en vréét".²⁵ Die biologiese eienskappe gekoppel aan die vehicle, roofdier otter, het almal - soos die metaforiek dit vereis - korrelate in die tenor poë-siedrif. So dan word die eienskappe viriliteit en aggressiwiteit gemeenskaplik. Die feit dat die otter in water moet lewe, is n heenwyse na water as skeppingsmilieu (vergelyk in die verband Genesis 1:2). Die gewebde pote van die otter toon die "aan-mekaar geweb"-wees van die werklikheid (en nie-werklikheid) in die poësie aan.

Die stink otter kan daarop dui dat hy besig is om te verrot (vergelyk versreël twee van die gedig: "dooie gewig"). Dit kan egter ook n direkte assosiasie hê met die man: "die / reuk van

wyn en tandgoor asem wat my opslurp...".²⁶

Dit is interessant dat juis die reuksintuig in dié geval figu= reer. In die bundelkonteks gesien, word al die ander sintuie konstruktief gebruik en belewe, net die reuksintuig nie. Dit kan in direkte verband gebring word met hierdie negatiewe hou= ding wat jeens die man gekoester word. Die derde gedig van die slotsiklusreeks handel oor Susanna Smit se toespraak "voor Kommi= ssaris Henry Cloete", waar Susanna Smit stemreg vir die vrou eis. In haar sterk feministiese teenspraak teen die man, kom die reuksintuig ook in haar betoog ter sprake as sy sê:

"'U, Kommissaris Cloete, proklameer Natal
tot 'n Kolonie Brits. Dit stink vir ons!

...

Die reuk van vryheid sny ons murgdiep:

...

Die geur van vryheid, die reuk van bloed".

In teenstelling met die gemetaforiseerde akademie wat so neer= drukkend op die digteres-as-spreker inwerk, word vanaf vers= reël 4 'n 'teenreaksie' ontwikkel. Dit is asof die gerepresseer= de skeppingsdrif verwoed tot uitbarsting kom. Die "dooie gewig" van die verhandeling word vervang deur die viriliteit van die kreatiewe vermoë, gemetaforiseer in die ottersimbool. Die ot= ter word heeltemal anders as die leeu voorgehou en die konven= sionele siening van die twee diere is glad nie hier ter sprake nie.²⁷ Die otter word as manlik, sterk, gespierd en fors voor= gehou (=viriel), een wat sy woord gestand kan doen ("bekkige kwatryn") en vas op die aarde staan ("dik gepote epos"). Soos alreeds vroeër oor die ottersimbool opgemerk is, is die aggres=

interverweefdheid van aardse en metafisiese is die generatiewe kern van haar poëtiese vermoë. Die ster(t) en bol is elk 'besig' met n "verwoede monoloog" - die 'dele' van die otter, of anders gestel: die fasette van die poëtiese bewustheid - sprak elkeen sy eie sprook. Dit is n baie nou aansluiting by die problematiek van die digterlike skisofrenie wat vroeër ter sprake was. Inderdaad is dit die kern van hierdie vele fasette van die self. Die poëtiese drif manifesteer homself in n verskeidenheid stemme binne die ek.

Die otter vernietig terwyl hy skep; dáárom is dit ook gepas dat die digter-vrou-spreker die monoloë ruik. Om te skep is n noodwendige innerlike drif, wat die mens vernietig²⁹ wat nie wil toegee aan die uiting nie.³⁰ En verrotting genereer juis die moontlikheid van herskepping - daarom dat "die pen word n harige nikotienbruin vinger / die letters wat hy lusteloos skryf, raak los van verrotting".³¹

Dit is "die koker wat skuimend generasies vas-atol". Die dierlike roede (hier = die poëtiese drif) is by magte om vaste strukture ("vas-atol") uit die chaos (water) te skep. n Atol is n koraaleiland met n seemeer in die middel. Eerstens, dra die assosiasie met 'eiland' die idee van geïsoleerdheid oor. Generasies word hier geïsoleer; die gevoel en die denke van hierdie generasie word vasgevat in poëtiese taal.³¹ Tweedens en baie onderliggend³², word eiland geassosieer met "the Island of the Blessed: an island of women: where men (dead, or in a trance) live with (a) goddess(es), sought throughout life" (De Vries, 1974:271). Voorbeelde van sulke eilande is Calypso,

die Eiland van die Mooi Vroue, Delos, Symplegades, Aiolos en natuurlik Lesbos. Dit is almal voorbeelde van eilande waar n t die vrou figureer en regeer, n ge idealiseerde paradys waarna almal (vroue en dan ook net onbewustelik?) verlang; n Utopia waar die reg van die vrou kan gedy. Die eiland Lesbos is in die Ege se See en dit is waar die digteres Sappho en haar minnaresse in lesbiese verhoudings geleef en gedig het. Later in OTTERS IN BRONSLAAI (afdeling drie) word die tema van homo=seksualiteit n belangrike onderdeel van (juis) die skeppings=proses, ten spyte van die feit dat dit teennatuurlik is. Die assosiasie word dan alreeds in dié gedig ge impliseer. Later meer hieroor.

Maar ten spyte van hierdie poëtiese drif, lê die 'akademieleeu' nog steeds té swaar op die digteres-spreker, en "elke poëtiese woord.../ knor klankloos". Ook die maanhaar is "jags" en "sluip oor bokwit papier". Die implikasie hiervan is dat die intellektuele n belangrike rol speel, n belangrike krag in die skeppingsproses is. Op hierdie vlak sluit dit dan ook nou aan by "'n volk bring hulde"' (vergelyk veral versreëls 16 en 17).

Laasgenoemde interpretasie lei n mens noodwendig terug na die begin van die gedig, en soos reeds gesê, is daar ook - op sintaktiese gronde - n tweede moontlike interpretasie. Die moontlikheid is ook al vroeër genoem dat die anaforiese voornaamwoord 'hy' in versreëls 1 en 3 kan dui op die otter. Dit is so omdat versreël 4a 'indring' teen die noodwendige (sintaktiese) verloop van die eerste drie versreëls (juis omdat dit n werk=woordlose sin is), en ook in jukstaposisie geplaas word daar=

mee.

Op hierdie wyse gelees, kan die volgende omskrywing gemaak word:

- (3) die viriele otter lê soos n groot goudbruin leeu op my.

Hierdie omskrywing en (moeiliker) metaforiese konstruksie, hef nie die vorige interpretasie op nie, maar kompleet dit juis tot groter meesprekendheid. Op grond van die nuwe gelykstelling (soos in 3 geparafraseer), word daar n intense verband gelê tussen otter, leeu, man, skeppingsdrif en erotiese drif. Van hierdie verbande is al getrek, maar die ekwivalisering toon aan inderdaad hóé verweef die dinge werklik is.

Die gedig 'by die skryf van n M.A.-verhandeling' is die eerste gedig waarin die faunatema in die bundel ontspring. Die skeppende mens word hier díér: "This belief in the animal violence in us as the spring of creativity" (Holbrook, 1979:283), en dit is veral die aggressie van dierlikheid wat die bron van poëtiese drif is. Soos Alvarez (1971:24) dit stel: "an immediate, physical apprehension of the violence both of animal life and of the self - of the animality of the self". n Gedig soos 'visioen van n lessenaar' toon dit onteenseglik aan:

"die lessenaar is warm en bloederig soos n pasgeslagte
uit die laaie drup deurskynende sinoviale vog. [└]karkas;
die stoel teen my rug word groot en pulp;
begin klop en kwaak soos n padda.
die klere aan my lyf word lewendig
begin roer soos slange en asemhaal soos visse
my tong spring rond, stert orent, bitsig

die speekselkliere knetter soos knypers.
my hand val op die wit asem van die blaai
- n dier met blink haartjies op die rugkant
die pen word n sagte nikotienbruin vinger
...
die tikmasjien kners sy olivanti-tande".

In hierdie afdeling is daar besin oor die fasette van die self - die verskillende gestaltes waarin die spreker getransfigureer word, asook die karakteriserende eienskappe van hierdie gestaltes. Inderdaad is dit soos Brecht (1964:15) sê: "A man is an atom that perpetually breaks up and forms anew." Dit het baie perspektiewe veral ten opsigte van skrywerskap en poëtika onderlê. n Enkele aspek ontbreek nog, soos verwoord in 'n een-dimensionele lied vir die noord-vrystaat, meer spesifiek middenspruit'. Die besondere poëtiese oog wat waarneem, het dikwels nét n een-dimensionele kyk op die werklikheid. Sý, wat "noukeurig / en dimensioneel opgelei"³⁴ is, van haar "(staan) elke beeld sonder dimensie".³⁵ Dit is die verslagdoening van iemand (hier die digtersvrou) wat n bepaalde perspektief op sake het. Dit is n bewustelike eensydigheid díe:

"soveel jare probeer ek om jou af te sterf
om vlaktes met iets anders te bevrug
maar elke seisoen kom ek om jou weer en weer te teken",
maar tog, ten spyte daarvan, is dit n generatiewe máák en kyk:
"en selfs in Boland en die Bosveld
kan jou rooigras maande-maande in my oë blom."

