T.N&A

Redaksioneel
Louise Viljoen 1

Roosjes uit de hemeltuin: I H. Dorothea II H. Petronilla
Marius Crous 3

Gedigte
Zandra Bezuidenhout 6

"[T]og het iets gebeur […] iets wat die jare en die afstand en die aarselende, ontoereikende woorde oorlewe het". Die gebeurtenis en die getuie in Karel Schoeman se *Die uur van die engel*
Willie Burger 8

Perspektiewe op die kosmopolitisme en transnasionalisme in S.J. Naudé se *Alfabet van die voëls*
Louise Viljoen 31

Opperman se "Ballade van die grysland" as representasie van digterlike vrees
Joan Hambidge 48

"[D]ie koue bewe". Stilstand en beweging in de orfische ruimte van Breyten Breytenbachs gedicht 'autobiotrophy'
Yves T'sjoen 61

'n Logografie van verdwyning: Breyten Breytenbach se *vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte* (2014)
Helize van Vuuren 71

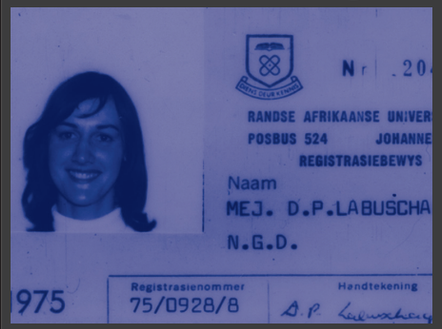
Herinterpretasies van die Bybelse Moses en Eksodus in hedendaagse Afrikaanse gedigte en liriektekste
Gerda Engelbrecht 98

Die gebruik van letterkunde binne die taalverwerwingsklaskamer
Elbie Adendorff 124

Omslag: Ontwerp deur Christa van Zyl, gebaseer op Piet Mondriaan

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS 21STE JAARGANG NR. 1 2014

T.N&A



TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
21STE JAARGANG NR. 1 2014

Foto: Stefan Els

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

21STE JAARGANG (2014) 1STE UITGAWE

T.N&A is ’n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek, met finansiële steun van die Nederlandse Taalunie. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Alhoewel die redaksie kopieregkwessies kontroleer, lê die verantwoordelikheid en aanspreeklikheid in hierdie verband by die outeur(s).

Redaksie: Prof. P.L. van Schalkwyk
Uitleg: Christa van Zyl
Gedruk en gebind deur: V&R Drukkery, Pretoria, Tel: +27 (0)12 333 2462
Redaksie-sekretariaat: Skool vir Tale, Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus, Privaatsak X6001, Potchefstroom 2520, Suid-Afrika. **Tel.:** +27 (0)18 299 1492; **e-pos:** Phil.VanSchalkwyk@nwu.ac.za

Inskrywings en betalings:

Die ledegeld bedra:

- R150 per jaar vir binnelandse lede; en
- R200 per jaar vir buitelandse lede

Betaal u ledegeld **elektronies** in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:
  Banknaam: ABSA
  Bankrekeningnommer: 1190 154 676
  Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
  Takkode: 632005 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
  Verwysingsnommer: U van en voorletters (baie belangrik)
- Faks, e-pos of pos daarna die bewys van u betaling *saam met* die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, dr. Nerina Bosman, by die onderstaande adres: Faksnommer: 012 4202349. E-posadres: nerina.bosman@up.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com Posadres: Departement Afrikaans, GW 15-9, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria

Of betaal u ledegeld oor die pos:

- Maak ’n tjek of posorder uit aan Die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek.
- Pos die tjek of posorder *saam met* die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, dr. Nerina Bosman, by die onderstaande adres:
  Departement Afrikaans, GW 15-9, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria

Redaksieraad:

W.A.M. Carstens (Noordwes-Universiteit)
J. Dewulf (University of California)
M.E. Meijer Drees (Universiteit Utrecht)
H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit)
H. Ester (Radboud Universiteit Nijmegen)
E. Jansen (Vrije Universiteit en Universiteit van Amsterdam)
R.S. Kirsner (University of California)
J. Koch (Adam Mickiewicz Universiteit)
O.J. Praamstra (Universiteit Leiden)
P. Swanepoel (Universiteit van Suid-Afrika)
Y. T’Sjoen (Universiteit Gent)
H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat)
J. van der Elst (Noordwes-Universiteit)
A.T. Zuiderent (Vrije Universiteit Amsterdam)

ISSN 1022-6966

Redaksioneel

Louise Viljoen

Hierdie nommer van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* is 'n vervolg op nommer 20(2) van 2013 deurdat dit die tweede versameling gedigte en artikels bevat wat deur vakgenote, kollegas, oud-kollegas en oud-studente bygedra is om proff Dorothea van Zyl en Ronel Foster te huldig by geleentheid van hulle aftrede aan die einde van 2014 na lang en vrugbare loopbane aan die Departement Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch. Die artikels wat in die vorige nommer opgeneem is, het hoofsaaklik oor tekste uit die Nederlandse letterkunde en Nederlandse wêreld gehandel, veral omdat beide hierdie kollegas hulleself beywer het vir die bevordering van die Neerlandistiek in Suid-Afrika en vir akademiese skakeling met Nederland en Vlaandere. Hierdie tweede nommer wat aan hulle opgedra word, bevat artikels oor die Afrikaanse letterkunde, die navorsingsveld wat vir beide van hulle die primêre veld van belangstelling is en waartoe hulle op verskillende vlakke waardevolle bydraes gelewer het.

