

D I E P O E S I E

van

64 P50  
P5

I N G R I D J O N K E R

deur

OLIVER E. DRIESSE

skripsie aangebied ter voldoening

aan die vereistes vir die

graad

MAGISTER ARTIUM

in

NEDERLANDS en AFRIKAANS

aan die Universiteit van Kaapstad.

MEI 1971

The copyright of this thesis is held by the  
University of Cape Town.  
Reproduction of the whole or any part  
may be made for study purposes only, and

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.

Met dankbare erkenning aan proff. E.Lindenberg  
en H. van der M. Scholtz; en met innige waardering  
aan my vrou, Elise, sonder wie dit alles nie moont-  
lik sou gewees het nie. Deo gratias.

"deur al die mense het jy gekom  
met 'n eenvoudige glimlag  
soos van 'n lang reis

en die reën wat verby is  
het hom verwarm aan my lyf  
die reën van rook en oker"

.....oOo.....

I N H O U D S O P G A A F

<u>INLEIDING</u> .....	p.1
<u>Hoofstuk 1:</u> <u>ONTVLUGTING</u> .....	p.6
<u>Hoofstuk 2:</u> <u>ROOK EN OKER</u> .....	p.31
<u>Hoofstuk 3:</u> <u>KANTELSON</u> .....	p.171
<u>Hoofstuk 4:</u> <u>GEVOLGTREKKINGS</u> .....	p.189
<u>BIBLIOGRAFIE</u> .....	p.193

.....oOo.....

## INLEIDING

1)  
Van Ingrid Jonker is slegs drie digbundels gepubliseer, waarvan een postuum verskyn het. Ten spyte van hierdie skrale oeuvre het haar poësie by verskillende kritici hooggestemde waardering uitgelok.

2)  
In In Memoriam Ingrid Jonker bespreek Uys Krige etlike van Ingrid Jonker se gedigte - op verskeie van sy uitsprake kom ek in my bespreking van Rook en oker terug - en konstateer hy o.m. dat "in haar beste (werk) Ingrid Jonker haar eie individualiteit en persoonlikheid, haar eie stem (het)" (p. 53). Hy vind "die beste van Ingrid Jonker se gedigte eersterangs", en meen dat "in Rook en oker ... minstens twaalf eersterangse gedigte (is) wat myns insiens sal bly staan in ons letterkunde".<sup>3)</sup>  
Krige spreek ook sy verbasing uit dat Dirk Opperman "My pop val stukkend" nie in Groot verseboek opgeneem het nie - hy sê dis "sonder twyfel ... vir my een van die merkwaardigste moderne gedigte wat ek ken".<sup>4)</sup>

Rob Antonissen is moontlik minder geesdriftig, dog meen nietemin dat Ingrid Jonker veral met Rook en oker "meer as genoeg (toon) om mens bly te maak in n

- 
1. Sy is op 19 September 1933 op Douglas, K.P. gebore, en het op 19 Julie 1965 by Drieankerbaai verdrink, twee maande voor haar twee en dertigste verjaardag. Sy was die tweede dogter van die skrywer Abraham Jonker en Beatrice, née Cilliers.
  2. Human & Rousseau, Kaapstad, Pretoria 1966 -- red. Jan Rabie.
  - 3) Loc. cit.
  - 4) Op. cit., p. 73.

tyd van geringe poëtiese belofte." <sup>5)</sup> Hierbenewens sê Antonissen dat "onder (haar) nagelate gedigte, veral dié uit 1964 - 1965 ... daar van die aangrypendste vertolkings van liefdesverlatenheid en gevolglike des-integrasie van alle verband (is) wat ons in Afrikaans besit". <sup>6)</sup> Van haar gedigte sonder hy veral "Dubbel-spel", "L'art poétique" en "Op die pad van die dood" vir nadere bespreking uit.

In die reeds vermelde In memoriam-bundel, pp. 82 - 87, spreek prof. F.E.J. Malherbe die mening uit dat "met die dood van Ingrid Jonker ... die Afrikaanse literatuur n belangrike digteres ontnem (is)". <sup>7)</sup> Hy sê verder: "Sy het haar eie stem, beheers die vrye vers" (op. cit., p. 87). Malherbe bespreek kortliks o.m. "Swanger vrou", vir hom "een van die merkwaardigste gedigte", "Kabouterliefde" en "Bitterbessie dagbreek".

Anna M. Louw skryf: "Met die digkuns van Ingrid Jonker arriveer ons in die jare sestig en vierkantig in die nuwe geesteswêreld wat sedert die einde van die vorige eeu in Europa ontluik het: die wêreld waarin

---

5) Spitsberaad: Kroniek van die Afrikaanse lettere 1961 - 1965, Nasou Bpk., 1966.

6) Op. cit., p. 184.

7) Hierdie bydrae van prof. Malherbe is n uitbreiding, met wysigings, op sy artikel in Die huisgenoot van 3 Julie 1964.

die kunstenaar, ontrief van die troos van absolute waardes, op sy eie soek na sin en waardes in die altyd vermenigvuldigende geestelike chaos van die moderne wêreld." 8)

Ingrid Jonker se poësie het ook internasionaal erkenning verkry, veral d.m.v. vertalings. 9)

Reeds die feit dat daar n In memoriam-bundel vir Ingrid Jonker verskyn het, bewys die belangstelling wat haar poësie gaande gemaak het.

In die lig van hierdie algemene belangstelling, en met die oog op die hoë lof wat haar gedigte ingeoes het, sal dit die moeite loon om die uitsprake daaroor

---

8) "Wat bid ons digters?" - Die burger, 30 Oktober 1969.

9) Verskeie van haar gedigte is in ander tale vertaal; onder meer in Engels (Selected Poems - Ingrid Jonker, vertaal deur Jack Cope en William Plomer, Jonathan Cole, Londen, 1968), Duits, Frans, Hindi ("Ek wil nie meer besoek ontvang nie") en Zoeloe ("Umtwana": "Die kind") - lg. twee vertalings verskyn in In memoriam Ingrid Jonker (vgl. bibliografie), pp. 33 en 50 onderskeidelik. Vgl. ook die agttal vertaalde gedigte van Ingrid Jonker in The Penguin Book of South African Verse - Jack Cope and Uys Krige, Penguin 1968.

Heel terloops is dit interessant om te kyk na die verhouding van Jonker se (vertaalde) gedigte tot dié van ander, meer bekende Afrikaanse digters wat ook in lg. bloemlesing opgeneem is. Teenoor die agt van haar is daar bv. vier van Eugène Marais, sewe van N.P. van Wyk Louw, vyf van Uys Krige, vier van D.J. Opperman, vyf van Elisabeth Eybers en twee van Olga Kirsch geplaas!

In die jongste (2de) uitgawe van Groot verseboek (8ste druk, 1968) is ses gedigte van Ingrid Jonker opgeneem, nl. "Ontvlugting", "By die Goodwood tentoonstelling", "Die kind", "Op die pad na die dood", "Swanger vrou" en "Bitterbessie dagbreek".

aan die werklikheid van die gedigte te toets.

Die vraag ontstaan in hoeverre dié belangstelling werklik suiwer letterkundig is, en of dit nie dalk eerder sy ontstaan aan die vroeggestorwe digteres se lewensomstandighede dank nie. Sou haar tragiese lewe en dood dieselfde romantiese allure vir lesers inhou as dié van Eugène Marais, nege en twintig jaar tevore?

Ek stel my dit in hierdie studie dus ten doel om Ingrid Jonker se poësie uit die biografiese bedding of matrix uit te lig, en die gedigte vir sover moontlik suiwer objektief en fenomenologies te beskou - m.a.w., die gedig self sal telkens die sentrale studieobjek uitmaak. Die drie bundels wat ek sal bespreek, is <sup>10)</sup> Ontvlugting, <sup>11)</sup> Rook en oker en <sup>12)</sup> Kantelson.

- 
- 10) Uitgewery Culemborg, Kaapstad, 1956.  
11) Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1963.  
12) Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1966. Postuum verskyn.

HOOFSTUK 1.

ONTVLUGTING.

.....oOo.....

O N T V L U G T I N G

Ontvlugting is n aarselende debuut wat - ten spyte van poësie hier en daar met besliste belofte - nog mank gaan aan die soort gebreke wat by so n eers- stellingbundel verwag kan word. Die beskeie werkie is moontlik vroeggebore: Paul van Ostaijen sê immers: "Een gedicht moet ten minste èèn jaar kelder hebben".

Een van my stellinge in hierdie beskouing sal wees dat daar in Ontvlugting telkens n soort ignis fatuus voor die niksvermoedende leser opgejaag word: feitlik elke gedig skep verwagtinge, wat dan nie in vervulling gaan nie. Hierdie verskynsel is m.i. die kardinale swakheid in dié eerste bundel. Allerlei tegniese middele word aangewend om so n atmosfeer van verwagting te bewerkstellig, bv. verwysings waardeur n bepaalde historiese verband of sfeer opgeroep word, soos in "Vyf lewens" (p.6):, of depersonalisasie, soos by die titelgedig, "Ontvlugting", wat ek later vollediger ontleed.

Benewens hierdie "ignis fatuus"- verskynsel, is daar ander besware teen die debuutbundel, soos die moeilik motiveerbare, lukraak gebruik van leestekens, en veral interpunksie, wat die lees van heelparty gedigte erg bemoeilik en soms funksielose dubbelsinnig- hede ten gevolg het.

Waar betekenis in die gedrang kom, is dit dan seker nie blote vitterigheid nie om, soos Ernst van

Heerden ook doen, beswaar te maak teen "die volkome willekeurige interpunksie-sisteem, of liewer, gebrek aan sisteem". Van Heerden sê: "Die leser raak kriewelrig as hy die sintaktiese verband sonder hierdie gewone hulpmiddels moet gaan uitpluis, en as hy geen spesiale psigologiese regverdiging vir die gebrek daarin raaksien nie."<sup>13)</sup>

Die leser kom meermale, ook by Ingrid Jonker se latere poësie, voor dieselfde verskynsel te staan; in hierdie verband vind ek haar verdediging van Jan Rabie se Ons, die afgod in die Byvoegsel tot Die burger van 29 November 1958 besonder interessant en insiggewend.<sup>14)</sup>

Die eenselwigheid van vorm val die leser in

- 
- 13) Rekenskap, Nas. Boekhandel, Kaapstad, 1963, p. 84. Vergelyk ook P.D. van der Walt se artikel oor Rook en oker in Tydskrif vir geesteswetenskappe, Jaargang 3, nr. 4, Desember 1963, pp. 323-324, waarin hy'n vraagteken by Ingrid Jonker se interpunksieloosheid plaas, en wonder of dit wel "werklik altyd funksioneel is, selfs waar die organisasie van die taal in vers en strofe dit net-net kan ontbeer".
- 14) In die Byvoegsel tot Die burger van 22 November 1958 trek Aat Kaptein heftig te velde teen Jan Rabie se "krampagtig volgehoue armsalige poging tot duistere mooiskrywery". Hierteen kom Ingrid Jonker in verset; sy vra: "Wat het Aat Kaptein hier om die bos gelei? (Die feit dat geen kommas gebruik word nie? Hy behoort te weet dat sommige groot Franse digters die komma laat vaar het voor die Eerste Wêreldoorlog. En het hy nog nooit die beroemde prosa van James Joyce of Hemingway gelees nie?)" Jonker self tree egter nie konsekwent op m.b.t. interpunksie, hoof-en kleinletters, ens. nie, soos ek later sal aantoon.

hierdie eerste bundel op. Uit die vyf en twintig gedigte waaruit Ontvlugting bestaan, is nie minder nie as neëntien rymende koeplette - d.w.s. 76%; die origes word soos volg gekonstrueer: twee bestaan uit kwatryne, een uit twee versparagrawe en drie uit drie strofes elk. Hierdie strenge patroonmatigheid verdwyn feitlik geheel en al in Rook en oker.

Sterk adolessent is ook gedigte soos die reeds vermelde "Ontwaking" (p. 25), wat met al sy skyn-diepte slegs wil te kenne gee: "Vandat ek van myself as mens bewus is, is ek in ontoegeeflike verset teen die kleinburgerlikheid" - vgl. die slotkoeplet:

"en byt koppig teen die grys uitgediende  
<sup>15)</sup>  
bourgeois kritiek van familie en vriende."

Die ergste voorbeeld van onvolwassenheid in die bundeltjie is m.i. egter "Die skildery" (p. 9), met bv. die ongemotiveerde sprong in die tweede koeplet:

"hier waar ek nou begin om jou te haat"

en die voorlaaste koeplet wat nie kohorent beeld nie, en erg retories aandoen:

"Om jou te soek teen duistere rante  
verflenter en verwaai na alle kante" -

"na alle kante" is n suiwer stoplap. Let veral op die

---

15) Kursief gedruk in die gedig self! Waarom? Die woord is lank reeds as erkende Afrikaanse term in algemene gebruik aanvaar. Vgl. Verklarende woordeboek, en Kernwoordeboek.

slot, wat kinderlik-naïef die hele voorafgaande gedig skyn te negeer, met hinderlike sentimentaliteit en inkonsekwensie:

"Om jou te vind en fluist'rend te bely:

Daar kan geen haat wees tussen jou en my".

Om sommige van die probleme wat by Ingrid Jonker se vroeë poësie opduik nader te probeer presiseer, sal ek enkele gedigte uit Ontvlugting in besonderhede ontleed.

As eerste voorbeeld neem ek "Vyf lewens" (p.6), die tweede gedig in Ontvlugting. Die gedig bestaan uit nege rymende verspare. Opvallend is die afwesigheid van leestekens; daar is slegs drie kommas in die gedig, waarvan twee binne die tweede versreël van die vierde koeplet voorkom:

"dis ek, dis ek, wat in die spieël staan!"

en een - eintlik ook oorbodig! - in die vyfde koeplet:

"n sierlik, pagel-sirkus akrobaat".

Verder is daar drie uitroepstekens, aan die einde van koeplette vier, ses en agt, onderskeidelik. Drie kolletjies (...) sluit die gedig af. Elke koeplet begin met 'n hoofletter:, albei reëls van die slotkoeplet word op dié wyse ingelei.

Die byna totale afwesigheid van leestekens is moontlik regverdigbaar uit die feit dat elke koeplet 'n afgebakende, outonome gedagte-eenheid uitmaak, hoewel

dit nog nie verklaar waarom daar nie dan ten minste ná sommige eerste reëls n komma of kommapunt - of aandagstreep of dubbelpunt gebruik word nie; daar is bv. n voelbare hiaat na die openingsreël van die vierde verspaar: die tweede reël van die koeplet begin ook nie met n hoofletter, soos dié van die slotkoeplet nie, wat m.i. op n inkonsekwensie dui. Vergelyk dié twee koelette:

Vierde koeplet:

"Teerheid en tering speel in sy oë saam  
dis ek, dis ek, <sup>16)</sup> wat in die spieël staan!"

en neënde koeplet:

"Die vyfde Collins maak my nugter  
Die papie roer en ek word digter..."

Hierdie lukraak gebruik van hoofletters is n ander kenmerk van Jonker se vroeë gedigte: vergelyk "Die blommeverkoopster" (p. 20) (sesde en tiende koelette; "Aia" in die sestiede verspaar sal wel n aanspreekterm as surrogaat vir n eienaam wees, soos "Oom", vir "oom Piet", en dus geregverdig); in "Vyf lewens" lyk die gebruik van hoof- en kleinletters heeltemal ongemotiveerd; "John Collins" word met hoofletters geskryf; so ook "Roelandstraat" en "Collins" (lg. in die slotkoeplet.)

---

16) Hierdie tweede komma lyk vir my ook funksieloos en derhalwe foutief.

Hierteenoor skryf sy "renaissance", "mona lisa", "da vinci", "karmeliete vader" en "pagel-sirkus".

n Mens is genoodsaak om hierdie inkonsekwente skryfwyse tuis te bring onder die klag van irrelevante verwysings en skynbaar sinvolle leidrade wat nêrens heen lei nie.

Nog ernstiger irrelevant is die werklike opnoem van name wat die vermoede laat ontstaan dat daar n aaneenlopende verband in die struktuur van die gedig verwag kan word - dit vereis egter geen diepgaande ontleding van bv. "Vyf lewens" nie, om te ontdek dat die verwysings na "renaissance", "da vinci", ens. eintlik funksieloos is. Erger nog: dié name word lukraak opgenoem, ook wat chronologie betref; ná die Renaissance en Da Vinci (14 - 16de eeu) word n Karmeliete vader (ongeveer 12de eeu) genoem. Hierna is daar weer n geweldige tydsprong tot by n Pagel-sirkus akrobaat<sup>17)</sup> (20ste eeu)!

As n mens hierdie gedig met N.P. van Wyk Louw

---

17) Daar is n merkwaardige parallel vir "Vyf lewens" in "De wandelaar" in die gelyknamige bundel van Marthinus Nijhoff, waarin ook sprake is van gedaantes uit verskillende sferes, insluitende die Renaissance-kunstenaar en die straatfiguur; ook Nijhoff se gedig maak melding van n spieël. Laasgenoemde gedig verskil egter van Ingrid Jonker s'n in die opsig dat die normale historiese opvolging daarin voorkom - bv. die Middeleeue en die Renaissance voor Baudelaire, ens. - teenoor die heeltemal patroonlose, achronologiese opnoem van name in "Vyf lewens".

se "Ballade van die nagtelike ure" en "Ballade van die drinker in sy kroeg" vergelyk, word jy dadelik getref deur die konsekwensie en deurlopendheid van lg. gedigte - wat nie wil sê dat dié gedigte "maklik" of ongekompliseerd is nie; alles-behalwe. Veral "Die drinker" is kompleks genoeg; maar die opeenvolging van gegewens in Louw se twee gedigte het 'n noodwendigheid waarvan by Ingrid Jonker s'n geen sprake is nie. In "Nagtelike ure" speel 'n persoonlike dramatjie hom stadium vir stadium af "tussen elfuur en kwart oor twee", en vorder die geliefde van "die honger en dors" in die minnaar via "n ligte brug" tot waar haar hare "n bose strik" vir sy vingers word; daar word ook in "Die drinker" van iemand gepraat wat "hang en wat gevange in die spieëls is en roer in vreemde vlakke en kringe" - hier ook het ons wat D.J. Opperman noem "n stadige spel van dissosiasie onder invloed van drank en spieëls waar die drinker uit sy ego verskillende alter ego's sien losskuif",<sup>18)</sup> totdat hy uiteindelik

---

18) Digters van Dertig, Nas. Boekhandel Bpk., Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, 1953, p. 232.

Hendrik Marsman (Poëzie en prosa, J.L. van Schaik, Bpk., Pretoria, 1943, pp. 72 - 74) vertel in sy "Clean-shaven" van 'n soortgelyke "ander-dimensionale" ondervinding, waar hy vanuit die haarkapperstoel homself ad infinitum vermenigvuldig sien in die spieëls - iets soos die "Through the looking glass"-fantasie van Lewis Carroll. Vgl. ook Ingrid Jonker, "Dubbelspel" (p. 23).

"rus ... soos in modder, warm,  
wat in die vlei gestowe word.  
En ek begin verskriklik weet  
hoe helder alles stort".

Langs hierdie voorbeelde word Ingrid Jonker se depersonalisasie in "Vyf lewens" bloot pretensieus; dit lei nêrens heen nie. Sy benut ook geensins die metamorfose-beeld van die "papie" wat slegs aan die slot genoem word nie; enersyds hou dit geen verband met die ander beelde in die gedig nie, en andersyds kom daar niks van die interessante moontlikhede van die papie - bv. as voorstadium van die vlinder - tereg nie.

Duister is ook die "jy"-verwysing van die tweede koeplet - soos so dikwels by Jonker. Die Mona Lisabeeld skyn te spreek van 'n vrouefiguur:

"Jy is die mona lisa..."

wat dus die moontlikheid van 'n minnaar kan uitskakel. Moontlik spreek sy die gedig self objektief aan: weer eens is die woorde egter verbandloos; daar is geen verdere verwysing na of verduideliking van die "jy" nie, wie of wat dit ook al is. Dit is selfs net moontlik dat sy haarself aanspreek; maar die gedig bly duister.

19)  
Waarom juis "pagel-sirkus akrobaat"? Die

---

19) Dit is ook nie duidelik waarom "sierlik" in plaas van die gewone "sierlike" gebruik word nie. As dit elisie metri causa is, word dit nie so aangedui nie.

eienaam wek wel assosiasies van 'n bekende Suid-Afrikaanse sirkus, maar die verwysing het geen duidelike funksie in die geheelverband nie. Ons bevind ons dus in die soveelste doodloopstraat.

Aan die kredietkant kan 'n mens noem woordspeeling soos by "Teerheid en tering" in die vierde koeplet - glashelder is dit nie, maar die betekenis skyn naasteby so iets te wees soos: "Hy is uitge-  
teer a.g.v. 'n asketiese leefwyse en in sy gelaat bespeur ek tere medelye". 'n Mens dink ook onwillekeurig aan C. Louis Leipoldt se "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie": "Kinkhoes en tering, sonder melk."

Ek vind die gekonsentreerde beeld van "Ster-nat" (sewende koeplet) nogal besonder effektief, met sy suggestie van sterre wat in die blinknat straatoppervlakte weerkaats word, en die newegedagte van verlange na die veraf onbereikbare, versinnebeeld deur "ster".  
20)

"Vyf lewens" bly dus na alles slegs spel, wat nooit tot 'n mededeling i.v.m. die vyf (?) lewens kon nie. Die name wat opgenoem word, is geeneen eintlik ter sake nie, met die moontlike uitsondering van Da Vinci (tweede koeplet). 'n Mens wonder aan die slot waarom dit eintlik alles veronderstel was om te gaan.

---

20) Vgl. Krige, "Die soldaat"; en talle ander soortgelyke ster-verwysings in die poësie. Sy kan selfs bedoel dat die sterre soos druppels op die straat blink: dus, 'n mooi beeld, wat allerlei interpretasiemoontlikhede inhou.

"Puberteit" (p.8) is ook n baie troebel gedig, waarin onrypheid nog sterk na vore kom. Die gedig bestaan uit ses rymende verspare, met die gewone "ekonomie" wat interpunksie betref. Elke koeplet is weer eens n geïsoleerde sintaktiese geheel - trouens, die verspare is té geïsoleer van mekaar, want hier ook is daar soos by "Vyf lewens" geen werklike strukturele samehang in die gedig nie.

Op die oog af is dit die besinning van n jong meisie oor die misterie van die proses van volwassewording. By nadere ondersoek duik daar egter allerlei probleme op. Reeds in die eerste twee koeplette word n mens erg in die mededeling verstrik; daar is sprake van n "kind" wat waarskynlik drie handelinge uitvoer of ondergaan: sterf, wegsink en verdrink. "Sterf" en "verdrink" - ook "wedsink", in die konteks? - is hinderlik toutologies; die beste wat van "verdrink" gesê kan word, is dat dit moontlik "gestarf" in n mate presiseer.

"Onbederf" aan die einde van die eerste verspaar is problematies; dit is moontlik n op die spits gedrewe teenstelling tussen "bederf" en "gestarf", maar kan beteken dat die kind nooit deur haar ouers "bederf" is - bv. met geskenke, ens. - nie.

Met die derde koeplet kom n mens weer voor die problematiese "jy" te staan. Die "jy" is verantwoordelik vir die verandering by die spreker; van n hele reeks moontlikhede is die waarskynlikste dat puberteit aangespreek word. Skuldgevoel, die bekende

konkomitant van adolessensie, word geobjektiveer.

Die woordgebruik bly egter verwarrend. Die gebrek aan interpunksie laat ook twyfel ontstaan oor wat presies bedoel word; slaan "verwaarloos, blind en onbederf" (1:2) op (a) "die kind in my"; of (b) op die wyse waarop die kind gesterf het; of (c) op die wyse van sy wegsink en verdrinking? In elk geval gaan "verwaarloos" en "onbederf" vir my gevoel nie saam nie. En waarom "blind"?

Duister is "onwetend soos n dier" van die derde koeplet. Sou dit "redeloos" (soos n dier) beteken? n Dier "lag" immers tog nie! Die "fiesta" wat "gevier" word, "ru gebaar" en "wit vuur van jou tande" lewer probleme op: nie een van dié uitdrukkings hou enigsins verband met die oorgang van n persoon uit sy of haar kinderdae na puberteit nie, en die personifikasie van laasgenoemde proses is oordrewe en onoortuigend.

As geheel gesien, is "Puberteit" vol "mooi" uitdrukkings en ondeurdagte beelde; die leser staan uiteindelik verslae, en sonder enige duidelike beeld van wat die gedig eintlik wou oorbring.

n Volgende gedig waarby ek wil stilstaan, sonder om dit in besonderhede te ontleed, is "Die blommeverkoopster" (p. 20). My hoofrede hiervoor is om Ernst van Heerden se stelling in Rekenskap

---

21) Rekenskap: Letterkundige opstelle, Nas. Boekhandel, Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, 1963, p. 85. Ek verskil reeds van sy uitsprake oor bv. "Vyf lewens" wat hy "geheel op peil" vind; ook is "puberteit" vir hom "meer as gedeeltelik geslaag". J.C. Kannemeyer (Kriterium, 1:2, Julie 1963, p. 17) vind Van Heerden se oordeel oor Merwe Scholtz en Ingrid Jonker "korrek", maar "bepaald te hooggestem, veral agterna gesien".

i.v.m. dié gedig te ondersoek.

Hy wys in sy bespreking van Ingrid Jonker se vroeë poësie op n paar aktuele sake, soos onsuiwer ryme (Collins/renaissance; ens.), sonder om dit egter verder te voer.

Oor "Die blommeverkoopster" sê van Heerden:  
"Die blommeverkoopster" is insiggewend m.b.t. die moontlikhede en die beperkinge van haar talent. Die gedig se inset en eerste 'boog' is vol verdienste (n paar horterige reëls dáárgelate). Maar die tweede deel, met die meer gekompliseerde verwickeling <sup>22)</sup> weg van die konkrete, bevredig my minder. Ek aanvaar dit nog tot by

23)

Dit is ek ... deftig en fiets  
wat die dames en here met my bruin oë piets,  
maar daarna word die verloop vir my kunsmatig in die volslae verwydering weg van die eerste sfeer, in n metafisiese bespieëling wat met betrekking tot n eenvoudige blommeverkoopster net nie meer eg is nie."<sup>24)</sup>

Dit is n interessante gevolgtrekking; ek meen egter Van Heerden is op n dwaalspoor gelei deur enkele verskynsels in die gedig, wat in der waarheid minder funksioneel is as wat hulle lyk.

---

22) My kursivering.

23) "Fiets" moet natuurlik "viets" lees.

24) My kursivering.

Eintlik begin die igras fatui in "Die blomme-  
verkoopster" reeds by die drie sterretjies <sup>25)</sup> wat  
die twee dele ("boë", soos Ernst van Heerden hulle  
noem) van die gedig skei - n heeltemal onnodige  
en kunsmatige skeiding, want die tweede gedeelte  
bring nie só n groot vernuwing in die verloop van  
die gedig nie; hoogstens n bietjie meer, doodna-  
tuurlike, dagdromery. Die arbitrêre, ongemoti-  
veerde gebruik van aanhalingstekens by suggestiewe  
woorde soos "lewensuitkyk" en "siel" (twee  
maal) sal wel vir verdere mistasting gesorg het.  
Dieselfde beswaar geld vir hierdie aldus geïsoleer-  
de en beklemtoonde woorde as vir die funksielose  
opnoem van name in "Vyf lewens": hulle lei naam-  
lik nêrens heen nie. Ewe funksieloos is m.i. die  
vier kolletjies aan die einde van die twintigste  
verspaar - die een waarin die woorde hierbo  
aangehaal voorkom. Alles werk steeds mee aan die  
skep van verwagtinge waaraan nie voldoen word nie,  
en wat lei òf tot frustrasie by die leser, òf tot  
waninterpretasies soos Van Heerden s'n by hierdie  
gedig.

n Mens soek na diepte en subtiliteite wat een-  
voudig nie daar is nie. <sup>26)</sup> "Die blommeverkoopster"

---

25) boaan p. 21.

26) Met Rook en oker, haar volgende bundel, is  
die opset heel anders, hoewel probleme ook  
daar nie uitbly nie. Maar selfs in Ont-  
vlugting kom reeds voortekens van iets goeds,  
soos ek by "Ontnugtering" probeer aantoon.

het as tema n kleurlingmeisie 27) wat vertel en bespieël oor haar daaglikse lewe, teen die agtergrond van armoede en gebrek:

"... Buite die ruite dwaal  
die stad se honger kinders koud en kaal".

Hoewel nie baie eksplisiet nie, en vertroebel deur verwarrende verwysings soos hierbo aangedui, gaan die vier koeplette aan die slot eintlik oor die meisie se voorstelling van haarself as die minnares van die "Meneer met ontwaakte blou oë wat staar," veel eerder as wat sy filosofeer.

Die hele tweede helfte van die gedig het te maak met haar fantasie: sy stel haar voor as n ryk vrou, waarskynlik n.a.v. die gelukkige assosiasies wat die bossie kalkoentjies in haar wek; sy sal gneie etes geniet en sorgeloos lewe. Dan droom sy van die aantreklike blou-oog man vir wie sy imponeer en wat haar uiteindelik "verraai".

Problematies is vir my die moment van oorgang uit die dagdroom in die "werklikheid" van man: meisie-verhouding en "verraad." Dit het bes moontlik ook daartoe bygedra om Ernst van Heerden - verkeerdelik - "metafisiese bespieëling" in die gedig te laat sien.

---

27) Haar ras kan uit allerlei verwysings afgelei word; bv., "kreef", "agterstraat", "krot", "Aia", ens., almal binne die sfeer van die gedig.

Ek volstaan met die volgende voorbeelde van "vulsels" en twyfelagtige woordgebruik in "Die blommeverkoopster": die rymwoorde "gister/digter"; "aflos" (dertiende koeplet); "grens", as baie dubieuse werkwoord (in die vyftiende koeplet); "waarin ek verkeer" (vyftiende koeplet) is ook lomp-retories. Verder is daar gevalle soos onderaan p. 20:

"... in my n geesdrif, onuitspreeklik teer" - waar "onuitspreeklik" vir my gevoel min meer as n stoplap is, terwyl "teer" "mooi" - vaag - is. Ek het ook my bedenkinge oor die neëntiende koeplet, boaan p. 22:

"Jy hou van die nooi met die windmaker-gees  
wat die krag van jou manlikheid uittart en lees".  
Afgesien van die woorddeel "windmaker", doen "lees" hinderlik aan.

n Interessante gedig, en n mooi voorbeeld van Ingrid Jonker se vroeë bieppoësie, vind ons in "Dubbelspel", (p.23). Rob Antonissen noem dit "die treffendste gedig in Ontvlugting"<sup>28)</sup>. Hoewel ek eerder dié toekenning aan "Ontnugtering" sou wil maak, is "Dubbelspel" nietemin die moeite werd om van naderby te beskou.

Die gedig bestaan uit vier rymende verspare;

---

28) Op. cit., p. 180.

opvallend is die groot aantal valsryme - betreklik gesproke meer as by enige ander gedig in die bundel; slegs die derde koeplet toon volrym. Die tweede koeplet bring onmiddellik met sy saaklike mededeling n polariteit in die situasie:

"Die een spieël in my kamer was  
blink-glad, die ander een gebars" 29)

Tussen dié twee pole ontstaan die innerlike spanning van die gedig; die titel gee reeds n aanduiding daarvan: "Dubbelspel". n Irreële atmosfeer word gesuggereer, waartoe die assosiasies van die gebarste spieël effektief meehelp: uit die volksge-loof weet n mens van allerhande bygelowe wat sedert die vroegste tye aan spieëls kleef.

Die "dubbelspel" wat hier beskryf word, vind plaas tussen die spreekster en haar spieëlbeeld - dus, haar alter ego, haar ander, verborge self. Antonissen sien in dié "spel" bewys van elke mens se "dubbelwese"... elke mens (is)n in sigself verdeelde wese ... en verder nog: dat elke verhouding tussen mense - en elke oomblik van die bestaan impliseer so n verhouding - n dubbele dubbel-<sup>30)</sup>spel is."

Ek weet nie of ons geregverdig is om soveel uit

---

29) My kursivering.

30) Op. dit., pp. 180-181. Die... "kierangspeel" is reeds n aanduiding van die spel met n weerkaatsing.

dié gedig te probeer put nie, maar dit het beslis meer diepte as feitlik al die voorafgaande gedigte, en is veel minder opsetlik duister. Soos "Ontnugtering" gryp "Dubbelspel" vorentoe na Ingrid Jonker se volgende - en beste - bundel, Rook en oker. Daar is iets van S.J. Pretorius se "Die kranksinnige" in "Dubbelspel":

"In hierdie klein vertrek  
van vlees en been,  
is twee. Die een  
is gek,  
die ander, Ek",

hoewel dit die angs van laasgenoemde gedig mis.

Suggestiewe woordgebruik sluit in die "speel-speel-spieël"-kombinasie wat die klankmoontlikhede van dié woorde ten volle benut; <sup>31)</sup> "god-mens", wat benewens ander betekenismoontlikhede ook tot die polariteitseffek bydra; opmerklik is ook die teenstelling tussen "god-mens" (klein letter) in die derde koeplet en "God" (hoofletter) in die vierde; <sup>32)</sup> en die ooreenkoms, maar op twee vlakke, ding en mens, tussen "gebars" en "verwond".

---

31) Die /ɔ/ -klank wat tot agt maal in die gedig voorkom, verleen n ondertoon van onafwendbare onheil aan die skynbaar lughartige "spel".

32) Al word "God" hier as suiwer ekspletief gebruik, doen dit m.i. nie af aan dié stelling nie. Die woord doen nie aan as n blote stoplap nie.

Om tot die bou terug te keer, is dit interessant dat die ritme van "Dubbelspel" halfpad deur die gedig verander van viervoetige na vyfvoetige jambes; dié wysiging in die metriese patroon hou verband met die vordering in die gedigsverloop - die saaklike mededelings in die eerste twee verspare vereis die kortaf viervoetige versmaat, wat ook uitstekend pas by die "knikop-praat"; daarenteen leen die stadiger pentameter hom weer tot die geselstoon van die derde en vierde koeplette, waar die "jy" - die "alter ego" - nou direk aangespreek word.

"Dubbelspel" is dus baie bevredigend, as geheel geneem, en veral vergeleke by heelparty ander gedigte in Ontvlugting. Dit dien as voorloper tot wat ek as die beste werk in hierdie debuutbundel beskou - "Ontnugtering" (p. 29).

