

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

**Dissonansie**  
**in die**  
**digkuns van Antjie Krog**

Tesis ingelewer ter voldoening aan

die vereistes vir die graad van

Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Kaapstad

Studieleier: Mede-Prof. Joan Hambidge

**Declaration:**

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

signature removed

---

H.M. Olivier (née Wipplinger)

7 September 2000

Vir Piet

“jy verduur my  
jy bepaal my  
jy hou my orent  
jy lont my tot beheerbare dinamiek  
sardonies soldeer jy maskers vir my kas”

(Uittreksel uit “Beware of the dog – II ek kyk nie na jou gryswordende hare nie”  
*Jerusalemgangers* 1985:39)

## Bedankings

Dr. (S.E.) Lisbé Smuts wat die aanvanklike studie moontlik gemaak het.

Mede-Professor Joan Hambidge, my studieleier en strateeg! Haar leiding het verder gestrek as net die voltooiing van 'n akademiese taak.

Amanda de Stadler en Huibré Müller vir waardevolle raad met die afronding van die tesis.

Betsie Koch vir die getroue ondersteuning met die oordra van boodskappe na die binnekamers.

Vriende en familie wat geïnteresseerd voorgekom het, nie altyd verstaan het nie en juis daarom 'n motiverende rol gespeel het.

Thank you Margie and Stewart, the word wizards!

University of Cape Town

## Abstract

Antjie Krog's poetry from the beginning caused a stir in educational, church and academic circles. This was not only because of her forthrightness about sensitive issues, but also because of the new manner in which she used Afrikaans. Dissonance which continually manifests itself in her poetry, reflects the fact that, as a feminist poet in a strongly patriarchal orientated society, she rejects the marginal position of women in a phallogocentric world. The personae in her poetry express the conflict of women caught up in a quagmire of phallogocentricity. On the one hand, this provides a safe milieu in which a woman, cared for by the man, can use her time as a member in a "privileged position" to care for the needs of her husband and her family. But always as "the Other", the subordinate. On the other hand, the independent and individualistic thinking woman experiences the control exercised by a domineering patriarchy as inhibiting, restrictive and unacceptable.

Traditionally women have been conditioned to live their lives within the parameters of the male, which included reading and writing like a man. Poetic language was traditionally a masculine preserve. Feminists reject this conditioning, choosing a way of writing and of reading which centres around the realities of what it means to be a woman. It is important to be aware of the compromises many women have had to make to gain recognition in the literary world. The stern reprimand Krog received when her poem "my mooi land" appeared seemed to engender a compromise aimed at placating the patriarchal system.

This thesis proposes that all literature is fundamentally and intrinsically political. In this way a group acquires and keeps power. Krog uses language in an assertively political way to suggest how women have been penalized in the past. She uses her poetry to expose how phallogocentrism is entrenched in literature. Krog vents her anger through the personae in her poetry. At times this anger is forthright, at times concealed. Through her poetry sexism, misogyny and the subordination of women, in their quest towards equal recognition and equal participation in every sphere of life, are attacked and condemned. These elements in Krog's poetry are at times an important main text, at other times a meaningful sub-text. The task of the feminist reader is to undertake a critical reading of contemporary texts, and to re-read earlier

texts so as to point out how so-called "universal" texts manipulated and stereotyped the woman and placed her in a subordinate and inferior position.

Examples from Antjie Krog anthologies, from 1970 to 1995, are used to illustrate the dissonance in her poetry.

This writer concludes that although Krog, as an outspoken feminist, felt herself free to write her enigmatic poetry, she still had to make compromises in a phallogocentric social milieu. Her absolute identification with nature in the last poem in *Gedigte 1989-1995* (1995) is yet another indication of the initial dissonance which manifested itself in the anthology *Dogter van Jefta* (1970). This reader agrees with the supposition of Rosi Braidotti (1991:15), that in a society of diverging routes women as philosophers need to establish new ways of thinking. The only way for men and women alike to maintain an equilibrium, is to keep a balance like trapeze artists walking a tightrope.

University of Cape Town

## Opsomming

Antjie Krog se poësie het van meet af aan polemieks veroorsaak. Hierdie verskynsel was nie net as gevolg van haar uitgesprokenheid nie. Dissonansie wat deurentyd in die poësie van Krog voorkom, het hoofsaaklik te doen met die feit dat sy as feminis in 'n sterk patriargaal georiënteerde samelewing die marginale posisie van die vrou in die fallogosentriese wêreld verwerp. Die personae van Krog se gedigte manifesteer die konflik wat vroue vasgevang in die web van fallokrasie ervaar. Aan die een kant bied hierdie situasie 'n veilige milieu waarin die vrou versorg deur die man, met die taak van huisvrou/kinderversorger en as lid van die "bevoorregte stand" haar tyd deurbring, maar dan altyd in die situasie van "die Ander", die ondergeskikte. Aan die ander kant word oorheersing deur die patriargaat deur die individuele en onafhanklike vrouedenker as beperkend en dus onaanvaarbaar ondervind.

Tradisioneel is vroue gekondisioneer om hulle self uit te lewe, (dit sluit in om te skryf en te lees), vanuit 'n man se verwysingsraamwerk. Feministe verwerp hierdie kondisionering en verkies 'n skrywe en 'n lesing wat rondom die vrou se realiteite sentreer. Die belangrike punt wat hier gemaak moet word, is dat sommige vroue, juis om erkenning te verkry in die literêre wêreld moes kompromitteer. Aanvanklik kom Krog tot 'n vergelyk na die striemende aanval na haar skoolgedig "my mooi land".

Die tesis word gebaseer op die uitgangspunt dat alle literatuur politiek is, waardeur 'n groep mag kan verkry en behou. Deur haar digkuns stel Krog die wyses waarop fallokrasie en fallogosentrisme in letterkunde verskans en ingegrawe is bloot. Van primêre belang is die afkeuring van seksisme, vrouehaat en die onderdrukking van vroue in hul strewe na gelyke erkenning en gelyke deelname op elke gebied van die samelewing. Die taak van die feministiese leser is om kontemporêre tekste te lees en om vroeëre tekste te herlees om aan te wys hoe sogenaamde "universele" tekste die vrou manipuleer en stereotipeer as die "tweede seks" en haar derhalwe in 'n sekondêre posisie plaas.

Om die dissonansie in Krog se digkuns te illustreer, word voorbeelde geneem uit die digbundels van Antjie Krog vanaf 1970 tot en met die bundel gedigte *Gedigte 1989-1995* wat in 1995 verskyn het.

Hierdie skrywer kom tot die gevolgtrekking dat alhoewel Krog as uitgesproke feminis haarself totaal vry voel om as vrou haar eiesoortige digkuns te beoefen, sy as vrouedigter in 'n fallogosentriese leefruimte nogtans baie kompromieë moes tref. Haar algehele opgaan in die natuur in die finale gedig van *Gedigte 1989-1995* (1995), is steeds aanduidend van die dissonansie wat vanaf die bundel *Dogter van Jefta* (1970) manifesteer. Hierdie leser sluit aan by die aanname van Rosi Braidotti (1991:15) dat in 'n samelewing van divergerende roetes, 'n ewewig gehandhaaf kan word, slegs indien mans en vroue soos sweefstokkunstenaars die balans behou.

University of Cape Town

I will give full reign to this notion of dissonance, so as to stress the point that all elaboration of theory today – especially for a feminist woman – can only be a play of lines which intersect only to break up instantly, of breaches which open into the void, of tracks which multiply indefinitely. There is no longer any ultimate truth to establish: free at last from the encumbering pursuit of completion, synthesis, fullness, women as philosophers need to establish new balances, to invent new ways of thinking. For if Ariadne has fled from the labyrinth of old, the only guiding thread for all of us now, women and men alike, is a tightrope stretched above the void.

Rosi Braidotti (1991:15)

University of Cape Town

“woorde is ‘n yl beskutting  
in hierdie wêreld  
woorde is ‘n spel  
woorde is weerkaatsers  
wat duisende strale  
laat wegraak in die lug”

(Antjie Krog – *Januarie suite* 1970:17 – Die eerste strofe uit: “Duet”)

1129

Tell all the Truth but tell it slant –  
Success in Circuit lies  
Too bright for our infirm Delight  
The Truth’s superb surprise

As Lightning to the Children eased  
With explanation kind  
The Truth must dazzle gradually  
Or every man be blind –

(Uit: *Further poems by Emily Dickinson.*)

# INHOUD

	Bl.
<b>AFDELING 1: Inleiding</b>	1
<b>AFDELING 2: Geslagtelikheid, gender en seksualiteit</b>	8
2.1 Anatomiese en biologiese verskille: geslag	8
2.2 Kulturele konstrunkte:	9
2.2.1 Gender	9
2.2.2 Feminismes	10
2.2.3 Chauvinisme	12
2.3 Seksualiteit	15
<b>AFDELING 3: Dissonansie</b>	19
3.1 Die dissonansie inherent aan die digkuns van Antjie Krog	19
3.2 Die wanklank wat die harmonie verbreek	21
3.3 Dissonansie manifesteer in die nie-eenheid van die Subjek	22
3.3.1 Die ambivalente aarde van die Subjek	23
3.3.2 'n Moedswillige en eiesinnige Subjek?	25
3.3.3 'n Veelvuldige diskoers	28
<b>AFDELING 4: Dissonansie in Krog se "kaalvoet"-gedigte</b>	34
4.1 "kaalvoet"-gedigte	34
4.2 "MA"	36
4.3 Krog se skoolpoësie	41
4.4 "ek moet kaalvoet gekis word"	44
<b>AFDELING 5: Dissonansie in die huis</b>	49
5.1 Huislike poësie	49
5.1.1 "Klein vrede"	50
5.1.2 "'n daad van verraad"	52
5.1.2.1 "muwwe stofbelle ploert ..."	54
5.1.2.1.1 "Ek het woorde snags geskryf"	57
5.1.2.2 "my tronk van rose..."	63
5.1.3 "wat kan ek anders doen as bid..."	75

<b>AFDELING 6: Dissonansie in die belewenis van die liefde vir die digkuns</b>	83
6.1 "Die digkuns is soos die liefde. Absoluut en stink van die liefde" Breyten Breytenbach	83
<b>AFDELING 7: Dissonansie as ironie</b>	90
7.1 'n Ironiese lesing van "Dogter van Jefta"	90
7.2 Die snykant van ironie:	91
7.2.1 "Dogter van Jefta"	92
7.2.2 "Vir Pa"	93
7.2.3 "The silent Other"	98
7.3 Die semantiek van ironie	100
7.3.1 Ironie: intensie en interpretasie	100
7.3.2 Ironie: die ongelooflike glibberigheid en gevolglike riskantheid daarvan	103
7.4 Die rol van ironie vir die Krog-leser	108
7.5 "ek staan op..." "de refrein werd gezongen"	110
7.5.1 'n Verandering van bewuswees: die Objek word Subjek	111
7.5.2 "my vele verledes gooi ek so en so en sien"	116
<b>AFDELING 8: 'n Nuwe nomadisme – 'n verskil op 'n nie-hiërargiese wyse</b>	123
8.1 "Die digter is dood." Lank lewe die digter!	123
8.1.1 Die bedinging om 'n egalitêre stelsel	124
8.1.2 "I will call it the female feminist way"	126
8.1.3 "The master's tools can dismantle the master's house"	133
8.1.3.1 " <i>n volk bring hulde</i> " en "man ek lus 'n twakkie"	133
8.1.3.2 Die "afwesige vrou"	141
8.1.3.3 "Ginogenese as diskoers van mag"	143
<b>Epiloog</b>	147
<b>L' envoi</b>	154
<b>Bibliografie</b>	155

## AFDELING 1: Inleiding

Antjie Krog se literêre reputasie is gekleur deur die polemieke wat gevolg het op haar eerste skooljaarblad-gedigte, onder andere, "my mooi land". Die beeld wat daardeur van Krog deur die media geskep is, is dié van 'n uitgesproke, eiesinnige, moedswillige en selfs radikale jong skrywer. Pieter Conradie (*Geslagtelikheid in die Antjie Krog-tekste* 1996:5) verwys na die destydse "teregwysing vanuit Afrikanerkringe" wat die ferm beheer wat oor die Afrikanerjeug en -kultuur uitgeoefen is, bevestig het.

'n Ander perspektief, naamlik dié van "ginogenese as diskoers van mag" (Marthinus Beukes "Antjie Krog se "man ek lus 'n twakkie": eksemplaartekste van ginogenese as diskoers van mag". *Bundel van referate* 1996:178) blyk uit die bestudering van haar oeuvre, vanaf *Dogter van Jefta* (1970) tot *Gedigte 1989-1995* (1995). Tom Gouws ("Kragtige vernuwende poësie van Antjie Krog". *Beeld* 1 April 1996) bevestig die "ikoniese" status wat aan Krog toegeken is deur elke verskyning van 'n nuwe Krog-bundel, "altyd 'n literêre 'happening'", te noem (my kursivering H.M.O.). Volgens hom is sy een van die mees gelese digters in Afrikaans wat met die verskyning van elke bundel 'n groter gehoor gekry het.

Krog se kenmerkende uitgesproke aanslag het haar aanvanklik as "die treurige probleem van die Krog-dogter" (*Rapport* 4 April 1971) gebrandmerk. Hierdie direktheid van segging wat steeds onmiskenbaar in haar digkuns is waarin sy die "kaalkopwaarheid uitsê" (Gouws 1996) dra klaarblyklik by tot haar gewildheid. Dit wat sy onder woorde bring en wat aanvanklik soveel ontevredenheid ontlok het in patriargale kringe dat selfs die moeder benut was "om patriargale beheer in die naam van onderdanigheid aan manlike besluitneming te vestig", (Conradie 1996:5) word juis die rede waarom Krog se werk nie net in literêre kringe nie, maar ook veral by die algemene leserspubliek byval vind.

Antjie Krog se oeuvre behels gedigte waarin die vele fasette van jongmeisie tot volwasse vrou voorkom. In die gedigte word die teenstrydighede en dissonansie verwoord wat die vrou, en meer spesifiek die Suid-Afrikaanse vrou, op verskillende stadia in haar meelewing en betrokkenheid by die lewe beleef. Die jong oënskynlik

belydende, offervaardige digter-kunstenaar van die bundel *Dogter van Jefta* (1970), ontwikkel mettertyd tot uitgesproke feminis. Die gedigte van die verliefde skooldogter, van die gelukkig getroude en die daaropvolgende ontnugterde geskeide vrou, van die betrokke moeder, wat terselfdertyd die rolle van vrou en sosiale persoonlikheid wil nakom, word vir vele vroue verteenwoordigend van hulle eie soeke na 'n identiteit en na erkenning as vrou in al die verskillende rolle wat van die vrou vereis word.

Joan Hambidge verwys na Krog as 'n "baie belangrike feministiese digter, een wat die volledige spektrum van vrou-wees aanspreek: die jong skoolkind; die student; die jong getroude; die geskeide vrou; die moeder; die geliefde; en les bes, die aktivis" in 'n resensie "Helder nuwe insigte gebied in werk oor voorste vroudigter" (*Die Burger* 18 Mei 1997) oor Pieter Conradie se beskouing van *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks*.

Krog word na haar aanvanklike striemende aanval "gepopulariseer" met die verskyning van haar eerste digbundel *Dogter van Jefta*, in 1970. Ná die verskyning van dié bundel gedigte volg resensies wat die jong digter steeds aan die vereistes van die patriargaat en fallogosentrisme<sup>1</sup> verbind en wat haar subtiel manipuleer tot onderdanigheid aan dié sisteem. J.R.V. (1970) se opskrif "Antjie Krog se debuut bied perspektief", met die aanname dat die eerste afdeling 'n uiteenlopende aantal verse bevat "waaruit 'n duidelike bewus wees van en betrokkenheid met die godsdienstige blyk", negeer belangrike aspekte soos die ironie in opdrag "Vir Pa" voor in die bundel. Dit negeer die rede waarom Krog juis die dogter van Jefta-tema uit haar Calvinistiese godsdienstige agtergrond vir hierdie debuut kies. Dit is aspekte wat in afdeling sewe bespreek word.

Ouers, kinders en die onderwysers kon veral identifiseer met die idees verwoord in die skoolgedigte en die "Ma"-gedig. In *Januarie-suite* (1972) verskyn 'n aantal gedigte waarin die student en jong volwassene hoofsaaklik figureer. Menige van hierdie op die oog af naïewe "kaalvoet"-verse (bespreking afdeling vier) is opgeneem

---

<sup>1</sup> Hierdie term word gebruik in aansluiting by Rosi Braidotti (*Patterns of Dissonance* 1991:211) se term "phallogocentrism". Na die menige dispute oor die bepaalde omlýnde betekenis van hierdie vakwoord, word "fallogosentrisme" in hierdie tesis gebruik.

in voorgeskrewe skoolbundels.

Ná Krog se "Jugendarbeit", aldus Lina Spies (1983:106), verskyn *Otters in bronslaai* in 1981, waarin Krog hoofsaaklik die frustrasies van die huisvrou/ma verwoord. Maar terselfdertyd neem sy met die aanvangsgedig afskeid van die voorgeskrewe fallogosentriese verwoording en skryfstyl met die stelling: "Die digter is dood". Hierdie stelling is 'n bewuste verklaring van Antjie Krog dat die fallogosentriese aanvaarde norme vervang sal word met 'n nuwe stem wat ondubbelsinnig die onaanvaarbaarheid van die patriargale sisteem soos deur vroue ervaar sal uitdaag en bevraagteken. Die kenmerk van die gedigte in *Otters in bronslaai* (1981) is volgens Ia van Zyl in haar resensie "Die baldadigste poësie in Afrikaans" (*Die Suidwester* 1 Februarie 1982), "die verobjektering van die eie gevoel ... louter, onbeskaamde ek-poësie en die meeste gedigte gaan oor intens-persoonlike ervarings".

Met die verskyning van *Jerusalemgangsters* in 1985, word dit duidelik dat Krog nie net haar en haar wêreld verruim nie, maar dat sy "ten seerste verbind is tot die ontwikkeling van volks- en volggene" (Tom Gouws *Beeld* 1 April 1996). Met die publikasie van *Lady Anne* (1989), word dit duidelik dat Krog, soos Lady Anne haar alter ego in die bundel, nie net 'n reisiger deur 'n politieke landskap word nie, maar ook 'n reisiger deur die problematiek van haar eie bestaan. Hiermee word die geweldige konflikte van "en moeder en digteres en minnares en radikaal en huisvrou wees" waarna Joan Hambidge in die resensie "Belangwekkende digbundel" verwys (*Beeld* 18 September 1989) verwoord. Hierdie konflikte is die kernaspekte wat bydra tot die dissonansie onderliggend aan Krog se poësie.

Tom Gouws (*Beeld* 1 April 1996) verwys na die "understatement" van die wyse waarop *Gedigte 1989-1995* in 1995, sonder fanfare, onverwags opgeduik het in boekwinkels. Gouws verwys na die "kragtige vernuwende poësie" van Antjie Krog en maak die stelling dat Krog in die bundel werklik in diens staan "van iets groter as haarself". Hierdie uitspraak sluit aan by die waarneming wat hy reeds tien jaar vroeër oor *Jerusalemgangsters* gemaak het.

Die mag van die patriargaat wat tot onlangs toe nog kanoniserings bepaal het, het tot gevolg gehad dat Krog haarself met groot omsigtigheid verwoord het, veral in *Dogter van Jefta*, *Januarie-suite* en tot 'n mindere mate in *Siklus*. Die teenstrydige emosies wat Krog ervaar met haar ma se verdediging van Antjie, die jong skooldogter/digter, (soos bespreek in afdelings vier en sewe), sou die jong digter lank bybly. Die dissonansie wat sy ervaar as gevolg van die "personae" wat sy moet aanneem om die sosiale Afrikaner-Calvinistiese konvensies te gehoorsaam, word met herlesing van haar poësie, duidelik. Die leser ervaar nie net die dissonansie van die Krog-dogter nie, maar ervaar terselfdertyd 'n lesers-kognitiewe dissonansie as gevolg van die wanklank, voortvloeiend uit die inkongruensie wat blyk uit die offervaardige "Dogter van Jefta"-gedig waarin die slotwoorde "van nou af / verwag ek / U", in totale teenstrydigheid staan teenoor die "vry fokken vrou", in die gedig, "ek staan op 'n moerse rots by Paternoster" (*Gedigte 1989-1995* 1995:66).

Hierdie verhandeling is in agt afdelings verdeel. In afdeling twee word die terme geslagtelikheid, gender en seksualiteit soos omskryf in hierdie tesis kortliks bespreek.

Afdeling drie handel oor die dissonansie inherent aan Krog se digkuns.

In die vierde afdeling word gekonsentreer op Krog se jeugpoësie, wat veral bekendheid verwerf het as gevolg van die "kaalvoet"-gedigte, 'n term wat sy in navolging van J.J. Degenaar (*Eksistensie en Gestalte* 1962:9) gebruik het. Die nuwe insigte wat uit die bespreking voortspruit dien as wegwysers vir Krog se meer onlangse bundels.

Afdeling vyf behandel die konflik in die belewing van kunstenaarskap en moederskap. Die ooreenkomste tussen die liefde vir en die versorging van die geliefdes en die liefde vir die dig en die versorging van die psigiese behoefte as digter en die gepaardgaande dissonansie word uitgelig.

In afdeling ses word die dissonante emosies wat deur die vrou ervaar word, bespreek. Aan die een kant is daar die ongeneentheid en teensinnigheid in die roetine en geploeter en die onromantiese aard van huishouding, teenoor die geborgdheid en vreugde wat die huweliksinstelling as teenkant aan die vrou bied.

Afdeling sewe verwys na die dissonansie wat Krog beleef in die poëtisering in 'n fallogosentriese samelewing. Deur jukstaponering van die gedig, "Dogter van Jefta" (1970:11) en die gedig, "ek staan op ..." uit *Gedigte 1989-1995* (1995:66) word die wordende vrou se vrywordingsproses illustreer.

Ten slotte volg 'n bespreking van gedigte uit *Ofters in bronslaai, Jerusalemgangere* en *Gedigte 1989-1995*, ter illustrasie van "ginogenese as diskoers van mag" (Beukes 1996:178-189) in Krog se oeuvre.

Die doel van die skryf van hierdie verhandeling strek veel wyer as net 'n akademiese oefening. Hierdie skrywer sluit aan by Krog (1989:44) wat beweer dat "'n letterkunde wat hom besig hou met esoteriese menswees terwyl driekwart van sy horison nie menswaardig mag bestaan nie, is 'n letterkunde wat geen bestaansreg het nie". Hierdie stelling bekragtig haar poëtiese verklaring in "parool" (*Lady Anne* 1989:35) "as poësie volhard as luukse bly dit ook leuen".

Die groot aantal literêre geskifte en middelmoolliteratuur oor 'n groot verskeidenheid vrouekwessies wat op winkelrakke verskyn, bewys dat daar wel 'n leemte is oor persepsies van die gaping, al dan nie, wat tussen mans en vroue bestaan. In 'n sober, dog gevoelvolle pleidooi het Mary Wollstonecraft reeds in 1792 in *A Vindication of the Rights of Woman* 'n beroep gedoen om die erkenning van vroue as ten volle produktiewe en geïntegreerde lede van die samelewing. Uit die groot hoeveelheid tekste oor vrouesake blyk dit dat vroue steeds probleme ervaar, nie sodanig om erkenning in die werksmag en in die ekonomiese sfeer nie, maar wel die reg om as vroue te dink, om te dink oor wat hulle dink en om hulleself die reg toe te eien om hulle gedagtes te verwoord. Die fallogosentriese diskoers waarin die algemene publiek opgelei en gesosialiseer is, gee aanleiding daartoe dat vroue steeds nie gehoor word nie. Dat dit (steeds) nodig geag word om jaarliks 'n spesiale vrouedag te reël, is 'n manifestasie van hierdie malaise.

In die artikel "Ek weet wat 'n vrou is", bestempel Gunther Pakendorf (*Die Suid-Afrikaan* 1992:49) die beeld van die vrou in wat in *Dulle Griet* (Riana Scheepers 1991) geskep is as 'n "verouderde" beeld van die vrou. Volgens hom is die persepsie dat die verhouding tussen geslagte basies "sado-masochisties" is, 'n "reduksionistiese en gereïfiseerde" siening. Hierdie siening impliseer dat die vrou

inderdaad as niks anders as 'n seks-objek figureer nie. Dit is die oorsprong van alle geweld teen vroue, van pornografie en seksuele "harassment" tot "wife bashing" en verkragting. (G.P. se terminologie en aanhalingstekens.) Hierdie persepsie van Pakendorf "sluit enige bevryding vanuit die staanspoor uit". Inderdaad, indien dit die ervaring van 'n man is met die lees van *Dulle Griet*, dui dit steeds op 'n onvolledige kennis van vroue se situasie. Of dit kan aanduidend wees dat mans steeds "skandeer" (Krog *Jerusalemgangsters* 1987:11) uit hulle perspektief, en dan is die impasse waarna Rosi Braidotti in *Patterns of Dissonance* (1991:41) oor vroulikheid verwys nie oorkom nie. Braidotti verwys verder na Freud se stelling: "Nor will you have escaped worrying over this problem – those of you who are men; to those of you who are women this will not apply – you are yourselves the problem." Hierdie probleem van vrouwees en die gevolglike haplografering uit die samelewing is 'n belangrike aspek van die bespreking en word in afdeling agt in besonderhede behandel onder die titel "die afwesige vrou".

Die sprekers in die onderskeie tekste uit die Krog-digbundels verteenwoordig verskillende rolle van die vrou en verskillende diskoerse beklemtoon 'n bewussyn van meerstemmigheid van verskil. Haar tekste kan gelees en geïnterpreteer word om onder andere te illustreer hoe die vrou in die fallogosentriese samelewing inderdaad as niks anders as 'n seksobjek waargeneem word nie. Hulle geslagtelikheid en vrugbaarheid word die objek van magsuitoefening. Vroue is steeds vasgevang in linguïstiese tronke van die patriargaat. Die spreker wat haar gevange voel in die "tronk van rose" (*Otters in bronslaaie* 1981:31) van onderdanigheid aan die manlik vooropgestelde idees oor die "plek van die vrou", is 'n illustrasie van die vrou as "die Ander", die "second sex".

Antjie Krog se stelling in die *Suid-Afrikaan* (1989:44) in die artikel "Waarom praat ons van 'vroue'-skrywers" verwys daarna dat "'n gemeenskap net so vry is as wat sy vroue vry is". En sy sluit pertinent die miljoene stemlose swart vroue in wat volgens haar "tot die derde mag onderdruk" was. Alhoewel sy toegee dat haar werk die kleur van haar gesig sal bly, bly die konstante haar vrouwees. En met "borste en vagina" steek sy "duisend grense oor".

Krog verdig die kwessie oor die uiteenlopendheid van die perspektiewe van die verskillende geslagte en hulle belewenis van hulle eie bestaan waarin elkeen sy

demone beveg in die stryd om oorlewing binne vooropgestelde rolle binne die gender-raamwerk. Die vertrekpunt van hierdie ondersoek word in die volgende motto (Braidotti 1991:15) verwoord: dat slegs deur 'n fyn balans te behou, die man en die vrou in elke faset van hul verhouding soos sweefstokartieste op die sweefrek in ewewig kan bly.

University of Cape Town

## AFDELING 2: Geslagtelikheid, gender en seksualiteit

### 2.1 Anatomiese en biologiese verskille: geslag

As uitgangspunt word in hierdie bepreking aangesluit by Lily C. Gerdes (*Die ontwikkelende volwassene* 1981:125) se mening dat geslagsverskille ten opsigte van liggaamlike eienskappe en met betrekking tot sekere aspekte van fisiologiese funksionering en gedrag duidelik en algemeen bekend is. Die filogenetiese eienskappe van die mens, byvoorbeeld die gesig met die oë, neus, mond en ken, is kenmerkend van alle mense. Sommige filogenetiese kenmerke is geslagspesifiek, byvoorbeeld die manlike en vroulike geslagsdele.

Wat egter nie so duidelik is nie, is die mate waarin die gedragsverskille toegeskryf moet word aan biologiese faktore of aan sosialisering. Die twee faktore is so met mekaar verstrengel, dat dit uiters moeilik is om die rol van die twee faktore te onderskei. Pieter Conradie verwys in *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-tekste* (1996) alreeds met die keuse van die titel na die "gemoeidheid" (Conradie 1996:1) van Krog met hierdie aspek wat vanaf haar vroegste werk aan bod kom. In die inleiding tot sy bespreking verwys hy na Krog wat as meisie, en later vrou en skrywer deur haar poësie die voorskriftelikheid, sowel as die verzet teen die beperkinge van vrouwees bevestig. Joan Hambidge<sup>2</sup> ("Belangwekkende digbundel" *Beeld* 1989) verwys tereg na die feit dat Krog deur haar poësie reeds bevestig dat sy as vrou "fallies gemerk" is deur haar aanvaarding van die voorskrifte in 'n fallogosentriese gemeenskap waaruit sy slegs by tye kan ontsnap. Krog gebruik die verskillende sprekers in haar poësie om die wisselvalligheid in die prekêre verhouding tussen die geslagte uit te lig. Hierdie aspek is die basis van die dissonansie inherent aan die digkuns van Krog wat in afdelings vier tot agt bespreek word.

---

<sup>2</sup> Joan Hambidge verwys in hierdie artikel onder andere na die "ek skryf omdat ek woedend is"-gedig in *Otters in bronslaai* (1981:23) en na gedigte uit *Lady Anne* (1989): "Given line: macho-mans gee my die creeps" (p.67) en na die menstruasiekaart (p.60) wat volgens haar die waarheid verklap dat die skrywer slegs "momenteel" bevry word van haar "eie hang-ups".

## 2.2 Kulturele konstrunkte

Gender in hierdie bespreking verwys veral na die vroulike, die vrou en die feminismes. Ooreenstemmende Engelse terme wat hiervoor gebruik word, is "feminine", "female" en "feminism". Uit die oogpunt van die feminismes word die vrou deur mans as "the Other" waargeneem. Aldus Simone de Beauvoir se boektitel, *The Second Sex*. In navolging van De Beauvoir en Kristeva (Moi 1990:138) word na die vrou as "die Ander" verwys as 'n aanduiding van die sekondêre plek wat histories aan die vrou toegeken is. Hierdie tweede en dus mindere posisie wat aan die vrou toegeken is, het veroorsaak dat die vrou uit sosiale aktiwiteite gehaplografeer is. Hierom is hulle dikwels gerangeer om slegs 'n sekondêre rol in die samelewing te speel.

### 2.2.1 Gender

Christelle Stander verwys in die proefskrif, *Perversie as betekenis-skandaal* (1998:31) na die "soewereine posisie van die transendentale subjek" wat deur die "sosiale konstruksies van manlikheid en vroulikheid" in stand gehou word. Furman (1985:73) konstateer dat terwyl geslag 'n anatomiese feit is, verwys gender na die wyse waarop 'n samelewing sy verhoudings tot geslag fiksionaliseer en geslagsrolle vaslê.

Robert Stoller (Plumwood 1989:2) bespreek hierdie konseptualisering soos volg:

Gender is a term that has psychological and cultural rather than biological connotations; if the proper terms for sex are "male" and "female", the corresponding terms for gender are "masculine" and "feminine", these latter being quite independent of (biological) sex. Gender is the amount of masculinity and femininity found in a person, and obviously while there are mixtures of both in many humans, the normal male has a preponderance of masculinity and the normal female has a preponderance of femininity.

Stander (1998:32) gebruik die term "gender" om die natuurlikheid van geslag onder die loep te neem, nie om die konsep van geslag te vervang nie, maar om sosiale politieke, ekonomiese en kulturele houdings teenoor geslag te teoretiseer.

Barbara Ehrenreich kom in die artikel "The real truth about the Female" (1999:42-53) in 'n kommentaar oor die biologiese evolusie tot die gevolgtrekking dat vroue dikwels

sterker, taaier en meer seksueel aktief as mans is. Hoewel die artikel ietwat popularisties en aanmatigend is, bevraagteken sy hoe dit moontlik is dat die man die standaard is wat gestel word waaraan die mensdom moet voldoen. Sy is van mening dat alhoewel die term gender gemunt is, die aannames oor vrouwees steeds deur vroulik (female/feminine) en vrou (woman) aangetas is. Sy kom tot die slotsom dat die term “woman-vrou”, uitgebrei het om vroue in alle sosiale bedrywe en velde in te sluit, vanaf die konvensionele vrou as ma tot die vrou in die professionele wêreld. Vroulik (female) word steeds assosieer met “die Ander” of “the second sex”, die vrou in die mindere posisie.

### **2.2.2 Feminismes**

Feminismes kan in breë trekke omskryf word as enige vorm van opposisie teen sosiale, persoonlike of ekonomiese diskriminasie teen vroue vanweë hulle geslag. Braidotti (1991:147) wys daarop dat dit steeds te vroeg is om oor die geskiedenis van feministiese denke te skryf. Sy reken dat feminismes nóg ‘n konsep, nóg ‘n teorie, nóg ‘n sistematiese stel van uitinge oor vroue is. Dit is volgens haar eerder die wyse waarop sekere vroue verkies om hulle self in die werklikheid te situeer, sodat hulle hulle vroulike kondisie kan bestem. Braidotti (1991:149) verwys na die feit dat die produksie en oordra van mag en kennis in ‘n patronimiese sosialiseringproses plaasvind. Die dissonansie wat uit die poësie van Krog blyk, het veel te doen met hierdie aspekte: sy plaas haar in die werklikheid en loop haar vas teen patrimoniale vooroordele en vooropgestelde norme in ‘n patriargale bestel.

Stander (1998:31) wys daarop dat feminisme nie die konkrete biologiese verskille tussen vroue en mans bevraagteken nie, maar wel die biologiese determinisme van die waarde wat daar aan hierdie wesenlike verskille geheg word. Braidotti (1991:12) voeg ‘n ander dimensie by die biologiese uitgangspunt deur haar verbintenis met die feminismes te baseer op die gegewe dat feminismes vir haar die kritiese en lewende ervaring van die ontdekking van nuwe vrougebaseerde modaliteite van bestaan skep en die kommunikasie van kennis is. Die belangrikheid, volgens Braidotti (1991:149), is dat die feminismeteorieë ‘n intellektuele stem en manier van denke daarstel wat waarskynlik eie aan vroue is. Volgens haar is die kern van die feminismedprojek die paradoks van ‘n kollektiewe soeke na ‘n besondere identiteit wat eie is aan elke vrou

in besonder. Sy verwys na 'n artikel van Marcelle Marini "Les Femmes et les pratiques d'écriture: Quelques réflexions" (Braidotti 1991:151) wat hierdie paradoks uitlig: dat juis deur die uitruiling van woorde en tekste vroue bewustelik of onbewustelik probeer om vir hulleself 'n ander kollektiewe identiteit saam te stel. 'n Kollektiewe identiteit wat terselfdertyd die spesifieke begeertes en behoeftes om te lewe, te praat, te droom, lief te hê en te haat van elkeen individueel sal bepaal en handhaaf.

Die terme "die Ander", "the Other" en "the second sex" verwys na die plek wat vir die vrou aangewys is deur konvensies in 'n mangesentreerde patriargale gemeenskap. Simone De Beauvoir het met haar boek *The Second Sex* (eerste uitgawe: 1949) die waagmoed openbaar om (voor)tydig 'n onderwerp aan te durf wat toe nog slegs in die gemoed van die meeste vroue en sommige mans gekoester is.

Julia Kristeva (*The Kristeva Reader*, Moi 1990:139-141) noem hoe die vrou as "the other sex" deur monoteïsme, eers deur die Joodse geloof en verder deur die Christelike instellings, onderdruk is. Monoteïsme word in stand gehou deur 'n radikale skeiding van die geslagte wat inderdaad as 'n voorvereiste gestel word, want sonder hierdie gaping tussen die geslagte is dit nie moontlik om die vrou te beskou en te analiseer as die man se "Ander" nie. De Beauvoir (1988:611) verwys na die teenpole wat geskep is: vrou teenoor man, die emosionele teenoor die rasonale. Sy verwerp die wyse waarop rede en rasionaliteit ("masculine logic") as dié instrument van manlike oorheersing *par excellence* gebruik word en sy vervolg met sinisme: "... masculine reasoning is quite inadequate to the reality with which she [hier die "vrou" – H.M.O.] deals".

Deur die aanname dat die manlike denke die norm is, word die vrou uitgeskuif as "die Ander", word sy gehaplografeer tot die buitestaander wat nie in die binnekring van besluitnemingsprosesse ingesluit is nie. Braidotti (1991:156) verwys na Virginia Woolf wat van mening is dat die mag van die patriargaat op 'n "metafisiese kannibalistiese" wyse opereer wat op die vrou se energie, intelligensie en arbeidsvermoë teer.

### 2.2.3 Chauvinisme

Chauvinisme word in die HAT omskryf as: "Dweepsieke bewonderaar van sy eie mense en vaderland". *The Concise English Dictionary* gee die volgende tipering: "bellicose patriot; fervent supporter of a cause; **male ~ist**, man showing excessive loyalty to other men and prejudice against women". In die *Groot Tesaurus van Afrikaans* word chauvinis onder die oorkoepelende term "asosiaal" groepeer. Hierdie term sluit woorde in soos: hoogdrawend, onnadenkend, onbeleefd, onbehoorlikheid, indiskresie, onbeskeidenheid, vooroordeel, seksisme en diskriminasie en brutaliteit. Hierdie negatiewe konnotasies is die kwaliteit wat deur die patriargale oorheersing gemanifesteer word waarteen Krog haar in haar digkuns uitspreek.

Na aanleiding van die gedig, "given line: macho-mans gee my die creeps" in *Lady Anne* (1989:67) word die woord "macho" in die HAT nageslaan. Gefrustreerd met die patriargaat, omdat "macho" nie in die HAT<sup>3</sup> voorkom nie, slaan die spreker "manlik" na. Die verduideliking "...: "soos dit 'n "man" betaam (nogal fluks, moedig dapper) teenoor "wat is vroulik? Bevallighede, lis / handwerk, sag, beskroomd, ..." impliseer dat die man met die sterk leiereienskappe, viriliteit en deursettingsvermoë geassosieer word en die vrou met beskeidenheid, teerheid en met lis. Hierdie fallogosentriese lesing en etikettering, illustreer Stander se standpunt dat die biologiese determinisme van die waarde wat daar aan mans en vroue toegeskryf is, juis bevraagteken moet word. Die ontwykende "second sex" is dikwels die jarelange kameraad wat uiteindelik te laat erkenning kry. Hierdie gegewe word deur Krog illustreer in die gedig "'n volk bring hulde" (*Otters in bronslaai* 1981:12), waarin die digter se vrou in die letterkunde-museum postuum by die man "toegelaat" word om haar "gunsteling se(i)soen" te skep.

Mary Wollstonecraft (1996:2) het in 1792 in *A Vindication of the Rights of Woman* gewys op die dubbele standaard wat geld vir die betekenis van deugsamheid by die verskillende geslagte. Vroue is opgevoed volgens die voorbeeld van hulle moeders, gekondisioneer en gesosialiseer in: " ... human weakness, justly termed

---

<sup>3</sup> Ter aanvulling van die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal: Larousse English/French – French/English Dictionary*: macho (a) phallocrate male chauvinist (pig) (b) (viril) macho – machisme (phallocratie) (a) male chauvinist (b) (virilite) machismo.

cunning, softness of temper, outward obedience,<sup>4</sup> and a scrupulous attention to a puerile kind of propriety, (which will obtain for them the protection of man) ...”.

Krog se dilemma om met die vooropgesette rolle aan vroue toegedig te identifiseer, word in *Siklus* (1994:73) verwoord in “Onhandig”: “ek wat nooit my hande kon lig / om iets deeglik en prakties te verrig”. In “familieresepte?” (*Offers in bronslaai* 1981:37) herhaal sy haar konflikgewende gevoel met die kwaliteite wat sy deur die konvensionele sosiale kondisionering van die vrou waarneem om die belangrike integrale kwaliteite van ‘n “vrou” te wees: “wat is daar in my hand” gevolg met die kwaliteite: om handig in die kombuis te wees, om goed te kan koek- en brood bak, om ‘n uithalerkok te wees en om natuurlik te kan geboorte gee, sonder die hulp van mediese aparate. Daarsonder ervaar sy dat sy nie die goedkeuring van die samelewing soos oorheers deur die patriargaat kan wegdra nie.

Die dissonansie wat die spreker in die gedig weerspieël lê in die ambivalente gevoelens tussen die keuse wat aan die vrou gestel word: of sy pas aan by die verwagte konvensionele norme daargestel deur die patriargaat of sy word ‘n randeier in die samelewing in die uitleef van haar natuurlik skryfaanleg. Haar digtalent word wel aangemoedig deur haar ouma en geesgenoot, soos blyk uit die reëls:

dalk  
omdat sy Shelley uit klein fluweelboekies gelees het  
en Keats tussen haar voorslagresepte aangehaal het,  
sou my maer verbroude hand  
haar tog vandag plesier verskaf het.

In Krog se poësie word die noodwendigheid van die uitlewing van die skryftalent haar selfbehoud, soos reeds manifesteer in die ouma se Shelley en Keats aanhalings tussen die “voorslagresepte”.

Verder dui die verwysing na die “penis: manlike roede / stok, lat, rottang, waarmee lyfstraf toegedien word”. Dit dui op die “straf” van die patriargaat wat die vrou opgelê word indien sy nie by hierdie vooropgesette reëls inpas nie. Krog het vroeg geleer

---

<sup>4</sup> Hierdie “outward obedience” van die vrou dra waarskynlik by tot die persepsie dat sy “cunning” of dan “listig” is. Die “gehoorsaamheid” is ‘n verdedigingsmeganisme om ‘n sosiale bestel van patrimonium te oorleef. Hierdie aspekte word bespreek in afdeling sewe.

van die straf wat die afwykende toegedien word. Hierdie punt sal verder bespreek word in die afdelings wat volg.

Die koeplet in hierdie gedig, "given line:" "die sonnet is nie 'n digter's "odyssee op soek" nie, net / 'n trassie wat uit definisie try breek met nimfomaniese bleeps" het betrekking op beide Stander (1998:31) en Ehrenreich (1999:43) se standpunte dat die gender-debat steeds nie die aannames oor vrou-wees vrywaar van vooroordeel nie. Dit bevry ook nie die vrou van die dissonansie wat sy in die samelewing ervaar en beleef nie. Met die woord "trassie"<sup>5</sup> poog Krog om die vrouespreker te skei as seksobjek teenoor selfstandige subjek wat angstiglik op 'n verkenningswerftog is in 'n identiteitskrisis oor die vrou se plek in 'n manswêreld. Dit is 'n uitdruklike versoek om slegs "digter-mens" te wees wat haar skrywerstalent sonder die verwysing na "manlik" of "vroulik" wil uitleef. Die dissonansie blyk egter weer uit die woorde: "nimfomaniese bleeps". Die paradoks is dat hoewel sy as tweeslagtige wese, dus as skrywer as "on"-slagtig geklassifiseer wil word, voel sy haarself steeds vrou en meer nog: nimfomaniese vrou. As nimf wil die skrywer as "halfgodin soos in die klassieke oudheid" (definisie volgens die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*) gesien word. Die Griekse oorsprong van die woord nimf dui reeds op die vroulike "numphe = bruid". Boonop dui "nimfomaan" die vrou met 'n oordrewe seksdrang aan. Die woorde dryf die spot met die verwagtinge van die heersende patriargaat, veral in die lig daarvan dat die gedig in *Lady Anne* net na die twee gedigte oor die twee chauviniste Windham "Windham se Parys" (p.63) en Dundas "Toe Dundas met sy dik aksent", (p.65) volg. Dit verwoord ook terselfdertyd die tweestryd oor die verwagtinge wat aan haar, Antjie Krog, as vrou, ma en skrywer gestel word. Camille Paglia verwys in *Sexual Personae* (1990:658) na vroue as skrywers wat ander personae aanneem en voorgee om te wees wat sosiale konvensies van hulle verwag. Sy beweer onder andere in die bespreking oor die verskillende personae van Emily Dickinson: "Through her feminine personae, the poet pretends to be what she seems to be to the social eye".

---

<sup>5</sup> *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*: **trassie**, (-s). Tweeslagtige wese met onvolledig ontwikkelde gelsagsorgane van albei geslagte; hermafrodiet, moffie.

Die Krog-persona kan in hierdie stadium in Paglia terme as “chthonian<sup>6</sup> and deeply female” beskryf word. Aanvanklik vermy sy die konflik deur oënskynlik aan haar vroulike dimensie alleenlik uiting te gee, soos illustreer in veral die jeugbundels, *Dogter van Jefta* en *Januarie-suite*.

In haar poging tot bevryding van “die plek van die vrou” het Krog die “bleeps” van verontwaardiging vervang met ‘n uitgesproke en onverkrokke diskoers in *Gedigte 1989-1995* (1995) soos blyk uit die besprekings in afdelings drie en vyf. Daarin kyk sy “brutaal” (Krog 1995:48) na mans en deur hulle seksuele vermoëns te ontbloot, kapater sy die patriargaat metafories. Met “gee aan daai lighter” (Krog 1995:50), laat sy die gevestigde idee van “master narratives” (Braidotti 1991:154) in vlamme opgaan en kritiseer sy die mag van taal en die houvas van ‘n fallogosentriese diskoers op sosiale instansies, maar veral op die vrou.

### 2.3 Seksualiteit

‘n Verdere aspek wat van rigtinggewende belang is in die bespreking van die poësie van Antjie Krog, is haar kompromislose en direkte verwoording van seksualiteit. Foucault (Braidotti 1991:82) beskou diskoers oor seksualiteit geproduseer in die samelewing as een van die belangrikste metodes van kontrole en dissipline oor die individu. Soos sal blyk uit die besprekings in veral afdeling sewe en agt maak Krog van taal gebruik om fallokratiese mag uit te wys. Deur die gedigte “Dogter van Jefta” uit die gelyknarnige bundel en “ek staan op ...” (*Gedigte 1989-1995* 1995:49), teenoormekaar te stel, is die dissonansie in die twee kontrasterende diskoerse duidelik. Michel Foucault, in sy bespreking “The Discourse on Language” (1972:12) verwys na die wyse waarop daar in enige samelewing kontrole uitgeoefen word deur seleksie, organisering en herindelings van inligting. Krog gebruik in gedigte seksualiteit en seks om die misbruik van vroue se liggame te vergestalt as dié objek waardeur mans nie net deur die gestalte van die lyflike “oor”heers het nie, maar ook deur fallogosentrisme.

---

<sup>6</sup> Camille Paglia (1990:5) beskryf chthonian as: “Which means “of the earth” – but earth’s bowels, not its surface.”

Die aanloop tot hierdie ginogenese (afdeling agt) word in “*n volk bring hulde*”, die aanvangsgedig (*Otters in bronslai* 1981:11) aangeroer met die aankondiging: “Die digter is dood”.

Na die heruitgawe van *Beminde Antarktika* en *Mannin* in die bundel *Siklus*, maak J.C. Kannemeyer in die resensie getitel “‘Lyfpoësie’ opnuut beskikbaar” (*Rapport* 1994), melding van Peter Blum wat na Opperman se poësie as “teelpoësie” verwys het, in teenstelling met Eybers wat na die roekeloosheid van die seksdaad met ‘n enkele adjektief in “Die geskenk” verwys. Maar, skryf Kannemeyer: “By Krog kry ons by uitstek ‘n lyfpoësie, ‘n tipe vers wat ten volle deur die liggaam tot stand gekom het en wat die volle impak van haar vroulikheid vergestalt.”

Teenoor die offervaardige en gehoorsame diensbaarheid van die dogter van Jefta, (*Dogter van Jefta* 1970:11) waarin die vrou se liggaam volgens Bybelse terme beskryf word, staan van Krog se latere segswyses (hieroor meer in afdeling drie) in skril kontras. Die beeldmateriaal, alhoewel geskep deur dieselfde digter in dieselfde taal, maar met ‘n ander taaluiting, is teenstrydig.