Die eerste twee bydraes in hierdie nommer is gedigte deur Marius Crous en Zandra Bezuidenhout, wat elk op sy eie manier reflekteer oor hierdie twee kollegas. Die eerste twee artikels in hierdie nommer handel oor die Afrikaanse prosa; daarna volg 'n aantal bydraes oor die poësie en ten slotte 'n artikel oor die gebruik van letterkunde in taalverwerwingsklasse.

Willie Burger doen in sy artikel oor Karel Schoeman se roman *Die uur van die engel* 'n alternatiewe modus van interpretasie aan die hand wat wegbreek van die twee heersende paradigmas in die literatuurondersoek, naamlik die dekonstruktivistiese neiging om die tekortkominge van taal in literêre tekste bloot te lê of die benadering waarvolgens die literatuur in diens staan van die sosiale geskiedenis. Met verwysing na Gumbrecht argumenteer hy vir 'n leesbenadering wat gerig is op die "produksie van teenwoordigheid" waardeur die leser die taal in al sy fisieke materialiteit sal ervaar; by Badiou leen hy die idee dat die leeservaring self die "gebeurtenis" moet wees eerder as wat die roman beskou word as iets wat vertel van 'n gebeurtenis. Louise Viljoen se artikel ondersoek ook die moontlikheid van 'n nuwe leesbenadering deurdat sy S.J. Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* lees binne die raamwerk van die transnasionalisme en die kosmopolitisme en haarself afvra watter kommentaar Naudé se kortverhale lewer op idees oor die morele en politieke verantwoordelikhede van die kosmopolitiese subjek, die moontlikheid van 'n transnasionale estetika en die rol van die moedertaal in kosmopolitiese omgewings.

Die artikels wat fokus op die poësie word ingelui met Joan Hambidge se artikel waarin sy D.J. Opperman se bekende "Ballade van die grysland" lees as 'n

besondere voorbeeld van Bloom se "anxiety of influence", waarin die digter sy vrees vir die moontlike kritiek op navolging in sy eie werk besweer deur metafore wat daardie angs verwoord. Die artikel word afgesluit met 'n kreatiewe antwoord op Opperman se gedig. Die artikels van Yves T'sjoen en Helize van Vuuren handel beide oor die werk van Breyten Breytenbach. T'sjoen gee 'n biografiese sowel as intertekstuele lesing van die gedig "autobiotrophy" uit Breytenbach se bundel *('YK')*, maar fokus veral op die mite van Orpheus en Eurydice in 'n poging om die paradokse in die gedig te ontsluit. Van Vuuren bespreek Breytenbach se mees onlangse bundel *vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte*: sy lees die herhaalde gebruik van elemente soos "pampoen", "afgekapte kop", "maan", "verdwyning", "tong" en "mond" as logogramme (grafiese tekens in die plek van woorde) en ontsluit die kunswerk op die bundel se voorblad deur te verwys na die konvensies van Zen-poësie en Kristeva se idees oor die "severed head". Hierna volg Gerda Engelbrecht se bespreking van die wyse waarop die Moses-figuur, wat tydens die jare van politieke stryd in Suid-Afrika gedien het as inspirerende leiersfiguur vir die onderdruktes (soos byvoorbeeld in die poësie van Adam Small), in Afrikaanse gedigte en lirieke van die postapartheidsjare aangewend word. Na 'n bespreking van die rol wat religie speel in die post-postmodernisme, analiseer sy sowel gedigte van I.L. de Villiers en Lina Spies as lirieke van Die Heuwels Fantasties en Bok van Blerk. Die bevinding is dat die Mosesfiguur die draer van nuwe boodskappe en waardes geword het in die postapartheidstyd.

Dié nommer word afgesluit met 'n artikel wat besin oor die rol wat letterkunde kan speel by die aanleer van 'n nuwe taal. Teen die agtergrond van verskillende teorieë oor taalverwerwing, argumenteer Elbie Adendorff dat letterkunde wel deeglik 'n rol te speel het in taalverwerwing en gee sy duidelike voorbeelde van hoe letterkunde aangewend kan word in die taalverwerwingsklaskamer.

Met hierdie insette wil al die betrokkenes hulde bring aan twee vakgenote vir die bydrae wat hulle op die gebied van die Afrikaanse en die Nederlandse letterkunde gelewer het en hulle alles van die beste toewens vir die toekoms.

Universiteit van Stellenbosch

Roosjes uit de hemeltuin

Marius Crous

I.
H.Dorothea

Theofilus
as jy sou aanland in die tuin van jou beminde
verguisde dogter van thea en thorus
jy op jou weg na die swaard[1]
stuur my 'n paar appels en 'n paar rose
hier in kappadosië sonder blare aan die bome:
van jou goeie vriendin dorothea in die paradys

Dorothea

jy wat reeds gemerk is as beminde vriend van christus
wag eens vir my en die engele
hy wat die onkruid uittrek uit my tuintjie
sal aans die appels en die rose vir jou stuur

Theofilus

nadat die vierjarige die mandjie aan my gee
en die soet walm van appel en roos opstyg
kon ek nie langer swyg moes my naam gestand doen
ook ek moes hom eien as leidsman
ook ek moes my kop verloor[2]

II.
H.Petronilla[3]
Aureae Petronillae Fillae Dulcissimae

Als Petronilla's hemd drijfnat wordt overdag,
dan zijn zes weken bestemd waarin het drogen mag.
petronilla dogter van die h. petrus[4]
ongedurige bebaarde hy wat op water wou loop
en nou net sleutels oppas
hy is die een wat jou koors gee
die een wat jou geklem het met lamheid

Is Sinte Petronil doorweekt,
de druiven zijn voor niks gekweekt.