Wat onmiddellik by hierdie <sup>19.</sup>gedig opval, is die onkonvensionele vorm:<sup>33)</sup> dit bestaan uit twee versparagraawe van ongelyke lengte - 9 en 4 versreëls onderskeidelik. Dié aspek van "Ontnugtering" dui reeds op vernuwing - daar is n besliste breuk met die eenselwigheid van die vorige gedigte. Meer nog: daar is dieselfde effektiewe aanwending van klanke soos reeds by "Dubbelspel" te bespeur was; hierdie verskynsel sal al hoe meer in Ingrid Jonker se poësie voorkom, namate sy meer bedrewe word en

---

33) D.w.s., onkonvensioneel, gesien teen die groot aantal gedigte wat in koepletvorm geskryf is.

haar kuns aan diepte wen. Die /ɔ/ -klank wat ons by "Dubbelspel" bemerk het (kyk voetnoot 31), tree nou weer op; hierdie keer verleen dit n monomane kwaliteit aan die gedig wat ook in sy ritme byna aan n aftelrympie herinner.

Hierdie /ɔ/ -klank kom, as ons die titel byreken, nie minder as elf maal in die gedig voor nie; dit tree sterk funksioneel in die rym op - al om die ander reël rym op dié klank, met vals- of half-<sup>34)</sup>ryme in die eerste versreël ("spot"), die neënde ("rok") en die slotvers ("spot").

n Mens wonder, wat die titel betref, na aanleiding van die gedig self, of iets soos "Uitgevang" nie nader aan die waarheid sou gekom het nie. Die digteres is nie soseer ontnugter nie, as wat sy gedwing is om as 't ware kleur te beken. Sy is "ontsyfer" - moontlik nie die beste woord nie, maar n mens begryp iets van die gevoel wat aanleiding gegee het tot die gebruik daarvan -

"Nou het hul my ontsyfer";

sy voel dat "hulle" haar agtergekom het; haar poësie totnogtoe was nie haar ware verskuns nie:

"Ek wou die wêreld fop:

Ek wou my aan hul voorstel

As n klein rooiwang pop."

---

34) As ons die "-op"-uitgang as die basiese eindrym in die gedig beskou, daar dit die meeste voorkom (vier maal).

Met hierdie gedig is ons by n kentering in die poësie van Ingrid Jonker: sy is die "klein dogter-tjie"-stadium ontwasse, en met die aanvaarding van die nuwe bedeling, so voel sy, kan "hulle" maar spot. Voortaan sal n groter eerlikheid en nugterheid<sup>35)</sup> haar werk kenmerk; n nuwe dag het aangebreek -

"Die dag roer uit sy papie

Die kuiken uit sy dop ...

Met hierdie oggend is ek uit

My kierang en my rok:"<sup>36)</sup>

(Die verwysing na "spot" - moontlik inter alia met die skamelheid van haar oeuvre? - herinner aan N.P. van Wyk Louw se "Man met frokkie" uit Tristia!)

Daar is fyn ironie in die woord "verwronge":

"en staan ek voor hul op

As die verwronge digter"<sup>37)</sup> -

m.a.w., "sy is glad nie so onskuldig soos sy haar

---

35) Dus tog "Ont -nugter- ing"!

36) Sillepsis word effektief in die gekonsentreerde beeld van "uit sowel kierang as rok" gebruik; daar is ook n mooi suggestiewe beeld (implisiet) by "dag...papie", van die son, wat soos n vlinder sal opgaan. En die kuiken wat uit sy dop roer, voer die gedagte van geboorte - wedergeboorte - nog verder; veral is daar die suggestie van komende groei.

37) My kursivering - O.E.D.

vroeër voorgedoen het nie; daar skuil diepsinnig-  
heid agter haar kantige naïwiteit"!

Suggestiewe woordgebruik wat die sfeer van die  
kind - dit wat nou ontgroeï is - goed op-  
roep, vind ons in "fop" en "pop". Minder bevre-  
digend is die vierde versreël:

"Die slaap roer uit my wese",

wat m.i. swak geformuleer is, hoewel die woord  
"slaap" weer goed met "papie" verband hou.<sup>38)</sup>

"Rok" in versreël 9 suggereer 'n doelbewuste bedek-  
king, nou afgeleë. "Oggend" - soos "papie" -  
suggereer "ontwaking".

Dit is dus duidelik dat hier iets in Jonker se  
digterskap na vore kom wat ons 'n besef laat kry van  
haar potensiaal. Selfs meer nog as by "Dubbelspel",  
is feitlik elke middel in "Ontnugtering" funksio-  
neel aangewend: woordkeuse, ryme en strofepou -  
die kort versparagraaf waarmee die gedig eindig, volg  
effektief op die besef in die langer eerste strofe  
dat die tyd vir "kierang" vir goed verby is -

"en staan ek voor hul op

As die verwronge digter";

die sikliese slotreël met sy uitdaging (en uittar-  
ting!) is 'n sterk sluitsteen vir die gedig:

---

38) 'n Mens dink bv. onwillekeurig aan "fop-  
speen". Ook "kierang" herinner aan die  
wêreld van die kind. "pop" en "papie"  
kan ook etimologies met mekaar in verband  
gebring word. Sy ont - "pop" dus letterlik!

39)  
"Laat hulle spot!"

Om hierdie beskouing oor Ontvlugting af te sluit, verwys ek volledigheds- en interessantheidshalwe kortliks na verskeie uitsprake oor die bundel.

40)  
Ernst van Heerden noem dié gedigte "adolesente verse... adolessent alleen in die ... tematiese stof, en dikwels volwasse reeds in die knap en selfversekerde vormvermoë en in die rake begrip van wese onder die skyn van dinge ..." Hy hou die meeste van die liefdesgedigte, maar vind dat "die grootste gevaar wat haar poësie bedreig (in daardie stadium was): te veel kop, te min hart". Sy "het in hierdie beskeie bundeltjie reeds blyke gegee van meer as gewone talent".

Myns insiens kom daar van "vormvermoë" in Ontvlugting eintlik - behalwe, soos ek probeer aantoon het, by "Dubbelspel" en "Ontnugtering" - baie min tereg: juis die eenselwigheid van die

- 
- 39) Ongelukkig hinder die lukraak hoofletters ook nog: i.p.v. slegs versreël 11, kon minstens reëls 3, 7, 9 en 12 met kleinletters begin het. Interpunksie skyn beter gemotiveer te wees as by heelparty vroeë gedigte; 'n komma na vers 2, 'n punt na vers 4 en 'n aandagstreep na die voorlaaste reël kon die effektiwiteit van die segging verhoog het. Maar puntuasie - of die afwesigheid daarvan - skep ten minste geen semantiese probleme a.g.v. sintaktiese duisterheid in hierdie gedig nie.
- 40) Op. cit., pp. 84-86. In Kriterium, Jaargang 1, nr. 4, Jan. 1964, p. 7, noem Van Heerden Ontvlugting "n ongelyke debuut wat in liefdesdesillusie en derivatiewe 'drade' verstrengel geraak het. Maar haar talent was... onmiskienbaar".

koepletvorm verongeluk so 'n moontlikheid. Ek twyfel ook of daar werklik sprake van noemenswaardige "volwassenheid" in die oorgrote meerderheid gedigte in hierdie bundel kan wees.

Rob Antonissen merk van Ingrid Jonker se debuutbundel op dat "hierdie verse van die leser geen besondere inspanning (verg) nie, is selfs eerder 'fasiel' te noem". Hy wys op die digteres se "voorliefde vir distigon-gedigte en die hoë persentasie sintaktiese inversies (Vf.+ subj:)," wat s.i. "die vermoede (wek) dat hier 'n ritueel aan die gang is... dit bly (egter) maar ritueel... waarin lewe en wêreld en ek... maar slegs Ingrid Jonker se speelgoedjies"<sup>41)</sup> is.

Ek is nie so seker van die rituele element nie - ek twyfel of sy in daardie stadium werklik tot so iets in staat was:, dat sy met spel en "speelgoedjies" besig was, met as middele die tegnieke wat ek in hierdie studie bespreek het, ly vir my geen twyfel nie.

Verder verwys Antonissen na "n miskende digterpose à la Keet, sy dit dan... meer sinies, meer gesofistikeerd ..." as deel van haar "spel".<sup>42)</sup>

---

41) Kern en Tooi, Kroniek van die Afrikaanse Lettere, 1951-1960, Nasou Bpk., 1963, pp. 163-164. Op p. 180 van Spitsberaad, waarna ek reeds verwys het, sê Antonissen dat dit geen geheim is nie "dat hierdie aanhefbundeltjie vry onvolgroeid was en dus... ietwat voorbarig sy verskyning gemaak het". Hy meen egter 'n aantal gedigte het "reeds persoonlikheid", en sonder veral "Dubbelspel" as voortreflik uit; dit dui vir hom die sleutelbegrip in haar poësie aan.

42) Op. cit., p. 164.

Waar dit nie heeltemal duidelik is na watter gedig-  
(te) hy spesifiek verwys nie, meen ek hy het moontlik  
"Ontnugtering" in die gedagte gehad. Ek lees dié  
gedig egter heel anders, soos ek hierbo aangetoon  
het.

Dit is ook opmerklik dat in die reeds vermelde  
Penguin Book of South African Verse, waarin Engelse  
vertalings van agt van Ingrid Jonker se gedigte ver-  
skyn, nie n enkele gedig uit Ontvlugting opgeneem is

~~nie, terwyl Rook en oker deur sewe en Kantelson~~

ig word: n veelseggende  
e redes daaragter was!  
e uitgawe, agtste druk,  
ee gedigte uit Ontvlug-  
en "By die Goodwood

Jonker sê Uys Krige van  
"nog baie onryp" is,  
invloede nog geensins  
teenlopend oordele oor so  
aruit dat Krige in dié  
Goodwood-Tentoonstelling"

Ontvlugting, as geheel  
t in Rook en oker tot

ware poësie sou groei, en n mens kan die debuutbundel  
as n oefenloop vir die tweede beskou.

- 43) p. 52.
- 44) Op. cit., p. 52.

n. DIREKTEUR BIBLIOTEEKDIENS  
Postbus 301, Bloemfontein 9300  
Tel: (051) 401-2228

versoek).

n Hernuwing kan wel aangewra word  
(indien werklik nodig en betyds den

Geen hernuwing is moontlik nie.

elke bron wat laat terugbesorg word.

Die biblioteek het n boete van R1,00 per dag

19/8/91

op

geleen op voorwaarde dat dit terugbesorg word

Hierdie bron is deur n ander instansie aan o

Verwys:

Presse

Geagte

SEKSIE INTERLENINGS

AFDELING BRONVERSKAFFING

BIBLIOTEK- EN INLICHTINGSDIENS

UOVS

(891)

Dr van Zuydam

HOOFSTUK 2.

R O O K   E N   O K E R

.....oOo.....

Rook en oker, Ingrid Jonker se tweede bundel, toon verrassende vooruitgang op Ontvlugting en word<sup>1)</sup> allerweë as die hoogtepunt van haar oeuvre beskou. Of Rook en oker wel dié lof verdien, sal aangetoon moet word na aanleiding van ontledings van die voor-treflikste gedigte daaruit.

Die digteres verdeel die 39 gedigte waaruit Rook en oker bestaan in vyf groepe, waarvan egter slegs een afdeling, nl. "Intieme gesprek" (pp.15-24), duidelik interne samehang vertoon. Die oorblywende vier afdelings mis hierdie innerlike homogeniteit, en die 31 gedigte daarin kon net so goed anders gerangskik gewees het.

---

1) Rob Antonissen (Spitsberaad, Nasou 1966 p.72) sê: "In Rook en oker...is die gedrag en manier van haar alte jong Ontvlugting nouliks herkenbaar".

Uys Krige (In memoriam Ingrid Jonker p. 53) noem Rook en oker "so n reuse vooruitgang... op Ontvlugting dat dit in baie opsigte die werk van n ander digter skyn te wees."

P.D. van der Walt (Tydskrif vir Geesteswetenskappe, 3:4, Des. 1963, p. 323) is minder entoesiasties; hy vind Rook en oker "seker een van die bevredigendste van A.P.B", maar "die poësie minder goed". Hy sien daarin ook n merkbare verwantskap met Uys Krige se verse.

Ernst van Heerden (Kriterium 1:4, Jan. 1964, p. 7) sê van Rook en oker dat dit "tematies en tegnies n groter verskeidenheid - en n groter rypheid - as die eerste bundel (bied) ... Ons (het) hier n wesentlike eie stem in die konstellasië van ons digteresse - n aksent wat volkome anders is as dié van Elisabeth Eybers of Olga Kirsch of Ina Rousseau."

Vir my bespreking sal ek dus die gedigte in Rook en oker anders indeel - n nuwe groepering wat m.i. andersyds tematies meer verantwoordbaar is, en wat andersyds n kontinuiteit in Ingrid Jonker se poësie aantoon wat andersins nie duidelik sou blyk nie. Uit hierdie herindeling sal sekere toonveranderinge waarneembaar word; in "Intieme gesprek" - waarna ek slegs verwys, sonder om dit in besonderhede te bespreek - is daar bv. n vreugde as die geliefde aangespreek en al sy hoedanighede ekstasies genoem word.

Geleidelik word die toon egter wanhopiger. Daar is reeds n somberheid te bespeur aan die gedigte oor swangerskap en dié oor die moeder en kind; hierdie wanhoop groei aan in die verse oor liefde wat verlore gaan, en oor tevergeefse soek, en bereik sy nadir in die aftelrympiegedigte wat bespieël oor die nietigheid en futiliteit van die lewe.

Uiteindelik is daar enkele gedigte waarin daar tog n element van troos deur die wanhoop klink. Die digteres "bêre" haar in haar poëtiese woord ("L'art poétique") en vind dat daar nog, ten spyte van alle droefheid, en hoewel "verdwaasd",

"iets antwoord, iets glo, iets weet".

("Madeliefies in Namakwaland".)

Die "aftel"-groep bespreek ek laaste omdat hulle n soort wêreldbeskouing bied, n filosofiese slotson waartoe geraak word, en waarvolgens, met die

reeds gemelde "Madeliefies" en "L'art poetique" as opvallende uitsonderings, die lewe (en die liefde) as't ware finaal tot 'n nul gereduseer word.

### GEDIGTE OOR DIE MOEDER EN DIE KIND

Dis opmerklik hoe dikwels die kind en die moeder-kind-verhouding in Rook en oker ter sprake kom. Bring ons dié gedigte bymekaar, blyk die geskakeerdheid en die verwantskap van die gedigte duideliker. Onder hierdie groep kies ek vir nadere ondersoek "Swanger vrou", met sy sterk persoonlike aksent, en "Die kind" (m.i. die beste gedig in die bundel), waarin die kind uitgegroeï het tot 'n universele gestalte. Verdere verwysings na gedigte soos "Begin somer," "Kabouterliefde", "Toe maar die donker man", "Ladybird" en die ietwat problematiese "Die lied van die gebreekte riete", sal 'n indruk gee van hoe baie fasette die moeder-en-kind-tema in Rook en oker vertoon.

Van hierdie groep bespreek ek eerste "Swanger vrou" (pp. 4-5), 'n geslaagde gedig met 'n sterk persoonlike inslag. Prof. F.E.J. Malherbe<sup>2)</sup> noem dit "een van die merkwaardigste gedigte in die bundel én in Afrikaans ... dis 'n nagmerrie uit die dieptes van haar vrouewese..." Malherbe noem ook die "onlogiese heen en weer spring, die koorsagtige inmekaarloop van beelde en assosiasies, die gelyktydigheid, die angssfeer en evokasie; die 'swart humor'

---

2) Die huisgenoot, 3 Julie 1964; gewysig opgeneem in In memoriam Ingrid Jonker, pp.82-87.

t.o.v. voor en by die geboorte..." en wys verder op wat hy noem die "obsessie-refrein" waarop elke strofe toegespits word:

"... riool o riool,  
my nageslag lê in die water."

Uys Krige wy een en n kwart bladsye in In memoriam Ingrid Jonker<sup>3)</sup> aan die gedig, wat hy karakteriseer as sprekend "van die swanger vrou se hoogs verwickelde geestestoestand... vir my een van die merkwaardigste gedigte in Afrikaans... een van die allerbeste gedigte in vrye vers wat ons besit..."

Ernst van Heerden (Kriterium 1:4, Jan.1964) sien in "Swanger vrou" (syns insiens "Die beste(?) gedig in die bundel") n basiese verwantskap met Hendrik Marsman se "De bruid"; ten spyte hiervan "het ons hier n gedig met n eie diepgang en beeldvorm en n treffende gebruik van n aantal reëls as inkantasie-refrein'."

Ek meen self dié gedig is geslaag, veral om die suggestiwiteit van sy taal en die effektiewe aanwending van verskeie middele waarna ek in die loop van my bespreking sal verwys.

"Swanger vrou" bestaan uit vyf versparagrawe, in vrye verse van wisselende lengte; lg. hou verband met die afgewisselde stemming in die gedig -

"Ek speel ek is bly:" (4:1),

---

3) pp. 63 - 64.

teenoor die slot van dieselfde strofe:

"met my trane besmeer  
en besmet met verdriet." (4: 9,10).

Die gedig is sangerig; hiertoe dra by sowel die oorheersend amfibragiese ritme as die vier maal herhaalde "Singend", en "sing", wat twee maal voorkom (3: 5,6).

n Interessante verskynsel is die hoë frekwensie van die teenwoordige deelwoorde in "Swanger vrou" - hulle het n tweeledige funksie. In die eerste plek sluit hulle by die sangerige ritme aan, en dien tegelyk as skakelelement, wat in elke strofe behalwe die tweede voorkom. n Tweede - ook nie eintlik sekondêre nie - funksie van die baie teenwoordige deelwoorde <sup>4)</sup> is om n duratiewe handeling te suggereer; die kind groei voort tot die moment van geboorte, maar selfs dan hou die proses waarvan hy/sy deel is, die lewe, nie op nie. Ek kom later op hierdie gedagte terug.

In skerp kontras met die lukraak gebruik of weglaat van interpunksie en hoof- en kleinletters, waarna in die bespreking van Ontvlugting verwys is, staan die heeltemal "ortodokse" en sekerlik sinvolle leestekens en skryfwyse van "Swanger

---

4) Daar is ses sulke deelwoorde: "singend", "wiegend", "hinkende", "skuiwende", "treurende", "bewend", behalwe onderlinge herhalings, soos hierbo vermeld.

vrou". As voorbeeld noem ek die hoofletters waarmee elke strofe (of versparagraaf) begin; en die dubbelpunt wat twee maal gebruik word (2:1 en 4:1), en elke keer baie sinvol; die eerste maal stel dit 'n situasie:

"Ek speel ek is kind:

appeliefies...."

- die woorde wat volg, skep dan die sfeer van die kind en kinderlike geluk; die tweede maal voer dit bewys aan dat die "ek" "bly" is - of, eintlik subtieler, probeer die "ek" haarself oortuig - te midde van die onheil waarvan dié vierde strofe so sterk suggestief is - dat sy wel "bly" is.

Die groot aantal herhalings in die gedig is opvallend; die repetisies help m.i. eensyds om die gedig sy sangerigheid te gee, en andersyds om die stemming te skep en telkens te beklemtoon: daar is iets van die bekende Bybelse herhalings, soos "Jerusalem, Jerusalem, of "voorwaar, voorwaar", aan

"riool o riool".

'n Derde aspek van die herhalings is dat dit, soos <sup>5)</sup> by sommige antifonale psalms, 'n innerlike

---

5) Bv. ps. 103. "Antifonale" psalms is so genoem a.g.v. die wyse waarop hulle gesing is; die koor in die tempel het uit twee dele bestaan, waarvan een dan die eerste helfte van die psalmvers, en die ander die res van die vers gesing het. Is daar moontlik ook 'n woordspeling by "riool o riool"? Die klank suggereer "ouereool", "stralekrans", wat weer iets aangenaams inhou, en as ewewig kan dien vir die gewone, minder aangename riool-assosiasies.

strukturele balans aan die versreël verleen; bv.

"appelliefies // appelliefies en heide",

en

"O treurende uil// groot uil van die daglig" -

die sesuur kom baie duidelik tussen die twee dele van die versreël, om as die ewewigsfaktor ("fulcrum") te dien. By hierdie aspek van innerlike balans sluit n vierde funksie van die frekwente herhalings aan, nl. om die gedig tot n hegte eenheid saam te weef: die repetisies wat dwarsdeur voorkom, verleen n besliste, eie patroonmatigheid aan die gedig. Uiteindelik "dra" die herhalings die sombere ondertoon van die werk; telkens word soms aangename ("appelliefies, appelliefies"), maar meestal onaangename sake soos "besmeer", "bewend" en veral "riool" repetitief genoem. (Ook by "Die kind" (p. 37) kan herhaling aangetoon word: elke versparagraaf begin bv. met "Die kind....", wat verder nie slegs aan die begin van reël 2 van die eerste strofe nie, maar tot vyf maal in die vierde herhaal word!)

Die vier maal herhaalde verwysing na "ny nageslag" wat "onder die water" lê - dit sluit soos n refrein al die versparagrawe behalwe die voorlaaste af <sup>6)</sup> - wat ook by die repetisie-motief

---

6) M.a.w., behalwe die vierde, waar tog n soort "water" die pasgebore "nageslag" bedek:

"met my trane besmeer" -

die basiese patroon bly dus behoue!

inskakel, help onder meer om die moeilike vraag te beantwoord of die "o riool" bloot liries is, en of dit as apostroof beskou moet word: in die slotvers, voorlaaste woord, word "die water" "jou water". Die riool word dus apostrofies aangespreek.

Waarom juis riool? Reeds in die tweede versparagraaf, by al die "mooi" name, suggestief van die kinderwêreld, soos "appelliefies", "heide", koekmakrankas" en "anys", kom n voorafskaduwing van dié rioolmotief - slegs in die eerste versparagraaf genoem - as iets onaangenaams; daar word verwys na die "paddavis" wat "gly / in die slym in die stroom". Dit word veral in die vierde versparagraaf duidelik dat, ten spyte van die spel van "kind" en "bly" wees, waarna reeds hoërop verwys is (p.51), die grondtoon van die gedig dié

- 
- 7) Soos bv. die "O" van "O koud is die windjie", van Winternag.
  - 8) Vgl. "kind" in die eerste versreël van dié versparagraaf.
  - 9) Pragtig meerduidig in dié konteks: ener syds sluit dit aan by die sfeer van die kind; andersyds wek dit dadelik assosiasies van lewensverskynsels uit die oertyd, en van voor-geboortelike stadia, ook van die mens - die "nageslag"! Daar is ook die bykomende assosiasies van "oorgang" by die paddavis, tot volwasse amfibie; EN die gebruik van die platanna by die vasstel van swangerskap. In verband met woorde soos "vuil", "besmeer", en "besmet", asook die verwysings na die rioolsfeer, dink n mens aan die reëls uit W.B. Yeats se gedig, "Crazy Jane talks with the Bishop":  
(Bishop)  
... But Love has pitched his mansion in  
The place of excrement..."

van verdriet is: dit is nie maar toevellig dat dit ook die slotwoord van die vierde versparagraaf is nie:

"en besmet met verdriet".

Dit is dan ook die le<sup>†</sup>motiv van die gedig: smart is onvermydelik deel van die kind se erfenis; "nageslag" kry universele waarde - alle mense is "besmet met verdriet", en almal beweeg hul le lewe lank tussen die pole van

"bewend": "singend"

d.w.s., smart: vreugde.

Die adwersatief neweskikkende voegwoord "maar" kom vier maal voor, twee maal in die klimaktiese vierde versparagraaf, en word telkens sterk funksioneel gebruik, om n teenstelling aan te dui: in die tweede versparagraaf word die riool waarin die "nageslag lê" gekontrasteer nie slegs met die visuele skoonheid van "my skuimwit gestalte" nie, maar veral met die skerp, aangename reuke van die tweede en derde verse:

"appelliefies, appelliefies en heide,  
koekmakrankas, anys";

net so word die teenstelling in die derde versparagraaf geplaas tussen die mooi visuele

"my kalkoentjie, my wiegende wêreld"

en ouditiewe

"hart wat sing soos n besie"

enersyds, en andersyds die gewoonlik weersinwekkende riool.

In die vierde versparagraaf bring die "maar" waarmee die vierde vers begin n kentering in die situasie; waar die spreker tot dusver in 'n nagsfeer verkeer het, of dan daarvan vertel het -

"Ek lê onder die kors van die nag..."

en die sfeer d.m.v. nagbeelde soos "vuurvlieg" en "maanskyf" versterk was, vind n ommekeer plaas, en kom nou dagverwysings voor:

"maar met die môre ..."

en

"Stoot ek jou uit deur die kors in die daglig

O treurende uil, groot uil van die daglig" -

die genadiglik bedekkende "kors" van die nag word verbreek, en die "uil" - steeds n wese wat in die daglig ontuis is, en die gedagtes na die nagsfeer terugwing! - word, onwillig, in die daglig uitgestoot: m.a.w., in die harde onaangename werklikheid. Hierdie ommekeer in die status van sowel spreker as "uil" word reeds vóór die "maar" ingelei deur n voorbereidende aandagstreep aan die einde van die derde versreël.

Interessant is die laaste "maar", in die agtste versreël van die vierde versparagraaf:

"los van my skoot maar besmeer" -

op die eerste, fisieke, visuele vlak is dit n getroue beeld van die pasgeborene, soos hy uit die baarmoeder ver-"los" is; hy is egter ook

"met my trane besmeer";

méer nog:

"en besmet met verdriet".

10)  
Soos "my gister" van versparagraaf 3: 2, het ons in "besmet met verdriet" n geweldig gekonsentreerde beeld, wat onder meer die gedagte verwoord van wel "verlos" op obstetries-mediese vlak, maar hoegenaamd nie op die redemptories-religieuse nie; eerder kleef die universele verdriet, die algemeen-menslike smart die pasgebore mensie reeds aan; "besmet" sal ook met die erfsmet van sonde in verband gebring kan word. Die woord "uil" is ook klanksuggestief van "huil"; "treurende" en "uil" versterk mekaar onderling: (die

---

10) Hierdie frase hou onder meer in die gedagte van "die kind as die gevolg, die produk van my verlede". Die baba hang, fisiek, "onder my hart", maar ook naby, op figuurlike vlak. Vgl. Vondel se "Geuse vesper of sieckentroost voor de Vierentwintigh":

"Hadt hij Hollandt dan ghedragen,  
Onder 't hart,  
Tot zijn afgeleefde dagen,  
Met veel smart..."

woord) "uil" gaan etimologies terug op n onomatopiese oerwoord wat met "huil" verband hou.<sup>11)</sup>

Teen dié agtergrond word die riool-verwysing, wat soos n bindende refrein deur die gedig loop, duidelik in sy perspektief gestel. Die spreker (die "ek" wat "lê", "sing"; "speel", "stoot", ens.) is wesenlik deel van die hele rioolsfeer. Die rioolassosiasies, byna uitsluitlik onaangenaam, beklemtoon die smart-motief. n Mens wonder of dit egter die hele waarheid is? Hou "riool" tog nie ook die gedagte in van noodsaaklike reiniging wat uiteindelik moet kom nie? Dit sou ten minste ten dele verklaar waarom, ná alles, "ek" nog "singend" - sy dit dan "bewend" singend! - aan die slot gevind word.<sup>12)</sup> Die stippels voor die vraagteken is veelseggend: dit dui op n proses wat nog nie beëindig is nie.

---

11) Vgl. Latyn ulula: uil:, ululare: om te huil (Angelsaksies: ule, Middellengels: howl(e)).

12) Aansluitend by dié moontlikheid kan n mens vra of die "ek" haarself sien as "Riool", veral by die geboorte. Dit is net moontlik, ofskoon dié gedagte nie in die gedig tot n konklusie gevoer word nie. Wat die rioolbeeld betref, en die "nageslag... onder jou water", is daar natuurlik ook assosiatiewe aansluiting by die sg. "geboortewater", waarin die kind voor geboorte beskerm lê; by my verwysing na Yeats hierbo kom verder die gedagte dat ekskresie - sobs geboorte - n natuurlike verskynsel is, met nogal ooreenkomste. "Riool" is dus besonder gepas in sy verband, en die beeld kán dan selfs verder gevoer word: die swanger vrou sien haarself inderdaad as n soort "riool", of deurgang, waardeur die kind "deur die kors in die daglig" "uitgestoot" sal word.

Dit is opvallend hoe alle waarnemings na die wêreld van die swangerskap getransponeer word: benewens die reeds genoemde "paddavis" en "slym" is daar die "besie-" verwysing in 3: 5,6, suggestief o.m. van "kind", "diertjie", "vreugde" ("sing soos n besie", 2 maal); veral treffend is 4:3:

"die maanskyf, n nat snoet wat beef" -

met sy fetus-suggestie; onwillekeurig dink die leser aan nog n "geboorte"-verwysing, dié uit die tweede strofe van "Duikboot", uit D.J. Opperman se Joernaal van Jorik:

"... en hy kantel sy vinne en snoet  
skuins in die skuimende waters - duik  
met n borrelbaan...  
... tussen heup en heup van twee vastelande  
in n waterbuik se geheimenisse..."

Byna vanselfsprekend gaan n mens se gedagtes ook na Elisabeth Eybers se klein moederskapsiklus van vyf gedigte in Die stil avontuur: "Voorbered-  
ding", "Verwagting", "Vervulling", "Die moeder"  
en "Die eerste nag". By die eerste oogopslag sal n mens geneig wees om slegs n geweldige kontras tussen Eybers en Jonker se onderskeie werke te wil sien, en dit is onteenseglik so; teenoor Elisabeth Eybers se fyn, byna brose taalgebruik en besadigde beskouing, staan Ingrid Jonker se heel anderse benadering in "Swanger vrou", met sy "ruwer" segswyse; reeds verskil die twee - siklus en "Swanger

vrou" - in hulle uiterlike, formele bou: lg. is bv. veel vryer, sowel t.o.v. strofobou as metrum.

n Nadere beskouing toon egter tog reëkpunte: by "Swanger vrou" is daar die "gister" wat "onder my hart hang"; in "Verwagting" -- is daar (derde strofe) die "gedagtes" wat "soms... terugdwaal na dinge uit die eerste tyd"; in "Verwagting" "verdubbel... haar hartklop", terwyl in "Swanger vrou" "my kalkoentjie, my wiegende wêreld" onder "my hart" hang - n voortsetting van "my gister", en "my hart... sing soos n besie".

Daar is verder, in "Vervulling", die "kind se eerste roue kreet", wat ooreenstem met die "treurende uil..." van "Swanger vrou"; opvallendste is egter die nagverwysings in albei werke: op dié van "Swanger vrou" is reeds hoërop gewys, en die feit dat die "kors van die nag" as skans teen die wrede werklikheid dien wat met die geboorte kom; in die slotgedig uit Eybers se siklus, "Die eerste nag", kom die nag as iets duisters en gevaarvol voor:

"O duistere Nag, wees goed vir my kind  
later, wanneer jy haar wakker vind".

Probleme is daar wel ook in "Swanger vrou". Een van die moeilikste hiervan is die identiteit

13)  
van die "ek" wat as spreker optree. Op die oog af kom dit voor of die "swanger vrou" van die titel self aan die woord is; "my gister hang onder my hart", en "los van my skoot maar besmeer/ met my trane besmeer" versterk byvoorbeeld so n indruk, en ook die herhaalde verwysing na "my nageslag". Onmiddellik kom n mens egter te staan voor die tweede reël van die eerste strofe:

"opgekrul in die riool, singend",

waar "opgekrul" tog sterker op die ongebore baba as op sy verwagterende moeder dui; as dit die moeder is wat praat, bly die vraag nog: "in watter riool?" Die probleem bly skynbaar onoplosbaar. n Interessante moontlikheid is natuurlik dat daar n mate van sielkundige identifikasie van die verwagterende moeder met

---

13) Lindenbergh skryf soos volg in sy artikel "Eenstemmige gesprekke" in Standpunte, Jaargang XXIII Nr. 1, Augustus 1969: "By etlike gedigte in N.P. van Wyk Louw se Tristia is dit nogal moeilik om vas te stel presies wie of wat die spreker is, vanuit watter ruimte hy praat, en tot wie of wat hy hom rig. Dan is dit asof daar n vaste baken ontbreek waarvolgens jy jou ... sou kon oriënteer. Dit gaan hier... om gevalle waar n identifikasie van spreker... noodsaaklik is vir die volledige begryp, of waar uiteenlopende identifikasies tot verskillende interpretasies kan lei." n Interessante illustrasie hiervan vind ons in J.C. Kannemeyer (Die stem in die literêre kunswerk, p. 29) se interpretasie van die "Ek" in Totius se "Die tarentaal" as "die Dood"; veel aanneemliker lyk vir my Lindenbergh s'n in sy artikel "Vergewe en vergeet" (Onsydige toets, pp. 44-49), nl. dat die mens wat die voël skiet, die "Ek", eintlik God is.

die ongebore kind plaasvind, waarin sy haar feitlik geheel en al met die baba vereenselwig, in sy voor-geboortelike milieu.

Hierdie siening stel die pole "bewend: singend" waartussen die gedig beweeg ook in n nuwe lig; daar is enersyds die vrees ("bewend") vir die onsekere toekoms van die kindjie, en andersyds die blydschap ("singend") wat o.m. verband hou met die moeder se eie jeugherinneringe - haar "gister", wat "onder (haar) hart hang". Meer nog: as n mens daaraan dink dat "bewe" nie alleen die gedagte van vrees, uitputting en smart kan inhou nie, maar ook van vreugde, selfs ekstase, dan verkry "bewend" hier n pragtige ambivalensie, en wil n mens voel dat, ten spyte van die oënskynlike somberheid van die gedig, blydschap tog by die verwag-tende moeder oorheers.

Waar "my liggaam/ my skuimwit gestalte" moontlik verklaarbaar is as n gelykstelling van "skuim-wit gestalte" met "my liggaam", of met "skuim-wit gestalte" in die funksie van n bystellingfraise wat as komplement by "liggaam" optree, gaan dit al n bietjie moeiliker om

"die maanskyf, n nat snoet wat beef" -

se konstruksie bevredigend te verklaar, juis omdat dit feitlik geïsoleerd tussen n uitroepteken en n aandagstreep staan, sonder verbum finitum:, die komma tree waarskynlik (ook deels) verbaal op, as

n soort koppelwerkwoord:

"die maanskyf (IS) n nat snoet wat beef" -

wat in die geheelstruktuur van die strofe sal pas.