H.C. ten Berge (*Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* Breyten Breytenbach 1973:61-62) maak die volgende opmerking oor Breyten Breytenbach se poësie: “De aardsheid van orale en anale notisies in Breytenbachs werk is selfs grondslag en voorwaarde voor de geestelike bovenbou die daar op volgt. Het gaat om bovinzinnelijkheid die aan de zinnelijkheid ontspringt.” Hy plaas hierdie verskynsel by Breytenbach teen die groter agtergrond van “de westerse poëzie van de laatste jaren”, wat trag om die gedig “als liggaamlik-spirituele ervaring gestalte te geven.”

Hierdie liggaamlik-spirituele ervaring word in afdeling ses bespreek met die teenoormekaarstelling van die liggaamlik-erotiese ervaring tot die lokstem van die muse, “1. visioen van die sanger” (*Otters in bronslai* 1981:21).

Krog, soos Breytenbach, toon ‘n groter sosiale betrokkenheid wat onomwonde verwoord word in haar poësie ná 1980. Sy neem sterk standpunt in teen bourgeois-begrippe en lewenstyle. In *Jerusalemgangere* (1985:18-34), die “ons dorp”-siklus, kom die sosiaal-politiese sterk op die voorgrond. Maar dit is veral in *Lady Anne* in

1989 dat sy haar stem verhef teen ongelykhede op elke vlak. In “EEN” van *Gedigte 1989-1995* betrek sy kwessies wat by haarself ontspring en wat haar onvergenoegdheid met die sisteem vanaf haar eerste bundel *Dogter van Jefta* in 1970 tot die publikasie *Gedigte 1989-1995* in 1995, in só ‘n mate verwoord dat sy die man as spreker laat optree in haar gedig met die veelseggende aanvangsverse: “dié huwelik is my herder / niks ontbreek onder die kollig” (p.43). Die man maak beswaar met:

“moet die kinders suksesvol in gerespekteerde skole  
toekyk hoe hulle pêle lees van hulle ma se plasserige poes  
en hulle pa se geperishde piel  
ek meen my vrou  
jissis, êrens moet ‘n man tog die streep trek”

Krog dig om uitrukking te gee aan ‘n lewenservaring. Alhoewel hierdie term “lewenservaring” ietwat bedenklik kan wees, kan dit tog as oorkoepelende gegewe van Krog se werk beskou word. Sy is die een vrouedigter wat vanaf die begin af aan die hier-en-nou verwoord het. Wanneer Krog in die eerste afdeling van haar bundel *Gedigte 1989-1995* verklaar dat sy sal skryf oor “dinge natuurlik waaroor ‘n mens nooit ‘n gedig sou skryf nie” (p.15), praat sy nie net van die groot politieke dinge soos anti-apartheidskrete en vryheidsmarse vir gelyke regte vir alle Suid-Afrikaners nie. Sy praat ook oor die vrou. Dít is altyd onderliggend aan Krog se poësie. As sy sê: “ons march daarom is ons” (p.11), praat sy ook as vrou namens vroue. Hierdie gegewe word weerspieël selfs op die wyse waarmee sy die vrou se liggaam en liggaamsfunksies gebruik om voluit te sê dat dit alles deel van die samelewing is, dat dit is hoe die vrou se liggaam opereer. Wanneer Krog rapporteer in “dinge natuurlik waaroor mens nooit ‘n gedig sou skryf nie” (p.15) met kru, brutale en pejoratiewe taalgebruik:

pis ek rillend verstard effens hurkend  
tussen my bene deur

in ‘n toiletbak tot in die helfte opgehoop  
met minstens vier verskillende kleure kak

verwoord sy nie net haar weersin teen ‘n sisteem wat toegelaat het dat so ‘n groot sosiale gaping tussen mense ontstaan het nie. Sy verwoord ook haar weersin oor die vrou wat as “die Ander” behandel is. Haar weersin word bevestig in die

liggaamlike wat “verstard” ril. Die urinering met die sterk pejoratiewe “pis” verwoord, trek nie op “township”-taal nie, dit verwys ook na haar totale afkeer. Die vier verskillende kleure kak verwys (dalk ook) na die plat uitdrukking “moenie kak praat nie”. En sy urineer bo-oor hierdie “kak” en sy hoop om nie besmet te word nie, want sou dit die geval wees, word haar algehele renons verwoord met “sal elke senupunt van weersin orent om mal te word / as maar net ‘n enkele druppel op teen my sou spat.”

Deur die personae wat sy in haar digwerk aanneem, spreek sy haar reg uit om as vrou haar eie liggaam en haar eie seksualiteit te beheer. Braidotti (1991:119) postuleer dat die feminisembewussyn in die sosiale en seksuele sfeer outonomie vereis. Volgens haar het analyses getoon dat vroue wesenlik en simbolies die koste gedra het van die manlike seks se eksklusiewe voorreg van outonome selfdefinisie van hul seksualiteit. Op hierdie wyse is vroue onteien van hul eie liggame. In die poësie van Krog wil die verskillende vrouestemme namens vroue die vroulike liggaam weer opeis om vroulike seksualiteit te verwoord.

Camille Paglia (1990:623) beweer: “[f]able is marshmallow myth: it is myth stripped of chthonian realities. Scratch a fabulist, and you’ll find fear of woman and fear of nature”. Sy verwys na die herlewing en oplewing van Dickinson se poësie waarin haar werk sentimentaliseer is. Dieselfde kan van Krog se aanvanklike poësie gesê word. Kritici het gelees wat die fallogosentriese samelewing wou hoor. Paglia reken verder dat die stories wat mans graag vertel (“yarnspinning” volgens haar), ‘n vermydingsritueel is, ‘n defleksie van die sielkundige turbulensie van mans se lewens saam met vroue. Selfs nadat Krog haar “woedende” verse in *Otters in bronslaai* (1981) vasgepen het, was daar nog diegene wat verkieslik die humoristiese Krog of Krog die afwykende wou raaksien. Die meedoënloosheid en genadeloosheid waarmee Krog die konvensies soos vasgelê vir vroue ondersoek en oopgevelek het, het nie dadelik tot die algemene publiek deurgedring nie, want resensente het dit nie so vasgepen nie. Die vrou se lyding was/is huishoudelik en nie verhewe of voortreflik nie en die patriargaat wou dit nie hoor nie.

## AFDELING 3: Dissonansie

### 3.1 Dissonansie inherent aan die digkuns van Antjie Krog

Dissonansie (volgens die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*) word gedefinieer as 'n *wanklank; wanluidendheid*. In die *Groot Tesourus van Afrikaans* word sinonieme aangetref. Die begrippe *onverenigbaarheid* en *uiteenlopendheid*, tipeer Krog se digkuns. Die beskrywende woord in die *Concise Oxford Dictionary* vir "dissonance" is "incongruence". Dit is die inkongruensie, die onverenigbare boodskappe wat Krog vanaf die publikasie van haar eerste verse, onder andere in "my mooi land", in haar gedigte manifesteer. Aan die een kant het Krog die digterlike stem wat die waarheid wil verdig en aan die anderkant voel sy die druk wat op haar geplaas word om nie teen die ideologieë van die apartheidsregering te predik nie (Conradie 1996:4-5). Hierdie onhoudbare situasie noop haar om haar eie digterstem deur woordspeling met ironie te versluier. Hierdie ironiese spreekwyse van Krog word in afdeling sewe bespreek met die analise van die titelgedig uit die bundel *Dogter van Jefta*.

Austin Smith (*Canadian Dimension: Into the Heart of Irony* 1990:51-52) verwys na ironie as die "retoriese noodwendigheid van die tyd", 'n werktuig waarsonder geen skrywer te werk kan gaan nie. Linda Hutcheon (*Irony's Edge* 1995:39-43) reken dat ironie gebaseer is op die noodwendigheid van 'n uitgesluite gehoor wat 'n intensionele gaping tot gevolg het. Sy haal as een van haar motto's die woorde aan van Sophia Antonovna, in Joseph Conrad se *Under Western Eyes*: "... women, children, and revolutionaries hate irony, which is the negation of all saving instincts, of all faith, of all devotion, of all actions." Hieruit blyk dit dat gemarginaliseerde groepe ironie gebruik om te eis dat waardes en konvensies hersiening vereis.

Van Gorp (*Lexicon van Literaire Termen* 1991:106) bespreek hoe 'n dissonante klank die vloeiende beweging van die ritme of die harmonie in die totale klankbeeld van 'n teks verbreek. Soms word 'n dergelike klank opsetlik gebruik om 'n poëtiese effek te verkry. Vir hierdie leser gaan die dissonansie nie net oor die klankbeeld wat verbreek word nie. Dit is ook die totale beeld wat deur konvensie vooropgestel is wat

verbreek word. Krog gebruik beide klank en ironie om hierdie dissonansie teweeg te bring: “die klippe teen die sink / 'n ruit (wat) na *binne* (bars), (my kursivering H.M.O., *Gedigte 1989-1995*, 1995 p.10), die “onpeilbaar pielbaar / nou so pielloos peilloos” (Krog 1995 p.42) wat nadat “elke sillabe skor van venyn” (Krog 1995:45) geuiter is, versoening (tog) nogtans en desnieteenstaande openbaar “in die verblindende lem van die son skuif jy / skielik met die ry na my toe / ... / al wieker teen die onreg – ” (Krog 1995 p.35). Krog se kreatiewe ekstase is soos Paglia (1990:635) dit sou verwoord: “ ... her creative ecstasy is not afflatus but anvil chorus.” Soos Dickinson het Krog wat Paglia (verderaan) “a zeal for indelicacy ...” sou noem. Dickinson se herkenning dat die digter ‘n veteraan word in die skryfproses, soos die soldaat op ‘n slagveld, manifesteer in haar gedig: “The soul has bandaged moments” (Paglia 1990:631). Krog dra ook haar littekens en wonde soos militêre medaljes van eer. Die prys wat betaal is en toekennings wat verkry is deur lewenservaring word verwoord in gedigte soos onder andere:

“v”

‘n onverantwoordbare teerheid  
is vroeër agtergelaat deur die daad  
nou sny die klip met sekure  
venyn deur die mik

(*Jerusalemgangers* 1985:23)

en die laaste drie versreëls

“nòg familie nòg vriende”

van my het so min gekom  
ek is af  
tot my laaste vel

(*Lady Anne* 1989:105)

en

“ek staan op ‘n moerse rots langs die see by Paternoster”

my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit  
se moer ek is rots ek is klip ek is duin

(*Gedigte 1989-1995* 1995:66)

### 3.2 Die wanklank wat die harmonie verbreek

Krog se poësie is 'n poësie van dissonansie, waarin die dele van die vrou se liggaam met uiteenlopende woordgebruik gedefinieer word. Die "vlies - veilig soos 'n retina / en heel soos 'n groen granaatjie" (*Dogter van Jefta* 1970:11) in kuis geromantiseerde taal verwoord, word ook verdig as "klewerige roos" (*Otters in bronslaai* 1981:21), of in brasserige taal as 'n "plasserige poes" (*Gedigte 1989-1995* 1995:43) beskryf. Dit is poësie waarin die kuis en geromantiseerde beeld van die vrou as objekteerde se "borste – twee bloeiende druppels" (*Dogter van Jefta* 1981:11), ook tot die realistiese ná-surrealistiese tyd gewoon "platgevalle borste" (*Otters in bronslaai* 1981:37) word. Of as homo-erotiese objekte figureer as "tiete, twee massiewe sampioene" (*Gedigte 1989-1995* 1995:64). In die voorheen puriteinse beeld met 'n sterk Maria-inslag (met die bloeiende hart van die Rooms-Katolieke Kerk) word "twee bloeiende druppels" rondborstig "tiete" wat "helder sing", met "'n koperklepgeluid" (*Gedigte 1989-1995* 1995:66). Nie net word die vroulike liggaam se nuutverworwe vryheid gevier nie, maar die nuutgevonde taalgebruik sing helder en luid soos die "tepels (wat) grint soos klappers" (*Gedigte 1989-1995* 1995:37) en met groot fanfare hierdie boodskap uitstuur. Dit is poësie waarin die vroulik maagdelike "maag – 'n koue kaggel [is] / wat gelate sal waak" in *Dogter van Jefta* (1970:11) ontnem word van die maagdelikheid. Met die dra van en geboorte gee aan kinders, word die eens maagdelik-romantiseerde liggaamsdeel van die jong meisie, 'n "klonterige maag" (*Otters in bronslaai* 1981:37), 'n "lekkerige maag" (*Gedigte 1989-1995* 1995:64). En met die "her-siening" van wat dit is om volledig vrou te wees wat haarself bevry het van die patriargale prerogatief om vir die vrou te dink, ontdek sy haar "gut" (*Gedigte 1989-1995* 1995:66). Dit is natuurlik 'n toespeling op die Engelse betekenis "to have the guts", om die moed te hê om dié nuutgevonde vryheid te verkondig en om dit uit te leef.

Die "hande ... / sterk en gewillig soos my hart" wat in *Dogter van Jefta* (1970:11) nog in diensbereidheid tot die H/here was, word in tere versorgende terme gesien in diensbaarheid vir haar kinders met die woorde: "wat het my hande gedoen voor ek hom vasgehou het?" (*Otters in bronslaai* 1981:36). In teenstelling met hierdie tere versorging verkry die hande van die vrou onverskrokke mitiese krag wat "Moordbaai en Bekbaai" kan "pak" (*Gedigte 1989-1995* 1995:66).

Dit is poësie waarin die digter nie skroom om die man se penis "beeld-sprakig" (*Otters in bronslaai* 1981:12) te onthul nie. Om dit 'n "vrugwurm" (*Otters in bronslaai* 1981:11), 'n "voël" (*Gedigte 1989-1995* 1995:49), die "kloppend verruklik besneë steel" (*Gedigte 1989-1995* 1995:31) of as "geperishde piel" (*Gedigte 1989-1995* 1995:43) "onverantwoordelik ysterklaar by die naam te noem" (*Otters in bronslaai* 1981:35) nie.

In Krog se gedigte word die dissonansie en teenstrydighede tussen twee geliefdes, tussen man en vrou, vrou en kinders onverbloemd oopgevelek. Dit is liefdespoësie waarin sy by die geliefde pleit: "hê my lief / my lief in my maai in / ... vat my red my / delg my o spaar my" (*Jerusalemgangers* 1985:30). Dit is poësie wat die dissonansie binne die huwelikverband breedvoerig ondersoek, die "hopelose hoop diskrepante pyn", (*Gedigte 1989-1995* 1995:33) en die "tronk van rose / die gewig van duiwe / en die blindelingse vaart van visse" (*Otters in bronslaai* 1981:31). Daarteenoor staan die toegewing: "jy versorg my nou met eise en lamplig, / met rusies en rose hou jy my normaal" (*Otters in bronslaai* 1981:33).

### 3.3 Dissonansie manifesteer in die nie-eenheid van die Subjek

Krog diagnoseer reeds op 'n jeugdige ouderdom die krisis van vroulik wees in 'n patriargale sisteem met haar gedig, "Dogter van Jefta". In hierdie oopskryf van vrouesake, herleef die leser Antjie Krog se ontwikkeling van die jong stemlose, offervaardige en diensvaardige "dogter van Jefta" (*Dogter van Jefta* 1970:11) tot die stemhebbende jubelende en bevryde vrou, "ek is / ek is / die here hoor my / 'n vry fokken vrou" (1995:66) in *Gedigte 1989-1995*. Die spreker in die bundel van *Dogter van Jefta* (1970) nog die jong onervare en versigtige jongmeisie verander in die "woedende" spreker van *Otters in bronslaai* in 1981. Die spreker word later die "slute ou strydbyl" (*Jerusalemgangers* 1985:41) en daarna in *Gedigte 1989-1995*, hoor die leser die stem van die uitgesproke vrou wat "volkome weersin" (1995:7) het in alle vorme van mag.

Fanie Olivier (1996) merk tereg op dat "weersin" nie net na "walging" verwys nie, maar ook na die "skep van 'n ander 'sin', 'n opponerende posisie of poëtiese ruimte". Krog se poësie oor die vrou en die vroulike word van tyd tot tyd deurweef met sosio-

politieke realiteite. Die sentrale gedagte is egter die denke en filosofieë wat verskil van die konvensionele en van die tradisionele denkpatrone van die patrimonium. Die norme wat vasgelê is deur die konvensionele en die tradisionele aanvaarde norme en gekondisioneerde denkpatrone. Dit dra by tot die dissonansie wat geskep word soos deur 'n verskeidenheid van sprekers verwoord. Die verskille is nie net die van 'n verskeidenheid van sprekers nie, maar is terselfdertyd verteenwoordigend van die verskeidenheid van verskille binne die "self". Braidotti (1991:13) se samevatting verwoord hierdie verskille binne die self as 'n "split personality" wat 'n diskoers produseer wat juis nie monolities sal wees nie. Die meerstemmigheid van Krog, word deur Braidotti se woorde bevestig:

My own split subjectivity being at stake in the pages of this book, I shall not propose a counter-subject but rather leave room for the 'differences within the self' to play a role in the production of a discourse that will not be a monolithic One.

### 3.3.1 Die ambivalente aard van die Subjek

Soos in die vorige onderafdeling bespreek is, dra die "gesplete subjektiwiteit" waarin die verskille binne die self opereer by tot die dissonansie in Krog se digkuns. In haar poësie ontdek Krog deur die verskillende personae wat die sprekers aanneem nuwe maniere van denke en enunsiasie in die Afrikaanse poësie wat van die leser beide betrokkenheid en onbetrokkenheid vereis. Dit is betrokkenheid om die passie te beleef en onbetrokkenheid om met objektiwiteit haar poësie binne tyd en plek te plaas. Conradie (1996:61) sê: "Krog se poësie, saam met dié van ander vroue, mag daarom gelees word as stereotiep, dit wil sê dit gee eenvormige denkpatrone weer. Of dit kan gelees word as 'n teenreaksie op die patriargale wêreld waarin vroue gekarikaturiseer word." Dit is juis hierdie meerduidigheid in Krog se poësie wat bydra tot die dissonansie en die ambivalensie wat by die Subjek ervaar word, veroorsaak terselfdertyd 'n ambivalensie by die leser.

Sy daag derhalwe die leser uit om historiese en ideologiese oorweginge en instellinge en konsepte te heroorweeg. Foucault ("Two Lectures" *Power/Knowledge* 1980b:80) redeneer dat 'n gewaarwording van toenemende kwesbaarheid oor die kritiek van institusies, gewoontes en diskoerse kop uitgesteek het. Hy reken dat 'n sekere swakheid ontdek is in die wese van bestaan, selfs in en veral in daardie

aspekte wat die bekendste, die soliedste en die intiemste verwant is tot ons liggame en tot ons alledaagse gedrag. Maar Foucault reken dat hierdie gevoel van onsekerheid en onstabilliteit gepaardgaan met die inhiberende effek van globale totalitêre teorieë. Joan Hambidge (volgens Herman Wasserman "Vele faktore vorm die slagveld van polemieë" *Die Burger* 14 Julie 2000) verwys na die Afrikaners se Calvinistiese agtergrond wat hulle gevoelig laat vir kritiek en oop gesprekke. Diegene wat dit wel durf doen, word volgens haar as "moedswillig of ongeskik of as publisiteitsoeke afgemaak". In die genoemde teks van Foucault reken hy dat dit reeds daardie aspekte wat die soliedste is en intiemste verwant is aan ons alledaagse gedrag wat die sensitiefste areas vir kritiek is. En Krog skryf oor die aspekte wat die Afrikanerpatriargaat die naaste aan die hart lê: sy politiek en reg as alleenheerser, nie net in die politieke wandelhalles nie, maar ook in die kerk, in sy huis en in sy slaapkamer.

Hierdie kwesbaarheid van sekerhede wat soos Foucault beweer deur globale totalitêre teorieë tot stand gekom het, soos die Groot Apartheid in Suid-Afrika of die Calvinistiese sienswyse wat Krog oopskryf, hang nie net saam met die ontwikkeling van Krog die skrywer nie, maar hang ook saam met die gepaardgaande tydsverloop binne die ontwikkeling van die oeuvre van Krog, wat die sosio-politiese aspekte van die vrou en die politiek en die land insluit. Foucault (1980b:81) verwys na hierdie moment waarin die sentrum van filosofiese diskoers 'n verandering of verskuiwing ondergaan, as die "insurrection of subjugated knowledges". Hierdie gegewe kom ooreen met Beukes (Bundel van referate: 'n lesing by die Afrikaanse Letterkundevereniging 1996:178) se siening van Krog se "man ek lus 'n twakkie" as 'n "eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag". Hy verwys dan ook na haar as die "eksemplaardigter" van vernuwing in die Afrikaanse letterkunde.

### 3.3.2 'n Moedswillige en eiesinnige Subjek?

What is emerging in feminist writings is ... the concept of a multiple, shifting, and often self-contradictory identity, a subject that is not divided in, but rather at odds with language; an identity made up of heterogeneous and heteronomous representations of gender, race and class, and often indeed across languages and cultures; an identity that one decides to reclaim from history of multiple assimilations, and that one insists on as a strategy (T. de Lauretis aangehaal in Braidotti 1991:281).

Krog neem situasies in en om haarself, ongeïdealiseerde figure en personasies om direk sonder skaamte of illusies met die leser te praat. Sy ontsluit met van haar latere gedigte toespeeling en "reverie" en konfronteer die leser tromp-op met realiteite. Sy bevestig hierdie waarneming reeds in 1981, na die verskyning van *Offers in bronslaai* met die uitspraak: "'n Mens moet in poësie objektief en eerlik teenoor jou emosies staan en dit in die oë kyk vir wat dit is – anders kan jy dit nie beskryf nie. Jy kan nie so subjektief betrokke raak in die ervaring dat jy verlore raak onder dit nie" (Outeur onbekend. "Antjie Krog, gewildste SA digteres" *Die Burger* 9 September 1981). Sy verwys verder na N.P. van Wyk Louw wat die belangrikheid van genoeg hartstog in beredeneerdheid beklemtoon het ten einde die fyn balans tot geloofwaardigheid te behou.

Die dissonansie in Krog se poësie spruit uit vrae oor die verhouding tot die self, wat saaklik en met trefsekerheid verwoord word (*Gedigte 1989-1995* 1995:37) met: "my vele verledes gooi ek só en só en sien / ... / ek wil myself opnuut beding". Die "self" word hersien met betrekking tot verhouding tot "die Ander". "Die Ander" wat nie noodwendig die vrou impliseer nie, maar ook die man en andersdenkendes in die sosiale opset. So kan die versreëls, "rug aan rug / elk vegtend met sy eie demone / hakke raak toevallig mekaar / rasper teen rasper" (1995:42) en "vennote wat mekaar vir jare genadeloos uitoorlê" (1995:30) gelees word teen 'n breër agtergrond as slegs die van die verhouding tussen twee persone betrokke in die 'n huwelikstaat.

Soos reeds in afdeling twee met die verwysing na "seksualiteit" bespreek, word die herdefiniëring van die self 'n belangrike aspek van Krog se poësie. Die self word ondersoek, as 't ware onder 'n vergrootglas geplaas terwyl Krog die self ervaar tot en

deur ander. Hierdie proses van “die vrou in wording” word juis deur die selfondersoek herdefinieer.

In hierdie proses sal die vrouedigter, Antjie Krog, vanaf die jong skooldogterervaring deur die “horries van a.e. samuel (geb. krog)”, (*Otters in bronslaai* 1981:19) tot “voëlvry”-verklaarde “vry fokken vrou” (*Gedigte 1989-1995* 1995:66) beweeg. In die proses maak sy van verskillende linguïstiese registers en van verskillende wyses van “uitsê” of diskoerse gebruik wat ‘n verskeidenheid stukturele aspekte van die self sal insluit. Dit is ‘n self wat nooit ten volle in sintese of tot ‘n eenheid sal verenig nie. Braidotti (1991:28) verwys verder as volg na hierdie situasie: “The question of ‘women and philosophy’ is a forked formula, which cannot be developed without continuously splitting itself, in a constant movement of self-transcendence towards what is beyond, multiple, and plural”.

Hierdie kritiese beleweniservaring van die ontdekking van nuwe vrou-gebaseerde modaliteite skep kommunisering vir kennis. Krog se politieke betrokkenheid sluit nie net haar landspolitiek in nie. Dit behels veral die politiek van die fallogosentrisme wat oorheers.

In tye van krisis, wanneer stabiliteit en sekerhede beproef word, word noodsaaklike vrae gestel. N.P. van Wyk Louw (1986:82 en 171) vestig die aandag op die belangrikheid van ‘n balans tussen die lewe binne die gemeenskap en die geestelike waardes daarbuite. Die banieropskrif bo-aan die resensie van André P. Brink (*Rapport* 13 Julie 1986b) met die publikasie van N.P. Van Wyk Louw se *Versamelde Prosa* lui: “Van Wyk Louw vandag só ontstellend en so nodig”. Die rede waarom Krog steeds een van die mees gelese digters is, is omdat haar poësie met elke faset van die politiek van die land te doen het. Tom Gouws (“Kragtige vernuwende poësie van Antjie Krog” *Beeld* 1 April 1996) verwys daarna as dat sy die “kaalkopwaarheid uitsê” en omdat sy soveel fasette van die politieke landskap betrek, sy juis op hierdie wyse verteenwoordigend van die bevolking skryf en daarom teenswoordig ook “ontstellend en so nodig” is.

Krog daag deur dissonansie in haar digkuns, deur die gebruik van ironie, teenstrydigheid, ambivalensie en verwante strategieë die leser uit om antwoorde te soek op hierdie vrae. Die aanvanklike reaksie van lesers is dikwels dat nuwe denke

en verandering noodwendig met agteruitgang en nihilisme assosieer moet word soos byvoorbeeld die angstige aanvalle van die Afrikanervolk (Conradie 1996:3-6) in reaksie op Krog se “my mooi land”-gedig in 1970. Of nog erger: moet dit verwerp word as dekadent, of nihilisties, soos in ‘n fascistiese nostalgie vir ‘n sterk en moedswillige of selfs eiesinnige subjek?

Hierdie vrae is belangrik en het pertinent betrekking op die reaksie van die algemene Afrikaanse publiek, met spesiale verwysing na die apartheidspatriargaat ten tye van Krog se eerste publikasies. In die hoofstuk oor die “Resepsie van die Krog-tekse” bevestig Pieter Conradie (1996:3-17) die standpunt dat Krog as rebels beskou is. En nog word koppe meewarig geskud soos blyk uit die “bejaarde digter” se uitspraak dat ‘n mens nie goeie poësie kan skryf as jy te “angry” is nie in die “Angry Antjie nogtans poëties”-uitspraak van Ampie Coetzee (*Karring Elf* April 1996). Die Antjie Krog-‘mistasting’ is hierdie keer nie dat sy twee bundels in een jaar publiseer het nie (Joan Hambidge se lakoniese opmerking in 1995 in *Poësiekroniek*), maar dat sy waarskynlik as vrouedigter nie soveel “anger” op papier moes sit nie. Die gekondisioneerde persepsie van die vrou as beskroomd en bevallig is “alive and well” en stewig ingebed in die patriargale psige. Veral as dit poëtisering is in “die soort poësie waarin ons nie opgevoed is nie”. Coetzee verwys verder dat dit nóg as skokkend ervaar word as poësie eksploiteer word, nie net vir die politiek nie, maar ook vir die erotiek, selfs al “werk dit”, soos in die geval van die poësie in *Gedigte 1989-1995*. Dit is hierdie persepsies wat haar uitsprake laat voorkom as die uitinge van ‘n woedende, moedswillige en eiesinnige subjek. Louise Viljoen, in die resensie “Verhaal van bevryding word vertel en gevier” (*Die Burger* 24 April 1996), se “vroulike” uitspraak in die veelseggende titel tot die artikel, stel die anderkant van die saak.

Met die publikasie van haar boek, *Country of my Skull* (1998), wat handel oor die verloop van die Waarheids- en Versoeningskommissie, word die publiek weer opnuut getref deur haar eerlikheid en onopgesmukke siening oor die gelykheid van mense wat júís deur ‘n ongelyke samelewing beklemtoon word.

Ampie Müller (*Die Burger* 27 Mei 1998), verwys na die aangrypende wyse waarop Antjie Krog, “gevierde Afrikaanse skrywer en digter, wener van die Hertzog Prys vir letterkunde”, die pyn, hartseer en verdwasing wat die aanhoorder beleef met die vertel van die verhale van slagoffers en van die families van slagoffers. Terselfdertyd, beweer hy, skryf sy oor die “hele spektrum van emosies wat op jou afgedwing word” om die verhale van die aanrighers te verwerk. Die venyn wat haar destyds in 1970 getref het met die verskyning van “my mooi land”, word bevestig met die aanmerking van ‘n Afrikanerboer met wie sy ‘n onderhoud wou voer. In *Country of my Skull* (1998:216) rapporteer sy dat die boer in sy spore gestop het, haar met misnoeë op en af bekyk het terwyl sy lip krul van misnoeë. “Die SABC en die Waarheidskommissie. Fokof!” Hy ontplof. “Fokof! Fokof!” het hy geskreeu terwyl hy die Ko-op binnestorm. Alhoewel sy nie met soveel gewelddadige woorde aangerand was nie, was die beheerste uitspraak van professor Gerhard Beukes, hoogleraar in die Afrikaanse Letterkunde aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, (wat later haar alma mater sou word), dat hy nie die skoolblad geskik ag vir “kontensieuse dinge” nie “al is dit van hoë letterkundige waarde” (*Die Volksblad* 17 Augustus 1970), vir Krog tekenend van die patriargaat onder wie se gesag die skoolkomitee en die kerk en literatore beheer uit(ge)oefen (het).

### 3.3.3 ‘n Veelvuldige diskoers

In haar bundels verwoord Krog haar bevryding uit die dwangbaadjie van fallogosentrisme waarin sy haar bevind het met uiteenlopende gedigte - polities sowel as seksueel. Krog kies om na vore te tree as ‘n vrouedigter wat haarself in die werklikheid situeer om die vroulike situasie te hersien en nuut te definieer. Braidotti (1991:146) verwys na die dissonansie veroorsaak deur die verskillende diskoerse oor die feminisme. Ena Jansen (“Tot op die Been” *Insig* Junie 1996) verwys na Krog se uitspraak dat haar “Vic Falls”-besoek in 1989 vir haar ‘n deurbraak was aangesien sy in die tyd ontslae geraak het van haar afsydigheid, haar ongelooflike eensaamheid tussen mense, haar verlatenheid in ‘n landskap, haar skuldgevoel jeens man en kinders, haar impotensie en depressie op papier en wat veral toepaslik is vir hierdie bespreking, haar sug na en oordrewe respek vir die kategorieë en voorskrifte van die Afrikaanse letterkunde.

Soos uit hierdie bespreking sal blyk bevestig Krog se poësie, gedig uit die oogpunt van die vrou, deur haar taalgebruik dat sy die natuur- en kultuuropposisie wat die belange van die fallogosentriese patriargaat dien, as vrou nie bevrydend vind nie.

Tussen die woordeskat van 'n volk en die woordeskat van 'n digter is daar 'n vergelyking te trek. Soos die digter se tekenkeuse sy houding teenoor die wêreld weerspieël, so weerspieël 'n taal die volk wat dit praat, want "de woorden (zijn) manieren ... waarop de wereld doorleefd wordt." (Merleau-Ponty, aangehaal R. Bakker:1964). Ná die publikasie van *Gedigte 1989-1995* (1995) is Louise Viljoen (1996) se waarneming: "Krog se vermoë om van die mees banale realiteit poësie te maak, is skynbaar onbeperk". Sy verwys na die "robuuste taal wat deur die integrasie van Engelse woorde en allerlei plat woorde die hedendaagse realiteit akkuraat reflekteer".

Op Maokeng, swart buurt van Kroonstad (Ena Jansen 1996), leer Krog die krag van voordrag ken, en die gepaardgaande troos en hoop wat 'n gedig kan bring. En sy besef: "Daar is niks oneerbaars daaraan om 'n gedig te skryf wat ook maar een persoon vir een oomblik aanspreek nie."

In die afdeling oor die afskryf van die fallogosentriese diskoers, "Die digter is dood" en "man ek lus 'n twakkie" word dit duidelik dat Krog deur haar metode van enunsiasie 'n diskoers gebruik wat die bevryding van die vrou as skrywer verwoord. Wellek and Warren (*Theory of Literature* 1968:22) merk op: "One should realize that language is not mere inert matter like stone but is itself a creation of man and is thus charged with the cultural heritage of a linguistic group." Krog gebruik die buigbaarheid en vormbaarheid van taal om te bevestig dat 'n nuwe wêreld nuwe temas bring en dus 'n "nuwe taal".

Conradie (1996:9) verwys na die lof wat Krog toegeswaai is, "wat ironies genoeg te doen (het) met die oortreding van konvensies en poëtiese norme in Afrikaans". Hy verwys na die opmerkings van la van Zyl<sup>7</sup> (*Die Suidwester* 1 Februarie 1982), dat Krog "as 't ware afreken met D.J. Opperman se voorskrif rakende poësie".

---

<sup>7</sup> Hierdie gegewe word in meer besonderhede bespreek in die afdeling 8: "Die digter is dood". Lank lewe die digter!

J.C. Kannemeyer (*Geskiedenis van die Afrikaanse Letterkunde* 1983:506) wys op die bedrieglikheid van die vormlose vers soos deur Krog implimenteer. Conradie bevestig die opvallende “oorskryding van grense in terme van vorm en inhoud” wat die relatiewiteit van normering en evaluasie deeglik beproef. Volgens Conradie (1996:10) is dit weer eens la van Zyl wat aandui hoe die “Krog-idiolek” wat sowel “inhoudelik as taalmatig ontluister” (*Die Suidwester* 1 Februarie 1982) wegdoen met die “verobjektering van die eie gevoel”.

Braidotti (1991:222) onderskryf die mening van die Italiaanse filosoof, Lea Melandri, (oorspronklik gepubliseer as: *L’Infamia Originaria*, 1977:27) dat seksuele verskil, in die sin van die dialektiese opposisie tussen man en vrou, die fundamentele kontradiksie is, inherent aan die vasstelling van alle kulturele orde. Antjie Krog, deur die onderskeie sprekers in haar digkuns, verwys ook na hierdie oorspronklike geweldpleging wat histories tot gevolg gehad dat vroue gemuilband is, ‘n kwessie wat dikwels aan bod kom in Krog se poësie en ook in hierdie bespreking.

Melandri (Braidotti 1991:222) verwys na die wyse waarop alles wat te doen gehad het met die *jouissance* van die vroulike liggaam ontsyfer is in terme van ‘n hoofsaaklik manlike “grid” wat “die Ander” gemeet en gereduseer het in verhouding tot “die Een”, die man. Dit is ‘n aspek wat prominent voorkom in Krog se poësie vanaf die debuutbundel in 1970 tot die bundel *Gedigte 1989-1995* in 1995.

In ‘n artikel oor terme in die estetiese gebruik van ‘n taal, beklemtoon Johannes Gaertner (*Terms of Aesthetic Approval in English, French and German* 1968:341) dat elke taal die produk is van sekere houdings. Hy beweer as volg:

Each language is the product of certain attitudes, of characteristic ways of comprehending the world and of expressing its phenomena (...) or, better, the speaker’s reaction to these phenomena (...) in verbal symbols. In forming a word or using it in specific ways, attitudes are revealed.

Die oorheersing van die patriargaat het die fallogosentrisme van die taalgebruik versterk. Braidotti (1991:223) reken dat die langdurige kontrole wat mans oor die vroulike liggaam gehad het (vergelyk afdelings sewe en agt) die gevolglik bese kringloop veroorsaak het, wat deur herhaalde “stigting” die patriargale mag keer op keer hernu. Vanaf die oomblik dat die vrou se liggaam die voorwerp vir die

reproduksie van die spesie word en as objek van seksuele bevrediging vir die man gesien word, verloor die vrou haar outonomie en daarmee die moontlikheid van historiese bestaan, dus ook haar vryheid tot spraak en enunsiasie.

Krog se siening van die digter en die poësie impliseer reeds 'n groter sosiale betrokkenheid as by vroeëre vrouedigters. Die verskillende registers waarin sy haarself verwoord ontspring uit haar meelewing met al die verskillende groepe van die land en taal. Mens sien dit in onder andere histories-literêre versreëls soos:

Die wyd-gekwoteerde gil van Toussaint L'Ouverture  
as slawebevryder gevang: "die stam van die vryheids-

boom kap julle af vandag, maar kort voor lank  
sal sy helder takke wyer as ooit oor die aarde rank –"

(*Lady Anne* 1989:81)

Hierdie vermanende toon van 'n nuwe blik op situasies blyk ook uit die waarskuwende woorde uit *Gedigte 1989-1995* (1995:15): "dinge natuurlik waaroor 'n mens nooit 'n gedig sou skryf nie / dring in die nuwe territory poetic temas binne".

Vir haar word dit nie slegs 'n saak van "hoe en waarmee oorleef mens" (*Otters in bronslaai* 1981:39) dit as vrou nie. Dit word 'n kwessie van die liggaam wat simbool word van die stryd teen die onreg (p.41), as die liggaam wat die intellek huisves, wat letterlik en figuurlik die strydbyl word teen onreg. Krog se spreker beliggaam die werktuig wat bevestig word met die woorde: "... ek oorleef al hoe meer / geknoets – 'n slute ou strydbyl".

Alhoewel 'n sekere weemoedigheid verstaan word, is dit ook die bewuswording van die "wordende vrou"<sup>8</sup> wat daartoe lei dat die aftakeling van die liggaam nie meer betreur (kan) word nie. Die ontluisterde visie op die lewe bring 'n mate van ont-nugtering, maar dit word meer as die aftakeling van die liggaamlike en die geestelike. Dit word ook 'n triomf waarin die fisiese deur die metafisiese oorskadu word. Dit is 'n biologiese feit dat daar sonder verandering geen groei kan wees nie.

---

<sup>8</sup> Braidotti (1991:9) verwys na die herdefiniëring van die "feminine" en na die "becoming woman" in filosofie, die "wordende vrou" in die betekenis van die vrou wat haar eie liggaam en seksualiteit wil beheer. Verdere verwysings hierna in Braidotti pp.119-121.

Krog herken dit in en erken dit deur die aanvanklike getreur (*Otters in bronslaai* 1981:31) oor “liriese odes” wat “eventueel in huislike rymskemas” verander en in die “verrinneweerde bruid” (*Jerusalemgangers* 1985:40). Die vryheid wat reeds met meer insig kom word besing met:

die lyf val in  
die brein wat nog erts.  
maar ek?

ek celebrate.

(*Gedigte 1989-1995* 1995:65)

Dié gedig uit “VYF” betrek die verskille binne vrouwees en sluit in die uitreiking van vroue, intrageslagtelik (Conradie 1996:142) waarin die vroulike liggaam simbool word van die strewe na ‘n “feminist poetics”. Hierdie term is gemunt deur Elaine Showalter in “*Towards a new Feminist Poetics*”, (1985) waarin die akkomoderende houding van die vroulike skrywer om fallogosentrisme te dramatiseer of daarteen te protesteer, verwerp word. In plek daarvan word die vroulike ervaring die bron van die digkuns en uitdrukking.

Annari van der Merwe, in *Poësie as Paradoks* (1975:71), beweer dat Breytenbach deur die “ver-digting” van die ongewone woord die onderskeid ophief tussen banaal en verfynd, poëties en onpoëties. Sy roep Van Wyk Louw se woorde op:

‘n Digterlike vernuwing ... is die losmaak van nuwe moontlikhede in die taal --- o.a. die gebruik in die poësie van woorde ... wat tot dusverre om verskillende redes as “onpoëties” gegeld het: as “te plat” of “te geleerd”, as “te vreemd of gesog” of “te alledaags”, ens.

Hierdie “digterlike vernuwing” word sterk ervaar in Krog se poësie waarin sy met totale eerlikheid en oorgawe die lewe verwoord. Die skilder Leon Vermeulen het op ‘n vraag van Cobus van Bosch (*Die Burger* 27 Junie 1998) hoekom hy sy werke “lelik” maak, geantwoord: “Wel, ek doen dit onder meer om mense te raak – in dié sin is dit eintlik ‘n positiewe ding. ‘Mooi’ werke kan mense so maklik in ‘n rustige kunswêreld plaas, so erg dat dit eintlik onmenslik word.” Krog se gedigte ontbloot die mens in sy weerloosheid, en die verwringing van die taal is ‘n aanval op die leser wat dikwels nie die werklikheid in die gesig wil staar nie. Die bespreking in afdeling agt illustreer hoe die taalgebruik en direkte rede in “**man ek lus ‘n twakkie**”,

(*Gedigte 1989-1995* 1995:49-51) verskil van die diskoers in “'n volk bring hulde” (*Otters in bronslaai* 1981:11-12) waardeur ginogenese as transformerende toestand beskryf word. Die vryheid en bevryding wat plaasvind sluit aan by die grense wat oorgesteek is in *Jerusalemgangers* (1985) en met *Lady Anne* (1989). Andre P. Brink in sy resensie van *Jerusalemgangers* (“Antjie Krog bring merkwaardigste poësie van 1985” *Rapport* 19 Januarie 1986) verwys na die strukturele geweld wat belangrik is, want “juis ook in die geweld wat die taal aangedoen word, ... woed 'n helle-vuur hom uit”.

University of Cape Town

## AFDELING 4: Dissonansie in Krog se “kaalvoet”-gedigte

Language is the register of tradition, the record of racial conquest, the deposit of all the gains made by the genius of individuals ... the social “copy-system” thus established reflects the judgemental processes of the race, and in turn becomes the training school of the judgement of new generations.

(Carl Gustav Jung, *Symbols of Transformation*, 1956:15)

### 4.1 Die term “kaalvoet”-gedigte

“Bulletjies, moenie juisself vasmaak aan my woorde nie.  
... My woorde is ontbloot van alle diepsinnigheid.”

(*Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* Breyten Breytenbach 1973:xi)

Net soos Breytenbach nie hier te kenne wil gee dat sy werk geen diepsinnigheid bevat nie, maar dat sy poësie direk met die leser sou spreek (Annari Van der Merwe 1975:28-29), wou Krog sekerlik ook nie te kenne gee dat haar “kaalvoet”-poësie geen verdere betekenis gehad het toe sy dié (gewraakte) term in die “Ma”-gedig, uit Johan Degenaar (*Eksistensie en gestalte* 1962:9) se “'n Woord vooraf”, nagevolg het nie. Degenaar skryf:

Ek onthou nog goed die kaalvoetperiode in my lewe - geen werklike gekompliseerde nie - aangetrokke tot kaalvoetpoësie - selfs rympies gemaak, eie onhandige mompeling, reglynige uitsegginge van 'n skoonheidservaring. Die resultaat was bedroewend.

Krog het vroeg reeds ervaar met haar eerste gedigte, onder andere veral “my mooi land”, dat reglynige uitsegginge as dissonante klanke in die patriargale sisteem ervaar word. Daarom skuil sy agter die term “kaalvoet”-gedigte, maar haar gedigte is nie ongekompliseerde, onhandige mompeling nie. Soos “hierdie liefde vir die direkte segging” nie afgesterwe het nie, het Krog aan haarself getrou, haar direkte segging ook nie afgelê ná haar ervaring met die argwaan van die stadsvaders nie. Rika Cilliers-Preller herinner haar (*Beeld* 19 November 1984) “... die toendertydse gegons op literêre en morele front ... : 'n jong skooldogter het die heilige, eksklusiewe domeine van die Afrikaanse poësie geïnfiltreer”. Sy reken dat alhoewel

daar heelwat "akoliete en epigone" was wat haar probeer nadoen het, daar met die herlees van Krog se eerste werk "én met inagneming van verstegniese gebreke", sy opnuut die indruk gekry het "dat sy op haar gebied die egte is, die oorspronklike".

Kinders en jong mense is baie eerlik, onopgesmuk en onkwalifiserend. Die gedigte in *Dogter van Jefta* geskryf uit die oogpunt van 'n jong mens is al vanself ironies. Die kind en jongmens se waarneming is veel skerper as wat haar woordeskat of selfs totale insig dit moontlik volledig kan verwoord. Op hierdie wyse is die verse openbarend ten opsigte van dit wat syself nie begryp nie, maar wat in haar latere bundels, naamlik *Otters in bronslaai*, *Jerusalemgangers*, *Lady Anne* en *Gedigte 1989-1995*, wel reglynig en soms kompromisloos kernkwessies verwoord.

Degenaar (1962:6) wys daarop dat poësie soos alle kuns nie 'n saak van "reproduksie" of "projeksie" is nie. Volgens hom is dit "reduksie tot hierdie spesifieke onvervangbare uiting. ... Dit is nie die *wat* nie, maar die *hoe* is beslissend."

Hierdie stelling sluit aan by Braidotti (1991:99) wat die normatiewe funksie van die logosentriese diskoers onder die loep neem. Sy verwys na Derrida, wat die oplossing tot hierdie probleem sien as die moontlike "unveiling", die ontsluiting van tekste. Nie met die doel van konfrontasie, of in 'n strydende wyse nie, maar liewer met die doel en die hoop om die fondasies van die logosentriese diskoers van filosofie te skud.

Die strategie wat gevolg word is om die teks se bedoelde betekenis ongedaan te maak deur die teks verder te verken as die veronderstelde betekenis, om die teks na die limiet, die grense te neem, na die geheime en stiltes wat die produksie van betekenis beheer. Braidotti (1991:99) beweer dat daar meer aan 'n teks is as die genoemde intensies. Daar is meer aan as wat die teks selfbewustelik beweer. Sy vervolg:

The superiority of literature over philosophy consists in its proximity to *pathos*, rather than *logos* ... that is to say in a lack of illusion about the power of conscious thought. It is a question of erasing the single-minded system of meaning erected by the logocentric economy, so as to clear a space in which to reassert the originary structure of the subject as being between presence and absence.

As a speaking being, made of flesh and language, the subject does not coincide with his/her consciousness but is in constant process between the two.

Hierdie gedagtegang sluit aan by Roland Barthes wat in *Writing Degree Zero and Elements of Semiology* (1953:20) beweer: "Writing is always rooted in something beyond language. (...) ...the weight of a gaze conveying an intention which is no longer linguistic". Hierdie stelling sal verder bespreek word in afdeling 7.3.2 oor ironie en die glibberigheid daarvan.

Om hierdie uitgangspunt te staaf word Krog se versreëls uit *Lady Anne* (1989:38) aangehaal. Daarin beweer en waarsku sy:

ek hou nooit op oorlewing bestudeer nie  
met dié broos mees lughartige kategorie  
ondersoek die digter vlytig elke hegemonie  
om te kan asemhaal asemhaal asemhaal  
was taal nog nooit nutteloos of prutsel nie

maar al; hoewel die digter bly smag na botvier –

## 4.2 "MA"

"Stabat mater dolorosa"

Ma, ek skryf vir jou 'n gedig  
sonder fênsie leestekens  
sonder woorde wat rym  
sonder bywoorde  
net sommer  
'n kaalvoet gedig –

want jy maak my groot  
in jou klein handjies  
jy beitel my met jou swart oë  
en spits woorde  
jy draai jou leiklipkop  
jy lag en breek my tente op  
maar jy offer my elke aand  
vir jou Here God.  
jou moesie-oor is my enigste telefoon  
jou huis my enigste bybel

jou naam my breekwater teen die lewe

ek is so jammer mamma  
dat ek nie is  
wat ek graag vir jou wil wees nie.

In hierdie gedig word die offergedagte wat die sentrale tema in die bundel *Dogter van Jefta* is, weer eens ontgin. Alhoewel dit die moeder is wat in die plek van die vader figureer as die een wat die offerhande bring, moet in gedagte gehou word dat hierdie opdraggedig aan haar ma, steeds onder die hoofopdrag "Vir Pa" verskyn. Die versreëls: "maar jy offer my elke aand / vir jou Here God" suggereer die biddende moeder wat haar kind aan God opdra. Hiermee betrek sy nie net die Ou Testamentiese gebruik van offerandes wat voor God gebring word nie: die (G)godvresende Afrikaanse vrou bring, soos Hanna van ouds (I Samuel 1), haar kind tot God en tree in vir haar kind voor die patriargale gode, maar slegs binne die patriargale norme daargestel (*Rapport 4 April 1971*):

En vir 'n kind moet jy dit duidelik maak dat haar lotsbestemming nie by hierdie (liberalis) lê nie, maar by die predikante wat haar sedert die berig van die preekstoel af in hul preke 'noem' en die Afrikaanse vriende wat geheime vergaderinge hou 'om die treurige probleem van die Krog-dogter' te bespreek; ....