Petronilla

vlug voor die meisies van flaccus
kom om jou te haal vir die huweliksbed
vas eerder bid sal ek liewer
sterf sal ek graagter
na drie dae met die smaak
van die hostie op my tong

Regen met Sinte-Petronil
maakt van de druiven een paskwil

wag sal ek soos sy vir ons vir jou felicula
vriendin in my plek gerek op die pynbank
van water en kos weerhou in die tronk
wat met die huisvuil saam uitgesmyt
namens my moes boet in die liefdelose bed

III

sy meet die kriek se sprong en die hotnotsgot se tik
sy hoor die sameklank van die sukkelklanker en die kindertaalspeller
seil saam met cortez en columbus oor die seë van papier
laat my hande rotjiesskarrel tussen raafsels blaaie
en sy (die ander ene) wat die woorddraaiers en die inkslukkers
om een tafel kan laat drink uit dieselfde fles
wat my kon meevoer op die spoor van emmeken
die emblemata en die tjalk se getjommel op die ijssel

op hul wil ek klink:
Wot is dit jir foar gegriem. Gaat je skoftig.

Note

1. "Onthoofding van de heilige Dorothea", Joos van Cleve (1510-1555)
2. "De Heiligen Agnes van Rome en Dorothea van Caesarea", onbekende Suid-Nederlandse meester, 17de eeu.
3. "Martelary van die Heilige Petronella", Barbieri (1623)
4. Nie te verwar met Petronilla van Schiedam, Nederlandse heilige en versorger van die H. Lidwina – of onse H.Petrus in die sneeu.

Gedigte

Zandra Bezuidenhout

Onder professore

In die arena van akademia
laat gly geëerde professore ná dekades
hul togas teësinnig af, groet bewoë
en slaan die laaste leerboek toe.

Kollegas en studente beween die kaal kateder
in die lewelose ouditorium waar stemme
van vertroude meesters eggo en hul skrif
verdof terwyl die laaste ligte flikker.

Die routyd is van korte duur:
in die coulisse trippel blinkboudperdjies
met pluime van spitsvondigheid
om skares ongeleerdes wys te maak

minwetend hoe die wiele
van akademia draai, hoe relatief
die pierewaaierkennis
wat vlugtig koning kraai.

Nooit meer slapen

In die begin was woorde
van professor Dorothea
oor media-kulkuns en retorika
vir haar studente 'n getoet en 'n getaal
(om Stockenström roekeloos aan te haal).
Langs haar het Ronel die digter
bekend as 'n De Goede-Foster-suster
na die poësie en feminisme oorgehel
met as "tussendoortje"
'n knipoog na die Breyten-boytjie.
Studente het hul toegewyd gewaag
aan hierdie grrrls
se dubbeldoorprogram;
met hul Laaglandse konneksies
het die dosentepaar
'n pikante literêre brekfis opgedis.
Geliefd, begaafd en wel ter tale,
staan twee ywerige vroue nou as sierpilare
in Afrikaans en Nederlands se lesingsale.

"[T]og het iets gebeur […] iets wat die jare en die afstand en die aarselende, ontoereikende woorde oorlewe het". Die gebeurtenis en die getuie in Karel Schoeman se *Die uur van die engel*

Willie Burger

"And yet something happened [...] something that survived the years and the distance and the tentative, inadequate words". Event and Witness in Karel Schoeman's* Die uur van die engel *(*The Hour of the Angel*)

Karel Schoeman's novel, Die uur van die engel *(*The hour of the angel*) (1995), seems to invite a deconstructive reading as the impossibility to represent an event (understood in Derridean terms as unpredictable and singular) in language is repeatedly demonstrated in this novel (and also in many of his later novels). It is pointed out that although this kind of Derridean reading of the novel makes sense, a careful reading also indicates that Schoeman attempts to reach beyond the aporia. Drawing on Badiou's thought on the event and on Gumbrecht's emphasis on "the production of presence", I indicate how reading Schoeman's novel (in contrast to reading his historical works) becomes an event in itself. The article opens up a "third way", beyond the dominant paradigms of Deconstruction and Cultural studies, namely to read literature as an event.*

1. Inleiding: literatuurbeskouings tussen twee ontologieë

In sy jongste boek, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature* (2012), redeneer Hans Ulrich Gumbrecht dat al die verskillende literatuurbeskouings aan die begin van die 21ste eeu, ná die tyd van die groot teoretiese bewegings van die 1960's en 1970's, eintlik op een van twee basiese ontologieë van literatuur berus:

> Today, after manifold departures, reorganizations, and metamorphoses (which as a rule, have not been motivated by any explicit program or project), we find ourselves facing marked – indeed, seemingly irreconcilable, mutually exclusive – differences between two basic assumptions concerning the ontology of literature [...] On the one hand stands Deconstruction. [...] On the other hand, there is Cultural Studies (Gumbrecht, 2012: 2).