Nog die moeilikste geval is strofe 4:4

"... die môre, die hinkende vroedvrou";

die probleem ontstaan dadelik: Is die môre die "vroedvrou (personifikasie)? of kom die vroedvrou met die môre? Sintakties wil dit voorkom of eersgenoemde die geval kan wees, omdat "vroedvrou" onmiddellik gevolg word deur n bystellingfrase:

"koulik en grys op die skuiwende heuwels";

"hinkende" voor "vroedvrou" skyn hierdie interpretasie visueel te bevestig, terwyl die teenwoordige deelwoorde "hinkende..." en "skuiwende" ook wat klank betref effektief saamval.

Wel sou die môre as "vroedvrou/koulik en grys" goed pas in die sfeer van onaangename ontwaking (by geboorte) tot die harde werklikheid waarna reeds hoërop verwys is; nogtans hou n mens ernstige bedenkinge na op só n feitlik antropomorfi-serende beeldaanwending. Dit slaag eenvoudig nie.

Nieteenstaande sulke insinkinge bly hierdie gedig interessant, en, met sy besondere tegniese middele en suggestiewe woordgebruik, ewe "swanger"

van moontlikhede as die vrou van sy titel!<sup>14)</sup>

Malherbe meen dat Ingrid Jonker "ook in die kindergedig naas die beste te stel" is. Hy karakteriseer die kindergedigte as "teer en moederlik, met kinderlike frisheid van beeld en gevoel, maar telkens met aksente wat die volwassene meevoer... n Heerlikheid van kleur, klank en kinderlike fantasie..." Vir prof. Antonissen (Spitsberaad, p. 73) is die gedig "die siening van die kind as die man van môre; die moeder kyk op die dogtertjie wat self- en wêreldvergete, onbewus, in n groot wêreld-ruimte die son bespeel... met die kind word... gepraat, vir die kind... gesing, op n wyse soos dit ook geldig sal bly vir die grootmens..."

Sowel prof. Malherbe as prof. Antonissen se karakterisering hou veel waarheid in; Ingrid Jonker se kindergedigte is sekerlik van haar mees geslaagdes, en miskien juis veral omdat hulle oor die algemeen gesproke die minste duisterhede en lastige dubbelsinnighede bevat, en, daarteenoor, die

---

14) Daar is n interessante verwantskap tussen "Swanger vrou" en die slotgedig in Rook en oker, "L'art poetique", in soverre dat albei gedigte tog ook met die gedagte van vrugbaarheid, en potensiaal, werk. Die kunstenaar skenk as't ware geboorte aan die kunswerk; en hy "bêre" hom "weg" in sy woord, om daardeur weer later uit die dood tot wedergeboorte op te staan.

grootste spontaneïteit van al haar poësie openbaar. In gedigte soos "Begin somer" en "Kambouterliefde" word die kindersfeer volkome beleef. Hoewel hulle na hul inhoud ietwat "anders" as die meeste gedigte in dié afdeling is, is dit geen toeval dat "Die kind" en "Korreltjie sand" onder haar heel beste gedigte ressorteer nie.

"Begin somer" bestaan uit twee versparagrafe, heeltemal onreëlmatig, in vrye verse, en sonder interpunksie; dit is opvallend dat die eerste versparagraaf slegs een werkwoord tel: die kort, besitlike "het" in die slotreël. Alles werk dus saam om n oorwegend visuele beeld te skep, teenoor die meer ouditiewe effek van die tweede versparagraaf. Ook die totale afwesigheid van koppelwerkwoorde dra by om die beeld in die eerste versparagraaf groter onmiddellikheid te gee.

Ander middele wat effektief aangewend word, sluit in die gebruik van hoë, helder klanke: die "ee"-klank oorheers (dit kom tien maal voor in die kort bestek van altesaam sestien versreëls!), gevolg deur "oo" (vier maal, as die herhaling van "soos" buite rekening gelaat word). Dié klanke skep n atmosfeer van vreugde met hulle suggestie van kinders se geroep.

Die gedig maak ook van n interessante tegniek van "distansiëring" gebruik; eers twyfel n mens effens oor "die lug soos n kind/se ballon/ver bo die water", en "miere van mense": dán besef jy

dat dit alles n kindertafereltjie is, van ver af gesien, deur die oë van n kind, en skielik pas alles volmaak in die prentjie. Die klein dogtertjie (Simone?) skep n eie klein wêreld van kleur en klank. Baie effektief is die twee slotreëls van versparagraaf 1:

"en die gul lag van die baai  
het goue tande" -

met die wisselwerking tussen "gul" en "goue" in die leser se onderbewussyn; die twee woorde is etimologies heeltemal verskillend,<sup>15)</sup> maar, deels vanweë die alliterasie en deels a.g.v. die assosiatiewe verband van "gul" met "gulde" (: goue), tog perfek met mekaar in die sfeer van die gedig geskakel.

Die woorde en beelde word raak gekies om die suggestie van n gelukkige kindersfeer te versterk; bv. "ballon"; die "gestreepte lekkergoed-gordyne" (bes moontlik seilstoele of baaiers se helder-kleurige handdoeke) en "geel emmertjie": alles spreek van n pragtige somersdagtoneel aan die strand. Dit is werklik n ryk gedig, n klein multum in parvo van gehoor- en gesigsindrukke, wat

---

15) J. de Vries sê in sy Etymologisch Woordenboek "gul" se "late optreden maakt een verklaring moeilik" - dit kom maar eers sedert die 17de eeu in Nederlands voor; daarnaas staan slegs Fries "gol". Dit skyn nie aan "goud" of "gulde" verwant te wees nie; lg. hang weer saam met "geel".

feitlik almal funksioneel aangewend word, en goed pas.

Feitlik almal: ongelukkig is daar ook by "Begin somer" een of twee (ondeurdagte) beelde wat nie wil opgaan nie. Die eerste kom heel aan die begin, in die tweede reël, voor:

"(die see) n oopgebreekte kweper".

Hierdie beeld is nogal lastig, veral omdat dit visueel nie bevredig nie: n mens kan jou die see net nie as n "oopgebreekte kweper" voorstel nie - veral nie die kalm soort see waarvan die gedig andersins skyn te praat nie, met sy baai met n "gul lag" en "goue tande". Verder is daar sowel n hardheid as n wrangheid aan n kweper wat dit vreemd laat aandoen in die aangename, "soet" sfeer ("lekkergoed" in reël 7, eerste versparagraaf!) van hierdie suiwer kindergedig.

Dan word aan die slot van die gedig gesê:

"Jy bespeel die son daglank  
soos n ukelele".

Dit is duidelik genoeg vir die leser dat die gedig aan die kind wil sê: "Die hele skone somerdag, met al sy aangename dinge, is vir jou soos n speelding!" Dié twee slotreëls is n samevatting van die gedig. n Mens voel egter dat die beeld wat gebruik word té gesog is. Daar kom n wanklank met "ukelele", wat bes moontlik (ietwat lukraak)

om sy mooi vloeiende viersillabiese ritme gekies is, maar wat eintlik uit die toon van die gedig val: dit pas nie by die dogtertjie nie, en ook nie by die hele situasie nie.

Dit is jammer dat so 'n mooi gedig tussen die twee swak "pole" moet beweeg; hulle slaag egter nie daarin om die gedig self merkbaar te skaad nie: daarvoor is dit te vol van 'n eie vitaliteit.

Die gedig is ook dáárin multum in parvo dat dit van groot konsentrasie gebruik maak. 'n Reël soos

"en die vergete vlegsels" (2:2)

vat binne die bestek van vier woorde hele bladsye van beskrywing saam; die dogtertjie is bedrywig in haar eie private wêreldjie, met die lastige vlegsels - en alle ander kwellinge! - "vergete". Selfs "miere van mense", onmiddellik ná "soos gestrepte lekkergoed", hou iets in van "agter die taai lekkergoed aan"! Die beste voorbeeld van gekonsentreerde segging in die gedig, en moontlik een van die mees effektiewe in die bundel (vgl. hier ook "Ladybird", p. 43), vind 'n mens egter in die eerste twee woorde: "Begin somer", wat ook die gedig van sy titel voorsien. Dit sê nie slegs dat dit die begin van die somergety is nie, maar stel as 't ware die toon vir die hele gedig. Meer nog: dit illustreer die spierkrag en soepelheid van Afrikaans, eienskappe wat

inderdaad nog tot dusver op hul beste slegs in ons goeie poësie na vore gekom het.

Dat dit nie slegs n akademies interessante stelling is nie, blyk baie duidelik as die Engelse vertaling <sup>16)</sup> van "Begin somer" met die oorspronklike vergelyk word. Dit sê nogal baie vir sowel die Afrikaanse gedig en die vertaling dat so min in laasgenoemde prysgegee moes word - selfs die drievoetige heffingsvers wat in Ingrid Jonker se gedig oorheers, het meestal behoue gebly; vgl. byvoorbeeld:

"Begin sómer en die seé

n oópgebreékte kwéper ...

soós gestreépte .lékkergoed ...

en die gúl lág van die baái ...

Kínd met die geél émmertjie ...

jou mónd is sékerlik n klókkie,"

ens. met

---

16) In The Penguin Book of South African Verse, p. 237. Vertaling van "Begin somer" deur "C., K." - Jack Cope en Uys Krige.

"Begin súnner and the séa ...

líke strípy súdearsticks ...

and the gáy laúgh of the báy ...

chíld with the yéllow búcket ..."

ens. Dit is belangrik, aangesien hierdie drieheffingsvers juis, met sy vryverspringende aksente, so 'n geskikte ritmiese patroon vir "Begin somer" verskaf; dit pas by die eenvoudige, ontspanne, liriese stemming van dié klein idille.

Daar gaan darem ten spyte van dit alles sekerre skoonhede met die vertaal verlore; en die reeds gemelde twee openingswoorde, juis vanweë die geweldige gekonsentreerdheid van hulle segging, en hulle "Afrikaansheid," laat hulle hoegenaamd nie met Engels "Begin summer" vertaal nie! 'n Mens sou teweens kon vra wat lg. frase - dis tog seker nie 'n bevel nie! - presies beteken. Vir my sê dit enersyds niks, en is dit andersyds alles-behalwe Engels! Semantiese helderheid is noodloos opgeoffer, metri causa, en dit gee Krige en Cope se vertaling 'n lelike knou.

'n Mooi, besonder effektiewe beeld, met sterk funksionele alliterasie en klankaanwending, wat by Krige en Cope ingeboet word, is reëls 3 en 4 van die tweede versparagraaf:

"jou mond is sekerlik 'n klokkie  
kleintongetjie klepeltjie";

die meisietjie lag hier heerlik, met haar mond wyd-  
oop. In die Engelse vertaling word dit verflou tot  
die feitlik niksseggende

"your mouth surely is a little bell  
tiny tongue for a clapper"!

die vertaling van "kleintongetjie" met "tiny  
tongue" is in elk geval onnoukeurig ("uvula" is  
korrek). So kan n mens voortgaan met vergelyk; ek  
meen egter die voortreflikheid van Jonker se gedig  
bo enige vertaling blyk duidelik uit die voorbeelde  
aangehaal, al is die vertaling self dan nie te  
swak nie; want selfs die vertaling behou nog iets  
- heelwat - van die magiese suggestiwiteit  
van die Afrikaanse gedig. En dat dit so is, skryf  
ek (by herhaling) aan die goeie hoedanighede van  
laasgenoemde toe.

Vervolgens behandel ek nog n gedig aan Simone  
opgedra: "Kaboutertiefde (Vir Simone)" (p. 39).<sup>17)</sup>  
Weer eens n gedig geheel en al in die sfeer van die  
kind, met n mengsel van kindervreugde en- hartseer,  
en die vae verlanse wat so dikwels ook deel van die  
kind se wêreld uitmaak. Ek meen nie n mens moet

---

17) Slegs in hierdie "kinderafdeling" kom  
ondertitels by gedigte voor; by "Lady-  
bird" (p. 43) staan bv. "(n Herinnering  
aan my moeder)". Drie ander, "Begin somer",  
"Kaboutertiefde" en "Toemaar die donker  
man", is aan Simone opgedra; by slegs  
"Kaboutertiefde" verskyn die ondertitel  
in die inhoudsopgawe agterin die bundel.

vir té veel diepte of betekenis in die werkie gaan soek nie; wat egter nie wil sê dat n ondersoek na die gedig, sy struktuur en die middele wat daarin aangewend word nie interessant en lonend sal wees nie.

Reeds die titel, n opsomming van die gedig, is insiggewend en n aanduiding vooraf van die wêreld waarin die gedig gaan beweeg; dit skep dadelik die atmosfeer van n sprokie. Dat die titel meerduidelik is, hinder hier geensins, soos bv. by "Die lied van die gebreekte riete" die geval is nie; uit die aard van "Kabouterliefde" kán die titel beteken "n kabouter se liefde (vir iemand)", of "liefde vir n kabouter", of selfs "liefde wat deur n kabouter veroorsaak word." Die gedig self hou iets van al hierdie moontlikhede in, en veel meer: Ons moet "liefde" nie te eng interpreteer nie.  
18)

Wat sy formele, uiterlike bou betref, bestaan die gedig uit ses vierreëlige strofes, met rymskema abcb: gebroke rym, wat veral by die volksliedjie voorkom, en gevolglik goed by n gedig met die opset van "Kabouterliefde" pas.

- 
- 18) Daar word slegs in die slotreël na "liefde" self eksplisiet verwys; ek bespreek dié verwysing later, onder die sintaksis van die gedig. Die "hart... gegee" in strofe 1:3 kán iets van "liefde" inhou, maar beteken m.i. meer. Dit word saam met die slotreël behandel.

Hiermee hou die ritme van die gedig ook verband - die metrum is oorwegend jambies (bv. "Die hoepel/rondē blou-blou lug"; "Die aánblom hét sy trom-trompét"), maar word feitlik deurgaans met ekstra versvoete, en dikwels heeltemal onreëlmatige versreëls afgewissel, wat tot die sangerigheid van die geheel bydra.

n Reeks beelde word gebied, oorwegend visueel: daar is n opstapeling van kleure ("rooi", "geel", "blou", en "wit"), wat tot die skep van die kinderwêreld-atmosfeer bydra; die visuele word egter effektief afgewissel met ouditiwe "puntuasie", wat verhoed dat die gedig té eensydig aanskoulik word: in strofe 2:2 kom "kadoemps" skielik tussen "hoepelronde blou-blou lug" in die eerste reël, en "blink-blou" in die derde, voor; "lag" in strofe 3 en "gesê" in die slotstrofe, maar veral strofe 4, met "trom-trompet/geblaas..." en "gesing", sorg vir n mooi ewewig tussen gesig- en gehoorsintuiglike effekte.

Opvallend is die herhalingsamestellinge "rooi-rooi", "blou-blou", en, gedeeltelik, "trom-trompet", waar by laasgenoemde ook n gekonsentreerde suggestiewe beeld van "trom" (: tamboer) én "trompet" ontstaan, wat ener syds help om die betrokke kleur of geluid te beklemtoon, maar andersyds veral weer dié kindertaal ("huisie-huisie", "voetjie-voetjie", ens.)

suggereer. Dit is een van die faktore wat aan die gedig die n eie sjarme verleen: heeltemal ongedwonge, spontaan, sonder gesogthede, word allerlei tegnieke asof vanself algaande in die gedigstruktuur geïntegreer; benewens die reeds gemelde, dra n reël soos

"toe speel ons daarmee bal" (2:4)

onopsigtelik tot die onbekommerde sfeer van die kind by.

Sintakties is die talle "met"- bystellings interessant, in soverre dat hulle in elke strofe behalwe die tweede voorkom; bes moontlik is dit by laasgenoemde afwesig omdat dié strofe by die eerste aansluit, en die handeling in die tweede helfte van strofe 2 (reëls 3 en 4), veral "gerol", terugverwys na "die kabouter met die rooi pet en geel hemp" in strofe 1 as subjek:

"hy't (d.w.s., die kabouter het) dit blinkblou in sy hand gerol";

dié kabouter kry reeds in strofe 1 twee "met"-bepalingsinsnedes:

"Die kabouter met die rooi-rooi pet  
die kabouter met die geel hemp aan";

daar word dus as 't ware vooruit "vergoed" vir die skynbare hiaat in strofe 2! Andersins begin elke strofe reëlmatig met n "met"- bystelling, behalwe strofe 4 waar dié bepaling in die derde reël

voorkom; n "geluid"- handeling:

"Die aandblom het sy trom-trompet  
geblaas in die warrelwindkring  
die kalkoentjies met hul rooi mondjies..."  
(my kursivering);

en strofe 2, waarna reeds hierbo verwys is, en wat  
begin:

"Die hoepelronde blou-blou lug  
het ..... geval" (my kursivering).

// Die eenvoudige sinsbou is nog n onopvallende  
maar effektiewe middel tot suggestie: dit pas im-  
mers volmaak in die sfeer van die kind, net soos  
"speel" en "bal", waar (strofe 2:4) die groot, on-  
bekende, miskien net soveel gevreesde as begeerde  
(die "blou-blou lug"), binne die vertroude en be-  
kende ervaringsmilieu geplaas word. Waar die her-  
halingsamestellings ("rooi-rooi", ens.) tot die at-  
mosfeer en stemming bygedra het, en o.m. die oudi-  
tiewe "kadoemps" en "trom-trompet" klankmatig  
meehelp, kry die sintaksis n besondere funksie, as  
gevolg van die byna totale afwesigheid van bysinne  
of komplekse inversies.<sup>19)</sup> Daar is slegs twee onder-  
geskikte bysinne in die hele gedig: "toe speel ons

---

19) n Interessante parallel vind n mens by  
Marais se "Die dans van die reën". A.P.  
Grové skryf o.m. soos volg oor die sins-  
bou van dié gedig: "Ook die tipiese spreek-  
wyse van die primitiewe mens (hier, die  
Boesman - O.E.D.) word volgehou. Ons  
sien dit in die neiging tot herhaling, die  
neweskikkende sinsverband; die sinne word  
nie/...

daarmee bal" (strofe 2:4), en in die slotstrofe se laaste reël: "...waar die liefde lê." (6:4). Weliswaar is daar net een voorbeeld van neweskik-kende sinsverband in die gedig, nl. in die eerste strofe: "het sy hart... gegee/ en sy hemp is vir die maan" (my kursivering); hierteenoor egter begin elke strofe, wat ook telkens n afgeronde, selfstandige sintaktiese eenheid uitmaak (geïsoleer van die ander, behalwe vir die "skakel" - "hy 't" - tussen strofes 1 en 2, waarop reeds gewys is), met die subjek, en kom daar, afgesien van die twee gemelde bysinne, geen omgekeerde woordorde in die hele gedig voor nie.<sup>20)</sup>

Sodanige sintaksis is inderdaad funksioneel, waar dit die suggestie van n gelukkige, ongekompliceerde kinderwêreld versterk.

---

nie oorsaaklik aanmekaar verbind nie, maar naas mekaar gestel en met "en" gekoppel... Daar word dus nie geredeneer nie, slegs waargeneem." (Woord en wonder, p. 8.)

H. van der Merwe Scholtz toon in sy proefskrif oor Marais se gedig, "Die townares" (Sistematiese verslag van n stilistiese analise. Eugène Marais: Die townares; Amsterdam 1950) aan dat neweskikking heeltemal in die gees van die primitiewe perspektief is, waarin die dinge die een na die ander gesien, beleef en genoem word, in plaas van in n samevattende of hoogs samegestelde verband. (Vgl. ook H. van der M. Scholtz en W. Gs. Hellinga, Kreatiewe analise van taalgebruik, Amsterdam - Pretoria, 1955; en M. Nienaber-Luitingh, "Kanttekening by Marais se Boesmangedigte", Standpunte jrg. XIII, nr. 1, pp. 11 - 20).

20) En dan ook eintlik net by "toe speel ons..." (strofe 2:4). Die "waar"-sin in die slotreël van die slotstrofe behou hier in die praesens die normale woordorde.

21)

van die kabouter en die fantasie.

"Liefde" in die laaste reël het dan ook die wydste moontlike konnotasie van o.m. "geluk". Daarom dat ek aan die begin van my bespreking van "Kabouterliefde" sê die woord "liefde" moet nie té eng vertolk word nie. Hiermee hang strofe 1:3 nou saam:

"... (die kabouter) het sy hart ...vir my ge-  
gee";

Sekerlik kán dit beteken: "sy liefde en trou aan my belowe", soos in die gewone omgangstaal die normale betekenis sou wees. Ek meen egter ons het hier met 'n dieper moontlikheid te maak, en dat, gesien die gedig as geheel, daar eerder 'n soort "hartoorplanting" plaasgevind het; die kabouter het feitlik letterlik sy "hart" - sy natuur, sy geaardheid, sy wese as fantasie kreatuur - aan "my" geskenk, sodat "ek" gevolglik ook nou 'n "kabouter" is! Uit hierdie situasie, waar die "ek" self so 'n radikale verandering ondergaan het en alles "met nuwe oë" aanskou, vloei heel

---

21) Dit sal seker ook geen toeval wees nie dat dié gediggie die geluksoord as "hier" spesifiseer - m.a.w., onmiddellik, naby, werklik; kontrasteer dit met die slot van die ou volksliedjie:

"... dis daar waar die liefde lê";

ver, onbereikbaar, onwerklik.

natuurlik die gebeure voort waaroor die gediggie handel, en waar sterre goedkeurend knipoog, blomme musiek speel en dans, en selfs die maan "by die gousblomme/met sy boepens in die lug" gaan slaap! Op sy vlak is "Kabouterliefde", alles in ag genome, beslis 'n geslaagde gedig; al styg dit tot geen groot hoogtes van gevoel, of daal dit tot geen besondere dieptes van betekenis nie, is dit met al sy eenvoud nie simplisties of oppervlakkig sentimenteel nie. En deur die hele gediggie heen word 'n mens nietemin bewus van die skrynende, universele nostalgie in die mens se hart, waarvan die ou Duitse liedjie praat:

"O wüsst ich doch den Weg zurück,  
den weiten Weg ins Kinderland!",

en wat hier d.m.v. die poësie ten minste in 'n mate besweer word.

Uys Krige sê (In memoriam, pp. 74 - 75) dat "met hul spontaneïteit, hul tere musikaliteit, suggestieryke eenvoud, hul beelde wat so fris en vars en nuut en glansend kon wees, hul fantasie, Ingrid Jonker se kindergedigte van die mooiste (is) wat ons het. Vir twee van hulle, 'Kabouterliefde' en 'Toemaar die Donker Man', sou ek selfs 'n sterker aanspraak wil maak. Ek sou hulle wil plaas onder die aantreklikste gedigte van watter aard ook wat daar in ons letterkunde bestaan".

Moontlik slaan Krige dié twee gediggies ietwat hoog aan; dit val egter nie te betwyfel dat

hulle n eie sjarme besit nie. Benewens die reeds behandelde "Kabouterliefde", bespreek ek vervolgens kortliks "Toemaar die donker man (vir Simone)" (pp. 40 - 41), n.a.v. o.m. sy struktuur, tegniese aspekte, suggestiwiteit, en algemene geslaagtheid, al dan nie.

"Toemaar die donker man (vir Simone)" bestaan uit twee agtreëlige strofes en een van sewe reëls; rym en metrum kom heeltemal willekeurig voor, en ewe lukraak is die gebruik van interpunksie (en hoof- en kleinletters). Die strofes word aanmekaar geskakel d.m.v. twee vrae wat tipografies los staan en suggestief is van n refrein; dit tesame met die dialoogvorm van "Toemaar..." sou bes moontlik meegehelp het om Uys Krige te laat voel dat die gediggie iets "volks" het, en "verwant (is) aan die tradisionele volksballade (al gebruik die digter hier haar beeld op n moderne wyse)." (In memoriam, p. 76). Ná die derde strofe staan slegs:

"Mammie..."

en, as slotreël:

"Toemaar, die donker man".

Hierdie slotreël van die gedig is n herhaling van die laaste reël van strofe 3; dié reël voorsien ook, minus die komma, die gedig van sy titel. Op die spelling kom ek later terug.

A.G. Visser se "Amakeia" (Die purper iris)  
kom ook by n mens op:

"In die Amatola-klowe

Sing nog net die winterwind

Deur die riete in die maanskyn:

'Tula - Tula - stil, my kind!'"

(my kursivering).

Die gedig het as hooffiguur nie, soos Krige skyn te meen, die slaap nie (vgl. In memoriam, p. 76: "Die donker man is natuurlik die slaap"),<sup>22)</sup> maar wel die nag. Dit word duidelik uit funksionele verwysings in die gedig, waaronder bv.

"n oop maan dra in sy hare" (1:5),

"Nagtegaal in sy hart" (1:6),

en "kriekies", "sterre", ens., wat almal direk of indirek, in mindere of meerdere mate, met die nag skakel, gepersonifieer as "die donker man". Sommige beelde beskryf sy voorkoms ("wat/n... maan dra"), ander weer sy handeling ("stap", "roep").

---

22) Wat Krige verder sê (loc. cit.) oor die moontlikheid dat die donker man ook die Dood kan wees, lyk vir my óók - IN DIE GEHEEL VAN DIE GEDIG - na n ongeregverdigde gevolgtrekking. Dit impliseer n té groot sprong van die gelukkige sfeer van n kindjie wat aan die slaap raak, na die einde van die lewe; daar is geen motivering voor in die gedig self nie, en die konklusie vloei voort uit slegs "Toe- maar" en "donker!" wat deur Krige m.i. assosiatief heeltemal oorlaai word.

Subtieler, maar nie minder suggestief in die verband nie, is die "nag-" in "nagtegaal", waar lg. reeds n nagkreatuur is, en "jasmyn", wat met sy aangename geur-assosiasies en veral sy wit blomme onmiddellik die nagsfeer oproep.<sup>23)</sup>

"Ver" (1:2) is sintakties interessant vir sover dit n mate van ambivalensie vertoon; dit kan terugverwys na die "horison", wat "ver" is, en dit kan ewe goed dui op die alomteenwoordigheid van die nag - "ver/ om die aarde".

Ingrid Jonker se gedigte toon meermale hierdie meerduidigheid wat soms, soos in dié'gedig, verrykend werk en waarteen geen beswaar ingebring kan word nie.

"Oop" kom twee maal in strofe 1 voor, en is suggestief van vriendelikheid by die nag, soos in die "ou man" (reël 4) verpersoonlik - "n oop maan... in sy hare" (1:5), en "sy oop knoops-gat" (1:7). Daar is n totale afwesigheid van enigiets onheilspellends aan die nag wat so "openlik" stap en geen dreigemente in die skild voer nie, en slegs n nagtegaal in sy hart koester.

---

23) Baie (veral Suid-Afrikaanse) nagblomsoorte dra kenmerkende wit blomme, wat o.m. dien om motte snags vir bestuiwingsdoeleindes te lok. Wat hier egter belangrik is, is die gekonsentreerde suggestiwiteit van "jasmyn", wat d.m.v. n soort "oratio obliqua" (indirek) die nag suggereer, sonder dat dit (soos bv. by "Kabouterliefde" met "aandblom" gebeur) eksplisiet na n nagblom verwys.

Krige verwys (In memoriam, pp. 67-68) na die "gewaagde" beeld waarin die sterre met toktokkies vergelyk word:

"en die sterre wat klop  
tok-tok liefling,  
soos die klein toktokkies  
in hul fyn-ver kring."

Soos hy sê, slaag die beeld inderdaad, a.g.v. sy gelyktydige visuele en ouditiwe suggestiwiteit ("ons kan daardie sterre hoor klop-klop en die pikswart rûe van die toktokkies sien glinster in die maanlig"); n mens kan dink aan Celliers se "Die vlakke", die slotstrofe:

"Uit slote en plas, uit die geurende gras,  
styg n danklied op ten hemel;  
en dis net of ek hoor hoe die kriekies se  
koor  
weergalm uit die sterre-gewemel..."

(strofe 6:7, 8).  
(my kursivering).

Weliswaar gaan dit by Celliers se gedig om kriekies i.p.v. toktokkies, maar die parallel is tog onmiskkenbaar; in Jonker se gedig roep die nag in elk geval (in die eerste vers van strofe 2) die kriekies ook! Veral effektief is m.i. egter die "klop" van die sterre (én toktokkies), onmiddellik ná "my hart" (2:4), wat bý sy primêre betekenis van "my liefling", tog ook die gedagte van n "hart" wat "klop" inhou.

Die s- klank kom dikwels in die gedig voor (iets meer as twintig keer), en is veral opvallend in strofe 2, waar dit rondom die woord "sing" letterlik opgestapel word -

"... die swart  
stilte wat sing  
soos die biesies ...  
en die sterre..."

en sodoende die sang-suggestie versterk. (Die "swart stilte wat sing" sal waarskynlik die (nag-)wind wees.)

Ek het aan die begin van my bespreking van die gedig verwys na die refreinagtige vrae van die kind, wat die strofes aanmekaar skakel; dit is interessant hoe dié vrae ook progressie in die gang van die verse bewerkstellig, deur die kindjie se groeiende belangstelling te weer-  
spieël; eers is die vraag:

"Wat maak hy, mammie?"

Dan, as die moeder die "ou man" se handelinge beskryf het, kom die begeerte om te weet WIE al dié dinge doen; en op dié wyse bring die gedig die leser oplaas by die wese van die nag uit, en hoor ons sy attribute in die derde strofe. Eindelik raak die kindjie, getroos, aan die slaap; die enkele maal dat aposiopesis in die gedig voorkom, is dit besonder effektief:

"Mammie..."

F.E.J. Malherbe verwys in sy artikel ook na die "afnemende sonoriteit en die in gaap-en-slaap-ervloeiende ritme," waarmee die gedig ten einde loop.

Die laaste saak waarop ek wil wys, is die spelling van die woord "Toemaar", wat, behalwe as eerste woord van die titel, twee maal voorkom, in die reël:

"Toemaar, die donker man",

wat sowel strofe 3 afsluit as, twee reëls later, die gedig self. Streng gesproke word die bekende tussenwerpsel-frase as twee woorde geskryf; so word dit ook gedoen waar die uitdrukking elders (slegs eenmaal) in die gedig verskyn:

"Sy naam is toe maar" (3:5).

In die aangehaalde versreël het die uitdrukking inderdaad nog die normale funksie van n tussenwerpsel; sintakties word daar n breuk of n soort aposiopesis tussen "is" en "toe maar" gesuggereer; iets soos:

"Sy naam is - (ag,) toe maar!"

- m.a.w., "dit maak nie soveel saak nie; dis minder belangrik..." Maar dan gaan dié "toe maar" oor in n substantief, eintlik n eienaam, en dit word die laaste naam in die byna kategoriese reeks wat in strofe 3 aan die "ou donker man", die nag, toegeken word:

"hy heet, my lam

Toemaar, die donker man...".

en sy blote naam is, vir die kindjie, 'n hele gerusstelling. Struktureel skakel dié naam ook mooi met die reeds gemelde "oop", in die eerste strofe, wat reeds daar, aan die begin van die gedig, twee maal voorkom, om die "skadeloosheid", selfs goedgesindheid van die nag te suggereer.

"Toemaar", die nomen-geworde tussenwerpsel-frase, beteken dus baie meer as "dit maak nie saak nie"; dit sê eintlik: "Moenie bang wees nie!"

Ek meen dat "Toemaar die donker man" 'n geslaagde gediggie is, en veral omdat dit nie ob-skuur-metafisies of andersins opsetlik duister probeer wees nie. Dit wil boweal 'n stemming skep én kommunikeer, en ek meen nie 'n mens moet veel meer as dit daarin probeer sien nie. Alles in die gedig word funksioneel op daardie stemming toegespits, sonder oorbodighede of hinderlike trucs of dubbelsinnighede. By al sy eenvoud is die gedig Ingrid Jonker se beste bundel waardig.

'n Mooi gediggie, wat aan o.m. Virginia Woolf se essay "The moment" (uit die bundel met dieselfde naam) herinner, is die sterk visuele "Ladybird (n Herinnering aan my moeder)" ( p. 43). Malherbe karakteriseer dit as " 'n fyne belewing deur die volwassene van 'n kinderherinnering in 'n visioen, 'n dwingende beweging wat in 'n beeld stol - ekspressionisme, 'n Marsman waardig..."

Ek weet nie presies hoe ver Malherbe se gedagte hier i.v.m. sy Marsman-verwysing strek nie; daar kom wel 'n interessante parallel by dié Hollandse digter voor, in sy "Paradise regained":

"De Zon en de zee springen bliksemend open:  
waaiers van vuur en sij..."

Die aanvang van "Ladybird" herinner ook aan dié van die reeds bespreekte "Begin somer" (p. 38); veral wat ritme betref:

"Begin somer en die see  
'n oopgebreekte kweper..."

(en waar, soos by Marsman, van sowel "see" as die gedagte van "oop"-spring of -breek gespreek word.

"Oker" (reël 1) kom vir die tweede maal in die bundel ter sprake; die eerste maal verskyn dit in "Verlore stad" (p. 12), in tersine 4:3:

"die reën van rook en oker",

die reël waaraan die bundel sy titel ontleen.

"Ladybird" handel oor 'n moment waarin die spreker (spreekster) a.g.v. 'n verskynsel in die natuur, visueel ervaar en in die eerste drie reëls beskryf, die huidige oomblik deur middel van 'n tyd-ruimtelike verplasing transendeer en na 'n gelukkige kindersfeer teruggevoer word: die lig wat helder uit die see "breek", roep momentaan onverwags, - "skielik" in reël 8 - die herinnering van

die moeder se glimlag op, en in dié magiese moment word nie slegs daardie oggend, eenmaal in die verlede, belewe nie, maar ook die geluk van die huidige ervaringsmoment gekonkretiseer - kry dit in n nederige "liewenheersbesie" (voorlaaste reël) gestalte.

Ek het reeds hoërop na Virginia Woolf se essay, "The moment", verwys. Dié opstel was eintlik n vooroefening - een van n aantal - vir haar spel met die tyd in haar "bewussynstroom"-romans, wat begin het met The voyage out, en gevolg is deur To the lighthouse, The waves en Mrs. Dalloway.<sup>24)</sup> In The moment (p. 9) vra Woolf:

"Yet what composed the present moment? If you are young, the future lies upon the present, like a piece of glass, making it tremble and quiver. If you are old, the past lies upon the present, like a thick glass, making it waver,

---

- 24) Die bewussynstroomtegniek het n massale beskrywende en kritiese literatuur ontlok, veral toe dit n redelik "nuwe" verskynsel was (hoewel die oorspronge oor Bergson deur Joyce tot by Marcel Proust en selfs vroeër teruggevoer kan word). In Afrikaans het J.C. Kannemeyer baie insiggewend in Prosakuns (Nasou, 1968), pp.64-70, daaroor geskryf. Verwant aan dié verskynsel is sake soos paramnesie ("ek was tevore hier"), en die sublime moment waarvan Longinus in Peri Hypsion (De Sublimitate - "on the sublime") skryf, in die 3de eeu n.C.

distorting it. All the same, everybody believes that the present is something, seeks out the different elements in this situation in order to compose the truth of it, the whole of it... To begin with: it is largely composed of visual and of sense impressions... 25) The moment runs like quicksilver on a sloping board into the cottage parlour..." En, as die transenderingsoomblik uiteindelik, ewe skielik, versteur word, die banale weer oorheers, sê iemand: "Everything's sopping wet. It's the dew off the grass. Time to go in," waarna almal na binne gaan, en met die alledaagse roetine voortgaan. In sy verhaal "Mr. Kempe", beskryf Walter de la Mare n soortgelyke oomblik waarin die reën en dalende aand-skaduwees soporatief op die sinne inwerk, maar wat ook slegs momentaan is.