Uit n reseptief-estetiese ooggpunt is dit nodig om die hele kwessie van objektivering kortliks onder die loep te neem. Dat hier baie persoonlike dinge gekommunikeer word, is waar,

maar dit voldoen egter ook aan die eis wat algemeen gestel word:

"What is essential in a work of art is that it should rise far above the realm of personal life and speak from the spirit and heart of the poet as man to the spirit and heart of mankind." (Jung, 1952: 220).

Stevens (1951:50) se mening is ook geldend:

"We are interested in this transformation primarily on the part of the poet. Yet it is a thing that communicates itself to the reader."

Die leser kan homself identifiseer met hierdie gestalte wat gebied word. Deur homself in die plek van die (geobjektiveerde) gestalte te plaas, is sy belewingsreaksie "enjoyment of free existence...collective fascination" (Holub, 1984:80).

Die ryke dimensionaliteit van hierdie afdeling toon onteenseglik aan dat "man does not live in a world of hard facts, or according to his immediate needs and desires. He lives rather in the midst of imaginary emotions, in hopes and fears, in illusions and disillusions, in his fantasies and dreams." (Cassirer, 1951:25). En die aannekaargeweefdheid van feit en versinsel, van outeur en leser, van teks en wêreld, van "ewigheid, kosmos en dít wat groot poësie sou maak"³⁶, toon onteenseglik aan dat alles in die bundel fyn gespeel en deurgekomponeer is met die fluit van die woord.

2.2.2 Afdeling II: "Daar loop die otters paar en paar / mannetjie en wyfie bymekaar."

Daar is alreeds gewys op die verskeidenheid assosiasies geleë in die ottersimbool. Uitgaande van hierdie afdeling se motto, kan hier ook twee belangrike ander basisstene van die bundel geëien word. Die feit dat die otters juis 'paar en paar' saam beweeg en 'afpaar', dui op hulle behoefte vir seksuele eenwording (of dan meer in mensliker terme: erotiese saamwees). Dit is dan die eerste belangrike swaartepunt van die afdeling, maar soos alreeds aangetoon, is dit ook n sterk motief in die res van die bundel.

n Tweede saak, wat veral deur die eksplisiete verwysing na 'mannetjie en wyfie bymekaar' uitgespel word, is dat die verskillende fasette van die huwelik - die wedersydse verhouding, die noodwendige verloop van die huishouding, die aandeel van die kinders, ensovoorts - geperspektiveer word in die afdeling.

2.2.2.1 Erotiese saamwees

OTTERS IN BRONSLAAI is n "werk waarin die erotiese steeds n beslissende rol speel" (Brink, 1981:67). Jan Rabie (1982:10), in sy resensie van die bundel, sê: "of her latest poems are frankly sexual". Dit is inderdaad so dat die bundel op n baie openlike manier die geslagslewe en -funksionering blootlê. Krog doen dit - soos Breytenbach - in koppeling met die skryfproses.

"Die skryf van poësie is in verskeie gedigte getransponeer in die taal van die seksuele of van die liggaamlikheid in die algemeen. Antjie Krog volg die gedurfde weg om die poëtiese te vertaal tot die lyflike en die reële." (Cloete, 1982b:157). Soos Keller (1980:575) oor Walt Whitman opmerk: "(he) writes a body of literature out of his body".

Snyman (1981) poneer dat "die erotiese verwysings in 'n hele paar gedigte (vervlak) tot feitelike banaliteite". Op 'n blote eerste vlak beskou, is dit seker waar: "sy penis (word) onverantwoordelik by die naam" genoem; daar word "poëties baldadig" gedink.³⁷ Belangrik egter is om hier te onthou dat die oopskryf veel meer ten doel het as die blote opnoem van intieme sake en anatomiese onderdele. Die objektiewe korrelaat hiervan word later in besonderhede bespreek.

Die erotiese saamwees is die belangrikste, stuwende mag, en dit word ook "ryp gekwatryn"³⁸ in die bundel aangebied. Die digterlike ek besef "ek sal nooit weer daarsonder kan nie"³⁹, want seksuele funksionering is generatief-kreatief: "en met elke ereksie / proe jou tong heeltemal anders".⁴⁰

Maar ten spyte van die kreatiewe moontlikhede wat geleë is in die erotiese saamwees - en die digterlike ek is deurentyd in die afdeling pynlik daarvan bewus - is daar deurentyd 'n ontbrekende skakel. In 'slaaï' word "haar lank opgewekte begeerte" (Spies, 1983:112) nie deur 'n geliefde gestil nie, maar op 'n onbevredigende wyse deur haarself. 'Sonnet' wys weer die man as die selfsugtige in die liefdespel uit, en die implikasie

daarvan word vir háár ineens 'n angs. Ook in 'oortyd-assosiasies II' kán die erotiese saamwees nie gedy nie, want die man werk oortyd. In 'weervoorspelling' word besluit "om besproei=de gebied tot vrug te manipuleer / om jouself programmaties in te kort".

Die erotiese saamwees staan duidelik in die teken van die ver= val: "platgevalle borste", "uitgesakte houtlepel van my heupe", "afgechip soos 'n melkbeker", "kiestande vaal gestop", wat ten spyte van die tydlose "baldadige moeras tussen my bene" tog "die bruin suede-handskoen om my keel" voel, en al hoe kort= asemrigger "asmatieser snork deur haar strot".⁴¹ Soos in die eerste afdeling, is die erotiese saamwees 'n baie dringende, stuwende mag. Maar deurentyd is daar die dwingende vraag "waar= om die donker al hoe astranter vroetel / al hoe luider paap".⁴² Laasgenoemde werkwoord roep die assosiasie van 'n Rooms-Kato= lieke geestelike op, en dit spel uit - soos tevore - weer eens die onderliggende besef: die erotiese is maar 'n tydelike ver= vulling.

Al moontlikheid wat oorbly, is om die geliefde sintuiglik en liggaamlik déél te maak, soos in 'slaai' die geval is:

"met 'n skerp mes	
kap ek jou haarlose tamaties op	= testikels
so ook die fyngeplooides pietersielie	= skaanhaar
en die uierige naeltjie	= naeltjie
die komkommer kraak kerfvars onder die lem	= penis
gemeng met sout, peper, speeksel en olie	= liggaamsvloei=
	stowwe
geroer in semenwit mayonnaise	= semen
dien ek dit op	

in die gladde koel blaarslaai van jou boude = boude
..."

Maar selfs die intieme verinnerliking van die geliefde is onbevredigend, en lei weer paradoksaal tot vernietiging. In die gedig word die mes as dissekteringsmiddel gebruik. In bundelkonteks gesien, word die mes deurentyd as middel van vernietiging voorgedhou. In die slaggedigte op pp. 17, 18, 23 en 55 is dit eksplisiet op te merk. Ook geestelik dring die mes diep in: "Die reuk van vryheid sny ons murgdiep: / elkeen wat ongeborenes sien rondklap / aan n kortlemspies, waar duisende voete / op losgesnyde borste soos op pere trap."⁴³ Die mes is die vernietigende middel wat die "fyn, besnede kop"⁴⁴ n "afkopdans"⁴⁵ maak. Insgelyks is dit dan ook deel van die vervalle werklikheid, en verkry die hele aksie - soos in 'slaai' gebeeld - n negatiewe assosiasie met dood en sterfte. Dit aksentueer dus baie sterk die sentrale gedagte.

Die erotiese as sodanig kan dus nie dieselfde lewegewende moontlikhede bied soos die ontbrekende wyn en brood nie (vergelyk strofe 2 van die gedig: "skink elke glas vol donker wyn / ontbreek meteens die genade van brood"). Die seksuele belewing en die drang tot eenwording kort n dimensie, n vervulling of vervolmaking wat nét in die wyn en brood geleë is - dit kort die drang tot eenwording met God:

"Spys en drank is iets wat ons met die mensheid en die godheid bekleed. Dit is die kern van die convinium, die samesyn van mens met mens⁴⁶ en mens met God. Die brood en die wyn is liggaam en gees. Jy is nie die brood van die lewe nie, maar jy is die

lewe van die brood, die gees wat hom brood maak."
(Versfeld,1982:109).

