

Die rol van die egosentriese outeur in die poësie
van Antjie Krog, met spesifieke verwysing
na Lady Anne (1989).

deur

Fernel Rodger Abrahams

Tesis ingelewer ter voldoening aan die
vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in

DIE FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE

aan

DIE UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD

September 1992

Studieleier: Professor Henning Snyman

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.

VOORWOORD

By die voltooiing van hierdie verhandeling wil ek my opregte dank uitspreek aan:

My ouers en my suster vir die liefde, ondersteuning en aanmoediging wat ek so ruim van hulle ontvang.

My studieleier, Professor H.J. Snyman, vir die raad, leiding en geduld tydens die twee jaar van studie by hom.

Mev. P.H. Foster van die Departement Afrikaans en Nederlands, US, vir haar uiters noukeurige proefleeswerk, kritiek, aantekeninge en nuttige wenke in verband met *Lady Anne*.

Geldelike ondersteuning van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing (RGN) en verskeie beursinstansies word hiermee erken. Uitsprake en menings in die tesis is dié van die student en nie noodwendig dié van die RGN nie.

ABSTRACT

This dissertation examines the role of the egocentric author in the poetry of Antjie Krog and its development through seven volumes of verse. The term "egocentric author" here signifies that author which is the writing subject and which insists that the reader take cognisance of him or her.

The second chapter of the dissertation focuses on the development in literary theory in the twentieth century which has seen the author increasingly marginalised in the process of asserting the autonomy of the text. Barthes in 1968 proclaimed the author dead, and early post-structuralism has no place for the author in its approach to discussing literary texts. However, a definite role has lately been assigned to the author, not as the divine artistic source of the meaning in a text, but rather as an agent or textual strategy by which the material or historical discourse present in literary texts, can be examined.

The study further examines the way in which Antjie Krog's oeuvre shows a definite line of development in respect to the speaking subject which admits that it is also the poet. In no way is dwelt on the specific biography of the "real" poet unless biographical information is obviously a textual element. With Krog the "biographical" information that she is a mother, wife and an Afrikaans speaking poet is an integral component of the textual composition.

The last section deals with the fact that in *Lady Anne*, Krog uses the historical figure of Lady Anne Barnard (born Lindsay) (1750-1825) to function as an objective correlative for the white female poet who is increasingly concerned with the oppressive political climate in her country, her part in

the oppression of its disenfranchised citizens. The interaction between the selfconscious poet and her metaphor enables the poet in a singular way to pose the important question of whether she has the power through her poetry to address the injustices which her artistic sensibility witnesses around her.

INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
INLEIDING	1
HOOFSTUK 2	
Die "uitwissing" van die outeur	7
HOOFSTUK 3	
Die ontwikkeling van die identiteit van die spreker in Krog se eerste ses bundels	25
3.1 Die ek-spreker in <i>Dogter van Jefta</i> , <i>Januarie-suite</i> en <i>Mannin</i>	25
3.2 Die objektivering van die ek-spreker teen 'n Afrika-agtergrond in <i>Beminde Antarktika</i> , <i>Otters in bronslaai</i> en <i>Jerusalemgangers</i> .	43
HOOFSTUK 4	
Lady Anne Barnard en die tongvis as metafore vir die egosentriese spreker in <i>Lady Anne</i>	75
4.1 Krog en Lady Anne	79
4.2 Die rol van die tongvis in <i>Lady Anne</i>	114
HOOFSTUK 5	
Slot	145

5.1 Die aanloop tot <i>Lady Anne</i>	145
5.2 <i>Lady Anne</i> as postmodernistiese teks	146
5.3 Die afskeid aan <i>Lady Anne</i>	148

INLEIDING

Die bevoorregte posisie wat die "literatuur" reeds eeue lank as instelling in die Westerse wêreld beklee, of beklee het, is waarskynlik op weinig stadiums in die geskiedenis van die literêre bedryf so ingrypend ondermyn of bevraagteken as oor die drie dekades sedert die 1960's (Lodge, 1988:166; Kernan, 1990:1).

Tot op hierdie tydstip het die literêre werk volgens die Westerse logosentriese tradisie 'n vaste punt van oorsprong gehad, en deur middel van die woord het die teks 'n deel van die "sentrale waarheid" van die Westerse filosofie bevat. Hierdie waarheidsin is nog altyd verbind aan en ondersteun deur 'n sosiale struktuur wat georganiseer is rondom 'n kern of sentrale verwysingspunt. Die kern is opeenvolgend deur verskillende konsepte verteenwoordig - essensie, materie, bewussyn, God, die mens, byvoorbeeld - maar het in wese nie ingrypend verander nie (Derrida, 1988:109). Daarom moes Nietzsche se aankondiging in hierdie tyd dat God dood is - terwyl "God" waarskynlik in die na-Romeinse wêreld die belangrikste transendentaliteitsbegrip was - (Kernan, 1990:1; Foucault, 1988:200), 'n belangrike uitwerking hê op die bewussynstruktuur waarvan die literatuur deel uitmaak.

Die outeur as literêre fenomeen bly nie onaangeraak deur die radikale relativering van die tot toe nog verhewe en elitistiese posisie van die literatuur nie. Indien God en die mens dood verklaar kan word, waarom nie die literatuur en die "skepper" daarvan nie? Roland Barthes, in daardie stadium reeds buite die strukturalistiese raamwerk, gaan so ver as om in 1968 in sy opstel "The death of the author" te eis dat teks-realisering deur middel van die leesproses alleen kan plaasvind indien die outeur dood verklaar word (1988:172).

Die outeur bevind homself in hierdie verswakte posisie as gevolg van die "ontdekking" van die Leser, en die

konsepverandering omtrent die literêre teks vanaf dié van 'n voltooide, selfgenoegsame artistieke werk na die post-modernistiese een van die teks as 'n proses wat gerealiseer word deur onbegrensde semiose en 'n hedonistiese leesaksie.

Die outeur is volgens Barthes 'n produk van die geskiedenis: sy bevoorregte posisie ontstaan uit die plek wat die literatuur - en die skepper daarvan - byvoorbeeld aan koninklike howe en binne die Kerk gehad het (Kernan, 1990:32). Die klem in die na-Middeleeuse wêreldbeskouing op die waarde van die individu het verder daartoe bygedra dat die outeur beskou is as deel van die besittersklas - as die skepper van nog 'n meganisme om politieke mag in die hande van 'n elitistiese minderheid te hou (1988:168). Die outeur voer dus steeds die botoon in literatuurgeskiedenis, biografieë, onderhoude en byvoorbeeld in die feit dat daar aan outeurs as individue literêre pryse toegeken word.

Hoe radikaal Barthes se verdoemende uitspraak ook al mag wees, is dit waarskynlik slegs die onvermydelike uitloop van die ontwikkeling in die literêre teorie sedert die begin van die twintigste eeu - weg van die outeur, en meestal ten gunste van die leser (Fagan, 1988:233). Wat impliseer dit egter in die praktyk vir outeurs? Hoe moet lesers of kritici daardie tekste benader wat ondubbelsinnige verwysinge na 'n egosentriese outeur bevat? Die postmodernistiese teks, waarin daar 'n sterk selfbewussyn omtrent die skryfproses bestaan, en tekste meer dikwels self-refleksief van aard is, weier meermale skynbaar om die betrokkenheid van die outeur te ontken, selfs al sou die status van die outeur deur die blootlegging van die maakproses van die teks in die teks relativerend op hom inwerk.

In die Afrikaanse poësie is veral D.J.Opperman se digbundel *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) en die oeuvre van Breyten Breytenbach tekenend van so 'n egosentriese bewussyn by die digter. Die reaksie wat onderskeidelik op die verskyning van Breytenbach se eerste bundel, *Die ysterkoei moet sweet* (1964), en op Opperman se *Komas* gevolg het, wys duidelik hoe onwillig Afrikaanse kritici en literatore in die verlede was

om die digter so pertinent en "lyflik" midde-in die teks aan te tref (Fagan, 1988:255; 324).

Met die publikasie van die digter Antjie Krog se sewende digbundel, *Lady Anne* (1989), kry Afrikaans nóg 'n stuk poësie waarin die digter voortdurend self-refleksief en egosentries in die teks voorkom. Deur middel van die bekende vinjet op die buiteblad van die bundel word die bundeltitel vanuit die staanspoor verbind met Lady Anne Barnard (gebore Lindsay), 'n adellike vrou van Skotse afkoms wat tydens die eerste Britse besetting van die Kaap (1795-1801) 'n belangrike figuur aan die Kaap was. Dit blyk dus dat die bundel in 'n spesifiek-historiese Suid-Afrikaanse milieu geplaas word. Ook uit die titel is daar moontlik op grond van die gedeelde voornaam 'n vereenselwiging tussen die digter Anna Elisabeth Krog en Lady Anne Barnard te maak: dit blyk dat Krog hierdie historiese personasie in die bundel opneem as mede-reisiger; as "objective correlative" vir die ek-spreker, net soos Opperman in *Komas* onder meer die historiese figure Bontekoe en Marco Polo gebruik as alter-ego's vir die "Dirk der Duisende".

Die ek-spreker identifiseer haarself in die gedig "twee jaar aankomende maand" (13) as skrywende ek, en dan spesifiek as die digter van Krog se sesde bundel, *Jerusalemangers*. Dit sou dus regverdigbaar wees om die ek-spreker in die bundel, wat telkens duidelik digter is, meermale met die digter Antjie Krog te identifiseer. Daar is egter voortdurend 'n wisseling van sprekersidentiteit, aangesien "Lady Anne" self aan die woord kom deur middel van Krog se vertalings en verwerkings van tekste waarvan Lady Anne Barnard die outeur was. Daarmee saam bevat die bundel byvoorbeeld prosafragmente, 'n "handgeskrewe" ovulasiesiklus, koerantknipsels waardeur literêre kritiek en politieke kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing betrek word, en 'n afdruk van 'n vlugskrif opgestel deur die digter Marlene van Niekerk. Dit is dus duidelik dat ons hier met geen "gewone" digbundel te make het nie, maar met, soos André P. Brink dit noem, 'n "roman van 'n bundel".

Die wye diskursiewe omvang van *Lady Anne* bring veral die problematiek in verband met die identiteit van die spreker, en die rol wat daardie identiteit in die totstandkoming van die teks speel, ter sprake. Krog het die "objective correlative" reeds in mindere mate gebruik in haar eerste bundel, *Dogter van Jefta* (1970), maar dit die sterkste benut in die verwerkings in *Otters in bronslaai* (1981) van dagboekgedeeltes van Susanna Smit, vrou van die Voortrekkerpredikant Erasmus Smit. Wanneer die gekose medereisiger self outeur is, en tekste uit daardie outeur se oeuvre oorgeneem word, ontstaan die moontlikheid van parodiëring van die oorspronklike tekste, en uiteraard ook die parodiëring van die outeur, selfs al sou dit 'n gefiksionaliseerde outeur wees. Linda Hutcheon suggereer dat daar, moontlik vanweë die verswakte posisie van die outeur (of die kunstenaar in die algemeen in twintigste-eeuse kunsteorie), en as gevolg van die toenemende bevraagtekening van waarde-toekenning op grond van eksterne verwysingspunte by verskeie kunstenaars die neiging tot self-refleksiwiteit bestaan. Daar ontstaan 'n neiging om hul eie maakproses te ondersoek en hul posisie binne die totale kunsoeuvre te evalueer en te relativer aan die hand van die parodiëring van ander kunstenaars en, dikwels, hulself (1985:1).

By *Lady Anne* vind ons deur die parodie 'n distansiëring van die bestaande Afrikaanse literatuur, die groter Suid-Afrikaanse geheel en die rol wat politieke oorweginge en literêre kritici daarin speel; die bundel noodsaak ook 'n verdagmaak van Krog se vroeër poësie. Indien, soos onlangse literêre teorie dit wil hê, die outeur verdwyn in die ruimte wat deur die skryfproses geskep word, en slegs as 'n leser na die teks terugkeer, mag 'n mens vra: "Behoort die ruimte wat byvoorbeeld deur Lady Anne Barnard gelaat is in haar tekste, nou aan die lesers - van wie ene Antjie Krog in hierdie betrokke bundel 'n leser is? Dit is interessant dat Lady Anne se tekste ontstaan het in 'n tyd toe daar aan dagboeke, joernale en literêre briewe in die Engelse kanon nie die status van "literatuur" toegeken is nie. Suggereer die erkenning van haar "outeurskap" implikasies rondom die grense van literatuur, en word die oorsteek van genre-grense

in *Lady Anne* moontlik tekenend daarvan dat die teks sy eie grense vasstel? Laat die teks homself sonder meer deur die leser manipuleer? Is dit moontlik dat juis daardie afwesigheid van die invloed van 'n konkrete outeur so 'n sterk tekstuele teenwoordigheid is dat die teks 'n hedonistiese leesaksie teenstaan, of suggereer die weerstand van die teks die teenoorgestelde: dat literêre teorie en literatuur maar nie van die outeur ontslae kan raak nie?

Indien die hardnekkige outeur wel in die teks te bespeur is, sou die sosiale agtergrond van die konkrete Antjie Krog, en ook dié van Lady Anne Barnard, die ontstaan van die teks, en die vorm wat dit aanneem, of die taalpatrone wat à la die Strukturaliste in die teks tot uiting kom, beïnvloed? Waarom sou 'n outeur uit die intertekstuele veld tot sy beskikking, spesifieke "mede-poëte" uitkies om saam te praat? Kan daar, uiteindelik, nog sprake wees van 'n outeursbedoeling, 'n aspek van die literêre opset wat dan sonder twyfel ideologiese strekkinge mag hê?

Deur eerstens na te gaan hoedat die outeur stelselmatig deur die twintigste-eeuse literêre bedryf en teorie uit die weg geruim is, sou 'n mens die verskillende moontlikhede vir die outeursrol in hierdie verswakte posisie aan die hand van *Lady Anne* kon ondersoek. Daar sal in hierdie verhandeling veral gefokus word op die rol van intertekstualiteit by die selfbewuste digter-spreker en die implikasies wat dit het vir die besitterskap by die teks; daar sal ook oorweging daaraan geskenk moet word of 'n teks as credo van die digter beskou kan word. Deur in te gaan op die verskillende manifestasies van die vroulike ek-spreker, dikwels digter, en wat in 'n besondere soort opposisie met die man staan, kan die afleiding moontlik gemaak word dat die ek-spreker in Krog se oeuvre voor *Lady Anne* die identiteit van die spreker in laasgenoemde bundel voorberei. Aangesien ander studies ook die ontwikkelingsgang in Krog se oeuvre ook ondersoek (vergelyk byvoorbeeld Leibach, 1986), sal hier tematies selektief te werk gegaan moet word. Uiteindelik sou dit ook moontlik wees dat *Lady Anne* refleksief die voorafgaande bundels ironiseer, en dat sodanige ironisering ook 'n

relativering van die rol van die outeur in die geheel impliseer.

HOOFSTUK 2

DIE "UITWISSING" VAN DIE OUTEUR

Die Russiese Formalisme, 'n beweging wat net voor die Eerste Wêreldoorlog in Moskou en Leningrad ontstaan het en beskou kan word as een van die vernaamste voorlopers van die Strukturalisme, was die eerste literatuurteorie en -praktyk waar die outeur op die agtergrond geskuif is en gefokus is op die teks self; dit is ook die Formalisme wat die eerste keer die rol van die leser in die optimale realisering van die literêre teks ter sprake bring (Fagan, 1988:234). Die voorste teoretici in die resepsie-estetika erken ook geredelik die Formalisme as voorganger (Fagan, 1988:29). Die groep het verder 'n belangrike verbintenis gehad met die Praagse Linguistiese Sirkel.

Die ontkenning van die outeur het ontstaan as reaksie teen die Positiwistiese gebruik om die biografie van die outeur te gebruik as uitgangspunt by enige interpretasie van die literêre werk; die bestudering van die teks as sosiaal-historiese dokument; en die evaluering van tekste op grond van die ideologiese inhoud daarvan (Fagan, 1988:7).

'n Belangrike uitgangspunt van die Formalisme was die status van die literatuurstudie as volwaardige wetenskap en die onderskeid tussen die letterkundige en ander dissiplines (Jefferson, 1986:25). Om hierdie rede moes niks buite die teks bestudeer word nie, en is in die studie van die literatuur gekonsentreer op dié aspekte van die literêre teks wat dit van referensiële of praktiese taaluitdrukkinge onderskei. Daar is dus gesoek na wat Roman Jakobson, een van die belangrikste figure in die beweging, noem die literatuurheid (literarnost) van die teks, aangesien die Formaliste uiteindelik wou probeer verseker dat die leser die teks op die gepaste wyse lees (Fokkema & Kunne-Ibsch, 1979: 12). Dit is juis die literêre eienskappe van die teks wat die leser se persepsie verskerp en sy ervaring van die wêreld vernuwe - wat "die klip klipperig maak" (Sjklofskij, 1988).

Die literatuurheid van die literêre teks word volgens die Formaliste teweeggebring deur 'n aantal spesifiek-letterkundige kunsgrepe (literary devices) waarmee vervreemding in die teks verkry word: rym, ritme, alliterasie en assonansie is van die vernaamste taalkundige kunsgrepe waarmee vervreemding op die voorgrond geplaas kan word (foregrounding). Hulle maak ook die belangrike onderskeid tussen die "fabula" (die beskrywing van gebeure of die kronologiese verhaal) en die "sjuzhet" (die wyse waarop die verhaal aangebied word; verhaalstruktuur) (Fokkema & Kunne-Ibsch, 1979:18). Dit is duidelik dat die formele aspekte van poëtiese taal die fokus is - vandaar die naam Formalisme. Daar moet egter op gelet word dat die Formaliste nie die vormlike aspekte van die teks as eindpunt van hul studies gesien het nie, maar dat die belangstelling daarin die gevolg was van hul instelling op dié eienskappe van die taaluiting wat dit spesifiek-literêr maak.

Die teoretici was verder daarvan bewus dat die formele aspekte waaraan hulle die funksie van vervreemding toegeskryf het, op die duur self geoutomatiseer kan raak. Daarom het hulle in later uitsprake 'n onderskeid getref tussen die verskeie funksies wat afsonderlike kunsgrepe op verskillende plekke in verskillende tekste mag hê. Dit beteken dan dat 'n verskynsel soos assonansie in een teks die "foregrounding"-funksie mag hê, terwyl dit in 'n ander teks gewoon deel van die geoutomatiseerde taal in die teks mag wees; waar die procédé vervreemdend optree, het dit 'n dominante funksie. Op grond van die onderskeid tussen die geoutomatiseerd en dominant-literêre aspekte van die teks kon die Formaliste nie-literêre aspekte van die teks erken, maar hulself toespits op die literatuurheid in die teks (Jefferson, 1986:31).

In bogaande bespreking van die basiese uitgangspunte van die Formalistiese beweging is uiteraard selektief te werk gegaan; die bespreking wil nie volledigheid suggereer nie. Vir hierdie studie is dit egter die implikasies wat die teorie het vir die posisie van die outeur wat die

belangrikste is. Aangesien die Formalisme 'n reaksie was veral op die beklemtoning van die "Lewe van die Outeur" as beginpunt (en vernaamste fokus) in literêre studies wat dit voorafgegaan het, veroorsaak die nuwe fokus op literêrheid in plaas van individuele tekste 'n totale ommekeer vir die status van die outeur. Jefferson (1986:31) haal Osip Brik soos volg aan: "... there are no poets or literary figures, there is poetry and literature" om aan te dui hoe radikaal die Formaliste hieroor gedink het. Sy meen dat Brik se uitspraak verband hou met dié van T.S. Eliot dat die poësie nie die uitdrukking van 'n persoonlikheid is nie, maar eerder die ontsnapping daaraan. Bekende literêre tekste sou steeds ontstaan het, al sou hul ewe bekende outeurs nooit gelewe het nie. Die outeur word slegs die vakman; die voertuig waardeur literatuur op relatief outonome wyse voortgebring word. Hy is nie langer 'n begaafde kunstenaar nie; hy is alleen die knap ambagsman wat die stof tot sy beskikking rangskik en herrangskik. Veranderinge in die literatuur behoort ook nie af te hang van die persoonlikheidsamestelling van die betrokke outeur nie, maar van literatuur wat dit voorafgaan, aangesien veranderinge die gevolg is van die vervanging van geoutomatiseerde "devices" met nuwe tegnieke vir vreemdmaking.

Dit is verder belangrik dat die Formaliste wel soms die biografie van die outeur by die teks ter sprake laat kom het, maar dan in omgekeerde orde. Waar ooglopende ooreenkomste bestaan tussen die biografie van die outeur en die literêre werke wat aan hom toegeskryf word, beskou hulle sodanige ooreenkomste as die produk van die teks, en nie die tekstuele ooreenkomste as die produk van die lewe van die outeur nie. Hoewel die Formalisme waarskynlik oormatig klem geplaas het op die formele aspekte van die literatuur, kan die belang daarvan as dié teoretiese stroming wat die beweging weg van die outeur aan die gang gesit het en wat uiteindelik by Barthes tot die uitwissing van die outeur sou lei, nie onderskat word nie.

Die Formaliste toon, ten spyte van jarelange isolasie van ander teoretiese strominge, as gevolg van die klem wat hulle

plaas op die spesifiek-literêre komponent van die teks, belangrike ooreenkomste met veral die Anglo-Amerikaanse New Critics, 'n teoretiese skool wat uiteindelik ook slegs die teks as uitgangspunt by die literatuurstudie erken. Net soos die Formalisme, is die ontstaan van New Criticism (die benaming vir die groep kom vanaf John Crowe Ransom se boek *The New Criticism*) 'n kritiese reaksie teen 'n Positiwistiese beskouing van die literatuur. Een van die eerste eksponente van die veranderde literatuuropvatting, I.A. Richards, meen dat kritiek gebaseer moet wees op, of moet plaasvind binne die raamwerk van 'n kommunikasie- en evaluasieteorie. Hy maak dan in 'n ingewikkelde skema die onderskeid tussen "referensiële" en "emotiewe" taalgebruik. Referensiële taal word gebruik in alledaagse uitdrukkings wat normaalweg nie 'n gevoelsfunksie bevat nie, en daarom 'n wetenskaplike waarheid mag bevat; die poësie daarenteen (vir Richards slegs 'n algemene vertaling vir literatuur in geheel) bevat die suiwerste uitdrukking van emotiewe taal. Emotiewe taalgebruik is spesifiek gemik op die opwekking van gevoelens of houdings, en nóg die skrywer nóg die leser se aandag behoort gerig te wees op die objektiewe verhouding tussen taal en die reële werklikheid. Literatuur kan daarom nie aan 'n waarheidstoets onderwerp word nie (Wimsatt & Brooks, 1957:625).

Richards ontwikkel sy opvatting oor die referensialiteitsaspek verder: hoewel taal en realiteit nie met mekaar gelyk te stel is nie, en poësie nie-referensiële taal bevat, hou die effek wat die teks op die leser het, tog ten nouste verband met die werklikheid. Taal mag van realiteit verskil, maar die betekenis daarvan hang af van die dinge waarna dit verwys. Uit Richards se materialistiese oogpunt dat die mens gedurig besig is om konflikterende begeertes in homself te versoen, besit literatuur die vermoë om sodanige versoening tot 'n uiters hoë mate te bewerkstellig (Robey, 1986:75). Dit is dus duidelik dat sy ontkenning van die referensialiteit van literatuur ooreenstem met dié van die Formaliste, maar die literêre kunsgrepe waarop hulle fokus, is vir hom van veel kleiner belang - hy konsentreer op die effek wat die literêre werk

op die leser mag hê. Hoewel literatuur dus nie-referensieel van aard is, het dit 'n funksionele verband met die lewe in die sin dat die effek wat dit veroorsaak, die bewussyn van die leser en sy vermoë om onversoenbare drange met mekaar te versoen, kan en moet beïnvloed.

Richards sluit die rol van die outeur in die ontstaan van die teks nie uit sy paradigma uit nie: hy beskou die teks as 'n "transparant" of 'n voertuig vir die ervaring wat die outeur probeer oordra; dit behoort vir die leser moontlik te wees om die bewussynstoestand van die outeur op die tydstip toe die teks geskep is, te rekonstrueer (Robey, 1986:77). Hy is daarvan oortuig dat die enigste korrekte interpretasie van 'n teks gemaak kan word wanneer die leser homself met genoeg vaardigheid en aandag toelê op die herskepping van die outeur se ervaring.

Dit is juis in sy klem op die ervaring van die leser en die afhanklikheid van betekenis van die outoriële bedoeling waar die ander belangrike New Critics van Richards verskil. Hoewel hierdie teoretici in hul afwysing van die klem op die ervaring van die leser en hul klem op die objektief waarneembare eienskappe van die teks self veel nader staan aan die Formaliste, het hulle laasgenoemdes se werk nie geken nie (vergelyk Robey, 1986:73), en meen Robey dat hulle veral deur T.S. Eliot beïnvloed is. Eliot was daarvan oortuig dat literatuur nie alleen bestaan uit emotiewe taalgebruik nie, en het die idee dat die teks slegs 'n manier is om die ervaring van die outeur aan die leser oor te dra, verwerp. Daar is vir hom inderdaad geen plek in die gedig vir die persoonlikheid van die outeur nie - dit wat vir die outeur van belang was toe hy die teks geskep het, kon noodwendig nie identies wees aan wat uiteindelik in die gepubliseerde gedig staan nie (Wimsatt & Brooks, 1957:664). Die finale gedig is die produk van die voortdurende stryd in die poësie tussen vorm en inhoud: anders as in wetenskaplike geskrifte, waar vormgewing aan die feitelike inhoud ondergeskik is, is die gedig 'n kombinasie van spesifieke inhoude en spesifieke vorms wat wesenlik van mekaar afhanklik is, en bevat die voltooide teks die onopgeloste

spanning tussen vorm en inhoud (Stevens en Stewart, 1987:13). Vorm is inhoud, en inhoud is vorm; "wat in literaire teksten gezegd wordt kan men niet scheid van de manier waarop het gezegd wordt" (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn, 1983:68). Die ervaring van die leser en dié van die outeur moet noodwendig verskil: die goeie outeur moet sy ervaring sover moontlik objektiveer deur die gebruik van indirekte beskrywings en die (nou reeds beroemde) "objective correlative". Die betekenis wat enige leser daaraan toeken mag net so geldig wees as die betekenis wat die outeur daaraan sou toeken (Eliot, 1955:130, aangehaal in Robey, 1986:80).

Die kritici wat Eliot se standpunte sou navolg, sit sy opvatting van die betekenis van die literêre teks as gemene besit voort deur aan te dui dat die literatuur as "openbare gebied" behandel behoort te word, en dat die outeur se bewussyn en bedoelings tydens die skryfaksie in die geheel 'n historiese toevalligheid is wat hoegenaamd nie die betekenis, funksie of waarde van sy produk beïnvloed nie. Wimsatt en Beardsley lei hier die twee begrippe in van "intentional fallacy" of bedoelingsleuen en "affective fallacy" of effekleuen (1946 en 1949 onderskeidelik), waarmee hulle sowel die inagneming van die outeur in die analise van die teks as die effek wat die teks op die leser het, afwys (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn, 1983:67). Die enigste geskiedenis wat vir die kritikus belangrik behoort te wees, is die geskiedenis van woorde, en nie die geskiedenis van die lewens van outeurs nie, omdat hy alleen die betekenis van die woorde in die literêre werk ten volle moet kan verstaan (Robey, 1986:81).

Poësie besit objektief waarneembare, beskryfbare en verstaanbare eienskappe, en vorm 'n outonome, objektief georganiseerde geheel wat die enigste saak is waarmee die kritikus homself moet besig hou. Die afgeslote, selfgenoegsame geheel van die teks word veroorsaak deur die versoening of vereniging van verskillende paradoksale elemente - 'n spanning "die zijn opgebouwd in zinnen, metaforen en symbolen" (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn,

1983: 68). Brooks (Robey, 1986:87) wys daarop dat die spanning in die teks veral berus op die gebruik van ironie en paradoks, twee "literêre tegnieke" wat weer eens herinner aan die werk van die Formaliste.

Wimsatt (Robey, 1986:86) lê klem op die rol wat die aanwending van die metafoor in die strukturering van poësie speel, en op die kombinasie van dié term met sy opvatting van die ikoniese aard van literêre taal. Hy maak sy onderskeid tussen die ikoniese en simboliese funksie waarskynlik op grond van die soortgelyke onderskeiding van Morris en Peirce: die simboliese teken staan suiwer in 'n konvensionele verband met die objek waarna dit uitwys, terwyl die ikoniese teken op sigself die eienskappe bevat van die objek wat dit verteenwoordig. Die woorde van individue sou dan by uitstek simbolies wees; daarteenoor is dit juis in hierdie verband waar die taalgebruik in die poësie onderskeibaar is: die poësie maak optimaal gebruik van die "ikoniese of direk-nabootsende" moontlikhede van taal. Op hierdie wyse word poësie dus verbind met die reële werklikheid, met dit waarna die teks ikonies uitwys, maar nie met die bestaan, omstandighede óf bedoelinge van die outeur nie. Uiteindelik is dit ook nie die ikoniese vorme wat vir die New Critics in isolasie die fokus van ondersoek is nie, maar die struktuur waarvolgens hulle gerangskik is en wat aan die literêre teks sy eenheid en betekenis gee.

Die Strukturaliste sou hulle met die New Critics kon vereenselwig in die klem wat daar geplaas is op die rol van struktuur in die literatuur, maar vir eersgenoemde is dit alleen die struktuur in die teks wat belangrik is - nie die betekenis wat in die teks opgesluit lê nie, maar die wyse waarop die betekenis deur die struktuur gefasiliteer en gegenereer word. Strukturalistiese teksondersoek fokus dus op hóé die teks be-teken, eerder as wát dit beteken.

Die ontstaan van die strukturalistiese denkwyse het veel te danke aan die werk van die Switserse linguïst Ferdinand de Saussure. Saussure se universiteitslesings (1906-1911) is ná sy dood gepubliseer as *Cours de linguistique générale*

(1916), 'n publikasie wat steeds die mees invloedryke basis van die strukturalisme vorm (Robey, 1986:47). Daar is spesifiek op sy werk voortgebou onder andere deur Roman Jakobson en die antropoloog Claude Lévi-Strauss; Roland Barthes is ook een van die belangrikste figure in die ontwikkeling (en later "dekonstruering") van die Strukturalisme.

Saussure het van die standpunt uitgegaan dat maatskaplike strukture almal funksioneer soos die taal- of linguistiese sisteem, en dat die taalsisteem daarom gebruik kan word as model vir teoretisering oor ander "kulturele" sisteme. Die strukturalisme verteenwoordig tot 'n mate die wetenskap wat Saussure in die vooruitsig gestel het, naamlik 'n wetenskap van tekens: dit is sy opvatting dat alle uitdrukkingsvorme (d.w.s. maatskaplike en kulturele verskynsels) gesien moet word as tekensisteme waarvan die betekenis op arbitrêre wyse deur konvensies bepaal word. 'n Enkele teken het alleen betekenis in soverre dit deel vorm van 'n struktuur van betekenaars en betekendes (Jefferson, 1986:93). Hoe definieer Saussure 'n teken? Hy verdeel 'n linguistiese teken (signé) in die komponente van 'n begrip (signifié of betekende) en die akoestiese beeld of geskrewe ekwivalent wat daarmee saamgaan (signifiant of betekenaar). Dit is belangrik dat die verhouding tussen die ^gsignifié en die signifiant arbitrêr is, en gevolglik is ook die betekenis van die linguistiese teken arbitrêr. Die teken bevat geen inherente betekenis nie, maar word deur 'n taalgemeenskap van 'n enigszins stabiele betekenis voorsien (Fokkema & Kunne-Ibsch, 1979:51). Terselfdertyd is 'n teken differensieel: ons ken betekenis aan 'n voorwerp toe op grond van die ooreenkomste en verskille wat daardie voorwerp met ander voorwerpe toon. Daar bestaan dus verhoudings van binêre opposisie tussen tekens (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn, 1983:52).

Die differensialiteit van die teken is een van die mees radikale aspekte omtrent Saussure se opvatting oor die aard van taal, aangesien dit die uitgangspunt dat taal na die reële wêreld verwys, totaal omverwerp. Taaluitinge

artikuleer ons ervaring van die wêreld, eerder as wat dit daardie wêreld bloot reflekteer - dit is deur middel van taal dat vorm gegee word aan wat sonder be-tekening 'n ongedifferensieerde warboel van ervarings sou wees (Robey, 1986:47). Wanneer ons, ten spyte van die nie-referensialiteit van taal, tóg die vermoë van tekens om te "beteken" herken, doen ons dit juis op grond van die feit dat die werking van tekens afhang van hul verhoudings met - en dan spesifiek hul verskille van - ander tekens (Saussure, 1959:117). Taal is dus 'n geslote sisteem, wat alleen na homself verwys, en beide die outeur of individuele spreker en die reële werklikheid word onmiddellik uitgeskakel as moontlike verwysingspunte of punte van oorsprong in 'n teks of taaluiting. Die outeur is alleen vakman; hy is slegs die toevallige samesteller van die sisteem van taalgebruik wat hy in sy eie tydsomstandighede sien ontwikkel het (Barthes, 1972:650).

'n Verdere belangrike onderskeiding wat Saussure maak, is dié tussen "langue" en "parole", waar langue die taalsisteem of grammatika is, en parole die individuele taaluitdrukkinge van 'n taalgemeenskap. 'n Literêre werk sou by uitstek 'n voorbeeld wees van parole; die individuele werk is slegs een manifestasie van die moontlikhede wat die reëls verbonde aan die taalsisteem bied. Aangesien die fokus van 'n strukturalistiese taalbeskrywing die sisteem is, en nie individuele taaluitinge nie, sê Barthes in die opstel "Criticism as language" (1963) dat strukturalistiese literatuurwetenskap primêr gemoeid is met die sisteem van literêre reëls en konvensies - met dié kenmerke wat die literêre sisteem van ander sisteme onderskei (1972:650). By die analise van 'n literêre werk is dit die taak van die kritikus om die sisteem van taalkonvensies wat deur die bepaalde teks gerealiseer is, te rekonstrueer, eerder as om die betekenis van daardie teks te probeer agterhaal.

'n Enkele teks bevat dan uiteraard nie al die konvensies wat vir die literatuur geld nie, maar dit is vir kritici moontlik om uit hul analyses van bestaande tekste die moontlikheid van nuwe tekste te voorspel. Aangesien die rol

van die bedoeling van 'n outeur uitgeskakel is, moet die kritikus in gedagte hou dat daar nie 'n enkele betekenis in die teks bestaan nie, maar dat sy interpretasie, getrou aan die veelvuldigheid van betekenis en die ambiguiteit van taal, slegs een van talle moontlike betekenis vir die teks realiseer. Daar sou dan ook in die strukturalistiese literatuurbedryf veel eerder gewerk word aan die formulering van 'n wetenskaplike stel reëls waarvolgens tekste tot stand kom - byvoorbeeld deur die formulering van 'n "narratologie" en 'n "poëtika" (Jefferson, 1986:96 e.v.).

Die strukturalisme impliseer dus ook 'n ondermyning van die posisie van die kritikus. Voorheen is die "Outeur-as-God" in die literêre teorie vervang deur die kritikus wat 'n soort eksemplariëse leser sou wees. Dit sou binne die vermoë van die kritikus wees om die volle betekenis (gewoonlik ook 'n enkelvoudige betekenis) uit die teks te agterhaal. Nou is die werk van die kritikus as't ware oorbodig: daar is geen groot literêre insigte meer te produseer nie. Hier blyk die oorgang na die post-strukturalisme duidelik, gesien in die lig van Barthes se opmerking in "The death of the author" dat daar niks buite die teks bestaan nie; die ruimte wat deur die skryfproses geskep word, mag oorsigtelik benader word, maar nooit deurdring word nie (1988:171).

Barthes beweeg uiteindelik weg van die "klassieke strukturalisme" met sy boek *S/Z* (1970, vert. 1975), waarin hy soos in "The death of the author" weer eens werk met Balzac se novelle *Sarrasine*. Hy gebruik sy kommentaar op dié verhaal om die onderskeiding tussen leesbare en skryfbare tekste duidelik te maak (Jefferson, 1986:107-111). Barthes bevraagteken nou die strukturalistiese gebruik om tekste te reduseer tot voorbeelde van die moontlikhede wat die grammatika van literatuur toelaat; hy beskou tekste nie meer as struktuur nie, maar as 'n nimmereindigende praktyk - die praktyk van *skrywe*. Die statiese, geslote struktuur van die teks word vervang met 'n dinamiese proses waartydens die leser deel moet hê aan die produksie van daardie teks.

Sy benadering is gebaseer op die uitgangspunt dat tekste verdeel kan word in die kategorieë "leesbaar" en "skryfbaar", hoewel die verdeling nie absoluut kan wees nie - Barthes is daarvan bewus dat alle tekste 'n kontinuum van beide leesbare en skryfbare elemente bevat. 'n Leesbare teks is een wat op 'n passiewe wyse deur lesers verbruik kan word, en wat van die leser 'n minimale bydrae tot die produksie verlang. Daarteenoor vereis die skryfbare teks dat die leser aktief deelneem aan die realisering van die proses van betekening. Volgens Barthes val veral "klassieke" tekste in eersgenoemde kategorie, terwyl moderne tekste meestal skryfbaar is.

Hoewel betekenis 'n belangrike plek in hierdie tipologie inneem, word die proses nooit onderwerp aan 'n finale betekende nie. Die teks voldoen nie langer aan enige gestruktureerde model nie, maar is 'n voortdurende proses van strukturering waarmee die leser op 'n genotvolle wyse 'n persektief kan verkry waarvan die "vanishing point is nonetheless ceaselessly pushed back, mysteriously opened" (1975:12). Tekste bevat ook nie enige soort waarheid nie - die bereiking van 'n waarheid of 'n oplossing word eindeloos uitgestel. Die leesaksie word verder verbreed en verryk deur die invloed wat die leser se intertekstuele kennis en ervaring tot die belewing van die teks kan bydra. Hierdie "intertekstuele netwerk" is dan die enigste aspek van die teks wat enige mate van referensialiteit bevat, aangesien die teks alleen kan uitwys na daardie tekste wat dit voorafgegaan het, en wat dit betrek in die momentum van betekening (1975:167).

Gesien in die lig van Barthes se opvatting van die teks as 'n multivalente dinamiek waarvan die leser 'n noodsaaklike deel uitmaak, kan die leser nie 'n konkrete individu wees nie, maar 'n fokale punt waarop die verskeidenheid kulturele kodes en aanhalings wat die teks bevat, afgestem is (Jefferson, 1986:111). Op soortgelyke wyse word die outeur wat 'n konkrete boodskap aan 'n konkrete leser stuur, uitgeskakel: hoe skryfbaarder 'n teks is, hoe moeiliker is

dit vir die leser om enige vorm van oorsprong, outoriële bedoeling of filosofiese waarheid in die teks te vind.

Dit blyk dat daar ooreenkomste bestaan tussen die proses van oneindige betekening en die idee van voortdurende semiose wat binne die Semiotiek te vinde is. Die Semiotiek is 'n dissipline wat 'n nou verband het met die Strukturalisme, en verteenwoordig waarskynlik tot 'n groot mate Saussure se ideaal van 'n "wetenskap van tekens". Hoewel die Semiotiek 'n baie meer omvattende dissipline is as die Strukturalisme, is dit tog weer eens definieerbaar in terme van 'n kommunikatiewe model, sodat die prominensie wat die linguistiese model vir die Strukturalisme gehad het, hier ook bruikbaar is. Daar word egter meer dikwels gewerk met die drieledige kommunikasiemodel van Jakobson, wat bestaan uit die sender, die boodskap en die ontvanger. Die interpretasie van enige taalboodskap wat in die vorm van een of meer tekenstelsels 'n kode tot stand bring, hang af daarvan dat die sender en ontvanger ten minste gedeeltelik 'n gemeenskaplike kode het: dit bring ons terug by die opvatting dat tekens, en dan die kodes wat daarmee opgestel kan word, arbitrêr is (Eco, 1976:32). Vir die semiotikus gaan die proses van betekening verder as die binêre verhouding tussen die signifié en die signifiant: kodes word geïnterpreteer op 'n veelvoud van vlakke, en kan byvoorbeeld òf ikonies, òf indeksikaal, òf simbolies wees. 'n Icoon sou na sy objek verwys deur middel van 'n werklike ooreenkoms daarmee; die indeks verwys na 'n objek op grond daarvan dat dit werklik deur daardie objek beïnvloed word, en die simbool is die teken wat suiwer op konvensionele afspraak na 'n objek verwys.

Umberto Eco, een van die voorste semiotici, definieer in *A theory of semiotics* (1976) die teken as "everything which can be taken as significantly substituting for something else" (1976:7). Aangesien Eco meen dat daardie voorwerp waarna die teken verwys, nie noodwendig hoef te bestaan of in die nabyheid hoef te wees wanneer die teken daarna verwys nie, stel die teken 'n mens in staat om 'n absoluut nie-referensiële kode op te bou (58). Die stelsel hoef

hoegenaamd nie deur 'n waarheidskondisie ondersteun te word nie (Fagan, 1988:149). Aangesien die kode geen waarheid hoef te bevat nie, word die referensiële funksie uitgeskakel - tekens is nie entiteite nie, maar verhoudings, waarvan die betekenis te make het met hul funksie "staan vir"; hul "struktuur".