So iets het hierdie gedig, "Ladybird", en boonop met n minimum van middele, reggekry. Die interne organisasie van die gedig help bv. om d.m.v. die parallel tussen "Glans oker/ en n lig brek.../ uit die see", en "jou lag en die oggend/ skielik en klein/... op my hand", die effek te bereik. Skematies kan n mens dit so voorstel:

"Glans oker	:	"Jou lag en die oggend
en n lig brek	:	skielik en klein
uit die see"	:	op my hand";

"lag" en "glans" gaan (ook wat klank betref) saam, "breek" en "skielik" hou, veral in die

---

25) My kursivering.

konteks, nou verband, en die twee bywoordelike frases, plekaanduidend, hou benewens die parallel ook n interessante teenstelling in: vanuit die grote (die see), staan teenoor "(geval) op my hand": "gekonkretiseer in my eie, onmiddellike ervaring." 26)

Dat die hele gedig in wese om n helder deurbraakmoment sentreer, waar die verlede tot die hede deurbars, en ook omgekeerd, is duidelik uit veral die feit dat slegs twee verba finita voorkom: die woord "glans", waarmee die gedig begin, en die belangrike "breek" aan die einde van reël 2. Dié minimale gebruik van werkwoorde dra ook by tot n effek van momentane stasis, tydstilstand, selfs tydsopheffing; hiermee gaan "geval" ook goed saam (begin van die slotreël): dit is die verlede deelwoord van "val", maar "val" self is onoorganklik, sonder positiewe handelingsinhoud, en dán dui "geval" boonop op die eindpunt, aspektueel, van n proses. Hierdie stasis hou verband met die transending van die onmiddellike en lokale; dit herinner bv. aan Elisabeth Eybers se "Twee kleuters in die Vondelpark", wat

- 
- 26) "Hand", veral ook as strategiese slotwoord, sal die suggestie inhou van dié kosbare ervaring te wil vasgryp! Leipoldt se "Handvol gruis" kom ook - veral met sy sterk konkretisering die abstrakte geluk - in die gedagte op. Daar is n mooi klein amper-parallel by Krige, in sy Sol y Sombra: "As ek my hand uitsteek, lê die dag soos n warm, lui akkedis in my palm".

.....bly staan  
n klein oneindigheid lank hand-in-hand"

(my kursivering) vervoer deur die gesig van die "dubbelswaan", wat "smetloos geteken dryf"; maar miskien veral dink n mens aan "De Bruidsnacht" van Jo Boer, waar die twee kinders, deur die ou verlate huis binne te gaan, tot n voorheen ongekende wêreld van geluk uitstyg, en waar die horlosie reeds maande lank op n paar minute voor twaalf staan: die tyd het dus ook hier opgehou om te bestaan, en het as "onoorkomelike" skeidsmuur verdwyn. So oorbrug die "ek" in "Ladybird" sowel ruimte as tyd.

Dat alles, hoewel skynbaar konkreet, nog op die vlak van die ontasbare afspeel, blyk uit die gebruik van die onbepaalde lidwoord in reël 9, tesame met die voorafgaande "soos":

"soos n liewenheersbesie..." -

m.a.w., daar word nie na n spesifieke "besie" verwys nie. Die situasie word gevolglik nie n "permanente oplossing" nie - of liever nie as so iets aanvaar nie; die besef bly dat verbygegaane geluk wel iets abstraks en onverhaalbaars is, wat hoogstens in sulke oomblikke van genade beleef kan word.

Dat daar wel "genade" bykom, blyk uit die "liewenheersbesie" se naam: nie alleen is dié insek in die gedig n middel tot geweldige

konsentrasie nie, maar duidelike assosiasies straal uit "Liewen Heer"!

Ten slotte wys ek net op die effek van volheid, rykheid, wat "n boom vol granate" (reël 6) oproep, en wat die gevoel van geluk in die momenteel-teruggevonde verlede effektief verhoog. (Dieselfde effek word met die "granate"-verwysing by "As jy lag" (p. 20) bereik.)

"Ladybird" is n mooi, geslaagde gedig wat, na ek meen, eintlik meer bereik as wat hy by n eerste oogopslag skyn in te hou. Op die nogal knap interne organisasie is reeds vroeër gewys; hierby kom nog tegniese subtiliteite soos "Ladybird" in die titel, wat as "liewenheersbesie" in die gedig terugkeer; die Engelse woord is goedgekose, waar so baie Afrikaanssprekende kinders dié naam, eerder as die Afrikaanse, ken en gebruik; dit hou allerlei suggesties van intimiteit en van die kinderwêreld in, wat goed by die gedig pas. Hierby kom ook die mooi assosiasies van liefde en respek wat met "lady" saamgaan; heel natuurlik kry dié woord in die titel dan ook dieper betekenis, waar dit in verband met die moeder-herinnering gebring word. Ook vir die Katoliek is "Our Lady" deur die eeue reeds die benaming vir die Moedermaagd Maria; trouens, "ladybird" (in die V.S.A. "ladybug") was volgens die Concise Oxford English Dictionary oorspronklik "Our Lady's bird".

"Wasgoed" in reël 5 is interessant: by n eerste oogopslag lyk dit slegs banaal; dié "banaliteit" is egter funksioneel, in dié opsig dat dit enersyds die herinneringsaspek versterk, deur dit aan iets uit die kindertydperk vas te knoop, d.m.v. die sintuiglike en ander assosiasies wat "wasgoed" "in n agterplaas" inhou (visueel, reuk van son op materiaal, ens.); subtieler, egter, bring dit iets skrynends in die gedig, juis a.g.v. die banale van die "wasgoed"

- n mens kry daarin iets van die knoop se funksie aan die slot van King Lear; arme ou Lear kniel by die lyk van sy dogter Cordelia:

"Thou'lt come no more,

Never, never, never, never, never.

Pray you undo this button. Thank you, sir...",

waar dié skynbaar banale versoek juis die ontsettendheid van die ou koning se omstandighede, en van die hele situasie, by die hoorder tuisbring. 27)

---

27) Henry Reed se gedig, "Lessons of the War: I. Naming of parts", herinner ook aan dié kontrasterende funksie van die banale - soms selfs skynbaar verbandlose - verwysing; dit begin:

"To-day we have naming of parts.  
Yesterday,  
We had daily cleaning. And tomorrow  
morning,  
We shall have what to do after firing.  
But to-day,  
To-day we have naming of parts.  
Japanica  
Glistens like coral in all of the  
neighbouring gardens,  
And to-day we have naming of parts..."

"Erens tussen die wasgoed/ en n boom vol granate"  
verhoog weer die gevoel van verlange.

n Volgende gedig waarna ek in dié afdeling van my studie wil verwys, is "Die lied van die gebreekte riete" (p. 33), waaroor F.E.J. Malherbe soos volg skryf: "Pragtig is die 'Lied van die gebreekte riete'. Dit het n treffende patroon van gevarieerd herhaalde strofes, met binne elk sintakties herhaalde wendinge, wat met n rykdom van natuurbeelde en mitiese elemente aanvloei op die werklikheid van die een losstaande slotreël, tewens simbool van die 'gelittekende' hart... Dit is in sulke verse dat die leser... n nuwe skone faset vind en... deur die skoonheid van die beweging meegevoer word." (Vgl. ook In memoriam, p. 84. " 'Skool' vol mos" = "Skoot vol mos". (O.E.D.) )

Rob Antonissen (Spitsberaad, p. 74) verwys na die gedig as "die as mite aangelegde (gedig), met die wel reeds vermoedbare en tog nog verrassende aparte slotvers wat die mite vergeefs maak..." Ek vind dit egter moeilik om die mite-verwysing i.v.m. hierdie gedig te begryp; die gegewe skyn dit skaars te regverdig.

Ek het reeds vroeër gewys op invloed hier en daar, veral wat styl betref, van Paul Éluard (via Uys Krige se vertalings) op Ingrid Jonker. In hierdie gediggie is daar iets van te bespeur, veral vir sover dit die bou aangaan - dit

herinner (slegs uiterlik, natuurlik) aan 'n Elu-  
ard-gedig soos "Je n'ai envie que", vertaal  
deur Krige as "Ek het net lus",<sup>28)</sup> en waarvan twee  
uit die drie strofes begin met "Ek het...";<sup>29)</sup>  
ook die slotreël staan alleen, en begin in albei  
gevalle met "en".

Tipografies, van buite gesien, lyk hierdie  
gedig dus heeltemal interessant en vol belofte;  
sodra 'n mens egter van naderby kyk, begin die tal-  
le probleme kop uitsteek. Ons kan by die titel  
begin, as logiese vertrekpunt.

Die titel, waar dit wel boaan 'n literêre  
kunswerk verskyn, behoort immers in mindere of  
meerdere mate funksioneel te wees.<sup>30)</sup> Al sou dit  
dan, by wyse van hoë uitsondering, slegs neutraal  
wees, behoort dit in elk geval nie misleidend of

---

28) Eluard en die surrealisme, pp. 122 en 123.

29) In die oorspronklike, "Je n'ai" en "Je  
t'ai", onderskeidelik! Al drie strofes  
van Ingrid Jonker se gedig begin met die-  
selfde reël: "Die wind uit die Torwana-  
berge".

30) Shakespeare se 154 sonnette is bv. telkens  
slegs genommer! Daar is ook reeds oor die  
titel en sy funksie in die literatuur be-  
sin; Pirow Bekker wy bv. sy doktrale  
proefskrif aan "Die titel in die poë-  
sie" (U.K.O.V.S., 1964), en ondersoek  
daarin die verhouding van werk en titel  
tot mekaar, met gebruikmaking van die sta-  
tistiese metode van literatuur-ondersoek.  
Ook D.J. Opperman skryf: "Hoewel titels  
dikwels verwaarloos word, kan dit 'n baie  
belangrike rol by sowel die groep as die  
individuele vers speel wat gerigtheid en  
afgeslotenheid betref." (Wiggelstok,  
Nas. Boekhandel, Kaapstad, Bloemfontein,  
Johannesburg, 1959 - hoofstuk "Oor  
die kwatryn", pp. 89-90).

verwarrend te werk nie. Volgens sy opskrif gaan dit in dié gedig oor "Die lied van die gebreekte riete" (my kursivering), Eintlik word "riete" egter slegs een maal in die hele gedig selfs genoem, en wel as slotwoord! Onmiddellik ontstaan daar dus n verwysingsprobleem, en gevolglike twyfel by die leser; dit wil voorkom of die "riete", waaroor die gedig wil voorgee om te gaan, tog niks meer as n nagedagte was nie: vir effek aan die slot aangehaak.

Daar is ander probleme by die titel. n Billike vraag sou wees: Wie sing die "lied" waarvan gepraat word? Die riete, of iemand anders? "Van", soos by "Ek het na die pad van my liggaam gesoek" (p. 7), wat ek in n volgende afdeling bespreek, veroorsaak ook hier vanweë sy ambivalensie verwarring: dit is n geval, nie soseer van funksionele meerduidigheid, soos bv. by "mis" in D.J. Opperman se Kuns-Mis nie, as van dubbelsinnigheid wat tot n hinderlike semantiese versperring lei. "Van" kan hier o.m. beteken "oor die riete", "in verband met", of selfs "deur", hulle. Die gedig self, fenomenologies ons enigste bron van inligting, gee nie die geringste aanduiding nie: trouens, daar word nooit weer, selfs indirek, na die "lied" - <sup>31)</sup> òf na n sanger òf sangeres - verwys nie!

---

31) A.D. Keet se "Lied van die koringboer" en Thomas Hood se "Song of the shirt" laat bv. uit die gedigte self geen twyfel oor die "van" en "of" in hulle titels nie!

Die vraag ontstaan ook, nog steeds by die titel, waarom daar juis van "gebreekte" riete gepraat word.<sup>32)</sup> n Mens dink aan skrifverwysings soos Jesaja 42:3 ("Die geknakte riet sal Hy nie verbreek... nie") en veral 36: 6 ("Kyk, jy vertrou op dié geknakte rietstok, Egipte, wat as iemand daarop leun, in sy hand ingaan en dit deurboor..." vgl. 2 Kon. 18:21), en voel dat "gebreekte riete" allerlei suggesties wek van smart, ontreding, gemis, feilbaarheid, en dies meer. Daarmee staan jy dan ook weer voor die ou-ou probleem by Ingrid Jonker: die beeld of verwysing wat nêrens heen lei nie; want ook hier word die funksie of sin van daardie "gebreekte" nooit naasteby vir ons duidelik nie. Dit bly, by sowel titel as slotvers, eenvoudig in die lug hang. Ons hoor nie waar, waarom, deur wie of met watter gevolg die "riete" "gebreek" is (of word) nie.

Om die waarheid te sê, dit gaan in die gedig, ten spyte van sy titel, meer om die wind! Al drie strofes begin met "Die wind uit die Torwana-berge"; in die eerste strofe word "sy" - die wind, vermoedelik, wat as vroulike wese verpersoonlik

---

32) Talle ander digters - bv. Gezelle, "O 't ruischen van het ranken riet", en Marais in sy minder geslaagde "Eonone" - het oor riete gedig; trouens, benewens die reeds vermelde Bybelse bronne, vind ons verwysings na die riet selfs in Homeros en in Vergilius. Daar is egter waarskynlik geen verband tussen al dié gedigte en Ingrid Jonker s'n nie.

word - geteken as " (met) haar skoot vol mos"; sy voer sekere handeling uit, soos die dra van n slapende kind, en die "siteer" van die sterre. In die tweede strofe word sy aan vyf kenmerke gekarakteriseer - ten minste, as reël 2 ook op die wind sowel as die berge van toepassing is:

"oewerloos sonder horison sonder seisoene";

die volkome afwesigheid van leestekens in die gedig veroorsaak ook hier dubbelsinnigheid en twyfel, asook veral die feit dat reël 2 as n frase, waarskynlik byvoeglik, sintakties in isolasie staan, sonder enige aanduiding (by wyse van betreklike voornaamwoord of selfs werkwoord) watter antesedent dit bepaal, "wind" of "berge". Weer werk dié ambivalensie nie verhelderend, of dra dit nie daartoe by om die gedig "prismatiek" te maak, met verskeie vlakke of lae van betekenis- moontlikheid nie; eintlik allesbehalwe. Die vyf kenmerke van die wind in strofe 2 is n soort onbegrensdeheid, die feit dat dit onpersoonlik voorkom (dit "het die gesig van alle mense"), en dat dit "die aalwyn van die wêreld voor haar bors", "die lam van alle vreugde oor haar skouer" en "die laksman van elke dagbreek in haar oë" meebring.

In die laaste strofe, nr. 3, sien ons die wind, nogeens met "haar skoot vol mos"; weer word verwys na die dra van "n slapende kind", maar daarby het gekom die dra van "n nag van distels" en van "n dood sonder duisterheid".

Alles in die gedig sentreer dus om nòg "gebreekte riete", nòg n "lied", maar om "die wind uit die Torwanaberge", as hooffiguur.

In breë trekke kan n mens sê dat, as n afleiding uit die grootliks geïsoleerde beelde, wat weer eens nie tot eenheid saamgroeï nie, gewaag kan word, n soort weemoedigheid deur die gediggle loop; daar is n sekere polariteitspotensiaal ook, tussen vreugde ("die aalwyn van die wêreld voor haar bors" - die wêreld soos n blom! - en "die lam van alle vreugde oor haar skouer": beeld van n juigende herder?) en smart (n aalwyn het n sekere bitterheid-konnotasie, ook; en "laksman" spreek vooruit van die "dood" - wel "sonder duisterheid" - aan die slot van strofe 3). Vanweë die gebrek aan kohesie word dié potensiaal egter ongelukkig nie werklik gerealiseer nie, en bly n mens aan die einde van die gedig met feitlik slegs n vae indruk van n wind wat waai, heerlik, vol natuurgeure en - suggesties, oor die aarde, maar ook met iets van die dood in sy wese. Die woord "deur" in die alleenstaande slotreël:

"en waai deur die gebreekte riete"

suggereer ook die neutraliteit van die natuur, wat hom min steur aan vreugde òf smart. Onwillekeurig dink die leser aan die slot van C.M. van den Heever se "Die gevalle Zoeloe-Indoena":

"Hier waar jy was, sal skape wei".

Ek meen nie n mens moet te veel diepte, ook nie in die individuele beelde, gaan soek nie; "sytoteer die sterre" beteken bv. nie "sy haal die sterre aan" as voorbeelde van of argument vir die ewige, teenoor - sê maar - "die wit gebeente van die (verganklike) dag", of iets dergelyks nie. In die sfeer van die werkie het "sytoteer" maar die krag van "suggereer", of "laat dink aan", "herinner aan". So ook sal "n nag van distels" in strofe 3 maar toevallig n onaangenaamheidskonnotasie inhou; in die totaliteit van die gediggie hang dié frase maar net saam met al die ander natuurdinge ("skoot vol mos", "sterre", "breë waters", "aalwyn", "lam", en "riete"), wat almal saam in die wind, as verpersoonliking van die natuur, opgeneem word.

"Die lied van die gebreekte riete" faal dan as gevolg van n verskeidenheid van oorsake; dat dit moet misluk, is des te jammerder, gesien die werklik goeie moontlikhede wat die verskillende onderdele van die gedig inhou, en waarna ek hierbo in my bespreking verwys het. Ironies genoeg dra die onnoukeurigheid van die titel reeds in groot mate daartoe by om onoorkomelike probleme te skep, en, eintlik, die opset van die gedig te verongeluk. Daarby moet n mens dan ook noem die enkele beelde wat nie oral òf tot mekaar òf tot die gedig self bevredigend gerelativeer kan word nie - bv. "die wit gebeente van die dag" (1:6); die reeds gemelde, dubbelsinnige "oewerloos <sup>sonder</sup> sonder horison seisoene" (2:2); en, naas/..... - 85 -

naas "die laksman van elke dagbreek" (2:6),  
" n dood sonder duisterheid" (3:5); veral laas-  
genoemde twee kom lastig voor.

Hoewel "25 Desember 1960" (pp. 30-31) nie  
100% in die "Moeder en die kind"- groep pas nie,  
plaas ek dit nietemin gerieflikheidshalwe by dié  
gedigte, omdat dit - by talle probleme en  
steurende elemente, waarop ek in my bespreking  
sal wys - tog enkele verwysings na die kin-  
dersfeer bevat; bv.

"Die kinders slaap  
in krismiskouse tussen satelliete  
hobbelperde rewolwers en tamelêtjies."

Jammer genoeg word hierdie verwysings, met hulle  
interessante moontlikhede, nêrens in die gedig  
verder gevoer nie.

Hierdie gedig het tot n nogal amusante mis-  
tasting aanleiding gegee. Sowel Uys Krige as  
F.E.J. Malherbe bring die hooffiguur (sic) in  
verband met die digter Dylan Thomas, m.i. son-  
der die minste regverdiging uit die teks, of an-  
dersins. Krige sê in In memoriam (p. 65): "In  
'25 Desember 1960' sterf n digter aan alkoho-  
lisme in n stadshospitaal, lê hy dood... ons  
dink hier onwillekeurig aan Dylan Thomas..."  
"die digter lê reeds... uitgestrek..." (my kur-  
sivering).

F.E.J. Malherbe druk dit soos volg uit in

sy meergenoemde artikel: "... sterk is die ironiese siening van Dylan Thomas se dood in "Kersnag 1900" (?) <sup>33)</sup> - die ironie dat so n digter so n menslik-banale dood moet hê (veral die banaliteit van die omgewing en die gepraat oor die dode!)" (my kursivering).

Die "banaliteit" van die persoon se dood daargelaat - N.P. van Wyk Louw is in sy slaap oorlede, seker een van die "banaalste" maniere van sterf! - wil dit voorkom asof sowel Krige as Malherbe in hulle onderskeie besprekings hulle skuldig maak aan "hineininterpretieren": d.w.s., die onregverdigbare inlees van allerlei irrelevante en dikwels heeltemal foutiewe besonderhede in n kunswerk - dikwels om n eie mening of n vooropgesette idee i.v.m. die betrokke werk te <sup>34)</sup> staaf.

Feit is dat vir sover vasgestel kan word, "25

---

33) Die "1900" is waarskynlik n tipografiese fout; in die gewysigde vorm waarin Malherbe se artikel in In memoriam opgeneem is (pp. 82-87), verskyn die gedig se titel (nou skuinsgedruk) as "Kersnag 1960". Ek kan nêrens enige aanduiding vind dat die gedig oorspronklik dié naam gedra het nie.

34) Vgl. Lindenberg se insiggewende bespreking van Eugène N. Marais se gedig "Winternag", in Blokboek nr. 2 (Academica, 1966), waar hy sê dat by "hineininterpretieren... die kritikus die historiese en ander feite waarvan hy kennis dra, in die gedig 'inlees', sonder dat daarvoor bevestiging gevind kan word in die woorde van die gedig self" (p. 5). (my kursivering).

Desember 1960," fenomenologies beskou, niks hoege-  
naamd spesifiek met Dylan Thomas te make het nie.  
Navrae by die konsulaat van die V.S.A. in Kaapstad  
het bevestig wat uit ander bronne <sup>35)</sup> aan die lig  
gekom het, nl. dat Thomas op 9 November 1953 in  
die St. Vintcent-hospitaal in New York aan een of  
ander harsingsiekte ("cerebral disease") oorlede  
is. Dit is algemeen bekend dat Dylan Thomas aan  
alkohol verslaaf was. Hier kan ook daarop ge-  
wys word dat "Hospitaalheuwel" (reël 12) met  
n hoofletter gespél word, wat kán beteken dat  
dié naam ná n bekende Johannesburgse woonbuurt  
verwys; m.a.w., ook die plek het eintlik niks  
met Dylan Thomas te make nie!

Ek meld met opset hierdie eksterne, biogra-  
fiese gegewens om te wys op die gevare van n be-  
nadering wat buite om die kunswerk afleidings  
wil gaan maak, i.p.v. streng by die werk self as  
studieobjek te hou.

Interessantheids- en volledigheidshalwe wys  
ek op D.J. Opperman se twee gedigte, "Dylan

---

35) Bv. J.M. Brinnin: Dylan Thomas in Ame-  
rica, J.M. Dent & Sons Ltd., London,  
1956. Krige en Malherbe se afleidings  
is waarskynlik geknoop aan verwysings  
soos "suurstoftent" (reëls 15) en ver-  
al "alkoholis" (reël 16) in Ingrid  
Jonker se gedig. Ek wys verder net daar-  
op dat Krige en Jack Cope se vertaling  
van die gedig, "25 Desember 1960", die  
ondertitel "For Dylan Thomas" tussen ha-  
kies dra. Daar is geen soortgelyke on-  
dertitel by Ingrid Jonker se gedig nie.  
Die vertaling verskyn op pp. 236-237  
van The Penguin Book of South African  
Verse.

Thomas I" en "II", in Kuns-mis (pp. 35 en 54 onderskeidelik); veral die tweede, waarvan ek hier die eerste en slotkoeplette aanhaal:

"Onder sellofaan van suurstoftent  
sweet my gesig swaar asemend."

"... maar ek kan nie deur die firmament  
na waar jul asem in júl suurstoftent."

Geen groot gedig nie, is Opperman s'n onvergelyk-  
lik beter as Ingrid Jonker se "25 Desember 1960";  
die enigste raakpunt tussen dié twee gedigte is  
dan ook die "suurstoftent"-verwysing - in  
lg. gedig, reëls 14 en 15:

"Hy't glo n bottel brandewyn gedrink  
en ure in n suurstoftent gelê." (My kursive-  
ring).

"25 Desember 1960" is n erg verwarde gedig, waar-  
by ek slegs stilstaan om op enkele aspekte te wys.  
Die mees diskordante hiervan is die talle geweld-  
verwysings, wat in skrilte kontras met die vre-  
de-suggesie van die titel staan, maar wat ook  
nooit n definitiewe funksie kry nie. Die feit  
dat 1960 wel n baie bewoë jaar in veral die Suid-  
Afrikaanse geskiedenis was, is suiwer ekstern, en  
kan nie veel tot n interpretasie bydra nie. Verder  
is daar die tweeledige probleem van die alkoholis-  
se dood; sy identiteit is van minder belang as die  
antwoord op dié vrae:

(a) Watter sin het die verhaal van sy tragiese

einde? Dit lyk na slegs 'n blote hartseer-re-laas, opgesmuk met irrelevante tussenwerpsel-sinne, soos bv. in reëls 17 en 18:

"...(Kyk daar, die dag  
se blink loop korrel oor die stad!)"<sup>36)</sup>

- (b) Nog belangriker, vanuit fenomenologiese oogpunt, betreffende die interne strukturele samehang van die gedig: Hoe bring 'n mens die reeds vermelde geweldverwysings in verband met die alkoholiese dood in "saal 130"? Dit sou 'n tour de force kos om dié verband te lê!

Funksielose herhaling (in isolasie) van die eerste reël kom in reël 13 voor; en reël 23 lui:

"Saal 130. Hy is versorg..."

Ook die titel kom weer, geïsoleerd, as reël 5 voor, sonder enige klaarblyklike funksie.

Agterop die omslag van Winifred Nowotny se The language poets use (kyk bibliografie) lui die mening van die Times Literary Supplement se resensent soos volg:

"Having read this book one finds oneself looking at even a slight poem with new reverence, as at a complex structure in which every constituent element can be shown to relate

- 
- 36) Uys Krige sien in hierdie 1½ reëls 'n "beeld" wat "pas... by die hele gees en stemming van hierdie halwe treurlied." Hieroor koes-ter ek ernstige bedenkinge.

significantly to every other one".

(My kursivering.)

Dit belig een van die ernstigste probleme by so baie van Ingrid Jonker se gedigte, selfs nog in Rook en oker. Innerlike samehang ontbreek; ook by "25 Desember 1960" geld dié beswaar. Oppervlak- kig kán wel lyne getrek word bv. tussen "rewol- wers" (en DAN is hulle maar "speelgoed, uit die totale konteks!) in reël 8:

"hobbelperde rewolwers en tamelêjtjies"<sup>37)</sup>

en die "blink loop" van die "dag" wat in reël 18 oor die stad "korrel"; n mens sou selfs in n beter gestruktureerde gedig moontlik van n sekere "progressiewe onheilsopenbaring" kon gepraat het - van speelgoed-skietgoed tot n "blink loop" wat "korrel" - maar die verwysing tussenin na die sterwende dranksugtige enersyds, en ander- syds die funksielose plaas van die "blink loop"- verwysing tussen hakies, verongeluk so n moontlik- heid geheel en al.

Verbandloos is ook die verwysing in reëls 19 en 20, met hulle pseudo-Nietzschiaanse bowetone:

"... hy't eenmaal self gesê  
hy had n heimwee na sy dooie God."

---

37) Terloops, n spelfout - dit moet sonder die sirkumfleks geskryf word.

Dit sou maklik wees om aan te toon hoe die dood-suggesie in die gedig ingevoer en beklemtoon word: "Saal 130...." bring ons dadelik in die hospitaalmilieu, "oggend vyfuur" is n "onaangename" tyd (gewoonlik die tyd dat die pasiënte gewas word!); en "bajonette van straatligte", "sirenes", "bomwerpers" (gekontrasteer met die skadelose "skoelappers," wat ook vlieg en duik!), tesame met "Hospitaalheuwel", versterk die gevoel van onheil, wat by wyse van kontras teenoor die kinders geplaas word, waar lg. (op Kersnag?) slaap. Waarheen lei dit egter?

Sintaktiese probleme bly ook nie uit nie; by gebrek aan leestekens ná "slaap" (reël 6) kom dit voor of die kinders "in krismiskouse tussen satelliete/hobbelperde rewolwers en tamelêjtjies" slaap! - n indruk wat versterk word a.g.v. die punt aan die einde van reël 8, ná "tamelêjtjies".

Hierdie woord, "tamelêjtjies", pas ook nie eintlik in die prentjie nie; dit is té volks in die gesofistikeerde sfeer van die moderne speelgoed, wat selfs "satelliete" insluit! Dit verskaf n voorbeeld-in-die-kleine van die verwysing wat lukraak aandoen en die gedig verswak.

Uys Krige wy in sy bespreking van die gedig n halwe bladsy aan een van die beelde aan die slot daarvan, waar "die ganse kamer soos n opgehefde skild" word; ek meen hy en die vriend na

wie hy verwys, gaan egter n bietjie ver met wulle toepassings daarvan. Eintlik is dit moeilik om jou só n radikale transformasie:

ganse kamer : opgehefde skild

oortuigend voor te stel, en daarom slaag die vergelyking m.i. nie.

Van die einde van die gedig sê Krige: "En dan kry ons weer die skielike verskuiwing of sprong, skakel ons op slag oor van die grootse, die heroïese tot die fyn-intieme, laaggestemde 'plattelandse' beeld wat die gedig so tekenend en suggestief afrond:

"En op die vensterbank en teen die lig  
die hotnotsgod se eindlose gebed."

("hotnotsgod" by Krige sal bes moontlik òf n lapsus stili òf n setfout wees.)

Daarin, in hierdie "skielike verskuiwing of sprong", setel egter juis weer een van die kernprobleme van "25 Desember 1960" - net soos by "By die dood van n Maagd". Die spronge is té groot, te ongemotiveerd en onmotiveerbaar. Die "grootse, heroïese" word slegs terloops aangeroer, maar dan dadelik net so gelos, sonder dat dit uitgewerk of tot n logiese konklusie deurgevoer word. Dit maak n verwysing met pseudo-diepte soos dié na die sterwende se "heimwee na sy dooie God" des te meer irriterend, omdat dit nêrens inskakel en nêrens uitkom nie, en daarom slegs "pseudo"

bly; n dekoratiewe maar andersins funksielose  
38) stoplap. Die leser voel dat, bý ongetwyfelde  
winste aan styl en woord- en beeldhantering in  
Rook en oker, daar nietemin nog te veel oorgebly  
het van die kardinale swakheid waarop in Ontvlug-  
ting gewys is: té baie beelde en verwysings dien  
geen doel nie as om hoë verwagtings by die leser  
te werk, en hom dan in n doodloopstraat in te  
lei.

Die laaste gedig van hierdie groep wat ek  
bespreek, is "Die kind" (p. 37), in baie opsig-  
te die beste gedig in Rook en oker. Hier bereik  
die belangrike tema "moeder : kind" inderdaad  
ook sy hoogtepunt; by verskeie moontlike asso-  
siasies wat die kortaf titel - waarop ek la-  
ter terugkom - kan inhou, meen ek dat dié van  
die potensiaal van die kind verreweg die belang-  
rikste is. Hierdie potensiaal-suggesie word  
reeds deur die openingsreël in die gedig ingevoer:

"Die kind is nie dood nie...";

die kind sal nou voortaan altyd kind bly, veral as  
gevolg van die wyse waarop hy gesterf het.

---

38) Dit sluit aan by n ernstige aanklag ook  
teen F.A. Venter, en veral teen sy "Trek-  
tetralogie": grootse temas word afgewa-  
ter tot banaliteite, a.g.v. kleinrealisme  
enersyds, en andersyds n konsekwente weie-  
ring om groot historiese gebeure soos Veg-  
kop of die moord op Retief self direk aan  
te durf: die leser verneem altyd tweede-  
hands daarvan by monde van getuies of deur  
onuitgewerkte verwysings.

Onopvallend maar verbasend effektief word die tyd getransendeer: die kind se ontsettende moontlikhede word nie soseer gerealiseer nie, as eerder vooruit geprojekteer - hy word n kolos, n "reus" (4:7) wat "deur die hele wêreld", onkeerbaar, voortstu, met haas onvoorspelbare gevolge.

Rob Antonissen sê in sy bespreking van die tweede druk van Rook en oker,<sup>39)</sup> die van 1964, dat hy saamstem met die verskuiwing van die gedig (wat in 1963 se uitgawe, die oorspronklike, op p. 37 verskyn) na die slotafdeling. Prof. Antonissen motiveer sy goedkeuring ten dele n.a.v. "die steeds dreigender spreek in die 'ostinato-herhalings' na die einde toe". Gesien teen die bundel as geheel, begryp ek egter nie die sin van so n verskuiwing nie; die gedig kan dan net so goed by enige ander groep geplaas gewees het.

<sup>40)</sup>  
Uys Krige sê dat "Die kind" " n kreet uit die hart is", dat dit vir hom " n merkwaardige gedig bly", en dat nieteenstaande "die geweld waarvan die gedig getuig ... daar tog n soort gekweste teerheid agter al die 'stryd en ruoer' skuil." Hy vind "die ironie van daardie

---

39) Spitsberaad, Nasou, Kaapstad, 1966, - p. 183 (voetnoot).

40) In memoriam Ingrid Jonker, Human & Rousseau, Kaapstad, 1966, p. 57.

41) swart kindervuisie... besonder treffend".

Presies waarin die ironie vir Krige hier lê, is vir my nie duidelik nie: die vuisies sou eerder pateties as ironies aandoen. Ek meen egter Krige het dit mis as hy die gedig sien as "n menslike protes teen wit geweld sowel as swart geweld".<sup>42)</sup>

Die kind "lig sy vuisie teen" sy ouers, deels by wyse van protes oor sy dood, wat om wraak roep, en deels om hulle tot meer daadwerklike optrede aan te spoor. Hy identifiseer hom, "in die

---

41) Op cit., p. 51. N.a.v. Krige se "kindervuisie", is dit opvallend dat daar, in teenstelling met die meeste ander "kind"-gedigte in Rook en oker, geen enkele verkleinwoord (met vertederings- of ander funksie) in die hele onderhawige gedig voorkom nie: dit dra ook by tot die strak gespierdheid van "Die kind".