Daar word gesoek na n wyer visie. Soos Glicksberg (1971:181)
dit stel:

"The body of the flesh must be affirmed and not
denied, but the affirmation is in itself not an
instinctive response but an act of spirit, a cre=
ative transcendence."

2.2.2.2 Perspektief op die huweliksfasette

Weliswaar word al die fasette van die huwelik in die afdeling
úitgeskryf, "liriese odes verander eventueel in huislike rym=
skemas"⁴⁷. Om te erken dat met kinders kry, ek jou verloor,⁴⁸
om te skryf van "hierdie Maandagoggend / waarop Mavis nie op=
gedaag het nie"⁴⁹, van pasteikorse, melkterte, koek en beskuit,
ongehoorsame kinders, sukkelende huishoudings, verwyte, ver=
waarlosing, ensovoorts, is die aanbied van n realistiese prent=
jie van die huwelikslewe.

In die gedigte 'my tyd is verby', 'ode to a perfect match',
'droesem', 'weervoorspelling' en 'ballade vir n vyfjarige hu=
welik' word die huweliksverhouding tussen man en vrou gebeeld.
Oor die geboorte van haar kinders skryf sy 'by die geboorte van
my kinders en die lees van Silvia Plath'. Baie van die gedig=
te in die afdeling handel oor haar rol as huisvrou, en veral
die mislukkings wat daarmee gepaard gaan. Vergelyk in die ver=

band 'familieresept', 'weer eens', 'hoe en waarmee oorleef mens dit?', 'met hulle is ek', en 'selfpotret'. Inderdaad is dit hier soos wat Rosenthal (1974:62) meen: "poetry is the voice of the common life". Al hierdie gedigte lyk inventariseel; daar word 'n rommeleffek geskep deur die opstapeling van gegewens. Die besondere effek en funksie daarvan, kom later onder die loep.

Die gedig 'die dag gee hom oor aan sy droefheid' sluit nou aan by afdeling een - die idee van geobjektiveerde distansie staan hier voorop. Hier, anders as in die res van afdeling twee, word die huis "aanhoudend vanuit buiteperspektief" gesien. Dan is dit soos Kafka in sy JANOUCH dit stel: "the tension between the subjective world of the ego and the objective world outside is the major problem of all art" (aangehaal deur Cardinal, 1981:213).

'familiefigure as beeldmateriaal'⁵⁰ is 'n gedig waar die nugtere realiteitsbesef getransformeer word tot poësie; die fasette van die huwelik dien as beeldmateriaal in diens van die skeppingsproses.

familiefigure as beeldmateriaal

van agter my lessenaar deur die diefweringruit strofe 1
sien ek hulle drietjies huis toe kom:

my jongste: lappop-slapkop-blou-oog een
haartjies regop soos wortellowwe in die lug strofe 2
armpies maai 'n rooiwang windlawaa

my dogtertjie moederlieflik-lyflik
met rokwip-stappie en gillettjies strofe 3
loop dans-dans haar eie sangetjie te sing

my oudste sleep rooi brandweerboetse
aan dun beentjies saam, veg met strofe 4
skurfskraal vuiste teen die lug

my hart buig in my binneste
hoe lyk hulle dan reeds so verlate en apart? strofe 5
tot watter vreemde speelgoed
word hul later nog vermink?

my man maak die hek vir hulle oop
hy staan krom gerook

die pen kletter uit my hand
klad strofes 2, 3, 4 en 6
in my eie handskrif onherkenbaar
tot gemenebes.

strofe 7

Die titel van die gedig is semanties, maar veral sintakties kripties. In die bundel is die kriptiek van titels - en daarmee hang saam dít wat aanwesig is én dit wat afwesig is - van groot belang, en moet daarom sintakties herkonstrueer word. Die gedigstitel 'familiefigure as beeldmateriaal' kan dus sintakties soos volg herskryf word:

- (1) (Dit is 'n beskrywing van) familiefigure as beeldmateriaal.
- (2) Familiefigure (word) as beeldmateriaal (gebruik/gebeeld).
- (3) (My) familiefigure (kan figureer) as beeldmateriaal (want daar is verskeie ooreenkomste).
- (4) (Ek gebruik my) familiefigure as beeldmateriaal (in my gedigte).

- (5) (Ek gebruik my) familiefigure as beeldmateriaal (in my gedigte om iets te sê oor saak x).

Herskryfde moontlikheid (1) en (2) is die voor-die-hand-liggendste, maar op albei is daar alreeds 'n transformasionele verskuiwing toegepas, met die gevolg dat sekere sinsdele òf omskryf òf op gefokus word, en daarom kan hulle nie as die mees geldende voorgelê word nie. Moontlikhede (3) en (4) is meer geldend, maar moontlikheid (5) lyk die mees logiese uitbreiding op die titeleksrak.

Met dit in gedagte, tesame met die feit dat 'as' ook 'in die hoedanigheid van' beteken, met ander woorde:

(6) (Ek gebruik) familiefigure (in die hoedanigheid van) beeldmateriaal (vir saak x in my gedigte),
het 'n mens 'n baie volledige herkonstruksie van dit wat in die titel behoort te gestaan het. Die feit dat die digterlike ek (met die klem op 'digterlike') uitgelaat is, word later in die gedig van groot belang. (Die spreker/digterlike ek/verteller is in die geval primêr 'n digteres, maar ook vrou en moeder.) Dwarsdeur die bundel word familiefigure as beeldmateriaal gebruik, want hiêr die bundel is allereers 'n ma-verhandeling (vergelyk 'by die skryf van 'n M.A.-verhandeling').

Die ander deelkonstruksies wat uitgelaat is, naamlik 'familiefigure as beeldmateriaal (vir saak x)', dui daarop dat een saak in diens van 'n ander staan; dít is iets wat by uitstek in die poësie gebeur, maar veral ook in die bundel. So byvoorbeeld word die erotiek as boeg gebruik, in diens van 'n ander saak

(soos later sal blyk). So ook die menigte vergelykings en simbole; alles word gebruik in diens van iets anders; een ding/saak word omvat in n ander, in so n mate dat die bundel uiteindelik n oorkoepelende metafoor word: alles daarbinne staan in diens van die oorkoepelende segging.

Die verskillende figure (man en kinders) word as materiaal/boustof gebruik om die familie as beeld/metafoor te konstrueer, met ander woorde, hier is sprake dat die familiële in diens van die poëtikale staan, én dat daar in die geval iets gekonstateer word oor laasgenoemde, maar ook oor die poeët.

Die gedig besit n inherente ordeningsbeginsel waardeur die komposisie alreeds semanties kategoriseer. Op grond van die aantal versreëls per strofe is die volgende patroon sigbaar en hoort die volgende strofes numeries dus bymekaar: 1 en 6 (twee versreëls elk), 2, 3, en 4 (drie versreëls elk) en 5 en 7 (vier versreëls elk):

str. 1: moeder
in verhouding tot
kinders
str. 6: vader
in verhouding tot
kinders

=
OUERS
IN VERHOUDING TOT/
IN DIENS VAN
KINDERS

str. 2: jongste kind
str. 3: middelste kind
str. 4: oudste kind

=
KINDERS ELK MET EIE
INDIVIDUELE AARD

str. 5: ma (as digteres)

str. 7: ma as digteres

MA
= IN VERHOUDING TOT/
IN DIENS VAN
DIGKUNS

Na die sintuiglike waarneming van die moeder in strofe 1 ("van agter my lessenaar...sien ek"), en die beskrywing van haar waarneming in strofes 2, 3, 4, 5 en 6 vanuit n buiteperspektief, kom sy in strofe 7 tot n nuwe eie perspektief oor haarself:

"kletter (die pen) uit my hand
klad strofes 2, 3, 4 en 6".

Die strofes hier ter sprake is dié van die gedig, met ander woorde net strofes 1 en 5 (en 7 waarmee sy op daardie oomblik besig was) bly behoue; dit wil sê net die strofes oor háár, die vrou, die moeder, die oermoeder van die woord, die digteres, hou stand en is van belang - die beelde/vergelykings/~~me~~tafore as sodanig nie. Die familiefigure as beeldmateriaal word bloot gebruik om die 'ek' te belig. En dit is presies wat alreeds in die omskrywing van die titel ter sprake was.