Wanneer Eco sy opvatting oor die aard van die kommunikatiewe proses in terme van die estetiese teks uitdruk, sê hy dat die uitsonderlike aard van die arbeid wat in die manipulasie van die uitdrukkingswyse ingaan, 'n idiosinkratiese en hoogs oorspronklike teken-funksie tot gevolg het. Hierdie netwerk van kommunikasiehandelinge veroorsaak uiteindelik 'n verskeidenheid hoogs oorspronklike reaksies by lesers (1976:261). Die poëtiese of estetiese funksie in 'n boodskap onderskei homself van die ander kommunikatiewe funksies soos Jakobson dit indeel (waaronder die referensiële, die emotiewe, die imperatiewe, die fatiese en die metalinguistiese) juis op grond van die prominensie van 'n veelvoud van dubbelsinnighede op beide die vlakke van inhoud en uitdrukkingswyse. Die dubbelsinnighede in die literêre teks oorskry as't ware die reëls van die semiotiese kode, en fokus die aandag van die leser op die teks self, aangesien die leser gedwing word om die organisasie van die materiaal in die teks te herevalueer en 'n "interpretative effort" te maak (262-263).

Omdat die teks die leser dwing om te begin interpreteer, hou dit, hoe groter die dubbelsinnighede daarin vervat, hoe meer potensiaal in vir die ontwikkeling van die semiotiese proses. Eco (*The role of the reader*, 1981) se aanvoeling vir die idee van "unlimited semiosis" kan hier duidelik gesien word, en dit is hier waar hy die hedonistiese leesaksie (soos deur Barthes voorgestel) betreklik nou aansny, en kom die begrip van die "oop teks" ter sprake. Sy verdeling van "oop" en "geslote" tekste stem ooreen met Barthes se onderskeiding tussen leesbare en skryfbare tekste. Die suggestie van 'n "oop" teks suggereer moontlik dat die leser vrye teuels sou hê om soveel interpretasies van die teks te maak as wat hy wil. Eco verskil skynbaar van die

Barthesiaanse opvatting wanneer hy daarop wys dat die oop teks slegs oop is indien die rol van die leser tydens die ontstaan van die teks voorsien is. Indien die kommunikasieproses deur middel van die teks berus op gedeelde kodes tussen outeur en leser, moes die outeur 'n modelleser voorgestel het (1981:7). 'n Teks wat gerig is op 'n spesifieke respons by lesers, is eintlik geslote, omdat dit in der waarheid sy lesers 'n willekeurige aantal "afwykende" interpretasies toelaat. Die oop teks, daarteenoor, funksioneer optimaal wanneer die leser se verskillende interpretasies wedersyds gereflekteer word binne 'n "geslote model" wat, uiteindelik weer self-refleksief is (1981:8-9). Sodanige model het dan ook die modelleser as 'n komponent van sy tekstuele strategie.

Die outeur na wie hierbo verwys word, is nie 'n konkrete outeur nie, maar vir Eco 'n tekstuele strategie: hy is slegs in die teks waarneembaar as 'n herkenbare styl of idiolek; as onderwerp (subjek) van die teenwoordige handeling; of as illokutiewe of perlokutiewe teken. Daarmee saam is die aangesprokene, die leser, ook so 'n fiktiewe gegewe - die aanwesigheid van 'n spreker staan in 'n komplementêre verhouding tot die generering van die modelleser, wie se bestaan bepaal word deur die interpretatiewe operasies wat die teks van hom verlang. Hoewel Eco duidelik 'n ruimer plek toelaat vir die rol van 'n outeur, verskil sy begrip van hierdie outeur nie ingrypend van dié van Roland Barthes nie. Die erkenning van 'n konkrete outeur wat hardnekkig, liggaamlik en histories binne-in die teks staan, bly uit.

Michel Foucault is dit in sy opstel "What is an author?" (1988:197 e.v.) met Barthes eens dat die outeur ontstaan tydens 'n geprivilegieerde oomblik van individualisasie in die geskiedenis van idees, kennis, literatuur, filosofie en die wetenskappe. Hy voer aan dat die vertel-funksie van die outeur in die Griekse literatuurtradisie "ontwerp" is om vir die mens onsterflikheid te bewerkstellig. Deur middel van die epiese literatuur kon die helde in die Griekse mitologie verewig word - ook die outeur kan deur middel van sy vertelling die oomblik van uitwissing uitstel. Foucault

meen egter dat hedendaagse skryfmetodes - wat die post-strukturalisme "skripsie" (writing/écriture) noem - soveel blokkasies tussen die persoon van die outeur en die literêre werk plaas dat die outeur alle individuele eienskappe behoort te verloor, en in die teks opgelos kan word.

Tog is dit vir Foucault duidelik dat die outeur nie sonder meer verdwyn het nie. Die begrip "Outeur-God" (Barthes, 1988:170) word beskerm deur die term "literêre werk", gewoonlik toegeken aan tekste wat in die literêre kanon opgeneem word. Die "eenheid", die geslotenheid en dikwels self-ingenomenheid van die "Werk" suggereer dat dit 'n enkele bron van oorsprong het - die artistieke talent van die outeur.

'n Volgende aspek omtrent die hedendaagse literatuur wat veroorsaak dat die outeur steeds voorrang geniet, is die primêre posisie wat nou aan die skryfproses (die idee van écriture) toegeken word. Die konsentrasie op die skryfproses is juis veronderstel om ons toe te laat om by 'n analise van die teks enige verwysing na die outeur te omseil, of hoogstens na hom te verwys in terme van sy onlangse afwesigheid. Dit blyk egter dat dit wat voorheen die konkrete teenwoordigheid van die werklike outeur was, nou slegs vertaal is in net so 'n absolute, vergoddelikte afwesigheid, 'n afwesigheid wat weer eens die bestaan of nie-bestaan van die outeur bevestig. Verder dui die primêre posisie van die skryfproses op 'n byna teologiese herbevestiging van die "heiligheid" van die kreatiwiteit betrokke in dié proses.

Foucault verbind die status van die outeur verder aan wat hy noem die "outeur-funksie" (202). Eienaam verwys in sommige diskoerse slegs na die individue wat aan die woord is; die eienaam van die outeur verskil egter daarvan in dié opsig dat dit altyd in die teks as diskoers teenwoordig bly, dat dit die diskoers afbaken en karakteriseer, en 'n merker is van die status wat die tipe diskoers in die samelewing het. Foucault identifiseer dan vier kenmerke eie aan diskoerse wat die outeur-funksie bevat. Eerstens dui die outeur-

funksie op 'n bepaalde soort eienaarskap vir die outeur - 'n eienaarskap wat onderhewig is aan wetlike bepalings in terme van outeursreg en daarom ook outeurs toelaat om op die mark met hul produkte mee te ding en hul posisie op gelegitimeerde wyse te beskerm.

Wetenskaplike diskoerse is in die Middeleeue slegs as waar en geldig aanvaar indien dit gekoppel kon word aan 'n spesifieke outeur, terwyl die soort tekste wat ons vandag bestempel as literêr, gevaloriseer is sonder enige aandrag dat dit aan 'n outeur gekoppel moes word. Bogenoemde stelsel van waarde-toekenning het egter in die sewentiende en agtiende eeu verander toe wetenskaplike geskrifte as geldig aanvaar is bloot op grond van hul verwantskap aan 'n kennissistiem, en die konsep van bewysbare waarheid toenemend deel geword het van die wetenskaplike aanspraak op algemeen-geldigheid. Op ongeveer dieselfde tydstip het die aanvaarding van literêre tekste afhanklik geword van die tweede outeur-funksie: betekenis en status word daaraan toegeken slegs wanneer vrae soos "Wie het dit geskryf? Waar kom dit vandaan? Hoe het dit ontstaan?" bevredigend beantwoord kan word. Die outeur-funksie affekteer dus nie alle diskoerse op dieselfde manier te alle tye of in alle beskawings nie.

'n Derde kenmerk van die outeur-funksie is die feit dat die bestaan van 'n outeur deur die moderne literêre kritiek gebruik word om die waarde of outentisiteit van tekste te evalueer. Die outeur voorsien die gronde waarop sekere gebeure in die teks verduidelik word - byvoorbeeld deur middel van sy biografie, sy individuele perspektief, 'n analise van sy sosiale posisie of inligting omtrent die ontstaan van die teks. Verder bied die outeur 'n sentrale punt van eenheid waarmee die kontraste, konflikte en skynbaar onversoenbare elemente van sy tekste geneutraliseer kan word.

Uiteindelik is die outeur-funksie nie 'n spontane neweproduk van die teks nie, maar bevat die teks voortdurend tekens soos persoonlike voornaamwoorde en bywoorde van tyd en plek

wat na die outeur uitwys. Die eerstepersoonsvoornaamwoord in 'n eerstepersoonsvertelling verwys uiteraard nie presies na die skrywer of die oomblik waarop hy skryf nie, maar na 'n alter ego. Die afstand tussen die outeur en die alter ego mag voortdurend wissel, sodat ons nie die outeur óf die spreker sonder meer aan die werklike skrywer kan gelykstel nie - die skeiding tussen die twee entiteite veroorsaak dat daar verskeie self-situasies of self-personasies kan ontstaan.

Tot op hierdie punt van sy bespreking het Foucault gefokus op outeurs as diegene aan wie die ontstaan van 'n literêre werk toegeskryf kan word. Hy besef dat sy afbakening ook behoort in te sluit dié outeurs wat die grondleggers is van ander soort diskoerse as die literêre een: hy noem byvoorbeeld die Marxistiese diskoers wanneer hy daarop wys (206) dat Karl Marx nie slegs die outeur van *Das Kapital* of die *Kommunistiese manifest* is nie, maar eintlik met hierdie werke eindelose moontlikhede vir diskoers ontsluit het.

Foucault lê soveel klem op die rol van die outeur-funksie omdat dit 'n tipologie van diskoers moontlik kan maak: 'n ontleding of bespreking van diskoers (in hierdie geval die literêre diskoers) kan vir hom nie volledig wees indien dit uitsluitlik opgebou word uit 'n konsentrasie op grammatikale aspekte, formele strukture of diskoers-objekte nie. Die eiesoortige verhoudinge tussen die onderskeie eienskappe wat die literêre diskoers kenmerk, sluit die outeur, en die verhoudings wat die outeur met die res van die diskursiewe komponente impliseer, onontkenbaar in.

'n Historiese benadering tot diskoers laat verder die moontlikheid ontstaan om die modus waarvolgens tekste en diskoerse in verskillende samelewings versprei, gevaloriseer en van status bedien word, te interpreteer in terme van die outeur-funksie eerder as in terme van die temas of konsepte wat die diskoers ter sprake bring. Die rol wat die outeur het as oorsprong van die teks kan nuttig omgekeer word om na te gaan hoedat 'n subjek dit regkry om in die gang van die diskoers te beland; watter rol hy daar kan speel en volgens

watter reëls daardie posisie verkry en behou word. Foucault meen dat sulke vrae net sinvol beantwoord kan word indien die posisie van die outeur as oorsprong van die teks nie meer die uitgangspunt is nie, maar die outeur gesien word as 'n variërende funksie van diskoers - in hierdie geval, sou Barthes sê, om die bevoorregte hegemonie te reproduseer.

Foucault sê verder dat dit die gewoonte was om die outeur te sien as die geniale bron van 'n veelvoud van betekenis, sodat enige woord van die kant van die outeur gedui het op 'n rykdom inherent aan sowel die teks as die verhouding tussen teks en skeep. Daarteenoor meen hy egter dat dié opvatting van die outeur-funksie reeds sedert die agtiende eeu ideologies gebruik is om die generering van betekenis te reguleer en te beperk, en sodoende uiteindelik die bevoorregte posisie van beide outeur en literatuur te verskans. Omdat daar (aan die kant van die bevoorregtes) eintlik 'n vrees bestaan vir 'n vermenigvuldiging van betekenis, word die betekenis-skepping gekoppel aan die outeur, wat in werklikheid hierdie vermeende oorfloed beperk.

Foucault voorsien ten slotte dat die veranderinge in die samelewing mag veroorsaak dat die outeur-funksie soos hy dit sien, verdwyn of minstens verander. Die herkenning van die outeur-funksie soos dit tans in geïndustrialiseerde samelewings ervaar word, is egter nodig voordat die outeur-funksie daadwerklik kan verander. Deur die outeur as ten volle aanwesig in die teks te erken, sou dit moontlik word om die ganse literêre diskoers te "dekonstrueer", en om die suggestie dat 'n sentrale waarheid en vaste punt van oorsprong ook binne die literatuur bestaan, te ondermyn. Sodanige ondermyning sal uiteindelik die grense om die teks oneindig agteruitskuif, sodat die literêre diskoers nie langer die besit bly van 'n beperkte klas nie, maar deel word van die "anonymity of a murmur", 'n "stirring of indifference".

HOOFSTUK 3

DIE ONTWIKKELING VAN DIE IDENTITEIT VAN DIE SPREKER IN KROG SE EERSTE SES BUNDELS

3.1

DIE EK-SPREKER IN *DOGTER VAN JEFTA, JANUARIE-SUITE, EN MANNIN*

Aangesien die literatuur byna by uitstek met die woord as medium werk, kan daar veronderstel word dat daar vir elke teks 'n spreker in die een of ander vorm bestaan (Kannemeyer, 1965:1). In hul onderskeiding tussen die poësie en ander literêre genres wys Van Luxemburg *et al* daarop dat die poësie monologies is, wat beteken dat daar een spreker is wat die woord voer. Hierdie spreker, of poëtiese subjek, soos hulle dit noem, staan gewoonlik nie spreekbeurt aan ander personasies of figure af nie, en dit is nie die gebeure in die teks wat op die voorgrond staan nie, maar wel "de uitdrukking en opwekking van meningen, stemmingen, indrukken en gevoelens" (1981:224).

Hulle meen verder dat dit gebruikelik is dat die liriese spreker 'n ek-figuur is wat die aandag primêr op homself vestig. Daar word deur die spreker na homself verwys, wat hom 'n sentrale posisie in die teks verleen, en hom terselfdertyd een van die karakters of personasies in die teks maak. Dit is nie noodwendig dat die aanwesigheid van 'n spreker uit die gedig afgelei kan word nie, maar daar kan waarskynlik vir elke gedig minstens 'n spreker en 'n hoorder veronderstel word, en die gebruik van die eerstepersoonsvoornaamwoord is slegs 'n formalisering van die sprekersteenwoordigheid (Kannemeyer, 1965:15).

Hoewel daar dikwels die neiging bestaan om die persoonlike gevoelens wat deur die ek-spreker geuiter word met dié van 'n konkrete outeur te vereenselwig, gebeur dit ook meermale dat die gedig opsetlik 'n afstand skeep tussen die skrywende ek en die liriese subjek, byvoorbeeld deur aan die spreker 'n naam te gee, sodat dit duidelik is dat die ek-figuur wat

in die gedig optree, 'n gefiksionaliseerde karakter is. Soos in die voorafgaande hoofstuk getoon is, bestaan daar 'n verskeidenheid teorieë oor die verband tussen die konkrete outeur en die spreker in die gedig, en die suggestie dat daar wel 'n verband te lê is tussen die outeur en die teks wil maar nie verdwyn nie.

In die veertigerjare is die term *persona* geskep juis om die verhouding wat tussen die karakters en die konkrete outeur bestaan, te benoem, aangesien die afwesigheid van die konkrete outeur ondermyn word veral wanneer die teks eksplisiet outobiografiese verwysing na die outeur bevat, byvoorbeeld wanneer een van die karakters in die teks dieselfde naam het as die outeur. Elliot (1982:16) wys egter daarop dat daar in die modernistiese literatuuropvatting reeds aanvaar word dat die wêreld wat in die literatuur geskep word, gefiksionaliseerd is, sodat enige skynbare verband tussen die ek-spreker en die outeur ook gefiksionaliseer is: die skynbaar-konkrete outeur in die teks is alleen 'n *persona*.

Die ek-spreker in die titelgedig van Krog se debuutbundel, *Dogter van Jefta* (1970), word vanuit die verwysing na 'n figuur uit die geskiedenis van die Ou-Testamentiese volk Israel duidelik gemerk as 'n jong vrou, wat - ten spyte van Kannemeyer se opmerking van dat die titelgedig nie werklik "'n sleutel tot die bundel" is nie (1983:499) - moontlik 'n vooruitwysing mag wees na die ek-gerigtheid in die oorwegende deel van haar oeuvre. Hoewel daar moontlik aangevoer kan word dat Krog as digter eers met latere bundels haar volwasse stem begin kry (vergelyk byvoorbeeld Lindenberg, 1976; De Wet, 1981), verteenwoordig "Dogter van Jefta" reeds 'n aspek van Krog se poësie wat vir die doel van hierdie studie van kernbelang is. Die leser maak naamlik kennis met 'n ek-spreker wat hier reeds die rol van "objective correlative" kan vervul - 'n jongvrou wie se identiteit gekleur word deur die verhouding met die vaderfiguur. Terwyl bogenoemde uitsprake oor Krog se digterskap nie primêr van toepassing is op die ek-spreker nie, word die identifisering tussen ek-spreker en digter met die gang van

die Krog-oeuvre toenemend van belang. Dit mag ook belangrik wees dat die familieverhouding hier ingrypend verskil van dié wat in latere bundels so sentraal staan: terwyl hier 'n onderdanigheid by die spreker teenoor die vader is, gaan die spreker later in die oeuvre byna meedoënloos om in haar benutting as boustof van die verhouding waarin die vroulike spreker tot die familie staan.

In die daaropvolgende gedig, "Ma" (10), is daar weer eens 'n ek-spreker aan die woord wat in 'n besonder intieme verhouding met haar moeder staan, en die moeder se toegewydheid vereer deur die skryf van 'n "gedig / sonder fênsie leestekens" (r.1-2), "net sommer / 'n kaalvoet gedig - " (r.5-6). Terwyl "Ma" op grond van die benutting van die familieverband as boustof as teenhanger vir "Dogter van Jefta" beskou sou kon word, toon hierdie gedig die eerste tekens van 'n bewustheid van die digterskap by die spreker. Met behulp van die insprying van reëls 2 tot 6, en die aandagstreep aan die einde van die eerste strofe word 'n breuk veroorsaak tussen die eerste en tweede strofes. Sodoende word die aandag gevestig op die maakwerk en word die verhouding tussen ma en dogter op baie meer intieme wyse aangebied as die vader-dogter verhouding in die titelgedig. Dit is verder duidelik dat die woord vir die spreker bindmiddel met hierdie bekende en vertroude wêreld is.

Die offervaardigheid wat uit die eerste gedig blyk, in "Ma" voortgesit word ("maar jy offer my elke aand" - r.13), en op getransponeerde wyse in "Kruisiging" (13) gesuggereer word, kom ook in die twee verse "Buite Ninevé" (14) en "Gesalfde" (15) voor. Die Bybelse gegewe rondom die profeet Jona in "Buite Ninevé" sorg vir 'n toespeling op die politieke situasie in Suid-Afrika waarmee die spreker ook 'n bewustheid toon van die digterskap. Die rol van die spreker word byna 'n profetiese roeping: "Ek sal vir jou liedjies maak, my boompie / ek sal vir jou bid," (r.11-12). Kannemeyer (1983:500) merk tereg op dat die "wonderboompie" van die Bybel wat hier gespesifiseer is as "doringboompie", sterk herinner aan Totius se "Vergewe en vergeet". Die motief word herhaal in "Gesalfde", waar die Bybelse

verwysing weer in 'n Suid-Afrikaanse milieu geplaas word. Teenoor die beskeidenheid van die digter-spreker in "Ma", wat selfs in die na-profetiese "Buite Ninevé" "liedjies maak", is daar in hierdie gedig sprake van 'n verhewenheid in die digterskap. Deur middel van die vereniging van die Ou-Testamentiese tradisie van salwing en die Nuwe-Testamentiese gegewe van die verheerliking van Christus plaas die spreker haarself in die rol van 'n uitverkorene wat om die "skulp van my / woorde" (r.10-11) en verruk deur die "soetheid" (r.13) daarvan deur haar "volk" vereer sal word:

Dan sal julle onder mekaar sê:
 kom ons bou drie strooise daar
 een vir haar kalf, en een vir haar
 en een vir die Blits wat die hamerkop dra
(r.14-17).

Die personifiëring van die "afrikanerkalf" in reël 16 en die verwysing na Moses en Elia as mede-geroepenes, verleen aan die digter-spreker in haar verbondenheid met 'n volk teen 'n enigsins paradoksale Afrika-agtergrond (die Afrikaner in "drie strooise" - r.15) 'n rol wat gelyktydig die suggestie van goddelike opdrag en politieke verantwoordelikheid dra. Die "suiwerheid" wat in reël 5 gesuggereer word, dien verder om hierdie indruk van profeetskap te versterk.

In die tweede afdeling van die bundel, wat hoofsaaklik sentreer om die jongmens se ervaring van die liefde (Kannemeyer, 1983:500), is die spreker eweneens bewus van die digterskap, en wil sy in die gedig "Ek wil / (vir John)" (23) die geliefde "gelukkig maak" (r.1) deur vir hom "verse (te) skryf" (r.2). Soos in "Buite Ninevé" word daar ook 'n verband bewerkstellig tussen die digter en die sanger, 'n verband wat moontlik deur die verbinding tussen die gedig en 'n musikale komposisie in die gedig "Fughetta vir drie stemme" (12) voorberei is. Deur die enumerasie van die maniere waarop sy haar geliefde wil plesier, suggereer die spreker dat sy deur middel van die digproses haarself kan aanbied, dat die gedig "sober en soepel soos jyself" (r.3)

woord 'n manier om die realiteit te omvorm: "woorde is weerkaatsers / wat duisende strale / laat wegraak in die lug" (r.4-6a). Terselfdertyd word dit deur die spreker afgewys, omdat dit altyd 'n "vermomming" (r.9a) impliseer. Die spreker sê dat die spel met woorde nutteloos, onnodig sou wees; "as mens kon praat" (r. 7a) "sonder die vermomming / van woorde" (r. 9-10a), sou die naasbestaan helder en sonder die behoefte aan betekenisgewing deur die woord kon wees. Die spreker werk hier met 'n teenstrydigheid wat 'n gevangenskap suggereer: woordelike kommunikasie gaan noodwendig gepaard met 'n vervalsing, 'n verskansing wat weinig troos bied.

Die spreeksituasie in die tweede deel van die gedig eggo dié van die eerste deel, maar sluit ook aan by die einde van laasgenoemde gedeelte deurdat dit skynbaar die "sinloosheid" van die woord herhaal ("--woorde bly woorde / bly woorde bly woorde / bly woorde ..." - r.1-4b). Daar word egter 'n nuwe dimensie tot die gedig gevoeg wanneer die spreker in hierdie gedeelte haarself skynbaar verset teen die gevangenskap in woorde, en konstateer dat haar woorde nie die ambiguïteite wat in die eerste deel gesuggereer is, bevat nie. Waar woorde eers "weerkaatsers" was, en dit juis vanweë die veelduidigheid die vervalsing veroorsaak, neem die spreker haarself voor tot "nuwe woorde / sonder veelkantigheid / sonder dimensies" (r. 7-9b). Hierdie eenvoud blyk in pas te wees met die wens wat die spreker vroeër uitgespreek het, naamlik dat 'n mens "kon praat / iemand kon bereik / sonder die vermomming / van woorde". Dit blyk verder dat die spreker haarself distansieer van die woordgebruik wat haar woorde voorafgaan, en by implikasie dus die literêre tradisie. Die woord is terselfdertyd 'n manier om haar aan die omgewing te verbind, maar ook 'n manier waarop sy daarvan afstand kan verkry. Die volgende strofe maak 'n verdere sprong vanaf die woorde wat slegs eggo maar geen beskutting bied nie - die ongeunstelike woorde wat die spreker vir haarself opeis, besit ook die potensiaal om te verwond. Die spreker is by die vermoë om deur die spanning wat met die spraakaksie gepaardgaan, tot 'n kern deur te

dring; om juis deur middel van dié spanning die essensie bloot te lê.

Die liggaamlike betrokkenheid by die poësie soos dit in "Duet" gesuggereer is, word op meer konkrete wyse betrek in die gedig "'n Bundel bedoel vir aborsie" (19). Deurdat die spreker impliseer dat sy waarskynlik die mag sou hê om die vrug van 'n bundel af te dryf, versterk sy haar eie vroulike identiteit, plaas sy haarself in die familieverband van moeder-kind met haar poësie, maar kom daar die bereidheid tot fisieke geweld deur die spreker ook ter sprake. Die bundel sou dan ingegee wees deur 'n seksuele interaksie waaruit uiteindelik 'n ongewenste produk ontstaan - 'n ongewenstheid wat in kontras staan met die verlange na die seun "Ronsard" na wie die spreker in "Ballade van die onwaarskynlike seun" (15) soveel uitsien.

Terwyl die titel die spreker se motiewe met haar skeppende potensiaal bevraagteken, en moontlik enersyds suggereer dat die bundel waarna verwys word vanuit die staanspoor vir "aborsie" bedoel is, blyk dit uit die eerste strofe dat dit ontstaan het as gevolg van 'n besonder intieme impuls ("toe die herinnering van sy ontstaan my nog lighoofdig gemaak het / soos die onkeerbare vaart van gletsers / sy ontstaan was so volkome enkelvoudig / die enigste enkelvoudige oomblik wat ek nog beleef het" - r.4-7). Die spreker se afwysende houding ontstaan uit die feit dat die teks nie binne-in haar - en binne haar beheer - bly nie, maar byna 'n onafwendbare geboorteproses ondergaan, en dan buite die liggaam ontwikkel. Hierdie groeiproses laat die teks net so "onkeerbaar soos die vaart van gletsers" deel word van die "dubbelbors-skemer" (r.3), moontlik 'n terugverwysing na die "weerkaatsende wegraak van strale" waarna in "Duet" verwys word. Eerder as dat die bundel in die donkerte verdwyn, wou die spreker dit self versorg tot 'n "eenheid" waarmee sy selfs met die sigloses sou kon kommunikeer. Dit is egter duidelik dat buite hierdie "doelgerigte" en beskermde opset die bundel 'n soort gewelddadige krag besit - die potensiaal om te "skreeu" (moontlik 'n sinspel op die nuut-geborene se eerste kreet). Dit besit verder die vermoë om op

berekenende wyse die spreker ook klankmatig geweld aan te doen:

so skreeu hy nou nog
 nou nog sluip hy deur holtes
 glip hy deur kleppe
 om my hart soos 'n vuis oop te breek
 dat ek huil van beweginglose pyn

r. 12-16.

In haar reaksie op die optrede van die bundel keer die spreker haarself tot die waarskynlike bron van die kreatiewe impuls: die seksuele verhouding met die geliefde, 'n verhouding wat op sigself in die teken van geweld staan. Deurdat sy die minnaar se "heupe van mekaar af trek / oopskeur soos 'n leeu se bek" (r.17-18) probeer die spreker haarself in die minnaar se "weerloosheid" (r.19) beskerm. Die laaste strofe herhaal die eerste reël waarin die spreker haar die voltooiing van die bundel berou - en by implikasie ook die geboorte daarvan - en beklemtoon die suggestie dat die jong spreker die bundel begeer het, en dat haar bedoelings daarmee "suiwer" was. Sy het egter die beheer daarvoor verloor en daardeur ook die betekenis wat die verhouding vir haar gehad het.

In aansluiting by hierdie gedig fokus die vers "Meermin" (30) op die wens van die spreker om nuwe wêrelde te verken deur middel van die woord. Die spreker aktiveer hier die bekende sprokieskarakter wat vanweë haar half-mens-half-viswese aan beide die see-wêreld en die land deel wil hê. Sy begeer egter die land meer as enigiets anders, en vra haar "ouma" om haar toe te laat om die land te beleef voordat sy klein en onbenullig as net een voorbeeld van "die toevalligheid van geskubte babas" (r.10) doodgaan. Teenoor die meermin-ouma se oortuiging dat die getemperde ouderdom die behoefte aan woorde verdryf, dring die jonger spreker daarop aan om losgesny te word, maar die versugting ontkom nie aan die implikasie dat dit noodwendig moet plaasvind deur met 'n hoek gevang te word nie ("maar oumaouma ek wil 'n mens wees / met iets wat my uitruk bokant ander / met 'n

hoek wat my skeur en aan my oneindigheid gee" - r.18-20). Die oorgawe aan die woord impliseer nie alleen die verwonding van die spreker nie, maar ook 'n breuk met die vertroude, en die betreding van 'n onbekende, leë omgewing sonder die balans wat die spreker tot nog toe in die vorm van 'n "sylyn" (r.33) geken het. Die spreker word as't ware deur die woord gevang, en die pyn wat dit meebring sal vererger "elke keer as jy praat / jy sal skree van eiers en pyn / woorde met fosfor wat soos seegras om wrakhout bly gloei" (r.34-36).

Gelykstaande aan die groterwordende las van die behepthed met skryf, word die verhouding tussen spreker en spraak in die volgende strofe gelykgestel aan 'n ander element van die sprokie, naamlik die gedoemde liefde van die meermin, wat uiteindelik nie op die land tuishoort nie, vir die aantreklike seevaarderprins. Die "prins" tree na vore as mede-spreker in die vers, en wil die meermin in so 'n mate leer ken dat sy daardeur weerloos gelaat word:

en ek wil jou volkome ken
 die vogtige skulpe van jou vel
 jou blaaie soos hande aan jou rug gegroei
 jou rug simmetries verdeel deur 'n string korale
 ek wil jou ken
 alles alles van jou

(r.40-45).

Hoewel sy die liefde van die prins begeer, is die liggaamlike verkenningstog van die geliefde tekenend daarvan dat die meermin tóg aan 'n ander wêreld behoort, en dat sy daardie kenmerke nie kan afskud nie; haar oë is steeds "agter dekvliese waaruit die blou soms terugtrek / en 'n baai laat van dooie vis" (r.47-48), en hulle vaar nog "met 'n kiel deur die wêreld" (r.54). Die vroulike spreker is dan ook intens bewus van haar eie weerloosheid, en vrees dat die intieme verbondenheid aan die minnaar hom in staat sal stel om haar oop te breek "soos 'n oester" (r.57). Sodanige ontbloting (duidelik op gewelddadige wyse) bevat juis die

gevaar dat die verlede waarvan sy so intens probeer wegkom, haar weer sal konfronteer.

Belangriker nog is die feit dat die behepthed met die land - en daarom ook met die woord én die seksualiteit - juis in daardie "harpskulpe van onskuld / en toringskulpe van onkunde" (r.59-60) ontstaan het. Daar is dus die suggestie dat hierdie drifte - teen die agtergrond van die see as ewigheidsimbool - van primordiale aard is. Die ironiese kontrastering van die sterflikheid waarteen die jong spreker aan die begin van die gedig in verzet kom met die suggestie van die ewige sirkelgang in die see, word hier versterk deurdat die onrus in die jong meermin juis in die gevangenskap in hierdie ewige sirkel geleë blyk te wees. Eerder as dat die spreker deel sou word van die sikliese "toevalligheid van geskubte babas" wil sy die seksuele - hier ten nouste gekoppel aan die oorgawe aan die woord as 'n soort minnaar - op eiesoortige en optimale manier ervaar. Sy ervaar 'n soort onkeerbare verbondenheid met die "onrus", 'n impuls wat haar voortdryf, selfs al is sy ten volle daarvan bewus dat die progressie nie sonder pyn en verwydering kan plaasvind nie. Die proses wat sy ondergaan, verwring die spreker ("hulle het in slankarm seesterre aan my vasgesuig / sodat ek nou swaar en onherkenbaar / wag..." - r. 67-69), maar bied haar deur die samevoeging van die paradoksale elemente van pyn en skoonheid (laasgenoemde gesuggereer deur die beeld van die seesterre) die enigste vorm van vastigheid en permanensie. Ironies is voorts die verwoording van die vastigheid juis in terme van 'n anker - 'n instrument wat skepe aan die seebodem vasbind - aangesien hier die implikasie is dat die meermin uiteindelik wel nie kan ontkom aan die verbintenis met die see nie.

Met die toestaan van 'n spreekbeurt in hierdie gedig kom 'n belangrike aspek van Krog se poësie ter sprake. Terwyl die poësie veronderstel is om monologies te wees (Van Luxemburg *et al*, 1981:224), maak sy van vroeg in haar oevre reeds gebruik van meervoudige stemme en sprekers. Dit stel enersyds vir die digter die moontlikheid oop om binne een gedig 'n diskoers aan die gang te sit. Andersyds leen dit

die gedig tot die verhalende element; die benutting van die epiek is vir Krog in latere bundels van kardinale belang vir die verwerking van geskiedkundige materiaal.

Waar in "Meermin" die verwantskap tussen die ontwikkeling van die verhouding spreker-poësie en die verhouding spreker-minnaar as enigsins negatief ervaar word, word dit in die gedig "Erens is jy" vir die spreker moontlik om deur middel van die woord na die geliefde te reis. Deur die verbinding van die titel met die eerste versreël word die spreker en die aangesprokene in terme van afstand teenoor mekaar gestel, maar terselfdertyd word die "jy" met die "ek" geskakel. Die twee is met mekaar in kontak deurdat die spreker haarself besig hou met die skryfproses - dit wat die "ek nou skrywe" (r.1) kan beide brief en gedig wees, sodat daar op hierdie stadium die tweeledige moontlikheid is dat die spreker óf aan 'n "reële" figuur skryf, óf dat sy die geliefde skep deur hom neer te skryf. Sy druk haar bewustheid van die geliefde in besonder seker woorde uit ("(ek) weet ... dat jy êrens is / dat jy ook nou lê onder 'n oop venster / en uitkyk na die donsige maan op die werf" - r.2-4), en asof ter ondersteuning word in die volgende reël 'n aanduiding gegee van hoe lank sy reeds weet dat die geliefde bestaan. 'n Verdere bindmiddel tussen die twee figure is die ooreenkoms tussen wat die spreker doen en wat sy veronderstel die geliefde doen. Daar is 'n voortdurende wisseling tussen die twyfel en sekerheid oor die geliefde: die spreker is vasberade om die geliefde te vind ("en waar jy ook al is / ek sal jou vind" - r.6-7), maar daar is geen aanduiding van dat sy weet waar die geliefde hom bevind nie. Die stelligheid van haar soektog word verder ondermyn deur die woordjie "as" in reël 8, maar onmiddellik weer omgekeer deurdat die spreker haarself ook op liggaamlike wyse met die aangesprokene vereenselwig:

en as ek voor jou staan
 sal ek weet: ek is vir jou gemaak
 na jou liggaam is ek geskape
 na jou maat gevorm
 ek is gesny uit jou been

(r.8-12).

Die Bybelse geskiedenis van die Skepping word op hierdie wyse heraktiveer, en die vereniging tussen man en vrou wat deur die verwysing na die grondteks versterk word, veroorsaak dat dit nou blyk dat die spreker en die geliefde deur 'n goddelike ingryping vir mekaar bestem is. Terwyl die spreker in ander gedigte gevaar geloop het om in die verhouding met die man die self te verloor, en die manlike figuur haar bestaan bedreig het, is sy nou op afhanklike wyse met hom geskakel. Haar geestelike ontwikkeling word bepaal deur die wil van die geliefde, en sy word deur hom volledig mens ("jou denke sal myne omhels / jou begin sal my begin wees / jou einde my einde" - r. 13-15). Die liggaamlike verweefdheid geld ook die seksuele, en die spreker se ontwikkeling op hierdie vlak word in die geheel deur die manlike begeerte gerealiseer - 'n begeerte wat vanweë die metaforisering van die man as roofvoël, en die implikasies wat "bestyg" en "jou nes kom bou" (r.16 en 17) dra, nie ontkom aan 'n element van dierlikheid nie. Die spreker word hierdeur skynbaar nie versteur in haar sekerheid dat sy die geliefde gaan bereik nie, en gewapen met "padkaarte" (r.21) - wat noodwendig elemente sal bevat van die wêreld waar sy vandaan kom, soortgelyk aan die oorblyfsels van die see wat die "meermin" met haar saamgedra het - gaan sy voort met die soektog na hom. Sy is egter bereid om hierdie rigtinggewers agter haar te laat, aangesien sy in die geliefde eers haar eie wese verkry. Dit is egter belangrik dat dit in werklikheid die spreker is wat die geliefde "skep" deur hom te skryf, sodat sy die maat van sy liggaam kan bepaal, en daarom ook die proses waarmee aan hom vorm gegee word, mede-bepaal.

Krog se volgende twee bundels, *Mannin* en *Beminde Antarktika*, verskyn gelyktydig in 1975. Hoewel daar om verskeie redes argumente uit te maak is vir die plasing van die een bundel voor die ander, word daar vir die doel van hierdie studie geen sodanige keuse gemaak nie, en word op grond van noodwendige tematiese seleksie gedigte uit *Mannin* eerste bespreek. Die bundeltitel gee reeds 'n aanduiding van die

aard van die spreker in heelwat van die verse: die vroulike spreker wat in verbintenis met die man staan, by hom tuishoort, wie se aard dikwels deur die manlike medespeler bepaal word, en wat meermale selfs manlike eienskappe verkry.

In die gedig "tweegeveg" word die bekende gegewe van die ridderlegendes benut om die spanning tussen man en mannin, soos uit die titel blyk, aan bod te bring: die "tweegeveg" slaan enersyds op die gevegte waarby ridders meermale ter wille van die eer van 'n beeldskone edelvrou betrokke geraak het, en andersyds op die moontlikheid van 'n stryd tussen man en vrou. Terwyl die seksuele in die eerste twee reëls op byna eerbiedige én skalkse wyse gesuggereer word ("Soen my hand / ridder met die blonde baard"), en die oënskynlike afstand tussen hulle in die u-aanspreekvorm herhaal word, blyk dit dat die spreker 'n manipulerende posisie beklee, aangesien sy die "ridder" skynbaar deur haar "gespierde taal" (r.4) beweeg het tot toetrede tot die geveg. Die tradisionele vroulikheid wat met die legendariese agtergrond geïmpliseer is, word opgehef in die spreker se "gespierde" taalvermoë, en sy verkry nog sterker "manlike" eienskappe deurdat sy duidelik met die aangesprokene in opposisionele verband staan:

hoe anders oorwin my kragtige volbloed dae
die blinde stameling van u liggaam
(r.5-6).

Die verwysing na die liggaam laat die seksuele in hierdie strofe terugkeer, maar dit is hier die vrou wat seksueel driftig is en daardie drif kan artikuleer, terwyl die man deur "die blinde stameling van (sy) liggaam" in 'n ondergeskikte posisie geplaas word. Hierdie posisionele strukturering word in die volgende strofe aanvanklik oënskynlik omgekeer, en die vrou spreek die ridder weer op eerbiedige wyse aan ("wees gegroet my heer die ridder" - r.7), al bevat dié aanspreekvorm in die ontwikkeling van die gedig 'n spottende toon. Op "eg-vroulike" wyse gaan die spreker voort om deur die man se skandering te breek: sy

"steek (haar) hand deur (sy) harnas" (r.8) en stel haarself sintuiglik in op die man se liggaamlike reaksies ("spits luisterend na die hoewe van (sy) hart" - r.9). Terwyl die "skermutseling" slegs in die man se "oë" sigbaar is, is dit vir die spreker nodig om weer eens haar krag te bewys, en teenoor die beeld van die "stameling van u liggaam", toon sy verbasende vermoëns:

'n lans knak ek tussen my vingers
en versplinter u skild met my mond

(r.11-12).

Dit is dan belangrik dat sy hierdie vermoë juis besit deur haar "mond" en "vingers" - sentrums van die spraak- en skryfvermoë. Sy wend hierdie talige manipulasie weer aan wanneer sy in die laaste strofe haarself aanbied as sowel minnares, trooster en opponent: hoewel sy die ridder steeds vanuit 'n skynbaar ondergeskikte hoedanigheid aanspreek ("welkom en heil" -r.13), dui die gebruik van die besitlike voornaamwoord in reël 14 op die toenemende besitneming - en by implikasie ontwapening - van die "ridder" deur die spreker. Wanneer sy sê "die geveg is verby" (r.15) en die aangesprokene nooi om te "kom rus", is dit alleen om finaal die oorwinning oor hom te behaal en hom deur die seksuele oorgawe te verwond. Die seksuele rolle word ook hier omgeruil: op grond van die falliese simboolwaarde van "swaard" (r.17) is dit nou die vrou se liggaam wat die "manlike" aspek van die seksuele omgang verteenwoordig.

Die teenstelling tussen man en vrou, wat dwarsdeur die bundel aanwesig is, word ook in die gedig "vioolpartituur" (16) benader as 'n stryd waar die fisieke verwonding van die maat vir die spreker verweef is met die skeppingsproses. Die gedig word aangebied as 'n stuk bladmusiek wat nodig is vir die spreker se interaksie met die minnaar, hier gesien as die instrument waarvoor die musiek geskryf is, maar terselfdertyd die voertuig vir die artistieke proses. Daar word weer eens in die eerste reël 'n spanning opgestel tussen die kunstenaars-"ek" en die "jou". Die spreker wil, deur die minnaar - wat weinig menslike eienskappe vertoon -

te "bespeel", hom "opvul met 'n ryk vibrato" (r.2), sodat die klank wat daaruit voortkom, 'n krag sou hê wat "die aarde omvat / en toebind in ver deursigtige reise"; wat oneindige landskappe afrol" (r.3-5). Hierdie musiek moet nie alleen 'n kosmiese invloed hê nie, maar spesifiek tot die mens deurdring: die mens bevind homself reeds in 'n pynlike, afgesonderde en prekêre posisie, maar die klank wat sy uit die viool wil voortbring, moet daardie isolasie verbreek, die mens bewus maak van sy pyn en hom in staat stel om aan daardie pyn uiting te gee.

In die volgende strofe lyk dit asof die musiekinstrument van die spreker se manipulasie losgemaak is, en op selfstandige wyse aan haar eise kan voldoen ("jou spiccato moet jy speel met ballonne" - r.7; "pizzicato moet jy gooi soos geel krisantorkane" - r.9). Die fokus het verder verbreed vanaf die algemeen-menslike en die kosmiese tot die persoonlike verhouding tussen spreker en minnaar, en daar word allerlei oënskynlik nie-musikale elemente betrek om die spelmoontlikhede te verruim, hoewel daar ook sprake is van 'n vernoude ingesteldheid. Dit word dan ook duidelik dat die hele proses daarop afgestem is om beide die spreker en die minnaar se ervaring van die intieme verhouding te omskep in 'n musikale komposisie, waardeur 'n soort objektivering van die pynlike moontlik bewerkstellig sal word:

pizzicato moet jy gooi soos geel krisantorkane
 wat ons eerste dae tot sterre ontplof
 met smeulende wange vergeet van jouself
 dat gestolde klank ontdooi
 en van jou wegvloei in breë spieëlblou mere

(r.9-13).