42) Op cit., p. 57. My kursivering. Dit lyk op die oog af of die kind in verset teen sy ouers kom: en die woord "teen" versterk hierdie indruk. n Mens kan selfs redeneer dat die kind, soos enige normale kind, maar net in die sonlig wou speel (vgl. 4:5). So n siening bots egter met die ander kant van die gedig, wat baie sterk na vore kom - eintlik die leitmotiv uitmaak, nl. die verset van die swartman teen die blanke. Die kind word simbool van hierdie verset. Ek meen n mens moet in hierdie verband in die kind se opgehefde vuis ook minstens die moontlikheid van die bekende "Afrika"-saluut sien: die kind skreeu werklik saam met sy ouers, en die res! Nouer identifikasie kan n mens jou kwalik voorstel.

optog van die generasies", met die militante marsjeerders van alle geslagte; die blankes gaan wel deeglik in die hart geraak word:

"die kind loer ... in die harte van moeders"!

Die kind is derhalwe nie teen swart geweld nie: allesbehalwe. Hy, wat fisiek leweloos by die polisiestatie (sic) in Philippi lê, is, paradoksaal, maar nietemin in 'n baie letterlike sin, "nie dood nie", al is daar " 'n koeël deur sy kop".

Hy is

" ... die geur  
van vryheid en heide",

en

" ... die geur  
van geregtigheid en bloed".

Besonder treffend is die beeld van die "lokasies van die omsingelde hart" (slotreël, 1ste strofe); op die eerste vlak is daar die onmiddellike suggestie van beleëde naturellewoonbuurte tydens die bewoë dae net ná Sharpeville, Langa en Nyanga in 1960; 'n mens moet die gedig eintlik as 'n aktualiteitsvers sien om des te sterker sy wrange implikasies en dreigende grondtoon te kan besef. Maar dit gaan hier om die "omsingelde hart". Die lewe van die kind se mense is beknel, en hy bring met sy dood 'n soort bevryding, al is dit dan net in die hart, voorlopig. Later sal

daardie beweging uit die swart harte voortstu tot-  
dat die kind

"loer ... in die harte van moeders"!

"Lokasies" het ook 'n funksionele ambivalen-  
sie - dit wek die assosiasie van enige plek;  
die grondwoord "locus" dra hiertoe by. Dit  
word dus 'n situasie wat algemene geldigheid ver-  
kry, a.g.v. suggestiewe woordgebruik. Die "lo-  
cus" word opgehef; die kind beweeg uitwaarts,  
uit die lokasie uit, en sy verruimde invloedssfeer  
blyk uit die name wat opgenoem word. Hy trek via  
Langa, Nyanga, Orlando en Sharpeville tot by die  
wetgewende vergaderinge, en verder nog, totdat hy  
"loer deur die vensters en in die harte van moe-  
ders"; uiteindelik marsjeer hy voort deur die  
hele wêreld!

Die sterk dinamiese karakter van die gedig  
word met behulp van allerlei tegniese middele be-  
klemtoon; daar is bv. die interessante teenstelling  
tussen die slotreëls van die eerste en tweede stro-  
fes:

"in die lokasies van die omsingelde hart",  
word

in die strate van sy gewapende trots",  
waar "strate" veral die beweeglikheid van die  
aanrukkende massas suggereer.

In die derde versparagraaf kom die diskonnektief-neweskikkende voegwoord "nòg" nie minder nie as vyf maal voor; soos met onheilspellende tromslae word die besef by die leser ingehamer:

"Die kind is nie dood nie"!

intendeel, hy "leef" nou sterker as ooit tevore. Die kind het inderdaad reuse-gestalte verkry: ook die gedig dien om hom te verewig en oral in mense se denke te bestendig. Die gedig word die kind se blywende gedenkteken,

"momentum aere perennius",

soos Horatius dit stel. Bewys hiervan vind men ook in die talle vertalings wat van die gedig gemaak is, o.m. in Zoeloe<sup>43)</sup> en Engels.<sup>44)</sup>

Daar is merkwaardige progressie as die kind van die geur van vryheid en heide, deur dié van geregtigheid en bloed, vorder totdat hy uiteindelik word

"die skaduwee van die soldate".

Die implikasies is enersyds dat die kind n aanklag teen die soldate geword het, wat hulle voortaan oral, onlosmaaklik, sal vergesel; en andersyds, dat die soldate tevergeefs waak teen hom:

---

43) In memoriam Ingrid Jonker, p. 50.

44) The Penguin Book of South African Verse, pp. 235-236.

hy is immers "dood"; en jou skaduwee kan jy nie beveg of afskud nie! By die effektiewe vordering van die reuk-sintuiglike tot die visuele, het ons hier ook pragtig suggestiewe woordgebruik, met al die onheilspellende moontlikhede van "skaduwee".

Hoërop is verwys na die kind se teenwoordigheid by wetgewende en ander vergaderings: hy het inderdaad 'n knaende gewete geword, wat nooit weer stilgemaak sal kan word nie, en hy dring oral deur. Die dooie en tog paradoksaal dinamies lewende naturellekind het m.a.w. 'n onkeerbare invloed geword, met 'n skaars berekenbare potensiaal. Daar is dus dubbele ironie in die drie slotwoorde:

"Sonder 'n pas" -

in hulle naakte isolasie som hulle die hele gedig op. Die kind het immers die gehate pas - die blanke se "verlof" om op te tree, of te beweeg - nie meer op sy wêreldreise nodig nie; hy het die behoefte daaraan én die onderworpenheid waarvan dit spreek, finaal met sy dood ontgroeï.

Ek meen dat in hierdie slotvers wel (*wat die vorm betref*) invloed van Paul Éluard te bespeur is; vergelyk byvoorbeeld sy "Faire Vivre", vertaal deur Uys Krige as "Om te laat lewe", slotreël:<sup>45)</sup>

---

45) Éluard en die Surrealisme, HAUM, Kaapstad en Pretoria, 1962, pp. 178 en 179. Vergelyk ook Ingrid Jonker, "Die lied van die gebreekte riete", slotreël (Rook en oker, p. 33).

"En dit is van alle tye".

Ander voorbeelde uit Eluard is die slotreël van  
"Les Sens" - "Die sinne":

"En die lug lê op jou lippe";<sup>46)</sup>

en dié van "Vivre" - "Om te lewe":

"Aan die nag wat n dag voorberei sonder einde".<sup>47)</sup>

Ook sal Ingrid Jonker heelwat aan Uys Krige se "Die soldaat" verskuldig wees, veral vir die vorm van die slot van "Die kind", met sy geweldige progressie vanaf Nyanga<sup>48)</sup> oor Afrika, tot

"deur die hele wêreld",

wat met die steeds groter wordende skaduwee van die soldaat vergelyk kan word.

Oplaas is daar die titel, "Die kind", wat n mens dadelik opval, al is dit dan net omdat dit so abrupt aandoen. Nou is dit interessant en belangrik dat dié gedig eers n ander, heelwat langer en vollediger naam gehad het. Op. p. 50 van In memoriam Ingrid Jonker word in n voetnoot by "Umtwana", die reeds vermelde Zoeloe-vertaling van

---

46) Op. cit., p. 182

47) Op. cit., p. 156

48) Interessant is die - bes moontlik onbewuste! - teenstelling van "Langa" met "Nyanga": "Son" teenoor "maan", in strofe 3:2 en 4:5.

die betrokke gedig, na lg. as "Die kind wat dood-  
geskiet is deur soldate in Nyanga" verwys, terwyl  
in die Penguin Book of South African Verse op pp.  
235 - 236 dié gedig onder die titel "The child  
who was shot dead by soldiers at Nyanga" vertaal  
staan. Wat die rede vir die verandering ook al  
was, is die drastiese verkorting beslis 'n wins;  
dit gaan nou nie meer oor slegs 'n enkele, steeds  
ongeïdentifiseerde kind wat op 'n spesifieke plek  
gestorf het nie: die gedig word iets groots, met  
universaliteit in sowel titel as tema.

"Die kind" staan dus as waardige sentrale  
gedig, feitlik as sluitsteen, in hierdie bundel  
wat so besonderlik op die kind ingestel is. 'n  
Mens het ook meteens reeds 'n aanduiding van hoe  
grootliks Ingrid Jonker se latere poësie gaan ver-  
skil van dié van bv. 'n Dertigerdigteres soos  
Elisabeth Eybers, wat ook pragtige gedigte oor  
veral die moeder en die kind geskryf het <sup>49)</sup> -  
Ingrid Jonker se benadering is nie slegs wat die  
verstegniek betref anders nie (bv. vrye verse,  
teenoor Eybers se strakker, reëlmatige strofes),  
maar by die belydenis-element wat haar grootste  
erfenis van Dertig genoem kan word, kom 'n intensi-  
teit van gevoel, 'n felle direktheid, wat selfs by  
Dertig meestal nog òf onbekend was, òf dikwels,

---

49) Vgl. die vyf gedigte, "Voorbereiding,"  
"Verwagting", "Vervulling", "Die moeder"  
en "Die eerste nag", wat die klein moe-  
derskap-siklus in Die stil avontuur (J.L.  
van Schaik, Pretoria, 1958, pp. 26-31)  
uitmaak.

soos soms by W.E.G. Louw se vroeëre werk, in weke  
50) sentimentaliteit ontaard. Ontvlugting was nog  
vol selfbejammering, maar met 'n gedig soos "Die  
kind" bring Rook en oker onteenseglik 'n wel-  
kome verandering wat ook - sy dit soms in min-  
dere mate - in ander gedigte te bespeur is.

### GEDIGTE VAN VERLIES EN SOEKE

'n Derde groep gedigte kan tuisgebring word  
onder die noemer "Verlies en soeke"; hier behan-  
del ek "Verlore stad", "Op alle gesigte", "Ek

---

50) Vgl. veral 'n gedig soos "Die afspraak"  
uit Die ryke dwaas. Seer sekerlik "bely"  
"Die kind" o.m. die besef van onreg, en  
vrees, en onmag om die magte ~~wat~~ ontkeet is,  
in bedwang te bring. Maar daar is nie 'n  
greintjie sentimentaliteit in die hele ge-  
dig nie. Die kind word i.p.v. bejammer,  
eerder in sy ware perspektief as 'n soort  
"agitator de exemplo" gesien, 'n bedreiging  
wat vanweë sy ontasbaarheid des te gevaar-  
liker is. Billikheidshalwe moet by die ver-  
wysing hierbo na Elisabeth Eybers onthou  
word dat h<sup>á</sup>ar gedigte belydenisverse, en nie  
strydpoësie, soos "Die kind", is nie. "Die  
kind" staan in die direkte lyn van die Af-  
rikaanse strydpoësie; 'n mens dink by die  
onkeerbaar voorstuwende kind aan die koeël  
in Deel III van "Jopie Fourie", van J.F.E.  
Celliers:

"Daar trek 'n koeël, met spoed met spoed;  
hy's nat van Afrikaner-bloed...  
... trekkend, trekkend jaar en stond,  
sal steeds die koeël sy boodskap sprei;  
en waar hy tref, heel nooit sy wond;  
en wat hy tref, dit heilig hy!"

'n Mens moet verder natuurlik ook, by 'n verwy-  
sing na die Dertigers, in gedagte hou dat die  
sosiale motief in die Afrikaanse poësie eint-  
lik eers met Veertig kom, en veral in die  
grootstadsgedigte van D.J. Opperman en sy  
tyd- en geesgenote. "Die kind" as aktuali-  
teitsgedig van die vroeë sestigerjare het  
dus uiteraard min gemeen met die Dertiger-  
poësie as sodanig, behalwe die gemelde "be-  
lydenis"-element, en selfs lg. kom anders  
by bv. Jonker as by Eybers na vore, soos  
aangetoon.

herhaal jou", "Ek het na die pad van my liggaam gesoek", "Ek wil nie meer besoek ontvang nie"; "By die dood van n maagd" en "Herwonne land". Al die gemelde gedigte is nie van ewe hoë gehalte nie; maar hou tog met mekaar verband. Daar is die deurlopende gedagte van iets - liefde of geluk - wat êrens verlore gegaan het, en waarna smartvol, onophoudelik, dog tevergeefs gesoek word.

Ek bespreek ten eerste in hierdie groep die mooi gedig waaruit die bundel se titel geneem word,<sup>51)</sup> "Verlore stad."

Hierdie gedig bestaan uit vyf driereëlige strofes in rymlose verse. Opvallend is by dié gediggie weer eens die volkome afwesigheid van lees-tokens, selfs aan die slot. Slegs die eerste woord begin met n hoofletter.

Uys Krige (In memoriam, pp. 64 - 65) wys op die gekonsentreerde segging in hierdie gedig; waar ongeveer tagtig woorde prosa nodig sou wees om n stuk beskrywing weer te gee, doen die gedig dit in slegs agt:

"...verlore stad  
van akkers van duiwe vol dagbreek".

---

51)           Strofe 4:

"en die reën wat verby is  
het hom verwarm aan my lyf  
die reën van rook en oker" (my kursivering)

Op verrassend eenvoudige wyse slaag "Verlore stad" daarin om (met 'n minimum van middele) 'n "ná-reën"-atmosfeer te skep. Die gedig word opgebou uit 'n reeks komponente wat op subtiele wyse 'n geheelbeeld van rykheid en vervulling gee. Alles in die gedig word hiervoor ingespan, en reuksintuig, tassin, oor en oog dra elk sy deel by tot 'n geslaagde geheel. Daar is slegs een ontsporing, in die tweede tersine, waarop ek aan die einde van die bespreking sal wys.

Reeds die titel van die gedig, "Verlore stad", hou iets van mistiek in. Trouens, hierdie tweewoord frase kom twee maal in die gedig voor; strofes 1:2 en 2:3 lees albei:

"Ver dag en verlore stad".

Die eerste reël van die eerste tersine skep dadelik die atmosfeer - "in die reën wat verby is;" hierby kom onmiddellik die alliteratiewe "ver dag... verlore stad," waarvan sowel die v-klank as die herhaalde "ver" ("ver-") meehelp om 'n afstand in ruimte én tyd te suggereer.

Die derde tersine bring 'n onbekende persoon - die "jy" wat so dikwels in Ingrid Jonker se poësie voorkom, en wat meermale probleme skep:

"deur al die mense het jy gekom..."

Eerder as om die gedig te kompliseer of te vertroebel, dra die onbekende, ongeïdentifiseerde tweede persoon eintlik by tot die stemming; in die

geheel van die werkie, kan "hy" n vriend wees,  
teruggekeer

"soos van 'n lang reis" -

of moontlik het ons hier selfs met n personifiëring  
van die reën te make, wat "deur al die mense" en  
"met n eenvoudige glimlag" gekom het.

Dit is ten minste moontlik: "jy" in teenstel-  
ling met "al die mense" suggereer so iets. Ek  
meen egter dit gaan eerder om n verlore geliefde;  
nie die "reën" nie, maar die "verlore stad",  
wat benewens in die titel, twee maal voorkom (1:2  
en 2:3), is die sentrale gedagte; daarom plaas  
ek immers dié gedig in die groep "Verlies en  
soek".

Die verlore beminde word d.m.v. n "verlore  
stad" gesimboliseer, met al die vastigheid en se-  
kerheid wat die stadsbeeld inhou; Ernst van Heer-  
den (Kriterium 1:4, Jan. 1964, p. 8) sien in  
die "Intieme gesprek" -reeks "meer as net verby-  
gaande Hooglied-invloed" - ek meen daar is  
veel meer hiervan, weliswaar indirek, in "Verlo-  
re stad"; vgl. bv. Hooglied, Hfst. 6: 4: "Mooi  
is u ... lieflik soos Jerusalem" (my kursivering);  
daar is ook verskeie dergelike stad-vergelykings  
in Hooglied. Die woord "verlore" hou veel meer  
in, in Ingrid Jonker se gedig, as wat by n eerste  
oogopslag blyk.

Versterking vir die "minnaar"-hipotese kom

inderdaad in die vierde tersine:

"en die reën wat verby is  
het hom verwarm aan my lyf  
die reën van rook en oker";

hier vind 'n vereenselwiging plaas tussen minnaar en reën, "jy" en "hom", wat so volkome word dat die leser in laaste instansie nie weet of die reën of die minnaar - of selfs albei! - hom aan haar lyf verwarm het nie.

Oppervlakkig gelees, bied "Verlore stad" slegs 'n mooi evokasie van stemming, wat d.m.v. raakgekose suggestiewe woorde en beelde bewerkstellig word - 'n mens dink aan die draagwydte, binne die gedig, van die eenvoudige woordjie "ver", met al sy nostalgiese assosiasies, wat weer by "verby", en "verlore", aansluit. Dit lyk of 'n leitmotiv eintlik ontbreek; in der waarheid is die tema egter al die tyd wel daar: verlange, en soek na dit wat onherroeplik verlore is.

'n Mens stem saam met Krige dat daar iets aan die eenvoudige gedig is wat deur nugtere prosa nie gebeeld kan word nie; 'n mens dink aan N.P. van Wyk Louw se "Grense":

"dinge... wat om die grense  
flikker van my duister woorde,"

sonder om (natuurlik!) te wil vergelyk, én met die besef dat Louw se gedig oor heel ander sake handel (en miskien dan tog nie, per slot van sake, so



strale van die son".

Sintakties is die bevredigendste verklaring van die parentetiese tweede en derde reëls van die eerste tersine:

"ver dag en verlore stad  
van akkers van duiwe vol dagbreek"

waarskynlik dat dit deur 'n koppelwerkwoord of verbum finitum soos "lê" vooraf gegaan kán word. Die derde reël ("van akkers...dagbreek") sou gevoeglik as kwalifiserende bystelling by sowel "dag" as "stad" kon dien.

Die tweede tersine lewer egter nou probleme; daar word bv. afgewyk van die gewone patroon wat by Rook en oker eintlik kenmerkend is van so baie gedigte, nl. die direkte gelykstelling van sake bv. by wyse van metafoor; vgl. die volgende:

"jou oë die twee broers" ("Op alle gesigte"  
p. 3);

"die môre, die hinkende vroedvrou" ("Swanger-  
er vrou, p. 5);

ens.

Die lastige woord is - ironies genoeg! - die eerste: "was". ; n Mens kan eintlik nie anders met "ver dag en verlore stad" te werk gaan as wat hierbo ~~gehoor~~<sup>usargestel</sup> is nie, nl. om n werkwoord daarvóór te plaas; anders staan dit in die middel van tersine 1, òf as apostroof, òf as suiwer liriese

uitroep, en geeneen van dié twee moontlikhede lyk baie sinvol of enigszins funksioneel nie.<sup>54)</sup> Maar ás ons die frase, "ver dag en verlore stad", d.m.v. n verbum tot n volsin omskep, word "was", waarmee die tweede tersine n aanvang neem, oorbo-dig; of sou dit ten minste deur n (neweskikkende) voegwoord soos "en" of "maar" voorafgegaan moes word, om die sinsbou nie te ontwrig nie.

Die sintaksis van tersine 2:1 doen hinderlik aan; dit is egter die enigste swak plek; en die gedig (-struktuur) is andersins so geslaag dat dié insinking geen ernstige skade aanrig nie.

Die "eekhorinkie" -metafoor (tweede tersine) kán hinder, as die assosiasie van senuagtigheid gewek word, n.a.v. die nerveuse bewegings van dié sku diertjies; ek meen egter ons moet hier eerder die gelykstelling sien as aanduidend van die ge-reedheid ("vinnig sku maar voorbereid" - my kursivering) om die beminde te omhels en te liefkoos. Dan is dit n goeie beeld.

"Lyf" in 4:2 is besonder effektief; dit hou die suggestie in van "lyflikheid," en intimi-teit, wat goed pas by n herontmoetingsituasie;<sup>55)</sup> verrassend is die reën wat "hom" aan "my"

---

54) Hoewel dié frase weer, skynbaar ewe los en geïsoleerd, tersine 2 afsluit!

55) Hoe effektief, blyk daaruit as n mens "liggaam" in die plek van "lyf" sou stel.

lyf verwarm het - haar gevoel het m.a.w. op die reën oorgegaan. "Die reën van rook en oker", n ryk reël met sy sterk visuele beeld van goue reën wat soos rook neersy, en versterk d.m.v. alliterasie en assonansie, kom as effektiewe voltooiing van die patroon wat opgestel is deur

"In die reën wat verby is" (1:1)

en

"en die reën wat verby is" (4:1);

uit die herhaalde verwysings word dit ook al duideliker dat die "reën van rook en oker" die sentrale, transformerende faktor in die gedig bly; nieteenstaande die feit dat dit "verby is", tree dit steeds as samebindende element op. Dié reën word ten slotte ook gekoppel aan die reuk-, tas- en visuele sintuie in die slottersine:

"wat ruik na jou hande skoongewas  
na warm duiwe en die oop  
oranje papawer van die lug" 57)

56) Hierdie twee middele kom ook elders voor, bv. in "ver dag en verlore stad", en in "van akkers van duiwe vol dagbreek", en dra by om die gedig klankryk te maak.

57) Oral my kursivering. Let op die "papawer", met sy swaar vol geur, en die assosiasies van "drug-induced slumbers" (De Quincey); en die sikliese voltooiing van die gedig, met die terugkeer na die lugbeeld, d.m.v. die terugkerende duiwe-verwysing in die slottersine (5:2).

weer 'n aanduiding van watter sentrale plek dit be-  
klee.

"Oop" in tersine 5:2 is suggestief van "ver-  
wagting"; dit hou verband met die byna liriese  
"oo"-klank wat so dikwels in "Verlore stad" voor-  
kom: behalwe in die titel, en met herhalings  
uitgeskakel, tot agt keer toe; minstens een maal  
per tersine, en soms (tersine 2) selfs drie  
maal!

In "Verlore stad", met sy trefkrag wat in  
geen geringe mate aan sy eenvoud te danke is nie,  
herken 'n mens skaars die digteres van die pogin-  
kies van Ontvlugting! Dit is in alle opsigte  
'n waardige gedig om Ingrid Jonker se tweede -  
en beste - bundel van sy titel te voorsien;  
en een van die geslaagstes in dié bundel.

Ook in hierdie groep plaas ek "Op alle ge-  
sigte" (p.3), die gedig waarmee Rook en oker  
'n aanvang neem. Die soeke na die verlore gelief-  
de spreek baie sterk uit hierdie eerste gedig  
in die bundel; soos aan die slot van "By die  
dood van 'n maagd" (p. 27) -

"en jou liggaam 'n vokaal vir enige woord" -  
word die beminde in alle dinge "gesien" en "ge-  
hoor".

Na sy uiterlike bestaan "Op alle gesigte"

uit drie onreëlmatige versparagraawe in vrye verse; soos by "Korreltjie sand" (p. 42) is daar n algehele afwesigheid van leestekens en begin elke versparagraaf ook met n hoofletter, wat gevolglik die effek het om sodanige strofe as selfstandige sintaktiese eenheid af te baken. Hierdie effek word versterk deur die frase "van die wêreld", waarmee sowel die eerste as die tweede strofe eindig. Dit is opmerklik dat die eerste strofe geen enkele werkwoord onder sy twee en twintig woorde tel nie.

Daar is duidelike parallele tussen die eerste twee strofes te bespeur: benewens die feit dat strofe 1 van visuele en strofe 2 oorheersend van ouditiewe waarneming spreek, <sup>58)</sup> wat dus n sintuiglike parallel ten gevolg het, is daar effektiewe klankgebruik wat korrespondensie bewerkstellig tussen "gebeurtenis" (1:3) en "geboortekreet" (2:4)". Verder is daar n mooi interne ewewig in dié twee voorlaaste versreëls van die eerste en tweede strofes: "gebeurtenis" teenoor "onwerklikheid", en "bevestig" teenoor "verwerping".

Die hele gedig getuig van n oorweldigende obsessie, wat in feitlik alles en almal óm die spreker tekens van die beminde sien en hoor. Dié

---

58) "Gesigte" (reeds die paronimiese afleiding van "sien"), "oë" "gebeurtenis" en "onwerklikheid" in die eerste strofe; teenoor "geluide", "herhaal", "eggo" en "geboortekreet" in strofe 2.

obsessie-gedagte word effektief gedra d.m.v. re-  
petisie (<sup>59)</sup> "alle gesigte... alle mense"; "altyd";  
"alle geluide"; "alle geboue"; "elke geboorte-  
kreet"), en veral die ritmiese patroon van ma-  
sjiengeluide, soos dié van ratelende tikmasjiene  
en loeiende sirenes, wat weer die patroonmatig-  
heid van die hele gedig beklemtoon. Ook die baie  
personifikasie in strofes 2 en 3 ("geluide her-  
haal," "geboue dink", "tikmasjiene raai", "dae  
soek", ens.) dra tot die obsessie-effek by.

Om 'n paar interessante woordaanwendings en  
verskynsels in die gedig seriatim te beskou, be-  
gin ek deur te wys op die tipiese - by Ingrid  
Jonker - konstruksie in strofe 1, reël 2:

---

59) Die eerste reël van strofe 1 is selfs tou-  
tologies:

"Op alle gesigte van alle mense":

In verband met die obsessie, haal ek die  
volgende van Sartre aan.

"The loved one only becomes lover by  
being consumed with the desire to be  
loved... The aim (of each lover to  
be an object of fascination to the  
other, exclusively) is balked quite  
inevitably. To gain his end, the lo-  
ver would have to reduce the world  
to the loved one and himself and have  
the other exist solely to found his  
objectivity, and thus give him secu-  
rity and raison d'être in his subjec-  
tivity; and he would be for the other  
supreme value and all the world"  
(Aangehaal uit Six existentialist  
thinkers, p. 122 - Jean-Paul Sa-  
tre se siening van die pour-soi in die  
subjek-objek verhouding.) - (my  
kursivering) "Ek herhaal jou" (p.6)  
het ook heelwat hiervan.

"... jou oë die twee broers",<sup>60)</sup>

waar sowel n visuele beeld opgeroep, as effektiewe konsentrasie d.m.v. die (ongewone) gelykstelling verkry word.

Besonder interessant is "die gebeurtenis van jou" (1:3); dit herinner aan die Franse filosoof Le Dantec se stelling dat elke mens eintlik n gebeurtenis is, en dat, as n man met die naam "Willem" sterf, ons eintlik moet sê: "Dit Willem nie meer nie"<sup>61)</sup>! Teenoor n persoon wat só werklik is, word die "onwerklikheid van die wêreld" des te groter. Baie gekonsentreerd is "elke geboortetekreet bevestig dit" (2:4) - dit sê ongeveer so iets soos: "Solank die menslike ras voortbestaan, en mense gebore word, bly jou naam belangrik." Daar kom n soort hiperbool in die slotreëls van die tweede versparagraaf voor - "geboorte" is dan eintlik - in n sekere sin - n "verwerping van die wêreld"!

---

60) Vgl. by "Swanger vrou":

"my kalkoentjie, my wiegende wêreld"  
(3:4),

en veral

"... die môre, die hinkende vroedvrou"  
(4:4).

61) Henri Bergson sê: "Un individu c'est une histoire"; G.M. Hopkins se sonnet oor "Kingfishers" het dit ook oor "the just man justices". Gerhard Ebeling (Theology and proclamation) noem die Woord van God "an event".

F.E. J. Malherbe skryf in sy Huisgenoot-artikel waarna hierbo verwys is: "Onder invloed veral van Éluard, wie se surrealistiese verse deur Uys Krige in Afrikaans toegelig en vertaal is, begin haar bundel met 'Op alle gesigte', waarin alles die geliefde se oë, sy naam verkondig, soos alles die naam van die Vryheid dra in die bekende gedig van Éluard."

Hoewel "Op alle gesigte" nie sterk surrealisties is nie, en eintlik meer wat sy bou en vorm betref aan Éluard se "Vryheid" herinner, <sup>62)</sup> is daar die vierde versreël van die slotstrofe:

"en my enigste vrees is besinning";

waar die suggestie tog ingevoer word van nugtere denke wat moontlik die irreële kan ophef of vernietig - n irreële wat dan eintlik begeer word, as desideratum summum bonum: anders beteken "my enigste vrees" hier niks.

Dit is eintlik by hierdie woord "besinning" dat "Op alle gesigte" ontspoor; dit wil voorkom of die woord lukraak gebruik word. In elk geval vrees die spreker n "besinning" wat die beminde persoon se "bloed wil verander in water/ wat (sy) naam wil verander in n nommer/ en (sy) oë

---

62) Baie duidelik herinner die gedig ook aan Uys Krige - vgl. sy "Lied van die Fascistiese bomwerpers": "Ons gons uit die blou./ Ons dreun bo die aarde", en "Ons waai op al die winde./ Ons stroom uit alle oorde.."

wil ontsê soos n herinnering."

Waar laasgenoemde toestande moontlik nog met die onwerklikheid (bv. van surrealisme) in verband gebring kán word, is besinning juis, par excellence, dié proses wat n heeltemal teenoorgestelde uitwerking sou hê. Dit sou juis meehelp tot die konkretisering en vergestaltung van die (afwesige?) <sup>63)</sup> geliefde, waarmee die spreker so geobsedeer is!

Hoe n mens ook al daarna kyk, bly die situasie paradoksaal. As die beminde dood is, sou sy liggaam vergaan; sy "naam" sou "in n nommer... verander" word, in die sin dat hy sy identiteit sou verloor - n mens dink bv. aan die nommers onderaan grafte in n begraafplaas. Met "besinning" het dit alles egter min te make.

Ons kán dit miskien nog só stel, dat "sy" van die afwesige voortdurend n werklikheid wil maak, terwyl die normale, objektiewe, alledaagse "fenomeen" -werklikheid (T.S. Eliot se "world of objects") algaande onwerklik word; sy vrees egter "die besinning" wat haar eie, kunsmatige "werklikheid" sal vernietig. Skematies lyk dit

- 
- 63) Kernwoordeboek definieer "besinning" as:
1. Helder en rustige besef van n toestand.
  2. Terugkeer van juiste insig of van die bewussyn.
  3. Oordenking. Daar is niks vaags of irreëls hieromtrent nie!

ongeveer so:

1. Die beminde word tot werklikheid gekonkretiseer.
2. Tegelykertyd word die alledaagse wêreld tot 'n soort surrealistiese onwerklikheid omgeskep.
3. Surrealisme is die direkte antitese van "besinning" (en andersom).<sup>64)</sup>
4. "Besinning" sou dus logies nr. 2 hierbo moet uitskakel.
5. Sý vrees egter "besinning" wat "hom" sy (surrealistiese) konkreetheid sal ontnem.

Die geheelindruk bly vir my gevoel egter steeds onbevredigend.

Ander probleme in "Op alle gesigte" sluit in die woord "voertuig" in 3:1; dit kan die suggestie inhou van " 'n manier van konkretisering"; of verband hou met "ver-voering": "jou liggaam" sou dan die spreker (-ster) wegvoer na die begeerde geluksfeer - onmiddellik duik die probleem weer op dat sy juis nie "weggevoer" wil word nie, maar eerder wil vergestalt, konkretiseer.

Vir laas noem ek versreël 3 van strofe 3:

"altyd voor my in die pad van my oë."

Die laaste ses woorde wek allerlei assosiasies, veral die frase "in die pad". Die beeld wat 'n mens

---

64) Vgl. Uys Krige se Éluard en die Surrealisme.

oorhou, is van n objek wat in die baan van twee oë (skerp) uitstaan, min of meer soos in twee motorligte; reeds nie n baie bevredigende voorstelling nie, vanweë die banaliteit daarvan, maar daarby kom ook nog die oorwegend ongunstige assosiasies wat in Afrikaans aan "in die pad" kleef. Die betrokke sinsnede is dus lastig, en verswak die gedig.

Waar "Op alle gesigte" dus met potensieel interessante tegnieke werk, soos die parallelismes, teenstellings ensovoorts waarna ek verwys het, faal dit ongelukkig a.g.v. die ontsporing in die slotstrofe; nie slegs lê die fout by n lukraak gebruik van die belangrike woord "besinning" nie daar is eintlik n veel ernstiger dinkfout in die derde strofe, wat die gang van die gedig so ernstig vertroebel dat dit die hele struktuur skeef-trek en van sy sin beroof. Hierdie dinkfout het ek hierbo skematies uiteengesit.

n Volgende gedig wat ek in hierdie groep van "Verlies en soeke"-verse wil behandel, is "Ek herhaal jou" (p. 6), wat F.E.J. Malherbe in sy bogemelde artikel "n erotiese gedig" noem; hy sê daarvan: "Treffend word die herhaling van woord en objek ook aangewend...alles (is) vir haar onwerklik, onwesenlik behalwe haar liggaam wat sy vorm vir sy liefkosende hande. Die surrealistiese sfeer (my kursivering) uitlopende op die vonds van die slotreël maak dit tot n heel besondere gedig".

n Mens sal nogal versigtig moet wees om hierdie gedigge sonder meer - byvoorbeeld op grond van n kleureverwysing soos "die nag geel kruise" (reël 5), n "landskap... sonder aansien" (reël 6) en "mense n ry kerse" (reël 7) - "surrealisties" te noem; eintlik staan "Ek herhaal jou" nader aan die ekspressionisme, met sy sterk subjektiewe inslag.

Rob Antonissen sien "die gang van hierdie vers... (as) drieledig: n waan word tot werklikheid herhaal (1 - 3); die buite-werklikheid, wat haar besit van sy liggaam betwis, word tot onwerklikheid herlei (4 - 7); die borste, konkrete sinswyse, ja féit van die verlange, voer hul bestaan in en volgens die greep van sy afwesige hande (8 - 10)" (Spitsberaad, p. 73.)

Weer, soos by "Op alle gesigte", wil die spreekster ("borste!"), nou veral d.m.v. n soort transubstansiasie, die beminde konkretiseer; die herhaalde "herhaal"-verwysings dien om dié begeerte des te dringender te verwoord, en hierdie repetisie word treffend onderstreep, sowel in die titel en eerste reël, as in die strategies gekose slotwoord "namaak" - nogmaals n soort herhaling! Die drie maal gebruikte "herhaal" is ook heel effektief, aangesien dit in die gedig op oorspronklike wyse aangewend word; baie gekonsentreerd word gesê dat "sy" "hom", fisiek, deur middel van (n kenmerkende deel van) haar eie liggaam vergestalt. Ek het hierbo gesê dat

hierdie gedig m.i. eerder ekspressionisties as surrealisties is; die individu word kosmies vergroot, en in alle ander buite-objekte geprojekteer. Hierteenoor "(het) die dag n smal skadu" (my kursivering), en die nag, die landskap en die mense self word gereduseer tot feitlik slegs bykomstighede of décor op die agtergrond.

Formeel bestaan die gedig uit tien reëls in vrye vers; dit begin met n hoofletter ("Ek"...), en slegs die vierde vers begin ook op dié wyse, wat n aanduiding skyn te wees dat n volledige segging by "liggaam" aan die slot van reël 3 eindig. Die eerste reël is, soos by "Korreltjie sand" (p. 42), n samevatting van die gedig; en soos by daardie gedig, kan n mens n dubbelpunt ná die openingsreël plaas, om aan te toon dat dit eintlik alleen staan en dat wat volg, n verduideliking daarvan is.