Strofes 2, 3, 4 en 6 word in eie handskrif onherkenbaar geklad "tot gemenebes": n bond van state gevorm deur die vrywillige vereniging van die betrokke lede. Dit is enersyds interpreteerbaar as n huisgesin (eerste vlak van interpretasie); andersyds, as die verskeidenheid materiaal (waaronder die familiefigure ook tel) wat as beelde gebruik kan word in die maak/skep van poësie. Maar hierdie vrywilligheid om getransformeer te word tot poësie is n verminking van die eie individuele aard en wese (soos wat strofes 2, 3, 4 en 6 elk getuig van individualistiese karakterisering) van die saak (in die geval die

familiefigure), want net soos die spreker se kinders deur 'n onbekende hand vermink word tot vreemde speelgoed, so word die beeldmateriaal "van agter my lessenaar" deur my hand vermink, want "met hulle is ek", die vrouens waaruit "nie eens kinders te maak (is) nie / en godweet, ock nie poësie nie".⁵¹

Daarom word dit wat geskryf word, 'n klad: 'n vlek, 'n valse aantyging, voorlopige aantekening, en die digter word 'n klads krywer: die maker van waardelose geskrifte.

Die slotsom is, soos 'n mens telkens tevore gesien het, dat ten spyte daarvan dat daar soveel opgeoffer is, die poësie uiteindelik waardeloos geag word. Die poësie bied nie genoeg visie om die naakte werklikheid - en in die geval die veelheid van huweliksfasette - genoegsaam te versin nie.

2.2.3 Afdeling III: "Alsander Klipsalmander / Matthewis, Thewis die bokkie. / En Jannie sit op die toppie / en Dawid maak die joppie."

Die laaste vier versreëls van die saamgeflansde dansliedjie, wat dien as bundelmotto, karakteriseer die derde afdeling van die bundel. Alhoewel die samevoeginge, weglatings en byskrywings alreeds ter sprake was, moet daar nog gelet word op die implikasie wat dit inhou vir hierdie afdeling.

Die naamwoord 'Alsander' is vervat in die ander gekoppelde naamwoord 'Klipsalmander'; so ook word Thewis' vervat in 'Mat-

thewis'. Die versweë gedeelte hier is afkomstig van 'n ietwat gewysigde volksversie/-idioom:

Alsander, Klipsalmander,
Koggelmanner en Koljander
die een lyk soos die ander.

Hierdie uitgelate deel hou as gevolg van verwante assosiasies 'n belangrike betekenis in. Die versweë gedeelte word sodoende gereleveer. Soos Ryan (1982:99) uit 'n dekonstruksie-oogpunt sê: "That which is not present, is not necessarily absent." Dikwels dra dit wat nie eksplisiet in 'n gedig gesê word nie, groter betekenis as dit wat wel gesê word. Die vervatwees in die ander is op grond van gelyksoortigheid - hetsy gedrag, werk, voorkoms of wat ook al - 'n sterk gegewe in die bundel. Hiermee saam hang die volgende: dat elke saak gelyksoortig reflekteer in 'n ander, vervat word in 'n ander, en dat hierdie gelyksoortigheid die basis is vir die feit dat alles saangeweef en -voeg word, "alles aanmekaar geweb"⁵² word. Basies kom dit daarop neer dat die sake wat nie 'n eie ander korrelaat in die bundelkonteks vind nie, meehet aan 'n versameling eensoortiges wat dan op grond daarvan inmekaar 'n korrelaat vind. Voorts word hierdie korrelasie meer uitgebrei en vind elke paar ook 'n objektiewe korrelaat in die bundelgeheel. Uiteindelik vorm die versameling objektiewe korrelate die neerslag van die bundelsegging.

Ter illustrasie: daar is alreeds gewys op die fasette van die self, waar verskillende gestaltes refleksies/maskers van een persoon is. Dié gestaltes is uiteraard in mekaar vervat. So kan byvoorbeeld die sanger in 'visioen van die sanger' gesien word as 'boodskapdraer' van die poëtiese òf die erotiese òf

die dood, maar al drie is weer vervat in mekaar. So is ook dan - soos later sal blyk - die alledaagse handeling (vergelyk byvoorbeeld 'hoe en waarmee oorleef mens dit') of selfs die doodgewone beskrywing van 'n objek ('vlieënde hollander') vervat in 'n allesoorkoepelende teorie (byvoorbeeld dan die van Freud). Maar later meer hieroor.

Die hele kwessie van saamvoeg en -weef is 'n belangrike saak wat aandag verdien, en dit vorm dan ook die eerste swaartepunt van afdeling drie.

Die tweede gedeelte van die volksliedjie "Jannie sit op die toppie / en Dawid maak die joppie" is 'n eksplisiete verwysing na homoseksuele gedrag. Die persona 'jannie' word by implikasie gevind in die gedig 'klein kroniek'. Soos alreeds op verskillende wyses aangedui, is vervat, weglating en byvoeging in die bundel belangrike komposisionele middele wat noodwendige implikasie inhou vir die verstaan van die bundel. So dan is die kleuterverse in afdeling drie gebaseer op reeds bestaande kleuterverse. Die variasies of 'afwykings' (letterlik), sê veel oor die klemverskuiwing wat in die afdeling ter sprake kom. Wat in die oorspronklike kinderversies as die optrede van Jan=netjie meegedeel is, word in die kleuterversies nou die dade van Sannetjie. (Let ook op hoe die name vervat is in mekaar op grond van klanklike kongruensie.) Dit is dus moontlik Sanne=tjie se Jannetjie wat in die bundelmotto ter sprake kom. Maar hierdie Jannie is in 'n teennatuurlike verhouding met Dawid. Dié verbintenis van name roep dadelik 'n assosiasie op met Dawid en Jonathan, persone wie se gedrag deur sommige as homo=

seksueel beskou word. Die Engelse Bybelvertaling⁵³ stel dit só:

"Jonathan was deeply attracted to David and came to love him as much as he loved himself...Jonathan swore eternal friendship with David because of his deep affection for him." (1 Samuel 18:1,3).

Homoseksuele gedrag as komponent van die teennatuurlike (óók 'n onderdeel van die naakte werklikheid), behoort ook onder bespreking te kom, en is derhalwe dan die tweede swaartepunt van afdeling drie.

2.2.3.1 Vervat en saamgeweef: basis van 'n werklikheidsbeleving en 'n poësieteorie

Die gedig 'kunsgalery', wat die derde afdeling van die bundel inlei, is veral op gebeurevlak en ten opsigte van karaktertekening (in watter beperkte mate dit ook eksplisiet in die gedig voorkom) geskoei op die verslagdoening van die homoseksuele verhouding. Dit is ook 'n belangrike verwysingspunt vir die kulturel-terverse wat volg en in 2.2.3.2 volledig bespreek word. Tog is dit van belang dat die 'vervat en saamgeweef'-tema van die bundel in direkte verband met die teennatuurlike gedrag van homoseksualisme gebring word. Die implikasie voortspruitend hieruit is dat poësiemaak die saamvoeg is van verskeie stukke natuurlike werklikheid, maar dat hierdie hele proses 'n onnatuurlike produk lewer, 'n vervalste hoop bied, soos wat die 'kuns'-voorvoegsel in 'kunsgalery' dit duidelik uit spel. Dit sluit dan nou aan by die ontrouheid waaroor groot dele van die bundel dit het; dit word 'n ontrou wees aan die werklikheid, 'n

ontrou wees aan die dwingende en belangrike visioene (net soos die vader in 'Erlkönig' ontrou was aan sy seun se visionêre belewing).

kunsgalery

- 1 die voordeur gooi n goue baard
- 2 knarswyd oor die stoep-
- 3 die man die vrou die kind
- 4 word joviaal na binne geroep.

- 5 n sydeur tregter uit die swetterjoel
- 6 haar skielik in die tuin. die wrakhoutpop
- 7 sit ingedoke. toue en katrolle bamboesagtig
- 8 as sy kop gekrul. die anker uit sy soel

- 9 buik kletter teen die klip.
- 10 die gasheer sit buite,
- 11 kyk terug deur die oop skuifdeure
- 12 na die man waarom die ligte blondelings glip

- 13 en kaats. n voorstedelike trein kuttel verby.
- 14 adderlik pomp sy oë die vertrek.
- 15 die perfekte hande wat daaglik vrou en kind afweer,
- 16 koester spirale wat opsis uit n sigaret.

- 17 n tweeliterkan anyslikeur word ingedra-
- 18 daisy-kettings gloei in die alkohol,
- 19 stamme wat ná kweking gulsig gestol
- 20 het, dryf loom en helder agterna.