Die "ontologie van literatuur" is vir Gumbrecht die fundamentele uitgangspunt van enige literêre benadering rakende die verband tussen literêre tekste en die

werklikheid (werklikhede) buite die tekste. Die twee basiese ontologieë wat Gumbrecht (welbewus van die oorvereenvoudiging) onderskei, is dekonstruksie aan die een kant en kultuurstudie aan die ander kant. Dekonstruksie spruit uit die "talige wending" in die filosofie en vir die aanhangers daarvan is kontak tussen taal en enige werklikheid buite taal, onmoontlik. Enige argumente teen hierdie beskouing word as naïef afgemaak. Vanuit 'n konstruktivistiese oogpunt is die vernaamste taak van literatuurkritiek om aan te toon hoedat alle tekste eintlik slegs talige konstruksies is: hoedat terme na mekaar verwys en hulle betekenis verkry van hulle plek in die gestruktureerde geheel (Vintges, 2003: 14). Kritici is besig om te "dekonstrueer" deur te demonstreer hoedat tekste "gekonstrueer" is en die gevolg is dat konstruktivistiese kritiek telkens demonstreer hoedat tekste nie na 'n buitetalige werklikheid kan verwys nie.

Die ander ontologie van literatuur wat Gumbrecht onderskei, wat nie voortdurend die verhouding tussen taal en werklikheid problematiseer nie, bring hy breedweg onder die noemer van "kultuurstudie-benaderings" tot die literatuur tuis. Die kultuurstudiebenaderings, wat wortels het in Marxistiese opvattings, is nie so skepties teenoor literatuur se verhouding tot 'n buite-talige werklikheid nie.

Verskeie kritici het al 'n onvergenoegdheid uitgespreek met literatuurstudie wat óf in die spoor van die dekonstruksiedenke voortdurend die tekortkominge van taal in elke teks blootlê óf in benaderings waarvolgens die literatuur eintlik in diens gestel word van die sosiale geskiedenis. (Vergelyk in hierdie verband McDonald, 2007; Vintges, 2003; Waters, 2005.)

Literatuurstudie loop die gevaar om in die spanning tussen hierdie twee pole te stagneer en daarom voer Gumbrecht aan dat 'n "derde posisie" noodsaaklik geword het. In hierdie opstel word aangevoer dat Karel Schoeman se *Stemme*-drieluik, en spesifiek *Die uur van die engel* (1995), so 'n "derde posisie" suggereer. Hoewel hierdie roman 'n konstruktivistiese lesing uitnooi (soos hieronder aangetoon, word die onmoontlikheid om die buitetalige werklikheid in taal vas te vang telkens in die roman beklemtoon), en terwyl dit ook sinvol is om die roman vanuit 'n kultuurstudieperspektief te benader deur aan te dui hoedat sekere diskoerse (en ook groepe) gemarginaliseer is, word hier aangedui dat die roman die leser tot 'n "derde posisie" lei.

2. "Iets het gebeur"

In *Die uur van die engel* besoek Nico, 'n vervaardiger van dokumentêre TV-films, die plattelandse dorpie in die Suid-Vrystaat waar hy grootgeword het. Enersyds wil hy vir 'n rukkie ontsnap uit die kompeterende televisiebedryf, maar andersyds hoop hy ook om stof te versamel vir 'n moontlike dokumentêre program. Hy

onthou gerugte oor ’n skaapwagter uit dié dorpsdistrik wat in die middel van die 19de eeu beweer het dat ’n engel aan hom verskyn het. Nico probeer om inligting te vind oor dié skaapwagter, Daniël Steenkamp, wat meer as ’n eeu tevore in ’n reeks lomp gediggies sy ervaring van die engel se besoek probeer verwoord het.[1] Steenkamp is destyds voor die kerkraad gedaag omdat hy volgehou het om te getuig dat ’n engel aan hom verskyn het. Ten spyte van die kerkraad se uitdruklike verbod, het Steenkamp ná die engel se verskyning hom daarop toegespits om die evangelie aan die armes en ongeletterdes in die omgewing te bring.

Die verse, wat deur die ongeletterde Steenkamp se suster opgeteken is, is later deur ’n dominee van die gemeente, ds. Heyns, ontdek, geredigeer, van ’n voorwoord voorsien en laat uitgee. Jare daarna beskryf ’n onderwyser van die dorp, Jodocus (Jood) de Lange, ook die voorval in sy geskiedenis van die dorp. Jood de Lange is eweneens deur die gedigte ontroer en hy laat die verse opnuut op eie koste uitgee, sonder ds. Heyns se redaksionele wysigings en inleiding.

Nico besef uiteindelik dat daar nie ’n film te maak is uit hierdie gegewe nie. Hy besoek die plek waar die engel na bewering aan Danie Steenkamp sou verskyn het en hy bring tyd in die dorpsmuseum deur, maar hy “besef al lesende opnuut hoe min daar werklik is. ’n Inskrywing in ’n doopregister, en dan niks meer nie, die menselewe waarop dit dui verlore, om eers jare later weer kortstondig uit die vergetelheid op te duik […]” (32).[2]

> En tóg, dink hy, nog altyd onwillig om hierdie slotsom te aanvaar en die poging gewonne te gee, **tog het iets gebeur**: in daardie donker huis waar die mense in ’n kring om die lig van die vetkers vergader het, in die stof en die hitte waarin die klippe dag na dag losgebeur, aangery en opgestapel word tot ’n muur, op die veld waar die skape uitbeweeg tussen die bossies, peuselend aan die karige gras, in **die geleende woorde en frases** van ’n vreemde taal, iewers in daardie ruimte, iewers binne daardie vaag aangeduide grense het daar tog iets gebeur, iets waarvan dominee Heyns en Jodocus de Lange elk op sy eie manier ewe goed bewus was, al het albei van hulle ook eweseer daarin gefaal in sy pogings om dit tot uitdrukking te bring, **iets wat die jare en die afstand en die aarselende, ontoereikende woorde oorlewe het**: die mens wat aangesteek word soos ’n kers en vuur vat, laaiend soos ’n vlam, die silwererts stralend soos vuur deur die ysterklip, die bossies van die veld deurstraal met die gloed van ’n verterende vuur terwyl die skape onverstoord verder wei. Iets het gebeur (38-39) [my beklemtoning – W.D.B.].