Probleme duik egter op; by n eerste oogopslag gaan reël 3 bywoordelik goed saam met reël 2:

"Sonder begin of einde  
herhaal ek jou liggaam" (2-3).

Beteken "sonder begin of einde" nou "ad infinitum"; of dat die herhalingsproses sonder n bewuste begin by die spreekster ontstaan (het)? In elk geval, hoe reël 2 ook al geïnterpreteer word, stel dit die moontlikhede vir "herhaling" as n

baie wye veld; dit word versterk deur reëls 4 - 7, waar feitlik die hele wêreld tot so te sê niks gereduscer word - en dan, byna antiklimakties, word die "herhalingsproses" tot "borste/ wat die holtes van jou hande namaak", beperk!

Minder belangrik, maar steeds lastig, is reël 5:

"en die nag geel kruise",

waar nòg 'n koppelwerkwoord nòg die possessiewe "het" die probleem oplos - watter funksie het "geel kruise" in dié konteks? "Hulle" help ener syds nie die reduksieproses aan nie, en andersyds veroorsaak hulle 'n semantiese versperring. 'n Bevredigende oplossing bly uit.

"Ek herhaal jou" is dus 'n mengsel van sowel goeie as minder geslaagde poësie.

"Ek het na die pad van my liggaam gesoek" (p. 7) ressorteer m.i. ook onder hierdie afdeling; weer eens is daar die besef van verlore geluk, en word 'n wanhopige, vrugtelose soektog beskryf.

Hierdie kort gedig bestaan uit ses reëls in vrye vers; weer eens sonder leestekens, maar prakties in koeplette afgebaken deurdat reëls een, drie en vyf met hoofletters begin.

Mooi beelde en ernstige vertroebeling kom egter deurmekaar in 'n werkjie voor wat nogal op belowende noot afsit:

"Ek het na die pad van my liggaam gesoek";  
65)  
suggesies van "Gnoothi seauton" kom onwille-  
keurig in die gedagte op, maar onbesonne woord-  
gebruik verongeluk byna onmiddellik juis dié sin  
wat - soos elders by Ingrid Jonker - op-  
sommenderwys die tema van die gedig wil stel; n  
ernstige semantiese versperring ontstaan n.a.v.  
bv. die woord "van" in die eerste reël. Bedoel  
die spreekster die "pad na" haar liggaam, of die  
spoor waar die liggaam reeds was, of n pad waar-  
langs die liggaam kan beweeg, of selfs weg van die  
liggaam?

"Van" het ongelukkig heelparty betekenis-  
moontlikhede in Afrikaans, benewens die genitiewe  
waarde van "behorende aan of tot", en in die ope-  
ningsreël is die presiese bedoeling heeltemal on-  
seker; die volgende reëls bring ook geen helder-  
heid nie. Verder word dit nie duidelik hoe, of  
met watter doel, dié geheimsinnige pad gesoek is  
nie.

Tog kan die verdienstes van die klein gediggie  
nie ontken word nie. Benewens die baie mooi slot-  
reëls,

"O ek wou net jou skaduwee ken, steenbokkie  
en die skaarse gewig van jou vluggende lyf,"

---

65) "Ken uself": die motto wat bo die ingang  
tot Apollo se tempel te Delphi gepryk het;  
oorspronklik n spreuk van Plato.

wat beslis van talent en uitdrukkingsvermoë getuig, word die idee van beweeglikheid, wat basies met "pad" verband hou - ook etimologies!

- dwarsdeur gehandhaaf. Effektiewe interne teenstellings kom ook voor, soos "gesoek" (reël 1) en "vind" (2); en "vreemde" (2) teenoor "ken" (5). Ewe effektief is die parallel tussen "my liggaam" in die eerste, teenoor "jou... lyf", waarmee die slotreël eindig. "Skaarse gewig" gaan ook mooi saam met "vlugtende lyf" - en die ligte steenbokkie word onopsigtelik gekontrasteer met die swaar diere van reël 3:

"blouwildebeeste olifante en luiperds".

Besonder goed is die tekening van die ratse steenbokkie met gebruikmaking van 'n minimum besonderhede - "skaduwee", "skaarse gewig" en "vlugtende lyf". "Skaarse gewig" het die bykomende betekenismoontlikheid, in die padkonteks, van "skaars voelbaar".

Op enkele probleme het ek reeds gewys; ander sluit in die gebruik van die bepaalde lidwoord voor "littekens" (reël 2): waarom juis die spesifiserende "die"? "Die sekere geheim" (reël 4) lewer ook moeilikheid: 'n mens vra jou af op watter manier die "geheim" "seker" is, en wat die "geheim" eintlik is. Kan lg. maar net so iets wees soos "dat my padliggaam wat al so baie teleurstellings moes verduur ('spore... getrap') na jou verlang"?

n Mens kan van hierdie gedig sê dat sy kernprobleem daarin geleë is dat dit te serebraal is; die benadering is te intellektueel om dit te laat slaag. Dit blyk uit sowel woorde (beelde) soos "littekens" - wat het bv. die "littekens" veroorsaak? - as uit die gedig die as geheel.

Gevolgtlik bly die eindeffek dié van gesogtheid en n onbevredigend uitgewerkte tema; die mooi dinge in die gedig, waarvan die mooiste ongetwyfeld die slotvers is, red die werkie ongelukkig nie geheel en al nie. Dat dit totaal misluk, sou n mens darem sekerlik ook nie kan sê nie. Daarvoor sorg, reeds in die treffende slotreël, die beeld van die "steenbokkie" se "vluggende lyf" met sy "skaarse gewig"; n mens dink aan Boerneef se Dirk Ligter (Boplaas), en sy "Namakwalandse Rympies";

"Nee, Awie, die raaisel die is my oor  
maar ek los hom uit en ek sny die spoor  
van die bok wat my aljimmers ontglip". (My  
kursivering)

Die "steenbokkie" word simbool, nie alleen van n verlore minnaar nie, maar van die geluk self!

"Ek wil nie meer besoek ontvang nie" (p. 29) is nie n geslaagde gedig nie; in die bespreking wat hierop volg, toon ek aan wat ek as die ernstigste swakhede daarin beskou. Die werk bevat egter n onmiskenbare element van "soeke", wat

baie duidelik uit n reël woos die volgende blyk:

"ek wil net alleen wees op reis met my een-  
saamheid"

(reël 13 - my kursivering); dit is ook opmerk-  
lik dat hierdie reël die tweede gedeelte van die  
gedig inlei, wat tipografies effens losstaan van  
die res daarvan.

Oor dié gedig, waarvan die titel, soos dik-  
wels in die bundel, n herhaling van die openings-  
reël is, <sup>66)</sup> sê F. E.J. Malherbe in sy reeds vermel-  
de Huisgenoot-artikel dat die "segging" daarin  
"losser" en "meer direk" is, en hy noem dit  
"haar verset teen burgerlike banaliteit." Uys  
Krige (In memoriam, p. 59) karakteriseer die ge-  
dig as "ironies en...roerend"; hy sê dat veral  
Ingrid Jonker se "besondere slag met die beeld"  
duidelik uit die gediggie spreek, en wy dan sowat  
vier bladsye aan n bespreking van die beelde en  
ander verskynsels daarin.

Ek wil die gedig nie in besonderhede ontleed  
nie, maar net na enkele van die beelde in hulle  
konteks kyk, om vas te stel of hulle - indivi-  
dueel, want die gedig slaag werklik nie -

---

66) Dit is heel terloops merkwaardig dat ruim  
50% van die gedigte in Rook en oker (+ 19  
uit die 39 gedigte) se titels n herhaling  
van die eerste versreël (of deel van dié  
reël) van die betrokke gedig is. Dit geld  
bv. vir sewe uit die agt gediggies in "In-  
tieme gesprek", ook die enigste afdeling  
wat n eie titel besit.

inderdaad so effektief is. Die eerste opvallende reël in "Ek wil nie meer besoek ontvang nie" is die tweede vers:

"nóg met koppies tee boeretroos en veral nie brandewyn nie" -

Hier het reeds weer kontaminasie plaasgevind tussen "besoek ontvang" en "onthaal met"; daar is egter 'n nogal tekenende soort progressie by "tee, boeretroos en...brandewyn" - die reeks word al sterker, en tipeer eintlik met fyn humor die verskillende soorte gaste wat onwelkom geword het.

Taalkundig hinder die "nóg", wat enersyds 'n akuut-i.p.v. die normale gravis-aksent dra, en andersyds mank gaan aan 'n balanserende "nòg"-komplement; dit is net moontlik dat "en veral nie... (nie)" hier as 'n soort geïntensiveerde tweede "nòg" diens doen! Ek loop die woord effens vooruit en wys ook op "oogkaste" (sic) in reël 4, wat eintlik "oogkasse" moet wees: dit kán natuurlik as 'n "funksionele fout" gesien word, of soos D.J. Opperman se "Patriargallery" in Kuns-mis (p. 57), waar twee "spelfoute" funksioneel aangewend word: nie alleen volg daar 'n "galery" van 'n agttal patetiese ou manne nie, maar veral straal "gal" in "gallery" 'n massa moontlikhede in daardie konteks uit! Ek twyfel egter baie sterk aan iets soortgelyks by Jonker se gedig.

"Gevlerkte briewe" bied 'n oorbodige beeld; is

selfs n bietjie naïef-fasiel, veral ná n reël soos versreël 2. Dit dui m.i. op n sekere ongevoeligheid vir die presiese woord of uitdrukking en ver- swak die gedig.

By reëls 6 en 7 duik skynbaar ernstiger pro- bleme op as onpresiese woordgebruik:

"en wat wil ek weet van hul eenderse kwale  
die een sonder eierstokke die ander met  
leukemia";

"leukemia": "leukemie"; "eenderse" in reël 6 lyk met die eerste oogopslag na lukraak woordkeu- se, aangesien "sonder eierstokke" en "met leu- kemie" eintlik heeltemal verskillende kwale is, met geen onderlinge verband nie. Moontlik voel die spreekster egter dat AL dié kwale tog, vir haar in haar frustrasie en weersin in haar "besoe- kers", n element van eendersheid besit! Sy is moeg vir hulle almal.

Uys Krige wys op die "humor" in reëls 8 en 9, waar "die ou man/ wat al vergeet het dat hy doof is" ter sprake kom - dit kán wees dat, soos Krige sê, die oubaas hom eintlik eerder doof voordoën; is die moontlikheid egter uitgesluit dat hy al so lank doof is, dat dit selfs deel van sy normale lewe geword het? In elk geval bly die ver- wysing in isolasie staan, en dra niks by tot die gedig-as-geheel nie. Krige sien in sulke "spronge" n aanduiding van "die skakeringsverskeidenheid waarna die moderne digter streef... hy is... 'modern'

in die skielike spronge wat hy neem..."(p. 62.)

Die netto-resultaat van hierdie spronge in "Ek wil nie meer besoek ontvang nie" is egter allesbehalwe bevredigend. Baie soos by "By die dood van 'n maagd" (p. 27), bly daar aan die einde slegs 'n verwarde indruk van 'n reeks momente, lukraak opgestapel, wat nêrens tot 'n samehang kom nie.

Die slot van die gedig is redelik, maar kan uiteraard op sigself die hele werk nie red nie. Daar is 'n interessante "kontrapuntale" soort spel tussen die "eenderse" mense, met "eenderse kwale" as hulle kenmerk -

"die mense wat leef by die see soos in die Sahara;"

m.a.w., oral as 'n ongedifferensieerde massa, beroof van 'n eie persoonlikheid - en die behoefte om te

"glo dat ek nog enig is" (my kursivering),

nog 'n eie individualiteit en menslike waardigheid besit. "My eensaamheid" kry ook hieruit 'n wyer betekenis.

"Ek wil nie meer besoek ontvang nie" bly dus, soos talle van Ingrid Jonker se gedigte, vol onbenutte potensiaal: moontlikhede wat slegs in die verbygaan genoem word - hier bv. "wenkbroue", "die kind sonder 'n draaiorreltjie" en "die bevlieging van die dood in die robots van groen" - maar nêrens heen lei nie. Die skakels bly uit, en die gedig faal.

"By die dood van n maagd" bevat eweneens die gedagte van (vergeefse) soek na verlore of ontwykende geluk. Die gedig bestaan uit neëntien reëls, in vrye verse; leestekens ontbreek geheel en al, en agt reëls begin met hoofletters. Al agt dié reëls het te make met n handeling in die toekomstige tyd ("Ek sal hom vertel"; "Hy.... sal dit weet"; "Hy sal uitgaan..." ens.), en die hoofletters het die (by Ingrid Jonker normale) funksie van sintaktiese afbakening. Daar is egter afwykings van dié patroon: reël 6 begin met n kleinletter: "hy sal weet..."; in reël 9 begin, volgens die "sal"-beginsel hierbo genoem (futatief), n nuwe sin by die twee slotwoorde van die reël:

"..... die ligte

sal n pluimpie van geel...." (r. 9-10)

egter sonder 'òf leesteken. òf hoofletter; en ten laaste, al verwys die sin na n handeling in die verlede tyd, behoort reël 18 ook na regte met n hoofletter te begin, as synde n volwaardige selfstandige sin:

"jou dood was n matinée vir kinders".

Wat sy tema betref, bly die gedig nogal duister; dit word nooit heeltemal duidelik hoe die titel by die gedig inskakel nie, <sup>67)</sup> òf wie "ek", "hy" en

---

67) Verwys "dood" slegs na "naagdelikheid"? Dit sou dan moeilik gaan om te sê wat aan "hom" "vertel" moet word! n Mens word dus gedwing om "dood" as letterlik op te neem.

"jy" is, òf wat dié dramatis personae se verskillende rolle in die geheel is nie. Die hele gedig is "opgebou" uit 'n reeks stellinge of segginge oor dinge wat "sal" gebeur; eintlik bly dié segginge slegs los sinne, wat nêrens tot eenheid of samehang kom nie - enige "sin" kan bv. uit die gedig weggelaat word, sonder dat dit die geheel skaad, of selfs eens gemis word!

Ek het reeds gewys op die losstaande titel, wat geen verband met die gedig skyn te hê nie. Trouens, "dood" in die titel moes bes moontlik tussen ironiserende aanhalingstekens gestaan het, want die openingsreël verklaar onomwonde:

"Ek sal hom vertel dat jy nie gesterf het nie";  
ons sal hier natuurlik die voorbehoud moet stel dat die "jy" wel na die "maagd" van die titel verwys; daar bly nog die enigmatiese drie slotreëls:

"Hy sal weet dat jy nie gesterf het nie  
jou dood was 'n matinée vir kinders  
en jou liggaam 'n vokaal vir enige woord".

Afgesien van die baie moeilike persoonlike voornaamwoord-probleem ("Ek", "hom", "jy", "Hy"), lewer "vertel" in die eerste reël reeds moeilikheid. Dit is dubbelsinnig, en gevolglik vertroebelend: enersyds kan dit beteken dat "ek" bloot informatief optree, soos wanneer "ek" iemand "vertel" dat dit gereën het, en dit werklik die

geval was; andersyds kan dit die betekenis inhou van hom "wysmaak" of "inprent": vgl. die algemeen bekende: "Wil jy my nou vertel dat...?" met die sterk gevoelswaarde van ongeloof of selfs verontwaardiging. As hierdie tweede moontlikheid by die gedig van toepassing is, sê die eerste reël ongeveer iets soos: "Ek sal hom wysmaak **dat** jy nie werklik dood is nie, al weet hy dat die teenoorgestelde eintlik waar is." Met ander woorde, sonder die titel om enigsins as leidraad te dien, is "vertel" dubbelsinnig, en skep reeds met die inset verwarring.

Verdere probleme ontstaan by die woorde "slagveld" (reël 2) en "littekens" (reël 12); twee beelde word gekontamineer, met gevolglike onduidelikheid. "Slagveld" word d.m.v. vergelyking in reël 2 met "liggaam" in verband gebring - vermoedelik is die (menslike) liggaam n terrein waar allerlei konflikte hulle uitwoed; dit is aanvaarbaar, ofskoon nie juis oorspronklik nie. Die eintlike probleem ontstaan egter by reël 12: hier word van "sonder littekens" gepraat. "Littekens" sal seker nie na "klere" verwys nie, hoewel lg. sintakties naaste daaraan staan, en die gebrek aan leestekens sake nie juis helderder maak nie:

"Hy sal loop soos n man in klere sonder littekens";

"littekens" verwys dan ipso facto na "sy liggaam" -

wat slegs tien reëls vroeër n "slagveld" - of dan, "soos n slagveld" - was! Die beeld-spraak is nie konsekwent deurgevoer of -gedink nie.

Nogal interessant is reël 3:

"opdat sy hande altoos reik na die appels  
van die dagbreek";

"appels van die dagbreek" hou n besliste substratum van die eroties-suggestiewe in - vgl. bv.

" ... my borste

wat die holtes van jou hande namaak,"

uit "Ek herhaal jou" (p. 6).

Sterker is miskien egter die suggestie van "iets nuuts", by sowel "appels" ("vrugte" wat "gevind" word) as "dagbreek". Nogal verward, maar waarskynlik sal die spreker "hom" vertel dat "jy" nie dood is nie - al weet hy beter - sodat hy troos sal vind. "Opdat", wat seldè in die omgangstaal voorkom - Kernwoordeboek noem dit "ongewoon" - pas nogal goed in reël 3, waar dit argaïes-bybels die twee gedagtes van "doel" en "gevolg" saamvat; die doelstelling is om "hom" te troos, en onmiddellik begin die gevolg by reël 4: "Hy sal uitgaan...", ens. Dis net dat die "gevolge" van die " vertroosting" hoogs eienaardig en sinloos voorkom, en dat daar, soos reeds in n ander verband gemeld, geen bindende element is wat alles van reël 4 tot 16 tot n eenheid verweef nie.

Dit sou nodelose tydverspilling wees om na elke woord of beeld afsonderlik in daardie dertien reëls - sowat 68% van die gedig! - te kyk; ek wys net o.m. op 'n interessante "konsertina"-woord in reël 11:

"Die mense sal hom groot met 'n wedren van ho-  
sannas",

waar "wedren" maksimaal benut word om te sê:

"Hulle sal wedywer om hom te begroet, terwyl hulle hardloop".

Daar kom ook 'n mooi visuele beeld voor, sterk suggestief van die Boland in die somer, in reëls 13 - 15:

"Sy lag sal wees soos 'n oorvloedige druiwetros  
hangend in die pers koelte onder die wingerd-  
blare  
sy glimlag wat ver paaie en wit gewels na-  
boots".

"Pers koelte" gee presies weer wat die oog onder-  
vind as 'n mens op 'n warm sonskyndag skielik weg-  
kyk na die skaduwee onder 'n prieel.

Effektiewe konsentrasie vind ons ook in 'n fra-  
se soos " 'n lug sonder vliegvelde" (reël 16).

Vir laas kan net gewys word op die slotreël  
van die gedig:

"en jou liggaam 'n vokaal vir enige woord."

Die betekenis is nie baie duidelik nie, maar sal

bes moontlik iets inhou van: "jy sal in elke woord inpas"; of: "jy sal hom van n stem (vox!), n taal voorsien" - vermoedelik om sy gevoelens (oor jou?) te uit. "Vokaal" en "woord" hou interessante taalkundige konnotasies in; dit is immers n bekende feit dat slegs vokale die kern of inlout van lettergrepe in die Germaanse tale, soos Afrikaans, kan vorm - bowendien is die vokaal die sonore element van die sillabe, in teenstelling met die konsonant(e).<sup>68)</sup> Hier word die "liggaam" dus d.m.v. gelykstelling "n vokaal", nie slegs vir n enkele lettergreep nie, maar vir enige woord!<sup>69)</sup>

In verskeie van sy onderafdelings en verwysings bied die gedig dus besliste moontlikhede; jammer dat dié dele nie tot n hegte eenheid saamgesnoer word nie, en dat die gedig as geheel gevolglik misluk.

Ook in "Herwonne land" (p. 14) is daar die lastige probleem van identifikasie; dit ontstaan reeds by tersine 1, reël 1:

"Ek het jou herwin van die see" (my kursivering).

Dit is m.i. heel onwaarskynlik dat die "jou" wat in die gedig aangespreek word, slegs op land dui, n stuk polderland wat letterlik van die see

---

68) Meyer de Villiers, Afrikaanse klankleer, pp. 95 - 99: "Eenlettergrepige woorde".

69) Vgl. "Op alle gesigte" (p. 3), waar die geliefde ook in alles "ontdek" word.

teruggewin is; die waarskynlikste verklaring is dat die vier tersines n volgehoue metafoor dra, en dat slegs n landbeeld gebruik word vir iemand wat soos die land ontworstel word - aan die lewe, of die noodlot? n Mens weet nie.

Dit is interessant, en eintlik noodsaaklik vir n evaluering van die gedig, om hierdie volgehoue metafoor in sy geheel te sien. n Stuk land word drooggelê ("herwin van die see"); daar is sprake van saad, en son, en van bome wat aangeplant word, vermoedelik om as n <sup>b</sup>orswering teen die see ("teen die kus van die dood") te dien. Voorsiening word vir n hemel bo dié stuk <sup>a</sup>arde gemaak; fundamente word laat sak, en n stad verrys daarop. As alles egter so te sê volmaak is, loei sirenes - om te waarsku teen dyke wat breek? - en vlug "ek", die herwinnaar en argitek-bouer, weg. Tot sover die metafoor.

Die probleem ontstaan nou as n mens al die drade van hierdie volgehoue metafoor probeer ont-  
rafel. "Saad" word wel aan "begeerte" gelyk-  
gestel, en "son" aan "my woord" - beelde, wat ten minste interessante moontlikhede, veral in n herwinningsituasie, suggereer; n mens kan reël 1 van tersine 2 selfs as n kernreël beskou, wat die sleutel tot die eksplikasie van die godig kon inhou.

Lastige vrae doen hulle egter voor by verder-  
re pogings om die beelde toe te pas; bv. wat word

bevrug deur die "saad van my begeerte"?; wie of wat word beskyn deur die "son van my woord"? Na watter gevaar, op figuurlike vlak, verwys die "eerste sirenes" in die slottersine? En, les bes, waarom die wegvlug aan die slot?

Hoewel dit 'n vraag bly in hoeverre 'n mens elke afsonderlike beeld in so 'n gedig tot die geheel moet probeer relativeer en uitpluis, stuit jy nie-temin op die probleem dat, hoewel hier feitlik sekerlik sprake is van 'n verlore liefde wat gevind en weer verloor word - veral die herhaalde "jou" lyk m.i. in dié verband konklusief, - al die komponente van die metafoor nie goed transponeerbaar is nie; wat weer tot gevolg het dat die totale gedig onhelder bly. Plek-plek, soos bv. in tersine 3, word die beeldspraak selfs ietwat grandioos, waar die "ek" na 'n "hemel" verwys wat sy (?) bo die problematiese jou "gerond" het, en "n stad laat bloei (het) uit jou "grond".

#### "AFTELGEDIGTE"

Ek bring die laaste groep gedigte wat ek bespreek onder hierdie opskrif tuis, omdat hulle almal, in mindere of meerdere mate, die karakter van 'n aftelrympie dra. Hulle bied 'n soort wrange wêreldbeskouing, 'n filosofiese slotsom waartoe geraak word; volgens hierdie beskouing word die lewe - en die liefde! - as 't ware tot 'n nul gereduseer.

Onder hierdie "aftelgedigte" ressorteer egter ook twee wat, by hulle negatiewe inslag, verrassend van die res van hulle groep daarin verskil dat, ná die aftelproses voltrek is, die nihilistiese standpunt tog getransendeer word; hoop klink onmiskenbaar bo die pessimisme uit, en maak hierdie gedigte, "Madeliefies in Namakwaland" en die slotgedig van Rook en oker, "L'art poetique", "anders".

"Bitterbessie dagbreek" (p. 47) bestaan uit vyf vierreëlige strofes; elke strofe begin met 'n hoofletter, wat - soos by sovele van Ingrid Jonker se gedigte - help om die strofes telkens as sintaktiese eenhede af te baken, by volkome gebrek aan interpunksie.

Soos "Korreltjie sand" (p. 42) herinner hierdie gedig aan 'n uittel -óf aftelrympie, sowel wat sy ritme as die rymskema (gebroke rym: abcb) betref. Slegs die eerste strofe rym "abab", met valsrym ("son/hom") - ook by die slotstrofe kom valsrym voor ("alom/son"). Interessant is egter dat die metrum van strofe 1 veroorsaak dat dié strofe, prakties, ook "abcb" rym, aangesien "dag-" in "dagbreek" die hoofklem dra:

"Bitterbessie dagbreek".

Die frase waarmee die gedig begin, en waaraan die naam daarvan ontleen is, is in die verband waarin dit gebruik word, feitlik 'n ekspletief; die frases "Bitterbessie dagbreek", "bitterbessie son", "Dennebos herinnering" en "dennebos vergeet" herinner aan die verskynsel by "korreltjie klippie"

in "Korreltjie sand", wat aldaar as (onder meer) nuttige hulpmiddel tot konsentrasie bespreek word. In hierdie gedig het die s.nw. + s.nw.-konstruksie 'n soortgelyke funksie: benewens die ongetwyfelde sangerigheid wat dit telkens aan die ritme verleen, dien dit om die hartseer, wat die grondtoon van die gedig uitmaak, as 't ware saam te pers in enkele sinsnedes; hoe funksioneel dit werklik is, word nog duideliker as daarop gelet word dat dit heel aan die begin voorkom, as inleiding; dan weer by die derde strofe - d.w.s., presies in die middel, maar nou is dit verander na "Dennebos herinnering/dennebos vergeet", om, by die voortdra van die smart-tema, tog ook noodsaaklike variasie te bewerkstellig - en uiteindelik maak dit die slot van die gedig uit, waar dit a.g.v. die herhaling van die heel eerste twee reëls van strofe 1, die hartseer van elke "dagbreek" bestendig.

Geweldige konsentrasie spreek ook uit die beeld van die son - in "Korreltjie sand" tot 'n "korreltjie" gereduseer - wat nou krimp tot 'n saamgeperste "bitterbessie": die dagbreek bring wel die son, maar in plaas van nuwe hoop en lewensvreugde, is daar bitterheid en desillusie.

Die "spieël" wat "tussen my en hom" gebreek het, hou interessante moontlikhede in; benewens die eerste gedagte wat in so 'n "volksvers"-gedig na vore kom, van die "onheil" wat met 'n

spieël se breek gepaard gaan ("sewe jaar ongelukkig"!), en die herinnering wat by 'n mens opkom aan Frederico Garcia Lorca se gedig "The guitar":

"The lament

of the guitar begins.

The glasses of the dawn

are broken <sup>70)</sup> (my kursivering),

waar "glasses" sowel "spieëls" as "glase" kan beteken. - benewens dié assosiatiewe moontlikhede, suggereer die gebreekte spieël boweal die ineerstorting van kommunikasie (tussen minnaars), en die vertroebeling van 'n helder beeld. "Sy" woorde werk slegs verwarrend op haar in, en sy soek tevergeefs na die kern van werklike betekenis in wat hy sê.

Daar is ook die mate van progressie wat aansluit by die "aftelrympie"-indruk wat "Bitterbesie dagbreek" maak: "sy" dwaal, ná die besef van die versteurde verhouding, al verder weg, en verdwaal in haar eie herinneringe - in 'n "dennebos" van "herinnering"! - wat nou die plek van direkte kommunikasie moet inneem, aangesien sy telkens op doodlooppaadjies beland, a.g.v. sy duister woorde. Uiteindelik is die naakte ont-nugtering onontkomelik daar: wat sy ook al sê,

---

70) Selected Poems of Frederico Garcia Lorca, translated by Stephen Spender and J.L. Gili, The new Hogarth Library, Vol XI, Hogarth Press, London, 1943.

bring slegs holle, onbevredigende eggo's:

"Papegaai-bont eggo  
kierang kierang my  
totdat ek bedroë  
weer die koggel kry."

Die sintaksis van strofe 3 is nogal lastig; die derde reël skyn by 'n eerste lees 'n losstaande gedagte uit te druk, en so ook die laaste reël, en die strofe kan slegs tot 'n sinvolle geheel gesintetiseer word as 'n mens die gedagte-inhoud daarvan min of meer soos volg parafraseer:

"Of ek nou in die 'dennebos' van herinnering of dié van vergeet loop (geloop het), oral het ek verdwaal en maar op my eie smart getrap (of: in my eie leed, soos 'n soort val, getrap)".

So 'n formulering steun op die andersins vreemde "ook" in reël 3, wat dan getransponeer word na die eerste deel van die stelling, wat, benewens die vorm waarin dit hierbo staan, ook kon begin: "Waar ek ook al loop..." Die sinsbou bly nietemin lomp en ietwat vertroebelend, wat die presiese betekenis betref. So kán "trap ek in my leed" selfs iets soos "loop ek maar in my smart en leed voort..." ook beteken.

Al wat 'n mens blykbaar met redelike sekerheid van die sintaksis van strofe 3 kan sê, is dat "Dennebos herinnering/ dennebos vergeet" waarskynlik

nie dieselfde - ekspletiewe - funksie vervul wat n mens by die andersins parallelle "Bitterbessie dagbreek/ bitterbessie son" aan die begin van die gedig aantref nie: Hoe krom die sinsbou ook uitkom, skakel die eerste twee reëls met die laaste twee.

"Papegaai-bont eggo", met sy suggestiewe, sinestetiese beeld van eggo's wat oral koggelend ontspring ("rond en bont!"), wat die "ek" ook al sê, is n interessante vonds, waar dit terselfdertyd met "papegaai" suggereer dat die "antwoorde" almal sinloos is, en eintlik met "haar" smart spot.

Dit is ook opmerklik dat die "hy" van strofe 5:2 nou na die "koggel" verwys - dit is nie meer die "hom" en "sy" van die eerste twee strofes nie; m.a.w., die verwydering het n finale, onoorbrugbare kloof geword; en die twee openingsreëls van die gedig, wat aan die slot herhaal word, bevestig dié situasie:

"bitterbessie dagbreek  
bitterbessie son".

"Bitterbessie dagbreek" betrek sowel kultuur- ("spieël") as natuurbeelde ("son", "dennebos", ens.) in sy bespieëling oor n mislukte verhouding, en die gevolglike ontnugtering; die "spieël"-verwysing herinner vaagweg aan "Dubbelspel" (Ontnugtering, p. 23), hoewel die opset dáár heel anders is: by daardie gedig is die "ek" die dominante figuur wat die situasie volkome oorheers en die "ander" persoon dreig met "verwar en ... verwond".

Hier is die bordjies verhang.

Samevattend kan n mens sê dat die interessantste tegniese aspekte van die gedig die middele is waarmee die meeste effek bereik word; hulle is onderskeidelik die benutting van die kombinatoriese moontlikhede van die Afrikaanse woord (hier s.nw + s.nw., bv. "bitterbessie son", met die eerste s.nw. in bepalende funksie), en die parallelisme tussen die eerste twee reëls van strofe 1 ("bitterbessie") en dié van strofe 3, waar die "bessie" as 't ware uitdy tot n "dennebos", om dan weer aan die slot met die oorspronklike "bitterbessie"-beeld ten einde te loop; dan is die "uittelrympie" ook voltooi, en bly slegs leë eggo's en ontgogeling oor.

Teenoor hierdie morfologies- en sintakties-strukturele voortreflikhede moet n mens die effense semantiese versperring in strofe 3 plaas; die geheel-effek is m.i. egter bevredigend, en dié klein ontsporing, as dit so genoem kán word, doen weinig afbreuk aan die gedig as geheel.

"Korreltjie sand" (p. 42) bestaan formeel uit vyf vierreëlige strofes met paarrym (aa bb); of basterryme, iets wat selde by Ingrid Jonker voorkom, bv. "sak/ plat", "klippie/ rukkie", "kis" "niks", "woord/ dood". Die gedig eindig met n halfrymende koeplet:

"Korreltjie klein is my woord  
korreltjie niks is my dood".

Daar is geen leestekens nie; sintakties word elke strofe as volwaardige "volsin" afgebaken d.m.v. die hoofletter waarmee al die strofes begin; hiervan word egter in die vyfde strofe afgewyk, waar sowel die derde as die slotreël met hoofletters begin:

"Pyltjie geveer in verskiet  
liefde verklein in die niet  
Timmerman bou aan n kis  
Ek maak my gereed vir die niks"

Soos "Bitterbessie dagbreek" (p. 47) herinner "Korreltjie sand" sterk aan n aftelrympie - hoewel die twee gedigte ritmies heeltemal van mekaar verskil; die herhaalde "korreltjie" en "klippie" en die oorwegend daktiliese metrum van die onderhawige gedig versterk die aftel-effek. Die vraag ontstaan: Is hierdie aftel-effek funksioneel? Ek meen dat dit beslis funksie het, en dat die basiese patroon en hoofmotief van die gedig nou daarmee saamhang. Om die bespreking ietwat vooruit te loop, kan n mens as kernreël die tweede vers van strofe 3 neem:

"niks in die wêreld is groot."

Of dit nou pessimisties-nihilistiese filosofie is, of suiwer frustrasie met n modikum ietwat naïewe bravade: die struktuur van hierdie gedig bly interessant, en die moeite werd om van nader te bekyk, veral met strofe 3 : 2 (hierbo) as rigsnoer.

Ek meen dus nie dat ons in "Korreltjie sand" werklik n verband moet soek - ten spyte van moontlike eerste "assosiasies" - met William Blake se siening in "Auguries of Innocence" nie:

"To see a world in a grain of sand,  
And a Heaven in a wild flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand,  
And Eternity in an hour."<sup>71)</sup>

William Blake se gedig sien die makrokosmos soos dit reeds mikrokosmies bestaan; alles in die Heelal is onderling verbind; in elke mikroskopiese onderdeel, afsonderlik, kan die geheel waargeneem word - al verg dit dan die begaafde oog van die digter, wat soos N.P. van Wyk Louw se "Rondloper," alles met "nuwe oë" aanskou, om dié waarneming te doen!

Ingrid Jonker se gedig gaan heel anders te werk; by "Korreltjie sand" het ons te make met n doelbewuste verkleinings- of reduksieproses - of dan n poging daartoe. Die belangrikste hulpmiddel hierby is die talle diminutiewe, wat reeds by die titel begin, en - uitgesonderd herhalings - minstens twee maal per strofe voorkom, behalwe in die vyfde, waar slegs een ("pyltjie")

---

71) Uys Krige skryf ook, n.a.v. "Toemaar die donker man", op p. 68 van In memoriam: "... en dat die digter... in n korreltjie sand die ganse skepping (sien)". (My kursivering) Dié stelling hou veel waarheid in, maar kan tot n dwaling lei as dit op "Korreltjie sand" toegepas word!

staan.