Conradie (1996:5) se mening dat dit hieruit blyk dat die moeder die rigtinggewer is, word bevestig in Krog se versreëls waarin die moeder se vermanende houding verwoord word:

jy beitel my met jou swart oë  
en spits woorde  
jy draai jou leiklipkop

Die voorskriftelikheid van die moeder dat die kunstenaar nie "ideologieë, vreemd of volksgetrou" darf predik nie, word tereg deur Conradie (1996:5) as 'n komplisering van die kunstenaar se enunsiasie beskou, waarby God betrek word "om waarheid of digkuns te regverdig". Hy meen dat die moeder op hierdie wyse "selfs die predikante hul inmenging verskoon".

Aldus Krog se gebruik van die veelseggende voegwoord “maar”, wat funksioneer as “daarenteen” en daarmee word die teenkant van die tere versorging van “jy maak my groot / in jou krom klein handjies / maar jy offer my elke aand / vir jou Here God” impliseer.

Soos in “Dogter van Jefta”, is die afwesigheid van die voornaamwoorde “my” of “ons” in die versreël, “vir jou Here God” opsigtelik en betekenisvol. In die afdeling oor ironie (afdeling sewe) word die belangrikheid van die aanroep van “Here God van Jefta” weer aangeroer. In hierdie gedig soos in “Ma”, is geen verwysing na die aanroep van die dogter se Here God nie, maar wel die Here God van haar ouers. Daar is dus geen aanduiding van haar eie identifisering met hierdie Here God nie. Wat wel hieruit duidelik word, is die dogter se erkenning dat die ouers volgens ‘n kode hulle lewens rig en hulle verwagtinge dat die dogter volgens hierdie riglyne moet lewe.

Krog, gesosialiseer in ‘n streng Christelik-Calvinistiese verwysingsraamwerk, maak soos in die titelgedig van *Dogter van Jefta*, dikwels gebruik van ‘n Bybelse gegewe, (J.C. Kannemeyer 1983:499). Onderliggend aan hierdie gedig is die dissonansie as gevolg van die skuldgevoel wat die jong Krog-dogter ervaar. Een van die beginsels van die Christelike geloof is reeds in die Ou Testament deur die vaders vasgelê. Die wet van gehoorsaamheid aan die ouers in Exodus 20:12, word volgens die Tien gebooe verwoord as: “Eer jou vader en jou moeder, dat jou dae verleng mag word in die land wat die Here jou God aan jou gee”.

Die gevoel van skuld teenoor haar ouers oor die skoolgedigte word telkens in Krog se bundel *Dogter van Jefta* teëgekem. Dit is dan ook die grootste bydraende faktor tot die mislees van die ironie in Krog se kaalvoetgedigte. J.C. Kannemeyer (1983:499) verwys na die die “eenvoud en naïwiteit en kinderlike logika wat in strofe twee tot ‘n katalogiserende opstapeling lei”, en hy reken dat “die slot ‘n problematiek (aan)raak wat nie verder in die gedig gevoer word of voorberei word nie”.

Inteendeel, die versreëls, “maar jy offer my elke aand / vir jou Here God” is egter wel insiggewend met verwysing na die slot van hierdie gedig, “ek is so jammer mamma / dat ek nie is wat ek graag vir jou wil wees nie”. Daarom “stabat mater dolorosa” – “stood the Mother full of grief” – die openingswoord van die Latynse himne oor die

intense sielsmart en verdriet van die maagd Maria by die kruisiging. Die laaste versreël van hierdie gedig impliseer “dat ek nie vir jou is wat jy graag wil hê ek moet wees nie en vir die verdriet wat ek vir jou bring deur my optrede”. Krog het besef dat sy haar ma baie leed veroorsaak het deur haar poësie en deur haar kruisiging deur die patriarge.

Hieruit word die intense skuldgevoel wat dissonansie in die jong dogter veroorsaak afgelei. Krog verwys pertinent na die gebod, “eer jou vader en jou moeder”, in *Otters in bronslaai* (1981:61) “Die Leeu en die Roos, 1. Graaff-Reinet - 7 Junie 1813”:

“Wie zijn ouders houdt voor ogen  
En hun ontzag toont naar vermogen

Klimt voorzeker vroeg of laat  
tot een hoog verheven staat.”

Die wil van God word terselfdertyd hier betrek met die voorbehoud “dat jou dae verleng mag word in die land wat die Here jou God aan jou gee”, uit Exodus 20 vers 12. Die implikasie is hier dat die kind nie die seën van die die (H)here sal wegdra indien die gedrag van die kind nie na die kode van die gode is nie. Conradie, (1996:5) na aanleiding van resensies met kritiek oor kontensieuse dinge (*Die Volksblad* 17 Augustus 1970), deur onder andere deur professor Gerhard Beukes, hoogleraar in die Afrikaanse Letterkunde aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, toon aan dat bogenoemde teregwyding “vanuit Afrikanerkringe voorbeeld is van die ferm beheer wat oor die Afrikanerjeug en die -kultuur uitgeoefen” is.

In die bespreking van die gedig “Dogter van Jefta” word analiseer hoe die gode en die patriargaat gelykgestel word. Die wil van God is ingebed en onderliggend aan die wil van die gode, die patriargaat, die wetmakers. Daarom dat haar aanspreekvorm “Vir Pa” in “Dogter van Jefta” as volg verwoord is: “Here God van Jefta”, en in “MA” die wete: “maar jy offer my elke aand / vir jou Here God”, met die implikasie dat hierdie Here God nie noodwendig háár Here God is nie. In heroorweging blyk dit dus dat die konstante kontrole wat mans oor vroue se liggame en denke uitgeoefen het, patriargale mag gestig en met fallogosentriese uitsprake weer en weer hernu het. Die mag van die vader is ‘n sisteem waarin die sosio-politieke strukture deur en met simboliese strukture soos taal, tradisies, gewoontes

en mites, vroue ondermyn het en onderdanig aan die man gemaak het. In *The Sex which is not One* (1985:84-85) bevestig en veroordeel Luce Irigaray met die standpunt: "Women's social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to 'masculine' systems of representation".

Conradie (1996:6) verwys na die lof wat Krog ontvang na die publikasie van haar "kaalvoetverse en praatverse". In dagbladresensies word die naïewe segswyse en ongekompliseerde styl, kinderlikheid, romantiek, en godsdienstige as kenmerkend van die bundel genoem. "Aardsheid is 'n ander omskrywing". Hy verwys na die patroniserende houding en na die feit dat "sodanige kritiek spreek van 'n ontfermende houding jeens die dogter wat onnodig veronreg is oor haar skoolbladverse".

Hierdie uitspraak is ook reeds gekussing in die fallogosentrisme van konvensie. Die "ontfermende houding" bevestig die gedrag van die heersers. Slegs dít wat die heersers, hier die Nasionale Party patriargaat, toegelaat het, is gepubliseer. Naomi Wolf bevestig die mag van die media in haar boek *Fire with Fire* (1994, hoofstuk 7). Wanneer daardie media nog deur die politieke ideologie van die dag in die hande van die patriargaat beheer word, soos wat die geval was in die Apartheidsera, is dit vir 'n uitgesproke en radikale jong vrouedigter soveel moeiliker om ernstig opgeneem te word. In 1990 was sewe en tagtig persent van Britse uitgewershuise nog in die hande van mans. Die algemene konsensus is dat dit 'n "gentlemen's profession" is en Wolf (1994:95) vra en vermaan terselfdertyd met die gedagte:

How can we be surprised that women question their worth, or that at adolescence girls lose their voice and their sense of entitlement to an opinion? How could girls not doubt the validity of their own concerns?

Uit die voorafgaande gegewens word dit duidelik dat Krog se kaalvoetverse en praatverse veel meer is as "rympies maak, eie onhandige mompeling" (Johan Degenaar [1962:9] oor sy eie "kaalvoet"-periode). Dat dit veel meer is of sê as wat die resensente destyds wou inlees of toelaatbaar as eksegeese beskou het. Dit is nie net die vroue wat vasgevang was in die apartheidsregering van die dag se literêre fallogosentrisme nie. Die uitgewershuise wat hoofsaaklik deur mans besit en

bestuur was, het 'n man-georiënteerde kultuur geskep en selfs “manlike” resensente is in die dwangbuis gedruk.

Adrienne Rich (1976:67) som die situasie van die vrou op met hierdie uitspraak:

It is not from God the Father that we derive the idea of paternal authority; it is out of the struggle for paternal control of the family that God the Father is created. His word is law and the idea of his power becomes more important than any demonstration of it; it becomes internalized as 'conscience', 'tradition', 'the moral law within'. The idea of power thus becomes the power of an idea, which saturates all other notions of power.

### 4.3 Krog se “skoolpoësie”

In die bundel *Dogter van Jefta* ironiseer Krog die leidende rol wat die man in sleutelposisies in 'n weersprekende samelewing (ge)-speel (het). Die afdeling “Jericho”, met die tekenende Bybelse verwysing na die stad Jericho (Josua 6:1-27), is aanduidings van die kwesbaarheid wat binne die mure van die patriargale konstruksie aangetref word. Die gedig “Onderwyser”, alhoewel met deernis teenoor die onderwyser wat deur die jeug met die ark op hul skouers, soos die Israeliete van ouds, getreiter word, impliseer reeds dat die instellinge oorbodig is. Die onderwyser se domein, die klaskamer waarin hy hom veilig voel met die bekende: sý hoedjie, sý tas, sý boeke, is eintlik aanduidend van die onbelangrike en uitgediende “rat” wat hy ook was in die groot politieke wiel van die mangesentreerde Afrikanerpolitiek van die tyd. Ironies genoeg, saam met hierdie onbenullige, dog veelseggende artikels, word die moedertaal gegroep. Hier kan terugverwys word na die aanhaling van Carl Gustav Jung (1956:15): “Language is the register of tradition ... the social 'copy system' thus established reflects the judgemental processes of the race, and in turn becomes the training school of the judgement of new generations” waarin die belangrikheid van taal as register van kommunikasie-middel beklemtoon word. Taal is dus 'n magtige wapen wanneer dit deur die regerende party manipuleer word om eie ideologie en oorheersing te verseker.

In die afdeling “Jericho” (*Dogter van Jefta* 1970), gebruik Krog bekende Bybelse verhale uit die Ou Testament om die mag van die patriargaat te illustreer. Die mag wat haar herinner het dat dit beter sou wees om 'n “dogtertjie” te bly, veilig in die

skoolraamwerk binne die konvensionele reëls van die Afrikaner patriargaat. Krog se poësie, soos beklemtoon deur Pieter Conradie met die boek, *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-tekste*, word nie net deur geslagtelikheid bepaal nie, maar ook deur sosiale konteks. En Joan Hambidge verwys in 'n resensie oor Conradie se boek, "Helder nuwe insigte gebied in werk oor voorste vrouedigter", daarna (*Die Burger* 1996) dat elke Krog-bundel skerp kommentaar lewer op die sosiale werklikheid. Die *Volksblad* van 30 Augustus 1975 ("Die dilemma van Antjie Krog") verwys daarna dat Krog haar nie weer in die politieke arena gewaag het nie. Die skrywer neem egter die persona aan van die onskuldige skooldogter, offervaardig en gehoorsaam aan die patriargaat. Terselfdertyd ironiseer sy deur haar gedigte deur die onmiddellike en mees bekende ikone as beeldmateriaal te gebruik, naamlik die Bybel en die onderwysstelsel met taal wat die register van tradisie, die kopieestelsel, handhaaf.

Camille Paglia verwys in die hoofstuk "Amherst's Madame de Sade" (1990:623 en verder) na Emily Dickinson, in haar eie tyd geïgnoreer, wat met haar oplewing gesentimentaliseer is. Haar poësie is ook gekritiseer as "coy and oddly childish poems ... products of a time when one of the careers open to women was perpetual childhood." Soos met Dickinson se poësie is dit maklik om Krog se vroeëre gedigte as kaalvoetgedigte te beskou. Dit is maklik (veral vir diegene wat binne die Apartheidsregering gesosialiseer en geïndoktrineer was) om Krog se eerste bundel binne 'n voldane godsdienstige raamwerk te plaas. Soos Dickinson meerstemmig is met verskillende personae, val ook Krog se gedigte binne verskillende personae. Dit is hoofsaaklik waarom die leser dissonansie beleef met die lees van haar gedigte.

Die verval en ongeregtigheid binne die apartheidspatriargaat wat Krog reeds op skool aangevoel het, kalwe reeds aan die stelsel. Die waarskuwende en ironiese aanslag van die toe nog stemlose Krog is voorloper tot die uitgesprokenheid elf jaar later in *Otters in bronslaai* (1981:24) met "4. Visioen van 'n kerk" uit die siklus "vyf horries van a.e.samuel (geb. Krog)". In hierdie "horries"-gedig figureer aspekte wat haar vanaf jongs af dwars in die krop gestee het, naamlik die sindroom van die apartheidsideologie en -burokrasie. Sy het reeds gewaarsku dat die skrif aan die muur was en dat die mure van Jericho sou kantel, want: "liewe here hoor hierdie kerk dan nie / hoe kou die dief al dringender aan die masonite-dak?" (*Otters in bronslaai* 1981:24).

Krog ervaar egter frustrasie met haar pa se optrede na haar eerste poësie. Hy vra nie vrae nie, verdedig nie vir Antjie nie, maar laat alles aan haar moeder, Dot Serfontein, self "skryfster" oor. (Die aanspreekvorm van die vroueskrywer toe). Krog sien hierdie optrede as 'n klakkelose navolging van 'n bestel waarin sy reeds die krake in die mure (van Jericho) bespeur het.

Die gedig, "volkspele" (*Dogter van Jefta* 1970:42), is 'n satiriese afskryf van die Afrikaners waarvan sy deel was en te oordeel aan die verwysings in hierdie en die "Onderwyser"-gedig oordeel sy terselfdertyd die heersende patriargaat wat onbevraagtekenende onderdanigheid eis.

Alhoewel dit nie te betwyfel is dat die jong dogter self ook die seksuele begeerte ervaar nie, is die speelse skryfwyse wat die seksuele ondertone oor die "plesierigheid" van die Afrikaners, wat tussen parentese geplaas is, 'n speelse skryfwyse om 'n alternatiewe radikaler lesing (destyds) te verbloem. Linda Hutcheon (1995:177) verwys na die trans-ideologiese kompleksiteit van die gebruik van ironie. In intensionele terme kan ironie werk "as the undermining-from-within" (Hutcheon 1995:52), want diegene geïnterpreteer "binne" 'n dominante ideologie kan die teenkanting as 'n bedreiging of as misbruikend sien, terwyl die gemarginaliseerdes (hier die vrou) wat werk om die dominansie ongedaan te maak, dit in die nuwer, positiewe sin as subversief of oortredend beskou.

Die onderwyser "op sy agterpote soos 'n hond", kan geen illusies laat oor die seksuele opwinding wat die patriarg wat eintlik die kinders moet oppas, ervaar in sy aanskouing van die vryerases op die maat van die volkspeledansie nie. Die skets van die hond op agterpote roep die beeld op van 'n hond op sy agterbene tydens kopulasie. "Afrikaners is plesierig, dit kan julle glo / Hulle hou van partytjies en dan maak hulle so", illustreer dat dit wat eintlik as onskuldige pret geïnterpreteer moet word deur die "sidder" van die "drif" wat die jong mense in hulle natuurlike jeugdige passie voel, bederf word deur die karikatuur van die onderwyser in die agtergrond. Seksuele ontwaking en die gepaardgaande opwinding wat jong mense beleef is normaal. Die ondertone van die ironiese in hierdie andersins speelse gedig is juis die onskuldige en vrolike woorde: "Afrikaners is plesierig / en dan maak hulle so" teenoor "naby sit 'n onnie / op sy agterpote soos 'n hond".

#### 4.4 “ek moet kaalvoet gekis word”

asof die dag breek uit sy dop  
val die son soos eiergeel op die vloer

asof ek weg is  
gaan lê die son yskaal in my bed

asof ek blind is  
aarsel die son soos ‘n skoenlapper teen elke gebou

asof dit nag word  
gooi die son my soos ‘n bok oor sy skouer

asof hy weet  
ek moet kaalvoet gekis word

asof hy belowe  
om my te kom opgrawe na my eerste nag onder kranse.

Die gedig “Afspraak”, uit *Januarie-suite* (1972:13) twee jaar na die uitgawe van die eerste bundel, *Dogter van Jefta* (1970), verwoord steeds die tema van offerbereidheid wat in die vorige bundel manifesteer het. Tematies sluit hierdie gedig aan by die gedigte uit die eerste gedeelte van *Dogter van Jefta* met sy offermotief wat in die gedigte “Dogter van Jefta” en “Ma” voorkom. By die onrustigheid wat in “Blare” met “roer jou voete deur die blare”, en die herhalende “roer” verwoord word, is die onrustigheid wat in die jong spreker opwel. Dit is tekenend van Krog se onrustigheid teenoor die sisteem wat mense muilband. Verder word die uitgeslotenheid wat met eensaamheid in “Fughetta vir drie stemme”, opgeroep word, hier beklemtoon. Die anaforiese “asof” van alternatiewe versreëls, suggereer die onhoudbare situasie waarin die spreker haar bevind. “Asof” sy nie bestaan nie, “asof ek weg is”, “asof ek blind is”, moet sy ‘n persona aanneem wat meer aanvaarbaar sal wees vir die patriargaat en die eise wat hulle stel.

Die “afspraak” met die son het donker ondertone in teenstelling met die helderheid wat geskep word met die kleur van die son “soos eiergeel op die vloer”. Die paradoksale beeld van son wat “yskaal” oor die bed lê in die gedig getitel “Afspraak”, reflekteer die paradoksale beeld van ‘n sensualiteit wat onsensueel met die koue van ys assosieer word. Dit is dus ‘n koue, afstandelike “ongeliefde” wat verwag word vir die afspraak. ‘n Geliefde wat slegs op die liggaamlike, die uiterlike behoefte ingestel

is en nie op die geestelike of innerlike behoeftes nie. Die beeld wat geskep word in die versreëls “asof hy weet / ek moet kaalvoet gekis word”, verwys weer na twee belangrike aspekte van Krog se sogenaamde jeugpoësie: die ironiese speling met die offerbereidheid, soos ook in die titelgedig van *Dogter van Jefta*, en in die verwysing na “kaalvoetgedig” in die gedig “Ma”.

Die ironie hier soos in “Ma” is nie mis te lees nie. Krog is na haar eerste poësie “kaalvoet gekis” deur die resensente en die gemeenskap. Die verwerping wat sy toe gevoel het, het haar bygebly. D.A. Louw, (*Menslike Ontwikkeling* 1990:428-432) in die afdeling “Teoretiese sienings van die adolessent se morele ontwikkeling”, verwys na “Kohlberg se teorie van morele ontwikkeling”. Hy reken dat: “[D]ie individu dit as sy morele plig [sien] om te hou by gevestigde norme”. Volgens Kohlberg (Louw 1990:430) is die twee prosesse wat betrokke is by die ontwikkeling van een stadium tot die volgende, die kognitiewe disekwilibrium van rolbesetting. Wanneer die individu ontwikkel tot ‘n hoër vlak van morele oordeel, word hy/sy bewus van sekere teenstrydighede in sy/haar waardestruktuur en ervaar hy/sy kognitiewe disekwilibrium. Namate die individu die vermoë ontwikkel om ander persone se standpunte te verstaan en “oor te neem”, los hy sy kognitiewe disekwilibrium op deur die aanvaarde bestaande morele struktuur te verander.

Die verwerping wat Krog aanvoel omdat sy die aanvaarde morele strukture bevraagteken, word verwoord deur die realisme waarmee die spreker in die gedig “Afspraak” hierdie verwerping uitbeeld. Deur die simboliek van ‘n bok waarop jag gemaak is (“Afspraak”, strofe vier), word die verwarring en verwerping en totale onvryheid wat slegs in totale oorgawe opgelos kan word, al is dit ook tot die dood toe, impliseer. In die Engelse letterkunde vind die leser ‘n aansluiting by die tragiese beeld van die vrou wat totaal afhanklik is van die patriargaat se goedgunstigheids met die dood van Ophelia in die tragiese drama, *Hamlet* deur Shakespeare (1992:374, IV.vii. 174-177). Die dissonansie wat Ophelia ervaar met Hamlet se onredelike en irrasionele verwerping in ‘n mangesentreerde samelewing waarin die norm van goeie vroulike gedrag aan die patriargaat se vooropgestelde idees onderdanig is, lei tot haar dood. Die nood en smart met die ervaring van haar verwerping word as volg bevestig:

Her clothes spread wide,  
and mermaid-like awhile they bore her up,  
Which time she chanted snatches of old lauds,  
As one incapable of her own distress.

Hierdie verwerping word in "'n bundel bedoel vir aborsie" (*Januarie-suite* 1972:19) suggereer en inderdaad deur die "understatement" van destydse resensies juis beklemtoon en vooropgestel. J.C. Kannemeyer (1983:501) staan slegs enkele woorde aan dié veelseggende gedig af, 'n belangrike gedig wat sinspeel op die konflik van die jong digter. Sy besef dat haar poësie waarin sy "aan blindes [wou] boodskappe bring" met dissonante fanfare in die pers "deur die vyfuer-verkeer geskreeu het". Sy het insig verkry dat sukses (vir eers) in wydlopiege en indirekte uitsprake lê. Die waarheid moet stadigaan verbyster.

Die versreëls "asof hy belowe / om my te kom opgrawe na my eerste nag onder kranse" word veelbetekenend as daar in gedagte gehou word dat hierdie gedig, "Afspraak", net na die "Kan ek jou dogtertjie wees?"-gedig volg. In laasgenoemde gedig verlang die jong Krog na haar kleuterdae van "vlegsels en blindelingse oë", daardie tyd van die kinderdae toe die ouers en ouerhuis die veilige hawe in die kind se lewe was en die kind onbevraagtekenend die ouers "blindelings" nagevolg het.<sup>9</sup>

Die vertwyfeling van die kind wat kaalvoet gekis is, word deur die woord, "asof", konstateer. Die woord is gelaai met konnotatiewe suggesties: dit suggereer dat 'n vertrouensband verbreek is wat 'n verhoogde gevoel van onwerklikheid en onsekerheid meebring. Dit is soos 'n reddelose bok wat gejag is en teen skemertyd oor die skouer gelig en weggedra word. Die beeld van die onskuldige wat gestraf word, het reeds in *Dogter van Jefta* (1970:15) aan bod gekom in die gedig "Kruisiging", waarin sy haarself in die plek stel van die veroordeelde Christus met die kruis op sy skouers wat met hoon en minagting bejeën word. In "Buite Ninevé" (p.16) voel sy haarself soos 'n Job van ouds, verstote na die reaksie van die groter Afrikaner publiek op haar eerste gedigte. En in "Gesalfde" (p.17) verbeeld sy hoe sy soos Christus op die esel "eendag oor die vlaktes na julle toe [sal] ry / alleen op 'n

---

<sup>9</sup> Hierdie verwysing na die konsep "blindelings" word later weer deur Krog gebruik wanneer sy haarself verwoord oor die vereistes wat in huweliksverband aan die getroude vrou en moeder as tuisteskepper en versorger gestel word, in die woorde: "die blindelingse vaart van visse" uit: "my tyd is verby" in *Otters in bronslaai* (1985:31) wat in afdeling vyf bespreek word.

afrikaner kalf “. En hoe die mense dan verruk onder mekaar sal sê: “kom ons bou drie strooise daar / een vir haar kalf, en een vir haar / en, een vir die Blits wat die hamerkop dra”.

Krog sou in *Lady Anne* (1989:35) byna twee dekades later nog nie die aanval wat teen haar geloods was, vergeet het nie. As voorbeeld dien die woorde in “parool”, strofe 4. Sy plaas hulle in parentese:

(op watter manier  
beskerm ek hierdie vers teen die kras  
agtelooheid van politisering? benard  
staan, selfs suspisies bejeën,  
my gewoonste woord  
verseg)

Hiermee stel sy juis die belangrikheid van hierdie woorde op die voorgrond.

Die teenkating teen haar kaalvoetgedigte het haar aanvanklik laat skuil agter die verwagtinge om volgens die instelling van die patriargaat in hulle “taal” diskoers te voer. Braidotti (1991:149) verwys na die “paternal metaphor” wat die sosiale gebied oorneem en daaraan ‘n (enkele) betekenis toeken. Dit funksioneer in praktyk as legitimasie en die voortsetting van die manlike homososiale band van die manlike mag.

Deur die versreëls in parentese te plaas ervaar Krog die vrou op sosiale gebied as steeds in ‘n gedeeltelik linguïsties-benadeelde situasie. Hoewel die spreker reeds ‘n persoonlike waardestelsel aanvaar, is hierdie waardestelsel nie altyd in pas met die erkende konvensies van die tyd nie. Die Afrikanerkultuur se skemas van “kennis” en “uitlewing” word reeds geanaliseer.

Krog het op jong ouderdom geleer “... poësie kan rewolusie puur”. Sy moes leer om woorde, “die digselfs die taalkoorde”, te “pink tot presisie rondom private klier ... ” (*Lady Anne* 1989:35). Sy moes leer om nooit op te hou om oorlewing te bestudeer “in die teksgekwelde land” nie.

As gevolg van die erkenning wat Krog oor jare in Suid-Afrika en in die buiteland vir haar poësie gekry het en in die lig van die verskyning van haar boek *Country of my Skull* (1998), word die optrede van die patriarge om haar “kaalvoet te kis”,

geloënstraf. Die kaalvoetdigter het met haar woorde “rats” die “weerligtonge” wat haar geslaan het gevang, soos in “Gesalfde” (*Dogter van Jefta* 1970:17) voorspel is. Die “Dogter van Jefta” wat gekruisig en geoffer was, en wat in “Afspraak” “kaalvoet gekis” was, het opgestaan soos voorts in afdeling sewe bespreek word.

University of Cape Town

## AFDELING 5: Dissonansie in die huis

### 5.1 Huislike poësie

Ná fel kritiek met die publisering van *Beminde Antarktika* en *Mannin* (1975), onderneem Krog om haar aan haar huis en gesin te wy. Dit was veral die snydende kritiek deur onder andere André P. Brink (*Voorlopige Rapport* 1976:136-138) wat destyds geskryf het wat nie vergeet is nie:

... watter teleurstelling! Ofskoon daar in albei bundels enkele fyn afgewerkte gedigte voorkom, doen die oorgrote meerderheid óf oordadig óf as berekend aan - en die eindindruk is een van irritasie. ... As dit dan twee bundels wil wees, láát dit so wees. Mits elk op eie pote staan; mits die gedigte binne elk verantwoord en trefseker is. Maar juis dit het ek nie in een van hulle aangetref nie.

Met die verskyning van *Siklus* in 1994, het Joan Hambidge in *Tydskrif vir Letterkunde* (Poësiekroniek Mei 1995:97) hierdie striemende kritiek afgemaak met:

Antjie Krog se *Siklus* is 'n welkome heruitgawe van twee onderskatte en vir haar poësie, twee belangrike bundels: *Beminde Antarktika* en *Mannin*. Indertyd – dis nou in 1975 – het Brink die bundels erg gekritiseer – waarskynlik vanweë die oortreding van die taboe: om twee bundels tegelykertyd te publiseer!

Fanie Olivier (*Suid-Afrikaanse Letterkunde* 1975) het ook destyds gemeen dat “[V]an die belofte van [haar] vroeëre werk kom daar min tereg in die nuwe bundels.” Nog in 1994 ná die uitgawe van *Siklus*, was daar steeds diegene (Van Zuydam 1994) wat gereken het dat daar “trouens in die nuwe uitgawe geen grondige hersiening van die vroeëre tekste (is) nie en tewens geen integrasie van die twee bundels nie.” Hy reken egter dat die “beelddwang” in veral “Bevrugting”, die aandag vestig op die funksieverandering van haar beeldspraak, waarin die beeldspraak die gedig self word. Hy sien dan ook hierdie aspek as ‘n “eiesoortige eksperimentele vers”, wat terugskouend belangrik was in die voorbereiding van die weg vir latere bundels, soos *Jerusalemgangers*.

Krog het egter ná die eerste fel kritiek vir ongeveer ses jaar lank by haar besluit gehou om slegs huisvrou/vrou/ma te wees.

“Al waartoe ek my gebonde en geroepe voel, is my huis: man en kinders. As 'n huisvrou bly dit 'n voortdurende worsteling in identiteit te behou, om my huwelik gelukkig en my kinders gesond en normaal te hou” (*Die Vaderland* 29 April 1982).

### 5.1.1 “Klein Vrede”

Aanvanklik, volgens die gedigte in *Siklus*, vind Krog wel vrede met die alledaagse, die huislike en die kleinburgerlike bestaan.

#### WASDAG

Ons was algar wasgoed  
maandae-oggende in victoria court  
en ek skeep 'n sondige welbehae  
om helder skants soos veerpyle te pen  
tussen die baleine van miss bleaker  
en die gordels van miss ironwrought

#### EK HET 'N HUIS

ek het 'n huis  
wat ek elke dag skoonmaak

ek het 'n wasgoedlyn  
...

ek het 'n kind  
...

ek het 'n man  
wat soggens gaan werk  
elke aand terugkom  
en saans teen my aan die slaap raak

In die twee gedigte word die werkverdeling tussen man en vrou reeds onbewustelik woorde op papier. Dit is die gender-konsep van sosiale, kulturele en ekonomiese indeling waarteen Stander (1998:32) soos in afdeling twee bespreek, dit het. Hierdie gegewe word mettertyd deur Krog met groter kritiese beskouing onder die loep geneem, soos bespreek sal word in die volgende afdelings.

J.C. Kannemeyer (Antjie Krog se 'Klein Vrede' *Beeld* 7 Mei 1992) beweer oor die daaropvolgende gedig in die bundel, dat:

(D)ie *verheerliking* [my kursivering H.M.O.] van die eenvoud van 'n burgerlike lewe veral toegespits word op die tuiskoms van die man, nuus van die dag, huisgodsdienst, skottelgoed e.d.m. en die beskerming wat die maan en die muurteks vir die geliefdes bied. Teenoor die soberheid van die huishouding is die "krulle" rondom die woorde van die muurteks die enigste versiering wat hierdie mense in hulle eenvoud besit, terwyl "julle" as slotwoord van die gedig in die besondere konteks die sekerheid van die vrede as hemelse geskenk van 'n wakende Vader aan dié twee mense in hul liefde vir mekaar finaal bevestig.

In hierdie gedigte is daar reeds die suggestie van die vooropgestelde sosiale opset waarop gefokus word. Vir die ironiese leser is dit die onderliggende dissonansie eie aan die digkuns van Krog, dit wat ook onderliggend is aan die dissonansie wat die leser ervaar met die lees van die "woedende" gedigte van Krog in *Otters in bronslaai*, met die teenstellend dissonante toon ses jaar na *Beminde Antarktika* en *Mannin*. Ti-Grace Atkinson (*Amazon Odyssey* 1974:62) beweer dat die gegewe dat die belangrikste differensiaal vroue se voortplantingskapasiteit is, vroue bewus moet maak van die houvas wat die kultureel-dominante seksualiteit, monogame heteroseksualiteit, op hulle het en dat hulle hulle daarteen moet uitspreek. Sy beweer:

Men neatly decimated Mankind by one half when they took advantage of the social disability of those men who bore the burden of the reproductive process. Men invaded the being of those individuals now defined as functions, of 'females', appropriated their human characteristics, and occupied their bodies. The original 'rape' was political, the robbing of one half of Mankind of its humanity.

Hierdie sterk betoog kenteken die onbenydenswaardige posisie van die vrou in 'n mangesentreerde samelewing. In Krog se huislike poësie word die weerklank gevind van die woorde van Mary Wollstonecraft in 1792 in *A Vindication of the Rights of Woman* (1996:2) met verwysing na die angsvallige aandag aan beuselagtige wyse van welvoeglikheid wat hulle sal verseker van die beskerming van die man.

### 5.1.2 “’n daad van verraad” (?)

Die belangrikheid van die heruitgawe van *Siklus* in 1994, word deur Joan Hambidge en J.C. Kannemeyer bekragtig. Die aanvegbare stelling in Fanie Olivier se kritiese uitspraak oor die “teleurstellende bundels” in 1975, waarin daar volgens hom van die belofte van haar vroeëre werk min tereg kom as gevolg van elemente van “gesogtheid en kleinhuislike melodrama”, word sterk bevraagteken. Van Zuydam (1994) reken dat die beeldhantering deur twee ongewenste uiterstes gekenmerk word, “enersyds ‘n te deursigtige, byna meganies gemanipuleerde metafoorgebruik, andersyds ‘n verwarrende, haas onontsyferbare beeldopeenstapeling”. Hy illustreer die kritiek aan die hand van die gedig, “Bevrugting”.

jou blonde krulle skreeu eskaders  
en klief my vingers  
my naels in die skanse van jou staalsag rug  
my tong patroleer uit jou bors  
soos hygende bloed  
want jou keel ruik na aarde  
o jou keel ruik na aarde  
ons bars deur blokkades wilde son en splytdun glas

Hierdie kritiek word negeer met die heropname van hierdie gedig in *Siklus*. J.C. Kannemeyer (1994) meld dat die heruitgawe beklemtoon dat Krog “haar nie veel aan die suurderige en eensydige Kaapstadse kritikus gesteur het nie”. Joan Hambidge se ironiese reaksie (*Tydskrif vir Letterkunde* 1995) op die kritiek in 1976 oor die “taboe om twee bundels tergelykertyd te publiseer!” betrek die “reg” wat manlike resensente hulle voorbehou het om, as subjek, oor die vrou, die objek, te skryf. Irigaray (*The Sex which is not One* 1985:157) verwys na hierdie anomalie as volg:

What remains the most completely prohibited to woman, of course is that she should express something of her own sexual pleasure. This latter is supposed to remain a ‘realm’ of discourse, produced by men. For in fact feminine pleasure signifies the greatest threat of all to masculine discourse, represents its most irreducible ‘exteriority’ or ‘exterritoriality’.

J.C. Kannemeyer (1994) gee erkenning aan die vroulike plesier. Kristeva (in: Moi 1990:154) verwys na hierdie vroulike plesier as die *jouissance* wat die simboliese ketting van die bemeestering deur die patriargaat verbreek. Kannemeyer (1994)

plaas Krog se poësie teenoor dié van Opperman en Elisabeth Eybers en sy mening indertyd was:

Soos dit nou daaruitsien, is hierdie verse 'n waardige aanvulling by die klein korpus Afrikaanse poësie wat aan die vrou se belewenis van die eerste fase van die huwelik en die ervaring van ouerskap gewy word.

Hy vergelyk Eybers se “stil mediterende weergawe van die persoonlike aspekte van moederskap” in *Die stil Avontuur* en Opperman se “feitlik skril manlike poësie” in *Negester oor Nineve* met Krog se “lyfpoësie”. Hy merk op dat “'n tipe vers ten volle deur die liggaam tot stand gekom het en wat die volle impak van haar vroulikheid beeldend vergestalt, sonder dat daar enige sprake van soetlike taal is”.

Reeds voor die verskyning van *Jerusalemgangers* in 1985, met die verskyning van *Otters in bronslaai* in 1981, beklemtoon Joan Hambidge (1995) Krog se ontwikkeling “van 'n aarselende digter tot 'n belangrike en toonaangewende stem binne die Afrikaanse digkuns” en verwys na *Siklus* as “'n belangrike oerteks vir latere bundels soos *Otters in bronslaai* (1981) – wat my betref die onbetwisbare hoogtepunt in haar digterskap”.

Krog se verwysing na die “skryfproses [...] as 'n daad van verraad”, sluit aan by Irigaray (1985:57) se mening: 'n verraad teen die man se “realm of discourse”. 'n Daad van verraad waarin die skrywer dissonant inskryf teen vroeëre uitinge van diegene wat met te min of sonder insig in die vrou se situasie slegs die woorde op papier gelees het. Conradie (1996:10) sê in aansluiting by hierdie standpunt van die skryfproses as “verraad”, na die publisering van *Otters in bronslaai* (1981), dat dit “voorkom of die eerlikheid en opregtheid waaroor die literatore dit in die Krogverse het, enersyds te make het met die tematiese – huisvrou-ervaring – en andersyds die oënskynlike onpoëtiese, onliterêre vertoon van die woord”. Van Zuydam (1994) verwys na die funksieverandering van die beeldspraak in die moderne poësie wat aansluit by die eksperimentele poësie van die Nederlandse Vyftigers. As “regverdiging” van Krog se beeldspraak meen hy dat:

[B]eeldspraak nie meer as 'n begeleidingsverskynsel (funksioneer nie) – eenvoudiger gestel, dit is nie meer belangrik dat die beeldspraak 'n bepaalde gedagte verduidelik of verdiep nie. Die beeldspraak word die gedig self. Hierdie verselfstandiging van die beeld versterk die anti-rasionalistiese karakter van die vers.

#### 5.1.2.1 “muwwe stofbelle ploert...”

Alhoewel die burgerlike eenvoud met die huislike alledaagsheid, eenselwigheid en geborgenheid tematies in die huislike gedigte in *Otters in bronslaai* (1981) voorkom, is dit die teenstellende toon, dit waarna Joan Hambidge verwys as “donkie-skop-poësie”, wat L.I. Bertyn (1983:55) pittig, indien ietwat lakoniek laat uitroep het: “Sy, wat gebore is vir Bloomsbury, sit nou in suburbia. Sy het die literêre salon verruil vir 'n vuil kombuis”, wat die dissonante segging teenoor haar vorige bundels vooropstel.

Die “anti-rasionalistiese karakter” van die verse waarna Van Zuydam verwys het, word die rede waarom die menige resensies en briewe<sup>10</sup> wat in koerante verskyn het, as 'n sosiale reaksie op die publikasie van *Otters in bronslaai* (1981) gesien kan word. Sommige van hierdie skrywes was guitig van genieting, ander knollik, ander vol lof vir die nuwe Krog, wat soos Fanie Olivier (*Die Burger* 26 November 1981) dit gestel het, “poëties” wraak neem.

Hierdie nuwe “styl” en toonaard van Krog is tekenend van Braidotti (1991:140) se verwysing na die debat oor “women's numerous 'becomings’” in kontemporêre denke. Krog se bevestiging van hierdie wordingsproses is verwoord in haar onderhoud met *Fair Lady* (13 Junie 1984):

---

<sup>10</sup> Die volgende resensies en artikels is van die menige wat verskyn het:  
Leibach, Cornelia. 1986. Die ontwikkeling in die poësie van Antjie Krog vanaf *Dogter van Jefta* tot *Otters in bronslaai*, met verwysing na verstegniek en komposisie.  
Lemmer, Erika. 1996. Volminkte sonnette in die Krog-oeuvre: “trassies wat uit definisie try breek”.  
Olivier, Fanie. 1981. Antjie Krog neem poëties wraak.  
Olivier, Gerrit. 1981. 'Ek skryf omdat ek woedend is'.  
Spies, Lina. 1983. 'n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier, Antjie Krog se roos.  
Van Zyl, Ia. 1982. Die baldadigste poësie in Afrikaans.  
Viljoen, Louise. 1982. Digteres in huisvrou voelbaarste teenwoordig.

In die twee agtereenvolgende gedigte met die moordende en bloedige titels "beesslag" (1981:17) en "varkslag" (1981:18) waai die hare behoortlik en selfs "die aarseling onder die volk" laat haar nie weifel om as "voorman" "... met sy lem die jillende spek / in een haal oop te kloof" nie.

Die waansinnig waarskuwende "afslagproses" wat met hierdie gedigte ingelei word, word bekragtig met die toon en inhoud waarmee Krog in "vyf horries van a.e.samuel (geb. Krog)" teenoor die gedrae toon in "Dogter in Jefta" haarself verwoord. Hierdie dissonante digterstem is nie slegs aanduidend van Krog se vermoë tot 'n veelvuldige diskoers nie, maar terselfdertyd aanduidend van "the becoming woman" (Braidotti 1991:99). Deur die onderskeie sprekers word die frustrasie wat die vrou beleef vasgevang in 'n dubbele rol. Ralph Goodman verwys na hierdie situasie waarin die vrou haar bevind as 'n "double bind". Insiggewend in hierdie verband is Goodman se bespreking van "The Rape of the Lock" (voetnoot 12).

In vyf visioene word verwys na vyf aspekte van die vrou se lewe wat vir haar kern van haar bestaan is, naamlik: die skrywer/vrouwees, die versorger/huisvrou, die god(e)diens-situasie in die ongeregthede van die apartheidsera.

In teenstelling en skreiend dissonant met die aanvaardende toon van die huislikheid in die poësie in *Siklus* met die "klein vrede" (p.79) wat gevind word in die versorging van haar man en kind, verteenwoordig die gedig, "2. Visioen van 'n ondergrondse boom" (*Otters in bronslai* 1981:22), die reaksie van die (huis)vrou op die vooropgestelde idee dat die vrou haarself ten volle kan uitleef in die beleving as tuisteskepper, ma as kinderversorger, vrou as eggenote. In *Siklus* (1994:78) word hierdie vredeliewende en vredige beeld geskep met die reeds aangehaalde "ek het 'n huis" en "klein vrede".

In "2. visioen van 'n ondergrondse boom" word die vrou gedwing tot selfondersoek, selfontdekking en tot 'n eiening van mag. Sy verwoord die benouingsnood en kloustrofobie van die vrou wat intellektueel en fisies gestremd is deur haar pligte as huisvrou.

## 2. visioen van 'n ondergrondse boom

die donker hoe-hoe om die huis  
deur 'n kliewing in die plankvloer sak ek weg:  
spinnerakke ritsel langs die fundamente  
muwwe stofbelle ploert verby my ore soos ek sink  
dampig die kastrolle aangebrande veldspaat  
en die gneise dagsoom van vuil wasgoed tussen dolomiet.  
Verby die duf dampkring van steenkool sak ek  
tot my vingers die takke raak  
en dolwe en grawe  
my oë silika knipper onder lagies politoer, blind,  
net my vingers voel die muf, die molm,  
die klewerige mukus van die afvrot van die saad

happig puil die son 'n skag  
en ruk die aarde om ons oop:  
'n vrou hurk in die modder  
aan haar horribele borste  
groeï drie waterknopknolle.

(*Otters in bronslaai* 1981:22)

Krog skryf hier met 'n geweldige sterk aanslag. Hierdie skryfwyse herinner aan Emily Dickinson (Camille Paglia 1990:624) se vermoë om die verskriklike te versag en selfs te onderdruk deur deur die struktuur van haar poësie woorde te “knyp” en te “beperk” asof in 'n skroef vasgeklem. Deur die anti-rasionalistiese en *bizar* vooropstelling van die gewone en die alledaagse in hierdie gedig van Krog, word die onaardse en ongewone geskep. Sodoende word die ongeregtighede wat deur die ideologie van die patriargaat tot stand gekom het, op 'n “ondergrondse” wyse onthul.

### 5.1.2.1.1 “... Ek het woorde snags geskryf ...”

“Ek het woorde snags  
geskryf wat soos blare suurstof gee,  
sodat ek kon bestaan”

(*Otters in bronslaai* 1981:71)

Sandra Gilbert and Susan Gubar verwys in *The Madwoman in the Attic* (1979:xi), na letterkunde waarin terugkerende beelde en metafore van siekte, waansin en opstandigheid in die werke van verskeie agtiende-, negentiende- en twintigste-eeuse vroueskrywers voorkom. Hulle kom tot die gevolgtrekking dat beelde van opsluiting

en ontsnapping en fantasieë waarin waansinnige duplikate funksioneer as asosiale surrogate vir 'n volgsame en gehoorsame self dikwels voorkom. Fisieke ongemak manifesteer in metafore van gevriesde of vurige landskappe. In die gedig "The Tempest" wat in 1833 gepubliseer is, openbaar Elizabeth Barret Browning deur die storm in die gedig die storm in die vrou se gemoed. In haar gedig "Aurora Leigh" word die dissonansie in die gemoed van vrou veroorsaak deur die "woman question". Die gedig wat in 1857 publiseer is, het onmiddellike populariteit geniet en het dertien uitgawes in Engeland alleen gehad.

Met haar individualisme en artistieke ekspressie herinner Antjie Krog die leser aan Browning. Haar verwoording van die vrou se belewing van die gevangenskap binne die huislike geploeter in *Offers in bronslaai* (1981:22) met metafore van donkerte, stof en 'n "oopgerukte aarde" wat totale chaos suggereer binne die beheerde poëtiese vorm, herroep die woorde van Blake (Tansey & Kleiner 1996:910): "I will not reason and compare, my business is to create... The road to excess leads to the palace of wisdom".

Krog se taalgebruik in die oopskryf-bevrydingsproses van die vrou uit onhoudbare situasies is gerig daarop om die revolusionêre in die vroue-leser aan te wakker. Die vrou wat die teks lees, is bewustelik of onbewustelik die prooi van die teks en haar reaksie sal baseer wees op die verontwaardiging en smaad of belediging wat haar situasie vereis. Roman Jakobson (*Theories of Literature in the Twentieth Century* D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch 1979:19) het reeds in 1921 daarna verwys dat ons kontemporêre poësie waarneem teen die agtergrond van die heersende poëtiese tradisie. Alhoewel taal opgebou is uit 'n algemene woordeskat is dit die wyse waarop Krog die taal inspan wat betekenis losmaak van eng woordeboekverklarings. Dit is op sigself 'n vergestaltung van 'n eie, persoonlike en nuwe kyk op die wêreld. Van dié belangrike dimensie van die digkuns, nie die "wat" nie maar die "hoe", is reeds melding gemaak in die uitsprake van Johan Degenaar (1962:9) in afdeling vier.

T.S. Eliot beweer (Jefferson and Robey, *Modern Literary Theory* 1984:24) dat poësie nie die uitdrukking van 'n persoonlikheid is nie, maar die "ontsnap van persoonlikheid". Die skryf van "woorde snags / sodat ek kon bestaan" (Krog 1981:71) en die visioen van 'n ondergrondse boom" (Krog 1981:22) is 'n ontsnapping

na “waansin” waarin Krog sekere woorde met ‘n definitiewe betekenis- en gevoelsfeer laai wat hulle nie normaalweg het nie. Ann Jefferson (1984:33) in navolging van Viktor Shklovsky (*Art as Technique* 1965:3-24) verwys daarna as “literariness”. Literariteit is omvorming en/of verwringing van die gekanoniseerde of geoutomatiseerde elemente. Camille Paglia (*Sexual Personae* 1990:624) verwys as volg na hierdie wyse van dig: “Protestant hymn-measure is warped and deformed by a stupefying energy. Words are rammed into lines with such force that syntax shatters and collapses itself. ... The structure cramps and pinches the word like a vice.”

Daar is ‘n verdere voorbeeld van omvorming in die bespreking van die gedig “ek staan op ...” (Krog 1995:66 in afdeling sewe). Dit is nie net dít wat sy sê en die toon wat sy gebruik wat dissonant is met haar vroeëre “gelate” verwoording nie, maar hierdie skryfwyse van haar staan in sterk kontras met haar vorige styl, of diskoers, soos manifesteer in die aanvanklike gedigte in *Dogter van Jefta* (1970)<sup>13</sup>.