In hierdie poging om uit die isolasie van nie-kommunikasie (gesuggereer deur "gestolde klank") te breek word die klankloosheid skerp gekontrasteer met die intensiteit van die musikale tegniek: "spiccato", "pizzicato" en "tremolo" is almal vinnig-bewegende maneuvers; selfs die "cantabile", wat vanweë die vloeiendheid daarvan normaalweg met die ander musikale terme gekontrasteer sou wees, moet bydra tot die

opbou van spanning, 'n spanning wat die transponering van die gegewe na die seksuele spel voorberei. Die kombinerings van die klankintensiteit met die byna willekeurige opstapelings van beelde gee aanleiding tot die seksuele opwinding in reël 18, en dit maak die klankloosheid wat vroeër ter sprake gekom het, ook 'n seksuele klankloosheid:

jou tremolo moet nakend onder die lakens spoel
 en teen my uitswel met bloed
 my borste loop vol in jou hande

(r.18-20)

Die spreker wil dat die verreikende effek van die snarespel ook die intieme interaksie tussen haar en die minnaar bereik; dat dit vir haar 'n herontwaking van die maat kan beteken, aangesien sy klaarblyklik reeds op hom ingestel is. Dit val op dat waar die spreker in die eerste strofe die manipuleerder was, en die minnaar tot nog toe van menslike eienskappe gestroop was, sy juis in die slot in 'n teenoorgestelde posisie verkeer - dat die minnaar die vermoë besit om háár met sy hande "op (te) vul met 'n ryk vibrato".

Weer eens gaan die pynlike opposisionering van die man en vrou gepaard met fisieke geweld, en wil die spreker in die laaste strofe haar "hande skerp en diep / in (sy) hart in druk" (r.21-22). Die manier waarop sy nou aan hom raak, verskil merkbaar van dié in strofe een, maar is uiteindelik afgestem op 'n soortgelyke uitwerking in die sin dat sy hoop dat dit by hom 'n soort "vrugbaarheid" sal teweegbring - 'n gegewe wat uiteraard ook verband hou met die mens se seksuele interaksie. Sy wil hom raak tot aan die lewegewende hart, die orgaan wat normaalweg ook beskou word as die setel van die liefde, hom daardeur enersyds uiters kwesbaar maak, en andersyds veroorsaak dat hy die aarde - en by implikasie ook haar - kan opvul met die seksuele drif wat in reël 18 deur die "uitswel" van bloed gesuggereer is.

'n Ander aspek van die vroulike seksualiteit en haar verbintenis met die manlike figuur wat in hierdie bundel na vore kom, is dié van die bevrugting en uiteindelijke

moederskap. Die verwagting van 'n kind word dan ook soms in verband gebring met die spreker se digterskap, soos in die gedig "eerste teken van lewe" (39). Die gedig word voorafgegaan deur 'n aantal verse wat dui op die ontwikkeling van die seksuele verhouding tussen man en vrou, die liefdespel wat aanleiding gee tot die bevrugting, en die uiteindelijke wete by die vroulike spreker dat sy 'n kind verwag. Die gedig "eerste teken van lewe" sluit verder tematies aan by onder meer "Ballade vir die onwaarskynlike seun" en " 'n Bundel bedoel vir aborsie", albei uit *Januarie-suite*.

Daar blyk uit die eerste strofe van die gedig (39) 'n besondere deernis by die spreker teenoor die ongeboore kind van wie sy pas konkreet bewus geword het. Sy spesifiseer die eerste gewaarwording as 'n nie-veeleisende beweging ("jy het in my geroer vandag / miskien omgedraai" - r.1-2), en hoe gering die roering ook al mag gewees het, is sy by die vermoë om die "onontkombaar"-heid daarvan te noteer. Dit val verder op dat die spreker sensories ingestel is op die ongeborene, en dat sy met haar hande - beide die setel van die tassin en tradisioneel dié van die kunstenaar se skeppende potensiaal - probeer om die nuwe lewe te verwoord:

met my hande om my buik gevou
wou ek jou woordeliks vashou

(r.7-8).

Die spreker probeer om 'n visuele beeld van die fetus te vorm, en dit dan met 'n klankmatige reaksie te verbind, om so die manier hoe sy hom gaan "uitsê" te bepaal (r.11), maar dit blyk dat die fetus 'n weerstand teen so 'n neerpenning het, omdat dit "vrugstil aan plasenta bly hang" (r.12). Die ongeboore kind is dus van die moeder afhanklik, en is steeds haar "vrug", maar toon reeds tekens daarvan dat die spreker nie die besitreg daarvoor kan opeis nie. Die "uitsê" in reël elf dra ook die suggestie dat die spreker die kind se ontwikkeling talig wil beheer; deur die naamgewing wil sy daaraan en aan haar eie ervaring geboorte gee, maar

terselfdertyd is daar die implikasie dat die proses hom met vernietiging kan bedreig - dat sy hom kan uit-sê.

In die eerste reël van strofe twee besef die spreker dat die nuwe lewe binne-in haar ontstaan het sonder haar kognitiewe medewerking, en hoewel dit deel van haar is en uit haar kom, het sy nie werklik beheer daaroor nie. Die ontwikkeling van die fetus word vergelyk met dié van 'n gedig:

soos 'n vers het jy sonder my medewete ontstaan
 'n koppeling van beeld en spermsiel
 met 'n naelstring na lewe
 vasrank in my bloed
 en na weke uitswel in 'n klein gestaltetjie van woord
 en vertebrae

(r.13-18).

Dié strofe is sowel 'n verkenning van die menslike groeiproses voor geboorte as 'n verkenning van die groeiproses van die gedig. Die gedig ontstaan uit die vereniging van die liggaamlike en die geestelike, en hierdie vereniging word moontlik gemaak as gevolg van die vermoë om deur beeldvorming die "bloed" saam met die "spermsiel" te laat "uitswel in 'n klein gestaltetjie van woord en / vertebrae". Sodanige vereniging word ook reeds in die woord "spermsiel" gesuggereer, aangesien dit 'n samevoeging blyk te wees van "spermsel" en "siel". Uiteindelik het die ongebore kind 'n eie ritme wat bepaal dat die lewetjie "vanoggend eindelijk begin roer om geskryf te word". Dit sou dus wel vir die spreker moontlik wees om die ervaring onder woorde te bring, maar nie na willekeur en sonder dat die "stof" homself daaraan uitlewer nie.

In die laaste strofe word teruggekeer na die verwonderde, deernisvolle eerste ervaring van die ongebore kind se bewegings ("gevang in 'n teer maling van sonlig / 'n haarborsel vergete in my hand" -r.20-21), maar nou met die spreker se bewustheid dat die roering in die teken staan van 'n verantwoordelikheid teenoor beide die kind en die vers, en daarom ook haar verantwoordelikheid as moeder en digter.

Dit blyk dat die spreker in dié vers 'n keuse maak ten opsigte van die voorrang van die rol as moeder, maar hierdie suggestie word in latere verse problematies wanneer die spreker haarself toenemend onder druk voel om die spanning tussen die twee rolle op te los. Dit is juis die vernietigende potensiaal van so 'n "uitskrywe" van die gesin wat later aan die kern begin staan van die spreker se verdeelde lojaliteit teenoor man en kinders enersyds, en die poëtiese verpligting andersyds, en wat in *Lady Anne* (reeds ook in *Otters in bronslaai* en *Jerusalemgangers*) so 'n belangrike deel van die boustof vir die bundel uitmaak.

3.2

DIE OBJEKTIVERING VAN DIE EK-SPREKER TEEN 'N AFRIKA-AGTERGROND IN BEMINDE ANTARKTIKA, OTTERS IN BRONSLAAI EN JERUSALEMGANGERS

Die verwoording van die huislike opset en die gepaardgaande verhouding tussen man, vrou, huisgesin en poësie is nie 'n minder belangrike aspek van Krog se drie bundels *Bemide Antarktika* (1975), *Otters in bronslaai* (1981) of *Jerusalemgangers* (1985) as in die vorige bundels nie; intendeel: dit word van toenemende belang in hierdie en latere werk. In hierdie bundels kom daar egter 'n ander problematiek aan bod wat vir die doel van hierdie studie belangrik is, naamlik die verwewing van die vertroude persoonlike gegewe met verwysings na historiese figure wat 'n objektivering van die egosentriese spreker en die "huislike" boustof moontlik maak. Waar die "objective correlative" byvoorbeeld in "Dogter van Jefta" 'n Ou-Testamentiese figuur was, en die ek-spreker in "Gesalfde" haarself op naëwe manier sien as profeet van die volk, is die objektiveerders nou Afrika-figure wat so 'n jeugdige vereenselwiging met die byna godsdienstige volksolidariteit loënstraf. Daarom sal in die bespreking van gedigte uit hierdie drie bundels gefokus word op die identifisering met figure wat as gevolg van die witmens se dikwels noodlottige verbintenis met Afrika 'n historiese aanvulling is vir die digter-spreker se bewussyn van die veelal teenstellende gevoelens wat sy jeens haar eie Afrika-verbintenis koester.

Die sluitstuk van die bundel *Beminde Antarktika* verbreek as't ware die monologiese aard van die poësie deurdat daar toneelmatige aanwysings vir 'n meerstemmige uitvoering van die eerste en derde gedig in hierdie afdeling aangegee word. Die middelste gedig kan beskou word as 'n derde koor, aangesien die spreker hier optree as verteenwoordiger vir 'n hele volk, en die gedig sowel terug- as vooruitskouend optree. Teenoor die herhalend-kontrasterende stemme van die "twee kore" in die eerste gedig, "Rachel de Beer", word die "solostem" van die jong dogter wat volgens oorlewering haar lewe vir dié van haar jonger broer opoffer in 'n strawwe sneeustorm, gehoor. Die gedig maak ruim gebruik van visuele indrukke om 'n tipies Afrika-landskap op te roep, en die bedreiging wat die geboorte van 'n kalfie behoort te verskaf, word ondermyn deurdat daar vroeg reeds aanduidings is van 'n onheilspellende storm. Die bedreiging wat die storm inhou, word herhaal in die twee kore se vertolking van die naderende storm in terme van voortsnellende beestroppe, en hierdie soort bestekopname suggereer dat die kore ook beïnvloed word deur die verwringing van die natuur tot huishoudelike, besitbare domein. Hulle word saam met die jong meisie, hier enigszins verteenwoordigend van die Afrikaner se agrariese geskiedenis in die hinterland, geskakel met 'n voorspelling van die selfvernietiging wat die mens se pogings mag inhou om die land onder bedwang te bring. Terwyl die wilde diere - die "jakkalsies" en die "hasies" (r.28 en 29) - die geweld van die elemente kan ontvlug, is die mens vanuit sy gebondenheid aan die landskap en die wil om "nasate kuddes vure" te "laat wei" uitgelewer aan die woede van die storm, en word Rachel de Beer se kouer-wordende liggaam geleidelik deur sneeu bedek. Ten spyte van hierdie oorwinning van die landskap oor die mens word die mens se verbintenis met die Afrika-bodem selfs in die gesig van die dood net sterker, en sien die kore uit die sneeu-oorvalle liggaam van Rachel de Beer "naelwortels" as bindmiddel groei:

net die naels groei af

deur die sneeu

	af,tot in die grond
vir altyd deel van die grond	vir altyd deel van die grond
van die wolke	van die wolke
die bome	die bome
alles deel van die land.	alles deel van die land.
	(r.74-80)

Die besitneming van die bodem word in die middelstuk "16 Desember" (35) deur die titel gekoppel aan spesifiek die gebeure rondom die Geloftedag-stryd tussen Trekkers en Zoeloe-krygers, en die verhouding tussen die Trekkers en die God van wie hulle in 'n gelofte 'n oorwinning afgesmeek het. Hul koers word gemotiveer as die bestiering van 'n mag hoër as die menslike wil: "iets groters as onself het ons gebring / iets wat later die velling van ons voortbestaan was / die taai korrethout van geloof" (r.16-18). Hierdie indruk van goddelike ingryping word gegrond op die ervaring van die gang van die natuur as bepaal en beheer deur God, en ook toegepas op die verwantskap wat die Afrikaner voel met die volk Israel in die stryd tussen die Trekkers en inheemse stamme. Dit val op dat die bestiering verwoord word in terme van die Trekkers se spesifieke verwysingswêreld - "wie druk die wolke uit teen die berge"; "wie druk die witskilde swartskilde met die assegaai van die nag"; "wie met sy eie hand / toulei die mis teen die berge op / sodat ons wyd en ver kan sien".

Die historiese gegewe word dan in die laaste gedeelte van die gedig getransponeer na die hedendaagse opset in die land wat die Afrikaner met soveel "seisoene van voorspoed en pyn" (r.32) in besit geneem het, maar wat nou "nie meer wyd of wreed" is nie (r.29). Terwyl Geloftedag steeds gevier word, is die spreker daarvan bewus dat die historiese verlede nie meer so duidelik is nie. Die oortuiging en die geloof van destyds het soveel verander of vervaag dat die land "klein en weerloos" is. Dit is duidelik dat juis die groei "uit seisoene van voorspoed en pyn / uit die eenvoud van vier mure / die groei van grond / die valsheid van lig en somer" (r.32-35) hulle onontkombaar aan dié bodem vasbind. Daar word ook ten volle kennis geneem van die "pyn", "valsheid"

en "geweld" eie aan hierdie land, maar dit is so intrinsiek verweef met die hier-wees dat dit byna gerusstellende elemente word. Dit is uiteindelik in die spanning van hierdie aarde, wat oënskynlik die balans verskaf vir die "oop hand van hierdie land", waar hulle rus kan vind; waar hulle kan

... halflyf loop in rooigras
 ... appelliefies soek en nastergal
 ... spaansriet sny
 en slaap onder die oop kaptent van die nag
 wyd gespan oor jakkalse en uile.

(r.11-15).

Daar is 'n geleidelike progressie te bespeur in die betrokkenheid van die koor by die gebeure wat in die verse "gedramatiseer" word: in "Rachel de Beer" was hulle weinig anders as omstanders; kommentators op die effek van die storm. In "16 Desember" het die koor meegedoen in die soeke na 'n verklaring vir die volk se ironiese verknogtheid aan die land, maar in die laaste gedig, "Selma Paasch" (37), neem hulle aanvanklik 'n spottend-aanklaende houding in teenoor die jong enigste oorlewende lid van 'n vermoorde gesin, word hulle later en uiteindelik veroordelend ten opsigte van die meisie se keuse om Afrika te verlaat ter wille van haar eie oorlewing.

Na aanleiding van die agtergrondsgegewens wat aan die begin van die gedig aangegee word, weet die leser met die ingang van die gedig dat "Selma" van haar ontvoerders geruil is, en toe beplan het om die destydse Suidwes-Afrika te verlaat. Dit is dus vanuit die Afrika-wêreld dat die twee kore haar in die eerste reël aanspreek, terwyl sy terug is "in 'n koel veranda-huis / agter rieme van geilgroen klimop" (r.15-16), moontlik gereed vir die terugtog na die "Saksiese storiename / Schedewitz-bei-Zwickau" (r.18-19) waar haar vader gebore is. Die koor staan duidelik afwysend teenoor die feit dat sy van die Ovambo's teruggekoop is, "geruil met beste, ammunisie / 'n koningseun!", en die minagting wat in reël 10 'n klimaks bereik ("sovéél was jy vir hulle werd") word

geïroniseer deur die aanklag later dat sy die mense tot wie sy eintlik behoort het, verrai het.

Wanneer Selma Paasch self aan die woord kom as ek-spreker, probeer sy vertel hoedat hulle as gesin "van bedding na droë loop na poenserië haasgras / altyd snuiwend teen 'n vreemde wind" onder die dwang van haar vader se "humeur" en "drif" moes trek, en wil sy skynbaar so haar aandeel in die verloop van die gebeure negeer. Dit is duidelik dat sy haarself nie kan verontskuldig nie, aangesien die koor onmiddellik daarna haar verweer interpoleer met die aanklag:

maar in jou het die krag
[verlore gegaan

êrens in jou

in die geveg het die wind sy
[wortels verloor

versyfer

(r. 31-34)

Die beskuldigende koor impliseer verder dat sy nie werklik onder dwang by die stam gebly het nie, maar as die minnares van die koning, en beskryf dan die seksuele verkeer op 'n manier wat die omgewing waarin dit plaasvind, weerspieël: "jy't jou vrywillig oorgegee / in die koninklike lapa / vibrerende witgeel kalbaste / sorgvuldig gevul met tamboersaad" (r.38-41). Haar terugkeer na "die kleur en taal van (haar) mense" (r.6) is vir die koor dus 'n dubbele verraad. Daar is verder in die gebruik van "tamboersaad" 'n duidelike toespeling op die verbintenis tussen die Afrika-gegewe van die trom (tamboer), en die in hierdie konteks verslane kolonis (tam boer).

Selma Paasch probeer weer eens (r.42-67) haarself verdedig met 'n beskrywing van die manier waarop sy deur die stam behandel is, maar dit word voortdurend gekontrasteer met tussenwerpsels van die tweede koor. Teenoor haar afwysende aanbieding van die gebeure gee die koor 'n indruk van die lewe wat sy vir haarself geëis het - een wat dui op die oorgawe aan 'n willekeurige sintuiglike ingesteldheid:

want ek wou lewe

jou hand uit die fontein getrek
 uit die borrelende pupil van
 [water
 (r.45-48);

ook in die volgende reëls:

die lewe het soos 'n aap
 aan die lou woestynwind
 [gehang

die spriet van jou tong te bewei
 die swaar blou uier van jou oë
 in 'n kraal uit te jaag en uit te
 [melk
 om trosse legendes aan jou ore
 [te hang
 jou vingers in patrone.
 (r.51-57).

Teen die ek-spreker se aandrang op haar onskuld in, dwing die twee kore haar in die volgende passasie (r.72-97) om die "werklikheid" onder oë te sien, en wys haar die verskillende keuses wat sy liever kon maak - sy kon enige van die maniere waarop haar familie gedood is, kies, en só 'n "eervolle dood" sterf. Vir die ek sou dit egter 'n nuttelose oorgawe aan die dood wees, as "'n derde nou by Karakuwisa / kop na onder in 'n vlam (sou hang) / dan het nog een verniet gesterwe" (r. 102-104).

Die reaksie van die koor in die eindpassasie is moontlik direk voorberei deur die verwysing na die dood van die gesin se oudste dogter:

Ousus en die kind in die
 [Okavango

'n ruiker bloei in Okavango

bloei genade langs die oewers
[oop
(r.90-92).

Die koor beweer in dié passasie dat dit nooit nutteloos sou wees om vir die behoud van die familieverband enersyds, en die behoud van die Afrika-bodem andersyds, te sterf nie, aangesien so 'n dood vir "die dorstige land" 'n ewige lewe en moontlike bevrugting sou beteken, en die dooie op hierdie wyse ewiglik met die aarde verbind word. Die weerstand (gesien teenoor die oorgawe aan die ontvoering deur die swart stam) sou daartoe bydra dat die volk wat besig is om die gebied in besit te neem, vaster aan die grondgebied gebind sou word, en die ewigdurende trekdrif op hierdie wyse besweer kon word. Die gedig werk dus voortdurend met die teenstrydende impulse van volksverbondenheid en -verpligting aan die een kant (wat uiteraard aan die individu 'n soort geborgenheid sou kon verleen), en die impuls om selfsugtig - ingestem op die ek se selfbehoud - te lewe.

Hierdie probleem word in verskeie opsigte in Krog se poësie belig: die stryd tussen die vroulike spreker en die man, waar die liefdesverhouding beide beskerming en blootstelling meebring; die stryd tussen die spreker-digter se verpligting teenoor man en kinders enersyds en die verpligting teenoor die poësie andersyds, en uiteindelik die disjunksie in die spreker se lojaliteit aan 'n spesifieke bodem, maar ewe belangrike afkeer van die politieke bestel op daardie bodem.

Krog se volgende digbundel, *Otters in bronslaai* (1981), word deur menige kritikus beskou as 'n "geweldige vooruitgang op haar vroeëre werk" (Kannemeyer, 1983:504), en daar word beweer dat haar vorm van "huishoudelike" poësie van die sterkste nog in Afrikaans is. Daar is egter nie so 'n groot breuk met die res van die oeuvre dat die "nuutheid" van die bundel buite 'n aantoonbare ontwikkelingslyn sou val nie. Die bundel bevat weer eens die metaforisering van die persoonlike verwysingswêreld, die soms destruktiewe en pynlike verhouding met die man, en die spanning tussen die rolle van digter, minnares, huisvrou en moeder.

Johann Johl (1981) merk tereg op dat die laaste afdeling van die bundel, "Die leeu en die roos", aansluit "by 'n lyn vanuit die debuutbundel, *Dogter van Jefta*: daar was die sluitstuk 'Die albatros van Gough-eiland' en dit het oorgegaan in die musikale en stem-gerigte verse in *Januarie-suite* wat weer uitgemond het in die korige verse 'Rachel de Beer' en 'Selma Paasch' in *Bemindte Antarktika*". Dit is dan ook dié afdeling waarop in hierdie bespreking gefokus sal word.

"Die leeu en die roos" bevat verwerkings van gedeeltes uit die dagboeke van Susanna Smit, vrou van die Voortrekkerpredikant Erasmus Smit, en betrek veral die vermoë van die skryfproses om aan die posisie van die lydende vrou uiting te gee; om die lyding juis te besweer deur die dokumentasie daarvan. Die objektivering hier deur middel van die ingesteldheid op die spektrum van 'n Afrikanervrou uit die negentiende eeu, haar ongelukkige huweliksverhouding en haar volk se stryd om oorlewing in en verowering van die binneland, word op verskeie plekke in die bundel voorberei in verwysings na die posisie van die hedendaagse Afrikaner, en meermale ook verbind met die skryfproses. So byvoorbeeld geld die verband veral die reeks gedigte "vyf horries van a.e. samuel (geb. krog)", waar die spreker se drogbeelde wissel van die oorgawe aan die verleidelikheid van die minnesanger ("visioen van die sanger" - 21) tot die sien van die skryftafel - die digter se werkplek - as "warm en bloederig soos 'n pasgeslagte karkas" ("visioen van die lessenaar" - 23) tot die besef dat die volk waarvan sy deel is, "na drie eeue nog niks anders (is nie) / as 'n stukkie curiosum westers" ("visioen van 'n nasie" - 25).

Die Trekkers se geloof dat hulle 'n goddelike roeping vervul met hul trek word weerspieël in die motto tot die slotreeks. Die motto is skynbaar oorgeneem uit die bronteks, waarin Susanna Smit die neerpen van haar ervarings - en by implikasie dié van die hele groep - beskou as 'n reis na en eerbetoning aan die God wat hulle lot bestier. Dit word

onmiddellik weer opgeroep in die eerste vier reëls van "Graaff-Reinet 7 Junie 1813)" (61), waarin die Ou-Testamentiese Derde Gebod geïnvokeer word. In die lig van hierdie gehoorsaamheid aan die wil van haar moeder wag die dertienjarige bruid op die koms van haar eggenoot, en beleef sy 'n reeks koorsdrome, die eerste waarvan 'n ritueel waarin sy deur die Christus-figuur gedoop word, en dus op persoonlike wyse uitgestuur word as een van die "lote aan die wynstok":

gras spring tot vlam, skroei en verblind
my, u skril, agtjarige meisiekind

wat bodemhelder lafenis móés proe. Kuile
water vlerk u hande sag soos duiwe

terwyl U my doop. En vir altyd kyk hoe ek
met botselblaartjies uit wingerdoë loop.

(r.21-26).

Gelouter deur die vuur en die doop, en in gewaande helderheid, beskou sy dan verder haar huwelik as 'n afbeelding van die huwelik tussen Christus en die gemeente van gelowiges, sodat die bruidspaar in die visioen tekenend is van die suiwerheid en die verheerliking van God wat die huwelik tussen sy Seun en die "Bruid" impliseer. Daar wag op hulle 'n "witgedekte bruidsbed" (r.30), en hulle reis deur 'n versierde landskap waar hulle begelei word deur 'n skare ander "heiliges" in 'n optog wat herinner aan die intog van Christus in Jerusalem:

... Ons sien skares in wit.

Lang regop vrouens lag en bid

en sing. En mans so sterk soos leeus
skiet skitterende pluime soos sprees

uit wingerde. Oor my wange ritsel
rose - ons is deel van die optog na die hemel.

(r.33-40).

Die verwysings na die leeu in hierdie gedig en in die visioen van "29 Augustus 1838" (64) het eerstens die funksie om die uitverkore Israelitiese stam Juda met die getransponeerde gegewe te verbind, maar dit bevat terselfdertyd die manlike seksuele viriliteit wat in "by die skryf van 'n M.A.-verhandeling" (13) ook voorkom. Die "leeu" bewerk dus 'n vereniging tussen die godsdienstige toewyding en die toewyding wat die vrou aan haar man het. Dit aktiveer die suggestie van seksuele verkeer in die reekstitel, waarin die roos as simbool van skoonheid en vroulike seksualiteit in die mees liggaamlike sin figureer. Soos in "by die skryf van 'n M.A.-verhandeling" bevat die manlike viriliteit weer eens tekens van 'n dierlikheid en die manifestering van die manlike meesterskap, terwyl die voorkoms van die "lang regop vrouens" wat Susanna in haar droom sien, duidelik gekontrasteer is met hierdie beeld van die mans. Die onderwerping van die vrou gaan in "29 Augustus 1838" (64) gepaard met haar onderworpenheid aan die wil van God aangesien die leeu saam met 'n "Engel" uit 'n soort tempel verskyn, en die engel meedoen in haar verswelging deur die dringende krag van die dier se "half-oop bek" (r.9): "Uit sterk pootsakskedes peul sy naels / om sy kloue stadig oor my uit te strek... // Ek druk my wang teen die pelswarm huid, / my vingers in die vag. Bewend sien ek / vlerke septerslank en hortjiedig om my sluit." (r.11-15). Dit val op dat die spreker juis in die droom haarself met die oorgawe vereenselwig, terwyl sy byvoorbeeld by die dood van haar seun haar opstandigheid teen die "wil van God" moet besweer deur haarself te dwing om te skryf: "God se wil is my beswil. Susanna, skryf neer!" ("Langs die Sandrivier 29 Julie 1837" - 63).

Bewus van haar man se swakheid, sy voorliefde vir drank en swart vrouens, staan die spreker in die gedig "Pietermaritzburg 13 Junie 1847" (67) ten volle in konflik met die man. Terwyl die politieke impuls vir die gedig deur die voorafgaande gedig ingelei word, verskuif dit tot randgegewe, en kom die politiek binne die huweliksverhouding in die sentrum van die gedig staan. In "Pietermaritzburg 9

Junie 1842" (65) word die rol van politieke aggressor omgeruil, en is dit 'n groep vroue, van wie Susanna Smit skynbaar 'n leier is, wat die konfrontasie op die spits dryf. Dat die rolle in die huwelik reeds omgekeer is, blyk uit die strofe waarin Smit probeer om sy vrou tot bedwang te bring, maar sy hom snydend op sy swakheid wys:

"Hou jou hieruit. Terwyl jy met aangeklamde
bene rondval en heulerig prut,
dra ek vandag jou kruisbande."

(r.26-28).

Die eerwaarde se weiering om Natal te verlaat in die tweede "Pietermaritzburg"-gedig (67) gee aanleiding by Susanna tot 'n bestekopname van hul lewe saam: hoe haar man haar "daardie eerste nag" met "jare se opgehoopte gulsigheid" (r.7-8) tot minnares gemaak het; hoedat daar in die verhouding gedurig die teken van verowering, oorheersing en geweld was ("sonder teëstribbel // kyk ek hoe fyn knopies van my nagrok spat." - r.12-13). Hierdie opset het egter verander, ook waarskynlik vanweë die feit dat "in dertig jaar ... slegs 'n enkele spatseltjie gevat" het van die kinders wat sy begeer en die eerwaarde belowe het ("Jy prewel / hoe jy my vol seuns gaan broei..." - r.10-11). Daar blyk in dié suggestie dat die egpaar slegs een seun gehad het, 'n mate van manipulasie aan die kant van die digter te wees, aangesien hulle wel twee seuns gehad het; een van hierdie seuns is dood sonder dat sy hom van sy redding tot die Hiernamaalse lewe kon verseker (vergelyk "Langs die Sandrivier 29 Julie 1837"). Dit is nie alleen die seksuele verhouding wat gefaal het nie, maar ook die mislukking van hul goddelike verpligting om kinders te hê en hulle "na God se wil" groot te maak, wat die ontnugtering vir die vroulike spreker veroorsaak. Sy het die huwelik binnegegaan met die oortuiging dat sy die wil van God volvoer deur haar verbintenis met die strewe van die Trekkers, en dat sy as vrou van die predikant 'n besonder verantwoordelike en geseënde posisie beklee. Hierdie ideaal word egter vernietig en Susanna is pynlik bewus van die mislukking daarvan. Die drif waarmee sy die godsdienstige roeping aanvaar het,

verander uiteindelik in 'n drif wat haar toelaat om dié van die eerwaarde te ewenaar - dit stel haar in staat om die eerwaarde te beoordeel vir die man wat hy werklik is, en haar oordeel is besonder skerp (67):

... Op Kookfontein
begin my vuur jóú meet, hitte hitte skroei.

Toe word jy jakkals, nee, hiëna
wat sluip-sluip aas waar oorvloed is.

(r.15-18).

Waar dit aan die begin van hul huwelik die man was wat die rigting van die seksuele spel bepaal het, is dit nou die spreker wat die toenadering soek op grond van haar eie seksuele behoeftes, maar deur die man verwerp word. Sy probeer om met haar vroulikheid hom te bereik, maar hierdie natuurlike liggaamlike potensiaal verwyder hom net verder van haar af, en dit is alleen in die droom dat sy daarin slaag om die seksuele verhouding te laat herontwaak. Hierdie onvervuldheid gee daartoe aanleiding dat sy hom op 'n ander wyse moet "troef" - met haar vermoë om die taal te manipuleer, en die spreker vorm 'n direkte skakel met die vrou van die digtersfiguur in die gedig "'n volk bring hulde'" - 11). Dit is dan ook met die woord dat sy hom "soos 'n aasvoël plunder" (r.29); selfs sy dokumentasie van hul lewe na haar sin skik, en uiteindelik "uit (haar) lewe skroef" (r.32).

Die spreker is nie onbewus van die feit dat sy self nou aasdier is nie; die gevaar wat die taal vir die verhouding inhou, is reeds voorspel in die voorafgaande gedig, waar vir Susanna gesê is "'Jy is 'n skande vir jou man!'" (r.21). Daar is in die ampse gelykstelling van sy verraad met haar skrywery die self-relativerende suggestie dat sy self skuld aan die mislukking van die verhouding het - hoewel sy sodanige skuld in reëls 33 tot 36 van haarself probeer afskuif. Die gedagte van skuld bly nie uit nie, en die terugkerende verwysing na die "ongerredde kind" (r.38) lei die spreker tot die besef dat die hele verhouding in die

teken staan van verwringing - ook háár hande "touplei 'n buskruitspoor van verminking" (r.39). Sy laat egter nie toe dat haar skuld haar van stryk bring nie, en gaan onverstoord voort met die "plundering" van hul verhouding:

Maar vanaand, Eerwaarde Smit,
 traak dit my nie. Ek trek.
 En ek los jou hier. Ek skop jou onder die tafel
 in, maak my nagemmer oor jou leeg.

(r.41-44).

Dit val op dat die "trek" steeds vir die spreker die geleentheid tot herstel, tot redding of uitkoms bied. Dit is dan nie sodanig die politieke beweegrede wat haar vasberade maak om te trek nie, maar eerder die kans om deur die "reis na God", en in die moontlikheid om uiteindelik tog 'n deel van haar roeping te vervul, die werklikheid van haar mislukte verhouding te ontvlug. Daar word dus hier ook die wedersydse verbintenis geskep tussen aan die een kant die Afrikaners se oortuiging dat hulle "in godsnaam" moet trek, en aan die ander kant die soeke na eie gewin op 'n aardbodem wat hulle in besit kan neem. Die suiwerheid van hul motiewe word bevraagteken juis in Susanna se laaste woorde aan haar man: sy stuur hom om "in godsnaam" (r.51) nie langer haar lewe te besmet nie, maar eerder in die "donkerder malings" (r.35) van ander vroue "die reuk / van wyn en tandgoor asem" (r.47-48) sy "nattigheid en slym" (r.50) agter te laat. Haar finale verwerping van die man aan wie sy verbind is, dra dus die implikasie dat vir Susanna, die eerwaarde en die Trekkers die behoud van die self ewe goed regverdig kan word as die "nasionale strewe na vryheid" soos deur God aan hulle opgedra.

Die spreker se verwerping van haar man laat haar 'n eensame vrou - 'n vrou wat alleen die droom en die woord oor het om God mee te dien, soos ook uit die motto van die reeks blyk. Dit is dan 'n spreker wat - hoewel enigsins newelagtig - in noue verbintenis is met God; in die gedig "Pietermaritzburg 6 Mei 1857" (70) sien sy in die "maanlig oor die dekgras" (r.1) dat God met haar in gesprek wil tree. Hierdie gesprek

vind plaas in die vorm van nog 'n visioen wat herinner aan die visioen van haar doop aan die begin van die reeks. Terwyl vuur op verskeie vlakke in die gedigte voorkom, en die leeu as simbool van die son ook vuur verteenwoordig, speel vuur hier die rol van suiwerende vernietiger. In 'n apokaliptiese toneel sien Susanna hoedat die vuur by haar "kosbare meule" begin, en met toenemende intensiteit - van kleur sowel as klank - deur "huishoudelike" ware swiep en dit tot as verbrand:

my kosbare meule raak aan die brand;
die vlammetjies, boertig van kleur,
pant rakelings aaneen tot marankas,

knal tot vlam, tot vuurtamboer
waarin bakke oorkantel met vlamme,
bral om die as, waansinnig woer en sied.

(r.7-12).

Die vuur verswelg ook menslike figure in 'n liggaamlike bestek wat die geheel betrek: vanaf die raamwerk van "vlammende ribbes, rugstring kole" (r.14) tot die setel van die denke tot by die sentrum van seksualiteit. Die wyse waarop die verskillende liggaamsdele naasmekaargeplaas word, suggereer dat daar by die mense wat Susanna in die droom sien, en by implikasie ook by haarself, 'n voortdurende vereniging van die liggaamlike en die geestelike of mentale funksies was. Die opname van die verwoesting is besonder noukeurig en snydend, maar die meedoënloosheid van die spreker se blik word moontlik opgehef wanneer sy die vernietiging van die menslike gestalte verwoord as "Die teerheid van 'n roetfyn skelet -" (r.21). Dit maak die oorblyfsels van die "geliefdes" broos en nietig, en omdat dit juis die spreker is wat die toneel só waarneem, mag dit wees dat die vernietiging by die spreker 'n deernis laat ontstaan teenoor die mense - onder wie noodwendig Eerwaarde Smit - wat almal deel was van haar mislukte lewe.

Sodanige "deernis" laat die figure egter nie aan die geweld van die vuur ontkom nie - hulle word totaal opgeneem in die

"dreunende roos van vuur" (r.24). Die visioen skyn uiteindelik nie verwoesting te bevat bloot ter wille van verwoesting nie, maar om 'n suiwering teweeg te bring. Op hierdie vlak word die spreker self ook betrek: die verband wat die gedig het met die eerste in die reeks, waar die jong Susanna gelouter word deur beide vuur en die doop, veroorsaak dat sy as waarnemer ook in die proses opgeneem word, en dat die vernietiging van haar lewensroeping en haar gereduseerdheid as 'n vrou vir wie in die volgende gedig die "onderskeid tussen droom en kamer // ... al hoe swakker (word)" in die visioen geprojekteer is.

Uit die chaos van die gewaande apokalips kom 'n vereniging van die twee sleutelgegewens in die titel van die reeks te voorskyn. Die kantelende, verkoolde "mens" word gesuiwer en opgeneem in wat blyk die noodwendige uiteinde te wees van die verbinding tussen die skoonheid en die drif - essensieel die oplossing van die spanning tussen die teenoormekaargestelde man en vrou, en dié tussen die vernietigende mag van woorde en die skoonheid van die poësie. Dit is belangrik dat die "vuur" aan die einde van die gedig die vorm van 'n roos aanneem, aangesien dit mag suggereer dat die skoonheid nie sonder die vuur kan bestaan nie, maar dat die suiwering uit die vuur 'n essensiële skoonheid kan voortbring, en dat die skoonheid uiteindelik die doel van enige louteringsproses is. Die leeu is ook in hierdie gesuiwerde eindbeeld terug te vind, aangesien die leeu in die siklus 'n verteenwoordiger is van die vuur. Die slot van die gedig wys dan moontlik op die onafskeidbaarheid van die twee elemente - die man en die vrou - en die verweefdheid tussen dié noodsaaklike vereniging en die skeppingsproses.

Die suggestie dat die skoonheid in die vorm van die taal - poësie in die konteks van die bundel, maar vir Susanna uiteraard haar dagboeke - uit 'n chaotiese lewe te haal is, word tot 'n hoogtepunt gevoer in die laaste gedig van die reeks, "Pietermaritzburg 6 Augustus 1863" (71). Uit die datering van die dagboekinskrywing is dit duidelik dat die spreker nou reeds 'n bejaarde vrou is, en die eerste drie

hierdie "suurstof" is dit vir die spreker moontlik om 'n ander goddelike opdrag uit te voer: om nie sodanig deel te wees van die "optog na die hemel" nie, maar binne die bestek van haar historiese en geografiese "brons geskubde Drakensberg" (r.24) 'n lewe te dokumenteer en "niks giftigs agter ooglede (te) verberg" nie - selfs al sou sy haar "familiefigure as beeldmateriaal" daardeur skade berokken.

Hierdie eindreëls is dan 'n direkte terugverwysing na die stryd van die spreker in die bundelgedeelte voor "Die leeu en die roos" om te midde van huislike chaos en 'n soms wankele huweliksverhouding as digter te bly bestaan - veral in byvoorbeeld "hoe en waarmee oorleef mens dit?" (39). Dit is verder 'n intertekstuele verwysing na 'n gedig van Erica Jong in haar bundel *At the edge of the body* (1979); 'n verwysing waarmee die spreker binne 'n kader van outeurs geplaas word, en die belang van die skryfaksie nie alleen as suiweringsproses vir Susanna Smit nie, maar by implikasie vir alle digters geld. Terselfdertyd speel die verwysing vroeër in die bundel na 'n gedig van Elisabeth Eybers ("weer eens" - 38) waarin die woord vir laasgenoemde digteres die hoogste prioriteit geniet, op hierdie reëls in. Die spreker in Krog se vers vergelyk haarself met Eybers en twee ander digters, vermoedelik Ingrid Jonker en Lina Spies, en besluit dat sy weier om te kies tussen minnares-wees, moederskap en die digterskap.

Die weiering van die digter-spreker enersyds om tussen haar verskillende rolle te kies, en haar vasberadenheid andersyds om "niks giftigs agter ooglede (te) verberg" laat in Krog se poësie 'n besondere soort spanning ontstaan wat teen die agtergrond van "hierdie brons geskubde Drakensberg" in haar volgende bundel, *Jerusalemgangers* (1985) ook 'n groter politieke, geografiese en sosiale dimensie in die spanning betrek. Die titel van laasgenoemde bundel word ontleen aan die verhaal van 'n groep Voortrekkers wat geglo het dat hulle Jerusalem, die ware Godstad, kon bereik deur met die Limpopo langs noord te trek. In *Jerusalemgangers* bly die politieke dimensie egter nie beperk tot 'n enkele rubriek of tot die geskiedenis van die Jerusalemgangers nie. Veel

eerder word dit 'n verkenning van die mens in die algemeen se soeke na 'n volmaakte tuiste. Die verwewing van legendes en mites uit sowel die wit as die swart verwysingswêreld dien saam met die situering van 'n belangrike deel van die bundel in 'n plattelandse Afrikaanse omgewing om die dinamiek van die bundel te verbreed (Kannemeyer, 1988:365 e.v.).

Die gedig waarmee die bundel 'n aanvang neem, "canto" (7), kan as motto beskou word, aangesien die lied 'n inkantering is juis van die vereniging van beide Afrika- en Europese elemente in die historiese inslag van die bundel. Die gedig "canto" gryp terug op die vyfde boek van die epos *Os Lusíadas* van die Portugese digter Luis Camóès, waarin die legendariese bese windgees Adamastor om die Kaap van Storms sou heers. Op sy ontdekkingsreis na die Verre Ooste kom Vasco da Gama die gees by die Kaap teë, en die gees waarsku dat hy die vloot op die terugreis na Portugal sou vernietig. Sy planne word in die war gestuur deur die ingryping van die gode, vernaamlik die nimf Thetis, wat die reis goedgesind was. Die samestelling "Adamastor" verteenwoordig verder 'n vereniging van die oer-aardse en die kosmiese in die versmelting van die eerste aardmens - Adam - met die sterrewêreld (wat by implikasie ook die godedom in die epos insluit). Hierdie gegewe sluit dan aan by beweringe dat die eerste mense in Afrika geleef het, en aktiveer Afrika as kontinent van oorsprong, maar in die konteks van die Jerusalem-gangers en die naam van die groep se leier, Adam Enslin, ook die kontinent waarop dié mense wat daar woon, hul uiteindelijke rus moet vind.