P.D. van der Walt<sup>72)</sup> meen dat Ingrid Jonker se gedig herinner aan N.P. van Wyk Louw se "Die beitel-tjie" - 'n uitspraak wat vir my net so duister is soos wanneer Van der Walt

"die dae val soos mossies  
een-een uit die skimmel lug"<sup>73)</sup>

met Louw se "Dood in die berge" in verband bring. As lg. verwysing nog enigsins steekhou,<sup>74)</sup> kan "Korreltjie sand" in geen opsig met die beste wil ter wêreld saam met "Die beitel-tjie" gegroepeer word nie. Hulle kan nie eens gekontrasteer of kontrasterend vergelyk word, soos ons dit by Blake gedoen het nie. Hulle het net niks hoegenaamd gemeen nie.

Ek het reeds hoërop gewys op die sleutelrol van die baie verkleinwoorde in "Korreltjie sand"; nie alleen kom hulle in groot getalle voor nie, maar elke strofe begin met 'n diminutief. Alles word as "ware verklein, tot by 'n verdwynpunt. Hieroor later meer.

---

72) Op. cit., p. 323.

73) Uit "Dis Vinkel en Koljander", p. 48.

74) Vir my gevoel kan die "dae" wat "soos mossies" val, eerder aan Opperman se "Vakansiebrief" gekoppel word:

"... my dae verdwyn  
in stiltes soos kwartels in lang gras".

Sintakties is die openingsreël van die gedig interessant en belangrik; dit staan in isolasie, afgesonder van die res van die eerste strofe.

Wat sou die funksie hiervan wees?

Aan die begin van hierdie bespreking het ek verwys na die aftelrympie-effek wat die gedig by 'n mens laat; die doel van so 'n rympie by die kinderspel is om deelnemers (een vir een) te elimineer, totdat één persoon oorbly, wat dan "aan" of "frot" is, en wat die speletjie moet laat begin. In sekere sin word hierdie laaste speler ook geëlimineer as die "lot" op hom of haar val. Dis met so 'n aftelsituasie dat "Korreltjie sand" werk; dit herinner in meer as een opsig aan Peter Blum se sardoniese "Aftelrympie", met sy ontgogeling en ironie aan die slot:

"leë murasies noem my baas".

n Mens dink ook aan die antiklimaktiese <sup>75)</sup> slot van Eliot se "The hollow men";

"This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper."

---

75) D.w.s., antiklimakties, volgens die verwagtinge van die ortodokse kataklismiese eskatologie; in die sfeer van die gedig pas die vier slotreëls natuurlik uitstekend; selfs die repetisie versterk enersyds die futiliteitsgedagte, en andersyds die skok van die besef van só 'n einde. (T.S. Eliot sê in sy voorwoord tot die 1964-uitgawe van The Use of Poetry and the Use of Criticism (Faber): "... I should be glad to hear no more of a bang and a whimper"!)

By alle ooreenkomste en verskille tussen "Korreltjie sand" enersyds en Eliot en Blum se gedigte andersyds, het Ingrid Jonker se gedig 'n sekere moedswilligheid, wat in die ander twee nie voorkom nie. Die openingsreël,

"Korreltjie korreltjie sand",

"stel" eintlik <sup>76)</sup> die situasie by voorbaat; dit staan in funksionele isolasie as 'n soort aanduiding van wat die spreker wil probeer doen - nl., om alles tot die grootte van 'n sandkorrel te reduseer. Met 'n dubbelpunt ná die eerste reël word dit nog duideliker -

"Korreltjie korreltjie sand:

Klippie gerol in my hand

... word korreltjie klein en plat".

Dat die proses doelbewus in werking gestel word - dus volisioneel - en nie maar slegs 'n waarneming is nie, blyk o.m. uit direkte getuigenis soos

"Korreltjie maak ek van jou" (2:2),

en

"ek maak net 'n ogie van jou" (4:2). (my kursivering)

Indirek is daar die "klippie" in die eerste strofe wat via die rol in die hand en die bêre in die sak "korreltjie klein en plat" word - m.a.w., die transformasie wat die koppelwerkwoord

---

76) Vergelyk weer reël 2 van strofe 3!

"word" aandui, is nie maar toevallig nie: die twee participia, "gerol" en "gesteek," gaan dit funksioneel vooraf, en die "korreltjie" is die resultaat van dié handeling(e). "Plat" is nogal lastig; n korrel se struktuur sluit nie maklik platheid in nie; die woord hou in dié konteks egter steeds die breë gedagte in van "tot klein maat" gereduseer, en is dus aanvaarbaar.

Dit is byna soos wanneer n mens n teleskoop agterstevoor hou: alles word tot minimale grootte verklein. Wat veral interessant is, is dat die sake wat gereduseer (moet) word, reeds met die diminutief aangedui - aangespreek! - word: "Klippie" (1:2,3), "Sonnetjie" (2:1), "wêreldjie" (4:1). Uit die aard van die hoë modaliteit wat met die gebruik van die Afrikaanse verkleinwoord dikwels saamhang, <sup>77)</sup> kan hierdie verkleinings op verskillende maniere verklaar word; in die sfeer van die gedig sou n mens egter sê dat, afgesien van die reeds vermelde aspek van suggestie d.m.v. diminutiewe, hierdie drie verkleinwoorde, soos die heel eerste reël van die gedig, ook voorbereidend van aard is - hulle loop, prolepties, die verlangde proses tegemoet en vooruit, en sien dit in

---

77) Diminutiewe word in Afrikaans bv. gebruik om, behalwe verkleining ("appeltjie"), ook o.m. minagting ("klerkie"), ironie ("Tiny" Naudé), spot ("dié ou sommetjie"), vertedering ("Moeder se ou kindjie"), gemoedelikhed of genot ("die ou sonnetjie skyn lekker"); gemeensaamheid ("omie", teenoor "oompie") en ander gevoelsgradasies uit te druk.

78) n sekere sin as reeds voltooi en afgehandel. Dit hou alles weer verband met die volisionele aspek van die gedig. Dit blyk uit die gedig dat daar tog n mate van werklikheidsontvlugting (of -ontwyking) ook by die spreker is: die klippie word in die hand gerol, en in die sak gesteek - dus onsigbaar gemaak; in die vierde strofe vind in dié verband n interessante handeling plaas, waar van die "wêreldjie" n "ogie" gemaak word; dit is n moeilike strofe, maar kan so geïnterpreteer word dat die oë letterlik op "skrefies" (vgl. 4:3) getrek word - soos n kind lief is om soms te doen. Die strofe sê dan, benewens die verkleining van die hele groot ronde "wêreld" tot n (ronde) "ogie", ook ongeveer so iets soos: "Ek reduceer die hele wêreld en die lewe self tot die grootte en status van n kinderprentjie, gesien deur oë op skrefies getrek." 80) Dit is n baie gekonsentreerde

78) Let op dat die "Sonnetjie" (2:1) nog "groot in die blou" is!

79) "Wêreldjie rond en aardblou" (4:1) en "ogie" (4:2) herinner nogal aan N.P. van Wyk Louw se "Puur blou", uit "Klipwerk" in Nuwe verse:

"die aardryk is vandag puur blou  
dis bosduifblou en erdeblou  
en rand-om kleinkat-oog se blou".

80) Ontvlugting lê bes moontlik aan die wortel van die hele verkleiningsproses; dit is net moontlik dat "sonnetjie" en "wêreldjie" iets van die pseudo-familiariteit kan inhou wat dikwels dien om vrees te verbloem! So iets is goed bekend by sowel die kindersielkunde as die studie van "primitiewe" godsdienste. Daarom meen ek n mens kan ten minste iets soos bravade ook in die gedig bespeur - veral aan die slot.

beeld, wat tog heel goed slaag, aangesien dit steeds verband hou met sowel die verkleiningsidee as die kindersfeer: n mens dink dadelik aan die kind se tekening van n

"huisie met deur en twee skrefies" -

nie eintlik vensters nie, maar die twee openinge, soos oë aan weerskante van n neus (die deur).

"Skrefies" is sekerlik hier maksimaal én baie effektief benut! "Tuintjie met blou madeliefies" voltooi die toneeltjie.

Die gediggie bereik sy effekte ook op ander maniere as bv. repetisie van diminutiewe; die aa bb -paarrym gee aan die geheel n epigrammatiese karakter wat deur die slotkoeplet versterk word en steeds goed pas by die indruk van n aftelrympie.

Die kinderlike opgewektheid wat n mens gewoonlik met die aftelrympie assosieer en waartoe die baie diminutiewe en die wiegelièdeffek van die derde strofe:

"stilletjies lag nou en praat",

meehelp, is hier egter eintlik n skyn-vrolikheid wat die ironie van die gedig verhoog, en aan die nihilistiese afloop en slot n des te groter trefkrag verleen.

Ten slotte wys ek op enkele probleme in "Korreltjie sand", maar slegs volledigheidshalwe, omdat hulle die gedig nie skaad nie.

Die derde reël van strofe 2;

"blink in my korreltjie klippie",

lyk moeilik; ek meen egter dat "blink" hier tog eerder as imperatief (gebiedende wys) gesien moet word - dit sou 'n bevredigende sintaktiese voortsetting wees van sowel die apostroof by "Sonnetjie", as ná "jou" (2:2). As adjektief (nageplaas) by òf "sonnetjie" òf "korreltjie" sou "blink" darem alte lomp aandoen; en wat sinsbou betref, sou die hele konstruksie sowel mank as onvolledig wees.

'n Ander moontlikheid, m.i. minder aanneemlik, is natuurlik 'n struktuur soos: "(Sonnetjie), jý blink in my korreltjie klippie." Dit is egter onwaarskynlik; enersyds is daardie "jy" 'n baie groot veronderstelling om te maak; andersyds - en hier vind 'n mens 'n mooi patroonmatigheid tussen strofes 2 en 3 - is daar 'n byna ooreenstemmende sinsbouverskynsel in lg. strofe, wat die imperatief-hipotese hierbo steun.

Ons het hier weer met 'n identifikasieprobleem te make: soos by "blink" in strofe 2, bly die subjek van "stilletjies lag nou en praat" onbekend, met gevolglike vertroebeling.

Weer eens is daar drie moontlikhede: reël 3 kán 'n voortsetting as predikaat wees van reël 1 ("Kindjie..."), maar dan sintakties lomp, verwronge en heeltemal onafrikaans; of, reël 3 is die

gesegdedeel van "stilte..." in die slotvers van strofe 3, wat onhoubaar duister en gedwonge sou wees, en semanties eintlik onmoontlik - hoe sou stilte "stilletjies lag nou en praat"?

Daar bly dus slegs dieselfde moontlikheid soos by "blink" in die vorige strofe: "lag" en "praat" is imperatiewe, gerig aan die "Kindjie" in die eerste reël. Die kontras tussen "stilletjies" en "lag nou en praat" is ook effektief in die geheelverband; selfs die pas-(of nog on-?) gebore kindjie word tot stilte gemaak, met die "kernreël" (3:2) as troos - m.a.w., "toe maar, moenie skreeu nie: niks ter wêreld is tog per slot van rekening belangrik (nie)!" - d.w.s., dat die NIKS eintlik al is wat saak maak. <sup>81)</sup> En "niks" kom nog twee maal in die gedig voor: aan die slot van strofe 5 maak die "ek" haar gereed vir "die niks" (let op die bepaalde lidwoord!); en in die slotkoeplet staan as laaste reël:

"korreltjie niks is my dood";

dis nie soseer dat "my dood" "niks" is nie, hoewel dit natuurlik heeltemal moontlik die betekenis van die reël kán wees, as toegelaat word vir 'n klein sintaktiese inversie, redelik algemeen in Afrikaans; veel eerder sê dié reël egter, in die totale verband

---

81) Hiermee is 'n mens ook net 'n tree of wat van die eksistensiële soos Jean-Paul Sartre (L'Être et le Néant), en veral Martin Heidegger (Sein und Zeit); selfs C.J. Langenhoven het eenmaal 'n opstel oor "NIKS" geskryf!

van die gedig, dat "(korreltjie) niks" sowel die oorsaak as die eindpunt van "my dood" is - dit waarop "ek", aanvanklik willekeurig en nou opvermydelik, afstuur. Die finale koppelwerkwoord is baie sterk met implisiete betekenis belaaie. Heel gepas staan "dood" ook strategies as slotwoord van die gedig - in dié woordjie kulmineer die "rukkie" van strofe (2:4), en die progressief groter wordende "stilte" van 3:4; dis ook geen toeval dat "dood" reeds as eerste lid van die samestelling "doodloopstraat" (3:4, laaste woord) ongeveer halfpad deur die gedig voorkom - dit is die wegbereider vir "dood" (strak, monosillabies) aan die slot. By die slot kom ook finaal die besef van "my" nietigheid - al wat die digter besit, IS sy "woord"; en dit is ook maar "korreltjie klein"!

Ek wys op nog slegs drie sake voor, ek van hierdie mooi gedig afstap; die eerste is die uitdrukking "korreltjie klippie" van 2:3. Onmiddellik kom frases soos D.J. Opperman se

"... geskubde dennebolle brandende klip" <sup>82)</sup>

by 'n mens op. In sy artikel, "Opvallende taalkonstruksie by D.J. Opperman," <sup>83)</sup> noem F.I.J. van Rensburg hierdie verskynsel "n substantiewiese

---

82) "Dennebol."

83) Standpunte, Jaargang XIX, Nr. 3, Feb. 1966, pp. 35 - 40.

spesifikasiestruktuur ... met die tweede substantief in 'n verhouding van nadere spesifikasie tot die eerste. Die eerste substantief heet dan ook die kern, die tweede die bepaler, of, in aansluiting by Bühler se onderskeiding van die twee lede van 'n samegestelde woord, die staanbeen en die speelbeen."

Ruimte laat my nie toe om in meer besonderhede op Van Rensburg se stelling in te gaan nie - hy sê o.m. (p.40) dat " 'n studie van die spesifikasiekonstruksie in die werk van Opperman 'n mens daarvan (oortuig) dat jy opnuut sal moet dink voordat jy Afrikaans as sonder meer analities wil karakteriseer." Daar het ook in elk geval al reaksie gekom en 'n polemiekin-die-kleine ontstaan oor minstens een van Van Rensburg se voorbeelde, nl. "houttolle kables". Ek meen tog dat hy met sy studie 'n waardevolle bydrae lewer: al vestig dit dan net die aandag op wat ten minste 'n geweldig interessante verskynsel moet bly. Nog interessanter is dat dieselfde verskynsel in "Korreltjiesand" voorkom; en sonder die minste blote epigonisme, ook! Nie alleen pas die besondere spesifikasiekonstruksie volkome in die betrokke strofe nie: dit lewer ook nog 'n voorbeeld van geweldig gekonsentreerde segging, <sup>84)</sup> met die twee opeenvolgende diminutiewe om die verkleining nog sterker te

---

84) Op die ander voorbeeld van gekonsentreerde beelding - in strofe 4 - is reeds gewys.

85)  
beklemtoon.

Vervolgens noem ek slegs die mooi beeld in strofe 5 van die "pyltjie" wat soos 'n voëltjie "geveer" - die vere agteraan die pyl! - in die "verskiet" verdwyn; nogeens 'n voorbeeld van konsentrasie d.m.v. maksimale ontginning van woordmoontlikhede.  
86)

Ten laaste, die een swak plekkie aan "Korreltjie sand": "Timmerman bou aan 'n kis" (5:3) doen darem baie gedwonge aan; enersyds is die beeld vreemd aan die res van die gedig ("bou", bv., teenoor 'n hele aaneenlopende proses van verdwyn en verklein); en veral is die verwysing na 'n "(dood-)kis" té onsubtiel.

In sy geheel gesien, is "Korreltjie sand" 'n heel bevredigende gedig, veral a.g.v. die middele waarop ek gewys het. Besonder interessant vind ek die strukturele ooreenkoms in die interne bou van strofes 2 en 3, waar daar 'n soort parallelisme of korrespondensie feitlik reël vir reël tussen dié strofes waarneembaar is, en waar op dié wyse na-  
tuur ("sonnetjie") én mens ("kindjie"), elk in sy eie sfeer ("in die blou", en "uit die skoot"),

---

85) Prof. Van Rensburg se derde paragraaf is hier van belang: "Die toets vir 'n struktuur is natuurlik nooit òf dit in 'n skrywer se werk voorkom nie, maar hóé dit daarin voorkom" - dus, die funksionele aspek.

86) Kyk hoe mooi gaan "skiet" op "pyltjie" terug. Futiliteit kom ook hier na vore: die "pyltjie" tref nie die kol nie!

by die situasie betrek word.

Die gedig ontvou skynbaar as vanself - ars est celare artem! - van die klippie wat in die hand gerol en in die sak gesteek word; en as aanleiding dien tot die hele ontvlugtingsituasie, tot by "die niks" waarop alles uitloop.

Volledigheidshalwe noem ek "My pop val stukkend" (p. 44); daar is egter so baie troebelhede, swak plekke en onoplosbare probleme, dat dit werklik nie lonend sou wees om dit in sy geheel te ontleed nie.

Dié gedig getuig nogeens van die groot rol wat die visuele by Ingrid Jonker speel: maar by die spel van lig en skaduwee is daar ook n besliste ouditiewe "obbligato" in "My pop val stukkend": die herhaalde "ø"-klank ( ∅ ) suggereer n klok; die son, wat "sy brons klok lui uit die lug" (str. 4:2), word eintlik n doodsklok.

Van die talle probleme noem ek o.m. die "skaduwee" wat die straat ( en later, twee maal, die son) "waarsku"; visueel sien n mens die swart flits van die vallende pop oor die straat, as n soort voorafgaande "waarskuwing", maar waarom word die son "gewaarsku"? Die somber verwysing word ongelukkig net daar gelaat, onuitgewerk.

Baie problematies is ook die stelling in die tweede helfte van strofe 2:

"my pop met 'n naam soos 'n liggaam  
wat net soos 'n mens kon praat",

wat slegs min of meer soos volg "verklaar" kan  
word (duidelikheidshalwe skematies gestel):

- (a) "my pop met 'n naam"
- (b) "my pop soos 'n liggaam"
- (c) "my pop wat soos 'n mens kon praat."

Alles hang beslis nie goed saam in die geheel-  
struktuur nie; en aan die slot is die (potensiële)  
oorgang van die gebreekte pop na die "ek" baie sim-  
plisities-fasiel:

"as ek sou val uit 'n hoë balkon  
as ek sou breek lyk ek ook só..."

Ek vind, alles in ag genome, Uys Krige se uit-  
spraak oor dié gedig ietwat vreemd: "...die 'pro-  
fetiese', fassinerende, 'My pop val stukkend' het  
vir my 'n werklikheid, 'n veelvuldigheid van gevoels-  
nuanses en gewaarwordingsfasette ... sonder twyfel  
is (die gedig) vir my een van die merkwaardigste  
moderne gedigte wat ek ken. Ek herhaal: dat  
Dirk Opperman 'n gedig van dergelike gehalte verby-  
gaan, is nou eenmaal bo my kritiese vuurmaakplek".  
(In memoriam, p. 73).

Vir sover ek kan vasstel, kom baie min in dié  
gedig van "gevoelsnuanses en gewaarwordingsfasette"  
tereg; ongelukkig hou die "profetiese" nie eint-  
lik met die struktuur en poëtiese kwaliteit van die

werk self verband nie. Ek vind slegs een effektiewe beeld in die gedig, nl. in strofe 4, waar n soort paradoks teweeggebring word deurdat die helder son n somber doodsklok word, teenoor die wit wolke (wat "die mure wit kalk") wat nou n skaduwee gooi; anders as die meeste ander verwysings, soos die val of gooi of waai of skiet van die pop van die vensterbank, het dié paradoks die funksie van die onderliggende doodsgedagte verder te voer; net jammer dat dit nie end-uit gevoer word nie!

"Madeliefies in Namakwaland" (p.34) is een van die twee gedigte - die ander is "L'art poetique" - waarin die wanhoop verrassend deur hoop getransendeer word.

Uiterlik bestaan die gedig uit drie strofes, in vrye vers; strofes 1 en 3 beslaan vier reëls elk, terwyl strofe 2 uit tien reëls bestaan.

Dit val n mens onmiddellik op, selfs by n eerste lees, dat, hoewel die gedig met n hele aantal visuele beelde werk (bv. "son", "groen hotnotsgot," "blou madeliefies," ens.), die hoofklem op subtiele wyse d.m.v. suggestiewe woord-aanwending na n ouditiewe of kwasi-ouditiewe vlak verskuif word. Die sentrale tema is "kommunikasie," of n poging tot kommunikasie: n poging wat om verskeie redes nie slaag nie. Hierdie onopsigtelike maar nietemin hoogs effektiewe beklemtoneering van die ouditiewe - en gevolglik

kommunikatiewe - aspek kan reeds in die openingsreël aangedui word:

"Waarom luister ons nog..." 87)

wat in die slotvers gebalanseer word:

"iets antwoord, iets glo, iets weet." 88)

Ter versterking van die kommunikasie-suggesie is daar sinsnedes soos "gesneuwelde woord" (waarop ek later terugkom) en "onbekende tale" - let op dat dit onbekende is: hierdie woord is, in sy verband, meerduidelik, en nie maar lukraak gebruik nie! Verder help "antwoorde" (str. 1.2), "stilte" (str. 2:8), "klokke" (str. 2:9) en "hoor" (str. 3:2) mee om die geheeleeffek te bereik. Trouens, daar is 'n verrassende omstelling van hoor en sien in die gedig: al die sintuie word deur "hoor" gedek.

"Madeliefies in Namakwaland" is nogal reënissent van Guido Gezelle:

"Als de ziele luistert,  
spreekt het al een taal dat leeft,"

---

87) Kursivering deurgaans van my.

88) Dit is interessant dat Ingrid Jonker in hierdie slotvers, deur gebruikmaking van twee kommas en 'n punt, van haar gewone patroon van weglaat van interpunksie afwyk: die funksie hier is om die drie maal herhaalde "iets" te onderstreep. In strofe 2:7 vervul die kommas 'n neweskikkend voegwoordelike rol.

en

"blâren van de boomen  
kouten met malkaar gezwind";

en ook van Gezelle se gediggie:

"Mij spreek de blomme een tale,  
mij is het kruid beleefd,  
mij groet het altemale,  
dat God geschapen heeft!"

Die gedagtegang in Ingrid Jonker se gedig is egter veel meer gekompliseerd as die twee aangehaaldes van Gezelle; in lg. vind kommunikasie wel plaas, of is daar ten minste die moontlikheid daarvan. By mej. Jonker s'n word slegs 'n situasie van "complete breakdown of communication"<sup>89)</sup> geteken, met al die hopeloosheid wat so iets inhou; hoewel die vraag:

"Waarom luister ons nog"

tóg moontlik die gevoel inhou van: "Iets besiel ons om nog, ten spyte van alles wat hieronder opgenoem gaan word - die kategoriese katalogisering in die tweede strofe - te luister na die boodskap van die natuur."

Dit is net moontlik. Die gedig self plaas die

---

89) Vgl. "The Psychology of Human Communication", John Parry, hoofstukke 22-23, pp. 116-126; Parry verwys na gevalle waar werkers selfs strydig met hulle eie vakbonde optree, vanweë verwringing en uiteindelijke ineenstorting van onderlinge begrip.

leser egter voor n bra pessimistiese siening van die menslike dilemma: en die tot sewe maal herhaalde voorsetsel "agter", strategies telkens as eerste woord in die versreël gebruik, onderstreep hierdie dilemma effektief.

"Agter die geslote voorkop" suggereer die mens so opgegaan in sy denke dat die natuur geheel en al verdring word;

"Waar miskien nog n takkie tuimel  
van n verdrinkte lente"

word n aantyging teen die ultra-gesofistikeerde homo sapiens wat by al sy intellektuele vordering bykans sy instinkte moes inboet.

Die sinsnede "gesneuwelde woord" is interessant, met sy suggestie van woorde wat soos soldate

---

90) Daar is n interessante parallel in Walt Whitman se "Leaves of Grass" (aangehaal deur Havelock Ellis, The New Spirit, London, The Scott Library, Walter Scott Ltd., ongedateer, waarskynlik 1892, volgens voorwoord); by Whitman is dit n bywoord wat 9 maal herhaal word:

"For only at last, after many years, after chastity, friendship, procreation, prudence and nakedness,

After treading ground and breasting river and lake,

After a loosened throat, after absorbing eras, temperaments, races, after knowledge, freedom, crimes,

After complete faith, after clarifyings, elevations, and removing obstructions,

After these and more, it is just possible there comes to a man, a woman, the divine Power to speak words". (my kursivering)

gebruik word: dit versterk die gevoel van verbroke kommunikasie, met die woord, die kommunikasiemiddel par excellence, enersyds op vyandige wyse aangewend, en andersyds gedood en nutteloos. Hierby sluit ook nou aan "ons verdeelde huis", met die gebrek aan harmoniese samewerking wat so n situasie inhou.<sup>91)</sup> Die "hart gesluit teen homself" staan in ewewig teenoor die "geslote voorkop": byna chiasmies; daar is ook progressie, inwaarts, van die denke ("voorkop") tot die emosionele ("hart"). En die hart is, anders as die voorkop, nie teen invloede van buite nie, maar spesifiek "teen homself" gesluit: hy weier om na sy eie smekinge om liefde en harmonie te luister, smoor dit eerder dood.

Die element van "lacrimae rerum"<sup>92)</sup> word effektief onderstreep d.m.v. die progressie wat by die intieme "huis" (strofe 2:5) begin, dwarsdeur "draadheinings, kampe (en) lokasies" (2:7) loop, en klimakties by die slotwoord van die strofe - "land" - eindig. "Verdeelde huis"

---

91) Sou sy hier ook haar eie ongelukkige huwelik in gedagte gehad het? Maar die toespeeling is in elk geval veel wyer, en pas goed in die gedig. Daar word wel allerweë gepoog om "dialoog" teweeg te bring, op feitlik elke denkbare terrein, van staatkundige samesprekings tussen Ooste en Weste, tot ekumenisiteit op kerklike gebied!

92) M.a.w., "die trane van dinge", "die patos van ons menswees"; vgl. Vergilius, Aeneis, Lib. 1:462:

"Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt".

het "verskeurde land" geword. By hierdie "verskeurde land" - deel van die rede vir sy verskeurdheid! - sluit goed aan die gekonsentreerde verwysing in 2: 8 na

"Agter die stilte waar onbekende tale"

- ten spyte van die veeltaligheid van die land, kwantitatief, is daar geen onderlinge begrip (kwantitatief) nie.

Sy verdienstes ten spyt, is daar wel enkele probleme ook in die gedig; die belangrikste m.i. is die effense vertroebeling wat veroorsaak word deur wat n mens die geabstraheerde beeld van "my gesneuwelde woord" (2:4) kan noem. So n beeld bly noodwendig in n mate geïsoleerd van die algemene verloop van die gedig staan, en het n sekere begripsversperring ten gevolg; dit kan eo ipso nooit volkome helder word nie, en ons kan slegs maar by benadering weet dat dit so iets beteken soos "my woorde wat ek soos soldate gebruik (het) en wat nou gesterf (gesneuwel) het".

Ek meen Louis Macneice sinspeel op hierdie soort simboliek waar hy in sy voorwoord tot sy allegoriese drama The Dark Tower aanvoer dat "it is not always possible to effect a 1:1- correlation algebraically between the symbol and the idea symbolized." In elk geval bederf dié problematiese verwysing m.i. nie die gedig nie -

die geheelstruktuur daarvan, gestut deur geslaagde progressie, balanserende elemente en sintuiglike beelde, maak dit, soos ek in my bespreking aantoon, sterk genoeg om n enkele onreëlmatigheid van dié aard te bowe te kom; <sup>93)</sup> en met die slot kom die verrassende besef by die leser dat, al faal kommunikasie skynbaar so jammerlik, n sprankie onvernietigbare hoop nietemin nog na vore kom, en, sy dit dan "verdwaasd", daar tog "iets antwoord, iets glo, iets weet" (my kursivering).

Ook in "L'art poetique" <sup>94)</sup> p. 53), die slotgedig van Rook en oker, kom n gevoel van optimisme onmiskenbaar na vore - trouens, die toon is hier veel minder somber as by "Madeliefies in Namakwaland", en daar is eerder n soort sangerige weemoedigheid wat hoofsaaklik geskep word deur die vier maal herhaalde infinitief "(om)... te bêre", en wat as obbligato dien vir die hoop wat so n sterk element van dié kort maar

- 
- 93) As probleem kan ook genoem word "kampe" in strofe 2:7 : as dié woord nie spesifiek na militêre kampe verwys nie, is dit, ná die onmiddellik voorafgaande "draadheidsnings", stellig toutologies!
- 94) Die titel kan n mens verlei tot allerlei interessante maar onvrugbare bespieëlinge. O.m. kom Aristoteles se beroemde Ars poetica in die gedagte op, en Horatius se gelyknamige werk; dan dink n mens aan N.P. van Wyk Louw se "L'art poetique" uit Tristia - en, les bes, selfs D.J. Opperman se "Paars poetica"! Jonker se gedig hou egter, behalwe wat sy naam betref, min verband met enige van hierdie werke. As op die sintaktiese struktuur van die gedig gelet word, besef n mens dat die titel eintlik die subjek van die vier maal herhaalde infinitiewe uitmaak; m.a.w., "l'art poetique bestaan daarin om...te...", en dan volg die agt reëls van die gedig.

interessante gedig uitmaak. Daarbenewens verkry hierdie hoop nou n nuwe dimensie, n persoonliker kwaliteit as wat by "Madeliefies" die geval was: dit gaan in "L'art poétique" nie soseer om "ons" nie, as om "myself", wat drie maal genoem word; <sup>2A</sup> daar word oor sowel kuns as kunstenaar besin.

Antonissen (Spitsberaad, p. 72) sien n soort ontvlugting in die gedig: " 'om myself weg te bêre in illusie, om n toevlug te soek in poësie as illusie, om leefbaarheid te vind in die illusie van die woord' ". M.a.w., hy ontdek in "bêre" n sleutelbegrip, en hiermee stem ek saam: "bêre", wat soos n refrein deur die gedig loop, is inderdaad die leitmotiv daarvan; nietemin meen ek dat hierdie vier maal herhaalde woord, soos dit telkens gebruik word, wel anders kan en móét geïnterpreteer word, en dat ons hier nie soseer met n ontvlugting, of die gedagte van Ingrid Jonker se vroeë "onpersoonlike" gedigte te make het nie, as met n "bêre" juis om ontdek te word. "Geheim", die slotwoord van die openingsreël, is m.i. hier n sleutelwoord, wat ons heel aan die begin gebied word, en waarop ek later terugkom.

Die laaste reël, met sy strategies geplaaste slotwoord, "woord", het sowel samevattende as eksplikatiewe funksie; dit voorsien die verklaring van die andersins moontlik enigmatiese "bêre-"motief. Die spreekster wil haar bêre in haar (poëtiese) woord, en wel op verskillende maniere, waarop ons vervolgens kortliks kan let.

Die "slaap van lammers en van steggies" (reël 2) suggereer interessante moontlikhede; by die potensiaalgedagte van sowel lammers as steggies kom ook by lg. dié van "slaap in die grond", "groei in die verborgene", om dan uiteindelik verrassend tot openbaring te kom. Ietwat lastiger is "slaap van lammers"; ek meen egter 'n mens moet eerder die klem op "slaap" laat val - die voorsetsel "van" gaan tewens albei kere terug op dié woord, wat gevolglik die dominante idee in die betrokke versreël uitdruk. "Slaap" is immers ook 'n natuurlike verskynsel, net soos lammers en steggies. In dié lig beskou, verkry "slaap" ook meerduidigheid: enersyds wil die spreekster haar verloor ("bêre") in die natuur, en andersyds bestaan "l'art poetique" daarin om te daal na die onbewuste. Poësie moet "natuurlik" wees, in die volste betekenis van die woord; dit moet nie slegs ongeïnhibeerd en ongekunsteld wees nie, maar veral natuurlik, organies groei, en steeds 'n verbintenis wees met die sanerende mag van die natuur.

Die spreekster wil as 't ware "onsigbaar" word in haar digterlike woord; sy wil egter slegs verdwyn, nie om te ontvlug nie, maar eerder om in haar poësie werklik gevind te word. Selfs sou die poësie as 'n soort sterwe gesien kan word, waaruit die digter opstaan en herleef as hy gelees word! (Miskien moet 'n mens net daarop wys dat hierdie gedagte reeds lank tevore skynbaar by A.D. Keet

opgekom het:

"Vreemd dat digters dood moet gaan,  
dood moet gaan om op te staan!"

Andersins is daar egter min "verwantskap" tussen Keet en Jonker se gedigte!) Veral is die etimologiese verbintenis tussen die Afr. "bêre" en Eng. "bury" interessant; so ook die eufemistiese "bêre" vir "begrawe". En dan is daar N.P. van Wyk Louw se siening (in "Vooraf gespeel", uit Gestalttes en diere) van die woord as sowel wapen as redtingsmiddel:

". . . O Woord,  
smal swaard en blink, my wapen in die vlug  
waar alles jaag, bevrees...  
O Woord, swart klip waaroor die water stort...  
O Woord, geslote kamer vir die skoonheid klaar  
gaan oop vir my dat ek my in jou red..." (my  
kursivering).

Malherbe sê aan die slot van sy meergenoemde artikel (In memoriam, p. 87): "So dan het Ingrid Jonker haar, volgens haar l'art poetique, weggebêre in die woord. En dit met so véél verskeidenheid van selfuitdrukking." Ek meen n mens kan enigstens n aanduiding van dié verskeidenheid ook in die oorblywende beelde in "L'art poetique" bespeur. "Die saluut van n groot skip" staan bv. in effektiewe teenstelling tot "n eenvoudige herinnering", waarin tog weer "geweld" voorkom. Die "saluut"-beeld suggereer n gedig waarin iets van n gebaar,

iets belangriks, voorkom; as kontras kom die eenvoudige vers (waarin nogtans geweld oorgebly het) om balans te bewerkstellig. Kortom, die poëtiese woord dek elke denkbare menslike lewenservaring - selfs meer nog: ek vind bv. "jou verdrinkte hande" (reël 7) besonder interessant en suggestief. Dit sluit mooi aan by die onmiddellik voorafgaande "herinnering" (reël 6); die beeld sê ongeveer so iets soos: "Ek onthou jou (liefkosende) hande in my onbewuste, en kan nog in my herinnering in hul-le lê, soos in 'n slaap, en so ook dáárdie ervaring in my poësie bestendig." So 'n poging tot parafrase van dié geweldig gekonsentreerde segging kan egter nie naasteby aan lg. reg laat geskied nie.