In “2. Visioen van ‘n ondergrondse boom” (*Otters in bronslaai* 1981:22) val die klem op die donkerte wat deur die spreker ervaar word. ‘n Boom wat ondergronds is, sal boontoe beur na die lig toe, maar dissonant daarmee is die inleiding waardeur die mededeling plaasvind dat “die donker hoe-hoe om die huis”; waarin die donker as “uil”, ‘n roofvoël wat in die nag jag, ervaar word. Die onheilspellende onomatopeïese “hoe-hoe”, is terselfdertyd ‘n beklemmende en benoude geroep van die vrou wat haarself dieper en dieper voel sink in ‘n onhoudbare situasie met die vraagstelling: “Hoe? Hoe?” Hierdie vraagstelling na “hoe” die mens en meer spesifiek, die vrou, met onaanvaarbare norme kan uithou en oorleef word ‘n refrein in *Otters in bronslaai*

---

<sup>13</sup> Oor hierdie verandering van houding en uitdrukking in Krog se oeuvre verskyn menige resensies deur onder andere:

Brink, André P. 1986a. Antjie Krog bring merkwaardigste poësie van 1985.

Hambidge, Joan. 1986. Antjie Krog slaan hier nuwe rigting in.

Johl, Johan. 1981. Nuwe Krog-bundel dalk nog ‘n kultusroering.

Kruger, Joan. 1981. Hoe oorleef mens moederskap?

Le Roux, André. 1984. Antjie Krog – soos soet lemoensap.

Olivier, Fanie. 1981. Antjie Krog neem poëties wraak.

Olivier, Gerrit. 1981. Ek skryf omdat ek woedend is.

Van Zyl, Ia. 1982. Die baldadigste poësie in Afrikaans.

Viljoen, Louise. 1982. Digteres in huisvrou voelbaarste teenwoordig.

(1981). Dit is 'n teken van die "wordende vrou" wat nou nie langer offervaardig en diensbereid onbevraagtekenend norme aanvaar nie, maar wat konvensies krities ondersoek en bevraagteken met:

4. visioen van 'n kerk, (p.24): liewe here hoor hierdie kerk dan nie  
hoe kou die dief al dringender aan die masonite dak?
  5. visioen van 'n nasie, (p.25): hoe lank meen ons om hier uit te hou?
- die skryfproses, as sonnet, (p.35): hoe bang het ek geword  
hoe sku het ek geword.

In die gedig "die skryfproses as sonnet" word nie slegs impliseer "ek het bang geword" of "ek het sku geword" as gevolg van reaksie op haar digkuns nie. Dit is ook terselfdertyd 'n uitdagende en ironiese vraagstelling: "hoe bang het ek geword?" en "hoe sku het ek geword?" (My beklemtoning H.M.O.) Hierdie interpretasie suggereer: ek het nie té bang geword om "poëties baldadig te dink nie" en "ek het nie té sku geword om in lote onbevange vers / sy penis onverantwoordelik ysterklaar by die naam te noem nie".

Dit is in haar toevlug tot woorde dat sy al skrywende die "hoe"-vrae vra en op hierdie wyse kommunikeer sy met haarself, ontdek haarself en ver-dig haarself deur en in haar eie kuns.

Ná haar byna ses jaar van huisvrou-/ ma-/ vrouwees skryf Krog oor die omstandighede van die sosialisering en opvoeding en die aspekte waarna verwys word deur Carol Dyhouse in *Girls growing Up in Late Victorian and Edwardian England* (1981). Dogters van die Engelse koloniale era, (vergelyk *Lady Anne*), is opgevoed volgens die ideologie van die Engelse lewenstyl: eers die "drawing room" met opleiding in musiek en naaldwerk en daarna moederskap, liever as "academia". Sosiale attribute, liever as akademiese prestasies, was belangrike "verkoopsbates" in die bedinging van 'n huwelik.

In koloniale Suid-Afrika moes vroue dikwels moeilike tye deurgaen as pioniers- en grensvroue. Die slotgedeelte in *Otters in bronslaai* (1981:59-71), die Susanna Smit-siklus, getuig hiervan. Die vroulike rol van vroue en moeders is veral beklemtoon om enige manlike idees van onafhanklikheid of prestasiegerigtheid te verydel. Met hierdie rigiede differensiasie van rolle is dit nie verbasend dat vroue ook uitgesluit is

uit die skryfsfeer nie en dit op grond van die aanname dat hui werk triviaal en onbelangrik of “banaal”, “anti-rasionalisties” was. En waarskynlik net ‘n “hiaat op die boekrak [sou] vul” vir die “ernstige leser/navorsers” (S. van Zuydam met sy resensie in 1994 met die heruitgawe van *Beminde Antarktika* en *Mannin* onder die titel, *Siklus*).

Die vraag “hoe de hel doen mens dit?” in “weer eens” (*Otters in bronslaai* 1981:38) is die reaksie op die raad van (Elisabeth Eybers), “ons grootste digteres” dat elk hom by sy lees moet hou. Die “lees” waarna die spreker verwys is volgens konvensie vir die (huis)vrou haar familie en huishouding. Die spreker voel haarself gefrustreerd as ‘n onbevoegde huisvrou, met ‘n “budget wat nie klop nie” en man en kinders wat nie voldoende aandag en versorging ontvang nie. Louise Viljoen verwys na hierdie aspek van die persona van die spreker in haar resensie (*Die Vaderland* 1982): “Digteres in huisvrou voelbaarste teenwoordig”.

In die gedig getitel “hoe en waarmee oorleef mens dit?” (*Otters in bronslaai* 1981:39) word die “hoe-hoe” van die “donker” om die huis verwoord deur die aspekte waarna in “2. visioen van ‘n ondergrondse boom” verwys is. Hierdie keer met konkrete hier-en-nou-kombuishuistaal, verwoord met: “stofbelle, die muf en die molm” en die “drie waterknopknolle” wat “aan haar horribele borste / groei”. Camille Paglia (1990:624) verwys na Dickinson, wat soos die metafisiese digters metafore vind tussen die meganiese en huishoudelike. Krog vind in die huishoudelike ook haar metafore. Die romantiese verbeelding van “Ek het ‘n huis” en “Klein Vrede” (*Siklus* 1994:78-79) word in die beelde van die gefrustreerde vrou aan flarde geskiet. In Paglia se woorde: “(But) the scene of suffering is domestic, not sublime.” Die idilliese is vervang met ‘n lewenswyse waarin frustrasie knaag en die “hoog romantiese” verdwyn.

Die gedig eindig met ‘n verslae vrou wat nie helder (“nugter”) oor die situasie kan dink nie, maar tog nie “verleë” is nie; dus nie boetvaardig of skaam voel oor haar “en ek word mal”-reaksie nie as sy sê:

gaan sit (dan) (hier)die sondagmôre op die treetjie  
neither nugter nor verleë  
en wonder

hoe en waarmee oorleef mens dit?

Dit is 'n herhaling van die vraag "hoe hoe" op die huishouding soos in die "2. visioen van 'n ondergrondse boom" (p.22). In hierdie konkrete verbeelding teenoor die abstrakte en bonatuurlike van die visioen voel sy haarself weer eens wegsink soos "deur 'n kliewing in die plankvloer". Sy moet voortploeter ("ploert") terwyl "spinnerakke ritsel" waarteen sy bevrees veg soos die gevange prooi van die spinnekop. Die vullis en die vuil is weer sentraal in haar gedagte: vuil wasgoed, aangebrande potte. "Duf", word letterlik verwoord in die amalgaam van "dof" en "muf", wat met die onwelriekende en onvarse stank van die "kots en kak en sweet" waarmee sy gekonfronteer word beskryf word. Sy voel haarself egter nie net oorrompel deur die sienbare en tasbare nie. "Duf" hou ook die figuurlike betekenis in van die verveling van die huishoudelike take wat haar "dof" en "suf" en dus ongeïnspireerd laat, sonder enige varsheid van oorspronklikheid. "Duf" dui ook op die gevoel wat sy ervaar terwyl sy verder afsak in 'n metaforiese windtonnel waarin sy teen wil en dank ingesuij word.

Die "drie waterknopknolle" wat uit haar "horribele borste" groei impliseer die kinders wat haar in "*hoe en waarmee oorleef mens dit?*" (p.39) "aanrand" en wat die "beeld as moeder" "steaksag" kap. Die kort maar veelseggende versreëls in die gedig "*ode to a perfect match*" (p.32) jukstaponeer die georganiseerde kantoormilieu "met die isometriese projeksie van sint Paulus Katedraal / en 'n kleuterskooltekening teen die muur", met dié van die vrou tuis waar sy haar vasgevang voel in die "hakkelende huishouding". Teenstellend met sy georganiseerde wêreld, is die milieu waarin sy haar bevind, een van chaos. Teenoor die man wat "die deur teen almal" kan toemaak en ontsnap deur die "Mozart-klavierkonsert 'n hele rat harder" te draai, ("*hoe en waarmee oorleef mens dit?*" p.39), voel die vrou bevange en gevange. Die "perfect match" (p.32) is slegs moontlik deur die aanvaarding van die situasie waarin die vrou haarself as ma/vrou/huisvrou bevind en is tekenend van die rol wat deur die

patriargaat aan die vrou toegeken is. Vir die vrou is dit nie moontlik om die deur toe te maak om die wanorde en gemors en geraas uit te sluit nie.

Die aggressiewe en woedende toon wat 'n register is van die frustrasie van die vrou in hierdie gedigte, is totaal dissonant en druis reëlreg in teen die konvensionele huislike gedigte geformuleer in “netjiese stellasioes vers” (*Otters in bronslaai* 1981:35) waarteen die spreker dit het. In “Wasdag”, “Ek het 'n huis” en “Klein vrede” (*Siklus* 1994:77-79) spreek die gelate aanvaarding van die vrou deur die “netjiese stellasioes vers”. In *Otters in bronslaai* (1981:23) blyk woede in “3. visioen van 'n lessenaar”. In die gedig spruit die frustrasie wat die vrou beleef in die patriargale opset met sy gedissiplineerde, geordende wêreld waarin die man in beheer is teenoor die vrou wat as “die Ander” ondermyn word en waardeur haar kragte en intellek uitgebuit word.

Die man wat in “ode to a perfect match” in die geordende wêreld van die professionele argitek agter 'n tekenbord sit, is in sterk kontras met van die wêreld van die huisvrou in haar ongeordende huishouding. Die “isometriese projeksie van sint Paulus Katedraal” projekteer metafories die falliese simbool waardeur die patriargale konvensies in stand gehou word. Braidotti (1991:213) verwys na die patriargale denke wat die vrou assosieer met natuur, die liggaam, die fisiese; dimensies wat getem en op die huislike ingestel moet wees. Dit is hierdie stigmasering wat die vrou as buitestaander, as “die Ander”, as die gehaplografeerde daargestel het, buite die kulturele en simboliese orde.

#### 5.1.2.2 “my tronk van rose...”

Vir die spreker bly die huislike koestering wel 'n faktor waarsonder sy nie kan klaarkom nie. Maar die dissonansie wat sy ervaar uit haar opoffering as vrou wat alles prysgegee het in ruil vir die samesyn met haar man en kinders en vir kameraderie met haar huweliksmaat, blyk duidelik uit die gedig “my tyd is verby” (*Otters in bronslaai* 1981:31).

Die tema van hierdie gedig is in navolging van Pablo Neruda se gedig, “Ode with a Lament”. Die dissonansie wat in die gedig manifesteer, word reeds geïmpliseer deur die paradoks geleë in hierdie titel: 'n “ode” impliseer 'n “loflied” en 'n “lament” 'n treursang. Hierdie gedig is 'n loflied oor die gemeenskaplikheid en koestering wat in 'n

woordbeeld die warmte van saamwees illustreer. “[D]ie vertroosting van matte oor bar vloer” en tegelykertyd die romantiese binne die huweliksverband: “ons is op mekaar ingestem / fyner as glas op kerslig silwer servies op wyn”.

Die buitengewone fyn instelling op mekaar se intellektuele, sensuele en seksuele behoeftes word weerspieël deur die keuse van voorwerpe wat die keurigste vertoon op die tafel, op die voorwerpe waarin die kerslig die fynste op ‘n besondere manier weerkaats en tegelykertyd terugkaats, van glas na silwer en silwer na glas terwyl die kerslig flikker. Die delikate lig suggereer die delikate balans wat binne die huweliksverband gehou moet word. Om saam brood te breek wys op die mededeelsaamheid binne die broos verband. Dit is die kuns van balans in die huwelik en in die verhoudings tussen mans en vroue. Rosi Braidotti verwys daarna met: “The only guiding thread for all of us now, women and men alike, is a tightrope, stretched above the void”. ‘n Beklemtoning dus van die delikate broosheid wat daar in die huweliksverband bestaan tussen twee mense, “fyner selfs as rose op duiwe en duiwe op rose”.

‘n Gepaardgaande treursang oor die gewoonheid en die irriterende en frustrerende wat ingetree het, bring die wanklank in hierdie elegiese gedig: “liriese odes verander eventueel in huislike rymskemas”. Slegs as gevolg van die gemeensaamheid as vergoeding en vertroosting, kan sy oorleef en blindelings voortbeweeg. So oorleef sy déúr die eise en node van die kinders en die man. Sy verwoord dit dan ook as: “sonder / ... / die ontmoeting van hoeke / oorleef ek geen winter nie”. Sy besef ten slotte” dat om te oorleef sy “alles prys gee vir hierdie huis”.

Die “hoekigheid” van die wêreld van die man waar alles ‘n geordende patroon het en waarin hy “onberispelik in beheer [bly]” (Conradie 1996:50) staan in teenstelling tot die ongeordende wêreld van die huisvrou waarin sy haar bevind en waarbinne sy steeds moet oorleef. Die spreker aanvaar met teensinnigheid dat sy in die proses opoffering maak, onder andere, die agteruitgang van fisieke aantreklikheid wat saamgelees kan word met die huisvrou- en moederrol.

Die oorkoepelende titel van “vyf horries van a.e.samuel (geb. krog)”, (*Otters in bronslaai* 1981:19-25) is reeds ‘n aanduiding van die inhoud wat met die byvoeging

van die nooiensvan, “geb. krog”, respektiewelik hede en verlede verteenwoordig, van intens persoonlike outobiografiese gedigte in die tweede afdeling.

In “my tyd is verby”, word tematies aangesluit by “2. visioen van ‘n ondergrondse boom”, waarin Krog die kloustrofobie en frustrasie van die ma/huisvrou verwoord.

Die “deur ‘n kliewing in die plankvloer sak ek weg.” sluit aan by die gedagte van “my tyd is verby”, in die sin dat die “wepsink in ‘n kliewing” nie net die noute uitbeeld wat beleef word met die engte van “huislike rymskemas” nie, maar terselfdertyd ervaar sy dat haar enigste wyse van oorlewing ten nouste saamhang met ‘n saamvloei met die gety en ‘n saamdryf mét die stroom in die metaforiese “... blindelingse vaart van visse”.

Die hier-en-nou van die verantwoordelikhede wat op haar rus as ma, vrou en tuisteskepper verander die “liriese odes” in die rymskemas van voorspelbaarheid en roetine. Die “surrealistiese tyd”, toe sy situasies nog kon skep binne ‘n geïdealiseerde en geromantiseerde tyd is verby. Dit is onherroeplik verby met die “tronk van rose” wat sy vir haarself geskep het met die aanvaarding van die huislike: die gewig van verantwoordelikheid wat soos ‘n gewig van duiwe op haar rus. Dit wat eers lig was, word ironies mettertyd al hoe swaarder, soos ‘n gewig wat sy dra.

Die vertaling van die woorde in die gedig van Pablo Neruda aangehaal as motto van “my tyd is verby”, vang die wete deeglik vas met: “Oh girl among roses, oh pressure of doves / oh jail of fish and rose-bushes”.

In die tweetalige uitgawe van Pablo Neruda se gedigte, *Residence in Earth* (Vertaling: Donald D. Walsh 1973:143-144), word hierdie twee versreëls as volg weergegee: “Oh, girl among the roses, oh crush of doves, / oh fortress of fishes and rosebushes”.

Hierdie woorde het ‘n konnotasieverskil van dit wat die woord “presión” in “oh, presión de palomas” aandui. Die “pressure of doves” impliseer die “druk” van die duiwe. Dus die “druk” wat sy ervaar van die eise wat aan haar as ma en vrou en huisvrou gestel word ten koste van haar skrywerstalent waaraan sy nie genoeg aandag kan gee nie. Sy voel haarself figuurlik “onder druk” om dié funksies te verrig

wat tradisioneel as vrouedinge klassifiseer is. Terselfdertyd voel sy haarself “onderdruk” as die ander in die sosiale sisteem, waarin sy as vrou nie ‘n keuse kan uitoefen nie. Dit word duidelik dat die ontneming van die uitoefening van keuses vir die vrou, wat blyk uit die lees van gedigte in *Otters in bronslaai* (1981) soos onder andere: “weer eens” (p.38) en “met hulle is ek” (p.41), grootliks tot gevolg het dat die vrou ervaar dat sy nie beheer oor haar eie lewe het nie.

Die vertaling van Walsh wat “presión” met “crush” vertaal is ‘n veel sterker woord, want “crush” impliseer ‘n verpletterende en vernietigende aksie. In die gedig word “pressure” slegs as “die gewig van duiwe” weergegee. Die gebruik van die woord “gewig” suggereer beide die “platdruk” en “onderdruk” van die vrou in haar ononderhandelbare situasie. Hierdie beeld is reeds deur die horriesgedig “2. visioen van ‘n ondergrondse boom”, met “‘n kiewing in die plankvloer sak ek weg” illustreer. Hierdie beeld verteenwoordig terselfdertyd die fisieke en psigiese benoudheid wat die vrou ervaar en suggereer die vernietiging (“crushing”) van die vrou se gees deur haar omstandighede wat as buite haar beheer ervaar word. Volgens Walsh is sy vertaling die naaste aan die woorde van Pablo Neruda. Die dilemma van die vertaler wat gedurig met die denotatiewe en konnotatiewe betekenis van die die woord konfronteer word, word deur Walsh (Neruda 1973:11) beklemtoon.

The translator’s double responsibility is to find out what the author has said in his language, and then to say this in the translator’s own language with as much fidelity to the author’s words and intent as is permitted by the differences between the two languages.

Die gewig van die duiwe impliseer “druk” in die letterlike en figuurlike sin. Dit is die geromantiseerde beeld van ‘n jong meisie met die versugting, “Oh girl ...”. Met die aanvangswoorde skep Krog tematies die antitese tussen die drome van jong meisies wat nog droom oor die idilliese in die huwelik en die werklikheidskok wat die vrou/moeder/huisvrou beleef. Sy stel die tuin van rose,<sup>14</sup> waarin daar “surrealisties” en “ekstasies” liefgehê kan word teenoor “that crushing feeling” van die werklikheid.

---

<sup>14</sup> Hierdie gedig laat hierdie leser onwillekeurig dink aan die (bekende) cliché-agtige Engelse liedjie: “I beg your pardon / I never promised you a rose garden”.

Die finale, "rose-bushes", roep die beeld op van wildgroeïende rose waarvan die skerp dorings soos 'n strik en dus soos 'n hinderlaag sou opereer indien die persoon daarin vasgevang sou wees. Rose is egter ook simbool van die "die voltooide perfekte, die gekonsumeerde huwelik", aldus Lina Spies ("n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier, Antjie Krog se roos" 1983:115). Spies wys tereg daarop dat die roos self ook aangetas kan word, dus by implikasie dat die geluk aangetas kan word.

'n Werklikheid wat die jong getroude vrou/ma dikwels ervaar is in fel kontras met die romantiek van die verleidelike, "Oh girl among roses". Die jong getroude vrou wat haarself nog in surrealistiese verliefdheid wil uitleef soos "a girl among roses", word spoedig ontnugter as moeder met die werklikhede van die huishouding en die veeleisende taak van kinderversorging.

Die teenkant van die simboliek van reinheid en suiwerheid en onskuld wat ge-eggo word in die slotwoorde van Krog se gedig impliseer dat reeds dit wat die sagste en mooiste en dierbaarste is, haar die engste vasdruk en begrens. Die paradoks van 'n "tronk van rose", (Walsh vertaal hierdie as: "oh, fortress of fishes and rose bushes", wat 'n nog groter en stewiger struktuur impliseer) en die "druk van duiwe" roep 'n dissonante beeld van 'n vrou op wat in 'n tronk van rose "opgesluit" is. Die vrou is nie meer droomverlore nie. Sy het haar drome onder die ongenadige druk van die gesin, die "sagte duiwe" tussen die "kots en kak en sweet" en die reuk van "saad en uie" verloor. Dit wat vir haar die dierbaarste en kosbaarste is, word as begrensend en gewigtig ervaar. Die sagtheid van die druk wat die duiwe uitoefen en die ingeperktheid deur "die tronk van rose" waarin sy vasgevang is, verbeeld die onontkombare druk van die gesin wat op haar as ma uitgeoefen word. Die woordebeeld illustreer deur die duiwe en rose die broosheid van die gesinseenheid wat ten alle koste behoue moet bly.

Die intuïtiewe en die irrasionele verwagtinge van die jong meisie, die "surrealistiese" en "ekstatiese", word vervang deur die vervelig onkreatiewe roetine: die "huislike rymskemas". Die bekende liggaam wat met meer insig deur haar man "soos 'n fynproewer" geniet kan word, die ingesteldheid op mekaar, soos in die derde strofe impliseer, verseker 'n sterker band van wederkerigheid in hul verhouding. Die

bekende en koesterende van die huislike interieur bring troos en beskerming. Tog eindig hierdie gedig op 'n weemoedige noot:

ek gee alles prys vir hierdie huis  
my tronk van rose  
die gewig van duiwe  
en die blindelingse vaart van visse.

Hierin word die treurige atmosfeer van Neruda se gedig ge-eggo:

oigo que alguien me sigue llamándome a sollozos  
con una triste voz podrida por el tiempo.

Die vertaling lui as volg:

I hear someone who follows me, sobbing to me  
with a sad voice rotted by time.

Dit is veral die woord "triste" wat die gemoedstoestand van hierdie gedig weerspieël: triestig, weemoedig en treurig. In die oomblik van weemoed word egter ook insig verkry om valse illusies af te skud. Annari van der Merwe (1975:45) verwys na die laaste versreël in Breytenbach (1995:45) se gedig, "Drome is ook wonde". Die veelbetekenende laaste versreël: "nee, die wonde sal nooit genees nie", dui op die oomblik van insig, 'n "satori", wanneer besef word dat "jeug, h er en eendag" sal wegval. Vir die vrou behels dit slegs een uitweg: sy moet vrede maak met die opset, dit erken: deur 'n "blindelingse" aanvaarding van die "tronk van rose / die gewig van duiwe."

Die gestruktureerde gedig gee verskillende fases van die jong getroude vrou/ma se erkenning van die huweliksituasie in strofes weer:

- 1 die erkenning dat die tyd van onrealistiese verwagtinge verby is
- 2 alhoewel die ekstatiese verby is, is die seksuele genot van die geslagsdaad nie minder intens is nie, as gevolg van die man se kennis van die vrou se liggaam en behoeftes
- 3 die genot wat die geestelike ingestemdheid op mekaar verskaf
- 4 met die veelseggende: "geskilde konfytvytjies saam met brood"
- 5 die koestering van die beskermende huislike

6 die erkenning: vir die bogenoemde geluk word daar opgeoffer.

Die spanning tussen die vlugtige en die voortdurende: die drome van die jong meisie en die realistiese word in die laaste strofe in die ongewone uitspraak weergegee. Die finaliteit van die situasie word tipografies met die punt aan die einde van die laaste versreël aangedui. Dit dui 'n onomkeerbare stand van sake aan waarmee saamgeleef moet word: "... die blindelingse vaart van visse."

Lina Spies (1983:110-116) verwys na die terugkerende motief in Krog se poësie. Die roos in Krog se poësie simboliseer, aldus Spies, harmonie, geluk en liefde in wat sy beskryf as dit wat "in wese 'n omvorming (is) van konflik tot harmonie, van teenstrydigheid (-hede) tot eenheid." Spies se mening is dat die konflik wat binne die huweliksituasie van die skrywer/vrou en die skryfaksie bestaan, in harmonie omgesit word wanneer die "surrealistiese liriese odes" prysgegee word. Voorts beweer Spies as volg: "Die roos (= die geluk) bly, ondanks alles". Die tema van haar bespreking is, "Antjie Krog se roos", en die roos, soos sy tereg aanwys, is 'n terugkerende motief in Krog se poësie wat harmonie, geluk en liefde simboliseer.

Hiervan is daar ook 'n voorbeeld in die gedig "*ballade vir 'n 5-jarige huwelik*", (*Otters in bronslaai* 1985:46), waarin die vrou wonder: "wat het gebeur?" dat sy en haar man soos twee karakters uit 'n klassieke spotprent teenoormekaar aan ontbyttafel vertoon: hy die toonbeeld van die tradisionele patriargale professionele, suksesvolle sakeman, sy die toonbeeld van 'n karikatuur van die verslonsde, afgeleefde huisvrou/ma:

vanoggend met ontbyt vorm ons die klassieke spotprent:  
jy met jou welige hare wat blink om jou nek en ore tros  
jou oë penblou en skerp ingestel reeds op vandag se werk  
jou hande korreleer presies die argitektoniese opsny  
van perfekte spek en eiers  
my gesig ongewas, sweterig van ontbyt maak  
lê pofferig geplooi, 'n kussinghaal keep my wang  
my hare ongekam en my hande vol tissues, hooikoors en kinders

Soos reeds genoem, ervaar die vrou wrewel teenoor die man wat met sy lewe in die netjies geordende kantoormilieu op kreatiewe wyse kan voortwerk. Sy verwerk wel hierdie negatiewe gevoel, wat die oorsaak van haar dissonante emosies is, met woorde van die romantiese liedjie "drink to me with your eyes", "(drink my altyd so

met jou oë)” se finale versreël in die vierde strofe. Hierdie geromantiseerde woorde staan in kontras met die realisme van die vrou se ruie seksuele erkenning: “(die baldadige moeras tussen my bene is goddank tydloos)”, wat tussen hakies geplaas word as ‘n tersyde. Deur hierdie jukstaponering van die geromantiseerde en die realistiese, word nie slegs die kontras tussen die man en vrou die oggend aan ontbyttafel weer eens vooropgestel nie, maar word die dissonansie wat binne die vele fasette van die huweliksverhouding uitgespeel verbeeld, met ‘n “bloedige” intellektuele geveg waarin die romantiese vrede gestel word teenoor die beeld waarin hulle “mekaar se skedels in vreemde huise oor die matte rol”. En met die rou seksuele:

hoe lank nog voordat ons mekaar se vleis met naels van die ribbes ruk  
...  
mekaar se genitalieë saam met uie en bredies rasper  
cocktails met mekaar se oë versier:  
blou marachino-kersies dobberend op lang kil martini’s?

gevolg deur die romantiese oksimoron: “(drink my altyd so met jou oë...)”.

Die teenstrydigheid in die versreël tussen hakies dui op die meerduidige en dissonante verhouding wat binne huweliksverband kan voorkom. Alhoewel sy haar in ‘n mindere posisie bevind, in die tradisionele posisie van “the second sex” (Simone de Beauvoir 1953), kan sy binne daardie situasie haarself laat geld. Die huweliksverhouding is ‘n worsteling van dominansie en submissie. Die versreël, “drink my altyd so met jou oë”, se meerduidigheid lê juis in die dissonante van die vrou, die uitdagende wat heimlik “(in staat [is] om hom spectacular te fight)” (soos veertien jaar later in *Gedigte 1989-1995* 1995:43 verwoord), en om selfs die opwinding daarvan te bepeins, soos ook blyk uit “weervoorspelling” (*Otters in bronslaai* 1981:43):

... maar vanoggend met ontbyt tussen  
roosterbrood kindergeskree en smeulende oë  
  
smyt jou blindelingse gryp na my borste  
die hoog- en laagdrukstelsel van ‘n hele gebied  
in sy moer.

Die (onnatuurlike) blou van die marachino-kersies<sup>15</sup> weerspieël terselfdertyd die venyn en blitsende woorde asook die passie tussen die man en vrou. Terselfdertyd dui die onnatuurlikheid van die blou wat met die man se oë assosieer word, op die die tye wanneer “sy oë / met die opkyk effens deurweek van liefde” is (*Otters in bronslaai* 1989:44). Al is daar vroegoggend en deurentyd ‘n diskrepanse in hulle uiterlike voorkoms, het hulle steeds die romantiese en die seksuele verenigbaarheid waarsonder ‘n huwelik nie stand kan hou nie.

En dit lei tot die besluit om vir die man ‘n roos na sy kantoor te stuur, want reeds omdat sy haar man ook “tussen al die karikature betrap het”, en juis dit wat hom steeds in die konteks van die professionele man tóg ook méns maak, laat haar besef dat sy hom lief het. Dít bring op daardie moment harmonie.

In teenstelling hiermee skets die slotwoorde van “*my tyd is verby*” nie ‘n harmonieuse stand van sake vir die vrou nie. Die deel uit Pablo Neruda se gedig sinspeel reeds op die gevange gevoel wat die vrou ervaar: “oh jail of fish”. Gewoonlik word die versamelnaam “a school of fish” gebruik. Die tronk van visse verwys nie net na die saamswem van die visse in ‘n groep nie, maar ook dat hulle deur instink vasgevang is in ‘n groepsverband. Krog gebruik hierdie metafoor om die situasie van die vrou wat vasgevang is in konvensionele groepsverband uit te beeld. “Instinktief” aanvaar dat sy as tuisteskepper die een is wat volgens instelling tuis sal bly en die familie versorg<sup>16</sup>, maar sy verbeeld hierdie visse in hul “blindelingse vaart.”

Hierdie versreël onderskryf die tematiese verband van *Otters in Bronsilaai* (1981) waarin die self gesien word vanuit die “buiteperspektief” (“*die dag gee hom oor aan sy droefheid*” p.44). Die eerlikheid waarmee sy na haarself hier (asof ‘n buitestander) oor haar eie bedenkbare situasie as vrou en ma kyk, word verder onderskryf deur die erkenning van die tweestryd in haar gemoed. Die vertwyfeling veroorsaak ‘n onwennigheid in haar wat haar rusteloos van venster na venster laat

---

<sup>15</sup> Marachino, Italiaanse likeur van klein swart kersies gemaak (*Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*). *The Concise Oxford Dictionary* beskryf die kersie soos volg: “It. *marasca* small black cherry, for *amarasca* f. *amaro* bitter f. L. *amarus*”. Die “bitter” bring hier ‘n verdere konnotasie van die “bitter” magstryd binne die huwelik wat suggereer word deur die inhoud van strofe drie.

<sup>16</sup> Hier is een van die voorbeelde dat die vrou “fallies gemerk” is. Volgens Hambidge (*Beeld* 18 September 1989) is die digter Krog fallies gemerk omdat sy slegs momenteel ontsnap uit die rolle en voorskrifte van die fallogosentriese gemeenskap.

dwaal, “van bewasemde ruit na bewasemde ruit”. Sy voel soos ‘n vasgevangde dier wat uitkomskeans en ontvlugting soek. Die onhelderheid oor hierdie weifeling wat sy ervaar, word bevestig deur die “bewasemde ruit” wat die sig na buite belemmer. In ruil vir haar gevangenskap geniet sy die beskerming en haar dilemma word verder versterk deur die teenstellende huislike rustigheid en voldaanheid wat sy bespeur by die res van die gesin:

die intimiteit hier binne is aanraakbaar  
kinders slapend klam in hul kamer  
die man voor die verwarmers  
met kunsboek sigaret en wyn sy oë  
met die opkyk effens deurweek van liefde.

Dit laat haar skuldig en onrustig mymer oor haar gevoel, want sy bly steeds vasgevang in ‘n gevoel wat haar rusteloosheid weerspieël:

ontredder en danksy die lig in elke ruit  
van die volle omvang skaars bewus  
’n warm koeitjie gatkant na die reën.

Die “warm koeitjie gatkant na die reën”, voel haarself vasgevang reeds in dit wat volgens tradisie en konvensie aanvaar word as die vrou se ideaal: die “aanraakbare intimiteit” met die man, die kinders en die huislike opset.

Die “blindelingse vaart van visse” bevestig dat die harmonie geïmpliseer deur die roos simboliek, versplinter. Sy voel haarself slegs gedeeltelik gelukkig en vervuld. Al het sy die wete dat sy sonder die koestering van haar huis en haar mense geen winter kan oorleef nie (“*my tyd is verby*”, strofe 4, versreël 6), word die “blindelingse vaart” al manier van oorlewing. In die gedig “daarsonder” (p.33) verwys Krog weer na die roos.

In aansluiting by “ballade vir ‘n 5-jarige huwelik” waarin sy ‘n roos na haar man se kantoor stuur, nadat sy die surrealistiese prent geskilder het hoe sy “(in staat is om hom spectacular te fight)”<sup>17</sup>, word die rose hier weer met die dissonante klanke van “rusies en rose” verbind. Sy bely dat dit juis “rusies en rose” is wat haar “normaal” hou. Die meervoudsvorme “rusies” en “rose” dui op die herhaaldelike toestand van disharmonie wat heers. Die “roos” bring tydelike vrede wat weer verbreek word wanneer die vrou die frustrasie van huishouding en kindversorging nie kan hanteer nie.

En tog, teenstrydiglik, is dit juis hierdie intieme atmosfeer en koestering wat haar gevange en bevange laat voel - haar “tronk van rose”, wat slegs in stand gehou kan word deur haar “blindelingse vaart”. Die blindelingse vaart van visse is aanduidend van die oorlewingsdrang van die visse en hier getransponeer op die gedrag van die vrou binne haar milieu. Die instinktiewe drang na die aanvaarding van die kriteria daargestel deur die patriargale opset, laat haar by tye in verskillende situasies met onvoorwaardelike liefde optree teenoor haar gesin, by tye onbesonne, onnadenkend en roekeloos, by ander geleenthede met stilswye en selfs sienende blind.

Die instinktiewe, blindelingse voortbeweeg van visse staan in verband met oorlewing: die soeke na kos, na die paringsproses, na aanvaarding binne die groepsverband. Hulle bly in hulle skool, hulle is dus in ‘n tronk vasgevang. Krog se woorde: “ek gee alles prys vir hierdie tronk van rose”, dui op die dissonante paradoksale begrippe, “tronk” en “rose” wat slegs in harmonie geles kan word indien sy haarself opoffer.

Die offervaardigheid van die vrou wat die tema is in *Dogter van Jefta* (1970) is steeds selfs in hierdie “woedende” bundel speurbaar. Die begrippe “liriese” en “huislike” is vir die gefrustreerde vrou wat die rol van “die Ander” moet aanvaar onversoenbaar en dissonant met mekaar.

---

<sup>17</sup> Soos Krog oor die skrywerskap in sirkels skryf en dieselfde temas herhaal en uitpluis, skryf sy ook oor die huweliksverhouding by herhaling oor dieselfde situasies, maar met haar ontwikkeling as die “becoming woman”, word hierdie stellings mettertyd in sterker taal en terme beskryf. Hierdie aanhaling is uit *Gedigte 1989-1995* 1995:43, veertien jaar ná die publikasie van *Otters in bronslaai* (1981). In hierdie gedig “bely” sy steeds soos in “daarsonder”: “dié huwelik is my herder” en “ek sal geen onheil vrees nie / die stok en die staf vertroos my”.

Dit is dan die dissonansie wat die vrou, as getroude vrou, as ma en as houer van die huis in "*my tyd is verby*" ervaar. Dit die dissonansie wat die Krog-leser self ervaar met die lees van Krog se gedig. Dit is 'n dissonansie teweeggebring deur die tendensieuse aard van die ironie wat die leser doelgerig uit die teks neem na kodes en konteks en situasies.

Teenoor hierdie gedigte wat in hierdie afdeling bespreek of genoem is, kan die gedig "Habitation" in die bundel *20<sup>th</sup> Century Women's Poetry* (Fleur Adcock 1987:270) van die Kanadese digter, Margaret Atwood, gelees word. Hierdie gedig bevestig ook die vrou se ambivalensie met betrekking tot die "pligte" opgestel deur kulturele stereotipering as sou dit die rol van die vrou wees.

Marriage is not  
a house or even a tent  
it is before that and even colder:  
the edge of a forest, the edge  
of the desert  
the unpainted stairs  
at the back where we squat  
outside, eating popcorn  
the edge of the receding glacier  
where painfully and with wonder  
at having survived even  
this far  
we are learning to make fire.

In hierdie gedig word die idilliese verwagtinge van die huwelik geïmpliseer deur die gelaaiete titel "Habitation". Krog verwoord die vrou se dilemma deur onder andere die "ontmoeting van hoeke" (*Otters in bronslaai* 1981:31) wat die leefarea skep, die "habitation" moontlik maak, as deel van die noodwendigheid van oorlewing te sien. Dit wat verander in "huislike rymskemas", is deel van die saam-wees in die gewone, "the unpainted stairs / at the back where we squat / outside, eating popcorn". Dit beskryf die gewone en alledaagse wat juis 'n belangrike dimensie van gemeenskaplikheid verbeeld. In ooreenstemming hiermee verwoord Krog se vierde strofe in "*my tyd is verby*" en in "*die dag gee hom oor aan sy droefheid*" die huislike wat haar alles laat prysgee vir haar huis.

Albei hierdie digters dig oor die pynlike bewuswees van die teenstrydige wat die dissonansie binne die huweliksituasie veroorsaak. Dit wat verwag word van die vrou

om die harmonie te behou, sodat sy by tye verwonderd is dat sy daarin geslaag het om tot sover te kom. Deur die die lewensnoodsaaklike “we are learning to make fire” word die warmte tussen twee mense getroetel.

‘n Inhoudelike vergelyking van Atwood se gedig met Krog se “hoe en waarmee oorleef mens dit?” (*Otters in bronslaai* 1981:39-40) bevestig die broosheid binne huweliksverband. Alhoewel Krog se enunsiasie deur haar onkonvensionele taalgebruik en oënskynlik historiese diskoers veel meer kras en blikkerig op die oorval as Atwood se beheersde toon, bly die boodskap wat die vroue hier uitdra een van frustrasie veroorsaak nie soveel deur die situasie, “die huwelik” nie, maar deur die vooropgestelde idees betreffende die vrou se “plek” in die samelewing, in gelyke vennootskap. As Krog soos Atwood op ‘n “sondagmore op die treetjies/neither nugter nor verleë” gaan sit “en wonder / hoe en waarmee oorleef mens dit?”, erken sy ook dat sy verwonderd is dat sy sover oorleef het en leer sy ook om vuur te maak, ‘n vuur om die gees aan die brand te hou.

### 5.1.3 “wat anders kan ek doen as bid?”

“Through the events of her life a woman thus finds herself the pivot of sociality – she is at once the guarantee and the threat to its stability” (Kristeva in Moi 1990 :297).

Hierdie aanhaling herinner aan die werk van Gertrude Käsebier wat bekendheid verwerf het vir haar foto’s met simboliese temas, soos met onder andere “Blessed Art Thou among Women”. Die titel herhaal die frase uit die Nuwe Testament wat deur die engel Gabriël uitgespreek is om aan die Maagd Maria aan te kondig dat sy die moeder van Jesus sou wees. In die konteks van Käsebier se foto suggereer die woord ‘n parallel tussen die Bybelse Moeder Maria en die moderne moederbeeld, wat beide haar dogter beskerm en die lewe in stuur. Die moeder se ligte japon skyn in sagte fokus agter die ernstige figuur van die meisie in donkerder kleure wat skerper fokus. Die toneel speel af in ‘n aura van ‘n boweaardse vrede geskep deur die sagte fokus, die gesentreerde figure wat as ‘t ware in die vertikale deur geraam is en die verhouding tussen die vooraansig van die meisie en die grasiëuse geboë liggaam van die versorgende moeder. “A superb example of Käsebier’s moving ability to invest scenes from everyday life with a sense of their connection to the realm of the spirit and the divine.” (Tansey and Kleiner 1996:980) Dit is terselfdertyd

'n voortreflike voorbeeld van die paradoks wat Kristeva (Moi 1990:161) met 'n oksimoron (stelling en bevraagtekening) só rig: "mother or primary narcissism". Kristeva beweer:

We live in a civilization where the *consecrated* (religious or secular) representation of femininity is absorbed by motherhood. If, however, one looks at it more closely, this motherhood is the *fantasy* that is nurtured by the adult, man or woman, of a lost territory; what is more, it involves less an idealized archaic mother, than the idealization of the *relationship* that binds us to her, one that cannot be localized – an idealization of primary narcissism.

Hierdie mening bevestig die interpretasie van Käsebier se foto. Beide die aanhalings van Kristeva en die inligting by die "lesing" van die foto sluit aan by die teerheid en sorgsaamheid wat spreek uit die gedig "by die geboorte van my kinders en die lees van Sylvia Plath" (*Otters in bronslaai* 1981:36). Die teerheid, sorgsaamheid en taktiele belewenis van die moeder, is ook 'n teken van die moeder se narsissistiese opgaan in die kind. Terselfdertyd spreek die inhoud van 'n voorafskaduing van die realiteite waarmee die moeder later gekonfronteer sal word:

"Wie is hierdie woedende seuntjie –  
...  
wie is hierdie vreeslike dogtertjie –  
...  
waarom is hulle so kwaai?  
waarom is hulle klanke so helder?  
so vol protes hulle vloeiende blou ogies?

Dit is hierdie aspekte wat die moeder in die opvoedingstaak konfronteer. Dissonant met die geweldige teerheid, of nieteenstaande en inkongruent met die geweldige teerheid ervaar die moeder dikwels gevoelens van onvoldaanheid, onvolkomenheid, onwelgevalligheid en onvolwaardigheid. Hierdie emosies word telkemale bevestig in opstandige en weerbarstige taal in Krog-gedigte wat handel oor kindgrootmaak en opvoed. Voorbeelde in *Otters in bronslaai* (1981:38-42) is "weer eens", "hoe en waarmee oorleef mens dit?", "met hulle is ek" en "droesem". Fanie Olivier ("Antjie Krog neem poëties wraak" 1981) bevestig dat daar min oorbly van die "versonke moeder, diep besorg oor die uiteinde van haar kinders". Op die oog af is hierdie stelling waar. Indien die fallogosentriese lesing wat implisiet daarin voorkom

ontmasker word, is dit duidelik dat die dissonansie en teenstrydighede wat die vrou beleef met die grootmaak van kinders, nie dieselfde impak op die man sal of kan hê, indien hy nie self in 'n kindgrootmaak/versorger-situasie was nie.

In die gedig, “by die geboorte van ...” (Otters in bronslaai 1981:36) word verbaal manifesteer wat die Käsebierfoto visueel uitbeeld: die teenstrydigheid van aan die een kant die totale opgaan van die vrou in die versorgersrol van moeder en aan die ander kant die gevoel van onvolwaardigheid.

wat het my hande gedoen voor ek hom vasgehou het?  
wat het my mond gedoen voor hierdie teerheid?

...

wat anders kan ek doen as bid  
dat hulle nooit buitengewoon sal wees nie  
dat hulle eenvoudig sal liefhê en onbevange sal leef  
dat hulle my sal onthou soos 'n warm heuwel  
en hoe lief my hande was  
vir elke gladde ronding van hulle lyfies.

Krog skryf vanuit die oogpunt van 'n Christelik-Calvinistiese raamwerk, wat aansluit by Kristeva (Moi 1990:161) se opvatting dat Christenskap sonder twyfel die mees verfynde simboliese konstruk is waarin vroulikheid, in so 'n mate dat dit daardeur rugbaar word – en dit word gedurigdeur gedoen – gefokus is op wat sy as *Maternity* benoem. Giotto se “Madonna Enthroned”, spreek van die Madonna, op die troon en omring deur engele, wat vanaf haar Gotiese troon 'n onversteurbare stabiliteit weergee as 'n marmer godin uit die antieke wêreld. Die verfynde, slank en tingerige beelde van die maagd van Duccio en Cimamue, broos onder die dun golwing van hul sagte kledingstowwe, is in hierdie skildery vervang deur 'n goedbedeelde, koninklike moeder: lyflik van hiêrdie wêreld, selfs tot die ronding van die maag en die borste. Alhoewel hierdie skildery wegdoen met die vergeestelike moeder, bevestig die beeld steeds die simbool van moederlikheid as “onversteurbaar en standvastig”. Dit is die kwaliteite waarna Kristeva verwys in die aanvanklike aanhaling by 5.1.3. Dit is juis hierdie kwaliteite wat ingebed is in die Christelike leerstelling en dogma, wat die vrou ironies in 'n magsposisie stel, maar die vrou terselfdertyd vasbind aan vooropgestelde idees oor moederskap. En daardeur word 'n geweldige verpligting en gewete aan die vrou opgelê. Hierdie gegewe word weer en weer in die letterkunde vasgelê, dikwels deur manlike skrywers. In *Captain*

*Corelli's Mandolin* (De Bernières 1986:280) word hierdie aspek in 'n gevoelvolle gesprek tussen 'n dogter en haar vader (in Griekeland gedurende die Tweede Wêreldoorlog) soos volg deur die vader verwoord:

It's a fact of life that the honour of a family derives from the conduct of its women. I don't know why this is, and possibly matters are different elsewhere. But we live here, and I note the fact scientifically in the same way that I observe that there is snow on Mt Aenos in January and that we have no rivers.

Die waarskuwing wat die vader aan die dogter rig (De Bernières 1986:281) oor die verkeerde keuse van 'n huweliksmaat, voorspel die verlatenheid wat die vrou kan tref indien sy deel van die patriargale sisteem sou wees en tog nie volgens die aanvaarde norme sou funksioneer nie:

But sometimes the petals fall away and the roots have not entwined. Imagine giving up your home and your people, only to discover after six months, a year, three years, that the trees have had no roots and have fallen over. Imagine the desolation. Imagine the imprisonment.

Die prerogatief van die man is steeds om aan die vrou te dink slegs in terme van "huweliksgeluk". Die "desolation" en "imprisonment" wat sy binne die gelukkige huislike lewe kan ervaar, word nie verwoord nie.

In die afdeling, "Dissonansie as ironie", word daar meer volledig ingegaan op die perspektief dat die vrou slegs daar gestel is as objek om die patriargaat te bedien en die aanwas van die volk te verseker. Daarmee saam was/is aanvaar dat die vrou vir die huishouding en die versorging van haar familie tyd (moet) inruim. Volgens die staat en kerk was die enigste aanvaarbare en gerekende pad vir vroue van die middel- en werkersklas, die kulturele stereotipe: die huwelik en moederskap. Volgens Cecily Lockett (*Breaking the Silence* 1990:38) moet die vrou die rol speel van "The 'angel in the house', the self-sacrificing wife and mother" en sy vervolg: "This is the curse of the Patriarchal God of Western religious myth who decreed that women should be subject to the male and tied to reproduction and motherhood as punishment for original sin."

Dit is teen hierdie opvatting van die "geïdealiseerde moeder" wat Krog rebelleer en waaroor Kristeva (Moi 1990:297) aandring daarop dat die feminisme 'n nuwe voorstelling van vroulikheid (femininity) vereis. Sy wys op die wanindruk wat geskep word deur die voorstelling van 'n "geïdealiseerde miskonsepsie" van moederskap. Dié miskonsepsie is die beeld wat lei tot die misbruik van die vrou wat deur die feminisme verwerp word, 'n beeld waarin die fantasie van moederskap die ware ervaring oorskadu.

Daarteenoor word die afstand wat die man (kan) behou ten aanskoue van en met die opvoed en versorging van die kinders soos verwoord deur W.B. Yeats in "A Prayer for my Daughter" (Beeton et al. 1984:272-274), gedeeltelik aangehaal:

May she be granted beauty and yet not  
Beauty to make a stranger's eye distraught,  
Or hers before a looking-glass, for such,  
Being made beautiful overmuch,  
Consider beauty a sufficient end,  
Lose natural kindness and maybe  
The heart-revealing intimacy  
That chooses right, and never find a friend.