In die tradisie van die allegoriese elemente in die *Os Lusíadas* bewerk die digter in "canto" die verhouding tussen Adamastor en Thetis tot 'n sensuele veroweringspel, wat weens Adamastor se versmorende liefde vir Thetis lei tot die vernietiging van die vroulike personasie. Hierdie bewerking is 'n vooruitwysing na die spanning tussen man en vrou, wat reeds vroeër in die Krog-oeuvre so 'n belangrike motief is, en wat in hierdie bundel op eweneens fel wyse deurleef word. Die gedigte wat daarop volg en waarin met gegewens uit

Afrika-legendes gewerk word, word voorberei deur die wyse waarop in "canto" 'n beeld van Afrika geskep word. Die vasteland is "gul" (r.1), maar bevat terselfdertyd die bedreigende elemente van 'n "wolkvormige reus of swart / pistool waarteen haelskuim strand op por" (r.2-3). Dit is op hierdie "gul kontinent" dat die figure in die bundel vir hulself 'n tuiste moet vind, hetsy dit "Ntombazi" is wat saam met 'n hiëna opgesluit word (9); die wit skipbreukeling "Bessie" wat so gewoon raak aan haar lewe saam met die Abelungu-stam dat sy nie na die "Europese" lewenstyl wil teruggaan nie (11); die sanger "Peter Labase" vir wie die land vreugde én woede bring (13), die dorpsvrouens in die haarsalon (32) of die "Jerusalemgangers" wat met 'n gewaande "Nyl" langs na Jerusalem probeer trek (55-64).

Hierdie tuiswees op Afrika-bodem staan dus dikwels in die teken van die kontrasterende elemente eie aan die "drywende groteske hart" met sy "punt swaar suid gepunt" ... "onder sterrekruis". Die manlike spreker in die "liefdeslied na die musiek van K.E. Ntsane" (13) bevind homself in 'n land waar die wette van die "voorvaders" vir hom nog geld, maar 'n land wat eweneens gekenmerk word deur die teenwoordigheid van wit setlaars. Hy staan aan die een kant van 'n rivier wat hy noem die "Grys Een", en wil die rivier oorsteek om by die geliefde te kom "wat alleen sit / alleen onder die wilgerboom ontspanne sit" (r.5-6). Hoewel sy mede-spreker (die gedig verbreek weer eens die monologiese tradisie van die poësie), die vroulike geliefde, skynbaar nie self vir "Mohlalefi" gekies het nie, is sy op sy koms voorberei. Sy is gewillig om met hom saam te lewe, aangesien dit in die "hoë samekoms by Mokgatjane" (r.10) so besluit is. Hierdie gewilligheid om die wil van die stam te gehoorsaam, word geëggo in Mohlalefi se versugting na die "dae van die voorvaders / toe hulle geveg het vir dié land." (r.17-18).

Dit is asof die rivier meedoen aan die manlike spreker se groeiende ontsteltenis deurdat dit "sny oor die plase van wittes / reptiel wat dongas byt uit die grense" (r.14-15). Terwyl die geliefde in die vierde strofe aan die ander kant van die rivier wag, neem sy Mohlalefi waar op 'n wyse wat

herinner aan vroeër waarnemings in die Krog-oeuvre van die man as roofvoël; as veroweraar. In hierdie gedig het die roofvoël-verwysing 'n seksuele implikasie, maar ook reeds die suggestie van trotse bloeddorstigheid wat vooruitskouend is op die verandering later in die gedig van die verwagte minnaar in 'n kryger, sodat die "seksuele roof" aanneembarder word. Wanneer sy in die sesde strofe weer aan die woord kom, is die jongvrou elektries gelaai van afwagting:

Mohlalefi staan oorkant die rivier
 deur die water sal hy na my toe kom
 ek is vol elektrisiteit my vel is lig
 elke sening glans soos 'n gloeilamp
 ek soek na jou ore tussen my hande
 my lyf op jou matte sal smelt soos botter.

(r.31-36).

Dit val op dat die vroulike spreker haar afwagting verwoord in terme van moderne uitvindings wat uiteraard met die witmens saam haar wêreld binnegekom het. Daarteenoor vind Mohlalefi die witmens se tegnologie belaglik, en gee byvoorbeeld aan die trein 'n klankmatig bekende naam. Hy noem dit verder 'n "duisendpoot wat klink / wat rook soos kettings agterna sleep / wat 'n grashoed onderstebo dra" (r.26-28). Sy beskouing van die trein suggereer dat die koms van sodanige tegnologie noodwendig die gevangenskap teweegbring wat in "kettings agterna sleep" geïmpliseer word; hierdie uitwerking is veral nadelig vir die spreker en die mense na wie hy in die gemeensame voornaamwoord "ons" verwys (r.30) - hulle word "pikswart" agtergelaat.

Uiteindelik verhinder Mohlalefi se verbittering dat hy hom kan aansluit by die een wat "alleen onder die wilgerboom ontspanne sit". Hy moet getrou bly aan 'n ander opdrag van die voorvaders: "Tilane roer sy baard in die graf" (r.38), en hy moet daarna luister eerder as na die aanloklike gegloei van die "Moratuwa liefste" (r.37). Die woede oor die indringing in die land "waarvoor die voorvaders geveg het" dwing hom om soos 'n slang te seil, 'n transfigurasie wat

hom dieselfde potensiaal gee as wat die rivier het. Ook hy kan nou "sny oor die plase van wittes" en "dongas byt uit die grense" in 'n poging om die pyn wat elke dag deur die "oggendlig oor Thaba Tseko" aangekondig word, te bestry.

Sy behepthed met die verlies word in die slot van die gedig tot so 'n klimaks gevoer dat selfs die water wat die twee geliefdes geskei het, maar terselfdertyd vir Mohlalefi 'n inspirasie was en simbolies is van lewe en die ewige verloop daarvan, verdamp. Aangesien die spreker sê dat die water verdamp het "terwyl ons kyk" suggereer die slot moontlik dat die oproep om kryger te word so dringend is dat daar nie ruimte is vir tydverwyl met die liefdespel nie - die stryd waartoe hy gebore is en deur sy voorvaders voorbestem is, behoort bo alles voorrang te geniet. Terselfdertyd staan die toewyding aan die stryd in die teken van moontlike selfvernietiging - die kryger is daarvan bewus dat dit nie sonder pyn kan plaasvind nie.

Dat die swart sprekers in hierdie gedig gesien kan word as metafoor vir die digter-spreker se eie stryd en wisselende vlakke van toewyding, word in die gedig "gesegdes" (17) gesuggereer. Dit is nie langer net die spanning tussen die lojaliteit teenoor die geliefdes en die lojaliteit teenoor die poësie wat ter sprake kom nie, maar 'n wyer politieke bewussyn wat reeds voorberei is deur die hantering van potities-historiese figure soos Selma Paasch in *Beminde Antarktika* (1975) en Susanna Smit in *Otters in bronslaai* (1981). Die skerp skeiding tussen die wêreld van wit en swart in een land word geïllustreer aan die hand van 'n toneel van 'n groep swartmense waar die spreker homself binne die gemeenskap van bekendes bevind, en dan die luisteraars voorberei op 'n mondelinge tradisie van gesegdes. Die mondelinge tradisie waarvan die gedig spreek, word voorafgegaan deurdat die spreker die geborgenheid van sy vertelsituasie indeksmatig inlei:

die bier is gebrou
 die nag is koud
 sluit die deur teen spoke

teen geeste van die nag
 die lui-perd hoës in die klipskeur
 hy is alleen en hongerig
 ons hierbinne is warm en geselserig:

(r.1-7).

Dit is die witmens wat met "babas in kantige eiers van glas" (r.10) in die eerste "gesegde" aan die beurt kom as 'n ongewone verskynsel - op dieselfde vlak as die "tokkeloste" wat "in die wit klose hurk" in die tweede (r.12). Terwyl die inleidende strofe en die kontrasterende gesegdes 'n soort naïewiteit by die spreker suggereer, lewer die derde gesegde verrassend skerp kommentaar op die status van swartmense wat, hoewel hulle ook op hierdie bodem gebore is, vereng word tot randfigure in die sosiale bestel.

Die uitspraak betrek, veral in die kontrastering van die mondelinge tradisie waarin die elemente in die eerste strofe uitnemend metafore sou kon wees, ook die hele Suid-Afrikaanse literatuurtradisie. Hoewel Krog se poësie uiteraard daarby ingesluit word, word die laaste strofe 'n aanklag teen dié spesifieke bundel se hantering van die swartmens as "metafoor". Swartmense in die bundel, en dan die verwysing na swart literatuur, is metafoor enersyds vir die gekwelde digter se verbondenheid aan die Westerse tradisie waaruit sy kom, en andersyds vir haar bewussyn van die bestaan van 'n Afrika-literatuur wat sy meistens kan vertaal, maar op hierdie stadium nie haar eie kan maak nie. Laasgenoemde opmerking word byvoorbeeld geïllustreer in die gedigte "lied van Peter Labase" (13) en "liefdeslied na die musiek van K.E. Ntsane" (14), waar die digter-spreker die komposisies van ander kunstenaars nodig het as voertuie vir haar eie vers. Na 'n flirtasie met die woordkuns van die Sotho, kies die digter om die ontwikkelingsgang in die "eerste afdeling" van die bundel tot 'n slot te bring in die aanwending van wat waarskynlik in enige taal as "pittig" beskou word - die idiomatiese uitdrukking. Die gevatheid wat deur sodanige keuse moontlik gemaak sou word, word geïroniseer deur die relativerende inhoud daarvan vir die digbundel self.

Verder is daar onmiskenbaar in die reëls "maar word gebruik / as blote metafore" (r.15-16) 'n terugverwysing na die verse in die oeuvre waar Krog die lewens van andere - insluitende haar gesin - gebruik as poëtiese boustof. Hierdie gebruik van objektiveerders word voortgesit in die volgende reeks van dertien gedigte in die bundel, die afdeling "ons dorp" (18-34). Daarin word die motief van die man-vrou-verhouding weer eens aangeraak, soms op makabere wyse, en die skeiding tussen wit en swart volgens Kannemeyer (1988:367) aanvanklik byna as tersyde betrek, maar uiteindelik in die slotgedig van die reeks ten nouste gekoppel aan die wrang verhouding tussen man en vrou.

In "ons dorp IX" (28) word die man en vrou teenoor mekaar gestel in die intieme ruimte van hul slaapkamer "weerskant ons roomkleurige bed" (r.2), en is albei in die kwesbare posisie dat hulle "half ontklee" (r.1) is. Die felheid van die atmosfeer van stryd tussen die egpaar word verskerp deur die feit dat hulle "kaalvoet op 5 skildmatte / vir mekaar staan en skree", en die "skildmatte" verbind hulle situasie met een van die "metafore" vroeër in die bundel - die swart kryger in "liefdeslied na die musiek van K.E. Ntsane" (14). Terwyl die proses van ontkleding voortgaan, beskuldig die spreker haar man daarvan dat hy haar in die openbaar verneder het, en in 'n poging om terug te veg, teken sy hom op sy mees kwesbare: op neerhalende wyse beskryf sy die verwydering van sy mees private kledingstukke en die ontbloting van sy seksualiteit ("jou klote skil / jy uit 'n tightfit onderbroek in pajamas" - r.7-8).

Hierdie behandeling van die man dien as voorbereiding van die vrou se reaksie op die man se beskuldiging van haar "onhoudbare arrogansie" (r.9), aangesien sy weet dat sy deur die taal met hom kan kragte meet. Terwyl sy dit in die gesprek nie verbaliseer nie, is die gedig uiteindelik as monoloog illustrasie daarvan dat sy met hom net so meedoënloos kan omgaan soos byvoorbeeld Susanna Smit in *Otters in bronslaai* met die Eerwaarde Smit omgaan:

jou, my liewe man, kan ek met 'n paar sinne kloof
blitsig jou binnegoed oor die koffietafel spil

met 'n paar leestekens
hande afdroog

(r.11-14)

Die klankmatige ooreenkoms tussen "skil", "stil" en "spil" word vanweë die strategiese gebruik en posisionering daarvan in die rusie verder aanduidend van die vernuf waarmee die vroulike spreker haar man as't ware afslag. Nadat die spreker "haar hande afgedroog het", en die liggaamlike aftakeling van die man skynbaar voltooi is, gaan die aftakeling voort op 'n vlak wat binne die konteks van die gedigreeks beskryf sou kon word as "geestelik". Die satirisering van die dorpsgemeenskap in die gedigreeks skep 'n beeld van 'n gemeenskap wat uiteraard ook getrou sou bly aan een spesifieke politieke party. Wanneer die spreker dan in reël 15 dreig om "die party" te verlaat, negeer sy die geestelike waarde van die volksverbondenheid op so 'n manier dat sy die man se verkleefdheid daaraan intens bevraagteken. Sy gaan verder deur die Bybelse verordening dat die man en vrou bymekaar hoort, te verwerp deur te suggereer dat dit vir haar moontlik sou wees om selfversorgend te leef. Die mate van onafhanklikheid word so ver gevoer dat die spreker met "soog" impliseer dat sy by haarself die noodsaaklike lewensvoeding kan kry.

Die spreker se oënskynlike vermoë om so van haar man los te breek, word egter in die volgende strofe omvergewerp deur haar bewussyn van haar eie aarseling om tot dié stap oor te gaan. Eerder as wat sy haar man luid afslag soos in die eerste vier strofes gesuggereer word, uiter sy "infantielste frasetjies ligte beskuldigings" (r.18). Hierdie onmag is moontlik juis geïmpliseer deur die feit dat die spreker haar wraaklus nie teenoor die man uitspreek nie, maar haar gedagtes in die gedig uitlaat. Die spreker soek die rede vir die afkeer teen haar self ("dat in die oorkantspieël ek my nie kan verduur" - r.21), maar vind dit nie: inteendeel, sy sien net 'n weerlose vrou wie se verweer nie tot die "spulse

lyf" (r.19) van haar man deurdring nie. Sy vervat die spanning tussen haarself en die man in die teenstelling van 'n beeld van elkeen: die man se bestaan word verskans deur die viriele seksualiteit van sy liggaam, terwyl die vrou oënskynlik juis deur haar liggaamlike eienskappe, waarmee haar seksualiteit geïmpliseer word, in 'n ondergeskikte posisie is. Terwyl die vrou se borste tradisioneel gesien word as 'n aantreklike fokuspunt van haar seksualiteit, noem sy hulle hier "twee wonde" wat "wrokkig tier" (r.24). Daarmee word die implikasie gewek dat die vrou se weerbaarheid, ten spyte van haar skerpsnydende woordvernuf, deur haar eiesoortige seksualiteit ondermyn word.

In die daaropvolgende gedig, "ons dorp X // Gousstr." (29), word die ongelyke verhouding tussen die vroulike spreker en die man weer eens aangeraak. Die simbiotiese saambestaan in die huwelik, waar albei maats voordeel uit die verhouding behoort te trek, word van meet af aan gedefinieer in terme van oneweredige besit ("elke simbiose bevat 'n bevoorregte het / plus 'n nie-het." - r.1-2). Op grond van sodanige verdeling suggereer die vroulike spreker dat die minderbevoorregte vennoot as kunstenaar ("gemunt met gulle flair / talent dalk" - r.2-3) die reg het om in die kuns uiting te gee aan haar frustrasies. Terselfdertyd is dit moontlik dat die "nie-het" soveel op die kuns kan steun, en dat haar verwyte so 'n leefwyse kan word, dat dit 'n gemaklike manier is van bestaan; 'n "sindroom" (r.6). Hierdie suggestie is ook parodiërend van toepassing op die spreker in "IX" wat nie uit haar ondergeskikte plek in die verhouding kan uitbreek nie, en die woede alleen in die poësie kan uitdruk. Daarvoor misbruik sy telkens die "kinders familie" (r.6). Haar beskuldiging dat die man in staat is tot beide onsensitiwiteit en wetenskaplik skerp waarneming is dan terugwerkend op haarself, omdat sy in haar waarneming (wat 'n vereiste sou wees vir die kuns) moontlik juis op verwronge wyse sien. Die huwelik staan dus voortdurend in die teken van die verskillende sienswyses, en die spanning wat daardeur geskep word, hou die spreker, ten spyte van haar vermoë om in die droom te ontsnap, in 'n minderbevoorregte posisie, aangesien die realiteit van die

rol as vrou en minnares haar dwing om haar met die man te versoen ("haar knieë aan flarde sy pleit / skuldig" - r.9-10).

So 'n gedurige wisseling tussen die oorgawe aan die beskuldiging in die droom en die behoefte om "realisties" met die man saam te leef - dit wil sê die verskil tussen het en nie-het - is nie beperk tot landspolitiek nie, maar is die politiek ten grondslag van die huwelik self. Dit veroorsaak dat die spreker aan die einde van die sonnet en aan die einde van die digproses na die huwelik en na haar man terugkeer en die wisselgang volvoer deur die seksuele eenwording.

Die ontvlugting in die droom, en die gevolglike weglating van sommige aspekte van haar lewe enersyds uit die poësie, en andersyds uit die huweliksverhouding, dui op dieselfde soort willekeurige weglating en willekeurige blindheid waarvan daar in die korter reeks "haplografie van (ge)dro(o)gte" (47-50) gepraat word. Die tipografiese spel wat met die titel gespeel word, buit die weglatingsaspek van die woord haplografie knap uit, en sorg vir 'n meerduidige betekenis wat op die hele reeks van toepassing is. Haplografie is gewoonweg 'n onwillekeurige taalverskynsel, maar in die reeks blyk die mate van weglating beslis willekeurig te wees. Die haplografie is gelyktydig een van droogte, een van gedroogte, een van drogte en van gedroogte. In die eerste drie gedigte in die reeks kom die haplografie ten sterkste na vore in die weglating wedersyds van wit en swart as mense uit die denkwêreld van die sprekers, sodat die land waarin beide groepe hulself bevind, gebukkend gaan nie alleen onder die verskroeiende son nie, maar veral ook onder die wedersydse geloof dat die God tot wie gebid word, net aan een behoort, en daarom die ander deel van die bevolking doelbewus sal weglaat uit die voltooiing van die goddelike wil.

Die opbou van toenemende skissie in die begrippe "land", "God" en "mens" in die reeks kom tot 'n hoogtepunt in "IV", waarin die spreker oor die vasteland terug Suid-Afrika toe

vlieg. Vanuit die vliegtuig het die spreker 'n uitsonderlike uitsig op die suidelike landskap, en by implikasie ook op die mense wat daar leef. Aangesien sy op 'n afstand na die landskap kyk, is dit moontlik dat die spreker daarom ook 'n kritiese afstand mag hê van wat sy sien, maar tog ook dit waarvan sy deel is - vandaar die potensiaal tot self-kritiek. Dit is ook hier waar die woordspel in die titel met "gedroogte" tersaaklikheid verkry: die digter-spreker moet haarself "droog" teen die aandeel wat sy in die toestand in die land het; sy moet as gedroogte bestand wees teen skuld, en daarom meedoënloos kan oordeel. Die oënskynlik groot sigruimte wat uit "ruit" (r.3) moontlik blyk, word gaandeweg verskerp, verklein en presieser: vanaf die benoeming van die oog as algemene sigsorgaan word die fokus vernou tot by die siftende, keurende "retina" (r.5), 'n spesifisering wat die moontlikheid van willekeurige weglating van sekere elemente in die landskap na die oppervlak bring. Die verwysing na "lens" in dieselfde reël wil dan die indruk skep dat dit wat waargeneem word, met fotografiese presisie in die gedig weergegee gaan word.

Sodra die waarnemingsinstansie gevestig is, begin die spreker, steeds op 'n relatiewe afstand van die waargenome gebied, dit wat sy sien, katalogiseer. Die toneel wat sy eerste identifiseer, 'n plaaswerf, heraktiveer die skeiding tussen wit en swart wat vroeër in die reeks ter sprake was, en ook die verskil tussen die "het" en "nie-het". Daar is 'n ongemaklike afstand tussen die "huisies saamgekommel met voetpaaie" (r.8) en "die werf" (r.10) wat "eenkant huiwer" (r.9), en die "onontbindbare" "puin / van glas en plastiek" (r.11-12) is tekenend van die vernietiging van "eertydse pelsvegetasies" (r.13). Te midde van die vergane wysheid waaragter alleen 'n geskende gedrog geknel deur droogte gelaat word, moet die oorblywende natuurlike dierelewe saam met die reste van ook 'n vergane, verdorwe samelewing oorleef:

troppe kiewiete stoppel klein
skildvelletjies van swart en wit
behoedsaam en slu

kolonies kierste kerse voor elke mierkatsgat
rotte draf inhalig en snuif builepes murasies
sprinkane vonk in die sandveld weg

(r.17-22).

Dit blyk uit reël 19 asof die gedragspatrone van die gierige mens selfs op die kleinwild oorgedra is. Die spreker se blik het deurlopend skerper geword en op kleiner elemente gefokus ("nader" -r.7; "naderder" -r.13; "naderste" -r.23), 'n ontwikkeling wat die denudering van die landskap met toenemende felheid moontlik maak. Dit val egter op dat die spreker in reël 25 nie die (wit)-mense soek wat die verderwing op die landskap oorgedra het nie, maar dat die kaalte die duidelikste is in die afwesigheid van swartmense. Deur die verwysing na die steentydperk suggereer die spreker moontlik dat swartmense die eerste, en by implikasie die natuurlike, inwoners en besitters van die land sou wees. Al wat egter van die natuurlike staat oorgebly het, is tekens van 'n verbraste, bevratte, kantelende puin wat steeds deur die "termietêre knatertang" ondergrawe word.

In die laaste strofe word die passasiers van "vlug 443" op hierdie bodem verwelkom, en terwyl die spreker een van die passasiers is, neem sy oënskynlik die gedaante van 'n lughawe-beampte aan, en verwelkom haarself in haar tuisland, 'n land waar die laagste vlak ("suidelikste punt" - r.31) en terselfdertyd hoogste vlak van willekeurige weglating plaasvind. Aangesien die term haplografie met taalgebruik te make het, is die aanklag dat die mense van die land die land van sy natuurlike skoonheid beroof en daar uiteindelik net die murasies van wit gemaksug oorbly, ook op die taal van die spreker, en daarom die taal van die bundel *Jerusalemgangers*, van toepassing. Die bundel getuig selfbewus van so 'n willekeurige gebruik van metafore deur die digter-spreker. Dit spreek terselfdertyd van 'n poging om te breek uit die gewoonte om haplografies te sien (die feit dat dit gewoonweg onbewustelik plaasvind, word in die bundel bevraagteken, maar nie sonder meer uitgeskakel nie). Dit is dus nie so maklik vir die spreker om as "gedroogte" haarself van die toneel los te maak nie, en die reëls in

"ons dorp X //Gousstr.", naamlik "haar knieë aan flarde sy pleit / skuldig", word hier op 'n ander vlak geaktiveer - sy pleit selfbewus ook skuldig aan die haplografie in die taal, die politiek en die menslike interaksies.

Die behoefte aan bieg, aan skulderkenning wat in die laaste reëls van die reeks "haplografie van (ge)dro(o)gte" so sterk na vore kom, word in die gedig "literatuur oor verset" (51) spesifiek van toepassing gemaak op die posisie van Afrikaanse literatuur, en op die pogings van skrywers om met die skuldgevoelens wat die spreker in eersgenoemde gedig uitspreek, vrede te maak. In die eerste strofe van "literatuur oor verset" is daar 'n spreker aan die woord wat die algemene dilemma van witmense in 'n land waar mense deur politiek noodwendig van mekaar geskei is, verwoord:

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

(r.1-4).

Binne bundelverband mag dit gesien word as 'n poging om te verduidelik hoekom swartmense vir die digter hoogstens metafoor is. Elders in die bundel, in die gedig "Natrek" (59), word die verdeling verbind met die geloofsoortuiging van die Afrikaner, wanneer die spreker byna as beoordeling van die woorde van Adam Enslin in die gedig wat dit net voorafgaan, aan God vra:

U wat gelyk onderdruk en bevry
 wat sou dit wees in die woord wit
 wat sou dit meer laat klink as swart?

sê dit, albei lê ewe op die tong.

(r.14-17).

Selfs wanneer die politiek aan die godsdiens gekoppel word, is die taal ten nouste met die onderdrukking van mense, met die maatskaplike haplografie verweef. Die bysleep van die

taal hier is moontlik ook 'n refleksie van die feit dat die digter veral deur middel van die taal met die wêreld rondom haar omgaan. Ironies is dit in hierdie verband dat die spreker in die "Natrek"-gedig skynbaar 'n swart spreker is - die gelykstelling van die woorde "wit" en "swart" in 'n swart taal impliseer ook 'n gelykstelling van hierdie taal met die taal van die witmens. Dit wil hier blyk dat die digter swartmense tog meer maak as net metafoor - die swart figuur in dié vers word selfstandig medespreker in die bundel. Die swart spreker lewer naamlik ideologiese (en by implikasie kunsteoretiese) kommentaar op dieselfde vlak as byvoorbeeld dié in in "literatuur oor verset". Op hierdie wyse word daar ook meer geldigheid verleen aan die saamgebruik van Sotho en Afrikaans in "die lied van Peter Labase" (13).

Die volgende strofe van die gedig lewer meer spesifiek kommentaar op die "betrokkenheid" van wit, Afrikaanse literatuur. Hoewel die wit skrywer bewus mag wees van die onregverdighede in die bestel, behoort die literatuur nie daarby ingesleep te word nie, aangesien die stryd om gelykheid "nie wit, maar swart se stryd" is. Terwyl dit die mening van een deel van die spektrum van wit skrywers mag wees, verwys die volgende reël na die romans in Afrikaans waar daar op moontlik kunsmatige wyse probeer word om die verskille tussen wit en swart te ignoreer, en die literatuur juis deur die "neutraliteit daarvan tog by die stryd betrek word. Hierdie krisis in die literatuur veroorsaak dat die "afrikaanse skrywer" "mismaak" "net neurose" "bely" (r.7). Dit is volgens die spreker alleen die dig in die self in; die selfbewuste belydenis van private skuld aan die kant van die wit skrywer as boustof wat die literatuur aan die gang hou. Die wit skrywer word egter soveel geobsedeer met skuld, dat hy homself, sy taal en sy godsdiens gedurig ondermyn in die hoop dat dit die skissie wat juis deur daardie elemente ontstaan het, tot heelheid kan tóé-dig. Vandaar die byna-selfmoordagtige laaste strofe, waarteen die spreker veral in die gebruik van die afwysende "dus" in reël 10 afkeurend staan:

as opregte stoere Calvinis
 wil wit dus nou keel-af
 verbrand verbloei totdat
 waar wit was nou heelte is.

(r.9-12).

Die digter-spreker in die bundel *Jerusalemgangers* bevind haarself dus eerstens in die posisie dat sy op 'n wrede kontinent tuis moet wees, dat sy in daardie konteks as sowel digteres, minnares en moeder moet funksioneer. Uiteindelik moet sy as Afrikaanse skrywer wat bewus is van die puin waarin die land homself bevind, 'n balans vind enersyds tussen die drang om aktief teen die deelname aan die vernietiging te dig, en andersyds die neiging tot die soort selfvernietiging waarvan die laaste strofe van "literatuur oor verset" praat. Die Afrikaanse spreker se poging om deur homself "keel-af" te skryf 'n waarskynlik onbereikbare "heelte" te bereik, skyn dan 'n hedendaagse herhaling te wees van die fatalistiese trek van die *Jerusalemgangers*, wat in die gesig van die dood bly trek het omdat hulle daarvan oortuig was dat dit die enigste manier was om die volmaakte toestand te bereik. In weerstand teen dié soort skrywe probeer die digter in die bundel met die teenstrydende elemente in haar menswees vrede maak, ten volle bewus van die feit dat die Jerusalem vir haar slegs hier ter plaatse is, en dat sy aan die onversoenbares daarvan nie kan ontkom nie.

Vanaf die jeugdige *Dogter van Jefta* in 1970 tot by *Jerusalemgangers* in 1985 ontwikkel die ek-spreker met die voortdurende bewussyn van die digterskap deur die ervarings van liefde en moederskap, teleurstelling en pyn tot 'n gekwelde, volwasse vrou. Ten spyte van die voortdurende pogings om die eie ervaring te objektiveer, bly die digter gebonde aan die wêreld waarvandaan sy kom. In die bemoeienis met "objective correlatives" wat in Afrika, en dan in Suid-Afrika tuishoort, speel die Suid-Afrikaanse milieu toenemend 'n belangrike rol - nie net in die uiting van liefde vir 'n verruklike landskap soos byvoorbeeld in die gedig "een-dimensionele lied vir die noord-vrystaat, meer spesifiek

middenspruit" in *Otters* nie, maar ook die sosiale dimensies van haar "allerliefste lentelose hartstaat". Dit is hierdie spreker wat in Krog se sewende digbundel, *Lady Anne*, weer eens kies vir 'n objektiveerder, hierdie keer een wat vanweë die ander herkoms en ander taal moontlik vreemd is, maar weer op grond van die gedeelde voornaam en die kunstenaarskap, sorg vir 'n komplekse interaksie van personasies en lewens, vrese en liefdes, skuld en versoeninge.

HOOFSTUK VIER

LADY ANNE BARNARD EN DIE TONGVIS AS METAFORE VIR DIE EGOSENTRIESE SPREKER IN LADY ANNE

In die ontwikkeling van die identiteit van die egosentriese spreker in Antjie Krog se eerste ses digbundels gebruik die digter dikwels "objektiewe korrelate" met wie sy vanweë hul behorendheid tot die Suid-Afrikaanse werklikheid moontlik kon identifiseer. Die relativering en parodiëring van die posisie van die outeur en 'n totale literêre tradisie vind dus tot 'n groot mate "binnelands" plaas. Kannemeyer (1988) merk egter op dat Krog in die sesde bundel met behulp van die Jerusalemgangers-gegewe 'n verbreding van die parodie bewerkstellig wat haar in staat stel om die moontlike gevaar van ruimtelike en tematiëse beperking te vermy. Die Jerusalemgangers se strewe na die volmaakte tuiste is uiteraard 'n algemeen-menslike ideaal, hoewel die spesifiek Suid-Afrikaanse konteks die identiteit van die spreker op 'n belangrike wyse belig.

Deurdat die sprekersrol voortdurend tussen verskillende personasies wissel, is daar nie een aspek van die digter-spreker se identiteit wat noodwendig die botoon voer nie. Waar dit blyk asof die "digter" daarop aandring om tussen al die ander rolle te "oorleef", word daardie egosentrisme juis gerelativeer deur die verhouding waarin die digterspersona staan met die ander figure wat in die poësie ingetrek word en deur die posisie wat sy as vrou in 'n manlik-gedomineerde samelewing beklee (vergelyk byvoorbeeld Conradie, 1989).

In die sewende bundel, *Lady Anne* (1989), fungeer die historiese figuur Lady Anne Barnard eweneens as 'n metafoor met wie die digter probeer identifiseer. Lady Anne Lindsay, die oudste dogter van die Graaf van Crawford en Balcarres, word op 8 Desember 1750 gebore te midde van groot verwagtinge vir 'n politieke leier wat vanuit die Huis van Crawford die "Skotse wit roos" op die troon sou herstel (Masson, 1948:19-20). Vanuit die staanspoor word Lady Anne dus geassosieer met 'n enigszins hermafroditiese identiteit.

Sy moes naamlik volgens voorspellinge 'n man gewees het om 'n spesifieke politieke roeping te vervul. Sy ontvang 'n opvoeding wat in die agtiende eeu vir weinig vroue beskore was, en sy beweeg in die kringe van die vernaamste intellektuele en politieke leiers van haar tyd. Sy het jarelank 'n vrugtelose verhouding met William Windham en 'n hegte vriendskap met Henry Dundas, maar uiteindelik trou sy met 'n heelwat jonger man as haarself, die "toegewyde maar verbeeldinglose" (Brink, 1989) Andrew Barnard, wat sosiaal nie heeltemal op dieselfde vlak as sy verkeer nie. Hul geldelike nood en die feit dat Barnard ongesond is, veroorsaak dat sy dikwels die "manlike" rol van broodwinner moet speel - dit is deur haar bemiddeling dat Dundas, toe Minister van Kolonies, Barnard aanstel as Eerste Sekretaris aan die Kaapkolonie. Terselfdertyd vervul sy gedurende Barnard se dienstydperk as Koloniale Sekretaris aan die Kaap die rol van eerste vrou, en moet sy haar vroulikheid gebruik onder meer "to conciliate them as much as we possibly can ... as the Dutch are said to be eager to be well with the English (Anderson, 1924:2).

Die objektiveerder wat Krog dus in hierdie bundel gebruik, is 'n uiters komplekse persoonlikheid, en haar verbintenis met die koloniale regering aan die Kaap laat die digter toe om deur die bundel 'n ingreep in die Suid-Afrikaanse politieke en maatskaplike werklikheid te maak. Verder laat die keuse van 'n metafoor met wie sy weliswaar 'n voornaam deel, maar wat op grond van historisiteit en Britse afkoms heelwat van die "digterspersoon" verskil, 'n besondere spel én spanning tussen die twee ontstaan. Dit is moontlik dat juis die "teenstelling" van Afrikaans en Engels die taalmoontlikhede vir die woordkunstenaar verbreed. In eie reg is Lady Anne ook by uitstek kunstenaar: sy is 'n bedrewe skilder en brieweskrywer. Dit is interessant dat haar vorm van literêre kommunikasie nie in haar leeftyd as "literatuur" erken is nie, maar eers heelwat later; daarby het sy lank haar outeurskap van die beroemde "The Ballad of Auld Robin Gray" ontken (vergelyk Masson, 1948:330). Net soos die digter later, is Lady Anne selfbewus oor die skryfproses, en is sy tegelykertyd aanmatigend en

relativerend oor haar eie vermoëns om die werklikheid in die woord "vas te strik":

... it would seem almost complete folly in me to describe things around me, or still more to give my miserable female notions on anything of importance ... and I promise that you shall find everything you wish to know ... from the honestest pen in the world ...

(Anderson, 1924:1).

Verder stel die afstand tussen hulle die digter ná haar identifikasie met Lady Anne Barnard in staat om ook vanuit 'n afstand na sowel Lady Anne se lewe as na haar eie moderne Suid-Afrika te kyk. Die tydsgaping tussen die lewe van Lady Anne Barnard en dié van Antjie Krog werk dus mee om gedistansieerde kritiek toe te laat. Krog kyk as't ware "met 'n ander tydsbril" na die Suid-Afrikaanse samelewing.

Saam met Lady Anne Barnard word die tongvis (waarvan 'n tekening op die titelblad afgedruk is) in die bundel ingespan as metafoor vir die digter. Die gebruik van die tekening as deel van die bundel dui vanuit die staanspoor op 'n ongewone werkswyse; die verse word ook nog verder "ingebed" in 'n "web van tekste" wat wissel van koerantknipsels, sketse, 'n verkiesingsplakkaat tot 'n ovulasiekaart. Hiermee word die konvensionele grense van die poësie nie alleen deurbreek nie, maar word daar verskeie outeurs in die bundel ingetrek om as medesprekers op te tree, en word die outonomie van die bundel by voorbaat gerelativeer.

Die "tongvis" is die eerste van hierdie byna buite-tekstuele gegewens wat dwarsdeur die bundel saampraat. Behorende tot die familie platvisse, het die tongvis eienskappe wat naamlik in die bundelkonteks 'n sentrale gegewe is. Die tongvis migreer van die oppervlak na die bodem van die see, waar dit met behulp van besonderse kamoeflering 'n geborgde tuiste vind. Verder ondergaan die tongvis 'n gedaanteverwisseling wat veroorsaak dat die vis op een sy draai en die sye afgeplat word; die oog wat op die

onderkantse sy geleë is, verskuif deur senuweesaamtrekkings na bo en die boonste sy word donker, terwyl die onderste sy dikwels heeltemal wit word. Dit is ook bekend dat die tongvis soms in die vlak water van riviermondings hou (*Wêreldspektrum*, vol. 23).

Die tongvis is dus verteenwoordigend enersyds van Lady Anne wat vanuit haar adellike agtergrond en Europese leefwyse na die Kaap migreer - letterlik na "vreemde bodems" (9) - en hier moet aanpas by 'n nuwe omgewing. Andersyds is dit verteenwoordigend van die digter wat deur die keuse van haar betrokke metafoor 'n gedaanteverwisseling ondergaan, maar ook die digter-vrou-moeder-spreker wat voortdurend op eie bodem binne die gesins- en breër maatskaplike vlak verband moet aanpas. Deel I van die bundel behels dan so 'n saamreis van die twee vroue na "benede"; 'n afstroping by sowel Lady Anne as die digter - vir eersgenoemde moontlik om "bruikbaar" te word as metafoor; vir laasgenoemde om ontvanklik te wees vir die aankoms van die metafoor in haar lewe. Die verskuiwing van die tongvis se oog bied uiteraard ook aan die digter 'n sonderlinge manier van kyk - die betrokkenheid van die senuweestelsel by hierdie aanpassing dui verder op 'n vereniging van die kognitiewe met 'n algemeen sintuiglike ingesteldheid.

Die verwysing in die naam "tongvis" na die spraakorgaan, en by implikasie die digterlike vermoë, wys dan op die manier waarop die digter die metamorfoses bewerkstellig wat telkens van haar verwag word: deur middel van die taal. Dit sluit aan by ander verwysings in die teks na die gebruik van die tong as taalvoertuig. Die vereniging tussen die vis - soms as falliese simbool gesien - en die tong ook as erotiese orgaan slaan op die dikwels seksueel-hardhandige wyse waarop die digter met haar medereisiger te werk gaan. Uiteindelik sluit dit ook aan by die stryd tussen man en vrou in sowel die huwelik van die Barnards as dié van die digter-spreker en haar eggenoot, waar laasgenoemde verhouding lank reeds 'n belangrike aspek van Krog se poësie uitmaak. Hierdie stryd is in *Lady Anne* ook die politieke stryd van die vroulike spreker wat finansieel van die man afhanklik en sosiaal aan

hom ondergeskik is, 'n verhouding wat by wyse van ironie in die Barnard-huwelik meermale omgekeer is.

4.1.

KROG EN LADY ANNE

Die self-referensiële aard van die bundel blyk duidelik deurdat die ontstaans- of wordingsgeskiedenis daarvan as teksgegewe aangebied word, weliswaar nie-chronologies. Daar word naamlik 'n sprong gemaak vanaf die vorige Krog-bundel, *Jerusalemgangers* (1985) na die skryf van *Lady Anne*, soos in die gedig "twee jaar aankomende maand" (13) geïllustreer word. Voordat die leser egter by laasgenoemde gedig uitkom, word die Lady Anne-metafoor wat in die bundel aangewend word, stelselmatig afgestroop tot 'n vlak waar dit vir die digter bruikbaar en manipuleerbaar is.

Die eerste gedig in die bundel (9) is gegrond op 'n brief wat Lady Anne waarskynlik op hul eerste dag tydens die seereis aan boord van die skip Sir Edward Hughes aan Henry Dundas geskryf het (vergelyk Fairbridge, 1924:13). Die spreker in die gedig is ongelukkig met die reis wat sy saam met haar man moet onderneem, en spreek haar ontevredenheid duidelik uit: "Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur / na vreemde bodems?" (r.1-2). Daar is in hierdie eerste strofe 'n duidelike kontrastering tussen die herkoms van die spreker en die "platvloerse" kolonie waarheen hulle op reis is. Lady Anne praat hier ook met die stem van die digter in die gebruik van die Afrikaanse kragwoord (vergelyk Viljoen, 1989).

Dit val ook op dat die tongvis-metafoor reeds hier werkzaam is: die reis is nie alleen weg van die bekende en geliefde Skotland en Engeland nie, maar dit is 'n totale transformasieproses vir die spreker. Op 'n interessante wyse word die spreker se teenstand teen dié transformasie gejuksaponeer met haar verhuising van Skotland na Engeland: toe sy haar intrek op Berkeleyplein neem, ondergaan sy na bewering ook 'n ingrypende verandering. Sy verloor naamlik haar "Skotse uitspraak" in 'n poging om by die Londense

sosiale kringe in te pas (vergelyk "*Uit dagboeke en briewe*" - 27).

Lady Anne beroep haar op Dundas wat met sy gedeelde adellike herkoms ("soos jy is ek vir kastele gepuur" -r.8) hierdie vernedering, hierdie afdaal "na vreemde bodems", moet kan verhoed, of minstens die noodsaaklikheid daarvan vir haar duidelik maak. Dit val op dat die eerste strofe gevul is met indrukke van die "hooglandse herkoms" (r.4), en dat dit juis dáár is waar die spreker die sensitiefste is en haar sintuiglike ervaring kan verwoord ("klipperige kamaste en mis, / 'n intimiteit waar water al weerkaatsing is, / weeïge groen en dendriete wat tonglangs raak - " - r.5-7). Die geografiese eienskappe word as 't ware op die spreker oorgedra, wat haar op hierdie vlak minder vatbaar maak vir die Afrika-landskap. Tog dwing die geleidelike afdaal haar in die tweede strofe om op haar veranderende omgewing ingestel te wees. Ten spyte van die beskerming wat die kombes moontlik teen die invloed van die natuurelemente mag bied, en ten spyte van haar weerstand (ook aangedui deur die gebruik van die kombes), is sy "(s)tekelig van sintuie op dek" (r.9). Moontlik teësinnig word 'n verskeidenheid sensoriese vermoëns ingespan om haar te help oorleef. Dit val op dat die spreker op soortgelyke wyse as die tongvis byna instinkmatig by die vreemde bodem aanpas. As kunstenaar kan sy probeer om haarself teen ondergang in die transformasie te verweer - sy oorleef deur te verf of te skilder:

my vingers

bly liefkosend oor blokke omber,
 'n nuwe vermiljoen, karmyn, sowaar
 'n hele lewe lamlendig gedyn en myn
 in versneë vers en verf (afgemerk
 by Newmans) tot waardigheid te pers.

(r.11-16).