In hierdie aanhaling (maar ook herhaaldelik in die res van die roman) dui die gebruik van formulerings soos “geleende woorde en frases” en “aarselende, ontoereikende woorde” op die tekortkominge van pogings om die verlede in taal weer te gee. Trouens, dit blyk herhaaldelik dat pogings om na énige buitetalige werklikheid te verwys, by voorbaat gedoem is en daarom nooi die roman as’t ware ’n dekonstruktivistiese lesing uit.

Schoeman is telkens in sy oeuvre gemoeid met pogings om die verlede te ondersoek, om dit op te teken en te bewaar. Veral in die *Stemme*-drieluik (waarvan *Die uur van die engel* deel uitmaak) staan hierdie poging sentraal. In *Verliesfontein* (wat as "Stemme 1" die inleiding tot die drieluik is ten spyte van die feit dat dit ná die ander twee romans in die drieluik verskyn het) word die gemoeidheid met die verlede in hierdie romans soos volg verwoord:

> Die verlede glip weg en raak verlore, vloei weg soos water, stroom weg soos sand, en ons hoor die lae geruis en merk hoe dit verlore gaan. Ek is al wat dit sien, die enigste waarnemer, die enigste getuie: die stof op die blink swart stewels, die spore van die perde in die pad, die wiegende gordyn voor die venster of die lintjie op die drumpel; ek is al wat daarvan weet, en as ek dit nie opteken nie, sal dit verlore gaan asof dit nooit bestaan het nie. Ek is al wat hoor, en as daar stemme uit hierdie duister sou opklink, sal die woorde verlore gaan as ek nie luister en dit opteken nie (Schoeman, 1998: 89).

Ten spyte van hierdie verantwoordelikheidsbesef ten opsigte van die optekening van die verlede, blyk in al drie die *Stemme*-romans 'n bewustheid van die tekortkominge van alle pogings om die verlede te probeer opteken. (Burger, 2000 en 2010, dui aan hoedat geskiedskrywing in *Verliesfontein* en in *Hierdie lewe* onderskeidelik geproblematiseer word.) In *Die uur van die engel* besef eers dominee Heyns, later Jood de Lange, en uiteindelik ook Nico, dat die getuienis oor die verlede nie genoegsaam is om die verlede weer te gee nie: "Die getuienis het bewaar gebly, maar die belewenis waarna dit verwys, het onredbaar verlore gegaan en kan nie meer op oortuigende wyse herwin word nie" (46).

Hierdie aanhaling, sowel as die lang aanhaling hierbo ("En tóg [...] tog het iets gebeur"), skep die indruk dat hierdie roman aansluit by 'n konstruktivistiese beskouing van taal en dat enige pogings om gebeurtenisse wat in die verlede plaasgevind het te kan weergee, reeds gedoem is as gevolg van taal se ontoereikendheid om na 'n buitetalige werklikheid te verwys.[3]

Ten spyte van hierdie bewustheid dat representasie van die verlede streng gesproke onmoontlik is (hieronder word die onmoontlikheid van representasie aan die hand van enkele opvattings van Derrida breedvoeriger verken), word in *Die uur van die engel* voortdurend daarop aangedring dat die onmoontlikheid van representasie nié beteken dat niks gebeur het nie. Daardeur word gesuggereer dat representasie as sodanig nie die fokus van die roman (of van die lees van literêre tekste) hoef te wees nie.

Soos reeds hierbo genoem, sou dit maklik wees om aan te dui dat die roman bevestig dat taal nie na 'n buitetalige werklikheid kan verwys nie (en dit word wel in die volgende deel van hierdie opstel belig). 'n Lesing wat aansluit by die ander uiterste "ontologie van letterkunde", waarvolgens die verhouding tussen taal en

werklikheid nie geproblematiseer word nie, is reeds gedoen. Vergelyk wat *Die uur van die engel* betref, G.A. Jooste (1998), terwyl Viljoen (2002) genderaspekte in *Hierdie lewe* ondersoek. Jooste wys byvoorbeeld daarop dat Steenkamp die swye opgelê is deur 'n patriargale kerk wat begaan is oor mag, terwyl Viljoen onder meer aandui hoedat vrouestemme gemarginaliseer word.

Hoewel representasie in *Die uur van die engel* geproblematiseer word, is dit uiteindelik duidelik dat taal, dat die letterkunde, nie 'n buite-talige gebeurtenis hóéf weer te gee nie en dat dit tot 'n sekere ervaring van "binne" aanleiding kan gee. "Die reis gaan inwaarts" (386), besef Nico immers aan die einde. Hierdie roman bied 'n "derde moontlikheid", buite die ontologieë van die onmoontlikheid van representasie en die aanvaarding van representasie, naamlik 'n "ervaring van teenwoordigheid" (soos Gumbrecht [2004] dit noem).