Die waardes wat die spreker in die Krog-gedig as belangrik ag, ook vir die jong meisie, sluit ten dele aan by dié van Yeats: dat hulle "nooit buitengewoon sal wees nie". In teenstelling met die toekomsdrome en -wense vir die kinders wat uit die lees van hierdie twee volledige gedigte duidelik word, is juis dít wat Krog se poësie verskillend maak van die patriarg se denke. Alhoewel Yeats se gedig feesvierend en verheerlikend is, in die tradisie van die geleentheidsgedig, is dit fallogosentries. Dit is didakties, dogmaties, voorskriftelik en polemies.<sup>18</sup>

Krog daarenteen wens dat haar kinders "eenvoudig sal liefhê en onbevange sal leef". Die voorskriftelikheid wat dikwels direk of indirek deel van die patriargale tradisie van poëtisering is, is in Krog se gedig passé. Sy is direk betrokke by die geestelike soos sy dit in strofe vyf verwoord: "dat hulle nooit buitengewoon sal wees nie / dat hulle eenvoudig sal liefhê en onbevange sal leef".

---

<sup>18</sup> Waarskynlik 'n verbloemde aanval op Maud Gonne wat hom afgewys het. Alhoewel sy deur hom bewonder en begeer was, het hy haar as te ambisieus en te polities radikaal ervaar. Tradisioneel nie die kwaliteite wat die "deugsame" vrou benodig het nie.

Die wens van die moeder dat haar kinders “onbevange” kan leef is ‘n aanduiding van die premie wat sy plaas op die mens as individualis om ongebonde en ongedwonge haar/homself onbelemmerd uit te leef. Die voorafgaande strofe is aanduidend van die inherente behoefte om protes aan te teken wat deel is van die mens. Die digter, Antjie Krog het op ‘n baie jong ouderdom kennis gemaak met konvensies wat die onbelemmerde uitlewing van haar perspektiewe gekniehalter het. Die protes is onder andere gerig teen die eenderse of uniformiteit waaraan die kinders reeds by geboorte blootgestel is: “in die gedempte babakamer lê hulle in eenderse / PAO-kleertjies” en “hulle gewrigte reeds geknel met name”. Die sosiale kondisionering en sisteme waaraan hulle blootgestel sou word en sou moes konformeer knel alreeds hulle gewrigte, soos boeie aan die gewrigte van prisoniers. Hulle is prisoniers van die samelewing se vooropgestelde konvensies.

Die algehele gemoedheid en totale opgaan in en meelewing met die kinders, stel Krog in staat om nie alleenlik liries te dig oor die wonder om kinders voort te bring nie, soos sy reeds in *Siklus* met “Verwagting” (p.69) en “Eerste teken van lewe” (p.71), “Geboorte” (p.74), en “Lofsang” (p.75) gedoen het nie, maar ook om die teenstrydige en konflikgewende te vertolk.

In die gedig “beware of the dog” (*Jerusalem-gangers* 1985:37) dra die spreker weer eens haar hele gesin op aan die Here: “my hele gesin sleep ek na U mat”. Die vrou se intense liefde en kommer oor haar gesin is onmeetbaar, soos ‘n “been sonder mate” vir ‘n hond sal wees. Soos ‘n ma-hond wat die kleintjies net die beste wil gee, word haar besorgdheid met die ongewone maar gepaste verwysing, “maatbeenloos”, verwoord. Soos ‘n dier instinktief lief is vir en beskermend is teenoor sy kleintjies, is sy lief vir haar kinders. Maar in hierdie liefde ervaar sy “so we-we-weerloos” die kinders se weerloosheid en terselfdertyd vrees sy haar eie weerloosheid en onvolkomenheid met die opvoedingstaak van die kinders.

Die “lekweerklinkende holtevuul” dui op die nimmereindigende proses van gee. Die “g’nademelk” is die genade wat sy benodig, soos ‘n baba moedersmelk benodig met hierdie groot taak waarin sy biddend hoop:

dat elke hierhond robuust sy pens  
vir die voorlêdag  
seëndend dik uit my kan smul.

Krog verwoord deur die spreker die totale ervaring van ma-wees, tot “*vermomde moeder*” (*Otters in bronslaai* 1985:42) in die proses van liefde gee. Manifestasie van die dissonansie wat spruit uit haar gevoel oor moederskap, word illustreer deur die beskrywing van haar gevoel van die kinders wat haar psigies aanrand in “*hoe en waarmee oorleef mens dit?*” (*Otters in bronslaai* 1985:39).

... met hulle luiddrugtigheid  
selfsugtigheid  
astrantheid  
vernielsugtigheid  
hulle vrese komplekse onsekerhede dreigemente node

Tien jaar later in *Gedigte 1989-1995* (1995:55, 56) is die Krog-spreker steeds gemoed met die vreugde en pyn van ma-wees. Slegs deur die omvorming tot die “*vermomde moeder*”, wat oortone van die “verhulde, diskrete en verwingde” eienskappe inhou, kan dié moeder die volgende woorde aan die kind rig:

weerstaan my verstaan  
sien my onbevrydheid  
ontoereikende seningrige hart  
die eksploitasie van letsels  
die absolute fake wat ek is  
die groot kilte

Die “groot kilte” waarna die spreker verwys spreek ironies genoeg juis uit die groot liefde wat die moeder teenoor die kind koester. Slegs deur die “omvorming” van die “vermomde” moeder se gevoelens, oorleef sy die opvoedingsproses van die kinders. Want sy besef dat dit alreeds in die “kraamsaal met twee-uur voedings snags” (*Gedigte 1989-1995* 1995:56) toe hulle “twee onverhoedstes” mekaar “beken” het. Die implikasie van die “twee onverhoedstes” is die “blindelingsheid” waarmee die vrou kinders voortbring en opvoed en terselfdertyd die kind se “blindelingse” aanvaarding van die vrou as ma. Dit tref hulle albei “onverhoeds”, sonder voorbereiding in ‘n wederkerige verhouding waarin hulle noodwendig in simbiose moet saamleef. In die proses van mekaar leer ken en mekaar ondersoek kom die herkenning uit dié “beken” of verkenning van die verskille tussen vroue onderling.

Die dilemma van die vrou wat finansieel en emosioneel van haar man se goedgeunstige onderhoud afhanklik is, word weerspieël in “weer eens” (*Otters in bronslaaï* 1981:38) as sy haar (aanvanklike) rolmodel, Elisabeth Eybers<sup>19</sup>, aanhaal wat sê: “hou jou by jou lees”.

Maar sy “weier” om soos vrouedigters vóór haar haar reg tot totale vrouwees op te gee en om:

... te eindig tussen wier en gras  
of kinderloos met ‘n minnaar langs die see  
of  
met die hertzogprys in ‘n vreemde land  
god- en grysverlate.

Hierdie is verwysings na Ingrid Jonker, Lina Spies en Elisabeth Eybers. Krog se sprekers beleef die dilemma van moeder/ma/huisvrou/digter. Camille Paglia (1990:660) beweer: “It is no coincidence that while some major female artists have married, very few have borne children. The issue is not conservation of energy but imaginative integrity. Art is its own self-swelling, proof that the mind is greater than the body.” Hierdie aspek word verder bespreek in die volgende afdeling.

---

<sup>19</sup> In *Fair Lady* (13 June 1984) verwys Krog na hierdie identifikasie met Elisabeth Eybers as volg: “Erica Jong freed me from the Elisabeth Eybers image: the poet as regal woman. Her ideas rid me of a lot of complexes. I feel free to be a housewife, to be frustrated, to be *myself*”.

## **AFDELING 6: Dissonansie in die belewing van die liefde en poëtisering**

### **6.1 “Die digkuns is soos die liefde. Absoluut en stink van die liefde”** (Breyten Breytenbach 1995:126. Uit: *Lotus* 1970)

Annari van der Merwe (1975:114) toon aan hoe die herhaling van sekere tekens die ingesteldheid van die digter teenoor die werklikheid openbaar en hoe die woorde gaandeweg met 'n sekere betekenisinhoud gelaai word. Die leser beseft dat die woord meer as net gewone en alledaagse denotasie en konnotasie bevat. 'n Nuwe sin word aan woorde gegee sodat hulle gevestigde betekenis transendeer. In *Gedigte 1989-1995*, word “weersin” (p.7 en p.15), (meer volledig in afdelings 7 en 8 bespreek) betrek om “weer sin te maak”. Die verklaring “my vele verledes gooi ek só en só en sien” (p.37) konstateer die insig wat verkry word met die enkelvoudige woord, “sien”. Deur die nuwe sig op situasies verkry die spreker 'n innerlike sterkte en oortuigingsmoed om te skryf oor “dinge natuurlik waarvoor mens nooit 'n gedig sou skryf nie”, (p.15). Volgens Merleau-Ponty (Bakker 1964:408) word die gedig, “als de uitdrukking geslaagd is, door de lezer geleidelik geassimileerd en maakt hem voor een gedachte toegankelijk waarvoor hy aanvankelijk niet open stond”. Die dissonansie wat die leser dikwels met Krog se poësie ervaar het te doen met die uitdrukking wat nie altyd toeganklik is nie. Deur die gevestigde en aanvaarde konvensies van die vorm en betekenis van die woord te ontgin, maak die Krog-spreker 'n nuwe sin van bestaande realiteite. Alhoewel sommige van die Krog-poësie op die oog af maklik leesbaar voorkom, is dit juis die gedigte wat krities die politiek van die land en die vrou bekyk wat insig van die leser vereis om die gedagtes te assimileer.

Krog betrek in die skryf van haar poësie die verskillende situasies waarin vroue hulleself bevind ten volle in die skryfaktiwiteit sodat diegene wat die gedigte lees en met die situasies identifiseer op 'n objektiewe wyse na hulleself kan kyk. Dit het reeds duidelik geword uit die “horries”-gedig, “2.” (*Otters in bronslaai* 1981:22, soos bespreek in afdeling vyf), waarin die vrou wat die huislike pligte in so 'n mate onderdrukkend ervaar, voel asof sy wegsak in die aarde. Maar terselfdertyd kan sy

op 'n afstand na haarself kyk as objek in 'n gehurkte posisie wat die verslae vrou versinnebeeld.

Hierdie gevoel van gevangenskap en onbekwaamheid in 'n onhoudbare situasie waarin sy deur sosiale strukture inforseer is, word bevestig deur die dissonansie wat sy in die huislike ervaar illustreer in onder andere "familieresep", "weer eens", "met hulle is ek" en "familiefigure as beeldmateriaal" (*Otters in bronslaai* 1981). Die dissonansie wat die digter/vrou ervaar, kom ter sprake op die gebied van haar gebondendheid aan die skryfproses versus haar gebondenheid aan die gesin en die huishouding, die frustrasies wat sy ervaar in die daaglikse roetine en verpligtinge van 'n huishouding. Die twee wêreldes waartoe sy haar geroepe voel, word reeds in die "horries"-gedig: "1. visioen van 'n sanger" (*Otters in bronslaai* 1981:21) openbaar. Tematies verwoord hierdie gedig die verwarring en frustrasie, die skuldgevoel en konflik aan die een kant en die totale opgaan in die skryfaksie aan die ander kant. Die konflik wat die vrou as skrywer met hierdie aspek beleef is 'n integrale deel van Antjie Krog se digkuns waar dissonansie die duidelikste manifesteer.

Die beelde wat sy oproep terwyl sy haar eerste kind verwag in die gedig "Onhandig" (*Siklus* 1994:73) stel reeds die aktiwiteite wat as natuurlike instinkte by die vrou behoort te opereer op die voorgrond. Dit is hierdie attribute wat as natuurlik deur die samelewing onbevraagtekenend aanvaar word, wat juis by Krog as kunstenaar-skrywer en as ma/vrou/huisvrou as problematies ervaar word en wat aanvanklik geweldige konflik en dus frustrasie veroorsaak:

ek wat nooit my hande kon lig  
om iets deeglik en prakties te verrig  
(in die naaldwerkklas moes 'n lang vingernael  
gereeld knotte en knoue uit my garing haal;  
selfs in liefkosing was ek soms verskrik  
oor hoe lomp my hande hul na begeerte skik).

En dan die poging om konvensioneel ma-vrou te wees met die woorde: "hekel nou skewe wit vierkantjies vir jou / vir 'n tjalie om jou teen die tweede koue toe te vou". Hierdie gedig met sy eenvoudige woorde skep die geïdealiseerde beeld van die vrou soos gekonsipieer deur die patriargaat. Die inhoud is verteenwoordigend van die konflik van die vrouesprekers in Krog se digkuns met betrekking tot die vooropgestelde idees dat die taak van die vrou onder andere is om hoofsaaklik

verantwoordelik te wees vir die fisiese en psigiese opvoedingsproses van kinders. Die verwickeldheid en betrokkenheid van die ma, as moeder-versorger, word ook in “beware of the dog” (*Jerusalemgangers* 1985:37) bevestig. Die “we-we-weerloos”-heid van beide die kinders en die moeder blyk daaruit.

In “1. visioen van 'n sanger” word die subtiele, maar onafwendbare en geheimenisvolle sameswerende stem van die muse die aanloklike en uitlokkende skryfproses wat sy as skrywer/kunstenaar nie kan weerstaan nie. Sy bevind haarself in 'n situasie midde-in 'n emosionele tweestryd waarin sy vanuit “buite-perspektief” (*Otters in bronslaai* 1981:44) haarself sien worstel teen die verleidelike roepstem van die muse wat haar weglok, soos 'n minnaar sou doen, van haar kinders en haar huis. Maar, terselfdertyd is sy ook binne die situasie en kyk na buite en voel haarself reddeloos uitgelewer aan 'n situasie buite haar beheer. Binne die gedig, gebaseer op die ballade van Goethe, “Erlkönig”, word die strydende vrou, die oorrumpelde vrou deur die muse tot oorgawe gedwing. Ten slotte ervaar sy hierdie oorrumpeling nie teen haar sin in nie. Wat egter wel die dissonansie veroorsaak, is die skuldgevoel van die skrywer/ma.

In 'n vermenging van Goethe se volksballade en haar eie dissonante belewenis van die situasie waarin sy haarself bevind, word die spanning wat manifesteer uit die teenstrydigheid van kunstenaar en skrywer wees en die tuisteskepper/moeder-konflik betekenisvol gekontrasteer. In aansluiting by die woorde van Breyten Breytenbach oor die digkuns wat soos die liefde is, “absoluut en stink van die liefde”, word die liefde vir die digkuns en die noodwendigheid van dig in hierdie gedig verwoord. Krog se verwysing na die konflik wat die skryfambag meebring, word verder gevoer met die woorde uit *Lady Anne* (1989:13): “my palm op die geweefde bladsy sweet bloederig sy weet: / elke beleef, elke buite-dig, word deur binneplug eers bewillig”.

Hierdie “binneplug” kan geskied indien “beweer (kan) word dat die hele wêreld simbolies in die liggaam saamgevat word” (Conradie 1994:72). Krog se verwysing na die woorde wat geskryf word “... soos blare suurstof gee, / sodat ek kon bestaan” in dieselfde digbundel (*Otters in bronslaai* 1981:71), dui weer eens op die noodwendigheid en onafwendbaarheid van die skryfproses. Conradie (1994:72) verwys daarna dat onder meer Lucebert en Breytenbach ook die poëtiese as

asemhaling beskryf het. Krog se vrouestemme in haar poësie bewys dat vroueskrywers die dwang om te skryf nie anders ervaar nie.

#### 1. visioen van die sanger

ek hoor die sanger buite:

*Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!  
gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;*

my onderlyf word kittelklaar lam  
speeksel tjank uit my borste  
my baarmoeder herinner haar 'n klewerige roos  
'n stengel helder maandelikse bloed

ore toestop met pajamalyfies soos bye  
probeer vasgroeï aan die huis  
aan die man en kinders van hierdie huis  
*Mich reizt deine schöne Gestalt  
und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!*

kan niks dan hou nie?  
Helaas my hande verloor houvas  
gly reeds los van jou mooi nek

koorsig van verwyf  
stort ek deur die elwetuin in sy arms  
voel die stok liggies oor die tromme tril  
en dan eindelijk: die eerste sniksag gefluister  
van die groot diskoroos.

As bron-tekst skep hierdie ballade die geheimsinnige en onnatuurlike wêreld van die noordelike hemisfeer in teenstelling met die helderheid van die Noord-Vrystaat, waarin Krog haar landelike oorsprong as kind beleef het. Die teenoormekaarstelling van die milieu waarin die spreker hierdie horrie in ontsetting en met bestaansangs beleef, jukstaponeer die onbekende (die land/tuin van die elwekoning) teenoor die bekende, die huislike. Die eerste versreël, "ek hoor die sanger buite:", impliseer dat die spreker van binne 'n beskutte ruimte by haar gesin deur 'n stem van buite bekoor en weggelok word.

Die gebruik van die oorspronklike Duitse tekst van Goethe het 'n vervreemdingseffek wat die andersheid en vreemdheid vooropstel en daardeur word die "unheimliche", die angswekkende van die situasie beklemtoon.

In die mitologie is dit gewoonlik teen skemerdonker dat die mis uit die riviere en waterpoele opstyg en oor die velde kruip, dat dit vir diegene wat insae in die geesteswêreld het, moontlik is om met wesens wat soos mense voorkom, te kommunikeer. Hierdie geeste roep en wink die mense verlokkend toe. Die volksfantasie sien hierdie demone van die natuur as siellose wesens, wat deur die menslike liefdesgemeenskaplikheid hoop om hulle siele te wen en hulle so in elwe te verander. Diegene wat hulle teen verlokking teensit, word deur beroering en aanblasing plotseling tot die dood gebring. Krog gebruik die voorstelling uit die mitologie om die verskriklike en tog onweerstaanbare aanlokking van die skrywersdrang, die "schöne Spiele" van die skryfaksie, te verwoord.

Die manstem wat verlokkend roep, sinspeel op 'n owerspelige verhouding, wat terselfdertyd as opwindend en vreesaanjaend ervaar word. Die vooropstelling van die lyflike (strofe twee) met spesifieke verwysing na die dele van die vrou se liggaam wat op die seksuele dui en die reaksie van die vrou se liggaam op die sanger se roepstem, verhoog die tendensieuse aard van die uitnodiging wat gerig word. Met die dramatiese voorstelling verwoord Krog die twee kwessies wat haar die meeste konflik verskaf: die liefde van man en kinders teenoor die liefde vir poëtisering. Conradie (1996:59) wys daarop dat kinders en digterskap mekaar opponeer, "want alhoewel die skryfambag die persoonlike konflik probeer verwerk, bevestig dit ook die skeiding tussen moeder en kind".

Terselfdertyd is die aanloklike stem van die muse soos die van 'n man wat haar weglok in 'n owerspelige verhouding. Dit is wel vir haar moontlik om die magiese aanlokking en uitlokking van die stem meestal te ignoreer, maar uiteindelik triomfeer die roepstem.

In die gedig word hierdie sinlike en wellustige moment uitgestel deur die kontrapunktuele aard van die gedig met die liriese stem wat uitlokkend roep, teenoor die werklikheid wat deur die vrou beleef word. Hierdie teenstellende aard van die gedig, wat simbolies is van die konfliksituasie van die vrou, word verder intensifiseer deur die teenoormekaarstelling van die seksuele opwekking van die liggaam in strofe 2 teenoor die "ore toestop met pyjamalyfies soos bye" en die "probeer vasgroeï" aan waar sy voel haar eerste plig lê: "... die man en kinders van hierdie huis". Om net weer deur die indringende en gewelddadige aard van die roepstem gekwel te word.

Die seksuele opwinding wat spreek uit die sanger se woorde "Mich reizt deine schöne Gestalt" is 'n voorspel tot die opwinding van die spreker in kontemplasie van die skeppingsvervulling van die kreatiewe proses. Die reaksie op die sanger se dringende en gebiedende toon: "und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!" is sinspeling op 'n gewelddadige verkragting tot oorgawe.

Hierdie gegewe word bevestig deur die toon en die reaksie van die vrou. Die geweldige dwang wat die kunstenaar beleef in die drang na die uitleef van die kunstenaarskap word vooropgestel en terselfdertyd word die konfliktsituasie wat die vrou beleef verhoog. Die paniekbevange, vervaarde uitroep van die vrou is tergelykertyd ook 'n toegee aan 'n oproep waaroor sy bykans geen beheer het nie. Die "kan niks dan hou nie" verhoog die dramatiese oomblik vóór sy "helaas" houvas verloor en haar hande van die "mooi nek", by implikasie dié van haar man, losgly en sy met plotselinge geweld en totale oorgawe en 'n mate van onverantwoordelike losbandigheid in die arms van die sanger, dus die digkuns, stort ten spyte daarvan dat sy "koorsig van verwyf" is. Die koorsigheid dui reeds op die koorsagtige haas waarmee sy "stort" wat dui op haar totale oorgawe. André P. Brink ("Oor seks en religie" *Standpunte* 1964:35) verwoord hierdie totale en bereidwillige oorgawe as die volkome oorgee, volkome "uit te stort in 'n ander", omdat "dit die enigste daad is waardeur hy sy eie tydelikheid kan ophef".

Eers is dit net die gewaarwording van "die stok (wat) liggies oor die tromme tril", dus 'n opwekking tot die skryfdaad "en dan eindelijk: die eerste sniksag gefluister / van die groot diskoroos". Die aktiewe woorde "koorsig van verwyf", die af-"stort" van die vrou en die "tril" van die stok beskryf die totale oorgawe tot en belewenis van die skryfaksie wat die digter op orgasmiese wyse beleef.

Die woord "tril" wat ook "vibreer" beteken, wat in verband gebring word met "stok", is suggestie van die seksdaad. Hierdie beeld skakel met die gedig "given line: ..." uit *Lady Anne* (1989:67), waarin sy skryf:

penis: manlike *roede*  
stok, lat, rottang, waarmee lyfstraf  
toegedien word.

“Tril” is ook plat Afrikaans vir “penis”. In hierdie gedig word die patriargale sosialisering ingebed in vroueskrywers se werk steeds waargeneem waar die fallus nog die primêre betekenaar van begeerte impliseer. Die orgasmiese “sniksag gefluister / van die groot diskoroos” volg op die “tril” van die “stok” wat die seksdaad voorstel en metafories die gelykstelling aan die skryfdaad impliseer. Breytenbach (1995:127): belig hierdie ooreenkoms tussen die skryf- en liefdesdaad as:

5.1

kopulasie is meditasie  
en die een soos die ander loop uit  
in oorgawe aan die niet:  
die syn in wit

en in

5.9

die liggaam is ‘n gedig.

In die gedig “visioen van die sanger” word die “kleindood”, die orgasmiese opgaan in die poëtisering, deur die af-sterf van die vrou gedurende die liefdedaad suggereer. Want slegs deur die totale ontsnap van die lewe word deur die skep van die gedig afgereken met iets in die digter. Hierdie sterfte wat nuwe lewe skep word ook deur Breytenbach (1995:127) verwoord:

5.8

Maar om te leef  
sodat ek mag sterf  
leef ek in jou

maar om te sterf sodat ek mag leef  
sterf ek in jou

my sterwe is geërf  
my lewe behoort aan jou.

In hierdie gedig word die fusie van die geliefde en die gedig soos in Krog se gedig, vooropgestel. Krog se spreker beleef ook die totale uitstort van die self in die geliefde, soos sy dit in die poësie ervaar.

## AFDELING 7: Dissonansie as Ironie

### 7.1 'n Ironiese lesing van "Dogter van Jefta"

Vir die doel van die bespreking van hierdie afdeling wat handel oor ironie, word die gedig, "Dogter van Jefta", in die gelyknamige bundel, bespreek. Die ironiese lesing word bevestig met die gedig "ek staan op 'n moerse rots by Paternoster" in die bundel *Gedigte 1989-1995*.

Deur 'n ironiese<sup>20</sup> lesing word oorweging geskenk aan Krog se inskryf teen die bestaande norme en verwagtinge van die patriargaat soos deur haar ervaar teen 1970, die jaar waarin die bundel, *Dogter van Jefta*, gepubliseer is.

Deur middel van 'n bewuste ironiese skryfwyse relativeer Krog haar uitinge. In die gedig "literatuur oor verset" (*Jerusalemangers* 1989:51) word die meerduidige stelling in die laaste versreël relativeer en die gevoelvolle passasie soos aangehaal skyn teenstrydig, omdat dit onlogies voorkom.

die sisteem sorg effektief  
dat wit net met tuinboy meng en char  
en wit kan dus nie anders as aanvaar;  
swart gelykes is fiktief

dis nie wit nie, maar swart se stryd

Die gegewe was en is juis wit se stryd: vóór die afskaffing van apartheid en weer ná die afskaffing van apartheid bly die gegewe "swart gelykes is fiktief" reeds die wittes se stryd. In die na-apartheidsera ondervind wittes steeds probleme met die fiktiewe wêreld wat hulle geskep het en die ideologie waaraan hulle toegelaat het om hulleself bloot te stel.

Die dissonansie wat Antjie Krog ten tye van die publikasie van haar eerste verse ervaar het, naamlik om te voldoen aan die verwagtinge en reëls van die patriargaat

---

<sup>20</sup> Vir die doel van hierdie bespreking is veral van Van Gorp, *Lexicon van Literaire terme* (1991:197-198) en van Linda Hutcheon *Irony's Edge* (1995) as verwysingswerke gebruik gemaak.

aan die een kant en haar eie oortuiging aan die ander kant, het 'n ironiese lesing tot gevolg.

Die sameloop van omstandighede, of dit wat berus op die diskrepansie tussen die informasie van een personasie (die spreker in die teks) en die kennis en inligting en persepsies en verwysingsraamwerk van die publiek en die gevolglike verskil in inligting tussen die spreker en die leser, veroorsaak "de 'eiron', de verschoppeling" (Van Gorp 1991:198) wat die situasie uiteindelik beheers.

## 7.2 Die snykant van ironie

"One must assume the feminine role deliberately. Which means to convert a form of subordination into affirmation, and thus begin to thwart it" (Luce Irigaray<sup>21</sup> *Speculum of the Other Woman* 1985:76).

Linda Hutcheon (1995:37) verwys na die snykant van ironie wat die gevolg is van dit wat gesê word en dit wat ongesê gelaat word. Maar wat veral tiperend van ironie is, word deur Hutcheon "the edge", die rand van ironie genoem. Dit is daardie faktor wat emosies en etiek op die snykant plaas. Aangesien ironie die attribusie of waardebevestiging van die interpreteerder vereis (A.R. Meyers *Toward a definition of irony* 1974:173), lei dit tot 'n emotiewe of affektiewe dimensie, tot onthutsing van die kritici en van sommige kritiese diskoerse.

---

<sup>21</sup> Luce Irigaray (*Speculum of the Other Woman* 1985:76), verwys na die kultuur van weerstand wat ironie skep. Dit het veral betrekking op diegene wat hulleself magteloos voel. Hoewel ironie dikwels as wapen deur dominante kulture geskep word, ontstaan ironie ook as gevolg van arbitrêre sosiale konstruksies wat oor tyd 'n hersiening van waardes vereis.

## 7.2.1 “Dogter van Jefta”

Kyrie eleyson

Heer erbarm

U

Dogter van Jefta

Here by Abel-Kerámim  
Here by Mispa in Gilead  
Here God van Jefta  
hier is my liggaam!  
Hier is my vlies – veilig soos ‘n retina  
en heel soos ‘n groen granaatjie.  
Hier is my maag – ‘n koue kaggel  
wat gelate sal waak oor die maandelikse vloei.  
Hier is my borste – twee bloeiende druppels  
wat nooit met liefde gesuurdeeg sal word nie.  
Hier is my hande liewe Here  
sterk en gewillig soos my hart.  
Van nou af is ek ‘n bruid  
bevrug deur Gees,  
van nou is ek vroedvrou vir ‘n volk,  
van nou af verwag ek  
U.

Die gedig, “Dogter van Jefta”, die titelgedig van die bundel, *Dogter van Jefta*, word ter wille van verwysing volledig aangehaal. Die inhoud en werkswyse van Krog deur die gebruik van situasionele ironie verwoord die dissonansie en teenstrydigheid ervaar as gesosialiseerde “Ander” in ‘n Christelik-Afrikaner-Calvinistiese patriargale sisteem, onderdanig aan die wette van die apartheidsisteem, die sisteem wat haar as “die treurige probleem van die Krog-dogter” (*Rapport* 4 April 1971) etiketteer het. Na die skooljaarbladgedig, “my mooi land”, fnuik sy hierdie sisteem deur juis gebruik te maak van materiaal uit die Bybel, want watter verwysings was meer gepas vir hierdie jong dogter van die plaas Middenspruit, Kroonstad, in die hartland van Calvinis-Afrikaner Oranje-Vrystaat, om haar mense te bereik?

Krog se eerste ervaring van die kritici het haar vinnig van strategie laat verander. Barend J. Toerien (*Die Burger* 30 Augustus 1986) herroep hoe sy eerstehands ervaar het dat die maatskappy vol moenies is “van die kerk, ons ouers”, ons “wat sal die

bure sê?”-denke; want ons is een groot middestand met die bourgeois se konformiteitsdrange<sup>22</sup>.

Krog gebruik ironie beide as ‘n retoriese strategie en as ‘n politieke metode om die patriargale diskoers te dekonstrueer en te desentreer. Linda Hutcheon (1995:31-32) beskryf dit as ‘n ernsige spel, bewus van die mag in die potensiaal tot destabilisering.

### 7.2.2 “Vir Pa”

Eloï, Eloï, lamma sabagtani?

(Markus 15:34)

Krog gebruik die karakters uit die Bybel, nie alleen omdat dit die rolmodelle en verwysingsnorme is waarmee sy opgevoed is in ‘n Christelik-nasionale samelewing nie, maar daardeur ironiseer sy juis die fallogosentriese denke en diskoers. Sy skryf *Dogter van Jefta* “Vir Pa”, maar deur die destabiliserende potensiaal van ironie, skeur sy die fundamente van haar gekondisioneerde denke. Die dissonansie wat Krog in haar eie gemoed beleef en die gepaardgaande teenstrydige gevoelens word terselfdertyd in hierdie gedig manifesteer.

Haar verbondenheid aan die wêreld van die patriarg en die verwagtinge wat aan vroue gestel word, blyk duidelik in hierdie gedig met die gedrae, religieuse toon. Die teenkant toon die sameswerende oortone wat ‘n dekmantel word vir subversie. Die spreker nooi die leser om saam met haar te deel in die veragting en smaad vir ‘n onhoudbare sisteem in ‘n geheime sameswering van stilte.

Carrille Paglia (1990:630) skryf die volgende oor Dickinson: “Dickinson indulges her taste for saintly epiphany in clever allegories that slip by the unwary reader”. Krog gebruik die persona van die jong dogter in “Dogter van Jefta” omdat sy soos Dickinson besef het dat die Victoriaanse kultus van “little women” (Paglia 1990:637) die aanvaarde persona was om aan te neem. Paglia verwys verder daarna dat “one

---

<sup>22</sup> Hierdie aanhaling uit “Boekpraatjies” in *Die Burger* 30 Augustus 1986, sestien jaar na die publikasie van Krog se eerste bundel en in die dekade van publikasie van *Otters in bronslaai* en *Jerusalemgangere* in die tagtigerjare, bevestig die valbyl wat oor Krog se kop gehang het en haar moed om eerlik en (soms) baldadig te dig. In *Die Burger* 14 Junie 2000, verwys Joan Hambidge weer eens daarna dat die Afrikaners ‘n “Calvinistiese volkie” is wat direkte uitsprake as moedswillig of ongeskik afmaak.

of the careers open to women was perpetual childhood". Soos in Dickinson se "bride of Christ"-gedigte is die verheerliking van die gode verdag. Die "borste twee bloeiende druppels / wat nooit met liefde gesuurdeeg sal word nie", herinner sterk aan Katolieke ikonografie.

Sentraal in die gedig is die dogter se gehoorsaamheid aan die patriargale norme: "Here God van Jefta / hier is my liggaam! "

Die beeld van die dogter word verwoord as passief, offerbereid, met 'n serviele onderdanigheid en aanhanklikheid aan die verwagtinge van haar vader en dus indirek 'n onderdanigheid aan die patriargale sisteem. Sy word as offerlam geëis vir die onverstandige belofte wat Jefta aan sy God maak in 'n oomblik van hubris.

Hierdie offer wat onvoorwaardelik aanvaar moet word, spreek uit die feit dat die hiërargie van die geslagte reeds in Genesis bepaal is: "The sons of God saw the daughters of men that they were fair". Hierdie waarneming van Naim Attallah (*Women* 1987:12) 'n man, bekragtig die mening van Julia Kristeva (*Moi* 1990:140): "Divided from man, made of that very thing which is lacking in him, the biblical woman will be wife, daughter or sister, or all of them at once, but she will rarely have a name".

Die "dogter van Jefta", soos Antjie Krog, vir die Afrikanerdenke van die tyd "die treurige probleem van die Krog-dogter", word naamloos en reddeloos uitgelewer aan die patriargaat: "God generally speaks only to men", aldus Kristeva (*Moi* 1986:140). Die verwysing na mans as die seuns van God en na vroue as die dogters en susters van die mans, bevestig die aanvaarding van die posisie van die vrou as sekondêr. Hierdie persepsie is reeds ingebed in die klassieke sowel as die Hebreeuse en Christelike tradisies.

Plato (Attallah 1987:11) skryf dit toe aan die feit dat die vrou tweede geskape is: daar was 'n aanvanklike skepping en die wat onvoldoende, of onvolmaak was, is weer gebore, as 'n tweede skepping.

Die Ou Testamentiese weergawe van die skepping volg dieselfde strekking: vroue is 'n nagedagte. God, wat besef dat Adam 'n maat sou nodig kry, skep die diere met 'n maat en noem hulle. Vir Adam, egter, is daar nie 'n gepaste maat nie.

Uit Genesis 2:21-23: Toe het die Here God 'n diepe slaap op die mens laat val; en terwyl hy slaap, het Hy een van sy ribbebene geneem en die plek daarvan met vlees toegemaak. En die Here God bou die rib wat Hy van die mens geneem het, tot 'n vrou en bring haar na die mens. Toe sê die mens: Dit is nou eindelijk been van my bene en vlees van my vlees. Sy sal mannin genoem word, want sy is uit die man geneem.

Die oorsprong van die Engelse "man" en "woman"<sup>23</sup> mag heeltemal verskillend wees, maar die patroon is geskep. Paulus het geen probleem gehad om te aanvaar dat die man superieur is nie, soos bevestig word in I Korinthiërs 14: "Julle vroue moet in die gemeentes swyg; want dit is hulle nie toegelaat om te spreek nie, maar om onderdanig te wees, soos die wet ook sê".

Adam is eerste geskape en sy sonde in die paradys heeltemal berekend, in teenstelling met Eva se sondige optrede: 'n onbesonne gekheid om deur Satan mislei te word. Hierdie gegewe word bevestig in Genesis 3 vers 12: "En die *mens* antwoord: Die *vrou* [my kursivering H.M.O.] wat U gegee het om by my te wees, sy het my van die boom gegee, en ek het geëet", waarop die vrou in vers 13, nadat God haar konfronteer oor haar optrede, antwoord: "Die slang het my bedrieg, en ek het geëet". Die oordeel oor die vrou? "Ek sal grootliks vermeerder jou moeite en jou swangerskap; met smart sal jy kinders baar; en jou man sal jou begeerte wees, en hý sal oor jou heers". Versreël 35: "Maar as hulle iets wil leer, laat hulle tuis hul eie mans vra, want dit is lelik vir vroue om in die gemeente te spreek".<sup>24</sup>

Die gedig "Dogter van Jefta" speel subtiel en ironies met die instelling wat deur die Joodse monoteïsme ingestel is en deur die Christendom voortgesit is. Die Christendom voeg sy eiesoortige aandrang op vroulike maagdhed en martelaarskap by. Die aanvaarding van die oorheersing van die patriargaat is ingestel deur 'n

---

<sup>23</sup> *The Concise Oxford Dictionary*: man [OE Man(n), pl. menn, = OS, OHG man, ON mathr, Goth.manna f. Gmc \*mann-, \*mannon-]. Woman [OE wifmon(n), -man(n) (as WIFE, MAN), a formation peculiar to English, the ancient wd being WIFE].

<sup>24</sup> In die Susanna Smit-siklus *Otters in bronslaai* (1981:65), word Susanna "ernstig betig" as sy dit waag om in die publiek haar eie mening as 'n vrou te huldig, veral omdat sy krities optree téén die algemene aanvaarde denkpatrone van die patriargaat.

ideologie wat geskep is deur 'n "maagdelike kultus"<sup>25</sup>, sodat maagdelikheid op hierdie wyse 'n morele, godsdienstige en mistieke waarde aanneem. Simone De Beauvoir (1988:459), het reeds in 1948 met die publikasie van *The Second Sex* na hierdie dubbelsinnige dilemma van die vrou verwys. Julia Kristeva (Moi 1990:170 e.v.) verwys hierna as die reg wat die vrou onthou is om "earthly woman" te wees.

Die verwesterse Christendom het daarby sy eie fantasieë projekteer en die idee van maagdelikheid het een van die magtigste en invloedrykste "konstrukte" produseer wat nog in die geskiedenis van die beskawing geskep is.<sup>26</sup> Die Christelike ideologie, volgens Kristeva, interpreteer moederskap as 'n opvallende teken van die *jouissance* van die vroulike, moederlike liggaam. Krog ervaar hierdie vooroordeel reeds as jong meisie met die "geboorte" van haar eerste digkuns. Hierdie *jouissance*, orgasmiese uitlewing van haar kunstenaarskap in woorde, is 'n plesier wat ten alle koste aan die patriargaat onderdanig moet wees: die funksie van prokreasie, of skepping moet streng onder beheer en tot eer van die "vader" se "naam" wees. Die spreker se woorde "van nou af verwag ek / U" is gelaai met ironie. Indien die patriargaat haar van haar natuurlike funksie van voortplanting, wat vir die skrywer die skeppingdrang is, ontnem het, verwag sy slegs nog die seën van die patrimonium. So word sy dan bruid van die patriargaat, tot hulle diens bereid. Die gelatenheid waarmee die besluite van die gode aanvaar word, herinner aan Paglia (1990:637) se waarskuwing dat Dickinson se "bride of Christ"-gedigte die verheerliking van die gode verdag maak.

Die berig in *Beeld* 9 September 1970 kan retrospektiewelik in die veranderde en veranderende tye deur die leser as ironiese kommentaar geles word:

---

<sup>25</sup> In *The Kristeva Reader*, (Moi 1990:164), word die konsep van "the story of the virginal cult in Christianity", waarin die vrou geen keuse tot die "bevrugting" deur die gees gehad het nie, subtiel in "Dogter van Jefta" onderskryf met "van nou af verwag ek / U".

<sup>26</sup> Linda Hutcheon (1995:33) verwys na die Westerse ikonografiese tradisie waarin die paradoksale maagdelike Madonna dikwels met Kind verbeeld word. Sy verwys ook na die feit dat verskeie loopbane gebou is op en om die meerduidigheid en die snykant van ironie. Sy vra dan ook die veelbetekenende vraag met verwysing na onder andere die sanger, Madonna: "is Madonna the Empowered Woman-in Control or the Material Girl, Complicit-with-Patriarchy-and-Capitalism?"

Antjie se vader, mnr. Willem Krog, was tydens die hele bohaai oor sy dogter se digkuns uit die land. Hy is 'n *belangrike man* [my kursivering H.M.O.] in die Latelle-skaapteelt en was in 'n afvaardiging na Engeland om ondersoek in te stel na die moontlike direkte uitvoer van die Latelle se fyn wol.

Hy het gistermiddag laat op Jan Smuts aangekom – ingewag deur sy gesin.

Die kind wat met die daaropvolgende Krog-bundel *Januarie-suite* (1972:12) die versugting uitspreek om deur die patriarg beskerm te word in “Kan ek jou dogtertjie wees?” erken die afhanklikheid van die vader met die woorde:

sal jy my in jou hande toebind  
...  
sal jy afklim en my help ...  
...  
sal jy my voete warm vryf ...  
...  
sal jy my lig aansit ... .

Die persona in die daaropvolgende gedig, “Afspraak”, uit dieselfde bundel, is weer die jong meisiekind. Die skuldgevoel wat uit die woorde “ek moet kaalvoet gekis word” spreek, word bekragtig in die gedig “Kruisiging” (*Dogter van Jefta* 1970:15) waarin die spreker haarself as 'n veroordeelde gekruisigde Christusfiguur voordoen. Die patriargale vaderfiguur wat sy haar beskermende “god” aanvaar het, “was tydens die hele bohaai oor sy dogter se digkuns uit die land”. Met die lees van die laaste versreël van “Kruisiging” word die herhaling van die aanspreekvorm met twee skryfwyses verbeeld: met die hoofletter “God” en die kleinletter “god”. Hierdie aanspreek van die hemelse en die aardse god: “My God, my god, het my verlaat” is tweërlei. Dit verwys na 'n uitroep in haar uiterste nood van verlatenheid na die twee “gode”. Dit verwys ook na 'n uitroep van ongeloof tot die hemelse God: “my God, my god het my verlaat” (my kursivering H.M.O.).

Krog se bundel, *Dogter van Jefta*, wat ná hierdie “bohaai” wat verwys na haar “my mooi land”-gedig, publiseer is, kan dus sowel as metafoor of as ironies geles word. Beide stylvorme vereis dat die leser versweë betekenisrekonstrueer. By die metafoor word 'n betekenisuitbreiding vereis, terwyl ironie die leser (volgens W.C. Booth *A Rhetoric of Irony* 1974:22) 'n “aftreksom” laat doen. By eersgenoemde

staan ooreenkomste voorop, teenoor die inkongruensie en dus dissonansie van laasgenoemde. Die leser moet met ironie noodgedwonge beslis oor die skrywer se vooronderstelling<sup>27</sup>. Die werklike betekenis kan onder meer afgelei word uit die konteks, die spreeksituasie, of die toon van die spreker. Om te slaag moet die procédés vir die leser of toehoorder indikasies of aanwysers bied wat die bewuswording van die ironiese bedoeling prikkel.

### 7.2.3 “The silent Other”

Die negatiewe gevolge van die patriargale monoteïsme vir vroue het tot gevolg dat die vroue hulleself gereduseer vind tot die rol van die “stom Ander”. Hierdie rol van “die Ander” in die sisteem lei daartoe<sup>28</sup> dat vroue die patriargale samelewing se definiëring van wat of wie die vrou is, internaliseer, wat aanleiding gee daartoe dat die vrou se selfbeeld aangetas word en ‘n geïnternaliseerde onderdrukking veroorsaak. Die manlike dominansie is as vanselfsprekend aanvaar in die sosiale samelewing en aangeleenthede, in die publieke lewe en in die politieke denksisteme<sup>29</sup>. Krog vergewis haarself van hierdie gegewe na die kritiek op haar eerste gedigte; dus word die opperste patriarg in “Dogter van Jefta” aangeroep: Dié Here God wat by Abel-Kerámim (Rigters 11:34) vir Jefta in die groot veldslag gehelp het om die Ammoniete te verslaan en verneder, dié Here wat die hoof is van Jefta se Huis by Mispa in Gilead: “Here God van Jefta”.

Hierdie opnoem in die aanroeping (Latyn: invocatio) van die voorvaders is tipies van die register wat gebruik is in die Ou Testamentiese tye om die stamvaders van belangrike persone en leiers in herinnering te roep en terselfdertyd word die

---

<sup>27</sup> In *The Archeology of Knowledge* in die artikel “Discourse on Language” (1972:110) skryf Foucault met verwysing na dit wat ongesê gelaat word as volg: “It is a form of what has been called “polysemia” – this unsaid that is nevertheless said”.

<sup>28</sup> Wehr D. (1988:9) verwys na Virginia Woolf wat in haar roman *To the lighthouse*, (eerste uitgawe 1927) deur die vrou-/moederversorger se interieure monoloog die uitbuiting van die vrou se talente illustreer.

<sup>29</sup> Rosi Braidotti (1990:42) verwys in aansluiting tot hierdie sienswyse van Wehr en Kristeva, na P.L. Assoun wat in sy boek *Freud et la Femme* (Paris: Calmann, 1983), die negatiewe aspek beklemtoon van die inhibering van die denke in die Freudiaanse konsepstualisering van vroulikheid. Braidotti beklemtoon: “Insofar as she is a being who is deprived of the empirical referent of the phallus, woman is marked with the sign of lack”. Sy vervolg (p.43) dat alhoewel daar tussen die tyd van Freud en Lacan baie veranderinge ingetree het wat betref die vroulike situasie, Virginia Woolf reeds in 1938 steeds geveg het vir die toelating van vroue tot universiteite en dat politieke regte vir die vrou minimaal was.

belangrikheid van die persoon, hier die Rigter, Jefta, vooropgestel. In hierdie gedig, soos dikwels die geval is, word die invocatio gebruik as 'n vorm van patos. Van Gorp (1991:197) gee die voorbeeld van die *Ilias* van Homerus. Nêrens in die gedig "Dogter van Jefta" is daar sprake van "Here my\* God nie" (\*my invoeging H.M.O.).

Die finale "van nou af verwag ek / U" is aanduidend dat die spreker nie noodwendig die Here God as háár God ervaar en aanvaar nie. Tog, getrou aan die patriargaat, stel sy haarself as offerbereid: met haar "koue kaggel" tot bruid van God, volgens die instelling van die Katolieke Kerkorde wat eis dat vroue die eed van onthouding aflê in die huwelik met God. Die konvensies wat vanaf die Ou-Testamentiese tye deur die patriargaat daargestel is, word verwoord in Spreuke 31:10 as daar op die vraag: "Wie sal 'n deugsame vrou vind? Want haar waarde is ver meer as korale", uitgebrei word (verse 11-31) waarin die "ideale vrou" beskryf word as: "tot seën vir haar man; onderdanig en diensbaar".

In "Dogter van Jefta" geld die heersende norme van die patriargaat. Euripides 484v.C. se tragedies met Medea en Hecabe illustreer dat die vrou wat buite die aanvaarde norme beweeg en wat nie onbevraagtekenend die patriarg se besluite aanvaar nie, uitgewerp en gestraf word. So ook met die mitologiese Ephigenia en Genevieve en soos geïllustreer deur die "bard", Shakespeare. Die raad aan Hermia in *A Midsummer Night's Dream* (1983:20, l.i. 47-51) is:

To you your father should be as a god;  
One that compos'd your beauties; yea, and one  
To whom you are but as a form in wax,  
By him imprinted, and within his power  
To leave the figure, or disfigure it.

Cordelia (in Shakespeare se *King Lear*) sterf as gevolg van haar eerlikheid teenoor haar vader. Soos hierdie vroue ervaar Krog die argwaan van die "vaders" en word daar van haar onbevraagtekenende serviliteit verwag. Sy ervaar dat uitgesproke eerlikheid vrees by die stadsvaders laat ontstaan want "poësie kan rewolusie puur" (*Lady Anne* 1989:35). Al wat dus oorbly is om in oënskynlike onderdanigheid in berusting, soos vroue voor haar, haarself nog slegs te beroep op die God/gode wat deur die stadsvaders as die hoogste patriarge daargestel is.

**7.3 Ironie: "... women, children, and revolutionaries hate irony, which is the negation of all saving instincts, of all faith, of all devotion, of all actions".<sup>30</sup>** (Die woorde van Sophia Antonovna in Joseph Conrad: *Under Western Eyes*)

### **7.3.1 Ironie: intensie en interpretasie**

Krog gebruik ironie in "Dogter van Jefta" om die heersende patriargaat onder verdenking te bring. Die gedrae toon, die "saintly epiphany" (Paglia 1990:630) waarna verwys is en die bekende Calvinisties-gekondisioneerde verwysingsveld van 'n teks uit die Ou Testament, is aanduidend van haar eie gekondisioneerde Christen-Afrikaner denke. Deur gepaardgaande subtile spel met die toonaard van 'n gedig wat "veronderstel" is om die patriarg te verhef, gebruik sy die "feminine resources of evasiveness" (P.M. Spacks *The Female Imagination* 1976:33)<sup>31</sup> om haar weerstand teen die sosiale beperkinge en inperkinge van die patriargaat te bevraagteken.

Met die herlees van Krog se vroeëre werk moet daar in gedagte gehou word dat sy slegs 17 jaar oud was toe "my mooi land" gepubliseer is. Die resensente verwys dan ook na haar kaalvoetgedigte (die term is reeds in afdeling 4 bespreek). J.C. Kannemeyer (1983:499), verwys daarna as: "[verse] met hulle eenvoud en praattoon waarin die wêreld van die skoolkind met sy adolessensie, jeugliefde en besondere milieu van klaskamers en onderwysers die boustof vorm, dikwels met die gebruik van 'n Bybelse gegewe as beeldraamwerk".