- 21 likeur breek die galery in eb en vloed.
- 22 figure verskyn in deure: smal geheup, fyn gebloes,
- 23 weef wiersgewys aan breër heup en forser bors,
- 24 voëls wat in neon bots. sy begin die kind te seek:

- 25 n jongeling hys hom nakend uit die bed-

26 fondue-tousels spinnerak sy lendene af;
27 n olifant bevrug n gousblom in die Battisveld
28 as anthuriums in peulevreugde gil: Hockneystorte is beset.

29 so word alles aanmekaar geweb,
30 uit die mapoggerstat skiet n landskap rasend op:
31 deur dowwe bossievelde kruip aartjies puntenerig
32 inksblou en ligroos teen die totempaal na die lietsjietop.

33 deur geil plastiekkrane en borste waaruit whiskey etter,
34 deur bronstige knaterborsels wat aan fallus-anus-mond
35 tapisserieë hang, duur die soektog - verby
36 jonkmans wat makondi-kaal in dekstoele luier,

37 ander wat in tennishemp en sokkies afwagtend gis:
38 sy sien die duikplank eers otterstil deur waters glip,
39 dan oorverdowend knal...tussen tandjies dryf
40 potsierlik die geflensde nate van n uterus.

Soos alreeds genoem, dui die titel 'kunsgalery' (samevoegend gelees) primêr op n verskeidenheid (teennatuurlike) kuns= afbeeldings wat versamel is met die doel om ten toon te stel. (Die verskeidenheid-idee sluit weer aan by die 'slaai' van die bundeltitel.) Die teennatuurlike kom in die gedig baie sterk na vore, en die 'afbeeldings' betrek die oeroue saak van die kunswerk as "weergawe van die werklikheid" (Grové, 1978:1).

Versreël 1 hou by implikasie twee belangrike dinge in. "Gooi n goue baard" is eerstens n verwysing na die son se strale, en dit word metafories in verband met die "goue baard" van n leeu gestel. 'Son' figureer in die bundel as faktor vir die skep van die regte situasie waarbinne die erotiese verbintenis kan plaasvind. In die gedig 'sonnet' (=net son, inversief ge=

lees), word hierdie betrokkenheid van die son as noodwendige voorloop tot erotiese saamwees gesien:

"die winterson kloek broeis en draai
oor die rooibruin lakens van ons bed
pik-pik na borste, heupe
en skrop geelpoot in pubishare nes".

Die son word in die diereriem (Sodiak) in verband gebring met die sterreteken van die leeu. Die assosiasie word verder uitgebrei deurdat 'leeu' in die bundel figureer as simbool van die man. (Vergelyk 'Die leeu en die roos'-afdeling.) Dus, alreeds in die eerste versreël is daar sprake van 'n moontlike seksuele betrokkenheid, maar net met mans as handelende partye.

Die son val "knarswyd" oor die stoep. Die onomatopeïese woordjie 'knars' is deel van 'n klankwerkwoordkode in die bundel. Die werkwoorde - wat klankmatig ooreenstem - dui op aktiewe betrokkenheid. Vergelyk: "kipper" (p.13), "koer" (p.14), "klepper", "kraak", "knetter", "kloek", "knars", "knal" (p.15), "kraai" (p.30), "knars" (p.43), "kletter" (p.45) en "kwetter" (p.67). Elkeen van die woorde word weer in die loop van die bundel vermenigvuldig.

Versreël 3 konstateer dat die hele gesin, "die man die vrou die kind" na binne genooi word. Die hele situasie (soos beskryf) maak dus 'n aanslag op die eenheid van die huisgesin. Reeds in die begin egter word die vrou (om watter rede ook al) by 'n sydeur "uitgetregter" na die tuin - 'n vooruitskouende spieëlbeeld van die uiteindelijke gebeure wat in 'visioen van die sanger' realiseer. Die tuin figureer as die buiteruimte, die natuur=

like "onbeweide velde waaroor weerlig kners",⁵⁴ wat die moontlikheid bied om n "buiteperspektief"⁵⁵ te kan handhaaf. Buite vind sy "die wrakhoutpop sit ingedoke". 'Wrakhout' is uiteraard die geruïneerde oorblyfsels van n wrak, dikwels gesê van een of ander tipe vervoermiddel, byvoorbeeld n skip of n vliegtuig.

Die skip en die vliegtuig word in die bundel baie subtiel = metaforiseer tot die manlike geslagsdele. Freud (1954:357) het aanvanklik hierdie ooreenkoms raakgesien:

"A quite recent symbol to the male organ in dreams deserves mention: the air-ship, whose use in this sense is justified by its connection with flying as well as sometimes its shape.."

Daarom dan dat in n gedig soos 'Vlieënde hollander', wat verkeerdelik deur Johl (1981:10) gesien word as "daar (is) heel-wat wat nie klop nie", geïnterpreteer moet word in samehang met sy objektiewe korrelaat, wat in die geval in die erotiese onvermoëndheid geleë is. Let op dat die Vlieënde Hollander n skip is wat staan in die Vrystaatse vlaktes - hier is dus glad nie n moontlikheid om òf te kan vaar òf te kan vlieg nie - daar is dus geen sprake van vervulling nie; ten spyte daarvan dat die skipper "wydsbeen" staan; uiteindelik moet hy onhoorbaar (in teenstelling met die klankwoorde wat aksie aandui) anker gooi.

Gesien teen hierdie agtergrond, kry die "wrakhoutpop" n baie wyer dimensie. n Pop is n nagemakte mens, dus n beeld, n onnatuurlike weergawe. Indien die "wrakhoutpop" moontlik slaan op die gasheer in versreël 10 wat lyk soos n voëlverskrikker, is

dit oor die teennatuurlike seksuele aard van die man. Die pop sit ingedoke; klanklik het die woord n assosiasie met 'ingedagte' - nabetragting oor dit wat gebeur het; dit het ook die verwysing na 'ingedok' wees, dit wil sê binne die veilige, beskutte hawe (dok) wees, maar nie aktief besig wees met die doel waarvoor hy geskape is nie - dus, onproduktief (nie-skeppend) funksioneer.

Die pop word geteken met "toue en katrolle bamboesagtig / as sy kop gekrul". Die 'toue en katrolle' funksioneer as n geheel, want n katrol is immers n skyf met n groef op die rand waar n tou omheen kan beweeg. In 'Kleuterverse I' word daar verwys na Sarel Tol se "pap katrolletjie", n duidelike verwysing na sy impotensie. Dit word dan ook karakteriserend van die wrakhoutpop, want die geslagsdele is (alhoewel surrealisties, tog funksioneel) misplaas: nie "tussen (die) bene"⁵⁶ nie, maar dit word as sy "kop gekrul". Die feit dat dit aan die kop vas is, dui op n verwantskap wat ook in 'by die skryf van n M.A.-verhandeling' te vind was - die erotiese drif word doodgedruk deur die neerdrukkendheid van intellektuele beredenering. Onder laasgenoemde word byvoorbeeld ingesluit "beplanning"⁵⁷, "isometriese projeksie"⁵⁸, en "netjiese stellages vers"⁵⁹. Dit alles is "n bedreiging vir die erotiese" (Viljoen, 1982:29).

Daar is n anker vas aan die pop se buik. 'Anker' in die situasie dui nie op n sekerheid nie, maar op n onbeweeglikheid, n immobiliteit.

In versreël 10 word die "gasheer" van die kunsgalery voorgestel,

maar ook hy sit en kyk met n buiteperspektief "terug deur die oop skuifdeure" en spesifiek kyk hy "na die man waarom die ligte glip / en kaats". Een man het dus (letterlik en figuurlik) n ander man in die oog, en die man is deel van "die man die vrou die kind"-eenheid. Laasgenoemde man word belig deur elektriese ligte, en reeds in die eerste spore van die moontlike verhouding tussen man en man, word die natuurlike (die son, soos in die begin van die gedig aanwesig) vervang deur die teennatuurlike, die elektriese ligte. Die neologisme "blonde=lings" sinspeel op 'blindelings' (vergelyk "jou blindelingse gryp na my borste" in 'weervoorspelling'), maar ook die blonde haarkleur van die man. Dit laat die gedagte ontstaan dat die man se "blonde" aansien hom (die gasheer) blindelings laat optree. Hier is met ander woorde n onmiddellike aangetrokkenheid.

Die fokalisator in die gedig vestig dan die aandag op die ander party en sy "perfekte hande".⁶⁰ Freud (1954:359) poneer die volgende: "The genitals can also be represented...by other parts of the body: the male organ by a hand or a foot". Hier is dus n konsentrasie op n erotiese bewuswording, maar wel op n baie subtiële vlak. Dit word dan ook net so subtiel gebeeld. Hierdie "hande" word egter in die daaglikse gang gebruik om "vrou en kind (af te) weer". Die verhouding tussen man en vrou en kind blyk dus nie so rooskleurig te wees soos wat n mens in die begin gemeen het nie.