Hendrik Marsman se aforisme oor poësie kom on-willekeurig by die leser op: "graan des lewens<sup>95)</sup> word omgestookt tot jenever der poëzie". Dit kan dan ook, by die hoofgedagte van "bêre-om-ontdek-te-word", as 'n nuwe-tema van "L'art poétique" gesien word: die kuns van die poësie is om die le-we met al sy konkomitante ervarings tot poësie te maak, "óm te dig", soos Rob Antonissen ook sê, maar NIE met die doel om te ontvlug nie; die dig-ter wil so volkome in sy woord opgaan, daarin "ge-bêre" word, dat hy slegs dáárin weer - "soos

---

95) Beskouings oor poësie - bundel opge-dra aan prof. G. Dekker, J.L. van Schaik Bpk., Pretoria, 1957; aangehaal p. 130, artikel "Georganiseerde geweld" deur J.L. Steyn.

n geheim"! - ontdek kan word. Vandaar dat ek hoërop "geheim" in reël 1 n sleutelwoord noem.

Daar is n interessante parallel tussen hierdie byna gesofistikeerde slotgedig van Rook en oker, met sy digterscredo, en "Ontvlugting", die eerste gedig van Jonker se gelyknamige debuutbundel (p. 5). Al die foute en onbeholpenhede van die vroeër gedig daargelaat, is daar by lg. wel n bepaalde soort depersonalisasieproses, waarin die sprekerster vervolgens o.m. n hond, n seevoël, n god (?) en n lyk word: dus, n soort verdwyning. Ook by "L'art poetique" kom n "onsigbaarwording" ter sprake: die verskil in tegniek en styl is egter haas ongelooflik. By die laaste gedig in Rook en oker gaan dit nie meer primêr om onpersoonlikheid, of die verlies van die persona, nie; intendeel, daar word rekenskap gegee van die wese en die kuns van die poësie, en van die digter se rol. Groter vordering binne n oeuvre is moeilik voorstelbaar.

Ek plaas "L'art poetique" daarom in hierdie laaste groep gedigte, enersyds omdat dit n eie lewensbeskouing - én kunsbeskouing - bied, en andersyds omdat die gedig, bý n onmiskenbare aftakelings- en reduksieproses, desnietemin duidelik spreek van hoop op herlewing. Alles loop hier nie op finale annihilasie uit, soos bv. by "Bitterbessie dagbreek" en "Korreltjie sand" nie; veeleer is daar nou sprake van "gebêre" word, "soos n geheim", om dan by ontdekking weer tot selfs groter en voller lewe te ontwaak.

HOOFSTUK 3

K A N T E L S O N .

.....oOo.....

K A N T E L S O N

Die ontwikkelingslyn van Ingrid Jonker se poësie kan skematies d.m.v. n kurwe voorgestel word: ná die ietwat onsekere begin by Ontvlugting styg die lyn tot soms verrassende hoogtepunte in Rook en oker, om dan weer n skerp daling by Kantelson te toon. Waar ek in hierdie studie die ontwikkeling van Jonker se oeuvre vanaf die eerste, dikwels onbeholpe pogings in haar debuutbundel nagespoor, en daarna veral die belangrikste temas in Rook en oker aan die hand van verteenwoordigende gedigte in besonderhede ontleed het, wil ek ten slotte na Kantelson slegs in breë trekke verwys, met beskouing van enkele van die beste gedigte in dié slotbundel.

Myns insiens regverdig die meeste gedigte in Kantelson nie die diepergaande studie wat aan bv. dié in Rook en oker bestee kon word nie, en is eersgenoemde bundel, met op slegs ses na (33) dieselfde aantal gedigte as Rook en oker (39), kwalitatief veel minder as laasgenoemde. Trouens, n mens het hier te make met die soort probleme wat hulle so dikwels by postuum verskene werk voordoën; jy wonder byvoorbeeld of die digteres self toestemming sou verleen het vir die publikasie van n hele aantal - die meerderheid - van die gedigte in Kantelson. Onwillekeurig kom postume bundels soos dié van Leipoldt (Die moormansgat en ander verhalende en natuurverse, 1948, en veral Geseënde

skaduwees, 1949) in die gedagte op - bundels waarin die oorgrote meerderheid gedigte so onbevredigend is dat met hulle publikasie eintlik n ondiens aan Leipoldt bewys is.

Onvermydelik kom die leser by talle gedigte in Kantelson tot die gevolgtrekking dat Jonker hier n soort epigonisme op haar eie vroeër werk pleeg. Op feitlik elke bladsy kom herhalings van motiewe en vondste uit veral Rook en oker voor, maar dan sonder dat daar enige groei of verdieping, of verdere ontginning van die potensiaal van n motief te bespeur is. Ter staving noem ek slegs enkele voorbeelde:

"Gesig van die liefde" (p.1) herinner sterk aan "Op alle gesigte" (Rook en oker, p. 3); "Daar is net een vir altyd" (p. 2) vergelyk, met sy nou veel minder sinvolle "reën"- en "oker"-beelde, swak met die pragtige "Verlore stad" (Rook en oker, p. 12); "Gesprek op n hotelterras" (p. 8) is reminissent van o.m. "Vinkel en koljander" (Rook en oker, p. 48); dit sou vervelig en sinloos wees om voorbeelde verder te vermenigvuldig. So ver daarvan dat sodanige herhalings benut word om nuwe insigte bloot te lê, kom daar eerder n merkbare verskraling voor.

Aangesien ek egter meen dat dit veel nuttiger sal wees om die positiewe aspekte van hierdie laaste bundel te beklemtoon, bepaal ek my by slegs twee gedigte uit Kantelson, nl. "Op die pad na die dood"

(p. 13), die enigste gedig uit die bundel wat in die jongste (1968-)uitgawe van Opperman se Groot Verseboek opgeneem is, en "Waterval van mos en son" (p. 40), waaruit die bundel sy titel ("Kantelson", reël 2) neem. Onder meer kies ek hierdie twee gedigte omdat elkeen minstens die potensiaal van 'n interessante gedig inhou, en ook omdat hulle, ten spyte van hulle oënskynlike uiteenlopendheid wat bou en temas betref, tog iets gemeen het; hierdie gemeenskaplike element blyk bv. reeds uit die verrassingslot van albei gedigte. Die belangrikste rede vir my keuse is egter dat hulle van die weiniges is wat enigszins wegbreek van die steriele herhalingspatroon (van vroeëre motiewe) wat so 'n kenmerk van die oorgrote meerderheid gedigte in Kantelson is.

"Op die pad na die dood" (p. 13) bestaan uit drie strofes, in rymlose vers.<sup>1)</sup> Opvallend is die gebruik van normale interpunksie en hoof- en kleinletters; slegs in strofe 2:2 is die hoofletter van "Segger", ná die komma-punt aan die einde van die vorige reël, moeilik motiveerbaar. Die moontlikheid dat "Segger" as verwysing na Christus uit ontsag met 'n hoofletter geskryf word, strand op "tolk", 'n dergelike verwysing in dieselfde reël,

---

1) Slegs die twee slotreëls van strofe 3 rym: "bespot/ Iskariot"; die rymklank "-ot" maak 'n interessante kontrasterende skakel uit met "God", die slotwoord van die vorige strofe.

wat met n kleinletter geskryf word. (Op die woord "Segger" self kom ek later terug.) Wat die interpunksie betref, kón daar - in die lig van die origens normale gebruik - n punt of dubbelpunt agter "vreugde" (1:4), en kommas ná "minnaars" (1:3), "verte" (2:3), "daeraad" (3:1) en "tong" (3:2) geplaas gewees het.

Hierdie gedig bevat n aantal interessante, selfs belowende komponente, wat a.g.v. verskeie redes ongelukkig egter nie tot n bevredigende sintese geïntegreer word nie. Die gedig bly gevolglik duister, en kan nie as geslaag beskou word nie.

Skematies kan die gegewe ongeveer soos volg voorgestel word:

- (a) Eerste strofe: Die alomteenwoordigheid van Christus word beklemtoon. Sy naam, oë en woord kom in feitlik elke menslike ervaring voor: dood, kindwees, liefde tussen man en vrou, en vreugde.
- (b) Tweede strofe: Verskeie sake word geënumereer wat met Christus geassosieer word, asook twee van Sy attribute (?), en n tweeledige gevolg van n blik op Sy oë.
- (c) Derde strofe: Waarskynlik as uitvloeisel van wat in die twee voorafgaande strofes opgenoem word, kom die spreker daartoe om, blykbaar op die rand van die dood, sy verraad teenoor Christus te (probeer)

negeer. As gevolg hiervan, of in die proses, word hy self dan "werkwoord van die liefde" (?).

Die gedig het 'n grootse opset, en beweeg tussen die twee uiterste pole "Christus: Judas". Die spanning wat onmiddellik tussen dié twee name ontstaan a.g.v. hulle Bybelse assosiasies, en veral waar hulle so byeengebring word, kan gesien word as die wesenlike spanning tussen die lewe en die dood, die pole waartussen alle lewende wesens beweeg. Die situasie hou dus iets van die universele in, wat versterk word deur die wye veld wat in die eerste twee strofes bestryk word (kyk by die skematiese voorstelling hierbo). Daar word van sowel visuele ("die ewigheid gesien ...verte" - 2:3) as ouditiewe ("die uiterste klankbodems van God" - 2:4) middele gebruik gemaak om die eindelose mag- en invloedseer van Christus te suggereer. In die slotstrofe kom dood (reël 2) en lewe (reël 3) ook in 'n finale konfrontasie teenoor mekaar te staan.

Die titel is 'n gedeeltelike herhaling van die eerste reël; reeds in hierdie aanvangsreël kom 'n polêre teenstelling voor as "Christus" teenoor "die dood" geplaas word - heel effektief word "loop jou naam, Christus" in die titel verswyg. Gevolglik beklemtoon die titel oënskynlik die doodaspek, wat weer in die gedig self meer as gebalanseer word deur Christus, die toonbeeld van die

lewe. Die gevolgtrekking dat die lewensidee eintlik oorheers, word versterk, enersyds deur die spesifiserende eerste bepaalde lidwoord in die titel ("op die pad" het n totaal ander semantiese en gevoelswaarde as "op pad"!), en veral deur die sinsnede "my eie dood" (strofe 3:2). M.a.w., "die dood" waaroor sowel die titel as die eerste reël dit het, is slegs die dood van die spreker (Judas).

"Die laaste voue van die vreugde" (slotreël, strofe 1) bevat n suggestiewe beeld, wat deur die alliterasie versterk word: die vreugde word as n oordekkende kleed of mantel gesien.

As slotwoord van strofe 1 vervul "Amen" nie soseer die algemene, effens kleurlose funksie wat dit mettertyd verkry het van n segging formeel af te sluit nie - dit sou in elk geval ook nie goed pas by die voorafgaande, wat tog nie n gebed is nie. Eerder het die ou Hebreeuse woord hier n tweeledige krag; enersyds help dit mee om die Bybelse - of ten minste dan die religieuse - sfeer te beklemtoon, wat reeds deur die Christus-verwysing geskep is, en andersyds het die "Amen" sy oorspronklike bevestigingsfunksie: "so sy dit".

n Mens koester egter bedenkinge oor sommige beelde in die gedig; ek noem o.m. veral strofe 1:2 :

"Die hart van jou oë klop op die lippe van  
(kinders,"

wat nie daarin slaag om drie afsonderlike, losstaande sake (hart, oë, lippe) met mekaar te versoen nie, hoe "knap" die reël ook al met n eerste oogopslag voorkom.

Ook in die tweede strofe kom probleme voor. Ten eerste lyk die volgorde van die sake in die asindotiese eerste reël ietwat lukraak, en word hulle vir my gevoel redelik willekeurig bymekaar gebring. "Murg en gebeente" is móóntlik n geweldig gekonsentreerde verwysing na Heb. 4: 12, waar van die woord van God gesê word dat dit "(deurdring) tot die skeiding van siel en gees en van gewrigte en murg", en "n beoordelaar (is) van die oorlegginge en gedagtes van die hart". Die volgende Bybelvers, v.13, verwys interessant genoeg na die oë van God, voor Wie "alles oop en bloot (is)" - so word ook in die tweede helfte van strofe 2 van die gedig van "jou oë" (Christus s'n) gepraat. "Segger" in reël 2, waarna hierbo in n ander verband verwys is, is moeilik; vir my wete bestaan die woord nie in Afrikaans nie, en dit sal in sy konteks die gedagte inhou van "uitlêer", na die analogie van "waarsêer"; dit gaan dan goed saam met "tolk van die Allerhoogste". Nietemin bly "Segger van die droom" problematies: Christus het (volgens die Skrif) nooit drome uitgelê of vertolk nie, en die betrokke sinsnede kan kwalik na iemand anders verwys.

"Die ewigheid sonder verte" (reël 3) herinner  
aan twee reëls uit "Die lied van die gebreekte  
riete" (Rook en oker, p.33):

"oewerloos sonder horison sonder seisoene"  
(strofe 2:2)

en

"... n dood sonder duisterheid" (strofe 3:5).

Ongelukkig is die reël uit Kantelson ewe onhelder  
as dié twee uit Rook en oker. Allerlei verklarings  
is moontlik, soos bv. dat die ewigheid "naby gekom  
het, iets aktueels en vertrouds geword het", ens.,  
maar enige sodanige interpretasie moet uiteraard  
op blote gissing berus: uit die gedig self word  
dit nie duidelik nie.

Nog lastiger is die slotreël van strofe 2:

"het ek gedaal tot op die uiterste klankbo-  
dems van God";

"-bodems" hou wel goed verband met "daal" -  
só goed, dat n mens egter wonder of ~~eg~~ woord nie  
ietwat lukraak slegs a.g.v. assosiasie gekies is  
nie. n "Klankbodem" is immers "n houtblad van,  
of in, n instrument om die klank van snare te ver-  
sterk", bv. by n klavier of viool (Kernwoordeboek).  
In die totaalopsat van die gedig kán so n klankver-  
sterker moontlik inpas by die "taal"- en ander  
klankbeelde; dit lyk vir my egter na n taamlik ge-  
sogte verband.

Die "voorhangsel"- beeld in strofe 3:1 pas goed by die Skriftuurlike situasie wat die breë agtergrond van die gedig uitmaak; in Matt. 27:5, Mk. 15:38 en Luk. 23:45 word vermeld hoe die tempelvoorhangsel skeur op die moment dat Christus sterf; en Judas se selfmoord word in Matt. 27: 1-10 beskryf. Minder duidelik is "by die voorhangsel van die daeraad"; dit sê ongeveer iets soos "op die rand van die dood, van 'n nuwe openbaring", en kán dan beteken dat die "ek" (wat Antonissen ook sien as vereenselwig met Judas - In memoriam Ingrid Jonker, p. 43), op die punt om te sterwe, tot die besef gedwing word dat Christus tóg oorwin het - "gee ek jou terug aan die lewe". Die "voorhangsel" skour egter nie in die gedig, soos dit in die Bybel vermeld word nie, en die beeld is gevolglik nie konsekwant end-uit deurgevoer nie.

'n Mens kan vra: waarom "met my eie dood op my tong"? (Strofe 3:2). Terwyl "tong" met die "kommunikatiewe" aspek, wat so sterk in die gedig na vore kom d.m.v. "woord"-, "klank"- en "taal"-verwysings, verband kan hou, is die sinsnede "op my tong" nietemin ongelukkig, vanweë die assosiasies wat gewoonweg daaraan kleef, soos bv. "dit was op (die punt van) my tong om iets te sê", of "ek dra nie my hart op my tong nie" (loop nie met my gevoelens te koop nie). Hierbenewens werk die frase nie enigsins verhelderend nie - eerder vertroebelend.

Die twee "met"-sinsnedes in die derde strofe, "met my eie dood op my tong" en "met my bebloede naam", lewer terloops voorbeelde van effektiewe, gekonsentreerde woorgebruik: hulle kan albei ewe goed òf byvoeglik met "ek" òf bywoordelik met "gee" saamgaan.

n Poging tot transponering van identiteit, wat egter nie slaag nie, kom in die slotstrofe voor: daar word nou van Judas gepraat as "met... bebloede naam, bespot, gekruisig"; m.a.w., Judas word in sekere sin soos Christus. Eintlik nog meer, en hier setel die probleem wat die slot onaanvaarbaar maak en die gedig as geheel ernstig skaad: Judas word "werkwoord van die liefde"! Hoewel gewaag, kán "kruisiging" t.o.v. Judas miskien nog aanvaar word - hy hét hom immers opgehang. Dit sou egter moeilik val om daardie laaste skokgelykstelling te motiveer. Nòg Judas se wanhoopsdaad van selfmoord nòg sy "teruggee van Christus aan die lewe" (?) kan hóm (Judas) "werkwoord van die liefde" maak. Geen ander verklaring is egter uit die gedig self moontlik nie; die "jou" kan bv. stellig nie met "my bebloede naam", ens. aan die lewe teruggegee word nie.

"Werkwoord van die liefde" is op sigself n heel interessante vonds, wat uitstekend by Christus sou gepas het: dink bv. aan Joh. 1: 1-3, waar Christus die Logos genoem word, die Woord veral as skeppende beginsel in die heelal - letterlik

die werk-woord!<sup>2)</sup> Ook is Christus by uitstek die openbaring van God se liefde. Hierby is die frase ook suggestief van die verskillende soorte werkwoorde, soos oorganklik en onoorganklik, koppel- en hulpwerkwoorde, deverbatiwe en denominatiewe, ens.; 'n nuwe "soort" werkwoord kom nou by: "werkwoord van die liefde"!

Die besliste moontlikhede van hierdie sinsnede word egter verongeluk deur dit (miskien té doelbewus ironies, juis met die doel om te skok?) met Judas te probeer koppel. Die sprong is eenvoudig te geweldig, en die eindresultaat bevredig ewemin poëties as histories of logies. Een baie onwaarskynlike moontlikheid bly oor, nl. dat met "werkwoord van die liefde" Christus apostrofies (in Sy Logos-hoedanigheid) aangespreek word. Ek meen egter dat ook **hierdie** verklaring soveel on-oorkomelike sintaktiese probleme veroorsaak - dit staan bv. heeltemal uit sinsverband voor die spreker, i.p.v. die aangesprokene, se naam - dat dit nie oorweeg hoef te word nie, en noem dit dus slegs volledigheidshalwe. Ewe min sal die frase 'n bloot liriese uitroep kan wees.

---

2) Philo van Aleksandrië (circa 15 v.C. - 50 n.C.), die Joodse filosoof, ontwikkel hierdie gedagte, en sal bes moontlik die skrywer van die 4de (Johannes-)Evangelie beïnvloed het. Daarbenewens spekuleer Griekse wysgere soos Heraklitus, Plato, en later die Neo-Platoniste en die Stoïsyne reeds oor 'n Logos of eerste skeppingsbeginsel wat in die kosmos werkzaam is en waardeur of deur wie alles tot stand gekom het. "Logos" (Gks.) hou o.m. die betekenis in van "woord", "rede", "redenasiewyse".

Ten slotte wys ek op die heel effektiewe klankorganisasie van die gedig. Die volgehoue oo-klank, wat nou met die spanning in die gedig saamhang, kom (met uitsondering van woordherhalings) tien maal voor, en word feitlik deur die kortaf /o /-klank gebalanseer; lg. is weer suggestief van 'n hopelose, byna bot aanvaarding van 'n onvermydelike en onveranderbare situasie, en kom (herhalings uitgesonder) nege maal voor. Dit is ook die slotklank van die gedig. Met hierdie dowwe klank hou die dalende aantal werkwoorde ook verband: daar is drie in die eerste strofe ("loop", "klop", "lê"), twee in die tweede ("het gesien", "het gedaal") en slegs een in die laaste ("gee"). M.a.w., die handeling in die gedig word algaande minder, totdat dit uiteindelik uitloop op 'n negatiewe "teruggee", en skielik afgesluit word met die skokmededeling van die spreker se naam: Judas Iskariot.

Sodanige knap aanwending van tegniese middele is egter nie voldoende om die gedig te laat slaag nie; veral die ernstige ontsporing by "werkwoord van die liefde", tesame met ander foute vroeër in die gedig, hierbo bespreek, het ten gevolg dat die werk nie geheel en al bevredig nie.

Heeltemal anders as "Op die pad na die dood" is die mooi gediggie "Waterval van mos en son" (p. 40). Dit is 'n lewendige werkie, wat as heel spontaan aandoen - - - - - tewens, 'n mens kry soos by "Kabouterliefde" (Rook en oker, p. 39) die indruk

dat dit nie vooraf beplan is nie, maar dat die verskillende komponente eerder feitlik soos 'n "watervalletjie" saamval; die gedig vind dan sy eie mooi slot.

'n Groot deel van "Waterval" se bekoring lê in sy eenvoud, ook wat bou betref. Daar is ses en twintig "verse", wat eintlik telkens uit slegs een woord bestaan, behalwe reëls 20 ("in die poeletjie") en 25 ("my eie"); reël 9 bestaan uit 'n halwe woord ("harte-") wat sy voltooiing in reël 10 ("dief": "hartedief") vind. Interpunksie ontbreek geheel en al; reëls 1 en 24 begin met hoofletters. Vir sover dit reël 1 betref, is die hoofletter normale gebruik in Jonker se poësie; in Rook en oker begin slegs een gedig ("Gistraand", p.8) en in Kantelson slegs twee ("Iewers het ek nooit gereis nie", p.30, en "Mamma", 9.38) met kleinletters. Wat die hoofletter by reël 24 betref, het dit die funksie om die laaste drie verse "Jy/ my eie/ gesig", sintakties finaal af te baken, en selfs te isoleer.

Die gedig val eintlik as vanself in vier afdelings uiteen; by ontstentenis van formele leestekens word knap gebruik gemaak van o.m. die volgende tegniese middele:

Die eerste elf verse, tot by die tweede "dief", word as 'n eenheid d.m.v. ritme en rym heg saamgesnoer; weliswaar kon dit soos volg geskryf gewees het (ek skandeer tegelyk die verse):

"Moswaterval kantelsoṅ// ék het jōu lief  
moswaterval kantelsoṅ// hārtediēf diēf",

maar dan sou die pragtige visuele suggestie van 'n waterval wat juis deur die tipografiese aanbod gewek word, ingeboet moet word.

Afdeling twee begin eweneens met die skynbaar (kyk later) apostrofiese "moswaterval kantelsoṅ", maar nou het die ritme merkbaar versnel, terwyl die rym verdwyn het, aangesien dit geen verdere funksie sou hê nie, en eerder die ritmiese beweging sou vertraag. Hierdie afdeling eindig by "vin" (reël 19). "Vin" wek die mooi visuele beeld van visse wat deur die snel tuimelende, darterelende water van die waterval skiet - dié suggestie word reeds vooraf knap ingevoer d.m.v. die herhaalde "vinnig", wat hier dadelik ook die sekondêre betekenis kry van "soos (of soos met) vinne"; m.a.w., die bywoord van hoedanigheid of wyse ("vinnig") verkry ook byvoeglike funksie.

Daar is natuurlik die moontlikheid dat hierdie gedeelte eers by "poeletjie" (reël 20) ophou. Dit lyk vir my egter onwaarskynlik, ten eerste omdat die onmiddellik daaropvolgende twee woorde ("klippie", reël 21, en "kringetjies", reël 22) die enigste ander diminutiewe in die gedig is, wat tegnies gesproke 'n soort eenheid ten gevolg het; en verder veral omdat dit prakties onmoontlik sou wees om in die poel direk onder selfs 'n klein waterval die gesuggereerde handeling uit te voer waarvan

"klippie/ kringetjies/ klaarte" praat, nl. die skep van geleidelik verdwynende kringe d.m.v. 'n klip in 'n poel gegooi.

Dit is merkwaardig dat so 'n helder visuele beeld met slegs dié saaklike mededeling, bestaande uit drie allitererende woorde in skynbare isolasie, geskep word. Afdeling 3 bestaan uit hierdie mededeling; die 4de (slot-) afdeling van die gedig, reëls 24-26, weerspieël skynbaar 'n skokbesef: "Jy/ my eie/ gesig". Rob Antonissen (In memoriam Ingrid Jonker, p. 43) sê van hierdie gedig: "... die dubbelspel (voer) tot 'n klaarte wat net die eie beeld weerspieël, geen ánder jy en geen gesig van 'die liefde' meer nie... ontnugterende klaarte, nugter gesê, en aldus ontstellend genoeg" (my kursivering).

Ek twyfel egter of dié gediggie, en veral sy slot, werklik so pessimisties-negatief gesien moet word. So iets staan te sterk teenoor die vrolikheid van die werkie as geheel. Eintlik is die gedig - paradoksaal - subtieler gekonstrueer as wat 'n oppervlakkige eerste lees sal laat vermoed. Die openingswoorde "Moswaterval/ kantelson" is bv. glad nie apostrofies nie, maar eerder die lieriese opnoem van name, soos 'n mens dit vind in volksliedjies soos "Appelliefie, jou blaar/ dat ek <sup>3)</sup> jou liefhet, is waar", of by N.P. van Wyk Louw se "Klipwerk"-gedigte, bv. "die bottel sonder

---

3) D.w.s., die beminde.

boom", "die handvol kruisemint", ens. Die gedig staan trouens ook nader aan lg. soort poësie as aan bv. dié van Uys Krige, ten spyte van die enkele uiterlike ooreenkomste, soos eenwoordverse wat telkens herhaal word (vgl. Krige se "Seeumeeu"). Krige se herhalings het 'n heel ander, meer emotionele funksie.

Die "moswaterval" en "kantelson" word dus nie aangespreek nie, maar wel n beminde. ("Hartedief" gaan in elk geval moeilik saam met sulke natuurverskynsels!) Die slot - hoewel geen "verklaring" eintlik 100% sal bevredig nie, spreek nie soseer van desillusie, of nog erger, selfs narcissisme nie, as van 'n identifikasie van die "ek", die spreker, met die "jou", die beminde: "Jý/ my eie/ gesig".

Ek wys ten slotte weer op die knap wyse waarop woorde (en beelde) in die gedig aangewend word. Reeds in die titel is daar 'n sterk gekonsentreerde beeld - "waterval van mos en son" is nie letterlik so op te vat nie, maar trek binne die bestek van vyf woorde 'n hele beskrywing van 'n mosbegroei, sondeurspeelde waterval saam. "Kantelson" (reël 2) suggereer nie alleen die sonlig wat in die water blits en "kantel" nie - die waterval "skep" selfs 'n eie "son" as dit skuimend na benede tuimel. Op die effektiewe woordontginning by "vinnig/ vinnig/ vin" (reëls 17-19) is reeds gewys.

"Waterval van mos en son", geen "groot" gedig nie, slaag m.i. nietemin beslis, veral a.g.v. sy eenvoud, spontaneïteit en, les bes, sy pretensieloosheid. Dit is heel interessant om te sien hoe "gewone" woorde - soos "vinnig", hierbo, byvoorbeeld - semanties lewendig gemaak word; maksimale ontginning van woordpotensiaal kom hier inderdaad tot sy reg, soos trouens ook elders by Jonker; n mens dink o.m. weer aan "werkwoord van die liefde" ("Op die pad na die dood").

.....oOo.....

HOOFSTUK 4.

GEVOLGTREKKINGS

.....oO.....

## GEVOLGTREKKINGS

Met hierdie studie het ek die poësie van Ingrid Jonker na waarde probeer skat, en gepoog om (telkens aan die hand van verteenwoordigende gedigte) haar klein oeuvre in sy ware perspektief te plaas.

Ek het deurgaans van die objektiewe, sg. fenomenologiese metode van ondersoek gebruik gemaak, aangesien nie die digteres nie maar haar werk die sentrale studieobjek was. Veral het ek my dit ten doel gestel om die moontlikheid na te gaan dat haar digwerk a.g.v. die tragiese omstandighede van haar lewe en vroeë dood n soort romantiese allure verkry het, wat beoordelaars minder objektief krities kon gestem het. Uit my studie het ek tot die slotsom geraak dat hierdie vermoede wel ten dele gegrond was; ek het by die bespreking van afsonderlike gedigte aangetoon waar die werk òf te hoog aangeslaan, òf om die verkeerde redes aangeprys is, terwyl die werklik verdienstelike in die gedig misgekyk is.

Die belangrikste gevolgtrekking waartoe n mens by n terugblik kom, is egter dat Ingrid Jonker se poësie wel so n ontledende studie beloon het, vanweë die besondere aard daarvan, en die m.i. ongetwyfelde potensiaal wat heelparty van haar latere gedigte inhou - potensiaal wat weliswaar nie altyd benut word nie, maar nietemin onmiskenbaar daar is. Soms veroorsaak een of ander tegniese onbeholpenheid of ondeurdagte beeld(e) dat n gedig minder

1)  
geslaag is, of selfs misluk; n mens vermoed dat sulke insinkinge met n bietjie meer aandag aan tegniek en woordkeuse vermy kon geword het. Opsetlike duisterheid, so n kenmerk van Ontvlugting, kom selde in Rook en oker voor.

Op die byna verbysterende vooruitgang wat Rook en oker op die debuutbundel toon, is in die studie gewys. Daar is n vaardigheid en volwassenheid aan die tweede bundel wat n mens skaars ooit op grond van Ontvlugting sou vermoed het. Veral die gedigte oor die kind, en die intieme verhouding tussen die moeder en die kind, wat die sentrale tema in Rook en oker uitmaak, verteenwoordig n besliste bydrae tot die Afrikaanse poësie-skat. "Swanger vrou", "Die kind", "Verlore stad", "Kabouterliefde", "Begin somer", "Korreltjie sand", en "Ladybird" is gedigte wat m.i. hulle plek naas die bestes in hulle soort kan volstaan.

Haar spontaanste werk is telkens ook Jonkerse bevredigendste; dit blyk baie duidelik uit die kindergedigte (vgl. hierbo), en uit n heel "natuurlike" gediggie soos "Waterval van mos en son" (Kantelson, p. 40).

Ten slotte bly die tergende vraag steeds:

---

1) n Voorbeeld hiervan is "Herwonne land" (Rook en oker, p. 14). Op ander gevalle is ook ter plaatse gewys.

sou Ingrid Jonker se poësie uitgedy het tot die formaat van, sê maar, dié van n Elisabeth Eybers, of selfs van n Ina Rousseau, as sy kon voortgegaan het met dig? - m.a.w., hoe groot was haar potensiaal werklik, en sou sy dit mettertyd ten volle gerealiseer het? Uiteraard sal die antwoord hierop, aprioristies, op suiwer gissing moet steun; dit lyk vir my belangriker om n.a.v. die voorgaande studie positief te kan konstateer dat, al sou sy nie tot die hoogtes deur sommige van ons heel **beste** digteresse bereik in staat gewees het nie, Jonker met haar beskeie klein oeuvre tóg n onmiskenbare bydrae in Afrikaans gelewer het, en dat haar werk derhalwe nie somaar onopgemerk behoort verby te gaan nie. Haar beste gedigte openbaar<sup>1</sup> heel besondere, persoonlike aanslag; gesien veral die sentrale plek van die kind in haar werk, én die kinderlike eenvoud daarvan, voel n mens dat die bekende woorde uit N.P. van Wyk Louw se "Rondloper" (Alleenspraak) heel toepaslik daarop is - dat ons hier inderdaad het iets van

"die oë van n kind  
wat nou eers na die dinge kyk".

Ons letterkunde sou wel armer gewees het sonder die poësie van Ingrid Jonker.

B I B L I O G R A F I E

.....oOo.....

B I B L I O G R A F I E

- Rob Antonissen: Kern en tooi - kroniek van die Afrikaanse lettere, 1951-1960. Nasou, 1963. p
- Rob Antonissen: Spitsberaad - kroniek van die Afrikaanse lettere, 1961-1965. Nasou, 1966. p
- H.J. Blackham (ed.): Six existentialist thinkers, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1967.
- J.M.Brinnin: Dylan Thomas in America, J.M. Dent and Sons, Ltd., London, 1956.
- T.T. Cloete: Gids by D.J. Opperman se Senior Verseboek, Nasou, 1966.
- Jack Cope and Uys Krige (ed.): The Penguin Book of South African Verse, Penguin Books, 1968.
- Jack Cope and William Plomer (translated and ed.): Selected Poems of Ingrid Jonker, Jonathan Cole, London, 1968.
- Meyer de Villiers: Afrikaanse klankleer, A.A. Balkema, 1958.
- J. de Vries: Etymologisch Woordenboek, Aula-boeken, Utrecht/Antwerp, 1967.
- T.S. Eliot: The use of Poetry and the use of Criticism, London, Faber & Faber Ltd., 1967.

- E. Eybers: Die stil avontuur, J.L. van Schaik Bpk., Pretoria, 1958.
- A.P. Grové: Oordeel en Vooroordeel, Letterkundige opstelle en kritiek, Nasou, 1965.
- A. P. Grové Woord en wonder, inleidende studie oor die tegniek van die poësie, Nasou, 1965.
- A. P. Grové en Enno Endt (red.): Digters uit die Lae Lande, Natalse Universiteitspers, 1953.
- J.C. Kannemeyer: Die stem in die literêre kunstwerk, Nasou, 1965.
- J.C. Kannemeyer: Prosakuns, Nasou, 1968.
- Uys Krige: Éluard en die Surrealisme, HAUM, Kaapstad, 1962.
- E. Lindenberg: Onsydige toets, letterkundige opstelle, Academica, 1965.
- E. Lindenberg: Versamelde gedigte van Eugène Marais, Blokboek nr. 2, Academica, Kaapstad, 1967.
- Winifred Nowottny: The language poets use, University of London, The Athlone Press, 1968.
- D.J. Opperman: Digters van Dertig, Nas. Boekhandel Bpk., 1953.
- D.J. Opperman (red.): Groot Verseboek, 8ste druk, 2de uitgawe, Nas. Boekhandel, 1968.

- D.J. Opperman: Kuns-mis, Human en Rousseau, 1964.
- D.J. Opperman: Wiggelstok, Nas. Boekhandel, Kaapstad, 1959.
- John Parry: The Psychology of Human Communication, University of London Press, Ltd., 1967.
- Jan Rabie (red.): In memoriam Ingrid Jonker, Human en Rousseau, Kaapstad/Pretoria, 1966.
- H. van der Merwe Scholtz: Sistematiese verslag van n stilistiese analise. Eugène Marais: Die townares, Amsterdam, 1950.
- H. van der Merwe Scholtz en W. Gs. Hellinga: Kreatiewe analise van taalgebruik, Amsterdam - Pretoria, 1955.
- Stephen Spender and J.L. Gili (trans.): Selected Poems of Frederico Garcia Lorca, The new Hogarth Library, Vol. XI, Hogarth Press, 1943.
- Ernst van Heerden: Rekenskap, Nas. Boekhandel, Kaapstad, 1963.

.....oOo.....