Die bespreking volg drie bewegings. In die eerste word, in aansluiting by Derrida se beskouing van "gebeurtenis", aangedui hoedat die roman wel aansluit by 'n konstruktivistiese taalbeskouing. In die tweede deel word die rol van die getuienis van karakters wat probeer om oor die gebeurtenis te getuig, na aanleiding van Badiou se beskouing van "getuienis", ondersoek. Ten slotte word aangedui hoedat Schoeman 'n derde moontlikheid vir literatuurstudie oopmaak.

3. Die "ontoereikende" en "geleende woorde en frases": representasie en die talige wending

Gebeure is een van die konstituerende elemente van stories: "Along with existents, events are the fundamental constituents of the story" (Prince, 2003: 28). 'n Gebeurtenis impliseer 'n verandering in toestand of situasie (Brink, 1987: 38; Prince, 2003: 28). Goethe het reeds na die gebeurtenis verwys as 'n "onverwagte, onvoorspelbare en sonderlinge ingryp" in die normale verloop van die plot (Hühn, 2009: 83).

Die "gebeurtenis" as 'n sonderlinge, onvoorspelbare en onverwagte ingryp op die normale gang van die lewe word veral sedert die 1980's deur verskeie filosowe bedink. Vir Derrida (2007: 446) is die kenmerke van 'n gebeurtenis dat dit onvoorsienbaar is, eenmalig is en dat dit die gewone gang van die geskiedenis verlê: "One of the characteristics of the event is that not only does it come about as something unforeseeable, not only does it disrupt the ordinary course of history, but it is also absolutely singular."

Derrida fokus in sy opstel, "A Certain Impossible Possibility of Saying the Event" (2007), op die onmoontlikheid om 'n gebeurtenis onder woorde te bring. Die "sê van die gebeurtenis" is vir Derrida by voorbaat gedoem. Die oomblik wat ek die gebeure beskryf, wat ek dit uitspreek, wat ek dit probeer meedeel, is dit vir Derrida nie meer 'n gebeurtenis nie. Die rede daarvoor is dat die beskrywing

van die gebeurtenis altyd agterna kom en as sodanig is die uitspreek van die gebeurtenis altyd reeds 'n interpretasie – die gebeurtenis verloor die struktuur van gebeure as absoluut onvoorspelbaar en sonderling en kry die struktuur van taal ('n narratief of film of foto of watter vorm van uitdrukking daar ook al mag wees). Soos Nico dit in *Die uur van die engel* stel:

> "Ek werk met woorde en beelde, en dalk raak mens algaande so dat jy nie meer die werklikheid kan hanteer tensy jy dit eers vir jouself verwerk het in 'n vorm wat jy kan verstaan nie, tot jy 'n draaiboek en 'n film daarvan het, of 'n artikel of 'n boek" (83).

Die gebeurtenis self lê dus vir Derrida altyd buite bereik. As die gebeurtenis op die een of ander manier beskryf kan word, is dit reeds nie meer 'n gebeurtenis nie. In 'n beskrywing kry die gebeurtenis 'n oorsaak en 'n gevolg en sodoende verloor dit die aard van 'n unieke en onvoorspelbare ingryp. Om die sonderlinge, eenmalige ingryp wat 'n gebeurtenis eintlik is, te beskryf, is om die gebeurtenis tot niet te maak.

Aan die hand van sy bekende argumente oor die onmoontlike moontlikheid van gasvryheid en vergifnis redeneer Derrida dat die gebeurtenis, net soos 'n geskenk of vergifnis of gasvryheid, eintlik slegs kan bestaan as dit onmoontlik is. As die gebeurtenis immers reeds by voorbaat moontlik is, reeds gestruktureer is (soos byvoorbeeld binne 'n vertelling), dan is dit geen gebeurtenis meer nie. Die bely van 'n misstap of die aanbied van vergifnis kan nie, indien dit by voorbaat reeds moontlik is omdat dit reeds opgeneem is in 'n verwagting, 'n patroon of struktuur, werklik 'n individuele, onafhanklike gebeurtenis wees nie. Daarom noem Derrida dit 'n "onmoontlike moontlikheid":

> The event is something that vertically befalls me when I didn't see it coming. The event can only seem to me to be impossible before it occurs (*arriver*). This doen't mean that events don't occur, that there are none; what it means is that I cannot say the event in theoretical terms and I cannot predict it either (Derrida, 2007: 452).

Die verskyning van die engel in *Die uur van die engel* is só 'n gebeurtenis. Nico se aandrang dat "iets" gebeur het, iets wat nie onder woorde gebring kan word nie, waaroor geen film te maak is nie, sluit ook by hierdie beskouing van gebeure aan. Die gebeurtenis is só uniek, só onvoorspelbaar, só buite bereik van die taal of enige ander struktuur, dat dit 'n onkenbare ander is. Danie Versies se gedigte kan nie uitdrukking gee aan sy ervaring van die engel se verskyning nie, Jood de Lange kan die verlede van die dorp nie vasgepen kry in sy geskiedenis nie en dominee Heyns kan met sy lomp Nederlandse sinne nie sy gemeentelede oortuig van sy roepingsdrang nie.

Schoeman volstaan egter nie met die onmoontlikheid van segging nie. In die lang aanhaling uit die roman hierbo word herhaaldelik gebruik gemaak van die bywoord "tóg". Ten spyte van die onmoontlikheid om die onkenbare ander van die gebeurtenis uit te spreek, word daarop aangedring dat die onmoontlikheid om dit uit te spreek nie beteken dat niks gebeur het nie. *Die uur van die engel* (soos die ganse projek om die stemme uit die verlede op te teken in die *Stemme*-drieluik) is nie bloot 'n demonstrasie van die "onmoontlike moontlikheid" nie. Gevolglik word gekyk na die rol van die getuie, voordat uiteindelik ook die stemming van die roman bespreek word.