Voorts koester die perfekte hande "spirale wat opsis uit n sigaret". Die man in OTTERS IN BRONSLAAI word deurentyd gekarakteriseer as die roker: "my man byt op sy tande.../ en druk

sy sigaret stadig in die bordjie dood"⁶¹ en "my man staan krom gerook".⁶² Die verband tussen hierdie gedrag wat die man (as mán) tipeer en die trein (v.13) wat beskryf word in terme van die rook wat hy afgee ("n voorstedelike trein kuttel verby"), lê desnoods n verband tussen die binne- en die buiteruimte en dan ook tussen die personae aanwesig in hierdie ruimtes. Kortom, die gasheer het van buite af n binneperspektief op die man in die kunsgalery. Die verbindingshandeling is die feit dat albei rook (met dan die negatiewe assosiasie daarmee). Dit is van belang om daarop te let dat die rookgewoonte (wat gekoppel word aan die man) n teennatuurlike handeling is.

In versreël 17 kom n tweede (onnatuurlike) saak - wat geassosieer word met die man - ter sprake, naamlik die gebruik van alkohol. (Belangrik is om te beklemtoon dat 'rook' en 'drink' nie hier genoem word bloot as 'lelike dinge' wat die man doen nie. Elkeen van die aksies het n objektiewe korrelaat, in die geval dien hulle as pendante van die teennatuurlike. Dit sal ook later blyk dat dit nie n statiese verbintenis is nie, maar dat dieselfde saak of gegewe (hetsy motief, simbool of wat) in die loop van die bundel (objektiewe) korrelate genereer. Die alkoholmotief is n voorbeeld hiervan.)

Alkohol is deels die oorsaak van Sarel Tol se "pap katrolletjie": "Tol is saans slaperig omdat warm water wyn word / ...word wyn, nee brandewyn".⁶³ Selfs eerwaarde Smit word deur Susanna beskuldig dat sy "tong soveel jare uit bottels fuif", en dat hy "met aangeklamde / bene rondval".⁶⁴ In die algemeen is die beeld van die man een van "met kunsboek sigaret en wyn".⁶⁵

Hierdie dinge loop hand aan hand met mekaar, soos 'visioen van n nasie' dit insgelyks ook uitspel as deel van die komende ondergang: "verdrink in musiek en kunsgalerye / en met die terugkeer onder Domsaitis se Pruisiese skildery / uit Finse glas Glenfiddish te drink".

Die alkohol dien as stuwering om die teennatuurlikheid aan te hits. Die feit dat "daisy-kettings in die alkohol (gloei)", dui in die sin aan dat alkohol lyflike betrokkenheid aanwakker. "Gloei" is n duiding van kragtige hartstog of drif. In versreël 21: "breek likeur die galery in eb en vloed" kan n mens die noodwendige gevolg van hierdie (verhewe) brassery sien in die verwysing na die "breek"-aksie wat gepaard gaan met "eb en vloed". Die ritmiese deining van die see tydens eb en vloed suggereer die lyflike bewegings tydens die seksuele daad (hetsy dit hier letterlik of bloot net in die gedagte voorkom). Maar dít breek die galery (vergelyk ook "wrakhoutpop"), met ander woorde, die verskeidenheid word opgehef: alles en almal word gelykgemaak in hulle teennatuurlikheid: "figure verskyn in deure: smal geheup, fyn gebloes / weef wiersgewys aan breër heup en forser bors". Die afparing van die mans (volgens die geslagsrol wat hulle gekies het) vind plaas. Hierop maak die spreker die gelykstelling tussen die mans en 'voëls wat in neon bots". Die teennatuurlikheid in die metaforiese konstruksie spreek van self.

Die voëlbeeldkode is die eerste keer te vind in 'my tyd is verby', in die gedeeltelike versreël "...rose op duiwe en duiwe op rose". Met die bekende simboliese assosiasie van 'roos' met

vrou (in die bundel), is die duif 'n noodwendige heenwysing na die man. De Vries (1974:47) sê in die verband "(that) a bird was originally a phallic symbol, like fish". Die meeste direkte verwysings na die metaforiese gelykstelling tussen 'man' en 'voël' is te vind in 'Kleuterverse II': "poeftertjie paftertjie / rikkertjie rak / klein ou voëltjie / binne-in sy gat".

Die vergelyking van "voëls wat in neon bots" som dus hierdie teennatuurlike situasie met 'n wrang realiteitsbesef op.

Die vrou - synde dat sy haar man "verloor" het - "begin die kind te soek". Die kind is hier 'n belangrike objektiewe korrelaat. Freud (1964:357) beweer: "Children...often stand for the genitals". Die vrou is dus op soek na haar 'kind': die produk van 'n natuurlike (erotiese) saamwees. Maar meer getransponeerd, kan gesê word dat sy (figuurlik) op soek is na haar geslagsdele; dit wat haar vrou maak; dit wat haar kenbaar vir hierdie vervalle werklikheid maak.

Die soektog is 'n noodwendige verkenning van die werklikheid. Soos die spreker in Marsman se TEMPEL EN KRUIS (in sy VERZAMELDE GEDICHTEN) soek "naar een bezielde verband" of soos die spreker in Van Wyk Louw se 'Groot ode' uit TRISTIA die wesenlike sin van die bestaan naspur, soek die vrou ook daarna. Haar soektog is dus allereers die verkenning van die onmiddellike nabye ruimte, die kunsgalery, en hiermee saam besef sy dat "alles (word) aanmekaar geweb" - die mens se belewing van die werklikheid is 'n blote collage van flardes en brokkies, soos dit ook in die kuns die geval is - 'n skynbare sinlose aaneen-

skakeling. Dan volg die waarneming van die skilderye in die kuns=galery. Die verskeidenheid skilderye word eksemplare van die brokkies van hierdie gebroke werklikheid: "n jongeling hys hom nakend uit die bed- / fondue-tousels spinnerak sy lendene af; / n olifant bevrug n gousblom in die Battissveld / as anthuriums in peulevreugde gil: Hockneystorte is beset /...uit die mapog=gerstat skiet n landskap rasend op: / inksblou en ligroos teen die totempaal na die lietjietop".

Dit is insiggewend dat hier verwys word na Hockney. Sy verwant=skap met Krog is openbarend eenders: "An acute observer even while working from poetry and imagination...straightforward realism, though always allied to a cool awareness of the arti=cialing of his medium." (Hill,1973:399). Soos Antjie Krog wou Hockney "regstreeks kommunikeer, sonder die remming van morali=teit of oorgesofistikeerde kunstegnieke" (Aucamp,1984:76). Vir n volledige oorsig oor die skilderye van Hockney waarna Krog hier verwys, raadpleeg Hockney (1977). Van die Battiss-skilderye is te sien in Schoonraad (1976), maar die meeste daarvan is só reservert dat afdrukke nog nie in die pers beskikbaar is nie.

Hierdie soektog neem haar deur al die afbeeldings van die werk=likheid, brokstukke van die gebroke realiteit. Die 'ek' en die 'jy' én selfs die produk van ons natuurlike funksionering (e=rotiese saamwees) - ons kind - is deel daarvan. Dit word fyn uitgebeeld in versreël 32, waar die 'inksblou' n verwysing is na die man ("bitsige blou"⁶⁶), ligroos na die vrou en totem=paal na die kinders/huisgesin/familie (totempaal = afbeelding op n paal en ook die embleem van n familie). Daarbenewens het

'totem' ook n nasionale implikasie, want dit simboliseer die indiwidu se identifikasie met die sogenaamde 'tribal unit'.

Die res van die afbeeldings kry nou n meer falliese karakter, en begin al hoe meer die werklike feite van die situasie reflekteer: "deur geil plastiekkrane en borste waaruit whiskey etter, / deur bronstige knaterborsels wat aan fallus-anus-mond/tappissérieë hang.../ jongmans wat makondi-kaal in dekstoel luier, / ander wat in tennishemp en sokkies afwagtend gis". Maar al hierdie teennatuurlike ("plasiekkrane" en "borste waaruit whiskey etter") gedrag (gelykstelling tussen "fallus-anus-mond", dit wil sê homo- en orale seksuele funksionering) word gekenmerk deur n aktiewe "afwagtende gis", "n luier", n "brons-tigheid", n "geilte". Die ironie van die situasie word mooi saamgevat in die woord 'geilte'. Dit dra die betekenis van (i) baie vrugbaar en (ii)geslagsdriftig, paarlustig, wulps, maar as gevolg van die teennatuurlike aard van hierdie 'skeppende' krag, dui dit ook op (iii)onbevrug wees. Soos Susanna Smit dit ook stel: "As onbevrugte kuit hang ek onder saad / wat nie kan losskiet."⁶⁷

Die laaste drie versreëls van die gedig sluit die noodwendige verloop van die soektog af. Dit begin met n visuele waarneming van "die duikplank (wat) eers otterstil deur waters glip".