Die ontnugtering met die patriargaat wat haar nie beskerm of verdedig, of selfs enige gesprek voer oor haar standpunte in haar eerste verse nie, maar wat slegs uitsprake maak oor "die treurige probleem van die Krog-dogter", dwing Krog om 'n ander strategie te volg om haarself te verwoord.

---

<sup>30</sup> Vergelyk hier die snykant van ironie en terselfdertyd die meerduidigheid vir die leser as interpreteerder, met die aanhaling van Adrienne Rich (*Of Woman Born*, 1976:62), "Each colonized people is defined by its conquerer as weak, feminine, incapable of self-governing, ignorant, uncultured, effete, irrational, in need of civilizing".

<sup>31</sup> Die "cunning", listigheid, van die vrou waarna reeds verwys is in die hoofstuk "The Prevailing Opinion of a Sexual Character discussed" (Mary Wollstonecraft 1996:1-2), opereer dikwels as 'n verdedigingsmeganisme by vroue.

Die konflik wat Krog destyds ervaar het met die furore wat losgebreek het (Conradie 1996:H.1), word verder versterk wanneer dit nie die patriarg, PA, is wat vir haar in die bresse tree nie, maar wel haar moeder, Dot Serfontein. Maar sy doen dit steeds binne die konteks van “die magte onderliggend aan die beheer van die Afrikanerkultuur” (Conradie 1996:5). Met die moeder se (versigtige) voorskriftelike waarskuwing dat die kunstenaar nie ideologieë “vreemd of volksgetrou” darf predik nie, merk Conradie (1996:5) op die benutting van die vrou om patriargale beheer in die naam van onderdanigheid aan die manlike besluitneming te vestig.

Die “treurige probleem van die Krog-dogter”, is ‘n uitspraak waarteen verskeie van die Krog-personae later sou uitpraat. In *Lady Anne* (1989:35) in “parool”, verklaar die spreker:

... as poësie volhard as luukse bly dit ook leuen  
...  
woorde as AK 47’s moet veg  
poësie moet nuttig wees, daad, belas  
met uitering van die stryd altyd part  
staan poësie kan rewolusie puur

Krog die vrouedigter het vroeg reeds besef dat te veel literêre beskouings, waarvan sommige wat universaliteit eis, eintlik slegs manlike persepsies, ondervindinge en opsies beskryf en die sosiale en persoonlike konteks waarin letterkunde geproduseer en verbruik word, vervals en loënstraf.

Braidotti (1991:17) verwys na die krisis waarin die patriargale metafoor gedompel is. Die verwysingsraamwerk waarin die vrou wat die geskryfde, die muse, die objek was, word vervang deur die vrou, nou subjek, wat die lyflike beskryf en oopskryf. Braidotti postuleer:

The proliferation of discourses about the mother's body and female sexuality is symptomatic of the crisis of the masculine social contract and its self-legitimizing discourses. The feminine body is the subtext of the major theoretical confrontations in modern discourse.

Krog se gedig, “Dogter van Jefta”, is terugskouend ‘n verwysing na die “krisis van die patriargale metafoor”. Vorige lesings kan egter nie negeer of afgemaak word as

onbelangrik as gevolg van enkelvoudige interpretasies nie. Luigi Pareyson<sup>32</sup> se bewering dat elke interpretasie definitief, bepalend en tergelykertyd parallel is, “and each of them is such as to exclude the others without in any way negating them...” sluit aan by Eco (1985:54-57) soos bespreek, dat die manier waarop kunswerke geskep word, die wyse waarop, onder andere, sosiale kultuur waargeneem word, sal reflekteer. Hutcheon (1995:39-43) wys op die gegewe dat ironie gebaseer is op die noodwendigheid van ‘n uitgeslote gehoor (“an excluded audience” Hutcheon 1995:43), wat nie die intensie van die die ironiese persoon sal begryp nie. Dit is hierdie intensionele gaping, wat ‘n kontras tussen die skynbare, of vermoedelike betekenis en die veronderstelde betekenis veroorsaak. Umberto Eco (1985:51) verwys na die wyse waarop tekste in die Middeleeue gelees is: die allegoriese, die morele en die spirituele. Hy wys verder daarop dat “[T]he reader of the text knows that every sentence and every trope is ‘open’ to a multiplicity of meanings which he must hunt for and find”.

Die interpretasie van die teks, “Dogter van Jefta”, soos verwoord in 1970, sal bepaal word deur die intensie van die leser. Gebruik die (naïewe) leser die teks passief, is die woord op papier soos dit daar staan wel letterlik ‘n gedig oor die dogter van Jefta. Vir die ingeligte leser wat oor ‘n breër agtergrondkennis beskik, word die teks aktief gelees en “verbruik”. Hierdie leesaksie, die “scriptible”-teks, lewer ‘n bydrae tot die produksie van die teks en vereis ‘n aktiewe deelname van die leser. Umberto Eco in *The Role of the Reader* (1985:49), beklemtoon die spel tussen die skrywer en die leser:

(T)he addressee is bound to enter into an interplay or stimulus and response which depends on his unique capacity for sensitive reception of the piece. (...) A work of art, therefore is a complete and closed form in its uniqueness as a balanced organic whole, while at the same time constituting an open product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity. Hence every reception of work of art is both an interpretation and a performance of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself.

---

<sup>32</sup> Luigi Pareyson, *Estetica - Teoria della formatività*, 2d ed. (Bologna: Zanichelli, 1960), (:194ff), and in general the whole of chapter 8, “Lettura, interpretazione e critica.” Soos aangehaal in Umberto Eco, *The role of the Reader* 1985:64.

### 7.3.2 Ironie: die glibberigheid en gevolglike riskantheid daarvan

The word "irony" does not mean only what it meant in earlier centuries, it does not mean in one country all it may mean in another, nor in the street what it may mean in the study, nor to one scholar what it may mean to another (D.C. Muecke *Irony and the Ironic*).

Linda Hutcheon (*Irony's Edge* 1995:9) gebruik hierdie motto om die riskantheid van ironie te beklemtoon. Terselfdertyd illustreer dit dat die intensie van die spreker en die interpretasie van die hoorder/leser, soos reeds aanvanklik genoem, saamhang met die belangrike verhouding tussen dit wat gesê word en dit wat ongesê gelaat is. Uit bostaande aanhaling en uit die aanhaling van Conrad se *Under Western Eyes* (intensie en interpretasie), word die glibberigheid en gevolglik die riskante gebruik van ironie reeds duidelik. Die aktiewe deelname van die leser in die aksie van die "skryf" van die teks, sal dus 'n belangrike interpretasieprerogatief wees. Soos reeds aangedui uit die aanhaling uit *Speculum of the Other Women* (Irigaray 1985:76), sal die "her-siening" van sosiale konstruksie na meer as twee dekades 'n intensie- en dus interpretasieverandering tot gevolg hê.

Roland Barthes, in *Writing Degree Zero and Elements of Semiology* (1953:20), beweer:

Writing is always rooted in something beyond language. It develops like a seed, not like a line, it manifests an essence and holds the thread of a secret, it is an anticommunication, it is intimidating. All writing will therefore contain the ambiguity of an object which is both language and coercion: there exists fundamentally in writing 'circumstance' foreign to language, there is, as it were, the weight of a gaze conveying an intention which is no longer linguistic. This gaze may well express a passion of language, as in literary modes of writing: it may also express the threat of retribution, as in political ones (...) literary modes of writing, in which the unity of signs is ceaselessly fascinated by zones of infra- or ultra-language.

'n Geslote enkelkonsepsie van Krog se gedig, "Dogter van Jefta", soos gelees, verstaan en waardeur deur resensente en die publiek van die jare sewentig, reflekteer die landskap en denke as 'n hiërargie van gevestigde vooropgesette norme. Gesien teen die agtergrond van die Suid-Afrikaanse Afrikanergeskiedenis wat die vrou uitgesluit het uit die politiek, het hierdie lesers interpreteer volgens die

konvensies van die tyd en volgens die voorgeskrewe reëls wat fallogosentrisme toegelaat het.

Ten tye van die publikasie van *Dogter van Jefta* het die apartheidsideologie in die patriargale instellings hoogty gevier. Uit die resensies van die sewentigerjare<sup>33</sup> blyk dit dat resensente versigtig en met omsigtigheid die ironie in Krog se werk misgelees het, of dat 'n ironiese lesing destyds nie binne hulle denkpatrone bestaan of dan selfs toegelaat sou gewees het nie.

Aldus Krog se opnoem van die dele van die liggaam wat eintlik voortbestem is vir die *jouissance*, wat gebonde aan die God van Jefta, "ewige maagd" sal bly:

Hier is my vlies – veilig soos 'n retina  
en heel soos 'n groen granaatjie.

...

Hier is my borste – twee bloeiende druppels  
wat nooit met liefde gesuurdeeg sal word nie.

Derrida (1974:209-210<sup>34</sup>) verwys na die gebruik van ironie deur vroue as 'n kragtige wyse van *critique* en weerstand teen manlike aansprake oor wat "die waarheid" is. "They are said to be able to use irony as a particular potent means of critique of or resistance to patriarchal social restrictions or even 'essential' male claims to 'truths'."

Die opnoem van wie se "Heer" dit is aan wie sy haar liggaam bied, is insiggewend: "Here God van Jefta" met die implikasies van God die Vader – god en vader gelykgestel? Taal is nie 'n samevoeging van aparte inligtingsfeite nie, maar 'n geslote sisteem in die sin dat die funksie van elke element geheel en al afhang van sy posisie binne die geheel.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> "Kerke betrek by Antjie se gedigte" *Beeld* 30 Augustus 1969. "Dogter doen proewe met digwerk 'soos met lipstif" *Die Volksblad* 17 Augustus 1970. "Antjie se skoolgedig verduidelik" *Rapport* 4 April 1971.

<sup>34</sup> Hierdie verwysing is uit: Linda Hutcheon, *Irony's Edge* (1995:32).

<sup>35</sup> Die aanhaling is in Jefferson and Robey *Modern Literary Theory* (1984:41-42). Hierdie mening sluit aan by Barthes dat "writing", die woorde op papier, gewortel is in iets anderkant taal om 'n idee te skep wat "vreemd" aan taal is; "the weight of a gaze conveying an intention which is no longer linguistic."

Saussure (Jefferson and Robey 1984:42) beklemtoon dat om taal te verstaan, dit nie genoeg is om die verwantskappe tussen die elemente te verstaan nie, maar daar moet ook na die die verwantskappe van afwesigheid verwys word, in wat hy noem "assosiatiewe verwantskappe". Barthes (1953:20) se opmerking bevestig dat daar fundamenteel in geskrewe taal omstandighede sal wees wat vreemd sal wees tot die taal self, soos in literêre werke. Dit kan ook wees dat die bedreiging van vergelding ontwyk wil word, sodat die tekens gedurigdeur gefassineer sal wees deur sones van infra- en ultra-taal.

Die inligting wat die dogter van Jefta oordra, is dié van fallosentrisme, patriargaat en patrimonium. Deur identifisering van die proses van subjektifikasie met materiële onderdrukking en dus oppressie, word die vrou se "andersheid" konstrueer op die basis van die "signifying" posisie wat die man monopoliseer. Manlike mag doen hom voor as die norm en daarvolgens word die vrou geklassifiseer en geoordeel en gemeet. Die dogter van Jefta kan haar slegs nog op die opperste patriarg, die god van haar vader, beroep om haar by te staan in haar uiterste nood. Die ironiese berusting om as vroedvrou van die volk op te tree, opereer hier dus nie net in die sin van die wyse, die verstandige, die diskrete (vir eers) nie, maar verwys na dié een wat die vroue as vroedvrou in die sin van verloskundige, sal verlos uit gebondenheid en diensbaarheid. Krog herontdek die woord deur die verskillende konnotasies verbonde aan vroedvrou te myn. Waar die letterlike betekenis van vroedvrou mettertyd minder in die taalgebruik voorkom, plaas sy dit in konteks waar sowel die figuurlike as die letterlike betekenis omvat word. Die "vroedvrou" of "verloskundige" word hier verlos van die wetenskap ten opsigte van geboorte en beteken nou letterlik die bevryder. Maar die verwysing na dié een wat funksioneel betrokke is om ander die eerste lewenslig te laat sien, dus kennis op te doen, is 'n verwysing na die bevryding of verlossing uit onkunde.

Subtiel word geïmpliseer dat haar liggaam wat as offer gebring word ten bate van die vryheid van ander gemaak word. Die dogter, deur haar offerdood met die optrede teen die aanvaarde konvensies waarin die pa as Broederbonder 'n belangrike rolspeler is, hoop om ander te verlos en vry te maak. Sy word dié een wat met haar optrede as "vroedvrou", die "slute strydbyl" sou word:

so geraak deur jou dood  
terwyl: ek oorleef al hoe meer  
geknoets – 'n slute ou strydbyl

(*Jerusalemgangers* 1985:41)

is ek dié:  
bruin dikgeïsoleerde draad –  
wat luider metaallangs galm  
en bo-aan verblindend blou  
en bloot  
bokant my oë  
'n blasfemiese blaasvlam

(*Jerusalemgangers*:1985:19)

Riana Scheepers kan dus, as stemhebbende, 24 jaar na die toe nog stemlose Krog van 1970, die veelseggende en manontluisterende kortverhaal, "Jefta se Kind" (*'n Huis met drie en 'n half stories* 1994:91-96), publiseer. Sy gebruik 'n algehele alternatiewe invalshoek om lig te werp op die verwagtinge van die jong meisie se ervaring van haar pa se besluit om haar as offer te bring. In die plek van die bedekte ironie van Krog, gebruik Scheepers 'n onbedekte segswyse om die pa in sy oomblik van hubris oor sy ondeurdagte belofte te fnuik.

Scheepers eindig die verhaal met: "Maar na hierdie nag sal hy weet, hy en sy geslag en sy leërs en die verknotte oudstes van sy toekomstige poorte en die hoerspies tussen sy bene, hy sal weet dat ons hom nie nodig het nie. En ek juig oor die huwelik wat my gespaar bly". Hierdie woorde is nie net spelinge met die keuse van die vrou as lesbiër nie, maar beklemtoon die gegewe dat 'n jong meisie nie noodwendig gefnuik of benadeel voel indien sy as maagd ingeperk word met wat Krog verwoord 'n "'n koue kaggel / wat gelate sal waak oor die maandelikse vloei" nie. Die verwysing van Kristeva (Moi 1990:164) na die asketisme en masochisme wat van die vrou verwag word, sodat sy "aardsheid" (die "earthly woman" van Julia Kristeva) kan afsweer, word hier subtiel bevraagteken deur Krog en word beantwoord deur Scheepers in haar kortverhaal. Die ironiese hervertelling van Scheepers van die gebeure om "Jefta se kind", skep 'n vervreemdingseffek omdat dit afwyk van die konvensionele en aanvaarde Bybelstorie. Terselfdertyd stel dit die arbitrêre aard van die outensiteit van antropologiese informante op die voorgrond en word die patrimoniale "waarheid" en religieuse outoriteit verdaggemaak wanneer dit

vervang word met 'n subversiewe: "Hy sal weet [my kursivering H.M.O.] dat ons hom nie nodig het nie, ... en ek juig oor die huwelik wat my gespaar bly".

Kristeva (Moi 1986:205) verwys na die vrou se nuutgevonde kennis dat sy wel haar professionele sowel as haar moederlike aspekte kan uitleef; dat die kompleksiteit van vrouwees gepaardgaan met die vreugde en pyn van haar vroulike ervaring.

Dit is nie 'n vraag van kleinlike triomf aan die kant van die vrou nie, of 'n genadelose terugslaan nie. Braidotti (1990:119) verwys na die wordende vrou ("the becoming-woman" RB) se frustrasie in die poging tot die opeising van 'n outonome self-definisie van haar seksualiteit. Volgens haar was vroue "dispossessed of their bodies". Dit blyk duidelik uit die ironiese lesing van Krog se "Dogter van Jefta"-gedig met die rituele opnoem van die dele van die liggaam bestem vir *jouissance* en ook voortplanting. Deur die opeising deur die vrou van haar outonomie in die sosiale en seksuele sfeer is die (toe nog) stemlose Antjie Krog se gedig en (later) die stemhebbende Riana Scheepers se verhaal, die "ontsluiering van die simboliese moord" van die vrou wat die kern is van 'n uitgediende sosio-simboliese kontrak (Braidotti 1990:143).

Die glibberigheid van ironie soos geïllustreer in die bespreking van "Dogter van Jefta", word veroorsaak deur die twee rolspelers in die ironiese spel, naamlik die interpreteerder en die ironiese persoon. Die glibberigheid van ironie verhoog die moontlikheid van die dissonansie wat geskep word en dus die risiko verbonde aan ironie, reeds omdat daar geen waarborg is dat die interpreteerder die ironie sal snap of as sodanig sal lees in die aktiewe proses van attribusie nie. Die aanhaling aan die begin van hierdie afdeling beklemtoon reeds die redes vir die glibberigheid en die riskantheid verbonde aan 'n ironiese lesing van 'n teks. 'n Verdere faktor is dat ironie die sekuriteit verwyder dat woorde slegs dit beteken wat hulle sê, soos reeds met Barthes se aanhaling illustreer. Hutcheon (1986:15) verwys na die irritasie wat hierdeur veroorsaak word en Kundera (1986:134) reken dat hierdie irritasie die interpreteerder noop om die wêreld te ervaar as dubbelsinnig en dus onseker.

## 7.4 Die rol van ironie vir die Krog-leser

Die rol van ironie in die gedig “Dogter van Jefta” en die daaropvolgende “Ma”-gedig, is die inlees van die gevoelens van ‘n gefrustreerde en opstandige “dogter” in ‘n patrimoniale samelewing. Dit is ‘n inperking van Krog se kaalvoetgedigte om dit slegs as kinderlike, naïewe verse te interpreteer. In die uitspraak van J.C. Kannemeyer in *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur* Band 2 (1983:499), ‘n insiggewende aanvanklike bydrae tot aspekte van Antjie Krog se eerste bundel gedigte, word refleksies van die androsentriese, manlike denker reflekteer. Sy menings is ver van onbevooroordeeld, nóg seksueel neutraal. Hierdie bespreking (wat aangehaal sal word), negeer belangrike aspekte, onder andere:

- (i) Die opstandigheid en frustrasie van die jong skrywer/skooldogter Antjie Krog.
- (ii) Die dissonansie wat manifesteer in die offerbereidheid aan die een kant en die ironiese aanslag aan die ander kant.

Vervolgens ‘n aanhaling uit J.C. Kannemeyer (1983:499)

Op die jeugdige leeftyd van agtien jaar verskyn ‘n keuse uit haar werk onder die titel *Dogter van Jefta* (1970), “kaalvoet”-gedigte - soos sy dit self (in navolging van J.J. Degenaar in sy “n Woord Vooraf” in *Eksistensie en gestalte*, Johannesburg, 1962) in een van die verse noem - met hulle eenvoud en praattoon waarin die wêreld van die skoolkind met sy adolessensie, jeugliefde en besondere milieu van klaskamers en onderwysers die boustof vorm, dikwels met die gebruik van ‘n Bybelse gegewe as beeldraamwerk. Die bundel word verdeel in vier afdelings wat tematies in ‘n mindere of meerdere mate van mekaar verskil, al is die afbakening nie absoluut nie.

Die eerste afdeling open met die titelgedig, waarin daar sprake is van die offerbereidheid van ‘n maagd wat – soos Ifis in Vondel se *Jephta* – haar van enige seksuele verlangens en ideale afwend en ‘n “bruid” word, “bevrug deur Gees”. Die gedig is in sy prominente posisie aan die begin egter nie werklik ‘n sleutel tot die bundel nie en die offerbereidheid en mistieke vervoering word deur die latere liefdesgedigte geloënstraf. In “Ma” met sy eenvoud en naïwiteit en kinderlike logika wat in strofe 2 tot ‘n katalogiserende opstapeling lei, word die moeder vereer wat bereid is om na haar kind te luister (“my enigste telefoon”), riglyne vir die lewe te gee (“bybel”) en teen die lewe te beskerm (“breekwater”), al raak die slot ‘n problematiek aan wat nie verder in die gedig gevoer word of voorberei is nie.

Vir hierdie leser word dit retrospektiewelik duidelik uit die “geskiedenis” van die Krog-poësie, dat dit wel die ma was wat binne toegelate grense vir haar dogter Antjie Krog ingestaan het toe die “politieke” furor om haar losgebreek het na haar eerste gedigte. Dit word ook so verwoord deur Conradie (1996 – in Hoofstuk 1, *Resepsie van die Krog-tekste*), waarin die skrywer uitvoerig berig (pp. 4-6) oor die moeder se reaksie as “rigtinggewer” dat: “My raad aan haar was om deur te druk en ‘n bundel uit te gee waarin sy haar self vollediger as digter, as Christen en as Afrikaner stel” (*Rapport* 4 April 1971).

Dit nadat partye hulle haas om Krog “binne konteks te plaas” en waarin Conradie (p. 6) tot die volgende slotsom kom:

Oor die geheel gesien, is die ontvangs en intrede van Antjie Krog binne literêre verband suggestief van die magte onderliggend aan die beheer van die Afrikanerkultuur. Hier val die rol wat die gesin, die kerk, die onderwys en die kultuurbewakers, onder andere die akademië, speel op. Die posisionering van die geslagte binne hierdie opset is geensins gering nie ... .

Die ironiese slotwoorde van die “Ma”-gedig: “ek is so jammer mamma / dat ek nie is / wat ek vir jou wil wees nie”, sluit aan by die gedig “Dogter van Jefta”. Hier, soos in die titelgedig, ossilleer ironie in semantiese terme en weifel dikwels tussen die gelyktydige persepsie van dit wat gesê word en dit wat ongesê gelaat word. Die versreël, “dat ek nie is” impliseer “dat ek nie is wat julle graag wil hê dat ek moet wees nie.”

In beide gedigte word ironie op hierdie wyse gebruik as ‘n selfafkeurende meganisme, as wenk van haar teensinnige en selfs weerstrewige beskeidenheid of ingetoënheid as gemarginaliseerde, as “die Ander”. Nie net as “die Ander” in terme van “vroulik-wees” nie, maar ook in terme van “andersdenkende”, as afwykende van die aanvaarde norm.

Die ironiese inslag opereer teen mense en sisteme wat aanspraak maak op outoriteit en wat eis dat hul norme en sisteme met respek behandel moet word, wat lei tot ‘n mate van onderdanigheid aan “die Ander”. Hutcheon (1995:53) beskryf hierdie strategie in die gebruik van ironie as die “**aggressive** put-down that keeps people in their place”.

Kannemeyer se bewering dat die titelgedig "waarin daar sprake is van die offerbereidheid van 'n maagd ... in sy prominente posisie aan die begin egter nie werklik 'n sleutel tot die bundel [is] nie en [dat] die offerbereidheid en mistieke vervoering deur die latere liefdesgedigte geloënstraf [word]", is voorbeeld van wat Elaine Showalter (*The new Feminist Criticism* 1985:127) veroordeel as te veel literêre abstraksies wat aanspraak maak om universeel te wees en wat slegs manlike persepsies, ervarings en opsies beskryf en wat die sosiale en persoonlike konteks waarin letterkunde produseer beskaam en loënstraf. Die waardering van Kannemeyer vir die Krog-tekst is hier nie op die pertinensie in terme van die vrou se ervaring baseer nie, is nie binne haar eie unieke inligtingskonteks van betekenis en simbool geïnterpreteer nie.

Braidotti (1991:164) sluit haar aan by Minnick (*Creating Feminist Works* 1978:5) in die opset oor die kwessie van die vrou se kreatiwiteit, oor mag en subversie as sy vra:

[H]ow can we create if we know that our theoretical tools, our handholds, our rewards and also part of our conscious images of what it is to be a creative person are produced by a culture which has excluded and devalued us? This is the question: how can we create, how can we create ourselves?

## 7.5 "ek staan op ..."

"de refrein werd gezongen"

Myth

Long afterward, Oedipus, old and blinded, walked the roads. He smelled a familiar smell. It was the Sphinx. Oedipus said, 'I want to ask one question. Why didn't I recognize my mother?' 'You gave the wrong answer,' said the Sphinx. 'But that was what made everything possible,' said Oedipus. 'No,' she said. 'When I asked, What walks on four legs in the morning, two at noon, and three in the evening, you answered, Man. You didn't say anything about woman.' 'When you say Man,' said Oedipus, 'you include women too. Everyone knows that.' She said, 'That's what you think.'

(Muriel Rukeyser in Adcock 1987:135)

In aansluiting by Braidotti se vraag op welke wyse die vrou kreatief kan optree en sodoende haarself kan herskep en daarstel as gelyke, word die gedig “ek staan op ‘n moerse rots langs die see by Paternoster”, uit Antjie Krog se bundel, *Gedigte 1989-1995* (1995:66), (opgedra “vir John”), ter illustrasie gebruik. Die toon wat bydra tot die ironie wat uit hierdie gedig voortspruit is subversief, opruiend en “on-vroulik” binne die konserwatiewe en aanvaarde norme van die patrimonium, dus ‘n totale aanslag teen die rasonele en luidend dissonant met die gedrae, onderdanige en gelate offervaardigheid van die dogter van Jefta wat haar bundel *Dogter van Jefta* in 1970 “Vir Pa” opgedra het. Die riskantheid verbonde aan die ironiese lesing van “Dogter van Jefta” word deur uit hierdie gedig opgehef.

Krog benut haar nuwe stemhebbende posisie om die diskoersorde van die patriargaat, die “established” modi van denke en skryf soos vir die vrou voorgeskryf en die institusies wat dit perpetueer het, te verwerp. Braidotti (1991:250) verwys hierna as “[w]omen’s coming into writing”, ‘n spesifieke vroulike spraak in die teks, wat nie as ‘n gewaarborgde toekomstige triomf vir vroue gesien moet word, of die terugkeer van die onderdrukte nie, maar liever dit wat berus op die ontwikkeling van die vrou se deurbraak in die sosio-politieke stryd. Sy beweer: “Textual practice cannot be severed from political practice: together they form the multiple nucleus of the struggles on which the consolidation of the women’s movement depends”.

### 7.5.1 ‘n Verandering van bewuswees: die Objek word Subjek

ek staan op ‘n moerse rots langs die see by Paternoster  
 die see slat slingers in die lug  
     liggroen skuim  
 onverskrokke kyk ek elke donnerse brander  
     in sy gut voor hy breek  
 die rots sidder onder my sole  
 my bo-beenspiere bult  
 my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit  
 se moer ek is rots ek is klip ek is duin  
 helder sing my tiete ‘n koperklepgeluid  
 my hande pak Moordbaai en Bekbaai  
 my arms skeur ekstasies bo my kop:  
 ek is  
 ek is  
 die here hoor my  
 ‘n vry fokken vrou

(*Gedigte 1989-1995* 1995:66)

Krog het in haar latere gedigte gevind dat deur die verwerping van die klassieke rasionaliteit en premisse daaraan verbonde, sy die subversiewe mag van skryf kan gebruik.<sup>36</sup> Die fallokratiese kultuur waarbinne sy gesosialiseer is en waarteen sy reeds vanaf haar eerste gedig rebelleer het, die “bokgesigte in die parlement” van die gedig, “my mooi land”, die sisteem van binêre opposisies van kultuur en natuur, liggaam en verstand, vrou en man, wat die selflegitimasië van die funksionering van ‘n dialektiese diskursiewe meganisme moontlik gemaak het, deur die aanvaarding en implementering van hierdie intellektuele maneuvre, wat vroue se talente opsetlik onderbenut en terselfdertyd die vroulike uitgesluit het, word in hierdie gedig onder die loep geneem.<sup>37</sup>

In die plek van die gelate belydende dogter van Jefta wat die gelyknamige digbundel “Vir Pa” opdra, word *Gedigte 1989-1995* opgedra “vir John”, haar man.

Dit word reeds duidelik uit die tipografie van die omslag dat hierdie bundel ‘n baie persoonlike Krog en Krog-menings omvou. Die gedeeltelike afbeelding van Krog se gesig, met die oë, neus, mond en ore vergestalt die sintuie wat in hierdie bundel tot die uiterste ingespan sal word om die gevoelens en die menings van die skrywer te vertolk. Die dogter van Jefta, nog stemloos in 1970, het duidelik hoorbaar, stemhebbend en welluidend geword, soos die deurdringende en helder geklank van die “koperklepgeluid”. Die afstand wat geskep is deur “totaal geïnhibeer deur laboratoriumtoetse en handleidings” te wees en om “netjiese stellasië vers” [*die skryfproses as sonnet*, uit *Otters in bronslaai* (1981:35)] te verwoord om die afstand tussen pater en dogter in “Dogter van Jefta” te oorbrug, word afgelê in “ek staan op...”, waarin sy “vir John”, die eggenoot, ‘n nuwe tipe “belydenis” maak met: “Vir jou, net vir jou, wil ek die ultimate skryf” (*Gedigte 1989-1995* 1995:27).

---

<sup>36</sup> Hierdie gedigte, onder andere: “varkslag”, “maar vanaand praat ek”, “‘n volk bring hulde”, “man ek lus ‘n twakkie”, “dinge waaroor ‘n mens natuurlik nooit ‘n gedig ...”, word in ander afdelings van hierdie tesis bespreek.

<sup>37</sup> Braidotti (1991:211) verwys in hierdie verband na: “The intensity (*potentia*) of the subject’s own becoming as the crucial aspect of the epistemological process of repossessing female subjectivity so as to redefine it positively. The feminist critique of phallogocentrism should be read in this light, not as simple rejection of reason. Rather it is situated alongside the neo-Nietzscheans, such as Deleuze, who call for the triumph of the intensive, libidinal, affective Dionysian spirit over Apollonian rationalism, in order to develop a new subjectivity which would be not individualist but multiple.”

In hierdie gedig is die vrou, die sprekende subjek, die meningvormer en meninguitspreker. 'n Dissonansie word geskep tussen die fallogosentriese taalgebruik in die "Dogter van Jefta" en die "wordende vrou" se taalgebruik. Soos reeds aangehaal (Rosi Braidotti 1991:211, voetnota 19) is die intensiteit van die subjek se wording die kritieke en beslissende aspek van die epistemologiese proses van die herbesitneming van vroulike subjektiwiteit, sodat hierdie aspek positief herdefinieer kan word. Krog verwys reeds na die heroorweging van die wording in die herbesitneming van die vrou deur taal met: "waar / jou mond as tot nog toe ondraaglik sê die intimiteit van taal" (*Lady Anne* 1989:42). Die Krog-taal in "Dogter van Jefta" is binne die toegelate parameters van die apartheidstaalreëls gedrae, verhewe-versigtig. In "ek staan op..." sê Krog die dinge wat voorheen taboe-onderwerpe was openlik. Sy waarsku immers: "ons nat klere voor die vuur dryf / ons deur lae isolasie langsaam woordeliks te breek / weet ek nie hoe bring ek hierdie reënblinde / tog onder nuwe woorde te berde móét dit kweek / tot behoud terselfdertyd" (*Lady Anne* 1989:42), dat sy soek na nuwe wyses van diskoers om verandering teweeg te bring, maar terselfdertyd hoop sy om nie 'n verwydering tussen haar en die dinge wat vir haar kosbaar is te veroorsaak nie.

Deur die (opsetlik) ironies sensuele verwysings na die dele van die vroulike liggaam in "Dogter van Jefta" met die opnoem van die dele wat bestem is vir *jouissance*, stel Krog die vrou steeds as objek in die oog van die man voor. Sy noem dié dele van die liggaam wat in diens van die man se plesier en tot vermenigvuldiging van die nasie daar is. Die vrou is die ondergeskikte, wat haarself offerbereid stel tot die patriargaat.

In die gedig "ek staan op ..." word die beeld van die horisontale vroulike liggaam, wat as ondergeskikte diensvaardig opkyk, die vertikale liggaam, met "ek staan op...". Die vroeëre ingetoë beeld van die offervaardige jong meisie word deur die kragtige beeld van 'n vrou gestroop van alle offervaardigheid. Soos 'n feniks verrys sy met die woorde: "ek staan op ...".

Die beeld van die gelate, aanvaardende jong maagd en die onderdanige houding wat deur lesers en resensente onbevraagtekenend aanvaar is, word verplaas met slegs drie woorde "ek staan op ...". Met die uitdagende, kras, sterk en kragbelaaide

woorde “ek staan op ...” in die aanvangsposisie word daar sterk standpunt ingeneem téén die historiese sosio-kultureel aanvaarde norm oor die plek van die vrou.

Die vertikale figuur van die vrou word verder verleng deur die “staan op ‘n moerse rots”. Die vrou word fisies verbeeld as ‘n simboliese teken wat téén outokratiese patriargale oorheersing ‘n sterk stelling maak. Die “moer” het konnotasies van ‘n moeder wat in die “wordende proses” geboorte gee aan ‘n nuwe gestalte. In die oorspronklike woorde van die eertydse jong skooldogter “Kyk, ek bou vir my ‘n land”

is die wens om vernuwing in uitgediende sisteme reeds aangeroer. Hieruit blyk die herkenning van die digter van ‘n wete dat sy as die vrou en as skrywer haarself betrokke voel by die skeppingsproses van verandering.

Die “rots” word metafoor van die onwrikbare en die betroubare. Die Christelik-godsdienstige raamwerk wat reeds in Krog se “Dogter van Jefta” voorkom, spreek (weer eens) hier uit die rots as metafoor van hardheid, krag en die relatiewe onveranderlikheid van die rots as beskutting. Psalm 18 getitel: *Danklied ná die oorwinning*, vers 3, lui: “Die Here is my rots en my bergvesting en my redder; my God, my rots by wie ek skuil; my skild en die *horing van my heil*, my rotsvesting” (my kursivering H.M.O.). Die “horing van my heil”, laat die leser onwillekeurig dink aan die re-“noster” in “Paternoster”. Psalm 62:8 herhaal die beeld van beskutting en sterkte met “die rots van my sterkte,” met ‘n verdere verwysing na Psalm 73:26 met “Al beswyk my vlees en my hart - God is die rots van my hart en my deel tot in ewigheid”.

Die nuwe selfontdekte sterkte en kennis wat die spreker in en oor haarself ervaar gee haar die moed om die oorwinning met groot fanfare aan te kondig. Die oorwinnende feestelike “helder” sang soos dié van ‘n “koperklepgeluid”, kan weer eens in verband gebring word met Jesaja 30:29: “Liedere sal julle sing soos in die nag as die fees gevier word, en vrolik wees van hart soos die wat met die fluite loop, om te kom op die berg van die Here, na die Steenrots van Israel”.

Paternoster se verwysingsregister sluit onder andere ook ‘n religieuse element in. ‘n “Paternoster” in die Rooms-Katolieke kerk is die gebed, “Die Onse Vader” (volgens die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*). Die verwysing hou

verband met Krog se Christelike verwysingsveld. Vir die Christelik-opgevoede Krog bring die neerskrif van hierdie gedig as 'n gebed 'n aksie van bevryding van die vrou.

Met die "onverskrokke kyk", wat nie terugdeins voor "elke donnerse brander" nie, word beelde uit die mitologiese wêreld van die Grieke herroep: die Godin Diana, wreker van beledigings; Sheba, die verantwoordelike politiese en invloedryke soewerein; Nike, die vroulike gees van oorwinning. Soos die Germaanse god Tor/Donar, met sy attribuut die hamer, tref die brander soos 'n "donderslag" en die spreker in die gedig tref met haar "onverskrokke kyk" deur in die fallogosentriese wêreld van die man in te beweeg met die donderslag van 'n Tor of 'n Donar. Hierdie inbeweeg in 'n voorheen mangesentreerde fisiese en woordwêreld in, word met kragtige, oortuigende en uitdagende poëtiese taal verwoord:

onverskrokke kyk ek elke donnerse brander  
in sy gut voor hy breek  
die rots sidder onder my sole  
my bo-beenspiere bult  
my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit

Bogenoemde reflekteer die herontwaking in die vroulike psige oor nuwe inkarnasies van vroulike mag wat deur ou argetipes voorafskadu was. Naomi Woolf (1994:40-59) bespreek in die hoofstuk, "A Change in Consciousness: Women learn to Imagine Triumph", hoe hierdie argetipes die vreemde kwaliteite beliggaam wat vroue leer bemeester het: die gewilligheid om terug te slaan wanneer beledig en gekrenk, die vermoë en bereidwilligheid om politieke verantwoordelikheid te aanvaar en die veerkragtigheid en dryfvermoë en die grootmoedige gees wat kom van die kennis van oorwinning. Die gelatenheid van die jong maagd wat in "Dogter van Jefta" aan die orde van die dag was, word met mening versaak. Die "bekende knak" van die bekken, dié deel van die vrou waar nuwe lewe ontspring, knieë wat "maklik hulle oopte (vou)", uit "ek doen strategies my bes", (*Lady Anne* 1989:75) waarin die spreker op ironiese wyse verwys na die vrou se gelatenheid om die man op elke moontlike manier te bevredig, word vervang met 'n nuwe selfversekerheid wat nie die goed- of afkeuring van die man se mening nodig het nie. Die gelatenheid word heroorweeg en met geweld weggegooi<sup>38</sup> met "my bekken smyt die aangeleerde

---

<sup>38</sup> *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*: smyt, ww. hard weggegooi.

gelate knak uit haar uit". Die retoriek herinner aan van Dickinson se gedigte, "powerfully bisexual".<sup>39</sup>

### 7.5.2 "my vele verlede gooi ek só en só en sien"

Krog se Judaïs-Christelike agtergrond is weer eens 'n verwysingsraamwerk en blyk uit die woorde "ek staan op ...".

Hierdie woorde herinner aan die gelykenis van die verlore seun, Lukas 15:17, 18, 20:

Maar hy het tot homself gekom en gesê: Hoe baie huurlinge van my vader het oovloed van brood, en ek vergaan van honger! Ek sal opstaan ... En hy het opgestaan ...

Krog verklaar na jare van dig oor kwessies wat die vrou in die samelewing benadeel, in die gedig "ek staan op 'n moerse rots by Paternoster", dat sy as vrou arriveer het. Sy staan op om haar plek in eie reg onbetwis in die samelewing waar te neem en in te neem. Sy staan op 'n moeder se rots, dus hoog, op sterk fundamente. Sy kan die storms, die see wat "slingers in die lug [slat]" onbevrees in die gesig staar. Haar kragtigheid van gees word vergeslalt deur die "rots [wat] sidder onder [haar] sole" en deur die "bo-beenspiere [wat] bult". Die "vroedvrou" van die volk in "Dogter van Jefta" het die vrou verlos van die fallogosentrisme, verbeeld deur die vrou wat hoog **bo-op** 'n rots, 'n falliese simbool, staan. Nie alleen verbeeld hierdie woorde die vrou wat deur bo uit te kom fallogosentrisme oorwin nie, maar terselfertyd verbeeld dit die vrou wat "meer man" is soos reeds in 1975 in die bundel *Mannin* in "Sege" (heruitgawe in *Siklus* 1994:46-47) verwoord is:

sonder my  
is jy nie  
bestaan jy nie  
buitendien:  
van my kan jy nooit wegkom nie  
want ek is meer as jy  
van elke bestaan die aardse swaartepunt

---

<sup>39</sup> Camille Paglia (1990:656) verwys na Dickinson se belangrikste gedigte as synde, "bursting hermaphrodite lozenges, a small feminine body charged with a mighty masculine mind. The rhetoric itself is powerfully bisexual".

ek is man  
en ek is vrou  
en moeder  
en kind.

Die verwysings na die mitiese Helena van Troje en Cleopatra sluit aan by die kragtige vroue wat hulleself laat geld het. In "Sege" verklaar sy:

magtig heers jy oor die aarde  
soos ek oor jou heers  
deur my swakheid magtiger as jy  
deur my vroulikheid meer man

"Paternoster" is ook die subversiewe spel met die woorde "pater" en "renoster", verwysings na die "pater" van "Vir Pa", 'n omvattende term vir die patrimonium, die re-"noster", of "eenhoring", met weer eens die suggestie en verwysing na die fallogosentriese samelewing, wat deel gehad het aan die kultureel verdraaide siening van die vrou en die Afrikaanse vrouedigter. In hierdie verband kan na Braidotti (1991:228) verwys word wat konstateer: "Our enemy isn't man, but phallocracy, i.e. the imperialism of the phallus."

Die vrou word "debunk" met sterk onverskrokke woordspel. Die "borste - twee bloeiende druppels" word "tiete" wat "helder sing" soos 'n "koperklepgeluid", die patrimoniaal-gekondisioneerde aangeleerde gelatenheid van "koue kaggel" word "uit haar uit"-gesmyt en die sagte serviliteit word negeer met "se moer ek is klip ek is duin". Die "hande / sterk en gewillig soos my hart" is nie meer tevrede om slegs offerbereid en diensvaardig tot diens van die patriargaat te wees nie, sy "pak" die wêreld aan: "Moordbaai en Bekbaai" en die "arms *skeur* [my kursivering H.M.O.] ekstasies bo [haar] kop". Die jubelende vreugdevolle refrein, "ek is / ek is" beklemtoon die selfbewustheid waarmee die vrou haar nuutgevonde individuele vrou-wees vier. Dit is 'n bestaansbeklemtoning, soos om te wees (Engels: to be) wat 'n verklaring is van 'n selfstandige individualisme. Die nederige smeekgebed "van nou af verwag ek / U" word afgesweer en die "here", dus die patriargaat, moet kennis neem en hoor "ek is / ek is / 'n vry fokken vrou".

Hiermee verklaar Krog dat elke item op die lys van patriargale attribute: aggressie, logika, libido, die begeerte tot sinjalering, die mededingende instink tot deelname en

die wens om die omgewing te vorm, ook inherent aan die vroulike van die spesies is. Hierdeur verklaar sy dat die mag kwaliteite van die vrou hulle eie distillasies het, ook dié van vroulikheid. Maar die muskus van dierlikheid en die swaai van vernietiging is net soveel deel van die vrou soos die delikater sy van sagtheid en versorging. Deur haar finale bevestiging "ek is / 'n vry fokken vrou" erken sy dat alhoewel hierdie manlike kwaliteite wel in die vrou aanwesig is en sy dit as 'n wapen tot selfbemagtiging kan gebruik, die erkenning en herkenning van hierdie kwaliteite (beklemtoon deur die herhaalde triomfantlike uitroep van: "ek is / ek is" ) haar juis nader aan selfkennis en selfaanvaarding bring.

Hierdie sterk aanspraak dat die vrou meer is as 'n objek, meer is as 'n draer van lewe, meer is as slegs 'n moederskoot, word gestaaf deur Adrienne Rich in *Of Woman Born* (1976:39-40) as sy skryf:

In order to live a fully human life we require not only *control* of our bodies ... ; we must touch the unity and resonance of our physicality, our bond with the natural order, *the corporeal ground of our intelligence* [my kursivering H.M.O.] ... The body has been made so problematic for women that it has often seemed easier to shrug it off and travel as a disembodied spirit. But this reaction against the body is now coming into synthesis with new enquiries into the actual – as opposed to the culturally warped-power inherent in the female biology, however we choose to use it, and by no means limited to the maternal function.

Braidotti (1991:158) se uitspraak oor die belangrikheid van Simone de Beauvoir se bydrae tot die ontdekking van die vrou se moontlikhede, selfs al is sy "die Ander", of juis daarom, geld ook vir Krog in háár tyd en omstandighede. Braidotti beweer:

That women as the 'other', always the pole of opposition, defined in relation to the masculine, is the least of Beauvoir's observations. What makes her work fundamental is that she was able to assume this position of 'other', and that she could think and write from that position.

Krog het reeds met die keuse van haar stofomslag, *Gedigte 1989-1995*, die leser daarop voorberei dat sy na kwessies gaan kyk. Die gedeeltelike gesig ontbloot juis dat hierdie kwessies wat halfontbloot en grysgebiede kan wees, dié kwessies is wat mense nie graag wil bespreek nie. En sy waarsku met "1995" (EEN:6), die

aanvangsgedig: “ek sê dit vooruit / hard / ek staan vir niks / ek skaar my by nêrens / niemand kom my naby”. En in “wintergedigte 2.” (p.15), vind mens weer eens die waarskuwende, deurdagte leidraad: “dinge natuurlik waaroor ‘n mens nooit ‘n gedig sou skryf nie / dring in die nuwe territory poetic temas binne”.

Die herhaaldelike gebruik van die woord “sien”, sluit aan by die “armed vision”, die bebrilde halfgesig op die stofomslag en beklemtoon die aspek van om dinge nuut te sien en te verwoord met die “vele verledes” (p.37) wat “só en só” ge-“gooi” word. Hierdie “gooi” van die verledes impliseer ‘n herondersoek en dus her-“siening” van kwessies uit die verlede. Selfs dié naaste aan haar word soms (“miskien”) vir die “eerste maal” gesien (p.25). Met hierdie her-“sien” van die man word sy bewus daarvan dat sy die “enigste [is] / wat al die mans wat jy ooit was / in jou herken” (p.26), waarmee sy herkenning gee aan die verskillende fasette van manwees. Die jong, kommerlose “handsome / wat so met sy piemel musiek indrink” (p.24), die egosentriese jong volwassene “met sy verwaande verdriete” (p.25), die aggressiewe veeleisende seksmaat: “moerige muisvoël / meanlooking houtkapper” (p.27), alles opgesom in die direkte rede “my ernstige eggenoot ...” (p.28). Sy erken die aspek van “vennote wat mekaar vir jare genadeloos uitoorlê”, gevolg deur die woorde in die koeplet (p.31), wat as paradoks voorkom ná die vorige gedig: “behalwe jou kloppend verruklik besneë steel / kan niks meer my naterige gate heel”. Sy besef ook die man se kwesbaarheid in sý geveg teen ouderdom met “sien ek / die hand wat so ferm om my vermolmdde bors vou / is middeljarig”.

Die digter her-sien die man as “al wieker teen die onreg” (p.35) wat haar beskerm “teen uitbuiting, diknekmans, rewolwers, hippo’s en padblokkades, teen hatige skinder, rassiste, angs, kanker, teen hê en hê, teen armoede, teen nerf-af”; dus teen alles wat sy vrees. Die vrou gee toe dat alhoewel sy haarself nuut ontdek het, sy steeds in sekere opsigte afhanklik van die man is. Haar klaarblyklike oorgawe aan die versorging van die man is dissonant met die ironie wat blyk uit “Dogter van Jefta”, en uit stelling (Gedigte 1989-1995 1995:42) soos:

aggressief kap hy  
mondhoeke uitgesak soos 'n leeu  
die oogtand beitel bloed

of

hy was so onpeilbaar pielbaar  
nou so pielloos peilloos

Dit is hierdie dissonansie wat telkemale hierdie leser laat terugkeer na die motto Braidotti (1991:15) wat van toepassing is op die digkuns van Antjie Krog:

"I will give full reign to this notion of dissonance, so as to stress the point that all elaboration of theory today – especially for a feminist woman – can only be a play of lines which intersect only to break up instantly.....".

Die stofomslag van *Gedigte 1989-1995* met die gesig-sintuiglike wat vooruitspel dat Krog, die vrouedigter, met "armed vision" bewapen is, kan in samehang met die gedig "Armed Vision" van N.P. van Wyk Louw (Opperman 1980:168) gelees word.

Die gesig raak gewapen: binne:  
die klein, dun, skuilende siel:  
minder as Lig: anders as lig: Lig;  
daaromh  n die swaar brein:

en verderaan:

... en 'n spleet  
wat "mond" genoem word  
waaruit wonderbaarlikhede  
stort in die afgetelde  
onedel breuke wat 'tyd'is:  
alles was pantser – tot dusver -  
en lis: woord, mond, skedel,  
brein: trug tot die drumpel  
gedrywe! Maar dan verder: spel:  
staal-visier, masker;  
skermmasker, grimering, glimlag:  
rooi aan die wang en die lip:  
speel met wegglip-en-vang:

spel wat ál verder na buite toe  
kringe laat uitdy: weg ,  
weg van die klein, skuilende  
verontregte, verontwaardige,  
ding: wat in die looggat  
afkyk: homself gaan bewapen.