Strofe twee bevat konkrete aanduidings van 'n vereniging tussen die digter en die metafoor : die gedig is naamlik 'n vereniging van die twee karakters se onderskeie kunsvorme,

en suggereer dat die uittoeg saam 'n moeitevolle maakproses is. Daar is in die spreker se omgang met die werklikheid ook die suggestie van behoud van die beheer oor die eie lewe, maar haar pogings staan in die teken van die verleentheid wat haar in die eerste plek in daardie posisie laat beland het: sy is byvoorbeeld verplig om verf teen 'n afslagprys te koop. Hierdie verwysing is ironies in die lig van Lord Robert Lindsay se opmerking tydens die digter se besoek in 1987 aan die Lindsay-landgoed in Skotland: "She insisted on the best paper and inks, always." (51). Dit kan aan die een kant dui op die digter se doelbewuste pogings om Lady Anne se "waardigheid" aan te tas met die onbedekte verwysing na haar geldnood. Aan die ander kant mag dit 'n vooruitwysing wees na die gefiksionaliseerdheid van die Lady Anne-figuur teen die tyd dat die spreker by haar aankom - dat daar voortdurend pogings is om haar te romantiseer en om haar "klas" te bewys. Teen die agtergrond van die spreker se enigsins verswakte posisie word die ruimte geskep vir die eerste aanduidings van die stryd tussen digter en metafoor om die besitterskap van die lewe van laasgenoemde. Lady Anne is besig om deur haar sketse haar waardigheid te beskerm; Antjie Krog is besig om, deur uitbuiting van Lady Anne se gerelativeerde posisie ter see op pad na die Kaap, die reis wat sy self deur die bundel moet maak, "tot waardigheid te pers".

Pynlik bewus van die stryd om oorlewing wat op haar wag, word die spreker se weergawe van die episode waar Andrew Barnard op 'n walvis skiet, gekenmerk deur die vrees dat die seedier hulle uit wraak na die bodem sal sleep. Die walvis mag simbolies wees juis van die graf en die vereniging van lewe en dood (Cirlot, 1971). In hierdie vrees lê die suggestie opgesluit dat die spreker tot 'n mate bewus is van die gevaar wat die ingryping in die natuur vir die geselskap mag inhou, maar die waarskuwing is ook spesifiek van toepassing op haar en op haar digter: dat sy nooit die landskap "ingepas geskaal" (57) sal kry nie; inteendeel, dat so 'n oefening riskant en selfvernietigend mag wees. Dieselfde geld die digter - die lewe wat sy probeer beheers, is nie sonder meer bruikbaar nie, en sy sou moontlik in haar

die pogings verlore kon raak. Hierin lê een van die belangrikste paradokse in die bundel, naamlik dat die digter haar bundel oopstel vir die stemme van ander outeurs en sprekers, maar dat sy nie geredelik die beheer oor haar sentrale metafoor wil prysgee nie.

In die volgende gedig (10) is Lady Anne weer eens besig met die opteken van die reis na die Kaap. Sy en haar eggenoot het nou reeds begin om die transformasieproses te ondergaan - sy word sonbruin en om Barnard se enkels "klou 'n tarbotvormige pant" (vergelyk die skets van Genl. Hartley deur Lady Anne, afgedruk in Fairbridge, 1924:8b). Gesien die feit dat juis Andrew Barnard se figuur deur die tongvisgegewe aangetas word, is die implikasie dat ook hul huweliksverhouding daardeur beïnvloed word. Sodanige invloed geld later ook die parallelle verhouding tussen die digter en haar man, waar haar digterskap meermale dreig om die gesinsverband te ondermyn.

Die laaste twee reëls in die gedig is egter 'n belangrike aanduiding van die mate waarin die digter die reis meemaak. Wanneer Lady Anne sê: "Uit kaarte en dagboeke^{bedags} transpireer ek en Barnard / stuk-stuk 'n toekoms om die suidpunt vas" (r.17-18), is die digter in werklikheid ook aan die woord. Deur middel van 'n verdere verwysing na die tongvis as metafoor vir die bundelgeheel in die woord "transpireer", word uitgewys na die gedig "transparant van die tongvis" (92). In laasgenoemde gedig word die tongvis spesifiek gebruik as beeld van die digter, en is die "transparant" die maakwerk; die teks. 'n Transparant is gewoonlik 'n deursigtige selluloïde vel waarop 'n tekening of aantekening gemaak word; sodanige beeld word deur projeksie sigbaar (vergelyk Viljoen, 1991(b):19; Le Roux, 1992:5). Daar bestaan moontlik dus die suggestie dat die digter Lady Anne wil deurskyn, en op hierdie manier vir haarself, wat meermale "in die vlak brakkerige water ... (klei) trap" (92), helderheid verkry. Sy demonstreer onmiddellik in die volgende gedig (11) hoe ook sy vir haar en Lady Anne ("Barnard" kan nou in die "vroulike" vorm gelees word) 'n lewe saam in die bundel probeer uitlig. Sy vertaal naamlik

'n oerteks in die gedig "*The Country of the Lindsays of the Byres* / ('n brief uit Fife, 1300, skrywer onbekend)" (11), waardeur sy blyke gee van navorsing in geskiedkundige dokumente oor die lewe van die "'Lindsays light and gay'" wat vanaf 1100 nie alleen 'n luisterryke geskiedenis met hulle saamdra nie, maar ook van daardie tyd af in die midde staan van politieke intrige en geweld. Dit is duidelik dat dit vir die digter nie voldoende is om Lady Anne eers beet te neem wanneer dié na die Kaap moet reis of daar aankom nie. Sy moes na wat waarskynlik die vroegste aanduiding is van "haar klas" (50) teruggryp, sodat sy die volle omvang van die metafoor kan beheers, en terselfdertyd 'n groter mate van vertaling van daardie metafoor kan bewerkstellig.

Die digter probeer byvoorbeeld haarself in só 'n mate met Lady Anne vertrou maak, dat sy 'n reis onderneem na die Balcarres-landgoed in Skotland waar Lady Anne gebore is (50-51). Sy lewer verslag daarvoor in die vorm van twee passasies wat ooreenstem met die joernaalinskrywings waarvoor Lady Anne veral bekend is. Die feit dat die digter hier kies om 'n ander genre te beoefen as die een waarmee sy gewoonlik werk, is nie alleen 'n manier om die grense van die poësie agteruit te skuif nie. Dit bevat ook die suggestie dat sy haar bekende omgewing - die poësie - moet verlaat om Lady Anne tegemoet te kom.

In die eerste passasie beskryf die spreker 'n gemoedelike en intieme toneel wat sy waarskynlik met haar man deel. Die spreker-digter se eggenoot en kinders tree in die bundel ook tot 'n mate vir haar op as medereisigers, maar hul saamlewe is nie altyd onproblematies nie. Dit gebeur meermale dat die gesin òf as digstof gebruik word òf uitgeskuif word tot die status van randfigure. Die digter suggereer soms dat sy haarself in haar huwelik in 'n ondergeskikte posisie bevind, en sy probeer in verskeie gedigte om uit dié posisie uit te breek. Tog is sy bewus van die feit dat sy op grond van haar liefde vir haar eggenoot met hom getroud wíl bly (vergelyk "my dae van veg teen jou is verby. / nou wil jou net behou hê / as een wat ons onthou." - 75). Tydens die oorsese

besoek skuif sy egter tydelik haar huweliksopset opsy ter wille van die verhouding met Lady Anne.

Die verhouding wat in die eerste "joernaalinskrywing" (50) beskryf word, is skynbaar nie belas met die spanning wat byvoorbeeld in die gedig "Soos wat jy gisteraand ingestap het" (74) aan bod kom nie. Die paar bevind hulle inderdaad in 'n enigszins "romantiese" kamer waar hulle "lê ... en uitkyk oor die nat leiklipdakke". Dit is duidelik dat hulle reisigerstatus het, want hulle eet hul "laaste kase" en "drink wyn uit hotelglase". Die naderende opskorting van die huweliksverhouding ter wille van die ontmoeting met Lady Anne blyk uit die feit dat hulle die "laaste" van hul voedsel eet, en dat die liedjie wat oor die radio gehoor word, "Memories are made of this" is. Dit wil enersyds voorkom asof hierdie gemeensame oomblikke binnekort slegs deel van hul "memories" gaan wees, en andersyds asof die herinneringe wat hier ter sprake is, dui op die digter se delwing in die oorblyfsels van Lady Anne se verlede.

Die digter probeer om haarself na die agtiende eeu te verplaas in 'n poging om Lady Anne "te voel"; om deur haar oë te kyk:

In die ruïne van die St. Andrews-kasteel kyk ek
deur 'n gedresseerde venstertjie uit oor die grys see.
So het dit eeue gelede ook gelyk vir een wat sou
uitkyk. Ander klere sou sy aanhad, ander geluide in
haar agtergrond, ander kosse in haar maagsappe, ander
agonieë deur haar gedagtes, maar wat sy sien, waardeur
sy kyk, toe, is dieselfde as nou, hier, vir my.

Hierdie passasie bevat 'n heenwysing na die gedig "Wees gegroet Lady Anne Barnard!" (16), waar die digter vra dat Lady Anne vir haar 'n "gids" moet wees. Dit blyk dat die digter deur die nabyheid van die tekens wat Lady Anne se lewe 'n werklikheid maak, oorweldig word ("Halftien die aand bel die Earl. Ek breek in 'n sweet om die gehoorbuis uit. My Engels radbraak tot enkele barbaarse frases."). Dat daar in hierdie stadium nog in taal 'n afstand bestaan tussen die

twee vroue, blyk uit die gebruik van die Engelse naamwoord om na die graaf te verwys; dit word opgevolg deur die verskraling van die digter se Engelse spraakvermoë "tot enkele barbaarse frases". Hierdie "barbaarse frases" staan in kontras met al die tekens wat in die volgende passasie, "Besoek aan Balcarres", daarop wys dat Lady Anne 'n besonder verfynde, ryk agtergrond het. Die self-relativering deur die spreker is dan ironies gesien die feit dat die bundel uiteindelik 'n dig-gekonstrueerde, omvattende en gesofistikeerde teks is. Daar is in die slot van die eerste passasie moontlik verder die sinspeling dat Afrikaans, die taal waarin Lady Anne en haar verlede "vertaal" word, 'n "barbaarse taal" sou wees.

Die oorweldiging van die spreker aan die einde van die eerste passasie word voortgesit in haar reaksie op die opeenstapeling van imposante gegewens op die Balcarres-landgoed. Sy gaan die verlede van 'n roemryke familie tegemoet, wat aangevul word deur die weelderige argitektuur en meubilering ("Dubbeldeure", "Portrette van familieleden en vriende geskilder deur Romney, Gainsborough.", "Gehawende reuse Persiese matte, muurpapier uit die ooste ouer as 200 jaar"). Selfs die graaf met "'n gesig wat net beskryf kan word as brose verfyning" dui op die hoë afkoms van haar metafoor. Dit dwing die spreker tot 'n onderdanige houding en sy "worstel meteens met 'n kop wat wil knieval, 'n hand wat wil salueer, 'n intimidasie tot eerbetoon". Die digter bevraagteken ook haar bevoegdheid om die metafoor te hanteer wanneer sy besef dat sy nie heeltemal op so 'n formidabele medereisiger - en veelal opponent - voorbereid was nie. Wat egter ook opval, is die feit dat die leefwyse waarvandaan Lady Anne kom, besig is om te desintegreer - 'n gegewe wat haar op die duur ten spyte van haar "klas" meer weerloos maak.

Wanneer die graaf die leergebonde houer met Lady Anne se geskifte vir die digter oopvou, stel hy voor haar 'n totale kunstenaarslewe in eie reg op - een waarin veral getuienis is van besonder skerp waarnemingsvermoë. Sy sien ook die vermoë om dit wat waargeneem is, op papier oor te dra. Dit

val die digter op dat Lady Anne dié dinge en mense wat sy skets, noukeurig weergee, maar dat die figure weinig blyke gee van die politieke en sosiale spanning wat in hul gemeenskap bestaan. Terselfdertyd dui Lady Anne egter aan dat sy wel van persoonlike lyding rekenskap gee - aan die binnekant van die joernaalomslag skryf sy:

"Every page is a page of struggle. I write to destroy the border of unbearable pain."

Hier herken die spreker 'n parallel tussen háár skryfwerk en dié van Lady Anne - dat elke bladsy van *Lady Anne* waarskynlik "a page of struggle" is. Daarby is die verbintenis tussen die twee waarskynlik 'n relativering van die politieke inhoud van die bundel in die lig van die hedendaagse gebruik van die woord "struggle". Die verhouding tussen digter en metafoor word uiteindelik weer opgehaal. Waar die digter vroeër in die passasie moes erken dat Lady Anne 'n formidabele dubbelganger is ("ek (moet) volledig 'n koersaanpassing maak: haar klas het ek onderskat"), word haar eie status as onderdanige hier baie duidelik aangedui: die "guidedogs for the blind" is metafoor vir die verhouding tussen die "gids" en haar "benarde bard" (16). Dit wat die digter tydens haar besoek oor Lady Anne te wete kom, dien as rigtinggewers waarvolgens die "blinde" (ook "reënblinde" op p. 42) digter deur so 'n lewe moet skryf.

Hierdie bemoeienis op die geskiedenis van Lady Anne bring die reisende digter ook by die geboorte van haar heldin en die verwagtinge wat in Skotland gekoester is rondom die geboorte van die nuwe Lindsay ("*Lied geskryf voor die geboorte van Anne Lindsay (1750)*" - 12):

Kom werkers, kom waarsêers,
waterdraers, kom wewers,
kom dat ons die eersgebore Lindsay
besing: hey doun doun derrie doun

die seisoen is vol hawer
die vleie vol heide en hoender

tot die troon toe herstel hy
 die Skotse wit roos: hey doun doun derrie doun

hey doun doun
 doun derrie doun.

Krog se vertaling van die lied reflekteer nie alleen die politieke hoop van die Skotse nasionaliste nie, maar ook haar eie vir die komende saamlewe in die taal. Sy nooi ander arbeiders om saam met haar haar maakwerk te "besing" (byvoorbeeld deur die invoeging van sitate in die bundel), en hoewel die spesifieke politieke implikasies van die voorspelling nie op haar van toepassing is nie, hou die geboorte van die "eersgebore Lindsay" vir haar die moontlikheid tot herstel in; tot "'n tweede lewe" (40) deur die metafoor.

Deur die reismotief en die medewerking van die tongvis-gegewe is die glorieryke geskiedenis van die vrou wat "vir kastele gepuur" is (9) ge-"droogdok" (15), en moet die digter uiteindelik gaan sit en uit haar bronnerwerkings, aantekeninge en gedigte 'n bundel saamstel. Lady Anne is egter so 'n onafhanklike persoonlikheid dat die digter nie die proses waardeur sy Lady Anne gekies het, met haar vertrouwd geraak het, en uiteindelik begin deurdig het, chronologies kan weergee nie. Dit wil voorkom asof die digter, wat self sê Lady Anne is "'n vrou wat (haar) obsessie was vir soveel jare" (50), by die saamstel van Deel I deur middel van 'n paar epiese momente uit Lady Anne se lewe, haar metafoor van dié se onafhanklikheid probeer stroop.

'n Afgestrooptheid is ook by die digter te merk in die gedig "twee jaar aankomende maand" (13), waar die spreker kla dat sy "sedert Jerusalemgangers" (r.2) - Krog se vorige digbundel - nog nie by die vermoë was om 'n gedig te skryf nie. Vanweë die behoefte om skrywend te bly, keer sy na haarself en moontlik vir die oomblik weg van Lady Anne ("hoe begin 'n mens 'n gedig?" - r.16): "ek splyt my ore na binne / klop teen die wande probeer trillings onderskep" (r.18-

19). Die gedig toon weer eens tekens van die tweespalt wat in die spreker bestaan rondom die uitwerking wat haar poësie op haar gesin mag hê, en, meen Crous (1990:53) ook andersom - die uitwerking wat haar gesin op haar poësie mag hê. Terwyl sy juis in die "skryfloosheid" 'n bedrewe huisvrou en ma sou kon wees, weet sy dat sy haarself bedrieg as sy die poësie laat vaar. Uiteindelik is die patroon al so vasgelê dat die gesinslede juis soms uit haar pad bly ("wegbuigend soek // elke huisgenoot sy kolletjie stilte asem lig " - r.11-12), sodat sy "alle briefwisseling vertaling / beryming ontleding" kan "staak" (r.13-14) en op haar poësie kan konsentreer.

In die volgende gedig, "weer eens" (14), vertel die digter van die intense oomblikke wat sy ervaar net voor sy kan begin skryf: "'n opening begin saggies pruil / iets vibreer deur my, my asemhaling daal // tot 'n ingehoue rakeling ek wag / potloodpunt net bokant die bladsy" (r.1-4). Die manier waarop sy wag, herinner aan die asemhaling van 'n vis, waar die water deur die kiewe spoel en die suurstof daaruit gefiltreer word. Die gedig bevat dus ook op hierdie wyse 'n suggestie van die tongvis. Dit sluit dan dadelik aan by die volgende gedig, waarin die spreker op soek is na 'n onderwerp waaroor sy kan "woordtresse koord" ("Liewe S. - r.1). Viljoen (1989) merk op dat die digter hier bewustelik "'n brug (slaan) na Lady Anne deur die taal met agtiende-eeuse grasia en formaliteit te hanteer". Sy is skynbaar in gesprek met 'n mede-digter (let op die "ons" in reëls 4 en 5), en is bewus van haar identiteit as vrou en haar potensiaal as digter. Die gedig is nie alleen 'n eksposisie van die digterskap soos die spreker dit ervaar nie, maar 'n ondubbelsinnige "handleiding" vir haarself vir die skryf van 'n digbundel. Sy is naamlik "op soek na 'n vrou met taal en transparante see / wat kan droogdok op papier"; sy dink nie voorts "in verse nie / maar bundels en die snode ys daarvandaan" (r.8-11). Uit 'n keuse van drie historiese vrouefigure ("Augusta de Mist, Mrs Koopmans / de Wet & Lady Anne Lindsay (Barnard)"), besluit sy eindelijk op Lady Anne as metafoer. Dit val op dat sy juis die vrou op 'n soort deurskynende see soek, wat saamhang met die eerste

aanbieding in die bundel van Lady Anne ter see (10); voorts is daar die suggestie dat die see (as simbool van die oermoeder - Cirlot, 1971) iets van sy transparante aard op die metafoor sal kan oordra, en by implikasie ook op die bundel.

Vanaf die aanvang van die bundel is die reis wat Lady Anne na die Kaap onderneem op parallelle vlak gestel aan dié van die digter wat op reis is na en in 'n bundel. Deur die gedeeltelike blootlegging van beide figure, en die aanvang van die transformasieproses, kom die twee by mekaar uit, en groet die digter-spreker haar "objective correlative" op uitbundige, vreugdevolle manier:

Wees gegroet Lady Anne Barnard!
 U lewe wil ek besing en akkoorde
 daaruit haal vir die wysie van ons Afrika kwart.
 Ek knieval, buig en soen u hand:
 wees u my gids, ek - u benarde bard!

(16 - r.1-5)

Dit blyk dat die spreker se houding teenoor Lady Anne eerstens een van bewondering is - een waarin die digter-spreker 'n baie geringer posisie beklee as haar onderwerp. Sy spreek Lady Anne met besonder hoë ontsag aan, en ooreenkomstig die posisie wat die Lindsay-familie aan koninklike howe gehad het, bied sy aan om vir die edelvrou 'n bard te wees. Die gedig spreek dan ook van 'n poging by die digter om reeds die onderwerp en haar eie opdrag - om Lady Anne se lewe "te besing" - in die taal van die digter te doen deur middel byvoorbeeld van die eindrym ("Barnard", "kwart" en "bard"). Haar verafrikaansing van "Barnard" in "benarde" is 'n duidelike, hoewel moontlik desperate probeerslag om Lady Anne in Afrikaans onder woorde te bring, maar die Engelse van is net nie versoenbaar met 'n Afrikaanse uitspraak nie. Dit wil dus voorkom of hierdie "eerste poging" tot bard-wees nie ten volle slaag nie. Daarteenoor is die onderdanige houding wat die spreker teenoor haar metafoor inneem, hier ironies, aangesien sy vroeër juis op die teenoorgestelde wyse met haar omgegaan

het. Sy laat die "lady" byvoorbeeld in die eerste gedig in die bundel - waar sy as spreker uiteraard vertaler en vertolker is - 'n kragwoord in Afrikaanse vorm gebruik.

Die gedig "Wees gegroet Lady Anne Barnard" raak 'n belangrike aspek van die saambestaan tussen die twee vrouefigure aan, naamlik dat daar voortdurende wisseling is van die gevoel wat die digter-spreker teenoor die onderwerp het. Dit kan nietemin beskou word as die amptelike vertrekpunt vir hulle reis deur die bundel en deur die land, en hulle kyk in "Eers malgasse neusgatloos met ink-omlynde oë" (17) op 4 Mei 1797 saam na Kaapstad. Die gedig is 'n vertaling van beide die eerste brief (10 Julie 1797) wat Lady Anne van die Kaap aan Henry Dundas skryf en die eerste inskrywing (4 Mei 1797) in die joernaal wat sy later aan haar susters in Engeland sou stuur (vergelyk Wilkins, 1901:45; Anderson, 1924:141).

Lady Anne se beskrywing van hul aankoms in die "respectable town, clean, correct in its regularity" (Anderson, 1924:141) "met die kaartman-huisies en geboue / trapsgewys uit die 'aai" (Krog, 1989:17) getuig van haar selfbewustheid met haar afkoms. Die heldeverering wat met hulle aankoms gepaard gaan, en wat die digter se verwelkoming van haar onderwerp eggo, dra verder daartoe by dat Lady Anne haar amptelike opdrag en verhewe hoedanigheid beklemtoon. Die Barnards word met 'n koets op die kaai ingewag, maar sy weier dit: "Koeltjies my toeknoopskoen op die sand / en wuif die gestuurde koets opsy. My eenvoudige jurk / van doeksif en moesilien smaal oor omstanders my stand." (r.26-28). Daar is ook die suggestie van 'n mate van sosiale bewussyn wanneer Lady Anne in die joernaal verwys na die lot van die slawe, maar hierdie bewussyn bly oppervlakkig. Dit word getroos deur die feit dat van die twee bondels hout wat die slawe op hul kaal skouers gedra het, en waarvan die gewig haar opgeval het, slegs een vir die slawe-eienaar bedoel was, en die ander vir die slaaf se eie gebruik (Anderson, 1924:5).

Parallel met hierdie eerste ervaring van die Kaap kan die gedig "kaap die goeie hoop" (39) gelees word as die digter-

spreker se ervaring byna twee eeue later van dieselfde stad as dié wat sy saam met Lady Anne in "eers malgasse neusgatloos met ink-omlynde oë" waargeneem het. Die gedig fokus op Kaapstad as sentrum van die wetgewende mag, en dit slaan terug op die militêre belang wat die Kaap voorheen gehad het vir die behoud van die politieke mag. Daarmee word dit ook verbind met die politieke status wat die Barnards aan die Kaap gehad het, en wys dit ironiserend op die feit dat hulle juis in die sentrale magsvesting, die Kasteel, gewoon het (vergelyk byvoorbeeld pp.21, 58 en 84).

Die eerste strofe van die gedig skep 'n onheilspellende beeld van die verskuildheid van politieke beheer ("gekomperde stad / ondergronds geprogrammeer / gaan fyn gesyfer / mag sy verskriklike gang" - r.1-4) soos wat dit ook in "eerste kersnaweek onder die noodtoestand" (31) gesuggereer word. Te midde van sodanige bedreiging probeer die spreker om haar lewe te herkonstrueer; sy wil haar deur die woord losmaak van haar eie aandeel aan die "dekodering van vryheid" (r.13) "in hierdie teksgekwelde land" (r.16). Haar behoefte om deur die "Kaap die Goeie Hoop" 'n lewe in ere te herstel, herinner ook aan die betekenis wat die reis na die Kaap sowel finansieel as sosiaal vir die Barnards gehad het. Deurdadig Lady Anne vir haar man die pos aan die Kaap beding het, is hulle opgeneem in die diens van die Britse Ryk, losgemaak van hul netelige posisie in Engeland en tegelykertyd verseker van guns in administratiewe kringe aan die hof.

In die laaste strofe van die gedig kom die spreker tot die besef dat 'n verontskuldiging deur die woord waarskynlik maklik is en reeds deur die literatuur - ook deur haar bundel - bewerkstellig is; die gewelddadige stryd is soveel meer tasbaar en omvattend (veral in die dubbelsinnige beeld van die "granaat") dat 'n beperking van die stryd tot die woord moontlik kan veroorsaak dat die spreker heeltemal buitestaander word ("hoor die geluid van duisende voetval / o gaan my nie verby" - r.21-22).

Die woord is egter by uitstek die spreker se leefwyse, en net soos in "kaap die goeie hoop" en in "weer eens" (14) waar die spreker as 't ware 'n tongvis word wat op die metafoor wag, val sy in die daaropvolgende gedig terug op die woord en op die aanwending van haar metafoor. Op opsigtelik minder eerbiedige wyse spreek sy nou in "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (40) vir Lady Anne aan, en die gedig staan in die teken van die spreker se besef dat sy moontlik nie die beste keuse gemaak het met Lady Anne as medereisiger nie. Nadat sy tot op daardie stadium in die eerste twee afdelings dikwels te kenne gee dat sy nog voortdurend besig is om haar onderwerp te verken in briewe, joernale en dagboekinskrywings, tree dié sy van Lady Anne wat haar minder bruikbaar maak, nou na vore. Die spreker is daarvan bewus dat Lady Anne 'n "blote optekenaar van die daaglikse brood" (r.3) is wat behep is met haar en haar man se posisie aan die Kaap; dat haar optekening fokus op die verkryging van 'n "veilige hawe" (vergelyk haar brief aan Windham nét na haar huwelik met Barnard - "niks wat ek doen interesseer jou meer nie" (28); ook Masson, 1948:133). So ook is byvoorbeeld haar beskrywing van hul woonplek in die kasteel:

Niks minder as prinses nie! 'n Saal geërf
 van 60 voet, 3 eetkamers en bo 'n gang
 vol slaapvertrekke. Groen plafonne
 word wit geverf. Swart vloere met finesse
 'n ligte kadmiumgeel; plakpapier (plus muise
 en rotte) verwyder; die mure kry ooghoogte

'n bleekpers rant.

(21).

Elders in die bundel bekla sy die feit dat haar man se posisie aan die Kaap nie deur die ander amptenare ten volle erken word nie ("ek het soveel griewe waaroor ek wil/ / moet praat: hoewel so belowe, is my man / nié aangestel as waarnemend" -84). Hoewel Lord Robert Lindsay tydens die digter en haar eggenoot se besoek aan die Balcarres-landgoed vir haar die joernaal wys met die "skewe inskripsie op die

omslagblad: 'Every page is a page of struggle. I write to destroy the border of unbearable pain'" (51), en daar dus 'n aanduiding is dat haar optekening vir haar nie oor onbenullighede gegaan het nie, is die spreker in "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (40) duidelik onvergenoegd met Lady Anne.

Aan die een kant wou die spreker deur die rekonstruksie van die lewe van 'n ongetwyfeld formidabele vrou wat "in 'n era wat alles verander" (r.4) waarskynlik slegs marginaal deur daardie verandering geraak is, haar eie lewe as "optekenaar" beoordeel. Aan die ander kant sou sy moontlik eerder uit dié lewe " uitdruklik // 'n taal van rewolusie en komplote weef / slawe bevry adellikes klinies roof / en met jou tog deur die binneland / boere tot die bene kloof" (r.4-8). Hier suggereer sy nie alleen dat die poësie 'n opruiende, rewolusionêre uitwerking mag hê nie, maar dat sy die Suid-Afrikaanse, en meer spesifiek die Afrikanergemeenskap by wyse van spreke tot in sy murg wil ondersoek.

'n Lewe soos dié van Lady Anne leen hom egter nie sonder meer tot só 'n rewolusionêre "neerskryf" nie. Die weerstand wat die metafoor teen die digter het, blyk reeds uit die eerste reël in die aanvangsgedig, waar Lady Anne ook na die digter verwys wanneer sy vra "Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur / na vreemde bodems?" (9). Dit blyk verder dat die gedig op bladsy 40 'n antwoord mag verskaf op die vraag wat Lady Anne daarna in eersgenoemde gedig vra, naamlik: "Veral waarom?". In opstand teen die misbruik van haar lewe tot opruiing, tree die "lady" hardnekkig in oorlogsmondering ("battledress" - Viljoen, 1991(a):24) na vore:

maar uit jou briewe kom jy voor my staan:
hand in die sy as ligsinnige dwaas pen
in inks geslepe snob naïewe liberal
deur die nikswerd aan jou sy van standpunt verwen
(r.9-12).

Die sosiale figuur wat in hierdie strofe beskryf word, is tekenend van die agtergrond waaruit sy kom en van die elitistiese leefwyse wat sy voer. Sy is as kunstenaar ten minste so gedug as die digter-spreker, en hoewel die spreker haar skryfwerk afmaak as "dwaas", "ligsinnig" en "geslepe", het Lady Anne haar tog op een stadium genoeg beïndruk om as "objective correlative" te funksioneer (vergelyk byvoorbeeld die digter se besoek aan Balcarres, 50-51). Die verwerping van die metafoor is dus ook 'n self-relativering aan die kant van die spreker, en sy kan op hierdie stadium van die bundel nie meer haarself van die medereisiger lossny nie. Terwyl sy haar keuse ten volle verwerp ("as metafoor is jy fôkol werd" - r. 14), is sy as't ware met Lady Anne opgeskeep. In teenstelling met "Wees gegroet Lady Anne Barnard!" (16), waar sy gewillig was om "benarde bard" te wees, is die spreker nou op die rand van raserny, omdat daar in Lady Anne se "hele frivole lewe" (r.13) oënskynlik niks is waardeur die spreker haarself kan laat lei nie. Die slotstrofe van hierdie gedig impliseer dus deur die relativering van die lewe van die metafoor ook die relativering van die hele bundel en dié van die spreker wat "'n tweede lewe" daardeur wou leef.

Die digter-spreker gaan uiteindelik wél voort om met Lady Anne saam te leef, en op verskeie plekke in die bundel skuif hulle steeds meer oor mekaar; word die verbintenis tussen die twee des te nouer. Dit gebeur ook dikwels dat hulle mekaar binne dieselfde gedig anders ervaar - soms is die benadering van die digter tot onderwerp hardhandig en afkerig, terwyl sy partymaal 'n besondere toegeneentheid jeens Lady Anne openbaar. Terselfdertyd is die onderwerp soms deur haar eie optrede juis blootgestel aan manipulasie, terwyl sy ander kere weier om haar te laat beheer. In die gedig "'I think I am the first' - Lady Anne op Tafelberg" (41) vergesel die digter Lady Anne op 'n klimtog na die kruin van Tafelberg. Lady Anne het ongeveer Julie-Augustus 1797 met 'n klein geselskap so 'n tog onderneem. Sy doen in 'n brief (10 Augustus 1797) en in haar joernaal uitvoerig daaroor verslag, en skryf onder meer:

Having been told that no woman had ever been on the top of Table Mountain (this was not literally true, one or two having been there), and being unable to get any account of it from the inhabitants of this town ... there was some ambition as a motive for climbing, as well as curiosity ..."

(Anderson, 1924:17).

Deurdad in die gedigtitel oënskynlik 'n ander spreker se woorde aangehaal word, impliseer die digter-spreker eerstens dat sy in dié gedig tweedehands verslag doen oor 'n reeds voltooide verslag waarvan "I think I am the first" 'n kernuiting mag wees. Die titel herhaal die mate van onbeskeidenheid wat uit Lady Anne se persoonlike relaas van die klimtog blyk - veral byvoorbeeld haar verwysing na ene dr. Pattison se opmerking oor haar aandeel in die ekspedisie: "... he knew I would do it if it was possible for anybody to do it, as I had said I would." (Anderson, 1924:21). Die relatiwiteit en subjektiwiteit van 'n aanmatiging soos "I think ..." word juis blootgelê deur die feit dat die uitspraak sy eie stelligheid weerlê. In haar brief erken Lady Anne naamlik dat sy waarskynlik nie die eerste vrou op Tafelberg was ... nie, en die digter se doelbewuste pretensie in die titel (deur middel van die aanhalingstekens) om Lady Anne se woorde korrek weer te gee, dui op 'n bewuste manipulasie. Sy is nie meer in die ... ondergeskikte posisie as "benarde bard" nie, maar as't ware gids vir die Lady Anne van haar bundel. Die digter tree dus as leser én redakteur op, 'n aspek van die omgang met lady Anne wat later meer belig sal word.

In die eerste reël van "'I think I am the first' ..." wys die digter-spreker Lady Anne se geïmpliseerde soeke af na 'n geskikte medium om die klimervaring te beskryf. 'n Ander soort vereniging tussen die kunsvorme waarin die twee vroue onderskeidelik bedrewe is as wat reeds in "Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur" (9) te sien was, kom in dus hierdie gedig voor. In eersgenoemde gedig verwoord die digter Lady Anne se pogings om deur skilderwerk by 'n nuwe omgewing aan te pas, terwyl enige pogings om die klimtog op

te teken, nou geweier word. Terwyl Lady Anne dit wat sy sien moet kan verf (sy het byvoorbeeld 'n skets van "the gully" gemaak en dit aan haar susters gestuur - Anderson, 1924:149), is dit die hedendaagse spreker wat daarop aandring om die klimmery te ervaar eerder as om dit te verwoord. Die feit dat die digter die gebeurtenis as't ware herskep by die lees daarvan, en só die klimtog op byna konkrete wyse meemaak, herinner hier veral aan die literêr-teoretiese opvatting dat 'n teks gerealiseer word juis deur die leesproses.

Aangesien "skilder" en "verf" juis werkwoorde is, skuif die maakproses (wat immers wél deur die skryf van die gedig aan die gang is) en die klimproses oormekaar. Die hele strofe staan in die teken van progressie: verskillende natuurelemente word by die handeling betrek ("watervalle"; "ravyn"; "klip" en berg, byvoorbeeld). Deur middel van die assonansie wat met die a- en aa-klank bewerkstellig word ("sal faal"; watervalle wat rag / van ravyn"; "pootstamp"; "sag" - my onderstreping), word die ritme van die vers versnel, en die elemente in die eerste vier reëls baie nou saamgetrek tot 'n geheel. Die verhouding tussen dié geheel en die res van die strofe, waar die fokus is op die talige ervaring van die ekspedisie, word op hierdie manier beklemtoon, en dié betrokke strofe word dus in der waarheid een handelingsmoment. Dit gee verder blyke enersyds van 'n gemoedlike verkeer tussen die twee figure, aangesien 'n stryd van die een of ander aard reeds gesuggereer word in "die oploop" - hulle is voortdurend besig om mekaar op te weeg (hoewel met wisselende houding); andersyds suggereer dit weer eens 'n noodsaaklike saambestaan tussen die twee.

Namate die grense tussen lewende en nie-lewende elemente - tussen mens en berg - uitgewis word, en daar 'n brug gelê is tussen die ervaring en die verwoording daarvan, word hierdie elemente op intieme vlak met mekaar versoen ("in die mis alles geborge mekaar by naam" - r.5). Dit impliseer 'n intimiteit tussen die spreker en Lady Anne wat "mekaar by naam" aanspreek. Hulle moet egter uit die kortstondige geborgenheid verder gaan om die klimtog te volvoer, en die

spreker is daarvan bewus dat hulle nie aan die gewelddadige element van die taalspel kan ontkom nie. Die saambestaan in die "smal ... grinterige loopgraaf van taal" is nie 'n gemaklike tydverdryf nie, maar noodsaaklik vir die volledige "droogdok op papier" en uiteindelik die voltooiing van die bundel en "die snode ys daarvandaan" (15). Die digter raak ooglopend toenemend gevang in die taalspel, en die taal bevat skynbaar die potensiaal van sy eie ondergraving.

Teenoor die atmosfeer van bedreiging wat die spreker in die laaste reël van strofe een skep, raak die intimiteit tussen die twee klimmers in die tweede strofe steeds groter. Die spreker noem haar stapgenoot "minsame bergstapper" (r.9), en die feit dat Lady Anne geklee is in die mondering van 'n moderne bergklimmer ("jou voete ... / in tamatiesokke en klimstewels" - r.10) dui op 'n transponering van Lady Anne nie alleen tot in die wordingsproses van die bundel nie, maar tot binne konkreter bereik van die spreker. Hieruit blyk weer eens die digter se vermoë om Lady Anne te manipuleer, en haar pogings om deur sodanige manipulasie Lady Anne se lewe te dwing tot 'n relevante gegewe vir die tyd waarin sy die bundel skryf.

Ten spyte van die feit dat sy gemanipuleer word, het Lady Anne blykbaar steeds 'n wil van haar eie, en bepaal sy op hierdie stadium in die gedig selfversekerd en "rustig van klip tot klip" (r.11) die klimpas. Sy glip in die proses byna onder die hand van die spreker uit waar laasgenoemde se waarnemingsvermoë verminder ("vir my bysiende oë word die newels / draderig" - r.12-13), maar die letterlike vermindering van die sig stel die spreker terselfdertyd in staat om op relativerende wyse van 'n afstand af na haarself en Lady Anne te kyk. Die feit dat die "newels / draderig" word, suggereer juis so 'n verandering en as't ware verwringing van perspektief; die "figuurtjies strek" (r.13) om moontlik juis in die "grinterige loopgraaf van taal" in te pas. Verder is dit moontlik dat die identifisering met die "minsame bergstapper" in hierdie gedig (bewerkstellig deur die geïmpliseerde fisieke nabyheid tussen twee bergklimmers wat saam moet waarneem én weergee) die spreker

as leser van Lady Anne in staat stel om gedistansieer na haarself te kyk. Haar posisie word verder gerelativeer deurdat hulle nie alleen deur die berg "verdweg" word nie, maar hulself teen die hang in 'n ietwat prekêre ruimte bevind (wat weer eens die "grinterige loopgraaf van taal" aktiveer).

In samehang met die verwronge of minstens eiesoortige perspektief wat vroeër gesuggereer is, blyk dat die verwysing na die plant- en voëllewe op Tafelberg mag terugslaan op die digter se relativering van haar eie metaforiseringsvermoë. Die "vlekkerige heideveld proteas soos rugsakke voëls" (r.14) is moontlik bloot 'n "vertaling" van Lady Anne se eie beskrywing van plante teen die berg en die voëls wat haar bediendes geskiet het (Anderson, 1924:18 en 20), wat daarop sou dui dat die spreker Lady Anne self hoogstens kan vertaal. Ook die volgende verwysing na die vermoë tot kunsskepping wys op die feit dat die spreker haar onderwerp moet vertaal in terme van bekende objekte ("ritssluitertjies" - r.17), en dat selfs dán daar net "ritssluitertjies kleur" vir 'n kort rukkie hulself tot die taalspel leen.

Teen die derde strofe van die gedig het die afstand wat tot dusver nog tussen Lady Anne en die spreker bestaan het, byna heeltemal verdwyn ("die klim wis / alles tussen ons uit" - r.17-18). Sodanige identifikasie impliseer moontlik die tydelike "uitwissing" van die desillusie wat die digter tenopsigte van haar onderwerp ervaar. Dit is juis die klimtog, wat as die poëtiese proses gelees kan word, wat die vereniging bewerkstellig. Daarom kan die spreker op hierdie hoogtepunt op meer persoonlike wyse as in die reël "ons grinterige loopgraaf van taal" die volle aanwesigheid van die taal in die ekspedisie erken ("saam kom die slymspoor / van tong wat die berg verwoord" - r.19).

Dit val op dat die spreker voortdurend ingestel is op die waarnemingsvermoë, maar dat dit hier nie om waarneming met die oë gaan nie - eerder om 'n buite-menslike sensoriese ingesteldheid (dunner dun klop my bloedspriet" - r.20). Daar

word deur die verbinding van "slymspoor / van tong" (r.18-19) en "bloedspriet" 'n beeld van 'n slak gevorm, wat mag terugslaan op die vormverandering wat deur die wisseling in perspektief ("draderige" visie) in strofe twee genoodsaak is. Die assosiasies met die slak as laer-ordedier en slym as liggaamlike uitskeiding skep 'n enigszins pejoratiewe houding teenoor die taal, en die slakkegang word onmiddellik gekontrasteer met Lady Anne se "sekure voetstap altyddeur voor my" (r.21). Dat Lady Anne nou skynbaar weer die pas aangee, en die digter 'n slymspoor moeitevol agter haar aansleep, suggereer dat die vereniging tussen digter en onderwerp die hiërargie wat tussen hulle mag bestaan, herhaaldelik omkeer en vernuwe.

Terwyl die spreker tot 'n mate haar menslike eienskappe verloor het om die klimproses te bemiddel, is daar in hierdie stadium in die algemeen sprake van 'n liggaamlike blootstelling van die twee figure aan die natuur. Die reën gly "skedelnat keel-af" (r.22) en "uit Platteklipkloof" doen die "eerste wind om wat smal setlaar is" (r.23-24) mee aan die verdigting; die roete wat hulle langs "afgronde" volg, "du" hulle in hul weerloosheid (r.26) noodwendig nader aan mekaar. Bewus van haar eie broosheid, ook in terme van die optekeningvermoë, vra die spreker in reël 27 byna wanhopig: "hoe kry ek jou altyd so onthou, mede-pragpoët?".

Hierdie beskrywing van die medereisiger gaan skynbaar in teen die spreker se vroeëre afwysing van Lady Anne, en vorm deel van die toenemende intimiteit tussen die twee figure. In die lig van die eerste reël van die gedig ("skilder kan jy dit nie verf sal faal") is die vereenselwiging van die spreker met die ander kunstenaar egter 'n relativering van haar eie kunstenaarskap. Dit wil voorkom asof die spreker weet dat sy die deernis en gemeensaamheid van hul klimtog saam moeilik in die gedig kan weergee - sy kan dit nie "skilder" óf "verf" nie. Sy het alleen tot haar beskikking juis daardie taal wat 'n "grinterige loopgraaf" kan wees.