'Duikplank' kan hier tweërlei geïnterpreteer word, analoog aan die patroon wat tot dusver in verskeie gedigte gevind is. Dit kan eerstens, op grond van die vormlike ooreenkoms, dui op die manlike roede of tweedens kan dit ook slaan op die afspringplek⁶⁸ (uitgangspunt, bron⁶⁹) vir n induik in die waters van

skeppende kragte, hetsy dan die erotiese saamwees of die poëtiese voortbrengsel. Albei word gedek deur die ottersimbool (as viriele, skeppende krag). Versreël 39: "oorverdowend knal" dui daarop dat dit die "duikplank" is wat die skerp ouditiewe geluid maak, moontlik vanweë n beetpak daarvan deur die tandjies. Die onwelkome aanwesigheid van die duikplank (= die man) is met aggressie vernietig deur die "olivanti-tande" van die tikmasjien, die metafisiese kloue van die poëtiese, want nou skryf die ek omdat sy woedend is.⁷⁰ Die goed omlynde uterus is potsierlik, lagwekkend voorgestel en gemaak, haar eie aard is mee gespot, en die teenreaksie is om woorde te skryf wat "niks giftigs agter ooglede verberg".⁷¹

Hierdie soeke na werklikheidsin, die 'insien' van die situasie en die (nodelose) reaksie hierop word sodoende geperspektiveer deur die poësie.

Die tema 'vervat en saamgeweef' is ook verstekstueel te bespeur. Die volgende woorde uit die gedig het duidelik die semantiese strekking daarvan: baard, toue en katrolle, spirale, daisy-kettings, weef wiersgewys, fondue-tousels, spinnerak, aanmekaar geweb, aartjies, knaterborsels, tapisserieë en gefflensde nate.

Die feit dat n wye verskeidenheid vervat en saamgeweef word in die belewing van die werklikheid asook in die skryf van poësie, word op klanklike vlak baie goed geïllustreer, en wel deur middel van die rymwoorde. Met rym word hier die volle spektrum van ooreenkomstige klankmoontlikhede bedoel, of soos Grové (1976:96) dit stel: "Die herhaling, gereeld of ongereeld,

van een of meer klanke."

Alhoewel daar in die bespreking wat volg telkens van vier letters vir algemene rymwoordkarteringe gebruik gemaak word, dui dit nie aan dat die a van strofe 2 of 3 rym met die a van strofe 4 nie. Die letters word bloot kategories gebruik om die variasie in klankverbindingsmoontlikhede uit te lig en sodoende die vervat-en-saamgeweefte tema ook op verstegniese vlak uit te wys.

strofe 1	a b c b	
" 2	a b c a	
" 3	a $\bar{b}$ $\bar{c}$ a	(assonans tussen b en c, wat nie in strofe 2 voorgekom het nie)
" 4	a b c d	
" 5	a b b a	
" 6	$\bar{a}$ $\bar{b}$ c $\bar{d}$	(assonans tussen a, b en d wat nie in strofe 4 voorgekom het nie).
" 7	$\bar{a}$ b $\bar{c}$ $\bar{a}$	(assonansie-ooreenkoms tussen twee van die rymwoorde en n ander een wat nie in òf strofe 2 òf strofe 3 voorgekom het nie).
" 8	$\bar{a}$ $\bar{b}$ c b	(allitererende eindklanke op grond van die gelykmaking van eksplosiewe, alhoewel nie rymwoorde nie).
" 9	a b $\bar{c}$ $\bar{a}$	(allitererende én assonerende klanke in twee nie-rymwoorde, nie dieselfde as in strofes 2, 3 of 7 nie).
" 10	$\bar{a}$ $\bar{b}$ c $\bar{a}$	(assonerende /i/-klank, nie dieselfde as in strofes 2, 3, 7 of 9).

Deur middel van die rym - n verstegniese middel - word die 'vervat-en-saamgeweef'-tema dramaties vergestalt.

Die gedig 'kunsgalery' lê dus veral drie dinge bloot. Eerstens dat die ganse werklikheid n sekondêre belewing is; tweedens dat die hele werklikheid, vanweë die teennatuurlike lewensgedrag en verwronge perspektief van die mens, verbrokkel het, en derdens dat dit ook as saamgeflansde 'geheel' beleef word.

2.2.3.2 Teennatuurlike gedrag: n noodwendige gevolg van hierdie gebroke werklikheid en die se onderliggende stuwende lewensmag

Al manier om hierdie jammerlike situasie die hoof te bied, is deur dit te perspektiveer. "Die speelse kinderlikheid dien in hierdie reeks as 'objective correlative' vir n onaangename stuk geskiedenis." (Kannemeyer,1983:507). Hiermee saam word "die wreedheid...onderstreep deur die irrasionele kombinasie van van naïewe kleuterverspatrone met n volwasse en wrang perspektief op die seksualiteit" (Viljoen,1982:29). Freud (1954:377) het in die psigoanalise ook n soortgelyke korrelasie kon peil: "Thoughts of a serious kind, far removed from anything sexual, can come to be represented by infantile sexual material."

Die strekking van die kleuterverse is meestal voor-die-hand-liggend. In 'Kleuterverse I' word die rol van alkohol in die situasie weer eens beklemtoon: "Tol is saans slaperig omdat warm water wyn word." Tol (die volle reikwydte van sy naam kom later ter sprake) se antwoord hierop is dat hy "saai slaaisaad". Enersyds kan dit gesien word as die "bronslaai" van die bundel-titel; tog is dit ironies genoeg n onproduktiewe saai. Ander=

syds kan n mens dit sien as die saai van n verskeidenheid saad, wie dan ook die ontvanger daarvan (man of vrou) mag wees. Die vraag is egter: "wat word dan tog van Tol.../ dat hy so graag in n bieblebomse huis / met bieblebomse kinders lol?". Die bieblebom-verwysing kom uit die gedig 'Bieblebomse berg' (in Op=perman se KLEUTERVERSEBOEK). Dit gaan in die gedig oor die berg waar die huis van die Bieblebomse kinders staan, en hulle word beskryf as besig om te eet. Die gedig begin só:

"Hier is die sleutel
van die Bieblebomse berg."

Dis asof die Krog-gedig vra: "wat word van Tol?", en die gedig antwoord en sê: "hier is die sleutel tot die antwoord". Die antwoord moet gevind word, die sleutel tot die verstaan van hierdie sieklike situasie moet gevind word. Die hele problematiek word later n groter dwingendheid wanneer Susanna Smit óók die antwoord wil hê:

"(ek) kon voel God dryf
my om myself kaalvoet uit te skryf
teen hierdie brons geskubde Drakensberg".⁷²

Eers indien n mens dié gegewe raaklees, word die volle reikwydte van "Jannie sit op die toppie" van die bundelmotto in volle perspektief gesien.

'Kleuterverse II' is ook n vormvariant van n kleutergedig. In hierdie geval is die woordverskille van groot betekenis; vergelyk die verwerkte gedig met die kinderrympie van Jeanette Pistorius:

Die varkie

- 1 Woepertjie wappertjie
- 2 dikkertjie dok,
- 3 woeps spring die varkie
- 4 dwarsoor sy hok.

- 5 snoetertjie snatertjie
- 6 rikkertjie rak,
- 7 klein ou pooitjies
- 8 binne-in die bak.

- 9 sikkertjie sakkertjie
- 10 nikkertjie nok,
- 11 woeps spring die varkie
- 12 weer terug in die hok.

Kleuterverse II

- 1 poeftertjie paftertjie
- 2 doktertjie dek
- 3 woeps spring n varkie
- 4 in haar man se bed.

- 5 poeftertjie paftertjie
- 6 rikkertjie rak
- 7 klein ou voëltjie
- 8 binne-in sy gat.

- 9 suckertjie sakkertjie
- 10 vroukertjie nie gek
- 11 skop slap voëltjie en varkie
- 12 woeps uit die bed.