Gepantser en versterk deur “armed vision” kan sy onverskrokke die patriargale inhibering van gelatenheid uit die bekken, (“die bekken kry sy bekende knak / knieë vou maklik hulle oopte, *Lady Anne* 1989:75) dié deel van die vrou se liggaam wat tradisioneel as funksioneel slegs vir seksuele en voortplantingsdoeleindes gesien is, uitsmyt (*Gedigte 1989-1995* 1995:66).

Ironies dat Van Wyk Louw se “Armed Vision” beeld in hierdie verband aangehaal kan word: “... weg / weg van die klein, skuilende / verontregte, verontwaardigde, / ding: ...”.

Braidotti (1991:138) haal Marcelle Marini aan in *Territoires du Féminin* (1977:18) om te illustreer dat vroue se skryfskiedenis (“coming to writing”) emblematis is van vroue se begeerte om ‘n einde te maak aan hul voorvaderlike (ancestral) verbanning en hulle behoefte om hulleself uit te spreek oor die oorgang van voorgeskiedenis tot geskiedenis. Marini beweer:

She has to invent herself. Give birth to herself. Give herself a name other than her received name, which she pronounces in anger. Which? It doesn't yet exist. I'd say that it's a question of, at last, associating the 'I' who lives and speaks, with the term 'woman', the definition of the subject of human history, whose sex is female.

Krog wat as “dogter van Jefa” nog geen naam gehad het nie, wat deur die veroordeling van die Afrikaner patriargale sisteem tot “die treurige probleem van die Krog-dogter”, “gekruisig” en “kaalvoet gekis” is, gee haarself naam: “ek is / ek is / die here hoor / my / 'n vry fokken vrou”. Haar uiting is 'n viering van die eksistensiële vryheid van die vrou. Dit is nie ten koste van die man soos die woorde van “Ntombazi” (*Jerusalem-gangers* 1985:9-10) uitspreek in 'n verskriklike ontgeldingsdrang

... – ek  
en my vyand teen laaste saam  
in die vrekvuur – o kyk  
hy is fokkerend van vrees

in die gedig oor die townenares, gevrees en gehaat deur Zwidé, voorganger van Tsjaka, nie.

Dit is eerder 'n vooropstelling en bewusmaking van 'n letterkunde (soos in "Die digter is dood", in afdeling agt) wat die manlike tradisie van manlike projeksies en selfbemagtiging onderskryf het.

In die gedig "1992" (*Gedigte 1989-1995* 1995:10) word nie slegs die geweld van die politieke onrus in die land verwoord nie, maar Krog verwoord ook die "politieke onrus" van die "ondergeskikte" en "gehaplografeerde vrou", deur háár frustrasie met 'n outoritêre stelsel onder woorde te bring. Die "reeds sterwend aan die violation van stilte, van space / van property van privacy van lewe" is terselfdertyd beskrywend van die lot van die vroue wat as "minderheidsgroep", as "die Ander", as "the second sex" wat deur die patriargaat geïgnoreer is. Krog gebruik hierdie bundel gewapen met kennis van die onderdrukker se strategie om nie langer genuilband te voel nie, om nie langer met vertwyfeling en met vrees en met skuldgevoelens weg te kruip agter gepantserde woorde nie. Die tyd van: "onder die tafel ontglip die woord my / die enkele woord om van die kant af te transgress" is verby. Die skrywer verwoord die vroue wat kies om aktief op te tree. Die aanvangsreëls uit laasgenoemde gedig: "klippe teen die sink / die ruit bars na binne" waarmee hierdie gedig open, is terselfdertyd kenmerkend van die styl en toon wat Krog gebruik en wat kenmerkend is van die grootste gedeelte van hierdie bundel.

## AFDELING 8: 'n Nuwe nomadisme – 'n verskil op 'n nie-hiërargiese wyse.

“... – patterns of dissonance, a polyphonic play, a game of multiplicities that may collapse into cacophony and even shock some sensitive ears” (Braidotti 1991:14).

### 8.1 “Die digter is dood.”

(*Otters in bronslaai* 1981:11)

lank lewe die digter!

J.J. Degenaar (*Eksistensie en gestalte* 1962) verwys in die afdeling “Die rusteloosheid van die mens”, na Nietzsche se belangrike uitspraak: “God is dood”. Volgens Degenaar (1962:20) erken die mens deur die filosofie van die eksistensialisme 'n sterk “uithuisingsgevoel” wat versterk word deur 'n eensaamheidsbeleving, omdat die mens weier om valse behuisings te aanvaar. Nietzsche se belangrike uitspraak bring 'n herwaardering van alle waardes en Degenaar verwys spesifiek na godsdienstige waardes.

Byna veertig jaar ná hierdie waarneming van Degenaar waarin die relatiwiteit van die belangrikheid van God en godsdiens vele gedaanteverwisselinge ondergaan het, is die belangrikheid van hierdie uitspraak van Nietzsche steeds relevant. Vir Krog is die stelling “Die digter is dood”, in “*n volk bring hulde*” as aanvangsgedig in *Otters in bronslaai* (1981:11-12), 'n uitspraak om die einde van 'n era vir haar, Krog, aan te kondig. Dit is 'n uitspraak téén die fallogosentrisme in die literêre wêreld. Sy neem haar situasie as vroueskrywer en as vrou in herwaardering, en terselfdertyd is dit 'n uitspraak waarin sy haarself en haar “Umwelt” in oënskou neem. Al skrywende skep sy 'n nuwe wêreld waarin vroueskrywers hulle meer tuis kan voel en hulle uit hul valse behuisings kan bevry.

Braidotti (1991:175) verwys daarna dat die uitstaande eienskap van feminis-refleksie die wens is om nie net die maggesentreerde karakter van rasionaliteit bekend te maak nie, maar ook die geslagsaard van hierdie geweld. Sy beweer (en dit blyk uit

die gedigte onder bespreking), dat wanneer vroue hulle oppressie verwerp, hulle die strukture van die menslike bewussyn wat die mag van een geslag bo die ander uitoefen, uitdaag.

### 8.1.1 Die bedinging om 'n egalitêre stelsel

To have in this uncertain world some stay  
which cannot be undermined, is  
of the utmost importance.

Thus wrote  
a woman, partly brave and partly good,  
who fought with what she partly understood.  
Few men about her would or could do more,  
hence she was labeled harpy, shrew and whore.

Die aanhaling uit die gedig van Adrienne Rich, "Snapshots of a Daughter-in-Law", (Adcock 1987:216-217), is 'n voorbeeld van hoe ver vrouepersonasies wegbeweeg het van die tradisionele opvatting van die patrimoniale mangesentreerde en oorheersde samelewing waarin hulle hulle as gehaplografeer ervaar het. In teenstelling met Krog se eerste gedigte waarin sy as stemlose uit die posisie van kwetsbaarheid met subtiliteit, of dan met "lis" en oënskynlike "beskroomdheid" die snykant van ironie as beskermingsmeganisme gebruik, spreek sy haarself mettertyd met groter vrymoedigheid en openlike eerlikheid uit. Die ironiese toon bly en is, soos in die openingsgedig, "*n volk bring hulde*" (*Otters in bronslaai* 1981:11) steeds snydend, maar die versigtigheid waarin sy die diskoers van haar eerste gedigte moes klee, ontbreek. Nadat sy binne die heersende riglyne en wette geweldige teenstrydighede ervaar het as gevolg van haar eerlik-uitdagende toon waarin veral twee belangrike sosialiseringmeganismes, naamlik die ouerhuis, en spesifiek haar pa, en die gepaardgaande godsdienstinstelling van die kerk sterk gefigureer het, het die vrouedigter aanvanklik binne die riglyne van die patriargaat geskryf. Die mites wat rondom Godverering geskep is, het gedurende die Apartheidsera die verering van die gode, die here, onderskryf.

Krog het nie net die Bybel as verwysingsraamwerk en agtergrondteks gebruik om haarself te verwoord nie, maar het ook die geskiedenis van die mense van dié land gebruik.

Krog gebruik veral die vrou as verwysings-”ding” om die problematiek rondom vrouwees, ma-wees en skryfster-digterwees te illustreer. Sy tree na vore as ’n teen-denker (Braidotti 1991:175), wat ’n nuwe status vereis vir die aktiwiteit van denke as sodanig. Krog is een van daardie min vroue wat dit op haarself geneem het nie net om die stelsel van fallogosentrisme te kritiseer deur teen die vasgestelde norme van “manlike rede” op te tree nie, maar wat binne die sfeer van redelikheid en intellektuele dissipline ’n nuwe diskursiewe praktyk geïnisieer het. Sy stel dit duidelik dat sy die behoefte en drang het om haarself “ ... kaalvoet uit te skryf / teen hierdie brons geskubde Drakensberg.”

Hierdie aanhaling uit *Otters in bronslaai* (1981:71) wat as slotgedeelte van genoemde digbundel geskryf is, sluit tematies aan by die aanvanklike stelling “Die digter is dood” van die openingsgedig. Die dissonansie wat Krog ervaar in ’n patriargale opset met die onderdrukking van die vroulike talent as skeppende kunstenaar, nie net van letterkunde nie, maar ook as tuisteskepper, kom in hierdie bundel vir die eerste keer klink-knater-klaar aan bod. In die gedig “die skryfproses, as sonnet” (p.35), word dit duidelik dat Krog ook die manlike liggaam (kan) gebruik en dus verobjekteer om haarself uit te druk deur “sy penis onverantwoordelik ysterklaar by die naam te noem”.

Krog sluit aan by Rich se verwysing na die vrou (soos in Adrienne Rich se gedig) wat die sisteem as onaanvaarbaar beleef en sluit aan by die filosofie van Julia Kristeva (Moi 1990:200) wat oor hierdie realistiese siening van vroue as volg uitbrei:

The new generation of women (...) showing that its major social concern has become the socio-symbolic contract [which is perceived – my byvoeging H.M.O.] as a sacrificial contract. If anthropologists and psychologists, for at least a century, have not stopped insisting on this in their attention to ‘savage thought’, wars, the discourse of dreams or writers, women are today affirming - and we consequently face a mass phenomenon – that they are forced to experience this sacrificial contract against their will.

### 8.1.2 "I will call it the female feminist way: ... "

(Braidotti 1991:14)

a poem with capital letters

john berryman asked me to write a poem about roosters.  
elizabeth bishop, he said, once wrote a poem about roosters.  
*do your poems use capital letters?* he asked. *like god?*  
i said. *god no*, he said, *like princeton!* i said,  
*god preserve me if i ever write a poem about princeton*, and i thought,  
o john berryman, what has brought me into this company of

poets

where the masculine thing to do is use capital letters  
and even princeton struts like one of god's betters?

(Jane Cooper – *20<sup>th</sup> Century Women's Poetry* – Ed. Fleur Adcock  
1987:185)

Die indeling van die gedigte in *Otters in bronslaai* maak alreeds 'n stelling. In die aanvangsgedig van hierdie bundel, "*n volk bring hulde*", met die enkelreëlige eerste strofe "Die digter is dood", herskep die vrou van "die (ontslape) digter" nie slegs 'n beeld van die herinneringe haar digter-man nie. Sy herskep die beeld van die man as ontroue ("die omhoereerde jare") en egosentriese lewensmaat ("die gegunde tydperk bestaan soos al die ander / geskandeer / vanuit sý perspektief"). Die bepaalde lidwoord "die" voor "digter", beklemtoon die belangrikheid van die pater/digter. Anders sou dit net "'n digter" wees, wat 'n onbepaaldheid en anonimiteit sou veronderstel. Die spesifieke verwysing na "die digter", bepaal die belangrikheid wat die samelewing aan die digter toeken wat 'n ereplek in die Letterkunde-museum in Bloemfontein verkry het in die fallogosentriese literêre samelewing. Die digter wat as meningsvormer ("geskandeer/vanuit sý perspektief") sy onsterflikheid "kleim" in vierkant.

Die titel "*n volk bring hulde*" in kursief en tussen aanhalingstekens word tipografies vooropgestel, nie slegs as inligting oor die tema van die gedig nie, maar die kleindruk met die inligting, (na 'n besoek aan die letterkunde-museum in Bloemfontein), laat geen onsekerheid oor die belangrikheid van die afsterwe van die digter wat in dié letterkunde-museum van Bloemfontein vereer word nie. Dit is nie net die verbale inligting wat hier van belang is nie. Deur die tipografiese voorstelling van die belangrike inligting word 'n stelling gemaak. Die klein druk van "(na 'n besoek aan

die letterkunde-museum in Bloemfontein)" impliseer 'n dubbelsinnigheid rondom hierdie inligting: die verklein(er)ing van die mites rondom die tradisionele modelle van manlikheid. Die tweede versreël: "ek lig die kombes" impliseer die "lig" wat gewerp word op die mites rondom die aanvaarding van die fallogosentriese diskoers wat die manlike denke as die norm gestel het.

"Die digter is dood" en dinge waarvoor vroue vroeër nie sou skryf nie, is nou roetinebesprekings in die sitkamer, studeerkamer en in vrouelletterkunde. Virginia Woolf (Braidotti 1991:176), in *A Room of One's Own*<sup>40</sup>, verwys na die tegniek van manlike ego-ophemeling (boosting), wat terselfdertyd die daarstelling van 'n ondergeskikte "Ander", 'n tweedeklas vroulike subjek, wie se oënskynlike swakheid, passiwiteit en onvermoë en onmag die dominante rol van die manlike subjek regverdig. Misoginie moet dus nie as 'n paranoïese modus van uitdrukking van vrouehaat geles word nie, maar vir die patriargaat is dit 'n strukturele noodwendigheid van filosofie as dominante diskoers. Hierdie aspek staan sentraal in Jane Cooper se gedig: "a poem with capital letters" (Adcock 1987:185).

Die bepaling van hierdie digter as "die digter" met die bepaalde lidwoord "die", dui op die belangrike rol wat manspersone in Krog se digkunsopleiding gespeel het. Hierdie opleiding maak 'n sentrale deel uit van die dissonansie wat Krog ervaar met aan die een kant die obsessie met skryf in "netjies stellasies, noukeurig / en dimensioneel opgelei ..." (*Otters in bronslaai* 1981:35 met verwysing na die Opperman-skryfskool) en aan die ander kant haar versugting na die skrywe van "lote onbevange vers". Dit is 'n verwysing na die fallus as simbool van manlikheid wat die man die reg daartoe verleen om hom "onbevange" in sý vers te verwoord. 'n Reg wat sy voel ook dié van die vrou is, soos Jane Cooper verwoord in "a poem with capital letters". Hierin word haar verset getoon teen die manlike ding (the masculine thing) om volgens 'n sekere "dimensioneel opgelei(de)" patroon te skryf waarin hoofletters, deur fallogosentriese digters, hier John Berryman, voorgeskryf word. Dit is téén hierdie denke van digters wat hulleself belangrik genoeg ag om rond te paradeer soos gode ("one of god's betters") en téén hierdie verwagtinge van die

---

<sup>40</sup> Joan Hambidge se brief in *Die Burger* (Julie 1999) het haar 'gewaardeerde kollega', Etienne van Heerden, daarop gewys dat: "'n Gender-bevoorregting van die manlike diskoers in die studeerkamer is vir my nie meer juis nie".

manlik-geöriënteerde, manlik-vasgestelde en -aanvaarde uitdrukkings en skryfwyse as die enigste wyse, dat Krog haar rig.

Nie alleenlik is hierdie gedig 'n parodie op die "ontrou-getroue eggenoot"-tema nie, maar Krog se ironiese toon wat die wanklank veroorsaak, is die oordeel téén die vooropgestelde idees van manlike skrywers. Sy gebruik 'n lofliedtema as wapen om die ambigieuse aard van die godeverering in disreput te bring. Hierdie ontluistering is nie die ontluistering van die man as eggenoot as sodanig nie. Dit is die simboliese ontluistering van 'n sisteem van patrimonium en fallogosentrisme.

Die "lig van die kombes" verwoord die lig wat gewerp word op onderwerpe wat voorheen as taboe vir die vroueskrywer beskou is. Die kombes wat die duister optredes van die manlike tradisie verberg het, word figuurlik gelig om mites met betrekking tot die mag wat mans hulleself ten koste van die vrou toegeëien het, te onbloot. Die ontbloting word metafories via die manlike liggaam gedoen.

Die visioen ("3. visioen van 'n lessenaar", *Otters in bronslaai* 1981:23) waarin sy deur die woord "lusteloos" verwys na die die lus wat uit haar as skrywer ontnem is deurdat sy ontmagtig ("disempowered") is deur die patriargale fallogosentrisme, sluit aan en verwys terug na die "eindelik lus-teloos" (versreël 12 uit "*n volk bring hulde*"). Die man is in die dood sy "lus" met die assosiasie "passie" ontnem, maar méér as die fisiese lusteloosheid, is die impotensie van die manlike skrywer wat simbool word van die inkalwe van die manlike oorheersing in die literêre wêreld. Die reëls wat volgens fallogosentrisme, "geskandeer / vanuit sy perspektief" neergelê is, word bevraagteken.

Tematies word die idee in die aanvangsgedig in *Otters in bronslaai* (p.11), waarin die dood van die digter metafories die dood van fallogosentriese vooropgestelde en aanvaarde skryfwyses en norme verwoord, verder gevoer in "3. visioen van 'n lessenaar" (p.23). In die derde horriesgedig word die demoniese bemagtiging van die vrou, "a.e. samuel (geb. krog)" as skrywer voorgestel. Sy "raak los van verrotting": nie alleenlik die verrotting van 'n gevoel van onbekwaamheid en onbevoegdheid as skrywer, gebonde aan huislike pligte nie. Sy raak ook via die skryfproses "los van die verrotting" van ontmagtiging as skrywer deur die patriargale seksistiese gebruike wat die vrou op die agtergrond geskuif het.

Deur die beeld van die boeke wat “swel van verontwaardiging”, verwoord sy deur haar digkuns haar persoonlike renons in en afkeur van die ondermyning van die vrou. Die “tikmasjien kners olivanti-tande” met die woordspeling op die “kniers van tande” wat ‘n aanduiding is van die irritasie, maar terselfdertyd ook van die deursettingsvermoë wat geverg word. Die “olivanti” verwys terug na die vroeëre Olivetti-tikmasjiene, simbool van ‘n ontwerp deur die man wat oor jare tallose vroue vasgekluster het aan stoele agter lessenaars om die man (die baas) se werk ligter te maak. Sy skryf in teenstelling tot die ou bestel nie tot voordeel van die baas nie, maar sy skryf om uiting te gee aan haar verontwaardiging en haar woede teen ‘n seksistiese bestel.

Die aanvangsgedig bevestig reeds haar ontnugtering met ‘n fallogosentriese norm. Die hoofletters wat soos falliese simbole (moet) verskyn word weggelaat. Die abrupte stelling: “Die digter is dood.” gevolg deur die punt om finaliteit aan te dui, dui op die einde van ‘n era vir fallogosentrisme. In ooreenstemming met die aanvaarde konvensionele skryfwyse deur ‘n hoofletter aan die begin van die sin en punt aan die einde van die sin te plaas, word die spel van ironie gebruik om die einde aan te kondig van ‘n tydperk waarin die skrywer deur ‘n fallogosentriese diskoers intimideer is. Die vrou is nou “ekspert oor (jou) laaste woorde”. Die veelseggende “jy was my man / en eindelijk word ek toegelaat om jou lief te hê”, verwys terug na die versreël: “in die museum skeep ek my gunsteling se(i)soen”, waarin die vrou haar persepsies oor die afgestorwe man kan formuleer en vanuit haar perspektief kan skandeer. Die man in die museum word as museumstuk, as argaïes en dus as uitgedien voorgestel. Hy dien slegs nog as ‘n herinnering en as verwysing na ‘n vroeëre tyd.

Die gunsteling seisoen wat geskep word, is dié seisoen, die tyd van die jaar, van die haar lewe waarin sy nou ook uiteindelik ‘n geleentheid gegun word om haarself uit te lewe na die jare van vasbyt, van uithou. Nou word háár “gunsteling se(i)soen” geskep, ‘n ironiese speling op die idiomatiese uitdrukking: “elke man soen sy vrou op sy manier”. Dit is indikatief van die patriargaat se vanselfsprekende aanvaarding dat die man se manier van doen die vrou sal plesier. Johan Combrink verwys na die voorveronderstelling dat vroue nie ‘n keuse gegun word in die beheer van hul eie liggame nie. “Die idioom *Elke man soen sy vrou op sy eie manier* gee byvoorbeeld

vroue as willose opjekte te kenne, en mans as eiewillig handelende persone” (Johan Combrink *Die Burger* 1999c).

Die fallogosentriese taal van die digter word saam met die afsterwe van die digter onthul as impotent in die dood. Dié taalgebruik waarin die vrou die objek van die subjek, die man was, waarin die vrou dikwels in bronstige terme beskryf word, word in “brons gekater”, as ‘n museumstuk, as dit wat as ‘n publieke uitstallings-”artifak” beskou kan word. By die aanskouing van die “vrugwurm”, die penis wat dui op die bevrugting wat nuwe lewe kan wek, word terselfdertyd verwys na die verrotting wat ‘n vrugwurm kan veroorsaak en wat talle oeste van die vrou verniel het. Verrotting wat aan die vrugwurm gekoppel word, dui ook op die verrotte idees dat die man die aanleenreg op die skeppingsproses op die manlike manier gehad het.

Die talryke oeste wat die digter verniel het verwys na baie meer as net na die oeste van geluk vir die vrou in die gelukkige en vertrouensverhouding met haar lewensmaat. Die “vernielde oeste” verwys na die onderdrukking van die talente van vroue. Dit wat vroueskrywers reeds lankal vermoed het van die manlike skrywers, naamlik dat hulle nie oor vroueskrywers praat nie, word deur hierdie vernieling van die oeste impliseer. Krog het hiervan kennis geneem en het dit in der mate ervaar, dat sy haar nie net in haar digkuns daarteen uitgespreek het nie, maar sy het haar ook in *Die Suid-Afrikaan* (Augustus 1989) as volg uitgespreek teen hierdie tendens: “Julle laat ons oor onself praat sodat julle ons kan ignoreer in julle versamelde bundels en in julle toesprake”.

Met die gedig “*n volk bring hulde*” as aanvangsgedig bevestig Krog op simboliese wyse die ontluistering van die gevestigde konvensies oor die manlike volksdigter, as dié leiersfiguur op literêre gebied. Soos die vrou van die afgestorwe digter wat agterdogtig was oor die man se getrouheid, is vroue wantrouig oor die reg wat manlike digters en resensente hulle toegeëien het om in hulle tydperk te “skandeer” vanuit hulle “perspektief”.

Die vroueskrywer kom tot die besef dat sy “as langslewende”, die “grond”, dus die gebied as skrywer, met die man deel. Die woord “glo” in die versreëls, “daar was ‘n tyd toe ek na soveel liefdes / (glo) sy enigste geliefde was” wat tussen parentese

geplaas is, beklemtoon die vertwyfeling, skeptisisme en suspisie waarmee die vrou die man bejeën.

Sy is die tyd gegun om te besin oor die “omhoereerde jare” van die man met sy arrogansie, verwoord in “(kniel had hy selde)” en “o talryk die oeste wat hy verniel het” en wat aansluit by Jane Cooper se versreëls: “... what has brought me into this company of / poets / where the masculine thing to do is use capital letters / and even princeton<sup>41</sup> struts like one of god’s betters?”

Sy voel deur die afsterwe van die digter dat sy vanuit haar eie perspektief kan skandeer. Met die woord skandeer verwys sy nie slegs na ‘n poëtiese term wat betrekking het op die wyse waarop versvoete ingedeel word nie, maar dit dien as teenstellende raamwerk om te verwys na aan die een kant die “skande”-like behandeling wat vroueskrywers ontvang het en aan die ander kant word “eer” gebring aan die tradisie van die manlike digkuns wat as voorbeeld van literêre standarde voorgehou is. Die vrou hoef nie meer soos ‘n verliefde onvolwasse tiener kartonhartjies deur sywurms sy-agtig te laat toespinn om herinneringe met vals sentimente te bewaar nie. Die Victoriaanse kultus (Paglia 1990:638) van “little women” is iets van die verlede. Die vals sentiment dat die man se perspektief noodwendig háár perspektief moet wees is ongeldig verklaar. Sy is uit die kokon en kan soos ‘n vrygelate skandeer uit háár perspektief. Aldus die stelling: “Die digter is dood.” Lank lewe die digter!

Ia van Zyl (*Die Suidwester*, 1 Januarie 1982) maak ‘n (versigtige) stelling dat hier ‘n dwars hou geslaan is “na die inhiberende invloed van D.J. Opperman se skrywerslaboratorium” soos die duidelike Opperman-verwysing in “*stellasies vers*”. Sy reken dat die aanvangsgedig in *Otters in bronslai* (1981) gesien kan word as “‘n duidelike en finale losmaak van die Opperman-vakmanskap”. Van Zyl bevestig die vermoede as sy tereg daarop wys dat “rym slegs toevallig voorkom” en dat “vorm slegs aan die eise van die emosie voldoen ...”. Hierdie gegewe met betrekking tot die vorm wat slegs aan die eise van die emosie voldoen, word vanaf die openingslyn

---

<sup>41</sup> Princeton universiteit van die V.S.A., oorspronklik bekend as die College of New Jersey, gestig in 1739, oorspronklik ‘n sentrum “for higher learning of men”, volgens die *Encyclopaedia Britannica* Volume 18 (1967:538) het eers so laat as 1969 vroue as voorgraadse studente toegelaat.

geïnisieer met die titel van die aanvangsgedig: "*n volk bring hulde*". Die titel is in aanhalingstekens geplaas én kursief gedruk. Hierdie tipografie is nie 'n truuk nie, maar 'n bewuste vooropstelling van 'n gegewe. Dié inligting tussen aanhalingstekens as 'n bygedagte of tersyde suggereer 'n ironiese en ongeloofwaardige toon. Die plasing van die onderskrif "(na 'n besoek aan die letterkunde-museum in Bloemfontein)" in kleiner letters en in parentese gee aan hierdie inligting die status van 'n neweteks. Soos in 'n drama wat aanwysers het oor die milieu waarin die dramatiese gebeure afspeel, skep die inligting 'n mate van afwagting. Die inligting wat volg op die dramatiese aankondiging, "Die digter is dood", is dus 'n parodie op die ernstige, gedrae toon waarmee die gedig 'n aanvang geneem het en is 'n leidraad vir die omsigtigheid waarmee die gedig gelees en interpreteer moet word.

Die dramatiese eerste versreël: "Die digter is dood.", met slegs vier bondige, kragtige, en gelade woorde, word twee keer herhaal om die standpunt wat ingeneem word, te beklemtoon. Dit is dan ook die laaste van die patriargaal-eerbiedige konvensionele skryfwyse wat Krog in hierdie gedig openbaar.

Die hulde wat gebring word, word gebring aan 'n vervloë en uitgediende denkwyse wat die kern van fallogosentrisme was wat deur die vroueskrywer versmaai word. Deur die "master narratives" af te skiet, word dit haar "onwettiglik gegun" (let op die spottende toon oor die rasionaliserende aard van die woord "onwettiglik") om nou die ekspert te wees wat sal skandeer volgens háár perspektief. Braidotti (1991:154) verwys as volg na die bewuste verwerping en afwysing van die "master narratives" deur vroue:

... at the roots of contemporary feminist thought ... the sisters of the second wave [are] the first generation to have consciously rejected all the existing, cultural models, even the most 'revolutionary' ones. 'Undutiful daughters' indeed, 'bad pupils' of the established master thinkers, this generation of women will pass into history as that of rupture, separation and ingratitude towards those who 'formed' them politically and intellectually.

Krog het, soos bespreek in afdeling vier, vroeg geleer dat om téén die konvensies wat geskep is deur die meesternarratiewe in te skryf, haar "kaalvoet" sou "kis". Die dissonansie wat geskep word deur die veranderde toon teenoor die "master thinkers"

deur wie sy grootliks beïnvloed en gevorm is, naamlik haar pa as Afrikaner en politieke figuur en D.J. Opperman as letterkundige vaderfiguur, is egter nie te ignoreer nie.

### 8.1.3 “The master’s tools can dismantle the master’s house”

Only more speech – far more – can begin to reflect the complexity of women’s lives and minds (Naomi Wolf, *Fire with Fire* 1994:118).

#### 8.1.3.1 “‘n volk bring hulde” en “man ek lus ‘n twakkie”

Krog vra in ‘n bespreking “Waarom praat ons van ‘vroue’-skrywers?” (1989:44). Sy beantwoord haar volgende vraag, “Hoe begin mens om die ruimte te skep?”, met: “Hoe anders as om jou tong te vorm en hardop die subversiewe woorde uit te spoeg: my liggaam en my stem is net my eie.”

Die twee gedigte, “‘n volk bring hulde” en “man ek lus ‘n twakkie” word bespreek as voorbeelde van die destabilisering van seksuele kategorieë en spoeg hard die “subversiewe woorde” uit. Annari van der Merwe (1975:114) verwys na Edward J. Rose wat beweer dat:

What the poet produces is a system of his own that is in reality not a system but a point of view, a process which culminates in the creative act. It is a structure of images, symbols, and metaphors which contain conceptual implications and incorporates a point of view.

Die herhaaldelike gebruik van tekens om beelde te skep, toon benewens die ingesteldheid van die digter teenoor die werklikheid, die gelaaide inhoud van sekere betekenisinhoud. Die leser eien gaandeweg die woord iets wat méér as net gewone en alledaagse denotasie en konnotasie dra en beteken.

Meer as ‘n dekade na *Otters in bronslaai*, in 1995, publiseer Krog *Gedigte 1989-1995* met onder andere die gedig, “man ek lus ‘n twakkie”. Die diskoers in hierdie gedig is reëlreg in stryd met die voorskrifte van Standaardafrikaans, wat deur Afrikaner-akademici in die apartheidsjare Afrikaans tot die snobistiese onderdrukkerstaal verdoem het. Die taal as diskoers in hierdie gedig banaliseer nie die taalgebruiker nie, maar “kapater” die patriargaat wat die wette oor taalgebruik en

sosiale kodes tot hulle eie voordeel misbruik het. Joan Hambidge (1996:122) verwys na die “rou, eerlik, geil, swoel, ‘aanstootlik’ (vir ander lesers meen ek), en geskryf in die bekende Krogpoëtika: ónbeheerste, uitstulpende verse van opstand teen ongeregtheid en oneerlikheid” van dié direkte verse in *Gedigte 1989-1995*. Hierdie aanslag is teenstrydig met die meer beheerste uitdrukking wat gegee word aan die teenstand teen die ongeregtheid en oneerlikheid van die patrimoniale digter in “*n volk bring hulde*”, waarin die verdraagsame vrou van die digter gekenteken is deur die beheerste taalgebruik:

daar was ‘n tyd toe ek na soveel liefdes  
(glo) sy enigste geliefde was  
die gegunde tydperk bestaan soos al die ander  
geskandeer  
vanuit sý persepektief  
my eie herinnerings moes oor geknipte karton  
valslik stol tot hartjies sygeel vers

Hierdie beheerste seggingswyse staan in kontras met die wanklank van die diskoers van die vrou in “**man ek lus ‘n twakkie**”. Alhoewel beide vroue hulle misnoeë en onvergenoegdheid met die man se optrede uitspreek, is die sosiale stand van hierdie vroue uiteenlopend. Die taal van die vrou in “**man ek lus ‘n twakkie**” soos deur Hambidge (1996:122) beskryf, word deur Beukes (1996:178) as ‘n “eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag” genoem. Die beskrywende woorde van Hambidge: “uitstulpend, opruiend, geil, swoel”, sluit aan by Beukes se mening oor die gedig. Hy reken dat dit gesien kan word as “‘n verslag van ‘n veranderende bewussyninhoud waardeur ginogenese as transformerende toestand met ink en bloed geskryf word. ... Op hierdie wyse fomuleer sy ‘n ideolektiese stylaard eie aan die vrou wat haarself ontdekkend oopskryf en as mens (dus meer as vrou) proklameer.”

Die funksionaliteit van die taalgebruik mét die Engelse woorde word deur Hambidge (1996:122) uitgewys. Dit is nie ‘n truuk nie, sê sy. Dit is funksioneel, “omdat dit is hoe mense praat in hierdie wêreld”.

Johan Combrink (*Die Burger* 1999b) verwys in sy artikel: “Taal wys hoe mense oor vroue voel”, na die “miskenning van die vrou se waarde” wat ingang gevind het in die taal. Hy verwys verder daarna dat die skelwoorde met ‘n seksuele konnotasie baie

meer na vroue as na mans verwys. Die woorde “slet, feeks, geitjie, heks, merrie, (kwaai) kat, sloerie, slons, teef, wulps en wyf”, het volgens Combrink geen manlike teenhangers nie. Dit is onder andere teen hierdie persepsie dat mans die alleenreg tot die gebruik van vrougerigte pejoratiewe enunsiasie het, dat Krog haar rig.

Met terugverwysing na “*n volk bring hulde*” waarin reeds ingeskryf is teen die persepsie van die valse indruk dat die standaardmens ‘n man en die vrou ‘n randverskynsel is, neem Krog as “bruin dikgeïsoleerde draad - / wat luider metaallangs galm” (p.19), die “slute strydbyl” (p.41) die “penflitsie ter hand” (p.19) (*Jerusalemgangers* 1985) en in “**man ek lus ‘n twakkie**” (*Gedigte 1989-1995* 1995:49-51), word die “blasfemiese blaasvlam” (*Jerusalemgangers* 1985:19) ten volle oopgedraai en word die strydbyl weer eens opgeneem teen seksistiese houdings en praktyke téén die vrou.

Krog gebruik juis dié variant van taal om die gefrustreerde rebelse vrou te verwoord. In fallogosentriese seksistiese taal sou die uitgesproke vrou volgens enige van reeds genoemde skelwoorde as feeks, teef, geitjie of wyf etiketteer kon word. Die titel van die gedig “**man ek lus ‘n twakkie**” word tipografies vooropgestel (“foregrounded”) soos in die geval met “*n volk bring hulde*” deur die aanhalingstekens. Die stelling word sterk op die voorgrond gestel deur die sterk en opvallend duidelike gedrukte skrif. Die Engelse “bold”, die term vir die vetdruk, illustreer visueel die onbeskaamde, astrante, onbeskroomde en stoutmoedige vermetelheid waarmee die vrou in dié vrypostige gedig uiting gee aan die motiverende faktor, naamlik die rebellie teen die repressie van ‘n uiterste chauvinistiese, man-gedomineerde samelewing. Die spreker is op reis na bevryding wat by seks verbygaan.

Die sinspeling op die impotensie van die man wat gekater word deur die vrou in “*n volk bring hulde*” spruit uit die teensin waarmee die vrou ‘n etiek bejeën wat deur mans uitgedink en geskryf is. ‘n Etiek waarin vroue slegs as objekte gefigureer het, of ten beste as vennote beskou is wat opgelei, opgevoed en dopgehou moes word terwyl hulle in die mag van die man was.

Foucault skryf in *The Use of Pleasure* (1977:22) met betrekking tot die verwantskap van die moraliteit van die antieke wêreld wat via Judaïsme en die Christendom verwerk en aangepas is:

It was an ethics for men: an ethics thought, written, and taught by men, and addressed to men – to free men, obviously. A male ethics, consequently in which women figured only as subjects or, at most, as partners that one had at best to train, educate, and watch over when one had them under one's power, but stay away from when they were under the power of someone else (father, husband, tutor).

Braidotti (1991:90) verwys na die eeue-oue medepligtigheid tussen morele en teoretiese outoriteit en 'n manlike elite en reken dat daar op 'n regstellende en nie op 'n nostalgiese wyse opgetree moet word nie. Volgens haar (Braidotti 1991:92-93) is Foucault se standpunt dat die teorie en praktyk van die subversiewe aard van feminisme afhang, van die destabilisering van die eerste seksuele kategorieë wat oorspronklik aanleiding gegee het tot die ontstaan van feminisme. Deur die geslag wat aan hulle toegesê is letterlik te neem, ontlok vroue 'n egte deseksualisering in die ekonomie van begeerte en plesier. Hulle vervang die soewereine figuur van die meesterbetekenaar, "the Phallus" (Braidotti 1991:92), om na vore te tree met 'n radikale "critique" oor die mag wat die instelling van seksualiteit uitoefen oor die liggaam. Krog bevestig hierdie veronderstelling met die gedig "ek staan op 'n moerse rots" (*Gedigte 1989-1995* 1995:66) soos bespreek in die teenoormekaarstelling met "Dogter van Jefta" in afdeling sewe.

Alhoewel daar reeds baie polemiese geskrifte was oor die mag van die man oor die vrou, slegs omdat vroue een algemene deler in gemeen het, naamlik: "their being sexed female and socially constructed as women" (Foucault in Braidotti 1991:92), reken Monique Plaza (Braidotti 1991:93) dat indien dit die geval sou wees, seksualiteit as 'n objek van straf ingestel is. Sy stel dit as volg: "That it has become the effect of bio-power: power over the body. This power has been traditionally repressive for women".

Op die letterlike vlak gaan dit beide in "*'n volk bring hulde*" en "**man ek lus 'n twakkie**" oor die liggaamsmag wat mans uitoefen oor vroue. Dit bring die bespreking weer na die inleiding en die verwysing na Gunther Pakendorf se gevolgtrekking oor die vroue in *Dulle Griet*. Op die figuurlike vlak egter, handel die twee gedigte onder bespreking en Scheepers se vroue in *Dulle Griet* en in die kortverhaal, "Jefta se dogter", oor die effek wat die mag van fallogosentrisme op vroue, nie net as skrywers nie, in die algemeen gehad het.

Alhoewel die twee gedigte dieselfde tema beding, naamlik die misbruik van die seksuele deur die man se magstrategie, word dit uit twee verskillende invalshoeke benader.

Die dissonansie spruit voort uit die wanklank van die twee vroue se onbenydenswaardige huweliksposisies. Die vrou van die digter kyk terug na 'n liefdelose huwelik wat slegs in naam bestaan het: "daar was 'n tyd toe ek na soveel liefdes / [glo] sy enigste geliefde was"; dus 'n ooreenkoms op papier. Die uitgestote vrou se onbenydenswaardige posisie word verder beklemtoon deur die ironiese: "jy was my man / en eindelijk word ek toegelaat om jou lief te hê". Seksueel het sy min kontak met haar man, "ek lig my arm en kipper roosblare / oor die vlesige kis / dié deel van die digter se lyf / het ek selde gesien / die beminde kop met ylgrys wimpers om die bles / dis al wat myne was."

Die samesyn van hierdie twee mense word deur hierdie inligting as totaal a-seksueel, as 'n ooreenkoms en vergelyk verwoord. Dit was 'n situasie waarin die vrou deur omstandighede gedwing was om oogluikend "die omhoereerde jare" toe te laat. Haar uithouvermoë en deursettingsvermoë word bevestig met die woorde: "vasbyt, vas-byt". Té laat word dit haar voorreg om hom postuum as "sy vrou" te besoek en haar eie verbeelding vry te laat oor haar "gunsteling se(i)soen" wat sy na jare van sy ontrouheid in "getroue verse in manuskrip" kan openbaar. 'n Situasie dus waar die vrou deur die man gestraf is deur onthouding van nie net die seksuele nie, maar as gevolg van emosionele verwaarlosing as verstote lewensmaat moes leef.

Die onthouding van die fisiese aanraking en dus die seksuele, is nie net 'n implisiete verwysing na en sinspeling op die liggaamlik-seksuele aspek nie, maar dui op die verlies van kameraadskap en op die vernedering wat die verstote vrou ervaar. Die "onbevredigde lyf" van Susanna Smit in die laaste gedeelte van *Otters in bronslaai* (1981:68) het reeds op subtiële wyse in die aanvangsgedig gestalte verkry. Die man in "brons gekater", word deur die vrou met *Schadenfreude* beskou en daar word oor sy optrede besin op intellektualistiese, rustige en bepeinsende wyse.

Die vrou in "man ek lus 'n twakkie" skep met haar taalgebruik, haar houding en manier van uitdrukking van haar emosies 'n heel ander beeld. Alhoewel Joan Hambidge (1996:125) van mening is dat hierdie gedig van die "snaakse speelse

verse” in die bundel is, vind hierdie leser in die “speelsheid” ‘n dodelike erns by die digter oor haar opstandigheid en misnoegde gevoel oor die ongelyke plek wat menige vrou teenoor die man in die sosiale sisteem moet inneem. Dit sluit die literêre wêreld in.

Braidotti (1991:165) verwys na die aanval van vroue teen die fallogosentrisme van diskoers. Soos Derrida (Braidotti 1991:101) is sy van mening dat vroue kennis dra van die subversiewe mag om kreatief te skrywe wat sy as “the corrosive power of lyrical verse of *pathos*” identifiseer. Sy verwys na die bytvermoë om poësie as radikale *critique* van taal self te gebruik. Die digter weet dat alle kennis op die libidonale, die lewensdrang, rus, dit is te sê met die affektiewe en lyflike as basis. Braidotti (1991:166) haal Christine Makward se artikel, “La critique féministe: éléments d’une problématique”, aan waarin Makward postuleer dat die langdurige militantheid waarmee kulturele representasies van seksualiteit in die domein van letterkunde en die plek van die Universiteit (vergelyk in hierdie opsig die verwysing na Cooper se gedig) gemaak is, voorstellings van sosiale realiteite en die situasie van vroue reflekteer. Dit is hierdie voorstellings wat vroue se persepsies van daardie realiteit struktureer. Braidotti vervolg dat vroue al só lank gedefinieer is “as being exterior, excluded from, the circle of human experience”, dat dit vir hulle moeilik is om tot ‘n subjektiwiteit van hul eie te kom.

In die bespreking van dissonante diskoers in die gedigte “Dogter van Jefta” en “ek staan op ‘n moerse rots langs die see by Paternoster”, het dit reeds duidelik geword dat Krog as digter ‘n lang pad geloop het om tot ‘n subjektiwiteit van haar eie te kom.

Hierdie bevraagtekening van die wil van die gode, die opper-patriarge, kom reeds aan die bod in *Otters in bronslaaie* (1981:63), “Die Leeu en die Roos, 2. Langs die Sandrivier – 29 Julie 1837” ná die eenvoudig direkte uiting:

My kind is dood. Soos ‘n fuik skeur God  
my hart en gryp die enigste meetsnoer  
wat ek het ...

## Die veelseggende

Deur die oopklap sien ek die oggendson, begryp

God se wil is my beswil. Susanna, skryf neer!  
Traak my nie. Ek sal losskiet en als  
ontken ... kom wat wil ...

is aanduidend van Krog se "begryp" (met die lig van kennis wat ingelaat word met die oopklap van die wa se tent) van die dilemma van die vrou, Susanna, en dus van die vrou as "die Ander" in 'n patriargale bestel.

Lees die aangehaalde gedeelte as:

"my gedig is dood"                      kind = gedig  
"... die enigste meetsnoer / wat ek het ..."                      meetsnoer = erfenis

In opstandigheid en in haar toestand van treur oor haar kind en met die gedagte van "God se wil is my beswil", kom die paradoksale besluit "Traak my nie. Ek sal losskiet ...". Sy onderneem dus om haar eie gevolgtrekkinge te maak en om onafhanklik besluite te neem.

Vier jaar later, in die bundel *Jerusalemgangers* (1985:42), "by die dood van ouma Jeanette Bekker", word 'n soortgelyke reaksie ervaar by gedagte aan "oupa Krog se vroeë dood" as sy aan die opstandigheid uiting gee met "... die wil / van God se maai ...".

En as die ouma saans lees uit  
... Krismiskinders daarna  
Esegiëls drek op roosterkoek tot  
slapenstyd

luister die jong kind na die opdragte wat deur God aan die profeet Esegiël gegee is. Hier word verwys na "Esegiëls drek" uit Esegiël 4 vers 15: "Toe sê hy vir my: Kyk, Ek het vir jou beesmis gegee in plaas van mensedrek; daarop moet jy jou brood klaarmaak."

Hierdie verwysing na die profeet Esegiël en die visioene wat hy sien wanneer hy deur God gestuur word om verskillende stamme te vermaan teen ongeregthede deur hulle teen ander stamme gepleeg, moes die jong dogter beïndruk, gefassineer

en terselfdertyd verskrik het. Tog, jong kinders hou van bangmaakstories. Terselfdertyd het sy later met die profeet Esegïël identifiseer, waar sy reeds in *Dogter van Jefta* (1970) in "Buite Ninevé" (p.16) en in "Gesalfde" (p.17) verse met 'n profetiese inslag skryf. In *Otters in bronslaai* (1981) waarsku sy teen die vergrype van die regering van die dag in: "4. visioen van 'n kerk" (p.24), "5. visioen van 'n nasie" (p.25) en in die "Leeu en die Roos" (pp.65-66).

In *Otters in bronslaai* (1981:59-71) is daar in die Susanna Smit-gedigte duidelike erns oor die sekondêre status wat aan die vrou toegeken word. Die aanhaling uit die dagboek van Susanna Smit dui aan dat die afdeling "Die Leeu en die Roos", wat opgedra is "vir DJO en MO", méér sal wees as net die wel en weë van die voorttrekkervrou, Susanna Smit. Dié aanhaling dui reeds op die skryfproses:

“... maar waarmede zal ik u dankbaarheid betonen? ... ik ben een arme vrouw beknopt beperk in de ingewanden van myn schamele woning. Ik schryft wel op blaaitjies papier ... Maar voor wie is het wie zal het lezen?”

Nie alleen word die verwysing na die skryfproses betrek in hierdie aanhaling uit die dagboek nie, maar die verwysing na Diederik Johannes Opperman, haar mentor, en Marié Opperman, sy vrou, is 'n teken dat hierdie gedeelte van haar skrywersopleiding en diskoers by 'n kruispad gekom het. Hierdie gedagte is reeds vervat in die aanvangsgedig van *Otters in bronslaai*, "*n volk bring hulde*" waarin sy "afskeid neem" van die fallogosentriese "skoling" wat sy ontvang het. (Reeds bespreek in die eerste gedeelte van hierdie afdeling.)

In die gedig, "3. Pietermaritzburg" (p.65), kom die vryheid wat ander misgun word aan bod en word dit verder geneem met die verwysing na wat vryheid is in strofe drie. Dit is dié vryheid wat nie eerbeidig word deur oorheersers nie. Die Kommissaris se bevel: "Maak dié vrou stil!" en die daaropvolgende woorde wat die vrou se behoefte uitspreek om deel te hê aan die politieke proses ter verkryging van die vryheid van die gebied, Natal, suggereer nie net die gebied nie, maar in die naam Natal lê ook opgesluit die vrouenaam Natalie. Dit betrek terselfdertyd die vryheid van die vrou. In die fel patriargale reaksie: "Jy is 'n skande vir jou man!" word Krog

se vermoede van die oorheersing van die man oor die vrou verwoord. Haar wederwoord is:

“Ons wil u en u regering nie langer terg  
nie. Julle vat ons land en ons vlag,  
Kommissaris, ons vryheid kry julle nie.  
Al stap ek kaalvoet terug oor die Drakensberg ...”

‘n Renons wat dan ook in die daaropvolgende gedig “4. Pietermaritzburg” (p.68) in strofe agt in sterk taal verwoord word:

Ek kan jou soos ‘n aasvoël plunder,  
jou preke met beter tekste troef,  
jou dagboek korrigeer;  
ek kan jou uit my lewe skroef

en wat in strofe 11 kulmineer in:

En ek los jou hier. Ek skop jou onder die tafel  
in, maak my nagemmer oor jou leeg.

In strofe 12 met: “Hoekom het ek jou so lank geduld?” en in die finale strofe verwoord sy ten slotte haar totale weersin in haar man: “Gaan maak in godsnaam liewer ander / lywe só ... onbevredig.”