Wanneer sy en Lady Anne dan "langs die hang" teen "die tong ... strek" (r.29), is die ruimte waarteen hulle strek,

verteenwoordigend van 'n aantal kenmerke van die taal wat vir die bundel in die geheel belangrik is. Die taal is in reël 30 "klein" en daarom by implikasie onmagtig, maar die reinigende potensiaal wat met "sagte douche" geïmpliseer word, kry deur die sinsdeel "wat strandlangs lek" terselfdertyd 'n verwoestende, eroderende potensiaal. Terwyl die spreker dus in hierdie gedig nader aan Lady Anne beweeg het, en dermate daarin geslaag het om die afkeer teen te werk wat sy van haar het, is die geborgenheid wat hulle twee in die taal het, uiters prekêr.

Haar aangepaste waarneming van Lady Anne ("besmeerde iris in die reën jou oë allener waar" - r.31) stel haar in staat om die lady se taal ook te aanvaar ("jou mond as tot nog toe ondraaglik sê die intimiteit van taal" - r.32). Hierdie versoening in taal en die suggestie dat Lady Anne sowel getrou waarneem as dat sy bepaal wat sy wil waarneem (deur die dubbele betekenis van "waar") maak dit ook moontlik vir die spreker om na Lady Anne se medium oor te skakel. Sy kan Lady Anne se drang toestaan om die berklimekspedisie en die aankoms bo-op Tafelberg weer te gee. Hoewel die weergawe 'n skets mag wees, bly dit versoenbaar met die spreker se skryfaksie, en vind die optekening skynbaar geteleskopeerd plaas:

van bo kan jy alles potlood teken
lyk korrupsie net geniepsig
onreg tydelik die dorpie op sy ergste
slordig fraaipuntig
die kasteeltjie ...

(r.33-37).

By byna elk van die gegewens ("korrupsie"; "onreg"; "die dorpie"; "die kasteeltjie") word 'n adjektief of 'n bywoord gevoeg wat elk 'n waardebeplating verteenwoordig en wat die uiters subjektiewe waarneming en oordeel van die spreker verrai. 'n Bepaalde verhewe politieke oriëntasie word by die spreker geïmpliseer aangesien die sake wat sy noem, uitwys na die sosiale en politieke organisering van die samelewing aan die Kaap. Die spreker se minagtende houding

soos dit uit die diminutiewe "dorpie" en "kasteeltjie" blyk, wys op 'n transponering van haar visie na dié van die tyd toe Lady Anne wel die berg bestyg het - die Kaapstad wat die digter-spreker behoort te sien, is nie 'n "dorpie" nie, maar 'n stad. Dit skyn dus asof die spreker die waarneming en rapportering in die geheel aan Lady Anne oorlaat (vergelyk Anderson, 1924:147), en die aanbieding suggereer moontlik afwysende kommentaar op Lady Anne se vorm van registrasie - kommentaar wat haar benoeming van die lady in reël 27 as "mede-pragpoëet" ironiseer, en die voortdurende wisseling van haar eie modaliteit blootlê.

Dat sy vir 'n kort wyle haarself toelaat om (minstens deur die "vertaling" van Lady Anne se verslag daarvan) deur Lady Anne se "oë" te kyk, op te teken en dus medepligtig word aan 'n soort haplografie, word verder bevestig deur die spreker se kritiek op die feit dat sy ingesleep is by die sing van 'n volkslied wat onvanpas die koloniale geskiedenis van die Barnards se verblyf aan die Kaap kenmerk. Waar sy met Lady Anne versoen kon raak op grond van die gedeelde kunstenaarskap en die gedeelde beperkinge wat hulle media hulle bied, versteur die politieke afstand wat tussen hulle bestaan verder hul ongemaklike, gekompromitteerde intimiteit. Sy is egter in so 'n mate deur Lady Anne "verlei" (laasgenoemde se "sekure voetstap" was "altyddeur" voor haar) dat sy haar vermoë verloor om gebalanseerd sowel afstand as deernis ten opsigte van Lady Anne te behou. Dit val egter op dat in reël 39 nie alleen die Britse volkslied te herken is nie, maar ook 'n frase uit die Suid-Afrikaanse volkslied ("tot die kranse antwoord gee" - r.38). Wat dus moontlik 'n poging by die spreker sou wees om die "verraad" te verbloem met die verafrikaansing van "God save the King", slaag nie heeltemal nie en onthef die spreker as kunstenaar nie van die skuld wat sy het aan die willekeurige weergawe van die landskap wat uit bogenoemde beskrywing van Kaapstad blyk nie. Die sing van die lied bly daarom 'n "litteken" van hulle verhouding.

In die laaste strofe van die gedig bevind die spreker en Lady Anne hulself weer eens in 'n besonder intieme atmosfeer

("ons nat klere voor die vuur" - r.41), maar die onafwendbaarheid van 'n skeiding tussen hulle bly teenwoordig. Die strofe bevat verder dieselfde wisseling van modaliteit in die verhouding as voorheen in die gedig. Terwyl hulle afgestroop is en enige verwydering skynbaar op dié vlak afgebreek is, hou die langsame beweging "deur lae isolasie" (r.42) ook die potensiaal in van 'n afstand juis as gevolg van 'n opbou van "lae isolasie".

Die spreker toon nou 'n besonder sterk behoefte om die verhouding "van ons twee saam se eerste gedig" (r.40) te herskep - om die littekens beide van hul verstrengeling én uitmekaarskuif uit te wis. Saam met die hernieuwe begeerte om te "skilder", te "verf" en "potlood (te) teken" kom weer die spreker se bewustheid van haar beperkte skeppingsvermoë na vore: "langsaam woordeliks te breek / weet ek nie hoe bring ek hierdie reënblinde / tog onder nuwe woorde te berde" (r.42-44). Dit is van allergrootste belang dat die "reënblinde" spreker 'n plantaardige, byna organiese groeiproses moet laat plaasvind om ten minste in die bundel te oorleef. Waar die ontwikkeling van die verhouding in die gedig dikwels tekens getoon het van 'n natuurlike groei, het die spreker haarself in die proses laat betrek by Lady Anne se veroweringstog op die "vreemde bodems" waarna sy in die eerste gedig verwys.

Die spreker bevind haarself dus in die ongemaklike posisie dat sy haar metafoor verwerplik vind, maar tog met haar moet saamlewe; dat sy vir haar respek en toegeneentheid ontwikkel het, maar voortdurend die drang ondervind om die metafoor te beheers. In die laaste strofe van "*I think I am the first*'..." moet die spreker uiteindelik 'n kompromie bewerkstellig tussen die opskryf van "die ademlose kosbaarheid / van skuil dig bymekaar" (r.46-47) en die verwoesting wat die skryfproses noodwendig teweegbring. Die slot van die gedig heraktiveer dan die versugting of waarskuwing van reël 1: "skilder kan jy dit nie verf sal faal" - dit is nie alleen die panorama vanaf Tafelberg wat nie getrou "ingepas geskaal" (57) kan word nie, maar ook die verhouding tussen haar en haar sogenaamde objektiewe

korrelaat. Terwyl die twee "dig bymekaar" (met ander woorde "saam skryf"), is die verhouding geborge, maar sodra die spreker haar van Lady Anne distansieer (soos ná die sing van die volkslied), en sy die afstand tussen hulle opteken, tree die verwoesting van die taal in werking.

Die digter gebruik ook die ongewone verhouding tussen Lady Anne en Andrew Barnard om die spanning in haar eie huweliksverhouding toe te lig. Bewus van die rolverskuiwing wat dikwels by die Barnards plaasgevind het, laat sy Lady Anne op dieselfde wyse as syself in die sonnette "dis middernag en piouter" (24) en "given line: macho-mans gee my die creeps" (67) die omkeer van die seksrol op konkreet-liggaamlike wyse demonstreer. Laasgenoemde gedig fokus op die digter se gevoel dat sy as vrou in 'n manlik-gedomineerde samelewing 'n ondergeskikte posisie beklee, en sy probeer om verskillende definisies van manlikheid te kontrasteer met wat sy as vroulik ervaar. Sy stel tradisioneel aanvaarde kenmerke van manlikheid teenoor pejoratiewe wat vroulikheid merk (let op die verwysing na 'n soektog in woordeboeke ter staving):

macho: nie in HAT-voorraad; manlik: soos dit
 'n man betaam (nogal) fluks, moedig, dapper
 wat is vroulik? bevallighede, lis,

handwerk, sag, beskroomd ...

(r.2-5).

In direkte teenstelling met die toegeskrewe kenmerke van "vroulikheid" sit die spreker haar soektog na omskrywings voort op 'n wyse wat 'n element van manlikheid by haar voorspel. Sy is nie "sag" of "beskroomd" nie, maar "vies", en haar "stywe vinger" wys op grond van die ooreenkoms met 'n fallus vooruit na die ontleding in strofe drie van die betekenis wat in woordeboeke aan die manlike geslagsorgaan toegeken word. Verder word die man gekontrasteer met die vroulike digter-spreker van die bundel wat op verskeie plekke krities staan teenoor haar "eie mense en vaderland" (r.7). Die waardes wat deur die spreker se woordafleiding

met "penis" verbind word, sluit aan by die magsposisie wat die man in gedigte soos "Soos wat jy gisteraand ingestap het" (74) en "ballade van die magspel" (76) oor die vrou het.

Daar is egter in reël 11 'n wending wanneer die spreker uitkom by 'n definisie van 'n spesifieke deel van die vroulike seksuele anatomie ("wat dan / is klitoris?" - r.11-12), en dit daarop dui dat die vrou ook 'n soort penis besit. Dit sou dus impliseer dat die vrou ook hermafrodities is, en dat die manlike oorheersing wat gebaseer is op die feit dat hy 'n penis het, heeltemal ongeregverdig is. Die vroulike spreker probeer dus in die beperkte vorm van die sonnet die geleentheid benut om (ten minste deur die woord) uit haar onderdrukking te breek. Dit is uiteindelik vir die spreker self ironies dat sy die dekonstruksie van die manlike heerser moet doen juis in terme van daardie kenmerke waardeur hy dié status verkry het - met "nimfomaniese bleeps" (r.14). Dit is nie slegs die uitwendige vorm van die sonnet wat beperkend is nie - die digter se taalvermoë blyk beperk te wees tot "bleeps".

Op soortgelyke wyse is Lady Anne as spreker in "dis middernag en piouter" (24) seksueel nou met die man geskakel. Die spreker is sonder haar eggenoot ("lust I after / you al 2 weke weg" - r.5-6) in haar tuiste in die kasteel en intens bewus van die aanwesigheid van die garnisoen (die bevlekte tuine rondom my / adem van garnisoen uiter- / aard:" - r.3-5). In sy afwesigheid, en moontlik beïnvloed deur die kleur van die lig ("piouter" - r.1), verbeel sy hom besig met ablusies. Anders as die spreker in "given line: macho-mans gee my die creeps" verken sy die manlike geslagsorgane nie in woordeboeke nie, maar deur in haar verbeelding daaraan te vat. Hierdie aanraking laat by die man 'n seksuele opwinding ontstaan ("hoe giftig / begin jou onderhemp uitstulp afgly" - r.9-10), 'n opwinding wat by die vrou die drang laat groei om die man self as man te besit. Eerder as dat sy "nanag besemstok (...) ry", en daardeur gereduseer word tot 'n pejoratiewe bestaan as "heks", wil sy

met 'n manlike drif die man "tussen tinkoel boude" sodomiseer (r.14).

Die digter manipuleer Lady Anne dus in bogenoemde gedig om dieselfde soort "manlikheid" as sy in "given line ..." te openbaar. Dit is dan met 'n soort manlike blik dat die digter ook soms met Lady Anne self te werk gaan. Haar bewondering, ontsag, deernis en minagting vir Lady Anne word in die gedig "jy word onthou vanweë jou partye" (95) om die beurt aan die orde gestel deurdat die digter met fel meedoënloosheid op 'n "hardhandig manlike wyse" na Lady Anne kyk.

In die titel word reeds 'n relativisering geïmpliseer van die waarde wat Lady Anne het as historiese dokument. Die klem val in die titel op die blywende invloed wat sy moontlik in haar hoedanigheid as politieke versoener kan hê. Sodanige invloed is egter juis die gevolg van haar rol as gesofistikeerde, glansryke gasvrou van die Goewerneur. Verder eis die reis "vanaf Europa na Afrika" - en haar bestaan in die bundel - van Lady Anne dat sy "'n nuwe werklikheid moet leer beheers" (Brink,1989:13). Uiteindelik verwag die digter dat Lady Anne ten minste vir háár "nuttig (moet) skeen" (38), en dat sy die digter 'n tweede lewe sal kan bied. Die digter het reeds vroeër in die bundel besef hoe nutteloos Lady Anne is ten opsigte van bogenoemde verwagtinge. Tog het sy deur die loop van die bundel met haar verbind gebly en op sommige plekke selfs die weersin in haar onderwerp oorkom.

Die gedig "jy word onthou vanweë jou partye" bevat dan een die digter se laaste kragmetings met 'n problematiese metafoor ("hierdie vers is ons finale showdown" - r.3). Die oënskynlike eerbied waarmee Lady Anne in die eerste twee reëls aangespreek word, het 'n onmiskenbare toon in die lig van die gewronge verhouding voorheen in die bundel, en die uitdaging wat die spreker onomwonde in reël drie aan die onderwerp stel.

Ingesluit in die "eerbied" van die eerste strofe is 'n verwysing na die titel, waar "partye" nie slegs slaan op Lady Anne se sosiale aktiwiteite aan die Kaap nie, maar ook die politieke partye wat sy met haar "klas" verteenwoordig. Daar is in die bundel byvoorbeeld 'n verwysing na die simpatieë wat Lady Anne met die "anti-slawerny-kampanjes" van "Windham, Wilberforce (en) Fox" (82) gehad het; as ampsdraer van die Britse besettingsregering aan die Kaap verteenwoordig sy 'n koloniale bestel; op grond van afkoms verteenwoordig sy ten dele die bevoorregte klas "wat kinders teer laat verblond op melk en heuning" en waarvan die digter self 'n lid is. Die feit dat Lady Anne se vader die laaste afstammeling van die roemryke Huis van Balcarres is (vergelyk Masson, 1948:19), dui verder daarop dat Lady Anne op hierdie vlak 'n klas verteenwoordig wat op die punt staan van selfvernietiging.

Die sosiale sy van Lady Anne se verblyf aan die Kaap word ook nie sonder sosiale en politieke kommentaar aangebied nie, soos in die gedig "Niks minder as prinses nie!" (21):

... Eerste Do. per maand Publick Day:
 (6 snaarspelende slawe tot hand gekry!) volborstige
 dames in rokke uit verskillende verledes dans
 gluipend 'n soort pit-a-pat-pas: hulle mans
 eenkant onder pyprook. Die kasteel, sogenaamde
 klier van lig prakties gepuur uit

skaapstert, hang in waas en vlam oor my gaste
 se groteske tande, die geswolle kele, balkbreë
 hande wat fyntjies korrel na oesterpasteitjies
 en sampejoentjietert...

(r.7-16).

'n Ander gedig wat verslag doen van 'n "party", "Deur 'n waaier wat die bo-lig oor teëltjies" (23), word die seksuele spel hervat wat in die laaste reël van "Niks minder ..." in die vooruitsig gestel word. Terwyl Lady Anne besig is om haarself en Andrew Barnard te teken, flankeer een van die dames op die bal met hom. Lady Anne besweer die bedreiging

haarself

wat die flirtasie vir[^] inhou deur dit in die tekening op te neem en dit dan 'n "paskwil" te noem. Gesterk deur haar verhewe afkoms, spreek sy haar minagting vir die Kaapse vrouens met hul "plaaslike baleintjies" in geen onseker terme uit. Hierdie gedig bevat dan ook tekens van die weerstand wat Lady Anne daarteen het om deur die Suid-Afrikaanse werklikheid "bekont" te word.

Die digter se opmerking dat Lady Anne haar "obsessie was vir soveel jare" (50) word in reël vier van "jy word onthou vanweë jou partye" (95) herhaal, maar dit sluit ook direk aan by die suggestie van 'n "gewelddadige stryd" in die aankondiging van 'n "showdown". Dit wil voorkom asof die verwysing na die tydperk waaroor die verwantskap tussen die digter en Lady Anne gegroei het, die digter in staat stel om na afloop van 'n deurgrondende ondersoek na die Barnard-geskiedenis en die saamlewe in die teks, beheer oor die onderwerp te verkry. Die plek waar die digter die tweestryd laat plaasvind, is só gekies dat dit die teenstander minder weerbaar laat. Lady Anne word naamlik "kaal" én "besittingloos" langs haar "badplek" geplaas, sodat sy nie die beskermingsmaatreëls of "battledress" (vergelyk Viljoen, 1991(b):24) aanhet waarmee sy haarself tot nog toe verweer het nie. Dit blyk verder dat die "badplek" wat 'n moontlike reiniging voorspel, juis 'n plek is waar die digter Lady Anne van haar "eksklusiewe smet" (56) kan reinig. Op hierdie manier sou sy by implikasie ook haarself van 'n metafoor soos Lady Anne kon reinig. Die feit dat sy "besittingloos" is, is belangrik ook ten opsigte daarvan dat haar status as lid van 'n besittersklas juis in die bundel ondersoek word, en dat die digter se klassifikasie van haar as "optekenaar van die daaglikse brood" (40) wys op 'n spesifieke behepthed met materiële welvaart.

Viljoen (1991(b):24) merk op dat die digter se eie posisie hier geïroniseer word, aangesien sy in die eerste gedeelte van die gedig "die gebiedende, byna heerssugtige optrede van 'n besitter openbaar". Die gedig moet egter juis finaal bepaal watter een van die twee vroue haarself die beste

handhaaf - wie besitterskap oor wie het; wie die gids is en wie die bard.

Met 'n ongenaakbare meedoënloosheid begin die spreker om as't ware 'n liggaamskaart van Lady Anne op te stel ("ek kyk / brutaal" - r.6-7). Sy fokus vanuit 'n manlike perspektief op sommige van die fisieke attribute waaraan 'n vrou se seksuele begeerlikheid gewoonlik gemeet word: die kuite, die bobene, die borste. Vir Lady Anne is haar seksuele aantreklikheid kwesbare gebied, aangesien sy eerstens intens bewus is van die twaalf jaar ouderdomsverskil tussen haarself en haar man, en tweedens bewus is van die tekens van die veroudering van haar liggaam. In die gedig "Ons kluisenaarsvineyard verkoop, besittings gepak" (89) sê Lady Anne die volgende oor haar verhouding met Andrew Barnard: "Ek is oorbewus van my plooië, my gevlekte hande / - ek so OUER tog as hy" (r.10-11).

Die eksplisiete verwysing na die seksuele by Lady Anne, en die ontluistering daarvan met "toonnaels gelerig mooi kuite (ek kyk / brutaal) afgesakte knieë die vel om jou // bobene begin al effe na ou appel lyk // jou roeserige borste (in skilderye potsierlik / opgebind)" (r.6-10) impliseer dat die spreker se omgang met haar dubbelganger dieselfde soort magsverdeling bevat as in die geval van 'n seksuele verhouding. Die spreker is só naby aan Lady Anne (ook gesuggereer deur die kontrastering van dit wat die spreker sien met dit wat "in skilderye ... opgebind" is) dat sy Lady Anne se mees intieme liggaamsdele kan aanraak (jou week buik koester onder my hand / gee lebberig mee na jou fikse vagina / gommerig 'n groot roomkleurige oester" - r.13-15). 'n Verdere aspek van die bestekopname wat gesetel is in die verwysing na die "tekening in S.A. Biblioteek, Kaapstad" wys daarop dat die digter nie Lady Anne se intense selfbewustheid ontsien oor die feit dat sy geen kinders het nie. Die mate waarin haar kinderloosheid vir Lady Anne 'n teken van haar en Barnard se "skrynerige huwelik" is, kan byvoorbeeld gesien word aan 'n gedeelte van die gedig "Op klipplate word seile oopgegooi" (47). Tydens hul toer deur die binneland vertoef die Barnards by die gesin Van Reenen,

en vergesel hul gashere op 'n jaguitstappie. Wanneer Van Reenen Lady Anne se vraag beantwoord na die rede waarom hy nie in Kaapstad woon nie, soek hy ook by sy vrou instemming vir sy mening. Die verhouding tussen hulle val Lady Anne skerp op:

... Hy vat haar hand
 en kyk af na haar - haar gesig rosig en gaaf
 haar lang sagte lyf geswel om die soveelste kind
 en ek lees tussen hulle 'n rapport wat my

dorre lyf en skrynerige huwelik helder boekstaaf.
 (r.29-33).

Die opname van 'n saak wat vir Lady Anne na alle waarskynlikheid deel sou uitmaak van wat sy noem "page(s) of struggle" (51) dui op die totale verlies aan respek vir Lady Anne by die digter. Sy raak egter spoedig daarvan bewus dat sy in haar nabyheid aan Lady Anne besig is om haar onderwerp uit te buit en op seksuele wyse tot oorgawe probeer dwing (Viljoen, 1991(b):24). Dan probeer sy haarself verontskuldig deur te sê: "my inhibisies skeld my kwyt" (r.17). Die verwysing na inhibisies mag suggereer dat die spreker reeds vroeër in die bundel só met Lady Anne te werk sou kon gaan, maar dat sy om verskeie redes - hier saamgevat as "inhibisies" - dit nie gedoen het nie. Terselfdertyd is dit moontlik dat sy juis daarop wys dat sy veel erger met Lady Anne sou kon omgaan. Om haar onskuld te beklemtoon, hou sy goeie bedoelings voor deur te beweer "niks haper in hierdie kortstondige te lyf" (r.17) nie.

Nadat sy as't ware erken het dat sy Lady Anne vir 'n kort tydjie hardhandig behandel het, besef die spreker teësinnig dat die resultaat daarvan nie die oorwinning oor die metafoor is nie. Dit is eerder die bevestiging van vroeëre getuienis van deernis en bewondering vir Lady Anne wat vir haar "mooi / geword het en ontroerend dapper" (r.18-19). Die distansiëring wat die spreker bewerkstellig het met haar afwysende kommentaar in die eerste aantal strofes, veroorsaak dat sy haar opnuut op Lady Anne moet instem ("my

kop draai stip op seek na jou geluid" - r.20). Om die wegglip van Lady Anne uit die gedig te verhoed, seek die digter haar in die omgewing van haar herkoms tussen "hegge honderose cerise heel / loskop knoppe puce asgrys fawn" (r.21-22), en "in 'n vertoonkas by die kasteel" (r.23). Die kleure wat so prominent is in hierdie soektog herinner aan die digter se besoek aan die Balcarres-landgoed, toe dit wou voorkom asof die digter iets van Lady Anne en ook van 'n gedeelde kunstenaarskap in die helder kleure van die sketse herken het.

Wanneer die digter uiteindelik Lady Anne opspoor "in 'n vertoonkas by die kasteel" - waarskynlik 'n verwysing na die vinjet van Lady Anne wat in die Kasteel in Kaapstad vertoon word en wat op die bundelomslag afgedruk is - raak die digter aan Lady Anne se neusbrug ("jou fyn lang neus in 'n vertoonkas by die kasteel // ek buk en raak die brug aan oorval met teerheid" - r.23-24). Sy slaan egter ook op grond van die gedeelde kunstenaarskap tussen hulle 'n brug na Lady Anne en word gedwing tot toegeneentheid.

As gevolg van die nuwe kontak probeer die digter om Lady Anne opnuut te onderwerp aan die poëtiese proses:

(ek sou jou kon *laat in kaleidoskoop
 *pars tot yk van slagspreuke
 *rioleer tot rasige rassis
 *hys vir my senuweeagtige huwelik
 of jou joernaal stempel as
 só sonder oordek van oordeel
 só roffel sonder dogma
 (r.26-32).

Die alternatiewe wat hier teenoor mekaar gestel word, sluit aan by sommige hoofaksente van die bundel - die kuns self, die politiek en die gespanne huwelik. Dit aktiveer verder die posisie van die digter wat as leser van Lady Anne ook kritiek op laasgenoemde se kunstenaarskap kan lewer. Sy wys soos tevore klinies op die eiegeregtige manipulasie wat binne haar vermoë is, en dit blyk asof die aanduiding dat

die Barnard-joernale nutteloos is, haar eie misbruik van die "optekenaar van so 'n nutteloosheid" regverdig. Die "nutteloosheid" van haar metafoor laat haar deur oënskynlike selfkritiek ("my eie on-oordeel" - r.33) ook toe om juis haar vermoë tot metaforisering te demonstreer, aangesien sy met so 'n "swak" metafoor 'n hele bundel vul.

Die ooreenkoms tussen Lady Anne se "dun oë / parerend blou" waarmee sy in reëls 34 en 35 teen die digter weerstand bied, en die oë van die graaf wat die digter s'n tydens die besoek aan Balcarres (51) ontmoet, dui op 'n belangrike verskil tussen die twee passasies. Die ewig ontglippende Lady Anne van die "showdown"-gedig hou niks meer in nie van die belofte van bruikbaarheid wat haar kuns en ryk geskiedenis aanvanklik gehad het. Dit is moontlik ook die menslike aspek van hul verhouding wat die digter verhoed om haar verder te misbruik. Die enigste aanknopingspunt wat vir die digter met Lady Anne oorbly, is die feit dat sy en Lady Anne elk "net een lewe het", "waarin (hulle) bemin wou wees vir altyd" (r.36-37). Daar is in die gemeenskap dan tog 'n paradoks, wat belig word deur die invoeging op byna dieselfde plek op die bladsy van die volgende sitaat:

reis nie agter jou aan
op soek na myself -
reis om weg te kom van *diéself*

Die spreker se pogings om haar met Lady Anne te identifiseer, is dus daarop gemik nie om haarself op hierdie wyse te bevestig nie, maar juis om haarself te verbloem en te ondermyn. Sy sou met Lady Anne kon identifiseer bloot op grond van hul albei se menswees, maar die feit dat dit in hierdie bundel plaasvind, herbevestig steeds haar identiteit as outeur en manipuleerder van die proses. Selfs wanneer Lady Anne manipulasie ontduik, en byvoorbeeld "hand in die sy" voor die digter kom staan (40), dui sodanige ontduiking nog op die digter as maker. 'n Verdere aanduiding van die bewussyn by die spreker van die gekunsteldheid van die teks blyk uit die self-relativerende interpolasie van ("... wát maak / dat vossiger slagspreuke ons so jag?)" (r.38-39).

Deur sprekers van buite te betrek, toon die digter selfbewus die betreklikheid van haar eie praktyk aan. Dit is terselfdertyd 'n "geslepe" poging om die verantwoordelikheid van die teks van haar af weg te skuif.

Uiteindelik kom daar 'n wending in die gedig wanneer die digter moet toesien hoe Lady Anne deur die bad verwelkom word ("water stort rasend wit oor rotse // om eensklaps fraai soos 'n katjie in 'n poel te stuit" - r.40-41), en die water haar "sonder voorbehoud vat" (r.43). Die bad impliseer 'n reiniging van haarself, maar ook van die las van die digter-metafoorverhouding; van seksuele uitbuiting en van die geslepe, ontluisterende intasting in haar bestaan.

Op die oomblik dat Lady Anne van haar af wegdraai, besef die digter dat, hoewel sy tot Lady Anne aangetrokke voel en van haar afhanklik is, sy haar nie besit nie. Lady Anne is in werklikheid nou ten volle haar gelyke ("nie teenoor mekaar maar saam in hierdie vers stap ligvoets" - r.42). Dit val op dat die water die lady onvoorwaardelik aanvaar, terwyl die digter dit nog nie kon regkry nie. In 'n laaste poging om die metafoor by haar te hou ("ek gryp jou agterna god ek is verknog aan jou" - r.44), probeer sy "'n laaste perspektief op Lady Anne in haar bad" gee (Viljoen, 1991(b):26). Sy slaan oor na Lady Anne se medium van potloodsketse, en teken Lady Anne met besonderse deernis. Die oënskynlike piëteit in hierdie blik wil die "knappe perspektief van potloodkryt" in reël 45 weerspreek, aangesien "knappe" enersyds moontlik daarop dui dat die vaardige digter met 'n "sagter" weergawe van die lady wil vergoed vir haar vroeër oortredings teenoor laasgenoemde. Andersyds slaan "knappe" op die digter se onvermoë om Lady Anne nou anders as eng waar te neem óf uit te beeld:

seperige elmboë in knappe perspektief van potloodkryt

jou nek stylvol gedraai ietwat boheem
in die blonde skaafsels van jou hare
ontstem beweën ek jou vriendin liefste

jou totale stralende nutteloosheid.

(r.45-49).

Hoewel die digter die verlies van haar metafoor en haar poëtiese stem berou, ervaar sy die "stralende nutteloosheid" nie heeltemal negatief nie, aangesien die "hele frivole lewe" (40) van die beeldskone vrou tog absoluut noodsaaklik is vir die skryf van die bundel. Die gelykstelling tussen die twee figure in reël 42 impliseer dat die digter se lewe self so 'n "stralende nutteloosheid" is. Verder hou dit die implikasie in dat die digter, wat ook deur die water wat "rasend wit oor die rotse" stort gereinig word, deur die besef tot nutteloosheid van Lady Anne die "stralende nutteloosheid" van 'n bundel soos *Lady Anne* besef.

Viljoen situeer die gedig "jy word onthou vanweë jou partye" (95) teenoor die sitaat wat in die bundel onmiddellik daarop volg - 'n uittreksel uit Marlene van Niekerk se *Vlugskrif oor feminisme* (1987), "Kom liewe reisgenote" (97). Sy voer aan dat sekere elemente in die gedig "die oog van die leser doelbewus deurlei na die sitaat wat dan begin saampraat en weerspreek" (1991(b):20). Die gedig dien dus as 'n soort transparant waarmee na die sitaat gekyk word, en die sitaat tree terugwysend met die gedig in gesprek. Hiermee kom sy uit by 'n aspek van die bundel wat benewens die keuse van Lady Anne as medereisiger vir die digter-spreker een van die opvallende aspekte van *Lady Anne* is. Die digter laat naamlik 'n verskeidenheid ander sprekers toe om deur die invoeging in Lady Anne van "buite-tekstuele" gegewens haar teks binne te dring. Verskeie tekste word "transparante" waardeur ander tekste in die bundel belig word. So stel sy 'n teks saam wat "beter (pas) tussen ander tekste / wat self praat of verwerp in die web" (107). Hierdie "web" van tekste word verder vergesel van die weerkerende gebruik van die "tongvis" as buite-tekstuele sowel as intratekstuele metafoor.

4.2

DIE ROL VAN DIE TONGVIS IN *LADY ANNE*

Deur die afbeelding van die tongvis op drie prominente plekke in die bundel (naamlik op die titelblad en aan die begin van afdelings III en IV) en deur 'n aanhaling oor die kommersiële waarde daarvan (33) word dit 'n uiters belangrike gegewe in die bundel. Dit word in der waarheid 'n metafoor wat naas Lady Anne Barnard die sterkste in die bundel figureer en soms selfs met die Lady Anne-metafoor oorvleuel. Dit is vroeër reeds genoem dat daar ooreenkomste bestaan tussen Lady Anne en die tongvis, aangesien Lady Anne weg van haar hoë posisie in die Britse adellike kringe na "vreemde bodems" en die "haatlike ou dorpie" aan die Suidpunt van Afrika moes reis; die aanstelling wat haar man daar gekry het, was vir haar aanvanklik 'n vernedering. Daar is van haar verwag om soos die tongvis by hierdie "vreemde bodems" aan te pas, maar sy kry dit slegs in 'n baie beperkte mate reg.

Die tongvis word ook eksplisiet verbind met die produksie van die teks en die moontlikheid dat die teks 'n transparante aard het (Viljoen, 1991(b):19). Dit word as deurlopende gegewe in die bundel 'n belangrike skakel tussen verskeie gedigte - 'n bindmiddel wat terselfdertyd deur die interaksie met die ander sitate die grense van die bundel agteruitskuif en die bundel "oopmaak".

Dit is uiteindelik deur middel van die tongvis dat die spanning wat in die digter bestaan tussen die "poësie (wat volhard as luukse" (35) en die politieke betrokkenheid van die sosiaal verantwoordelike vrou, die skerpste geaksentueer word. Afgesien van die Franse Rewolusie as byna neweteks en as historiese parallel vir die hedendaagse Suid-Afrika, bring die verpligting wat tydens Lady Anne se reis na die Kaap op haar gestel is om by die Afrika-werklikheid aan te pas - dus om soos die tongvis donkerder te verkleur - uiteraard die politiek in die bundel ter sprake. Die wyse waarop die digter die kenmerke van 'n "heerssugtige besitter" openbaar in "jy word onthou vanweë jou partye" (95), dui by die digter-spreker óók op 'n hebsug wat die

magspel in die groter "teksgekwelde land" (39) eggo. Die digter is egter bewus daarvan dat sy tot 'n besittersklas behoort, en dat sy en haar "susters in kombi's en stasiewaens" (71) byvoorbeeld net soos haar metafoor behep is met hul voorkoms, hul finansiële posisie en hul sekslewe (72).

Uit hierdie lewe wil die digter saam met Lady Anne in haar nuwe bundel 'n nuwe begin maak; haarself losskryf uit die posisie as "reeds gevangde vis" (37). Sy moet dus haar potensiaal as vis - tongvis - sodanig manipuleer dat sy 'n "taal van bevryding" kan praat. Brink-de Wind (1992:100) wys in hierdie verband daarop dat die lid van die platvisfamilie wat op die titelblad afgedruk is (*Hippoglossus hippoglossus*, ook bekend as die heilbot), in die bundel funksioneer om die verband aan te toon wat die digter probeer lê tussen die "taal van rewolusie" (40) en die bevryding wat daar in die godsdiens behoort te wees.

Die vis is eerstens tradisioneel simbool van Christus en die Christelike geloof. In haar bespreking van die verskil tussen die tradisionele teologie en bevrydingsteologie, sien Brink-de Wind die "heilbot" as verteenwoordigend van die tradisionele godsdiens, terwyl die *Solea solea* (afgedruk aan die begin van afdeling III) die metamorfose verteenwoordig wat noodsaaklik is om 'n nuwe soort bevryding te bewerkstellig. Die naam "heilbot" kan verdeel word om daarop te dui dat die "heil" van die tradisionele godsdiens "bot" geword het, en in werklikheid nie die bevryding kan bewerkstellig nie. Daarteenoor dra die *Solea solea* op grond van die verband wat Brink-de Wind lê tussen die sandaal wat Romeinse soldate gedra het (*solea*) en verantwoordelike optrede, die suggestie dat die taal van die tongvis die bevryding kan teweegbring. Dit is dan volgens die bevrydingsteologie nie genoeg dat Christus aan die kruis gesterf het vir die verlossing van die hele mensdom nie, aangesien die valse indruk daardeur gewek mag word dat die mens self geen verpligting het ten opsigte van die verlossing van sy medemens nie. Veel eerder moet die mens wat sy "broeder" wil verlos, self bereid wees om vir daardie

broeder te sterf. Die versoening tussen mens en mens kan alleenlik plaasvind wanneer die mens homself vir die broeder opgeoffer het (1992:100).

Die gedig "Drie Morawiese broeders huisves ons" (55) hanteer die opposisie tussen hierdie twee soorte godsdiensinstellings teen die agtergrond van die reis wat die Barnards in Mei 1798 na die binneland - onder meer na Baviaanskloof (Genadendal) - onderneem het. Die reisende, waarnemende Lady Anne word deur die "broeders" genooi om aan die kerkdienste op die sendingstasie deel te neem, en die kontras tussen hierdie diens en haar godsdienstige ervaring is van meet af aan in die gedig waarneembaar. Dat hierdie verskil ook 'n politieke dimensie het, word geïmpliseer deur die verwysing in reëls 2 en 3 na die lui van die klok, wat na bewering intertyd as gevolg van politieke oorweginge 'n geskil tussen die Gereformeerde gemeente van Stellenbosch en die gemeente in Genadendal laat ontstaan het.

Die gedig word op 'n opvallend sober en gekonsentreerde wyse ingelei ("Drie Morawiese broeders huisves ons / sonder vertoon. Laatmiddag klink die klok" - r.1-2), wat die eenvoud aksentueer waarmee die geselskap ontvang is. Deur middel van die gestroopte sintaksis waarmee die sprong gemaak word vanaf die eerste paar reëls tot by die "(b)iduur", wil dit voorkom asof die spreker nie slegs nugter en "kripties" waarneem nie. Dit skyn asof sy haarself voorberei op 'n bestekopname en 'n ervaring wat ongehinder is deur die pretensie wat byvoorbeeld blyk uit die aanvanklike aankoms aan die Kaap (17): by die aanskoue van "die kaartman-huisies en geboue / trapsgewys uit die kaai", voel Lady Anne "ineens hoe (haar) voorgenome bes, / so spoggerig uitgespel aan Dundas, / oorval word deur veegsels vrolike hoogmoed"; haar kleredrag "smaal oor omstanders (haar) stand".

Sy sit nou geïnhibeer ("met skroom" - r.5) met die Khoimense "van aangesig tot (honderdvijftig) aangesig" (r.6). Sy kan egter nie volledig ontsnap uit haar gesofistikeerde verwysingsraamwerk nie - die verwysing na haar klere in die

volgende reël ("my jas is gekreukel, onthou ek") dui op die ewige bemoeienis met die uiterlike. Die tweede strofe fokus op die sintuiglike gewaarwordinge wat sy in die kerk beleef, en die kontras tussen haar en die biduurgangers word verder uitgebrei. Haar beskrywing van die kerk ("die kleivloer onder rietmatte lê / in die smal vertrek / loomkleurig in sonlig gesny" - r.8-10) verskil duidelik van die "kastele" waarvandaan sy kom; ook haar woonplek in die Kasteel in Kaapstad is hiermee nie te vergelyk nie (vergelyk "Niks minder as prinses nie!" - 21).

Op die oomblik dat die sendeling met die diens begin, ervaar Lady Anne weer eens die opposisie tussen haar en die res van die gemeente, maar in dié opposisie word die hiërargie skynbaar omgekeer. Sy sien die teenwoordigheid van Christus en interpreteer die Evangelie ironies vanuit die perspektief van 'n uitgeslotene:

... maar ek sien soos altyd skaar Hy by hulle
by die hongeres by die armes by die skares
sonder hoop die stoppelende swyendes regteloses
(r.15-17).

Terwyl die res van die gemeente reeds by implikasie "naak" is voor God (vergelyk die fokus in reël 7 op hulle eenvoudige velklere), maar Lady Anne met haar jas deels daarvan uitgesluit is, is die redding vir haar as bevoorregte nie beskore nie. Dit is vir die spreker egter voldoende dat sy op hierdie gemarginaliseerde wyse deel word van die verlossing ("dat Hy mens word en in hierdie vertrek na my kyk // dis goed ek is hier dink ek dis goed" - r.18-19), want dit stel haar in staat om haar eie kerk in nuwe perspektief te sien. Die vlak van intensiteit waarmee sy die kerkdienst ervaar, word dan ook geïllustreer aan die hand van die langer sinne, vergeleke met die kort sinne van strofe een.

Aangesien sy nou as't ware in die gemeente opgeneem is, kan sy haarself distansieer van haar eie religieuse afkoms - 'n kerk waar die uiterlike simbole ("die fluwelige matriks /

vol gesteentes en korrupte kakel" - r.20-21) veelal 'n groter prominensie verkry as die werklike geloofsbeleving. Die afstand waarvandaan sy haar kerk beskou, bring by die spreker die besef dat sy tot op hierdie stadium nie werklik kontak gehad het met die Christus nie, en dat sy eintlik op 'n uiters bekrompe wyse slegs op haarself en haar bevoorregte wit leefwyse ingestel is: "Here hoe wég is ek van U hoe smal ken ek / maar steeds net myself - kaduks van wit munt / slaan" (r.22-24). Daarteenoor is die "(u)itkammers van pruike // poleerders van silwer, afwitters van mure" (r.24-25) moontlik in die meer gunstige posisie dat hulle nie net God en hulleself ken nie, maar ook insig het in die lewens van die mense wie se bediendes hulle is ("ken hulle buiten hulleself selfs my binneste bed" - r.26).

Hierdie opmerking slaan ook terug op die verhouding tussen Lady Anne en die digter wat op een stadium haar "benarde bard" was, maar later die lady se intiemste lewe so goed geken het dat sy daardeur die hiërargie omgekeer het. Die gedig "Drie Morawiese broeders huisves ons" is dan 'n voorbeeld van die wyse waarop Lady Anne vir die digter bediende word. Sy kan naamlik die "eksklusiewe smet" (r.28) vanaf haar eie geloofservaring projekteer na dié van haar dubbelganger. In die joernaal en briewe waar Lady Anne verslag doen oor die besoek aan Genadendal is daar byvoorbeeld nie aanduidings dat die kerkdienso so 'n bewussyn van die tekortkominge van haar eie godsdiens veroorsaak het nie. Hoewel Lady Anne sê: "I doubt much whether I should have entered St. Peter's at Rome, with the triple itself present in all its ancient splendour, with a more awed impression of the Deity and his presence than I did this little church...", is die intense verwydering wat Lady Anne in die gedig openbaar, duidelik die manipulasie van die digter. Dit blyk dan ook asof die digter meermale in hierdie gedig die sprekersrol by Lady Anne oorneem.