4. "[M]y getuienis voor die mense moet nou begin": getuienis oor die gebeurtenis

Die engel wat aan Daniël Steenkamp verskyn, praat nie:

> Hy het nie gepraat nie en my geen opdrag in woorde gegee nie, maar daar was ook geen woorde nodig nie, want die verskyning van Gods gesant was vir my genoeg as teken om te weet dat ek my verkondiging en my getuienis voor die mense nou moet begin (314).

Die verskyning van die engel is, in Derridiaanse terme, 'n gebeurtenis wat onvoorspelbaar, vertikaal, die skaapwagter toeval ("vertically befall"). Die engel sê niks, geen woorde is nodig nie, dit is 'n gebeurtenis waardeur Steenkamp genoop voel om te getuig.

Ook dominee Heyns voel verplig om te getuig oor sý ervaring. Hy besef deeglik dat Steenkamp se lomp woorde nie genoegsaam is nie en daarom redigeer hy aan die verse en skryf 'n inleiding daarvoor. Hy besef ook wel deeglik dat sy eie woorde, sy preke, sy pogings om met gemeentelede in nood te praat, eweneens nie reg kan laat geskied aan sy persoonlike roepingservaring nie. Nietemin ervaar hy 'n pligsgevoel om woorde te vind, om te getuig oor die ervaring:

> Hoe moet ek woorde vind vir wat ek nou wil probeer sê? Waarskynlik is daar ten slotte ook geen woorde nie, en tog probeer mens, aangedrewe tot 'n taak wat geen vooruitsig van welslae bied nie deur die heftigheid van jou gevoel en die besef van jou verpligting om getuienis af te lê van dit wat jy ervaar het, van dit wat jou so volkome onverwag en onverdiend toebedeel is (268).

Ten spyte van Heyns se besef dat taal nie enige kans op welslae het nie, dat "daar ten slotte ook geen woorde" is nie, is hy nietemin daarvan bewus dat sy ervaring van 'n volkome onverwagse en onverdiende toebedeling 'n verpligting op hom lê. (Die woordkeuse herinner aan Derrida se opvatting van die gebeurtenis as iets wat 'n mens "vertikaal toeval".) Ná hierdie ervaring kan sy lewe nie meer dieselfde wees

nie; die ervaring se effek was té heftig om te ignoreer. Hy kan nie anders as om daaroor te getuig nie.

Ten einde hierdie pligsbesef teenoor die gebeurtenis, wat sowel Steenkamp as Heyns ervaar, verder te ondersoek, word aangesluit by enkele idees van die filosoof Alain Badiou. In Badiou se werk staan die gebeurtenis sentraal.[4] Soos vir Derrida, is die gebeurtenis vir Badiou eweneens onherhaalbaar, onvaspenbaar, onvoorspelbaar en onverwoordbaar: "Events are irreducible singularities, the 'beyond the law' of situations" (2001: 44). In sy essay, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil* (2001), lê Badiou klem op die rol van die getuie as skepper van "waarheid". Volgens hom word die individu eintlik eers 'n subjek wanneer hy/sy oor die gebeurtenis getuig.

Volgens Badiou leef alle mense daagliks binne 'n "objektiewe situasie", die normale stand van kennis oor die wêreld en die gewone verhoudings waarin mense teenoor mekaar staan – 'n soort *status quo*. In hierdie omstandighede probeer elke individu om so goed as wat hy/sy kan te oorleef. Badiou (2001: 46) gebruik Spinoza se formulering as hy sê dat mense "volhard in bestaan". Wanneer 'n gebeurtenis plaasvind – iets onvoorspelbaars gebeur wat hierdie "objektiewe situasie" skielik onderbreek – word die individu wat die gebeurtenis waarneem of ervaar, tot stilstand geruk. Ná die gebeurtenis het die individu nodig om alle ander aspekte van sy/haar bestaan in verband met die gebeurtenis te bring, om die bestaande "situasie" te herbedink in die lig van die gebeurtenis: "thinking the action according to the event" (Badiou, 2001: 41). Die gebeurtenis kan nie gereduseer word tot die "situasie", tot "wat daar is", nie en dwing die individu tot 'n nuwe manier van bestaan. Al die bestaande kennis en al die bestaande magsverhoudings is in die lig van die gebeurtenis nie meer genoegsaam en aanvaarbaar nie. Die gebeurtenis slaan as't ware 'n "gat" in bestaande kennis (Badiou, 2001: 42). Hierdie "gat" of leemte (*void*) in bestaande kennis kon nie voorheen voorsien word nie, maar word eers duidelik ná die gebeurtenis. Die gebeurtenis is vir Badiou die "benoeming van die leemte". Om die leemte te benoem, is om die bekende elemente van die bestaande situasie te herrangskik op 'n manier wat nie voorheen moontlik was nie: "We might say that since a situation is composed by the knowledges circulating within it, the event names the void inasmuch as it names the not-known of the situation" (Badiou, 2001: 69).

Badiou noem vier voorbeelde: die Franse revolusie, die ontmoeting van Heloïse en Abelard, Galileo se ontdekking en Haydn se uitvinding van die klassieke styl. Hierdie is nie lukraak gekose voorbeelde nie, maar lê op die vier "waarheidsterreine" wat Badiou onderskei, naamlik die politiek (die kollektiewe), die liefde (die persoonlike), die wetenskap en die kuns ("gemengde situasies") (Hallward, 2001: xi). Op elk van hierdie "waarheidsterreine" kan 'n gebeurtenis plaasvind wat alle bestaande kennis en magsverhoudings daarbinne omverwerp en eis dat dit herbedink moet word.