### 8.1.3.2 Die “afwesige” vrou

Die tema oor die vrou se uitsluiting uit die sosiale sirkel, word in Krog se daaropvolgende bundel, *Jerusalemgangere* (1981:20), weer aangeraak. In die gedig “ons dorp III”, word die uiterste nood van die vrou subversief verwoord en verbeeld deur die jukstaponering van die alledaagse huislike en kleinburgerlike lewe teenoor die (snags) waansinnige kadawer-etende vrou wat haarself verveeld en gefrustreerd tussen die strukture van die bourgeois vasgevang voel. Tussen luukshede en die premie geplaas op mooi-wees<sup>42</sup> vir haar (goeie) man, kan sy haarself nie ten volle uitleef nie.

---

<sup>42</sup> Naomi Wolf se boek *The Beauty Myth* dekonstrueer die mite van die “mooi vrou” wat deur die patriargaat geskep is. Sy revolusioneer die manier waarop die vrou haarself sien in verhouding tot haar liggaam.

die mooi vrou van die goeie man  
sit afwesig teenoor hom  
in haar bord lê 2 ryskorrels  
met haar vingernael skuif sy dit rond

Die gedig vervolg met die man se fantasieë oor seksuele omgang met haar.

die goeie man sug:  
sy is so mooi  
...

maar elke ete sit sy  
afwesig teenoor hom  
2 ryskorrels in haar bord  
met haar vingernael stoot sy dit rond

Die ekonomiese gebruik van woorde beklemtoon die steriliteit van die vrou se vervelige en geestelik onvervulde lewenstyl. Die herhaling van die woord "afwesig" is tekenend van die vrou se bestaan van lewende-dooie, haar afgetrokkenheid van en onbetrokkenheid by haar man. Sy is slegs liggaamlik teenwoordig. Sy sê niks. Met "verbeel" word gesuggereer dat die man en die vrou se seksuele verhouding nog slegs in die man se verbeelding plaasvind. Die vrou is uitgestoot en uitgeskuif uit die werklike lewe; as objek daargestel om 'n versiering aan haar man se arm te wees, mooi te wees. Sy is ontmens. Vandaar die psigosomatiese anoreksiese eetgewoontes.

"Stoot" is ook 'n plat woord vir die liefdesdaad en impliseer te meer dat die vrou ervaar dat sy slegs as seksobjek gebruik word. Die benarde posisie waarin sy haarself bevind, dryf haar tot die waansinnige verkeer as vampier. En met:

raap met naels verrotte vleis  
verslind dit stuk vir stuk soos pap  
die skedel lek sy kaal

word sý die een wat in beheer is:

Dit is in kontras met die slotstrofe wat soos 'n refrein herhaal:

die mooi vrou van die goeie man  
sit afwesig teenoor hom  
2 ryskorrels in haar bord  
met haar vingernael skuif sy dit ingedagte rond.

Camille Paglia (1990:625) verwys na Emily Dickinson se vermoë as digter om onder andere van Sadeaanse metodes gebruik te maak met die plaas van belangrike sake op die skale van die menslike oordeel. As voorbeeld gebruik sy die gedig waarin Dickinson die brein as 'n ding gebruik, "I've dropped my brain". Soos Dickinson is die skoktaktiek van Krog effektief deur die afstand wat geneem word van die persoonlike. Die vereensaming en gevolglike psigiese vernietiging van die "afwesige vrou" word deur die onderbektoneering van die afgryslieke vooropgestel. Paglia (1990:628-629) verwys na Balzac wat in **The Girl with the Golden Eyes** die vernietiging van 'n "human object d'Art" sensasionaliseer. In 'n gedig van Dickinson word die beskrywing van die pad van 'n ballon deur die lug, metafoor vir die laaste oomblikke in die lewe van 'n slagoffer van verkragting, "the balloon 'strains,' 'spins,' 'trips frantic'". Die beskrywing is die aksies van die prooi in 'n desperate geveg teen die verkragtingsmoordenaar. Die sensasionalisering van die emosionele verkragting van die "mooi vrou van die goeie man" herroep verder Paglia (1990:635) se aanmerking met betrekking tot Dickinson se "zeal for indelicacy". Na die lees van Krog se gedig (veral strofes 6-8), kan die leser se reaksie ook wees, "It's supertime: communion or cannibalism?" (Paglia 1990:625). Krog neem die kannibalisme egter nog een stap verder met die uitbeelding van die nekromantiese eetgewoontes van die vrou. Die "mooi vrou" word na middernag 'n transseksuele vampier waardeur sy beheer verkry oor haar lewe en waardeur sy verlos word van die rituele wat van haar verwag word in die kleinburgerlike samelewing. Die subtiel-snydende sosiale kommentaar, verskans in die waarneming van die derdepersoonspreker, verhoog die dissonansie deurdat bedeesdheid en skugterheid vermeng word met en jukstaponeer word teenoor erotiese wreedheid en wraaksug.

### 8.1.3.3 "Ginogenese as diskoers van mag"

(Beukes 1996:178)

Of deur Krog verwoord:

"my hele lyf, ne, kraak van juices  
 my tette my koekoesnaai chát nou  
 en for the first time my baby  
 voel ek, hoe ek mysélf slówly in tune kom."

(*Gedigte 1989-1995* 1995:51)

In teenstelling met die teruggetrokke niksseggende “afwesige vrou” in “die mooi vrou van die goeie man”, wat totaal afgeskakel voorkom, “chat” die vrou in “**man ek lus ‘n twakkie**” en voel sy haarself “in tune kom”.

Die diskoers word vooropgestel nie net deur die veranderde taalgebruik nie, maar ook deur die eerstepersoonspreker wat vir haarself praat, wat stemhebbend is in teenstelling met die verslaggewende spreker wat rapporteer oor die “mooi vrou”. ‘n Verdere kontras word verwoord deur die houding, “haughty”, die lyftaal “trek sy bene in” en die kleredrag van die vrou in “**man ek lus ‘n twakkie**”. Mooiheid, of dan uiterlike skoonheid, is hier nie van belang nie. Sy sit met opgetrekte bene ontspanne in haar bont “leggings”, op ‘n soufa, met “mondhoeke (wat) beitel na die nek toe.” Die atmosfeer is ontspanne en spontaan. Sy blaas uitdagend met ‘n “haughty” (p.49) kakebeen die rook venster toe. Sy práát en sy léwe!

Die vrou in hierdie gedig verteenwoordig ‘n onafhanklike vry wil. In teenstelling met die twee vroue uit die vooraanstaande (die vrou wat hulde bring aan haar bekende skrywer-man) en gegoede (die mooi vrou van die goeie man) omgewings, word die “everywoman”, die “elckerlijk” wat ‘n groot persentasie van vroue verteenwoordig in hierdie gedig die spreker. Braidotti (1991:166) verwys hierna as die herdefiniëring van kreatiewe intelligensie. Daarmee bedoel sy dat vroue nie in die naam van menslikheid en die ooreenkomstige morele, spirituele of ekonomiese oorlewing worstel nie, maar dat hulle in die allereerste plek optree vir hulleself, op die basis van hulle eie ervarings en in die naam van hulle wens vir geregtigheid en lewe.

En in teenstelling met die “mooi vrou” het sy nie ‘n “goeie man” nie. In die plek van die “goeie man” wat slegs in sy verbeelding die vrou se liggaam kan geniet, word daar in detail uitgewei oor die seksuele vergrype van ‘n totale ander soort man:

“kan ek jou ‘n ding vertel?: so ‘n voël  
doen méér as katterjak  
hý sê hoe generous die mood is  
hý sê wie gebliksem moet word  
staat hy op is dit buk of oopmaak  
en jy beter impressed is my baby  
nie net kierts of katools nie  
maar in awe né”

Hierdie gedig volg op die kort maar veelseggende “ek kom agter dat ek mans begin bekyk”, wat soos ‘n proloog tot hierdie lang geselserige gedig geles kan word:

ek kom agter dat ek mans begin bekyk  
brutaal met die gedagte  
hoe naai hy  
sy breins en sieletjie interesseer my nie  
die gesiggie wat glinster van try charm en oulik wees  
let ek onberoerd op

sou nie eers met mans gepraat het  
as dit nie toefallus was

Hierdie kort gedig draai die objek/subjek-tema op sy kop. Waar dit die mans se prerogatief was om die vroue as seksobjek te bekyk, hulle “breins en sieletjie het die mans nie interesseer nie”, is dit nou die vrou wat die kykwerk doen en die man is die onderwerp, die objek onder bespreking.

Volgens Derrida (Braidotti 1991:104) is feminisme dié tipe van falliese, normatiewe, normaliserende en haatdraende diskoers. Hy reken seksuele verskille is die hindernis wat oorkom moet word om subjektiwiteit te oorkom. Braidotti verwys verder na die reperkusssies van sy standpunt vir die vroulike en vir die vrou, waarvan die belangrikste is dat daar van die veronderstelling uitgegaan word dat feminisme die nuwe vorm van die fallies logosentriese houding is. Dit is een van die redes waarom die radikale feminisme soveel teenkating verkry het.

Die spreker se taal in “**man ek lus ‘n twakkie**” word nie gebruik om mans as sodanig te na te kom nie. Die toon en die woordkeuse dui op die teenkant van ‘n tyd waarin die talente van vroue onderbenut was. Carl Gustav Jung (*Symbols of Transformation* 1956:15) verwys na taal as register van tradisie. Krog gebruik taal om die dilemma van die vrou vasgevang in fallogosentrisme, te verbeeld. Die terugverwysing na die offervaardige dogter-digter van Jefta as teenkant van die ginogenetiese gebruik van taal, illustreer die taaldwangbuis waarin die vrou vasgevang was. Jung beweer:

Language is ... the deposit of all the gains made by the genius of individuals ... the social “copy-system” thus established reflects the judgemental processes of the race, and in turn becomes the training-school of the judgement of new generations.

In hierdie bespreking dien die verwysing as parallel vir die verwysingskode waarmee daar na vroue verwys is. Die artikels van Johan Combrink verwys reeds na hierdie "copy system" wat die oordeelsprosesse van een generasie na die ander oordra. Dit is teen hierdie aanvaarde kopié-sisteem wat Krog inskryf. Ena Jansen (1996:36) verwys na die deurbraak vir Krog na die besoek aan die "Vic Falls", waarvan een van die belangrikste insigte die wete was dat sy ontslae was van haar "sug na en oordrewe respek vir die kategorieë en voorskrifte van die Afrikaanse Letterkunde".

Braidotti (1991:139), in ooreenstemming met ander vrouefilosowe, verwys spesifiek na Marini, Kristeva en Collin wat die sosio-simboliese kontrak as die simboliese moord onderliggend aan alle sosiale uitruiling sien. Vir die vrou om in die vroulike eerste persoon te skryf, vervolg Braidotti, is wat Collin ('Au revoir' 1979:10) noem 'n onafskeidbare funksie van die vrou se herontdekking van haar liggaam, wat haar waarde en waardigheid herbevestig. Terselfdertyd is dit die wyse waarop die vrou weer herbesit neem van haar geheue deur die rekonstruksie van 'n geskiedenis wat verskillend is van dié wat voorgeskryf was. Dit wat as die gevestigde oordraagbare kopiésisteem aanvaar was en waarvan sy bevry is. Sy vervolg:

The discourse of the feminine which women constitute for themselves is not that of an imaginary femininity which would deny other of the sexes in repeating the ways in which masculine discourse has gone astray: this is simply playing on the swings, a movement in which the parabola of the master and the slave may still be read in men's and women's reciprocal fear. It is a question of entering into the concert with equal voice, so that the pleasure in the difference between the sexes may resound, multiply, inexhaustibly - a richness and plenitude.

## Epiloog

Die term “dissonansie” is gekies om na die aard van Krog se gedigte te verwys waarin die bekentenis van ‘n onuitputbare moontlikheid van verskille voorkom: verskille van die self op verskillende tye, verskille van vrou tot vrou en verskille tussen man en vrou. Alhoewel van divergerende roetes gebruik gemaak word, is die doel om die vroueskrywer as subjek te herdefinieer. Hierdie angstige soeke na ‘n herdefinisie, word vermeng met die kwessies rondom die manlike identiteit in hierdie einde van ‘n eeu en ‘n millenium. Dus word aangesluit by die mening van Braidotti (1991:13-14) dat ‘n definisie met ‘n oop einde geregverdig is: geregverdig in die poëtiese en in die politieke, want juis deur die weiering van gebondenheid word die wesentlike gevaar tot ‘n mimetiese verwantskap met die meesters se kennis beklemtoon en kan ‘n balans moontlik behoue bly.

Die sprekers in die gedigte van Krog se poësie leef in ‘n fallogosentriese milieu. Vrouepersonasies het wel ‘n groot rol in die dogter/digter se lewe gespeel. Die moeder, soos verwoord deur die dogter in die “Ma”-gedig (*Dogter van Jefta* 1970:12), is wel die kind se “breekwater teen die lewe”. Die ouma in “by die dood van ouma Jeanette Bekker” (*Jerusalemgangers* 1985:42), deur wie sy as “geliefdste” kleinkind “vertroetel” is, is die ander belangrike rolmodel, wat veral bydra tot die belangstelling op literêre gebied. Dit is die vrou wat “Shelley uit klein fluweelboekies gelees het / en Keats tussen haar voorslagresepte aangehaal het”. Skynbaar die vrou wat Krog die digter/ma/huisvrou se konflik die beste verstaan het.

In die *Suid-Afrikaan* (Augustus 1989) spreek Krog haar nie net uit teen die benaming vroueskrywers nie, sy maak ‘n uitdruklike stelling oor die plek van die vrou in die samelewing: “‘n Gemeenskap is so vry as wat sy vrouens vry is. Geen bevryding is dus moontlik voordat die vrou ook ‘n stem het nie”. B.J. Odendaal (*Dolos* 10 Mei 1993:21) verwys na die belangrikheid van hierdie saak in die tyd wat die digbundel *Lady Anne* (1989) verskyn het. Die vrouefiguur Lady Anne is alter ego vir die digter Krog, wat twee eeue later die problematiek van haar eie bestaan konfronteer. Een van die hoofemas in hierdie digbundel, is die kompleksiteit van die man-vrou-verhouding in terme van ‘n magspel. Die digter kom egter ontnugterd tot die slotsom

dat Lady Anne “as metafoor ... / fôkol werd” is (p.40). Ontstem word “die stralende nutteloosheid” van haar “vriendin” beween (p.96). Dit is die spreker wat haarself die laaste woord as “die groot van-kant-maker” toeëien. En terwyl die spreker verklaar dat sy die vrou van “titel en tuig” (p.108) sal bevry, wonder sy terselfdertyd of sy iets kan “verander of selfs grense [kan] buig”. Aldus Hambidge se uitspraak (*Beeld* 18 September 1989) dat “Krog se poësie spruit uit hierdie geweldige konflikte ... [want] sy is fallies gemerk ... omdat sy die rolle en voorskrifte van die fallogosentriese gemeenskap aanvaar – en net momenteel daaruit ontsnap (om natuurlik weer intens skuldig te voel teenoor haar kinders)”. Die spreker neem afskeid van Lady Anne en haar “soort” wat insluit die koloniale vrou met haar “frivole lewe” (p.40) as koloniale bevoorregte, en sy neem afskeid van die konsep van die vrou soos gekonsipieer deur die patriargaat (p.108):

die mens lewe van slagspreuke alleen

verward reikhalsend na die nuwe insig – die nuwe slot  
naas ons misrekening is ons mekaar se gewete dalk  
die belangrikste deel van die bankrot  
gedig is die afskeid aan jou (hoor die ghong aan die balk!)  
en jou se soort  
en jou se soort  
se taal van nou af sal jul elders voortswalk

Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot.

In die digkuns van Krog is baie van die woede wat in die gedigte voorkom oor die wyse waarop die samelewing die individu verdraai en inhibeer, veral as die individu 'n vrou is. Haar sprekers beveg die tradisie waarin vroue as aanhangsels van die man se wêreld gesien is. Paglia (1990:653) beweer dat Dickinson se poësie voordeel trek uit die enorme wanverhouding tussen haar sterk wilskrag en die vroulike sosiale persona wat haar erfenis is. Krog se digkuns het ook nieteenstaande haar vrou-wees en juis as gevolg van haar antwoord op sosiale ongeregthede, ontwikkel tot wat Marthinus Beukes (1996) noem “'n verslag van veranderende bewussynsinhoud”. Paglia (1990:312) verwys na Virginia Woolf (*A Room of one's Own*) wat beweer dat besondere intellekte dikwels androgeen is. Paglia merk tereg op dat alhoewel androgenie 'n belangrike kreatiewe simbool is, dit nie die outoriteit van alle ander seksuele personae kan verdring nie. Krog se

personae vanaf die woedende poësie van *Otters in bronslaai* in 1981 spreek hulle by tye sterk uit teen die huishoudelike pligte wat aan die vrou toegedig word. Haar konflik wat syself ervaar deur haar eie persoonlike frustrasie aan die verlies van vryheid wat kom met ouerskap, word eers met ambivalensie verwoord, dan met meer sekerheid oor keuses wat die vrou moet maak en nog later die algehele wegbeweeg van die behoefte aan die goedkeuring van die verwagtinge van die patriargaat wat die vrou tot afhanklikheid dwing. Krog se sprekers volg divergerende roetes om die vroueskrywer as subjek te herdefinieer. Op hierdie wyse word die meerkantigheid van die verhouding tussen vrou en man en tussen vrou en vrou bevestig.

Dit is egter die mans in hul patriargale rolle wat dikwels vooropgestel word deur die Krog-sprekers. Deur middel van sterk robuuste fallogosentriese taalgebruik betree die manspersonae dikwels die kollig. Ironies genoeg is dit juis in die proses van “vankantmaking” van die ou aanvaarde en uitgediende fallogosentriese norme en die patriargale beheer, dat dit ‘n manspersona is wat telkens weer die middelpunt vorm en subtiel in die agtergrond figureer, of sterk op die voorgrond tree.

Antjie Krog se eerste bundel (1970) met die tekenende-van-die-tye-titel *Dogter van Jefta*, dui reeds op Krog se intense bewustheid en bewuswees van die dominante rol van die vaderfiguur as die patriarg in die samelewing. Die bundel is opgedra “Vir Pa”. Die tweede bundel *Beminde Antarktika* (1972) is opgedra “Vir die ander op Middenspruit”. Dit is duidelik uit Krog se digkuns dat sy nie net nou verbonde is aan haar familie nie, maar ook aan die grond wat vir die Afrikaner so deel van sy verbondenheid aan die Suid-Afrikaanse landskap is.<sup>43</sup> Die identifisering met die patriarg en “geborgtheid wat die vader in haar kinderjare aan haar gebied het” (J.C. Kannemeyer 1983:501) brei uit om die landelike, veral haar “mooi noorde” soos verwoord in *Januarie-suite* (1972:11), in te sluit. In *Gedigte 1989-1995* (1995:68—77) dra Krog as 't ware ‘n gedeelte van die bundel op aan die grond van die land.

---

<sup>43</sup> John Fisher *The Afrikaners* (1969:30) verwys daarna dat die afgeleëtheid van die Afrikaner een van die oorsake was dat hy verknog geraak het aan sy grond. Die tema onderliggend in die boek is die Afrikaner se teenstrydigheid, die samesmelting van politieke genadeloosheid teenoor sentimentaliteit in die huis, van selfvoldaanheid aan die een kant teenoor ‘n knaende angsvalligheid aan die ander kant en van bowaardsheid teenoor praktiese realisme.

Die wyse waarop sy die grond aanspreek herinner sterk aan vorige gedigte waarin verkillende Krog-personae die geliefde aangespreek het. Die woorde wat gebruik word om die grond aan te spreek, kan ook woorde wees wat in 'n liefdesverhouding teenoor die minnaar/es uitgespreek word: "my wou jy nooit / my verduur kon jy nooit" en "nou word geveg om jou / beding verdeel verkamp verkoop versteel verpand" en later "grond wat my nie wou hê nie / grond wat nooit aan my behoort het nie / grond wat ek vergeefser as vroeër liefhet". Die magspel word selfs in hierdie gedigte openbaar.

Alhoewel dit nie die doel van die ondersoek van hierdie tesis is nie, is dit wel belangrik om kennis te neem van die identifisering met wat as tradisioneel die patriargale reg was: die reg van grondbesit, wat die reg van die man impliseer om ook die vrou te besit. In *Januarie-suite* (1972:11), Krog se tweede digbundel, word die liefde vir haar omgewing en haar mense wat onlosmaaklik aan mekaar verbonde is, reeds verwoord met: "my mooi noorde / gooi 'n dasvel van sagte vrystaat voor my oop" tot by die finale: "en tussen al die wind en bome en son / begin ek soek na die klein skakelaar van my oorsprong". Hierdie tema word herhaal in *Otters in bronslaai* (1981:15) met "'n een-dimensionele lied vir die noord-vrystaat, meer spesifiek middenspruit".

Die bundel *Mannin* (1975) word weer eens opgedra aan mans: "Vir Albie en Andries". Deel II van *Otters in bronslaai* is "vir John", deel IV "vir DJO en MO" (Diederik Johannes Opperman en Marié Opperman). Die opdrag aan "DJO" is dissonant met die aanvangsgedig waarin daar "neergekyk" word op die afgestorwe liggaam van die (manlike) digter in "'n volk bring hulde". Die *Beeld* (outeur onbekend 28 November 1985) maak melding daarvan dat *Jerusalemgangsters*, die daaropvolgende bundel, sonder die hulp van D.J. Opperman voltooi is. Maar, vervolg die skrywer, dit wat sy in haar vorige bundel (*Otters in bronslaai*) by Opperman geleer het, het haar in staat gestel om *Jerusalemgangsters* te skryf.

Na die verskyning van *Jerusalemgangsters* in 1985, is dit weer eens aan die patriarg, Willem Krog, Antjie se pa, aan wie erkenning gegee word. Volgens die genoemde artikel in *Beeld* (28 November 1985) met die opskrif "Die bundel is aan pa te danke", het Krog, toe 33 jaar oud, gesê dat sy die ontstaan van die digbundel grootliks aan haar pa te danke gehad het. Dit was Willem Krog, toe 58 jaar, skaapboer van

Middenspruit, wat vir haar 'n ou vergeelde eksemplaar van J.P. Claasen se boek *Die Jerusalemgangere – met spesiale verwysing na die leier Adam Enslin* gegee het. Hierdie inligting is interessant in die lig daarvan dat Kristeva (Moi 1990:143) verwys na die patriargale sisteem wat vroue uitsluit van die enigste ware en wetgewende prinsiep, die Woord ("the Word"). Indien uitgesluit van kennis en mag, is die vrou nie in staat om deel te word van die kennis en wetgewende nie en is dus nie in staat om kragte te meet met die "Een", die man, van die patrilineale samelewing nie.

Die vrouespreker in "by die dood van Koos du Plessis" (*Jerusalemgangere* 1985:41), neem die persona van "slute strydbyl" aan. Sy kyk "brutaal" die fallogosentriese samelewing vierkantig in die oë. Die spreker wat verklaar (*Jerusalemgangere* 1985:19):

is ek dié:  
bruin dikgeïsoleerde draad –  
wat luider metaallangs galm  
en bo-aan verblindend blou  
en bloot  
bokant my oë  
'n blasfemiese blaasvlam

In *Lady Anne* (1989:76), in "ballade van die magspel", word die behoefte aan vryheid uitspreek met:

so gemeen as wat woede durf formuleer  
kragtens poësie die onderdaan – ek voel nie  
beter my polse palms wild begeer  
woorde te buite woorde eindelijk te lyf wil gaan.

In *Gedigte 1989-1995* is die sprekers die onverskrokke subjekte wat met verskillende personae die mans onbeskaamd bekyk, "brutaal met die gedagte / hoe naai hy / sy breins en sieletjie interesseer my nie" (p.48), of die hermafroditiese "vry fokken vrou" (p.66) wat verklaar "die lyf val in / die brein wat nog erts. / maar ek? / ek celebrate" (p.65). Of die persona is die lesbiër wat met soveel passie skryf oor die vrou se lyf wat tradisioneel die reg en domein van die man was (pp.62-64). Soos Dickinson (Paglia 1990:672) is die homo-erotiese flirtasies ten slotte integraal met sommige van die gedigte met 'n manlike poëtiese identiteit. Om soos 'n man lief te hê, is die eerste stap weg van sosiale en biologiese bestemming.

Dit is die uiteenlopende fasette in Antjie Krog se poësie wat aanleiding gee tot die dissonansie wat manifesteer in haar digkuns. Camille Paglia (1990:624) wat Emily Dickinson as "Amherst's Madame de Sade" beskryf, verwys na die twee verteenwoordigende wyses wat Dickinson gebruik as die "Sadean" en die "Wordsworthian". Sy sien Dickinson as 'n vroulike Sade, met haar tronkdrome van die selfopgesluite, sado-masochistiese verbeelder. In Krog se poësie is die aanvanklike persona die van die oënskynlik gehoorsame "Ander", die vrou wat as die "second sex" toelaat en gelate aanvaar dat die man die "Een" is wat die "Woord" voer binne die raamwerk van 'n patrilineale klasgestruktureerde kapitalistiese samelewing. Andersyds tree die personae op binne die aktiewe aggressiewe wyse wat voorheen die taalgebied en denkgebied van die paters was. Die manlike aanslag is die wapen waarmee sy die meesternarratiewe uitdaag, waarmee sy soos 'n strydbyl die fallogosentriese instelling wil afbreek en soos 'n blasfemiese blaasvlam ou strukture verskroei. Soos Dickinson in haar tyd (Paglia 1990:634), is Krog in Afrikaans 'n pionier onder vroue wat beskaafde wellewende goeie maniere verwerp, soos verwoord deur die spreker in onder andere **"man ek lus 'n twakkie"** (*Gedigte 1989-1995* 1995:49-51).

Daarteenoor staan die sprekers wat die personae verteenwoordig van die passievolle liefdevolle vrou en huweliksmaat, die versorgende moeder, die nadenkende digter/ma/vrou met al die gepaardgaande konflik en struweling om die balans te behou.

Alhoewel Krog in haar gedigte baie van die "anger" inbou wat deur die verskillende personae op verskillende wyses manifesteer, is dit wel op die speelveld van die poësie wat sy deur dissonansie die onwaarskynlike alliansie van wyse en kwessie bymekaarbring en die leser bewus maak van 'n kompromis wat die eintlike asem van ontkenning is. Dit is die sonderlingheid van Krog se digkuns en artistiek haar trefsekerheid.

Die finale gedig in *Gedigte 1989-1995* (1995:77), "kom dag! kom berg!", waarin die spreker volledig op panteïstiese wyse in die natuur opgaan, kan gesien word as die samesmelting van die mens met sy natuur in die natuur, waar alle konflik en kompromis en woede finaal verdryf word.

kom dag! kom berg!  
ombloes met blou  
kom maak my joue  
raap my teen jou aan  
ligsame blondels  
en blouborslug vaders en vaders van

(1995)

University of Cape Town

L'envoi

“ek moes baie jok en verkort, maar  
so pas dit beter tussen ander tekste  
wat self sal praat of verwerp in die web.”

Uittreksel uit: “slot” *Lady Anne* (1989:107)

“I have told many lies in this book about the truth. I have exploited  
many lives and many texts – not least those of my mother and my  
family on the farm. I hope you will understand.

Antjie”

(*Country of my Skull* 1998:281)

## Bibliografie

- Adcock, Fleur. 1978. *20<sup>th</sup> Century Women's Poetry*. London: Faber and Faber.
- Atkinson, Ti-Grace. 1974. *Amazon Odyssey*. New York: Links.
- Attallah, Naim. 1987. *Women*. London: Quartet Books.
- Austin-Smith, B. 1990. Into the Heart of Irony. *Canadian Dimension*. 27(7):51-52.
- Barthes, Roland. 1953. *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Boston/Massachusetts: Beacon.
- Barthes, Roland. 1977. *Image Music Text*. Translated S. Heath. New York: Hill and Wang.
- Baker, Eleanor. 1981. Talent sal bly. *Beeld*, 30 September.
- Beeton, D.R., Kossick, S.G., Perreira, E. (ed) 1986. *A University Anthology of English Poetry*. Cape Town: Oxford University Press.
- Belsey, Catherine. 1980. *Critical Practice*. London: Methuen.
- Beukes, Marthinus. 1996. Antjie Krog se "man ek lus 'n twakkie": eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag. *Afrikaanse Letterkundevereniging. Bundel van referate*. 18-19 Mei.
- Bianchi, M.D. and Hampson, A.L. (eds.) 1929. (Source text, re-edited). *Further Poems by Emily Dickinson*. London: Martin Decker.
- Booth, W.C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: University of Chicago.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance*. A study of women in contemporary philosophy. (Translated Elizabeth Guild) Cambridge: Polity Press.
- Breytenbach, Breyten. 1973. *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte*. Kaapstad: Buren.

- Brink, André P. 1964. *Oor seks en religie*. Standpunte Nuwe reeks 56, XVIII(2):35.
- Brink, André P. 1986a. Antjie Krog bring merkwaardigste poësie van 1985. *Rapport*, 19 Januarie.
- Brink, André P. 1986b. Van Wyk Louw vandag só intstellend en só nodig. *Rapport*, 13 Julie.
- Brink, André P. 1988. *Voorlopige Rapport*. Beskouings oor die Afrikaanse literatuur van Sewentig. *Beminde Antarktika en Mannin*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Brink, André P. 1989. Antjie Krog se *Lady Anne*: 'n Roman van 'n bundel. *Vrye Weekblad*. 18 Augustus.
- Brink-de Wind, Marian. *Lady Anne* deur die oog van die vis. *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2):99-112.
- Burman, Jose. 1990. *In the Footsteps of Lady Anne Barnard*. Cape Town: Human and Rousseau.
- Cilliers-Preller, Rika. 1984. Antjie Krog is die egte. *Beeld*, 19 November.
- Cloete, T.T. 1973a. Nuwe digbundels IV. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 13(4):366-370.
- Cloete, T.T. 1973b. Januarie-suite bevestig verrassende indruk. *Hoofstad*, 19 Januarie.
- Cloete, T.T. 1989. Te veel boek en te min menslikheid. *Die Volksblad*, 22 Februarie.
- Coetzee, A.J. 1972. Vyf poësie debute. *Standpunte* XXXV(4):40, April.
- Coetzee, Ampie. 1996. Angry Antjie nogtans poëties. *Karring Elf*, Herfs 1996.
- Combrink, Johan. 1999a. Is dit vloek of bloot plat? Dié turksvye sal akuter word. *Die Burger*, 25 Mei.

- Combrink, Johan. 1999b. Taal wys hoe mense oor vroue voel. *Die Burger*, 1 Junie.
- Combrink, Johan. 1999c. Taalseksisme stoot vrou op agtergrond. *Die Burger*, 8 Julie.
- Conradie, Pieter. 1989. 'n Hele land ontbloot. Krog-bundel se vroulike verset tref. *Rapport*, 13 Augustus.
- Conradie, Pieter Jaques Jan. 1991. *Die poëtiese teken as inter-tekstuele kruispunt van die geskiedenis en meer spesifiek geslag in die Antjie Krog-teks*. Proefskrif (Ph.D.) Universiteit van Wes-Kaapland.
- Conradie, Pieter. 1994. Estetiese eiendomsbeperk: die politiek van die liggaam. *Stilet* VI(1):69-83.
- Conradie, Pieter. 1996. *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks*. Goodwood, Wes-Kaap: Nasionale Handelsdrukkery.
- Crous, Matthys Lourens. 1990. *Feminisme en lees: Antjie Krog se Lady Anne en Joan Hambidge se Die anatomie van melancholie*. Verhandeling (M.A.) Universiteit van Stellenbosch.
- Daly, M. 1973. *Beyond God the Father. Towards a Philosophy of Women's Liberation*. London: Virago.
- De Beauvoir, Simone. 1953. *The Second Sex*. London: Picador.
- De Bernières, Louis. 1995. *Captain Corelli's Mandolin*. London: Minerva.
- Degenaar, J.J. 1962. *Eksistensie en Gestalte*. Johannesburg: Simondium.
- De Lauretis, T. Feminist Studies/Critical Studies. (In Braidotti 1991:281) Cambridge: Polity Press.
- Derrida, J. 1974. *Glas*. Paris: Galilée. In: Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance. A Study of women in contemporary philosophy*. Cambridge: Polity Press.

- Doty, William G. 1993. *Myths of Masculinity*. New York: Crossroad.
- Dyhouse, Carol. 1981. *Girls growing up in Late Victorian and Edwardian England*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Eco, Umberto. 1985. *The Role of the Reader*. Explorations in the Semiotics of Texts. London: Hutchinson.
- Ehrenreich, Barbara. 1999. The real truth about the Female. *Time Magazine*, March, 15:42-53.
- F.C.M. 1970. Antjie Krog maak debuut met nuwe bundel. *Die Volksblad*, 6 November.
- Fetterley, Judith. 1981. *The Resisting Reader*. Bloomington: Indiana Press.
- Fisher, John. 1969. *The Afrikaners*. London: Cassel.
- Fokkema D.W. en Elrud Kunne-Ibsch. 1979. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. London: C. Hurst and Company.
- Foucault, M. 1970. *The Order of Things*. London: Tavistock.
- Foucault, M. 1972. L'Ordre du discours. (Paris: Gallimard 1971.)Tr. The Discourse on Language. In: *The Archeology of Knowledge*. New York: Random House.
- Foucault, M. 1977. *The Use of Pleasure*. Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, M. 1980a. Truth and power. In: Gordon, C. (ed) *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.
- Foucault, M. 1980b. 'Two Lectures'. In: Gordon, C. (ed) *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester, p. 80-81.
- Foucault, M. 1987. *The History of Sexuality II: The Use of Pleasure*. Harmondsworth: Penguin.
- Fromm, Erich. 1952. *The Fear of Freedom*. London: Routledge.

- Furman, Nelly. 1985. The Politics of Language beyond the Gender Principle? In: Greene, Gayle and Coppélia Kahn. (ed) *Making a difference. Feminist literary criticism*. London: Methuen.
- Gaertner, Johannes, A. 1968. Terms of Aesthetic Approval in English, French and German. *JAAC*. XXXVI(3):341.
- Galloway, Francis. 1981. Antjie Krog – daar is poësie in die vrou. *Die Transvaler*. 15 September.
- Gerdes, Lily C., Osche, Rhona., Stander, Cora., et al. 1981. *Die ontwikkelende volwassene*. Durban/Pretoria: Butterworth.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. 1979. *The Madwoman in the Attic*. London: Yale University Press.
- Goodman, Ralph. 1995. A Jungian Approach to Alexander Popes's The Rape of the Lock. *UNISA English Studies. Journal of the Department of English*. XXXIII(1):26-30.
- Gouws, Tom. 1994. Antjie Krog (gebore 1952). In: Nienaber, P.J. & Van Coller, H.P. (reds.). *Perspektief en profiel*. Johannesburg: Perskor.
- Gouws, Tom. 1996. Kragtige vernuwende poësie van Antjie Krog. *Beeld*, 1 April.
- Hambidge, Joan. 1986. Antjie Krog slaan hier nuwe rigting in. *Die Transvaler*, 27 Februarie.
- Hambidge, Joan. 1989. Belangwekkende digbundel: Antjie Krog se *Lady Anne* wys sy kan sonder Opperman werk. *Beeld*, 18 September.
- Hambidge, Joan. 1995. Poësiechroniek: IV. *Tydskrif vir Letterkunde*. XXXIV(3):122-125.
- Hambidge, Joan. 1997. Helder nuwe insigte gebied in werk oor voorste vrouedigter. *Die Burger*, 28 Mei.

- Hamilton, G.H. 1954. *Manet and his Critics*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Hay-Whitton, Alexander. 1995. Constituting the Feminine. *UNISA English Studies*. Journal of the Department of English. XXXIII(1):31-34.
- Heyn, Dalma. 1993. *The Erotic Silence of the Married Woman*. London: Mandarin Paperbacks.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. History, Theory, Fiction. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1995. *Irony's Edge*. The theory and politics of Irony. London: Routledge.
- Irigaray, Luce. 1985a. *Speculum of the Other Woman*. Translated G.C. Gill. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce. 1985b. *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell.
- James, Henry. (1880). 1984. *Washington Square*. Harmondsworth: Penguin.
- Jansen, Ena. 1996. Tot op die been. *Insig*, Junie.
- Jefferson, Ann and Robey, David. 1984. *Modern Literary Theory*. London: Batsford.
- Johl, Johan. 1981. Nuwe Krog-bundel dalk nog 'n kultusroering. *Die Volksblad*, 27 Oktober.
- J.R.V. 1970. Antjie Krog se debuut bied perspektief. *Die Volksblad*, 10 Desember.
- Jung, C.G. 1956. *Symbols of Transformation*. (ed) Sir Herbert Read, et. al., translated R.F.C. Hull. (The collected works of C.G.Jung, vol.V.) London: Routledge and Kegan Paul.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur*. Band II. Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1992. Antjie Krog se 'Klein Vrede'. *Beeld*, 7 Mei.

- Kannemeyer, J.C. 1993. Lofsang oor die geboorte van 'n kind. *Beeld*, 5 Augustus.
- Kannemeyer, J.C. 1994. 'Lyfpoësie' opnuut beskikbaar. *Rapport*, 31 Julie.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Krog, Antjie. 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1975. *Beminde Antarktika*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1975. *Mannin*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1981. *Otters in Bronslaaie*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1985. *Jerusalemgangere*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1989. Waarom praat ons van 'vroue'-skrywers? *Die Suid-Afrikaan*, nr. 22, Augustus:41-44.
- Krog, Antjie. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- Krog, Antjie. 1994. *Siklus*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.
- Krog, Antjie. 1995. *Relaas van 'n moord*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1998. *Country of my Skull*. Johannesburg: Random House.
- Kruger, Joan. 1981. Hoe oorleef mens moederskap? *Die Transvaler*, 15 September.
- Kundera, Milan. 1986. *The art of the Novel*. Translated L. Asher New York: Grove.
- Laing, R.D. 1967. *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*. Harmondsworth: Penquin Books.

- Leibach, Cornelia. 1986. *Die ontwikkeling in die poësie van Antjie Krog vanaf Dogter van Jeffa tot Otters in bronslaai, met verwysing na verstegniek en komposisie*. Proefskrif (M.A.) Universiteit van Pretoria.
- Lemmer, Erika. 1996. Volminkte sonette in die Krog-oeuvre: "trassies wat uit definisie try breek". *Tydskrif vir Letterkunde* XXXIV(3):75-84.
- Le Roux, André. 1984. Antjie Krog - soos soet lemoensap. *Oosterlig*, 22 Oktober.
- Lockett, Cecily. 1990. *Breaking the Silence. A Century of South African Women's Poetry*. Cape Town: Van Schaik.
- Louw, D.A. 1990. (red.) *Menslike ontwikkeling*. Pretoria: HAUM-Tersiër
- Malan, Charles. 1987. (red.) *Race and Literature/Ras en Literatuur*. Pinetown: Owen Burgess.
- Marini, M. 1977. *Territoires du Féminin*. Paris: Minuit. In: Braidotti, R. 1991. Oxford: Polity Press. pp. 138-139.
- Millet, Kate. 1973. *Sexual Politics*. London: Virago.
- Minnick, R.K. 1978. *Creating Feminist Works*. New York: Barnard College Women's Centre.
- Moi, Toril. 1990. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell.
- Moi, Toril. 1991. *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*. Oxford: Blackwell.
- Moi, Toril. 1994. *Simone de Beauvoir. The making of an intellectual woman*. Oxford: Blackwell.
- Moodie, Anita. 1972. Antjie Krog hét talent. *Rapport*, 19 November.
- Morris, Maeghan. 1988. *The Pirate's Fiancee: Feminism, Reading, Postmodernism*. London: Verso.
- Muecke, D.C. 1982. *Irony and the Ironic*. London: Methuen.

- Müller, Ampie. 1998. Emosies kry aangrypend gestalte. *Die Burger*, 27 Mei.
- Neruda, Pablo. 1973. *Residence on Earth*. (Residencia en latierra) Translated Donald D. Walsh. New York: New Directions.
- Odendaal, B.J. 1993. *Lady Anne – Antjie Krog*. 'n Bundelverkenning met 'n Bloemfonteinse leeskring. *Dolos*, 10 Mei.
- Olivier, Fanie. 1975. Suid- Afrikaanse Letterkunde in 1975. *Zuid Afrika* 52 Nr.11/12, November-Desember.
- Olivier, Fanie. 1981. Antjie Krog neem poëties wraak. *Die Burger*, 26 November.
- Olivier, Fanie. 1996. Begeerte na bevryding. *De Kat*, Oktober.
- Olivier, Gerrit. 1981. 'Ek skryf omdat ek woedend is'. *Rapport*, 1 Januarie.
- Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae*. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. Hammondsworth: Penquin.
- Pakendorf, Gunther. 1992. Ek weet wat 'n vrou is. *Die Suid-Afrikaan*. Februarie/Maart (37):49.
- Pareyson, Luigi. 1960. In: Eco, Umberto. 1985. *The role of the Reader*. London: Hutchinson.
- Pieterse, Henning. 1991. Voorgeskrewe poësie. 2. Lofsang - Antjie Krog. *Tydskrif vir Letterkunde* 29(4):127-130.
- Plumwood, Val. 1989. Do we need a sex/gender distinction? *Radical Philosophy* 51:2-11.
- Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born*. New York: W.W.Norton.
- Robinson, A.M. (ed) 1973. *The Letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas*. Cape Town: Balkema.
- Scheepers, Riana. 1991. *Dulle Griet*. Tafelberg: Kaapstad.

- Scheepers, Riana. 1994. *'n Huis met drie en 'n half stories*. Kaapstad: Tafelberg.
- Schutte, H.J. 1981. Antjie gee nog gedigte van waarde. *Hoofstad*, 1 November.
- Shakespeare, William. 1972. *King Lear*. London: Penguin.
- Shakespeare, William. 1983. *A Midsummer Night's Dream*. Cape Town: Maskew Miller.
- Shakespeare, William. 1992. *Hamlet*. London: Routledge.
- Shklovsky, Viktor. 1965. *Art as technique*. (In: Lemon, Lee T. and Reis, Marian J., eds. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*:3-24. Lincoln, Nebraska).
- Showalter, Elaine. (ed) 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Random House.
- Smith, Marietjie. 1986. *Jerusalemgangers* demonstreer Antjie Krog se groeiende skeppingsdrang. *NALN*, 4 Januarie.
- Snyman, N.J. 1991. Verse van Antjie Krog: Klein vredes van die liefde. *Tydskrif vir Letterkunde* 29(1):95-107.
- Spacks, P.M. 1976. *The Female Imagination: A literary and psychological investigation of women's writings*. London: Allen and Unwin.
- Spies, Lina. 1983. 'n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier, Antjie Krog se roos. In: Botha en Pretorius (red.) *Samehang en sin*. Kaapstad: Tafelberg.
- Stander, Christelle. 1998. *Perversie as betekenis-skandaal*. 'n Literêre ondersoek na die inskrywing van lesbiese subjektiwiteit as metafoor van kontestasie in fallogosentriese tekensisteme. PhD - Dissertasie. Universiteit van Wes-Kaapland.
- Stephan, Helene. 1985. Kragtige en sensitiewe poësie. *Daily Dispatch*, 18 Februarie.
- Tansey, Richard, G. and Kleiner, Fred S. 1996. *Gardner's Art through the Ages*. New York: Harcourt Brace College.

- Ten Berge, H.C. "Rondom Cold Mountain". (Naberig in) Breytenbach, B. 1972. *Skryt. Om 'n sinkende skip blou te verf*. Amsterdam: Meulenhof.
- Theiner, George. (ed) 1984. *They shoot writers, don't they?* London: Faber and Faber.
- Toerien, Barend. 1986. Om die heilige vonk oor taalgrense te laat spat. *Die Burger*, 30 Augustus.
- Van Bosch, Cobus. 1998. Sy skilderye wil visuele vertellings wees. *Die Burger*, 27 Junie.
- Van der Merwe, A. 1975. *Paradoks as Poësie*. Philosophiae Doctor en Afrikaans-Nederlands. Universiteit Rhodes Grahamstad.
- Van der Walt, P.D. 1972. Uit 'n ou stam groei daar nuwe orgideë. *Die Transvaler*, 10 Oktober.
- Van Gorp, H. (e.a.) *Lexicon van Literaire Termen*. Groningin: Wolters-Noordhoff.
- Van Heerden, Ettiene. 1999. Twee beeldhouers gee les. *Die Burger*, 5 Augustus.
- Van Vuuren, Helize. 1989. Spanning tussen esteties en politiek. *Die Suid-Afrikaan*, 3 Desember.
- Van Wyk Louw, N.P. 1986. *Versamelde Prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Zuydam, S.W. 1994. Swakhede van *Beminde Antarktika* en *Manin* (sic!) in 'een band' vasgevang. *Die Volksblad*, 3 Oktober.
- Van Zyl, Ia. 1982. Die baldadigste poësie in Afrikaans. *Die Suidwester*, 1 Februarie.
- Van Zyl, Ia. 1990. Krog bly ryklik prut. *Die Republikein*, 14 Desember.
- Viljoen, Louise. 1982. Digteres in huisvrou voelbaarste teenwoordig. *Die Vaderland*, 29 April.
- Viljoen, Louise. 1989. Krog se virtuose kompleksiteit. *Die Burger*, 28 Desember.

- Viljoen, Louise. 1990. Virtuoso. Eietydse epos dwing bewondering af. *Die Volksblad*, 13 Januarie.
- Viljoen, Louise. 1991a. Susanna Smit en Lady Anne Barnard - enkele aspekte van Antjie Krog se historiese poësie as tagtiger verskynsel. *Stilet*, 3(1):57-79.
- Viljoen, Louise. 1991b. Die teks as transparant: Antjie Krog se Lady Anne binne die Suid-Afrikaanse werklikheid. *Stilet*, 3(2):19-31.
- Viljoen, Louise. 1996. Verhaal van bevryding word vertel en gevier. *Die Burger*, 24 April.
- Wasserman, Herman. 2000. Vele faktore vorm die slagveld van polemieë. *Die Burger*, 14 Junie.
- Wehr, Demaris, S. 1988. *Jung and Feminism. Liberating Archetypes*. London: Routledge.
- Wellek, Rene and Warren, Austin. 1968. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penquin Books.
- Wolf, Naomi. 1990. *The Beauty Myth*. London: Vintage.
- Wolf, Naomi. 1994. *Fire with Fire. The new female power and how it will change the 21<sup>st</sup> Century*. London: Vintage.
- Wollstonecraft, Mary. 1996. *The Rights of Woman*. London: Phoenix.
- Woolf, Virginia. 1992. *To the Lighthouse*. Oxford: Oxford University.
- Wright, George, T. 1974. *The Poet in the Poem*. New York: Gordian.
- Young-Eisendrath, Polly, and Wiedeman, Florence. 1987. *Female Authority: Empowering Women through Psychotherapy*. New York: Guilford.

## **Koerantresensies met ongesertifiseerde outeurs:**

1970. Dogter doen proewe met digwerk soos met lipstif. *Die Volksblad*, 17 Augustus.
1971. Antjie se skoolgedig verduidelik. *Rapport*, 4 April.
1972. Antjie Krog, gewildste SA digteres. *Die Burger*, 9 September.
1985. Die bundel is aan pa te danke. *Beeld*, 18 November.

## **Woordeboeke:**

- Andrews, Joyce. 1990. *The Oxford Paperback Italian Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Carney, Faye. (ed) 1993. *Larousse French-English/English-French Dictionary*. Paris London Edinburgh: Larousse
- De Stadler, L.G. 1994. *Groot Tesaurus van Afrikaans*. Halfweghuis: Southern Boekuitgewers.
- Odendal, F.F., Schoonees, P.C., e.a. (red) 1985. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg: Perskor
- Sykes, J.B. (ed) 1988. *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Oxford: Clarendon Press.

## **Anonieme Bronne:**

Die Bybel.

Encyclopaedia Britannica Volume 18. 1967. Chicago London Toronto: William Benton.