Dit is deur dié manipulasie dat die digter "Drie Morawiese broeders ..." en 'n gedig waarin sy haar eie belewenis van 'n kerkdienso opteken, oor mekaar projekteer. Die spreker besoek in die gedig "omdat ek tussen myne al hoe ontuiser"

(32) 'n ander gemeente (waarskynlik in 'n "swart" kerk) juis omdat sy die geloofsbelewenis in haar eie kerk onvoldoende vind. Saam met hierdie gemeente sing sy "uit 'n boek in 'n taal / wat nie myne is nie tong wat ek nie ken" (r.6-7), maar sy kom baie sterk onder die indruk van die krag van die lied. Teen die agtergrond van die sang in Genadendal "wat spoel wat swel tot 'n hartstogtelike skel verdriet / feitlik oppermagtig van pyn" (r.28-29), blyk dit dat die swart gemeente wat die digter besoek nog dieselfde verdrukking ervaar as die Khoi-gemeente van 1798. Dit laat by die digter die vraag ontstaan of selfs hierdie soort aanbidding deur God verhoor word - of die verdriet in die sang bydra tot die koms van die verlossing, en of die tradisionele God werklik "aan die kant van die armes" is. Haar vraag word toegelig deur Lady Anne se vraag in reël 30 of die "pyn" wat sy in die lied waarneem, toe te skryf is aan die verlies aan 'n tradisionele leefwyse deur middel van kerstening, en of dit uitwys na nóg tweehonderd jaar se bestaan as "hongeres", "armes", "stoppelende swyende regteloses" (r.16 en 17).

Dit is dan duidelik dat die verlossing méér vra - Lady Anne gaan in die volgende strofe as't ware in 'n soort beswyming wat die verwydering wat sy vroeër in die gedig van God ervaar het ("Here hoe wég is ek van U" - r.22). In hierdie "liturgiese duister" (r.31) kom sy op 'n stadium baie naby aan dít wat die bevrydingsteologie van haar sou vra: sy ervaar die duisternis en "godverlatenheid" op 'n wyse wat sterk ooreenkom met die duisternis wat Christus aan die kruis beleef het:

Ek bly uitgelewer in liturgiese duister sit
 met gehawende polse my lippe bloei dig
 in sagste sweet hang my hoof

(r.31-33).

Selfs die stigmata wat Lady Anne vertoon, blyk nie genoeg te wees om haar nader aan God te bring nie. Wanneer die leraar

sal wees om deur die oog van 'n naald te kom as vir 'n ryke om in die koninkryk van God te kom. Die feit dat die broeder se hande 'n "polyste naalde-oog" (dit wil sê gepoleer) vorm, suggereer egter weer eens dat die godsdiens waarmee sowel Lady Anne as die Morawiese broeders hulle besig hou, tekens van sofistikasie - en by implikasie valsheid - bevat.

Die tweede afdeling van die gedig bevat 'n beskrywing van die besoekers se aandete saam met die drie broeders en haar pogings die volgende dag om die Baviaanskloof te skets. Hul aandete word op besonder konkrete wyse in noukeurige detail beskryf, en die feesmaal is opsigtelik gekontrasteer met die geestelike maaltyd wat in die voorafgaande teksgedeelte geïmpliseer word. Die sendelinge word waargeneem vanuit 'n invalshoek waarmee Lady Anne vertrou is - dié van 'n swierige onthaal. Haar herwonne mag binne die situasie blyk uit die feit dat sy die voedsel kan voorsit as estetiese objek ("Dun kerf ek die ham tot stapeltjies blomblare" - r.37), en dat sy dit op byna gewelddadige wyse doen ("kerf").

Verder word die sendelinge minder gewyd voorgestel ("stapeltjies blomblare / waarna die hernhütters gulsig met vurke steek / prits deur mosterdstamme: dít moet jy proe Broeder!" - r.37-39), sodat die spreker die ironisering van haar eie religieuse milieu ook op hulle van toepassing maak. Die verwysing na "wit" in reël 40 suggereer verder dat die spreker die broeders se vroomheid op grond van hul Europese afkoms in twyfel trek. Hiermee word die ironisering van die naalde-oog in die laaste reël van die eerste teksgedeelte dus weer opgeroep - selfs die "broeders" staan aan die bevoorregte kant van die samelewing, wat mag beteken dat die godsdiens wat hulle bedien, vir die inwoners van die sendingstasie geen bevryding inhou nie, maar net die belange van 'n "wit hegemonie" dien. Die maaltyd herinner aan die Heilige Nagmaal, maar die wyse waarop die broeders en hul gaste die voedsel eet, suggereer dat die simbole van Christus se liggaam en bloed soos dit in die Nagmaal figureer, ook nutteloos geword het. Brink-de Wind wys ook daarop dat die voedsel wat hulle eet die Evangelie as geheel

in die gedrang bring, aangesien die "mosterdsaadjie, simbool van die geloof" en die "kruisboodskap" besmet is met "swamme" (1992:106).

Tog distansieer die spreker haarself van hul maaltyd deur ingestel te wees op die wyse waarin die ander inwoners van Baviaanskloof met mekaar verkeer. Daar word gesuggereer dat hulle juis nader aan die natuur leef, en dat die spreker haarself ook op die natuur moet instel om tot dié leefwyse deur te dring ("Ek hoor dit nie, sien dit nie - / buite rasper die maan hom mal oor die berge // oor miljoene vanaand dig teen vure" - r.41-43). 'n Sentrale aspek van die leefwyse wat die spreker vir haarself by die Khoi voorstel, is 'n tradisie van mondelinge letterkunde; sy sien "vanaand dig teen vure ruwe brood en bier / sange verhale dryf kodes landvol uit die kole" (r.43-44). Die bewussyn van 'n ander kode as haar eie laat die fokus nou val op die spreker se reaksie as kunstenaar op die gebeure van vroeër in dié teks.

Om deel te word van die natuurlike leefwyse wat by implikasie ook 'n bestaan nader aan God beteken, moet die spreker die relatief beskutte plek verlaat wat sy as bevoorregte vrou en beoefenaar van 'n private kuns het. Haar "knusse holte" is egter een waartoe sy gebore is, en sy gaan die "besitreg" daaroor moeilik prysgee. Die verantwoordelikheid wat op die individu rus, lê voor die hand: "Draai om. Deel uit." (r.46). Hierdie opdrag slaan weer eens terug op die Bybelse gelykenis van die ryk man wat die koninkryk van God nie kan binnegaan nie omdat hy nie bereid is om sy rykdom prys te gee nie. Dit aktiveer verder een van die sitate op p.8:

... An oppressor can love the oppressed only if he or she adopts, to the degree to which this is possible, the perspective of the poor, and commits himself or herself to a fundamental change of those structures that keep the poor and oppressed deprived and powerless.

Die verwysing na die metamorfose wat van die tongvis verwag word, is duidelik in die sitaat te merk. Hoewel dit blyk asof Lady Anne begin om hierdie soort bewussynsverandering te ondergaan, verweer sy haarself teen die dringendheid van so 'n opdrag deur te vra of die soeke van haar "oorvrete siel" na "iets / nuuts om van te ril" (r.46 en 47) moontlik net nóg 'n afleiding mag wees vir 'n reeds verwende vrou. Sy is uiteindelik nie bereid om soos sy in reëls 47 en 48 voorstel ("Moet elk nie as sondebok sy geërfde / goudgebende bene as drag uitspeel en met waardige berou galvrek?") by haarself te begin om skuld te erken en haarself vir haar "langsaanmens ... (te) offer soos Christus dit gedoen het nie" (Brink-de Wind, 1992:106).

Waar die spreker in strofe 8 self-ironiserend praat, kan sy in strofe 9 nie haar voorreg om te kies buite rekening laat nie - ook dié voorreg vind sy verwerplik ("Die keuse stink wellig na voorreg" - r.49). Sy sou kon kies om die lewe in en rondom Genadendal te ignoreer, maar die geteisterde gees wat in die voorafgaande strofes gesuggereer word, en die behoefte by die spreker om te reageer op dit wat sy sien, dwing haar om haar tot haar kunstenaarskap te wend om iets van die omgewing vas te vang. Sy staan op "(t)erwyl die nag nog klooflangs lê en bloed / reeds aan die pieke bars" (r.50-51), maak "sabelkwaste, ink / waterhouers" bymekaar, "sluk haastig koffie" (r.51-52) en haas "(v)oetpad uit" met oë wat "tier" (r.53).

Hierdie reaksie herinner aan die manier waarop sy vanuit die staanspoor tydens die heenreis na die Kaap op haar veranderende omstandighede gereageer het: "uit kaarte en en boeke" het sy "stuk-stuk 'n toekoms aan die suidpunt vas" probeer transpireer (10). Dit sluit ook aan by die gedig "Toe Dundas met sy dik aksent" (65), waarin Lady Anne te midde van die verwoesting, lyding en politieke omwenteling van die Franse Rewolusie na Parys reis in die hoop dat William Windham haar sou vra om te trou. Die gedig fokus beurtelings op die spanning tussen Windham en Lady Anne en die politieke spanning in die Franse hoofstad. Lady Anne se reaksie op die lot van die adellikes ("Net barbare kan so

wees!' - r.25) is sprekend dié van 'n "geslepe snob naïewe liberal" (40). Windham wys haar egter daarop dat die bevryding wat Frankryk nodig gehad het, vereis dat mense sterf:

"Jy maak 'n fout, Anne - soveel bloed is nodig
voor mense mekaar i.p.v. mekaar se goed kan lees."
(r.26-27).

Wanneer Windham haar nie 'n huweliksaanbod maak nie, en Lady Anne na Londen moet terugkeer, ervaar sy intense pyn oor die verlore liefde, en dit bly gekwisponeer met die pyn wat soveel ander mense rondom haar ervaar. Sy vra haarself uiteindelik of dit geregverdig is om "so verhongers / om liefde (te) sit" (r.50-51) "terwyl vlugtelingen dans in tabberds met bloed / bespat" (r.48-49) en "4000 al doodgekap" is. Sodanige bevraagtekening van haar eie sosiale bewussyn bly egter by bevraagtekening: dit beweeg Lady Anne nie tot daadwerklike betrokkenheid by rewolusie - van watter aard ook al - nie.

Ook in die gedig "Drie Morawiese broeders ..." raak die lady nie méer betrokke by die "bloed (wat) reeds aan die pieke bars" (r.50-51) nie. Sy reageer op die opdrag wat duidelik aan haar uitgespel is deur haar tot haar skilderwerk te wend. Dit val op dat sy veral met die kleur "groen" werk, en dat die spreker sê "groen is die kleur van balans groen verduur"(r.55), aangesien dit daarop dui dat sy die ongemaklike soort balans waartoe sy tydelik tydens die kerkdiens gekom het, moet teenwerk; dat sy die "ontroering (moet) oorleef" (r.62). Indien sy met "wit" of "swart" sou werk, sou sy nie so veilig daarvan afgekome het nie. Daarom verkies sy om die "wit" heeltemal uit te laat en die swart te vereenvoudig tot "net 'n skakering 'n diepste groen".

Haar skildery sou dan dimensie verkry deur haplografies te werk te gaan - deurdat sy selekteer watter dele van die werklikheid sy gaan opneem, en watter sy gaan weglaat ("Dimensie / kom deur die weglating ..." - r.59-60). Die relatiwiteit van so 'n stelling word moontlik aangetoon deur

die beletseltekens aan die einde van reël 60. Terselfdertyd verkry die relativering van die skeppingsproses wat in hierdie teksgedeelte bewerk word, dimensie: Lady Anne laat haarself oop vir ironisering en ondermyning deur die keuse eerstens om te skilder, en tweedens om die spanning tussen wit en swart wat in die gedig so pynlik sigbaar is, te sistap met die gebruik van "groen". Dit wil ook voorkom asof hier nóg 'n spreker - die digter - die kans waarneem om op die situasie kommentaar te lewer.

Lady Anne is duidelik nie bereid om 'n geheel nuwe sosiale verantwoordelikheid te aanvaar nie, en sy gaan voort om op haar manier van haarself rekenskap te gee ("Die volledige landskap móét ek in 'n raamwerk pak om / ontroering te oorleef" - r.61-62). Die ambisie wat so ooglopend uit haar eerste brief uit die Kaap aan Henry Dundas spreek, kom op hierdie stadium weer te voorskyn: Lady Anne wil die volle werklikheid in die skildery opneem. Dié voorneme is egter deur die laaste opmerking in die voorafgaande strofe ondermyn - die "weglating" dui daarop dat haar benadering tot die werklikheid haar nooit in staat sal stel om "die dal orent (te) trek in / perspektief" (r.62-63) nie.

Die feit dat die spreker in reël 63 kla: "Maar die sendeling hang tussen my en die son" wys moontlik daarop dat die sendeling met sy godsdiens en die verwysing na die kruistoneel steeds tussen haar en 'n volledige bestekopname van die "landskap" staan. Dit val verder op dat die spreker hier wys op die belang wat lig het vir die skilderproses, terwyl dit juis die son is wat later haar pogings fnuik om die vallei te teken ("maar toe bars die palle son brutaal van bo en trommel Genadendal in deins" - r.66). Hoewel sy hier duidelik oor die vermoë beskik om mense rondom haar te manipuleer ("Ek wuif hulle ongeduldig uit die pad" - r.65), verloor sy dié mag op die oomblik dat sy ten volle beheer oor die werklikheid wil neem. Dit is dan die "landskap" self wat haar nie toelaat om dit in bestek te neem nie.

Uit die laaste strofe blyk dit dat Lady Anne telkemale nog probeer om die panorama vas te vang, maar dat sy elke keer

misluk ("Ek kry dit nie geteken nie, nie ingepas geskaal / ek vee uit korrel tuur" - r.67-68). Dán kom die spreker by die besef dat haar medium en benadering onmagtig is om 'n vereenvoudiging van so 'n komplekse gegewe te bewerkstellig. Beperk deur haar "passiewe invalshoek" bly sy gedistansieerd en haar "bladsye ... altyd ruit" (r.69). Reëls 70 en 71 lewer dan snydende kommentaar op die kunstenaar se mislukte pogings:

... En só wil Madame dié land
deur glas bly waarneem in prentjies en poësietjies strik.

Dit wil voorkom asof 'n ander soort stem as dié van Lady Anne met 'n meer kritiese ingesteldheid begin optree. Dit mag enersyds wees dat Lady Anne hier eerlik is oor haarself - sy is byvoorbeeld bereid om haar waarnemingsvermoëns te relativeer (vergelyk Anderson, 1924:1). Andersyds is dit moontlik dat die digter die sprekersrol by Lady Anne oorgeneem het en op 'n kritiese afstand na haar metafoor kyk.

Vanaf reël 72 word die idee versterk dat die digter nou die spreker in die gedig geword het. Hierdie reël bevat 'n veronderstelling by die spreker wat herinner aan die digter se versugting in "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (40): dat die digter 'n opruiende, rewolusionêre taal deur en rondom Lady Anne wou skep. Daar word gesuggereer dat die kunstenaar juis op gewelddadige wyse die veilige hulsel wat die omarming van die kuns haar bied, moet verbreek om die "volledige landskap" binne te dring. Die kunstenaar moet dus self by die rewolusie betrokke raak ("'n klip vasvat en góoi" - r.72) om die "ruit" van die kuns te verbreek en die proses van vernuwing aan die gang te sit. Hierdie proses kan ook nie gemaklik plaasvind nie, aangesien die bestaan in die "nuwe werklikheid" anderkant die ruitkuns, "kokhalsend (sal) ontdooi" (r.74). Die kunstenaar moet homself dus eers liggaamlik reinig van alle oorblyfsels van die "wit hegemonie" sodat die werklike versoening met die broeder kan plaasvind.

Die tweede stem in die laaste gedeelte van hierdie gedig tree reeds opsigtelik na vore in die gebruik van die naam "Genadendal" vir die sendingstasie, aangesien die nedersetting eers in 1803 die naam Genadendal gekry het, maar ten tyde van Lady Anne se besoek nog Baviaanskloof geheet het. Hierdie vereniging tussen die Lady Anne-as-spreker en die digter-as-spreker soos telkens tevore weer die funksie om die relativering van die proses van kunsskepping ook op die digter van toepassing te maak.

Die veilige bestaan in die "knusse holte ... waarna (sy) gebore is" (56), is dan ook die fokus van een van die sleutelgedigte in *Lady Anne*, naamlik "parool" (35). Die digter is in hierdie gedig selfbewus besig om haar bestaansreg as "pragpoëet" te bevraagteken. In dié proses laat sy die stemme van ander instansies toe om haar eie toe te lig. Sy weeg nie alleen kontrasterende uitgangspunte in die gedig teen mekaar op nie, maar laat van die sitate wat die bundel vergesel, met die gedig in gesprek tree.

Die eerste strofe stel 'n ek-spreker aan die woord wat onmiddellik geheel subjektiewe gevoelens van kontrasterende aard aan bod stel (die onsekere, bevraagtekenende "ek voel ek lieg dalk" teenoor die baie meer vaste "blatante botvier / in woorde" - r.1). Die eksplosiewe klank in "blatante botvier" dra enersyds by tot die suggestie van selfsugtige oorgawe aan die poësie soos dit in dié reël geïmpliseer word. Andersyds mag dit wees dat die spreker juis klankmatig 'n afwysende houding inneem tot die poësie wat dan "leuen" sou wees indien dit "volhard as luukse" (r.5).

Uit die spreker se selfbewuste bevraagtekening van haar poësiepraktyk blyk dit vervolgens dat die poësie moontlik anders kan funksioneer: sy sê spesifiek dat dié poësie wat vir die digter luukse is, "leuen" is. Daar moet daarom ook "nuttige" kuns wees. Die spreker is duidelik nie seker of haar poësie nuttig genoeg is nie, en die vraag wat nou ontstaan is: wat is die maatstaf vir die onderskeiding tussen "nuttig" en "luuks"? Met verwysing na die "nuttelose eras" (r.3) waarin byvoorbeeld Lady Anne geleef het, is daar

tóg getuienis in die bundel dat die poësie of die kunsbedryf selfs in sulke eras ten minste vir Lady Anne nuttig was. Vergelyk byvoorbeeld die inskripsie in haar joernaal: "Every page is a page of struggle. I write to destroy the border of unbearable pain". Tydens die besoek aan die Morawiese sendingstasie móét Lady Anne skilder "om / ontroering te oorleef" (57). Ook in haar eerste brief aan Henry Dundas (10 Julie 1797) word die korrespondensie spesifiek gestel met die doel om aan die Minister van Oorlog en Kolonies 'n enigsins betroubare verslag te gee van verskeie sake wat vir die Koloniale bestuur van belang sou wees.

Hier kom ons egter by 'n belangrike onderskeiding: die literatuur mag wél nuttig wees vir die behoud van 'n sekere regime. Op hierdie vlak van die diskoers wat in "parool" gevoer word, word 'n sitaat op p.8 (waarin waarskynlik na André P. Brink verwys word) deel van die gesprek. Die spreker in hierdie sitaat voer naamlik aan dat die teks sorgvuldig só gekonstrueer kan wees dat die konsepte en proposisies daarin vervat, die heersende orde dien. Indien 'n leser nie daarop bedag is nie, loop hy juis in die lokval wat deur die teks opgestel is - 'n strategie eie aan die aard van die teks wat medepligtig is aan en gerig is op die reproduksie van die "hegemonic regime" (8). Die nut wat Lady Anne dus as skrywer gehad het, lê daarin dat sy, behalwe om "taalkoorde / (te) pink tot presisie rondom private klier" (r.7-8), deel gehad het aan die proses waardeur die land "tot ruïne verbras" is (r.11).

Die digter voel haarself op verskeie plekke deel van die heersende klas - sy tel haarself in die gedig "Lady Anne by die mikrogolfoond" (71) onder dié wat "kinders teer laat verblond op melk en heuning". In laasgenoemde gedig merk die spreker op dat die "strukture wat (haar) soort in stand hou" (r.22), besig is om te desintegreer. Indien dié voorspelling gelees word saam met die sitaat op p.8, sou die strekking van die bundel moontlik kon wees om vir die digter 'n meganisme te voorsien om óf sodanige strukture in stand te hou, of die totstandkoming van ander strukture te bevorder. Die sprekersmodaliteit wissel voortdurend tussen dié twee

moontlikhede - 'n wisseling wat dan ook in "parool" ten volle beslag kry. Die herskepping van so 'n "hele frivole lewe" soos dié van Lady Anne versterk die idee dat die digter selfsugtig en eiegeregtig met "blatante botvier" besig is. Dit word veral geaksentueer in die aandrang by die digter dat die bundel van haar identiteit kennis neem (vergelyk "ja ek is die sy wat woordtresse koord / en die wind daarvandaan is my liggaam" - 15).

In die tweede strofe toon die spreker 'n bewussyn van die verwydering tussen haar (en haar klas) en 'n onderdrukte gemeenskap ("ek leef anderkant die onreg" - r.6). Dit wil voorkom asof hierdie isolasie 'n rede mag wees vir "die digtels die taalkoorde" (r.7). Haar eie lewensomstandighede laat haar dus toe om, soos Lady Anne, "blote optekenaar van die daaglikse brood" (40) te wees. 'n Gedig soos "eerste kersnaweek onder die noodtoestand" (31) is sprekend van die afstand tussen die spreker en die swart gemeenskap in Suid-Afrika.

Wanneer sy dan eiesinnig as deel van die "private klier / van klank en pyn" (r.8-9) "'n kreun / (...) invoeg om te tart: / nl. die land het ons reeds tot ruïne verbras" (r.9-11), het dié stelling 'n tweeledige betekenis moontlikheid. Enersyds kan "die land" gebruik word in die eerste naamval, wat sou impliseer dat die selfsugtige kuns die gevolg is daarvan dat die digter deur die politieke omstandighede so "bederf" is dat sy nie ander soort poësie kán skryf nie. Andersyds mag die reël impliseer dat "die land" (nou in die vierde naamval gebruik) reeds so vervalde is, dat sosiaal betrokke poësie geheel en al nutteloos sou wees.

Die woord "verbras" dui dan ook op die wyse waarop die spreker in hierdie posisie beland het: deur "blatante botvier / in woorde". Vergelyk hier ook Lady Anne se verslae van verskillende maaltye (21; 46; 47; 56) met die bereiding van die Kersmaal in "eerste kersnaweek onder die noodtoestand" (31) en die slagtery in "beesslag vir die kerkbasaar" (70). In laasgenoemde gedig kan die spreker se afkerige houding teenoor die vleis moontlik verbind word met

die teenstelling tussen die tradisionele godsdiens en die bevrydingsteologie. Die gedig suggereer dat die "kerkbasaar" in werklikheid nie "tot eer van God" is nie, aangesien die kerk nie die ware bevryding van die medemens in die hand werk nie. Die feit dat die bedrywighede in die "kerksaal" plaasvind, herinner aan Christus se veroordeling van soortgelyke verkopery in die Tempel in Jerusalem.

'n Verdere verband met die bevryding van die onderdrukte word in die derde strofe van "parool" gelê wanneer 'n spreker met 'n duidelik propogandistiese inslag wys op die funksie wat die poësie kán hê:

woorde as AK 47's moet veg
 poësie moet nuttig wees, daad, belas
 met uitering van die stryd altyd part
 staan poësie kan rewolusie puur
 onkruid is magtiger as rose! deurboorde
 poësie groei wild in foneme reën

(r.12-17).

Barnard (1990:18) wys daarop dat die verwysing na "rose" in hierdie strofe verbind kan word met Krog se bundel *Otters in bronslaai* (1981), waarin die roos funksioneer onder meer as simbool van vroulikheid, en spesifiek met die poësiepraktyk in verband gebring word. Die aanhaling in *Otters* uit Pablo Neruda se gedig "Ode to a lament" ("Oh girl among roses, oh pressure of doves / oh jail of fish and rose bushes" - sluit dan verder aan by elemente in *Lady Anne* en spesifiek "parool". Barnard toon aan dat rose in *Lady Anne* verband mag hou met die "romantiese" Europese agtergrond en verestetiserende literatuur waarmee 'n persoonlikheid soos *Lady Anne* geassosieer word. Dit kan byvoorbeeld direk gekoppel word aan die jarelange gissinge rondom die outeurskap van die "The ballad of Auld Robin Gray", waarvan die digter 'n besonder getroue vertaling in die bundel invoeg. Sy gebruik verder die villanelle-vorm vir die gedig "blare van Capse roos en Rosa Odorata flonker in die fontein" (22) (vergelyk Kannemeyer, 1989:40). Ook wanneer die digter in "jy word onthou vanweë jou partye" (95) na

Lady Anne moet soek, soek sy haar in die omgewing van "hegge honderose cerise heel / loskop knoppe". Die roos is dus simbolies van die "suiwer estetiese" poësie.

Die spreker in die derde strofe kontrasteer hierdie soort woordkuns uit die pen van 'n "pragpoëet" met "onkruid" (r.16) - by implikasie dié soort poësie wat die werklike omvang van die ellende in die land bevat. Die kontrastering is 'n duidelike toespeling op die idioom "die pen is magtiger as die swaard". Die suggestie in hierdie verwysing is dat die poësie wat binnegedring word deur die geweld in die samelewing ("deurboorde / poësie" - r.16-17), 'n kragtige potensiaal het; dit kan "uitdruklik // 'n taal van rewolusie en komplotte weef / slawe bevry adellikes klinies roof", en "boere tot die bene kloof" (40).

Die stem van die oorspronklike spreker (die gedig is 'n gesprek tussen ego en alter ego) keer skynbaar in die volgende strofe terug in 'n poging om die diskoers wat sy aan die gang gesit het, op koers te hou: om die waarde van die estetiese op gelyke vlak te stel as politieke eise ("(op watter manier / beskerm ek hierdie vers teen die kras / agtelosigheid van politisering?" - r.18-20). Die hakies wek die indruk dat die spreker hierdie strofe in die gesprek invoeg as 'n soort "benarde" poging om die gang van die bundel te beheer. Sy is immers die digter wat met *Lady Anne* 'n eenheidsbundel in die vooruitsig gestel het. Die onafhanklikheid van haar metafoer laat egter die bundel 'n selfstandige koers inslaan. Die digter is dus nie werklik in staat om die verpolitiserings van "hierdie vers" (r.19) af te weer nie - haar "gewoonste woorde / verseg" (r.22-23). Die betrokkenheid van 'n veelvoud van stemme dra verder daartoe by dat die bundel onkeerbaar voortgaan om "boere tot die bene (te) kloof" (40).

Vervolgens kom 'n spreker aan die woord wat agteruit staan en die digter - hier aangedui as manlik, wat wys op 'n blik op die digterskap in die algemeen - op 'n kritiese afstand beskou. Die spreker is afkerig van die digter wie se poësie nie hoorbaar genoeg is nie; wie se poësie nie melding maak

van byvoorbeeld "soveel kinders in tronke / soveel arrestasies" nie (31). Ter illustrasie word 'n opname gemaak van die politieke en sosiale verdrukking soos dit nie voorkom in die werk van "die deurdagte digter (wat) rookblou (staan) van koute" nie (r.41):

dáár waar jou oë nou stop: straat matras
mag iemand verdwyn het teen
sonder; die wind roer in beleg
honde vlooiend in townships waar driekwart
van die wêreld bly ...

(r.26-30).

Die digter bly egter apaties en onbetrokke, en indien hy wel by protes betrokke raak, is dit op marginale wyse en nie deur die poësie nie ("hy hamer miskien petisies / mosies van onreg / maar hy skryf nie / geen gedigte nie" - r.37-40). Dan word die gedig 'n steeds vae, byna "onhoorbare" illustrasie (r. 42-57) van die wyse waarop "gerugte ... soos rotte uit fondasies (kruip)" (31), en die land 'n "land van gerugte" word (r.57). Die "arres" en "aanhouding" (r.44) kan eerstens verbind word met die verswyging in die breër gemeenskap van die omvang van menslike ellende terwyl dit in werklikheid die hele sosiale ruimte vol is. Dit is ook van toepassing op die digter-spreker van die bundel wat binne 'n literêre tradisie gevang is, en wat slegs tydelik - soos die gedigtitel aandui - toegelaat word om buite hierdie dampkring te beweeg. Selfs wanneer die digter-spreker wél "hoorbaar" word, word haar poësie nie werklik AK 47-woorde wat die bevryding van die massa in die hand werk nie.

Sou die digter nie op hierdie geluide en gerugte ingestel wees nie, en die "bard / nie die krete uit die blare speen" nie (r.58-59), is hy besig om onder te gaan. Die eis wat Brink-de Wind meen die bevrydingsteologie stel - onder meer aan die digter - kom nou weer ter sprake. Die spreker sê naamlik dat die digter se "intensies mat akkoorde (slaan)" (r.70) indien hy slegs "'oor' of 'van' onderdrukte skryf" (r.69) sonder om deel van die lyding te word. Die digter moet as 't ware weg van sy lessenaar - buite daardie

beskermende en beskermd domein - beweeg en bereid wees om te sterf "in die spervuur van potlood en papier" (r.65). Dit wil voorkom asof die "dooie skrywers" hier verwys na diegene wat ter wille van die "waarheid" hulleself opgeoffer het. In die onderskeid tussen digters en skrywers mag die implikasie wees dat die digters van die land (of minstens Afrikaans) nog nooit op só 'n manier geskryf het nie. Dit mag dus ook impliseer dat die digter nog nie die benaming "skrywer" waardig is nie.

Soos dit vir Lady Anne in "Drie Morawiese broeders huisves ons" (55) nie moontlik was om "los (te) kom ... uit die wit verf nie" (sitaat, p.8), kan die "bevoorregte (wit) digter" (r.71) alleen op abstrakte wyse besin oor die spanning tussen "estetiek" en "politiek" (r.77), en is die gedig op sigself 'n voorbeeld van sodanige metapoësie. Die digter weier om te kies "tussen twee kwade" (r.74), maar dit skep vir die bundel ("hierdie maaksel" - r.73) 'n onhoudbare situasie: binne die "grinterige loopgraaf van taal" (41) is daar nie plek vir "huiwering in die kalmte" (r.84) of sprake van 'n "neutrale veen" (r.73) nie. Die digter wat "gebore (is) / aan 'n gilde / van hebsug en hoon" (r.75-77) is na eie bewering dan "'n reeds gevangde vis" (r.86).

Dit wil voorkom asof die "andersheid" van die digtersgilde op die digter 'n besondere soort verpligting plaas om juis deur middel van die estetiek die politiek te bedryf - selfs ten koste van haarself. Indien die digter nie haarself opoffer vir die broeder - by implikasie ook die "mede-pragpoëet" - nie, bewerk sy self die "einde / van poësie" (r.89). Daarteenoor kan die digter 'n vernuwing in die woordkuns laat ontstaan deur middel van 'n tongvisagtige transformasie. Daar bestaan egter skynbaar by die spreker 'n soort wantroue in die taal - dit wil voorkom asof die digter in die wanhoop van die situasie in "hierdie leë land" (83) die mag van die "onkruid" betwyfel, en moontlik sterker aangetrokke voel tot daadwerklike geweld ("liewer dood en bomme breek / as woorde splinter" - r.90-91). Hierdie wantroue blyk verband te hou met die besef aan die einde van "*I think I am the first*" - Lady Anne op Tafelberg" (41) dat

die taal met sy verwoestende potensiaal nie te vertrou is nie. Pleks dat die taal vir die digter ruimte bied vir asemhaal, verwoes dit juis dikwels daardie ruimte.

Vanuit die netelige posisie waarin die digter haarself in "parool" bevind, moet sy uiteindelik 'n "gids (soek) om deurlei te besleg" (r.101). In 'n poging om dit reg te kry, "ondersoek die digter vlytig elke hegemonie" (r.110), en "hou (sy) nooit op oorlewing bestudeer nie" (r.108). Sy gebruik die lewe van 'n historiese figuur as "vehicle", 'n keuse wat sy in "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (40) self bevraagteken. Dit blyk in reëls 96-99 dat die eienskappe wat die digter op p. 40 aan Lady Anne toedig, nou ook op haarself van toepassing is. Met haar "liberale geleerdheid so duur om geteem" (r.96) leef sy ook in dié land "anderkant die onreg" (r.6) "met as soewenier / geen kennis van honger van ongehoorde huisloosheid / landloosheid" (r.97-99).

Hoewel die digter voorgee dat "oorlewing" (r.108) 'n "broos mees lughartige kategorie" is (r.109), bly sy besig met die taalspel "om te kan asemhaal asemhaal asemhaal" (r.111). Die dringendheid van die digter se gesnak na asem word geaksentueer in die drievoudige gebruik van "asemhaal", en dit wil logies uitloop op die konstatering dat die taal "nog nooit nutteloos of prutsel (was) nie // maar al" (r.112-113 - my kursivering). Die "botvier" van die eerste strofe kan nou in 'n ander lig gesien word - dat dit wat lyk op 'n selfsugtige vergryp in der waarheid 'n desperate poging is om "versvoetig ... deur die donker (te kruip)" (30).

Die gedig eindig met 'n soort berusting by die spreker dat dit nie slegs die versuim om in die "nuwe alfabet" (91) is wat die poësie leuenagtig maak nie, maar die fundamentele gefiksionaliseerdheid van alle literatuur. Die "feodale" verhouding tussen die digter en Lady Anne - aanvanklik met die digter as bard en Lady Anne as gids - bied vir die digter die "liddiet" (r.118) waarmee sy die "progressie van politieke woorde" (r.114) kan metaforiseer. Omdat die digter as lesers van Lady Anne egter noodwendig moet interpreteer,

vertaal en verdig, word die rolle omgeruil sodat die digter binne die feodale opset die "landheer" word, en die teks die leuenagtige gevolg van uitbuiting. Waar "die feodale vasloop van liddiet en leuen" (r.118) die verhouding tussen die twee vroue geld, geld dit skynbaar die poësie in die algemeen. Terwyl die "onreg" vir soveel mense "wêrklik" bly, kan die digter dit hoogstens verestetiseer - 'n proses waardeur dit gedistansieerd raak van die "stryd en chaos" (r.116).

Die oorlewingstryd van die digter in "parool" word elders in die bundel ook oorgedra op die digter se rol as moeder. In die gedig "transparant van die tongvis" (92) word die vermoë van die tongvis om te metamorfoseer in verband gebring met die besef by die digter dat sowel sy as haar kinders "volledig 'n koersaanpassing (moet) maak" (50); dat sy in die idioom van 'n "nuwe alfabet" moet "leer ...skryf" (91). Die aanpassing wat die spreker moet maak gaan hier duidelik plaasvind deur middel van die gedig wat "transparant" wil wees, en deur middel van die taalvermoë van die "tongvis".

Soos sy in "twee jaar aankomende maand" (13) en "weer eens" (14) haarself vir die poësie oopgestel het, wag die digter in "transparant van die tongvis" op "besoekers" (r.3) waarmee sy 'n gedig wil maak. Sy bevind haarself in 'n vertroude omgewing - voor haar lessenaar - en is skynbaar goed voorberei op die "besoekers". Sy beskik oor 'n lig ("die lig oor my lessenaar / vloei uit in die donker" - r.1-2) waarmee sy hulle kan "deurskyn" - waarmee sy hulle kan maak tot "transparant". 'n Vorige besoeker wat op haar lessenaar aangekom het, was Lady Anne ("gearriveer met jou hele frivole lewe sit ek nou berserk / met jou op my lessenaar" - 40). Dit het egter reeds geblyk dat Lady Anne nie so vrugbaar en manipuleerbaar is vir die digter se didaktiese oogmerk om "akkoorde (uit haar te haal) vir die wysie van ons Afrika kwart" nie (16 - vergelyk Kannemeyer, 1989:36). 'n Verdere kontras word geskep met die digter se afwagting vroeër in die bundel: waar die kind in "weer eens" vir 'n oomblik lank die digproses gestuit het, is dit in "transparant van die tongvis" juis die kinders wat die fokus van die digter se aandag is.

Die beeld van die "vier kinders" (r.4) suggereer 'n broosheid, 'n weerloosheid soos by die tongvislarwes wat, omdat hulle die transformasieproses van die volwasse vis nog nie ondergaan het nie, besonder maklik die prooi van roofvisse word. Die "fyn balans" waarin hulle hang (r.5) en die senuweeagtigheid van die "vinnetjies aan die keel (wat aanhoudend) roer" (r.6), suggereer dat die kinders op hierdie stadium van die gedig die "(Ma wat) in die vlak brakkerige water ... klei / (trap) met die metafore" (r.8-9) wantrou. Die digter moet hulle "naderlok" tot in haar wêreld waar hulle ook vertaal gaan word tot metafore ("kom nader hier oor woordeboeke en leë bladsye" - r. 10), maar die digter is skynbaar nie van plan om hulle te misbruik nie. Sy is ingestel op haar verpligting as moeder ("wat voer ek julle?" - r.13), en begin dan om hulle didakties te voed. Dit blyk dat die digter hier aansluit by die uitspraak van dr. Nico Smith (sitaat op p.8) waar hy sê:

"As my kinders nie kan leer om wit Afrikane te word nie, vernietig ek hul toekoms" ...

Sy sluit waarskynlik ook aan by die skrywer Brodsky (sitaat vóór p.61) wat meen dat die goeie skrywer homself onderskei deur in 'n wanhopige situasie 'n pad uitwys waardeur ontsnapping kan plaasvind. Die omvang van die "wanhoop" word toegelig deur die sitaat op p. 8 waarin J.M. Coetzee met verwysing na Stockenström se roman *Kaapse rekwisiete* (vergelyk resensie, 1988:43-45) aantoon dat die geestelike krisis waardeur die hoofkarakter gaan, algemeen is aan die hedendaagse werklikheid.

Dat so 'n wanhopige toestand ook vir die digter se kinders geld, blyk reeds uit die gedig "vroeg voor sonop is die slapende dorp" (30) waar die kinders "van ons Afrika kwart" aangetref word in 'n beleërde omgewing saam met vluggende kleinwild. Daar word gesuggereer dat hulle "uitgewis" mag word (r.9), en dat dit die kinders is wat die verset die felste gaan beleef. Terwyl die grootmenswêreld behep is met die "Mars van die Morone" en "vigs" (r.11 en 12) is die kind

op byna terloopse wyse besig om onder vuur te kom: hy "stop botweg met sy tong 'n teetydkoeël" (10). Die betrokkenheid van kinders in die gewelddadige politieke stryd verwys ook na die "soveel *duisende* kinders" (31) wat vanweë die wanhopige situasie waarin hulle leef nie meer *kind* is nie - hulle word "botweg" deel van 'n gewelddadige tradisie wat enige "normale" kinderaktiwiteite in die geheel oorstem.

Ook in die gedig "*eerste kersnaweek onder die noodtoestand*" (31) word die kinders die fokus van 'n "kersnaweek" wat oorskadu word deur die politieke onrus in die land. Die feit dat die gedig oor 'n kersnaweek afspeel, suggereer dat die herdenking van die geboorte van Christus gepas is as 'n belofte van 'n soort uitkoms vir mense wat duidelik 'n behoefte daaraan het - die land ondervind 'n "noodtoestand". Die geestelike aspek van die Christelike verlossing word dus ook in verband gebring met politieke omstandighede. Die eerste strofe bou 'n beeld van 'n "nation under siege", en die onderdrukking is spesifiek van toepassing op die kinders: die digter se familie praat "gedemp op die stoep in die skemer" (r.1) van "soveel kinders in tronke / soveel arrestasies / ... / soveel *duisende* kinders" (r.11-15).

In teenstelling met hierdie beeld is die familiekinders geborge besig met feesvierings. Hierdie geborgenheid is egter ook net skyn - die gesinne wat "onder boë van liggies wieg ... in bootjies" (r.20) word juis op die "*Valschrivier*" (r.21 - my kursivering) geplaas om die gemeensaamheid van die fees te ironiseer. Die feit dat die (waarskynlik swart) kinders van die eerste strofe van die feesvieringe uitgesluit is, word geëggo deur die manier waarop die "swart werkers by die aanmeerplek" (r.23) van die aktiwiteite uitgesluit is. Dit blyk dat swartmense doelbewus van die verlossing deur die geboorte van die Jesuskind uitgesluit is. Die verlossing in die tradisionele sin van die woord pas verder nie in by die ruimte wat in die gedig en in die bundel geskep word nie. Die digter se kinders word naamlik in vreemde klere aangetrek om 'n brug te slaan met die gebeurtenisse in Bethlehem meer as 2000 jaar gelede. Hulle

sing voorts 'n lied wat die relatiwiteit van die Kersfeesboodskap skerp aantoon:

"Al was ons nie daar nie
Ons weet dit is waar -"

(r.27-28).

Hulle moet dus glo aan 'n bevryding waarvan daar weinig getuienis is vir hulle leeftyd in "hierdie teksgekwelde land" (39). Wanneer die digter in "*Lady Anne by die mikrogolfoond*" (71) besef sy en haar "susters" (r.1) is "die laaste wat kinders teer laat verblond op melk en heuning" (let op die verwysing na die tradisionele nosie van Kanaän as die tuisland van die uitverkore volk) (r.18), word die verpligting om haar kinders te beskerm, die dringendste. Vergelyk hier die sitaat vóór p. 61:

... at no other time in history have writers responded so intensely to the problems of men and women in society (...). With his or her eyes no longer turned to God, ... the writer's focus on the earth and consequent awareness of the material causes for so many matters formerly held to be immutable, has grown insistent and brought with it an increased sense of responsibility.

Die strukture waarbinne die digter tot nog toe haar kinders kon "uitstryk, regvou, warm en bruikbaar oorhandig" (13), "stort (oral) met die sagte geluid van as" (71) ineen. Sy moet hulle dus leer om wit Afrikane te word, en sodoende vir hulle "stuk-stuk 'n toekoms om die suidpunt vas (transpireer)" (10). Met die "melk en heuning" nie langer as voldoende of hoegenaamd geskikte voedsel nie, begin die digter om haar "vier vaart visse" in die "transparant"-gedig didakties te voed. Sy spoor die eerste kind op besonder liefdevolle wyse aan om die transformasie van die tongvislarwe te ondergaan: "liefste kind hierdie smal flankie / laat hy meegee na die bedding / oor aan die strekking" (r.14-16). Die beeld wat hier geskep word van 'n sorgsame moeder ("maar Ma hou jou vas Ma / is hier" - r.17-

18) verskil kennelik van dié van die digter wat weens haar skuldgevoelens in die gedig "ma sal laat wees" (73) haar slapende kinders probeer vermy.