Versreël 1 se verandering van "woepertjie" na "poeftertjie" is funksioneel in die sin dat n 'poefter' in alledaagse spreektaal n sinonieme begrip is vir n homoseksueel, wie se gedrag

bevestig word in "woeps spring n varkie / in haar man se bed". Die variante vorm in versreëls 7 en 8 sê letterlik wat tussen die twee homoseksuele gebeur: "klein ou voëltjie / binne-in sy gat". Die "suckertjie"⁷³ van versreël 9 is die spreker wat besef dat sy vir die gek gehou is.

Die belangrikste variasie in die gedig, is in versreël 3, naamlik dat die gespesifiseerde "varkie" in die gedig, "Die varkie", in 'Kleuterverse II' - waar gespesifiseerdheid juis van belang is - bloot n varkie genoem word. Die implikasie voortvloeiend hieruit is deel van die bundelsegging. Dit hou in dat dit in die gedig en in die afdeling nie soseer gaan oor die homoseksuele gedrag as sodanig of oor "die wreedheid wat mense in seksuele verhoudings teenoor mekaar openbaar nie" (Viljoen, 1982:29); dit word slegs as eksponent van die gebroke werklikheid voorgelê. Die gebroke werklikheid is die gevolg van n onderliggende lewensmag. Die gedigte is bloot eksemplare van die "nuttelose dae" ingeperk in "n hut van paal en riet".⁷⁴ Daar is dus n wyer segging, n "verheven staat"⁷⁵ waarna gesoek moet word.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK TWEE

1. Vergelyk die leksikale reikwydte van só 'n bepaling: control by rule, subject to restriction...adapt to requirements" (THE OXFORD ILLUSTRATED DICTIONARY).
2. Die geleksikaliseerde definisies is, behalwe wanneer dit eksplisiet anders aangedui word, te vind in die HAT (VER=KLARENDE HANDWOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL) van O=dendal et al., (1983). Kursivering is deurgaans van die ou=teur (TG).
3. 'kunsgalery'
4. 'selfpotret'
5. 'by die skryf van 'n M.A.-verhandeling'
6. '6. Pietermaritzburg, 6 Augustus 1863'
7. '2. Langs die Sandrivier, 29 Augustus 1838'
8. 'hoe en waarmee oorleef mens dit?'
9. In plaas van melk, drup "speeksel" uit haar borste; die "stengel helder bloed" (menstruasieafskeiding) dui ook aan dat daar nie sprake van bevrugting is nie. Ten spyte van die potensiele vrugbaarheid, is vervulling slegs moontlik deur die aktiewe in-span van die woord.
10. 'oortyd-assosiasies II'
11. '2. Langs die Sandrivier, 29 Julie 1837'
12. 'visioen van die sanger'
13. '2. Langs die Sandrivier, 29 Julie 1837'
14. '4. Pietermaritzburg, 13 Junie 1847'
15. '3. Pietermaritzburg, 9 Junie 1842'
16. Daar word 'n negatiewe assosiasie geheg aan die elf en die dwerg, terwyl kabouter weer 'n positiewe assosiasie het.

17. 'visioen van die sanger'
18. 'selfpotret'
19. '6. Pietermaritzburg, 6 Augustus 1863'
20. Dit is n goeie moontlikheid dat die sogenaamde gestorwe digter waaroor die gedig dit het, N.P.van Wyk Louw is. Die spreker in die gedig verwys ook onder andere na verhoudinge buite die eg, en dit is byvoorbeeld bekend dat Louw en Sheila Cussons n "destydse vriendskap" (Botha, 1985:16) gehad het.
21. 'met hulle is ek'
22. 'selfpotret'
23. Die nasionale is veral sterk aanwesig in 'visioen van n nasie'. Voorts is al die gedigte in afdeling vier gefundeer in die nasionale verlede.
24. My kursivering.
25. Die man/vrou-verhoudinginterpretasie word uiteraard in die geval opgehef.('2. Langs die Sandrivier, 29 Julie 1837').
26. '4. Pietermaritzburg, 13 Junie 1847'
27. Indien n vrou met n sterk kreatiewe skeppingsdrif (soos Susanna dan, of meer algemeen, 'die vrouespreker in die bundel') nie toegelaat word om sterk te figureer nie, of soos in die geval onderdavig moet wees aan n swak mansfiguur, sy juis - en dit is psigologies fundeerbaar - vir haarself n 'raamwerk' skep waarbinne sy kan bestaan (regeer?). Daarom is die disjunksie van karakteriseringskenmerke (wat deur middel van simboolgebruik met haar in verband gebring word) ook in die lig gekleur. Só n beskouing is bietjie ver van die literatuur gaan haal, maar tog help dit in die interpretasie van die gedig en kan dit as

geldend aanvaar word.

28. 'Metafisies' of 'metafisika' is begrippe wat algemeen in n ruimer konteks gebruik word as wat dit leksikologies verklaar word. In die studie word metafisika ook in verband gebring met die bosinnelike en die nie-aardse.
29. Vergelyk die aanhaling uit 'kunsgalery': "sy sien die duikplank eers otterstil deur waters glip, / dan oorverdowend knal...tussen tandjies dryf / potsierlik die geflensde nate van n uterus".
30. "O ek weet / hoe otters geil en spuls / my tot stukkies vis baljaar en vréét..."('2. Langs die Sandrivier, 29 Julie 1837').
31. Vergelyk in die verband Johl (1981) se resensie met die titel "Nuwe Krogbundel dalk nog n kultusroering." Hy voer in die resensie aan dat Antjie Krog in elke generasie n nuwe kultus skep wat nagevolg word deur die vroue van die land.
32. 'Onderliggend' word doelbewus gebruik omdat ek hierin n direkte (onderbewustelike) verband wil sien.
33. In hierdie lig gesien, is die twee gedigte 'beesslag' en 'varkslag' onmisbare skakels in die eerste afdeling. Die "keel-af os lê langs sy binnegoed / hy rol oor die werf geluidloos lig / sy fluweeltapyt van bloed"-idee word ook n blootlegging van die ek se intiem-innerlike. Soos in die openingsgedig word die kombers gelig en die 'onsienlike' onthul.
34. 'die skryfproses, as sonnet'
35. 'selfpotret'
36. 'selfpotret'

37. 'die skryfproses, as sonnet'
38. 'by die skryf van n M.A.-verhandeling'
39. 'daarsonder'
40. 'daarsonder'
41. 'selfpotret'
42. 'oortyd-assosiasies I'
43. '3. Pietermaritzburg, 9 Junie 1842'
44. '"n volk bring hulde"'
45. 'sonnet'
46. Hier dan ook spesifiek gerig op die erotiese, want "love and sex...seems a mutual eating" (Holbrook,1979:25,28).
47. 'my tyd is verby'
48. 'sonnet'
49. 'ode to a perfect match'
50. Vergelyk in die verband die digteres se eie studie oor FAMILIEFIGURE IN DIE POËSIE VAN D.J. OPPERMAN (1982).
51. 'met hulle is ek'
52. 'kunsgalery'
53. Vreemd genoeg wys die Engelse Bybelvertalings hierdie saak meer pertinent uit as die Afrikaanse vertalings. Om hierdie rede word n erkende Engelse vertaling THE GOOD NEWS FOR MODERN MAN aangehaal.
54. 'weervoorspelling'
55. 'die dag gee hom oor aan sy droefheid'
56. 'ballade vir n vyf-jarige huwelik'
57. 'weervoorspelling'
58. 'ode to a perfect match'
59. 'die skryfproses, as sonnet'
60. Vergelyk ook: "jou hande korreleer presies die argitekto=

niese opsny / van perfekte spek en eiers" (in 'ballade vir n 5-jarige huwelik') en die opmerking vroeër wat ook van toepassing is op die strakheid van "argitektoniese opsny".

61. 'weer eens'
62. 'familiefigure as beeldmateriaal'
63. 'Kleuterverse I'
64. '4. Pietermaritzburg, 13 Junie 1847'
65. 'die dag gee hom oor aan sy droefheid'
66. 'ode to a perfect match'
67. '4. Pietermaritzburg, 14 Junie 1847'
68. Vergelyk 'Groot ode' se "duik-in-water".
69. Vergelyk die bundeltitel, OTTERS IN BRONSLAAI.
70. 'visioen van n lessenaar'
71. '6. Pietermaritzburg, 6 Augustus 1863'
72. '6. Pietermaritzburg, 6 Augustus 1863' (my kursivering).
73. 'to be a sucker' = om dom-naïef te vat wat aan jou voorgehou word (n spreektaalvorm).
74. '4. Pietermaritzburg, 14 Junie 1847'
75. '1. Graaff-Reinet, 7 Junie 1813'