Dit blyk dan dat die digter agteruit staan en haar "tenger skooltjie" (r.11) takseer. Terwyl hulle besig is om te verander, behou die kinders hul individuele eienskappe, en word die biologiese invloed wat die digter se eggenoot op die kinders en binne die gesinsopset het, ook duidelik gesien. Die "onderste ogie verwonders blou soos Pa s'n" (r.19) skuif "tot bo langs die ander" (22), en die "parmantige mondjie trek byna afwykend" (r.23). Tog is die spreker daarvan oortuig dat die kinders wat as 't ware in die metamorfose ingedu moet word, mettertyd binne die ruimte van hul individualiteit volledig sal transformeer.

Sodra "die boonste flank ... donkerder (begin) pigmenteer (r.25), is die digter gerusgestel, en sien sy hulle "onopvallend ... tussen sand en klip (lê)" (r.26). Die "boonste flank" verwys nie alleen na die boonste sy van die platvis nie, maar ook na die mentale ingesteldheid by die digter se kinders. So 'n "volledige koersaanpassing" (50) veroorsaak dat die "vier vaart visse" losgemaak word van die "eksklusiewe smet" (56) van dié mense wat "anderkant die onreg (leef)" (35). Hulle word déél van die landskap, en dit val op hoe hulle anders as Lady Anne ingeskakel word. Laasgenoemde ervaar aan die einde van die binnelandse toer van 1798 die kasteel "tog as tuis" (58), maar slegs kortstondig. Die Barnards moet uiteindelik 'n "kothuis langs die Liesbeeck" (84) betrek, en kort daarna vertrek Lady Anne terug Engeland toe (89). Kannemeyer wys dan daarop dat Lady Anne "hoogstens deur die Afrika-fauna meegevoer word" en dat sy 'n besoeker (bly) wie se pen niks kan vermag nie en wat niks wesentliks omtrent die land kan sê nie (1989:35). Indien die digter deur haar verdigting van Lady Anne se verblyf aan die Kaap nie daarin kan slaag om haar deel van Afrika te maak nie, wil sy dit minstens vir haar kinders doen.

Omdat die kinders nou "wit Afrikane" geword het, hoef hulle nie meer hul aanspraak op 'n tuiste in hierdie land te beding deur "roofsugtig" (r.28) ander mense te verdruk nie. Terselfdertyd is hulle nou veilig: hulle hoef nie - soos die Afrikaner voor hulle byvoorbeeld in die bundels *Otters in bronslaai* en *Jerusalemgangers* - "op vlug" (r.28) te wees voor imperialistiese indringers nie. Ter staving van hierdie vrywaring het die digter in *Lady Anne* met 'n verteenwoordiger van 'n koloniale mag afgereken, haar sodanig gereduseer tot metafoor dat sy in hierdie stadium van die bundel weinig meer is as 'n randfiguur.

Die transformasie tot platvis vind nie sonder pyn en die moontlikheid van vervreemding plaas nie. Die kinders het aan die einde van die gedig "verwronge gesigte", maar die digter laat hulle met dié troos:

... Ma weet

julle sal die gety oorleef

(r.29-30).

Aangesien die digter die moontlikhede uitgespel het wat die bevrydingsteologie inhou vir die versoening tussen mense, mag die implikasie wees dat haar "tenger skooltjie" nie soos 'n Lady Anne "voetpad uit" hoef te "tier" om oorlewing (57) nie - sy het dit reeds namens hulle gedoen. Sy bly egter onder die indruk van 'n voortgaande verantwoordelikheid om self te metamorfoseer en om die taal waarin sy skryf, gedurig te vernuwe. Wanneer die digter se eggenoot "voel ... (sy) verdien / wel 'n groter boekrak van melamine" (69), word haar versameling boeke (opvallend almal digbundels) herrangskik, maar die nuwe orde waarin hulle geplaas word, ontstem die digter effens en verwyder haar van die tradisie waartoe sy "emosioneel" behoort het. Benewens die "literêre kritiek" op mededigtters in die gedig is dit duidelik dat die Afrikaanse digter deur 'n ingrypende vernuwing van die letterkundige hiërargie in 'n ongemaklike posisie ingedwing word, en dien die bygaande eiendomsadvertensie om die digter se behoefte aan 'n nuwe tuiste te aksentueer.

Die "nuwe alfabet" waarin sy "transparant van die tongvis" skryf (Brink-de Wind, 1992:111), is nie voldoende om "skuld (te) delg" nie (99). Daarom moet die "bard" steeds "leer luister" (100). Hiervoor wend sy haar nog 'n keer na Lady Anne en die "relikwietjies" van dié se lewe in Afrika. Lady Anne het egter reeds vertrek, haar man is in Groenpunt begrawe en die getuienis van haar verblyf (veral in die verwysing na die eksploitasie van Afrika - 106) bly tekenend van die partye wat sy verteenwoordig. Sy laat dan tog wel Lady Anne toe om vir die bundel 'n "slot" (107) te verskaf, maar benut bewustelik passasies uit Lady Anne se bydrae in deel II van die familiechroniek *Lives of the Lindsays* (1849:385) wat die digtersrol ter sprake bring en wat die digter as epiloog by die bundel kan gebruik.

Lady Anne wend haar in strofe 1 van die eerste "slot"-gedig na die woorde van haar vader, James Lindsay, vir wie sy 'n besonder hoë agting had en wie se wens sy deur die verdere optekening van die familiegeskiedenis vervul. Die strofe steun naamlik op die volgende woorde: "It was a maxim of my father's, that the person who neglects to leave some trace of his mind behind him, according to his capacity, fails not only in his duty to society, but in gratitude to the Author of his being, and may be said to have existed in vain." Op eerste vlak is die strofe dus 'n vertaling van die opdrag wat Lady Anne via haar vader vir haarself stel, en waarvan byvoorbeeld haar briewe en joernale bykomende getuienis is van haar "lewe / en dié se plek" (r.2-3).

Die "lewe" wat ondersoek word, en die "plek" daarvan, is egter vir die bundel van kardinale belang. Krog het spesifiek die sosiale relevansie van so 'n lewe ondersoek, en dit gedoen met die doel onder meer om daarmee "'n taal van rewolusie en komplotte (te) weef" (40). In die lig van die relatiewe nut wat Lady Anne volgens die digter gehad het as metafoor en as gebruiksartikel ("as metafoor is jy fôkol werd" - 40), blyk dit dan dat Lady Anne moontlik "die Skrywer van haar verhaal gefaal (het)" (r.4). Die gebruik van die hoofletter-s in "Skrywer" dui nie alleen op 'n

ooreenstemming met die oerteks waar "Author" na God verwys nie, maar ook op die feodale verhouding wat die digter met haar objek gehad het. Dit herinner aan die Barthesiaanse idee van "Outeur-as-God", en suggereer by die digter die selfbewuste status as "maker" (Barthes, 1988:170).

In die volgende strofe spekuleer Lady Anne oor die manier waarop sy self haar geskiedskrywing doen. Aangesien sy die historiese feite van haar onmiddellike familie moet interpreteer, is sy by magte om dit ook te redigeer en haar "pen" te gebruik om vir haar "lewe in die bresse (te tree)" (r.5). Op hierdie wyse behoort sy dus ook meer weerbaar te wees teen die uitbuiting deur 'n digter soos Krog. Sy maak hierdie opmerking vanuit die perspektief van 'n vrou wat vanweë haar ouderdom 'n oorsig oor 'n hele geslag en 'n tydsgees kan gee. Hierdie verslag sluit in sowel haar glansryke en geromantiseerde jeug en haar huwelikslewe ("die tye van rose / en mirte tot nou" - r.6-7) as die besef dat sy binnekort die dood tegemoet moet gaan ("waar koue / en stilte lê langs rye sypresse." - r. 7-8). Hoewel dit Lady Anne se lewe is wat in die bundel betrek word, kan die verwysing na die naderende dood daarop wys dat Lady Anne se dood in die bundel ook binnekort voltrek gaan word. Die verdediging wat die pen in reël 5 vir Lady Anne moet bied, is uiteindelik nie bestand teen die digter se uitskrywery nie.

Met verloop van die eerste twee strofes het die digter gaandeweg die sprekersrol by Lady Anne oorgeneem, en hoewel die eksplisiet metafiksionele derde strofe steeds op die oerteks met Lady Anne as spreker steun, lê die digter onbeskaamd haar werkswyse tydens die skryf van die bundel bloot:

Dié is saamgestel uit wat dagboeke
 en briewe rep: nie alles waar nie -
 ek moes baie jok en verkort, maar
 so pas dit beter tussen ander tekste
 wat self sal praat of verwerp in die web.

(r.9-13).

Die "benarde bard" wat onder meer na Skotland reis om haarself in die historiese gegewens in verband met Lady Anne in te grawe, benut die joernale, dagboeke en briewe saam met ander redigerings om haar bundel saam te stel. Die erkentenis dat die eindproduk (indien daar een is) van die waarheid afwyk, is enersyds van toepassing op die feit dat die digter aangewese was op die Lindsay-kronieke, waarin Lady Anne na eie bewering self die feite manipuleer. Verder moet sy gebruik maak van die biografieë van Wilkins (1901), Fairbridge (1924), Anderson (1924), Masson (1948) en die mees onlangse Robinson (1973). Laasgenoemde outeur wys daarop dat sy boek die getrouste weergawe van die lady se korrespondensie is, wat 'n aanduiding is van die mate waarin die historisiteit van lady Anne reeds gefiksionaliseer is (1973:5). Andersyds is die "ek moes baie jok en verkort" van toepassing op die digter se eie hantering van die materiaal tot haar beskikking. Sy manipuleer naamlik haar metafoer, sy transponeer haar tot by 'n era van moderne tegnologie (vergelyk "*Lady Anne by die mikrogolfoond*" - 71), haplografeer na willekeur die volledigheid en versteur die chronologie van haar brontekste. Waar die bundel moontlik aanvanklik voorgegee het dat dit 'n historiese dokument wil wees, is dit nou sonder twyfel gekarakteriseer as fiksie - die produk van die "feodale vasloop van liddiet en leuen" (38).

Noudat die digter as 't ware bely het dat die teks eiesinnige maakwerk is, verskaf sy ook 'n verduideliking of motivering vir haar werkswyse. Sy is bewus van die gesprek wat sy in die bundel aan die gang sit tussen 'n verskeidenheid van tekste, en om die verskillende teoretiese, politieke en literêre uitsprake wat in die versameling newetekste vervat word, te akkommodeer, pas sy haar teks aan sodat dit "beter (pas) tussen ander tekste".

Vergelyk hier byvoorbeeld die sitaat uit J.M.Coetzee se resensie van Wilma Stockenström se *Kaapse rekwisiete* (1988:43-45). Coetzee meen dat die "goeie" literêre teks geen spore sal bevat van die proses waardeur dit ontstaan

het nie - dit bevat eerder die skyn dat dit natuurlik en vanselfsprekend ontstaan het. Coetzee laat blyk wel dat hierdie opvatting uit die klassieke literêre kritiek kom, maar hy gebruik dit tog as maatstaf om die waarde van die Stockenström-tekste te bepaal. Dit wil dan voorkom asof Krog juis deur die selfbewuste blootlegging van die kreatiewe proses, en aanduidings dat die bundel as geheel ontstaan het, haarself van so 'n maatstaf distansieer. Sy vind skynbaar groter aanklank by die postmodernistiese tendens om die teks se sien as intertekste, en heg daarom waarde aan die wyse waarop haar teks bydra tot die verbreding van die "web" van tekste.

'n Ander aspek van die Coetzee-bespreking waarmee sy in gesprek tree, is sy verwysing na die aard van die materiaal wat Stockenström tot teks omskrywe - hy meen dat die roman van meet af aan gedoem was vanweë die "inherent weakness of its material" (1988:43). Krog het naamlik self 'n "swak" metafoor gekies, maar sy hou met haar deur die bundel vol juis omdat die metafoor homself leen tot die New Journalism-begrip van "faction" (Viljoen, 1989). Deur die gebruik van haar dubbelganger is sy in staat om die moeitevolle proses waardeur sy die teks "saamstel", ten volle te demonstreer en te relativeer. Haar hoofteks "verwerp" dus deur die intratekstuele gesprek sommige van die tekste waaruit die web binne die teks bestaan, maar toon terselfdertyd aan dat daar wel in die maakproses aandag gegee is aan die intertekstuele verwysingsraamwerk waarmee die digter by haar eie stof aangekom het.

In die tweede afdeling van "'n gedig oor skuld" (98-100), getitel "in die begin was die WOORD" (100), sê die digter: "die gedig sal wys hoe / woord in hierdie landskap waar word / om woordsontwil alleen / die nuwe gedig sal nooit slot hê nie / bard wat leer luister" (r.15-19). Hierdie uitspraak suggereer by voorbaat dat 'n slotgedig uiteindelik geen slot sal wees nie, maar dat die "web" van "ander tekste" die gesprek in die oneindigheid sal voortsit. Die eerste "slot" is dan ook nie finaal nie, en die laaste gedig in die bundel is die "slot" (108) waar die digter selfstandig aan die

woord *wil* kom. Terselfdertyd moet sy in die slotgedig die bundelgeheel afsluit, daarvandaan terugtree en dit laat deel word van die web van die literatuur, onafhanklik van die digtersinstansie wat so sentraal aan *Lady Anne* is.

HOOFSTUK 5SLOT5.1DIE AANLOOP TOT *LADY ANNE*

Die doel van hierdie studie is om die ontwikkeling na te gaan van die ek-spreker wat in die poësie van Antjie Krog voortdurend egosentries die fokus van die gedig opeis, en wat veral in die latere bundels daarop aandring om gesien te word as deel van die wordingsproses van enkele gedigte en uiteindelik hele bundels. Vanaf die digter se debuutbundel, *Dogter van Jefta* (1970), word die sentrale ek-spreker toenemend in die gedaante van 'n objektiveerder aangebied: die dikwels hoogs persoonlike inhoud van die gedigte word deur middel van 'n verwerking van historiese gegewens van die digterspersoon weggeskuif. Dat die aard van die dubbelgangers egter verband hou met die ontwikkeling van die selfbewuste vroulike digter, word deur die ontwikkeling van die sprekersinstansie al hoe duideliker. In die debuutbundel word die jeugdige Bybelse figuur metafoor vir die jong digter, terwyl die bemoeienis met figure uit die Suider-Afrikaanse geskiedenis telkens die fokus laat val op vroue met wie die digter haar op een of ander manier kan vereenselwig. Sy verwerk verder stukke geskiedenis met byvoorbeeld "Rachel de Beer" en "Selma Paasch" as sentrale personasies, wy 'n hele afdeling in *Otters in bronslaai* (1981) aan die visioene, drogbeelde en dagboeke van die Voortrekker-predikantsvrou Susanna Smit, en brei die historiese gegewe van die Jerusalemgangers in *Jerusalemgangers* (1985) sodanig uit dat dit die hele bundel tematies rig.

Die hantering van hierdie figure toon 'n toenemende politieke bewussyn by die sprekerspersonasie, en dikwels korrelleer die kommentaar wat in die historiese passasies vervat word, met die uitsprake van 'n nie-geobjektiveerde spreker wat volgens eie erkenning ook digter in die bundels is. Met "nie-geobjektiveerde" word hier bedoel die digter-spreker wat nie doelbewus die gedaante van 'n historiese

persoonlikheid aanneem nie; die onderskeid is nodig, aangesien die literêre teks op grond van die fiksionele wêreld wat daarin geskep word, by implikasie 'n objektivering van die primêre ervaring is. Reeds in die siklus "Die leeu en die roos" (*Otters in bronslaai*, 1981) word die skryfaksie gesien as 'n manier waarop die digter haarself met die Afrika-bodem kan versoen. In 'n problematiese huislike en politieke opset kan sy deur middel van die poësie nie alleen vir haarself oorlewing bewerkstellig nie, maar uiteindelik 'n diskoers aan die gang sit wat konstruktief kommentaar lewer op die posisie van die vrou in 'n manlik-gedomineerde samelewing, op die rol van die vrou en moeder in sosiale verandering en op die vermoë om deur die literatuur mee te werk aan so 'n verandering.

Hoewel die boustof in bundel na bundel aanwysbaar uit die ervaringswêreld van die digterspersonasie kom, leen die verwerking van die Afrika-gegewe en historiese materiaal die digter tot 'n versmelting van voorheen disparate gebiede. Sy kan haarself as digter van die bundels identifiseer en daarmee die biografiese identiteit van die bevoorregte wit vrou in verband bring met die maatskaplike skeidings wat ook vir haar persoonlike lewe as digter relevansie het. Sy objektiveer haar ervarings, maar doen dit só dat die "objective correlative" telkens die problematiese eienskappe van bevoorregting en sosiale verantwoordelikheid met mekaar in konfrontasie bring.

5.2

LADY ANNE AS POSTMODERNISTIESE TEKS

Bewus van die uitwissing van die outeur as skepper en besitter van die teks, besluit die digter om haarself nie so maklik uit die teksbegrensing te laat uitskuif nie, maar om haar tekstualiteit deel te maak van die verskillende intertekste waardeur die teks uiteindelik gerealiseer word. Anders as wat Barthes in "The death of the author" suggereer, naamlik dat om aan 'n teks 'n outeur toe te ken, 'n begrensing en beperking van daardie teks is (1988:170), skuif sy juis die grense van die teks uit om dit wat

voorheen as buite-tekstueel gesien is, deel te maak van die diskoers wat in die literatuur plaasvind. Nie slegs die persoonlike teks word aangebied nie, maar ook die politieke tekstualiteit van die sprekende ek. Hierdie werkswyse is interessant genoeg juis 'n invokasie van die Barthesiaanse idee dat alles teks is; dat daar niks buite die teks is nie.

Daar moet egter op gelet word dat die postmodernisme reeds verder gegaan het as Barthes in die beoordeling van die posisie van die outeur in verhouding tot die teks. Hoewel die outeur nie meer gesien word as die besitter van die teks nie, word die rol van die outeur as maker nie so ingrypend genegeer nie. Daar word 'n belangrike verband aangetoon tussen die literêre diskoers en die historiese diskoers (vergelyk Viljoen, 1991(a):57-78). Eerstens het die literêre teks 'n historiese oorsprong, en op grond van die aanname dat die literêre teks uit sowel literêre as historiese intertekste saamgestel is, kan die literêre diskoers gesien word as aanvulling tot die materialistiese diskoers. Aangesien die opvatting verder is dat die historiese werklikheid alleen ervaar kan word deur die woord, behoort die literêre teks ook 'n manier te wees om die historiese werklikheid mee weer te gee.

Dit blyk dus dat die egosentriese outeur aansluiting vind by die postmodernistiese tendens om die grense tussen die literatuur en die geskiedenis te laat vervaag. Sy maak naamlik gebruik van die moontlikheid wat laasgenoemde tendens haar bied om met 'n bundel wat geskiedkundige materiaal as onderbou het, 'n aanvulling te bring by die historiografie van 'n sekere tydperk (Viljoen, 1991(a):61). Dit wil voorkom asof die digter deur die skryf van 'n bundel soos *Lady Anne* aan 'n wens van Lady Anne Barnard self voldoen - in *Lives of the Lindsays* (Deel II) sê laasgenoemde in die lig van die verwagtinge wat rondom haar geboorte gekoester is, dat sy moontlik eendag 'n waardige erfgenaam of 'n soort heldin mag word. Sy voorsien dat haar naam moontlik op die voorblad van 'n roman sou kon verskyn (1849:301). *Lady Anne* is dan so 'n "historiese roman". Brink (1989:13) wys daarop dat die bundel "'n narratiewe diskoers

(tot stand bring)" wat veroorsaak dat dit moontlik as "'n roman in verse" gelees kan word.

'n Volgende aspek van die postmodernisme waarby die outeur aansluit, is die gebruik om die ontstaansproses van die literatuur in die teks bloot te lê, en daardeur die outeur se posisie as samesteller van intertekste te aksentueer. Daar word deurgaans in die bundel aangetoon hoedat die teks ontwikkel, en pre-tekstuele gegewens word aangebied in die vorm van byvoorbeeld prosafragmente, tekeninge, advertensies en 'n ovulasiekaart. Die digter het vir haarself 'n historiese dubbelganger gekies wat sy kon manipuleer vir die skryf van 'n rewolusionêre bundel. Nadat sy in die metafoor se oergeskiedenis gaan delf het, en haar geskifte deeglik deurgewerk en vertaal het tot bruikbare stof, blyk dit dat Lady Anne dikwels nie so manipuleerbaar is nie. Laasgenoemde keer uiteindelik met die terugreis na Engeland haar rug op die Suid-Afrikaanse werklikheid waartoe sy ingedwing is, en laat die digter slegs met 'n stuk teks wat vertaal kon word tot metapoësie. In die proses waardeur die ontwikkeling van die teks blootgelê is, het die digter ander sprekers toegelaat om uit verskeie terreine mede-outeurs van die bundel te word, en lewer dié mede-outeurs meermale kommentaar op die ontstaan en aard van die literêre teks, asook op die rol van die outeur in hierdie dinamiese ontwikkelingsgang.

5.3

DIE AFSKEID AAN LADY ANNE

Die digter wou uiteindelik benewens haar opruiende bedoeling met *Lady Anne*, 'n bundel saamstel om te "pas ... tussen ander tekste / wat self sal praat of verwerp in die web" (107). Daarvoor moet sy haarself uiteindelik losmaak van die teks, sodat dit deur die interaksie met die "web" gerealiseer kan word. Daar bestaan by die eiesinnige digter nog 'n toegeneentheid tot die teks, moontlik omdat die teks ontstaan het allereers uit 'n persoonlike verhouding (sy werk in *Lady Anne* met "'n vrou wat (haar) obsessie was vir soveel jare" - 50). Die digter raak egter toenemend daarvan

bewus dat sy nie die ontwikkelingsgang van haar teks ten volle kan beheer nie, en dit veroorsaak vir haar 'n bestaanskrisis. Sy weet sy moet die teks prysgee, maar sy is terselfdertyd onwillig om dit te doen, omdat die teks ook vir haarself nie 'n ruimte geskep het om in te verdwyn nie (vergelyk Foucault, 1988:198), maar 'n ruimte om in te "oorleef" en om in "asem te haal".

Die tweede "slot" is dan by uitstek 'n afskeidsgedig. Dit vorm 'n interessante parallel met die slotgedig in D.J. Opperman se laaste bundel, *Komas uit 'n bamboesstok* (1979), waar die digter formeel afskeid neem van sy medereisigers. Daar is reeds op gewys dat daar 'n ooglopende ooreenkoms bestaan tussen *Lady Anne* en *Komas* in die gebruik van 'n historiese figuur om op te tree as dubbelganger vir die egosentriese digter. Snyman (1987:143) wys daarop dat Opperman (ook teen Barthes in) vir die digter 'n rol ten opsigte van die teks voorsien: die egosentriese digter is die inisieerder van die teks en bied die grondstof, maar laat mettertyd die gedig toe om onafhanklik te raak en selfstandig tot voltooiing te kom.

Ter illustrasie van die wyse waarop die gedig op een plek in *Komas* tot stand gebring word en dan van die digter losgesny word, bespreek Snyman uitvoerig (1987:147-160) die gedig "Glaukus klim uit die water" (*Komas*:88). Met die legendariese Glaukus-gegewe as agtergrond, moet die digter uit die primordiale chaos van die "eerste waters" die baaierd orden. Glaukus ondergaan self 'n soort geboorteproses sodat hy sy roeping as draer van 'n bevrydingsboodskap kan volvoer - in hierdie geval die nuus van die herstel van die digter. Hy dra egter nog in homself die onheilspotensiaal dat hy kan regresseer tot die oerwêreld waar hy steeds met die versteurde visie van die "jakopeweroog" sien (Snyman, 1987:158). Die onvermoë of versuim om uit daardie wêreld los te breek, hou die gevaar in dat die suiwer gedig nooit uit die chaos kan kristalliseer nie. Vir 'n digter soos Opperman, wat die digterskap meermale sien as 'n Goddelike opdrag, mag die digter nie in die pad staan van die voltooide gedig nie.

Daarom moet Glaukus "in 'n groot wit bad (klim)" en die "slym (afwas)" (r.48-49), altyd wakend teen die "terugglip tot vis, / tot jakopeweroog." (r.54-55).

Aan die einde van *Komas* moet die digter in die gedig "Tot siens!" (137) nie alleen die "koker" wat hy tydens die "Seremonie van die naelstring" aan die Rektor van die Universiteit van Stellenbosch opdra nie (132-134), maar sy medereisiger vaarwel toeroep. Hy het Marco Polo "by geroep ... vir (sy) skyndood / op hierdie reis" (r.13-14), en met hom en Bontekoe saam op die "High Roads / en die Low Roads" (r.1-2) gereis om ten slotte te "renaissance in Afrikaans" (r.15). Nou distansieer die digter met 'n spel van onverskilligheid en vriendelike vergenoegdheid homself van die metafoor - net soos hy, "Dirk der Duisende" (35) gaandeweg uit die bundel uitgeskuif word, moet die "objective correlative" gereduseer en opsygeskuif word:

Boelala! Ek hang jou kop graag teen die muur
as 'n trofee, nog 'n gipsgesig wat moet getuig.
Laat daardie lippe wat formaliteite ken,
dan vir oulaas as heildronk ietsie prewel:

,Deo Gratias.

Amen. Amen.'

(r.16-20).

Die wyse waarop die digter in hierdie gedig sy dubbelganger aanspreek, herinner aan die wyse waarop die digter van *Lady Anne* in "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (40) uitspel dít waarvoor sy *Lady Anne* nodig gehad het. Hierdie erkenning word reeds ongeveer in die middel van die bundel gedoen, maar ten spyte van die prekêre ruimte waarin sy met *Lady Anne* moet saambestaan, moet sy tot wringens toe "akkoorde / daaruit haal vir die wysie van (hulle) Afrika kwart." (16). Die gefnuikte digter sal dus nie aan die einde van 'n bundel waarin sy soveel keer deur haar "in ink geslepe" (40) metafoor gepareer en gedwarsboom is, die metgesel bedank vir dié se bydrae tot die bundel nie. Viljoen merk op dat *Lady Anne* glad nie vir die digter 'n "masker, gestalte of 'objective correlative'" word nie -

intendeel: hulle bestaan albei in die bundel in eie reg naas mekaar en teenoor mekaar (1991(a):73). Al wat daar aan die einde van die reis vir die digter oor is, is om haar met die onafheid van die verhouding te versoen, en haar daarvan los te maak.

Wanneer die naderende dood van die metafoor dan in die eerste "slot"-gedig ter sprake kom, en die digter weet dat dit ook 'n einde vir die bundel impliseer, kan sy nie volstaan met die slot wat Lady Anne vir die bundel verskaf het nie. Sy is so intens bewus van die feit dat die voltooiing van die bundel die dood van die sprekende outeur van die bundel impliseer, dat sy vir oulaas op haar manier die woord wil voer

Sy het ook haar eie posisie as samesteller van 'n intertekstuele gebeurtenis (Degenaar, 1990:5) in so 'n mate deur ander sprekers laat oorstem, dat wanneer sy in die tweede "slot"-gedig begin praat, sy dit op huiwerige toon doen: "miskien behoort die slot vir oulaas aan my" (r.1). Die verklaring vir die beskroomdheid word onmiddellik daarna aangebied - "sovele stemme (het) tussen-in begin praat" (r.2). Dat die digter steeds subtiel (Viljoen, 1991(a):75) besig is om met Lady Anne kragte te meet, blyk uit reël drie, waar sy vra of sy eerder as Lady Anne "moet oorleef". Sy reik weer na haar metgesel uit, maar die gebaar is "liefkosend" (r.5), en die manier waarop sy na Lady Anne kyk, herinner aan die slot van "jy word onthou vanweë jou partye" (95) waarin haar toegeneentheid teenoor Lady Anne sterker op die voorgrond tree as die wrewel waarmee sy haar soms behandel.

Die digter huiwer om te erken dat sy die "benepe uittog en intog (en transformasie) noteer" en karteer (r.7), aangesien dit vir dié instansie wat "wys ... / waaraan (sy) deel het" (r.8-9) 'n vervloeking mag impliseer (vergeelyk die gebruik van "vermaledy"). Sy is egter die een wat hierdie proses in die bundel volvoer het, en sy moet haar inderhaas wend tot haar posisie as "maker" (vergeelyk ook "Skrywer" in "slot" - 107) om aan te dui dat sy in die slot die vermoë het om die

inhoud van die bundel ongedaan te maak. Sy moet daarom die hiërargie wat in die bundel tussen haar en Lady Anne opgestel is, ophef en die saambestaan in die bundel so "wring" dat die skade wat sy Lady Anne mekaar wedersyds berokken, tot niet is en Lady Anne "viva tongvis juig" (r.13).

Dit val egter op dat ook die ongedaan-maak van die bundel moet plaasvind deur middel van die aktiwiteit wat sy so naorstiglik wil ontken: sy sal die getuienis van hul saambestaan moet "wring", wat weer eens 'n bevestiging is van haar mag oor haar boustof. Sy sal dus nie "skroom om te dwing én verdraai ... tot die lady haar digterskap toejuig nie" (Viljoen, 1991(a):76). So 'n goedkeuring aan die kant van Lady Anne word gesien juis in die vorm van 'n politieke slagspreuk, en ondermyn die digter se pogings om hul verhouding "van titel en tuig / ... (te) bevry" (r.10-11). Dit wil voorkom asof die digter haar poësie nie kan losmaak van die politiek nie, en sy moet begin wonder of dit nie dalk sy is wat gemanipuleer word nie ("koot hang af wie stuur my afwaarts?" - r.13). Die proses waardeur sy Lady Anne dwing, het dus ook vir háár die implikasie van moontlike vernietiging, want "the epic hero's destiny is directly linked with his bard's" (r.14). Haar vermoë om selfstandig politieke (en literêre) "grense (te) buig" (r.15), word bevraagteken in die lig van die behoefte wat mense wat gebuk gaan onder politieke verdrukking, dikwels het aan klinkklare en daadwerklike oplossings. Hierdie soort oplossings sou by implikasie eerder in "slagspreuke" as "woordtresse" (15) voorkom ("die mens leef van slagspreuke alleen" - r.16).

Sowel digter as onderwerp word verward gelaat in hulle afwagting op die "nuwe in-sing die nuwe slot" (r.17), voorafgegaan deur die behoefte wat in die tweede strofe van die gedig bestaan het om die uiteinde van die bundel teen te werk. Die enigste aspek van hul verhouding wat skynbaar wankelrig staande bly, is die feit dat hulle "mekaar se gewete dalk" (r.18) is. Die "bankrot / gedig" laat 'n lig van "misrekening" op die hele bundel val: die "litteken"

veroorzaak deur die sing van "God save George our King" tydens die bergklimtog is nie meer net van toepassing op "(hulle) twee saam se eerste gedig" (42) nie, maar dwing die digter ("(hoor die ghong aan die balk!)" - r.20) om aan die einde van die gedig van haar metgesel af te sien ("die belangrikste deel van die bankrot / gedig is die afskeid aan jou" - r.20).

Dit is uiteindelik nie net van Lady Anne wat die digter moet afskeid neem nie, maar van "jou se soort" en "jou se soort / se taal" (r.21 en 22). Soos wat die digter in die bundel *Otters in bronslaai* sê: "my tyd is verby / om surrealisties lief te hê" (31), is dit nie langer vir haar moontlik om besig te bly met die "fyn sintaksis" wat sy Lady Anne in die bundel laat praat het nie. Aangesien Lady Anne ook geassosieer word met estetiese "taalkoorde" en "woordtresse", suggereer die digter dat sy moet ophou "koesterend / vashou/ vou/ klou/ aan die punt wat uit (haar) handholte / steek-steek na die taai hart van die roos" (94).

Terwyl die digter op die Afrika-bodem agterbly, voorspel sy dat figure soos Lady Anne nie meer in haar poëtiese ruimte plek het nie, maar dat hulle "elders (sal) voortswalk" (r.23). Die gemeenskaplikheid waarvan nog in die eerste strofe sprake was, verdwyn aan die einde van die gedig heeltemal, en die digter is bereid om Lady Anne hardhandig te verdryf:

onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot.

(r.24).

Deur veral Lady Anne se spraakvermoë (die strot is ook setel van die *hippoglossale* senuwee) aan te val, verloor die digter uiteindelik die spraakorgaan wat sy deur middel van Lady Anne in die bundel gehad het. Die finale afwysing van die misrekenende metafoer blyk te voldoen aan die suggestie in die sitaat op p. 8 waar Breyten Breytenbach bygesleep word in die gesprek oor die keuse van 'n metafoer. Die briefskrywer in die sitaat waarsku dat die strategie "om 'n opponerend sô te wil skep ... (dat dit) jou eie opsies

regverdig", futiel is omdat dit wys dat "jou denke nog nie losgekrom het uit die wit verf nie".

In die lig van dié kommentaar, en die digter se poging dwarsdeur die bundel om van die "eksklusiewe smet" van die "wit verf" ontslae te raak, kan die bundel nie anders afloop nie. Dit sou nie genoeg wees om Lady Anne se teks te usurpeer en daarmee 'n metafiksionele slot te bewerkstellig nie. Die digter moet ter wille van haar eie bevryding en oorlewing hoorbaar van die gekose medereisiger én opponent afskeid neem. Sy distansieer haarself ook van haar bundel, en dit het reeds deel geword van 'n web van tekste waartussen dit móét pas, selfs al sou dit ongemaklik en "voortswalkend" wees. Die digter neem in 'n sekere sin ook afskeid van die (moontlik Afrikaanse) leser van die teks wie se "taal se glosseem ... veral in die genitief (lê). Die bundel sal moontlik "voortswalk" juis as gevolg van 'n haplografiese resepsie daarvan deur lesers daardeur nie "tot die bene (ge)kloof" word nie.

welling Lady Anne is, ten slotte, 'n bundel waardeur die digter, gekwel deur die bloedige landskap van haar teksgekwelde land, gekwel deur haar verpligting as eggenoot en moeder, en gekwel deur haar deel wees van 'n bevoorregte wit hegemonie, *hierdie* binne haar rol as outeur probeer hanteer. Die identiteit van die outeur is by hierdie bundel 'n kulminasie van die verskeie gedaantes wat die digter-spreker deur die gang van die Krog-oeuvre ontwikkel het. Sy probeer om haarself *tongvis* te skrywe, maar bly gevange in die ruimte wat die skryfaksie haar bied, aangesien die poësiepraktyk op die oog af weinig te make het met daadwerklike sosiale betrokkenheid. Uiteindelik moet sy haar egter versoen met die wete dat sy nie anders kan bestaan as in die "smal ... grinterige loopgraaf" (41) van die poësie nie, en sy hoop dat sy deur die vrystelling van dié onaf teks hoorbaar deel kan word van die bevryding van die individu en die versoening met die suster en die broeder.

Die verwysing in die slotreël na Lady Anne se taal impliseer uiteindelik 'n erkenning van die bydrae wat laasgenoemde tot

die bundel gelewer het. Dit wil weer eens voorkom asof die digter ten spyte van haar afkeer van Lady Anne en haar pogings om die lady weg te wys, steeds besig is om haar "lewe ... (te) besing" (16). Die slot is geen slot nie, aangesien die plasing daarvan aan die einde van Deel III die leser teruglei na Deel IV, sodat die teks 'n nimmereindigende sikliese gang het, die leser die "gevangde vis" is en die oorlewende digter in nuwe tekswelde "voortswalk".

BIBLIOGRAFIE

Anderson, H.J.

1924. *South Africa a century ago (1797-1801)*. Cape Town: Maskew Miller.

Barnard, Tercia.

1990. Antjie Krog se beskouinge van die literatuur in *Lady Anne* na aanleiding van die provokatiewe stelling in "parool": "as poësie volhard as luukse bly dit ook leuen". Honneursopstel: Universiteit van Stellenbosch.

Barthes, Roland.

1972. *Criticism as language*. In: Lodge, David (red.). *20th century literary criticism*. London: Longman.

1975. (vert. Richard Miller). *S/Z*. London: Jonathan Cape.

1988. *The death of the author*. In: Lodge, David (red.). *Modern criticism and theory*. London/New York: Longman.

Brink, André P.

1989. Antjie Krog se *Lady Anne*: 'n roman van 'n bundel. *Vrye Weekblad*, 18 Augustus.

Brink-de Wind, Marian.

1992. *Lady Anne* deur die oog van die vis. *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2), 99-112.

Cirlot, J.E. (vert. Jack Sage).

1971² (1962). *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.

Coetzee, J.M.

1988. *Kaapse rekwisiete: What went wrong? Die Suid-Afrikaan*, Junie/Julie.

Conradie, Pieter.

1989. 'n Hele land ontbloot. *Rapport*, 13 Augustus.

Crous, M.L.

1990. Feminisme en lees: Antjie Krog se *Lady Anne* en Joan Hambidge se *Die anatomie van melancholie*.
Ongepubliseerde M.A.-verhandeling.
Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Degenaar, Johan.

1990. Intertekstualiteit. In: Malan en Jooste (reds.).
Onder andere. ALV-Publikasiereeks 4. Pretoria:
Universiteit van Suid-Afrika.

Derrida, Jaques.

1988. Structure, sign and play in the discourse of the
human sciences. In: Lodge, David (red.). *Modern
criticism and theory*. London/New York: Longman.

De Wet, A.

1981. Getemperde Antjie Krog is terug. *Beeld*, 8
September.

Die Bybel. 1933-vertaling.

Eco, Umberto.

1976. *A theory of semiotics*. Indiana University Press.

1981. *The role of the reader*. London: Hutchinson & Co.

Elliot, Robert C.

1982. *The literary persona*. Chicago: University of
Chicago Press.

Fagan, Eduard Wille.

1988. Die rol van die outeur in moderne literêre teorie, met spesifieke verwysing na die ek-poësie van Breyten Breytenbach en D.J. Opperman. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

Fairbridge, Dorothea.

1924. *Lady Anne Barnard at the Cape of Good Hope*. London: Oxford University Press.

Fokkema, D.W. en E. Kunne-Ibsch.

1979. *Theories of literature in the twentieth century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of reception, semiotics*. London: C. Hurst.

Foucault, Michel.

1988. What is an author? In: Lodge, David (red.). *Modern criticism and theory*. London/New York: Longman.

Hutcheon, Linda.

1985. *A theory of parody*. London: Methuen & Co.

Jefferson, Anne en David Robey (reds).

- 1986² (1982). *Modern literary theory. A comparative introduction*. London: B.T. Batsford.

Johl, J.

1981. Nuwe Krog-bundel dalk nog 'n kultusroering. *Die Volksblad*, 27 Oktober.

Jong, Erica.

1979. *At the edge of the body*. New York: Granada.

Kannemeyer, J.C.

1965. *Die stem in die literêre kunswerk*. Kaapstad: Nasou.

1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*.
Pretoria: Academica.

1988. *Die Suid-Afrikaanse literatuurgeskiedenis 1652-1987*. Kaapstad: Academica.

1989. Die horries van A.E. Samuel (gebore Krog).
Tydskrif vir Letterkunde 27(2), 33-42.

Kernan, Alvin.

1990. *The death of literature*. New Haven: Yale
University Press.

Krog, Antjie.

1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1975. *Beminde Antarktika*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1975. *Mannin*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1985. *Jerusalemgangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.

Leibach, Cornelia.

1986. Die ontwikkeling in die poësie van Antjie Krog
vanaf *Dogter van Jefta* tot *Otters in bronslaai*
met spesiale verwysing na verstegniek en
komposisie. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling.
Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Le Roux, Marina.

1992. Die funksionaliteit van die tongvisgegewe
in Antjie Krog se bundel *Lady Anne*.
Honneursopstel: Universiteit van Stellenbosch.

Lewin Robinson, A.M.

1973. *The letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas from the Cape and elsewhere 1793-1803 together with her journal and certain other letters.*
Kaapstad: A.A. Balkema.

Lindenberg, A.

1976. Antjie Krog word nou volwasse. *Oggendblad*, 30 Januarie.

Lindsay, A.

1849. *Lives of the Lindsays Vol. II & III.* London: Murray.

Lodge, David (red.).

1988. *Modern criticism and theory.* London/New York: Longman.

Masson, Madeleine.

1948. *Lady Anne Barnard. The court and colonial service under George III and the regency.* London: George Allen & Unwin.

Opperman, D.J.

1979. *Komas uit 'n bamboesstok.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Robey, David.

1986² (1982). In: Jefferson, Anne en David Robey (reds). *Modern literary theory. A comparative introduction.* London: B.T. Batsford.

Snyman, Henning.

1987. *Teodoliet.* Kaapstad: Dias-Uitgewers.

Sjklofskij, Viktor.

1988. Art as technique. In: Lodge, David (red.). *Modern criticism and theory.* London/New York: Longman.

Stevens, Bonnie Klomp en Larry L. Stewart.

1987. *A guide to literary criticism and research*. New York: Holt, Rhinehart and Winston.

Saussure, Ferdinand de.

1959. *Course in general linguistics*. New York: McGraw-Hill.

Van Luxemburg, Jan, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn.

1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Coutinho.

Viljoen, Louise.

1989. Eietydse epos - *Lady Anne* dwing bewondering af. Krog se virtuose kompleksiteit. *Die Burger*, 28 Desember.

1991(a). Susanna Smit en lady Anne Barnard - enkele aspekte van Antjie Krog se historiese poësie as tagtiger-verskynsel. *Stilet* 3(1):57-79.

1991(b). Die teks as transparant: Antjie Krog se *Lady Anne* binne die Suid-Afrikaanse werklikheid. *Stilet* 3(2):19-31.

Wêreldspektrum. Vol.23. 1982. Johannesburg: Ensiklopedie Afrikaans.

Wilkins, W.H.

1901. *South Africa a century ago. Letters written from the Cape of Good Hope (1797-1801)* London: Smith, Elder & Co.

Wimsatt, William en Cleanth Brooks.

1957. *Literary criticism. A short history*. New York: Alfred A. Knopf.