Die gebeurtenis word uitgesluit deur die "situasie" (bestaande kennis en verhoudings). 'n Gebeurtenis kan immers nie voorsien word vanuit die situasie nie, kon nie voorspel word deur die kennis in enige van hierdie waarheidsterreine nie – dan sou dit nie 'n onvoorspelbare gebeurtenis wees wat in Derrida se bewoording 'n "vertikale inval" is nie. 'n Mens kan nie weet wat dit is om verlief te raak nie en kan dit nie voorspel nie. Wanneer dit egter gebeur, is dit nodig om 'n mens se hele lewe hiervolgens te herbedink. Haydn kon nie meer voortgaan met barokmusiek nie. Ná Einstein kan fisika nie meer dieselfde wees nie.

Die gebeurtenis verg egter trou ("fidelity") van die waarnemer (Badiou, 2001: 42). Trou aan die gebeurtenis lei tot 'n nuwe "waarheid". Hierdie waarheid is vir Badiou egter 'n immanente waarheid – dit word nie uit "'n hemel van waarhede" (Badiou, 2001: 43) gehaal nie, maar ontstaan in die situasie wanneer die bestaande situasie – die bestaande "waarheidsterrein" – in die lig van die gebeurtenis herbedink word.

Vir Badiou, soos vir Derrida, het die gebeurtenis geen objektiewe en toetsbare inhoud nie: "Its 'happening' cannot be proved, only affirmed and proclaimed" (Hallward, 2001: ix). Die gebeurtenis, subjek en waarheid is vir Badiou almal aspekte van 'n enkele proses van bevestiging ("affirmation"): "a truth comes into being through those subjects who maintain a resilient *fidelity* to the consequences of an event that took place *in* a situation but was not *of* it" (Hallward, 2001: x).

Die gewone mens word vir Badiou 'n subjek wanneer hy/sy sigself toewy aan die insig waartoe hy/sy gekom het. Die individu wat getrou bly aan hierdie ervaring, getuig oor die gebeurtenis. Om te getuig oor die gebeurtenis is om die leemte in bestaande kennis, in die bestaande situasie aan te dui, om die leemte te benoem: "We might say that since a situation is composed by the knowledges circulating within it, the event names the void inasmuch as it names the not-known of the situation" (Badiou, 2001: 69).

Trou aan die gebeurtenis word in *Die uur van die engel* op ten minste vier maniere uitgedaag. Eerstens is die konteks waarin die gebeurtenis plaasvind, onbekend. Tweedens is daar teenkanting van ander mense teen die getuies. Derdens is die taal wat tot die getuies se beskikking is, onvoldoende en vierdens is die "genres" waarvan getuies hul kan bedien, nie geskik om hul getuienis te dra nie.

4.1 *Konteks van die getuienis*

Die gebeurtenis wat die leemte of "onbekende" van die situasie aandui, vind altyd binne 'n spesifieke historiese konteks plaas. Hoewel die gebeurtenis nie vanuit die historiese konteks voorsien kon word nie, vind dit op 'n spesifieke moment plaas waarin die leemte van die situasie in daardie tyd aangedui word. In hierdie verband is dit belangrik dat daar in *Die uur van die engel* telkens aangedui word

hoe belangrik die konteks van die gebeure is as 'n mens by nabaat probeer om die getuies te verstaan. Nico en Tannie Duifie sukkel byvoorbeeld om die Nederlands van destyds te verstaan – die kulturele konteks is buite bereik. Nico is ook bewus van die belang van konteks wanneer hy in die hotel bly en stemme uit die verlede en uit die omgewing hoor. Die taal waarin die inwoners met mekaar praat, die stemme wat hy onthou, is sinloos buite konteks:

> […] gesprekke, fragmente wat op sigself min beteken en nagenoeg sinloos sou wees indien hulle opgeteken moes word op papier, maar betekenis verkry uit stemtoon en stembuiging, uit die beklemtoning van skynbaar willekeurige lettergrepe en die soms skaars merkbare pouses tussen woorde, sodat die swye ewe seer tot die sin bydra as dit wat uitgespreek word (39).

Om dus in die hede te begryp wat 'n getuie in 'n spesifieke historiese situasie probeer verduidelik het, is baie moeilik omdat die konteks verlore geraak het. Dit is waarom sowel ds. Heyns as Jood de Lange se latere pogings om die verse van Steenkamp uit te gee, asook Nico se poging om daaroor 'n film te maak, gedoem is. Die historiese situasie waarin die woorde destyds gebruik is, die leemte wat dit tóé in die bestaande kennis van die situasie aangedui en benoem het, is vandag nie meer verstaanbaar nie.

4.2 *Konteks van die getuienis*

Benewens die probleem dat die konteks waarin die getuienis gelewer is nie agterhaalbaar is nie, was dit reeds oorspronklik moeilik om die getuienis te laat rym met die destydse domein van kennis of om die leemte in die bestaande domein van kennis aan te dui. Dit hang saam met die teenkanting van diegene wat vashou aan die "situasie" en die feit dat dit baie moeilik is om nuwe kennis te skep wat die bestaande kennis oorstyg. Laasgenoemde verg 'n radikale herrangskikking van die bestaande elemente van die beskikbare kennis. Daarom is dit nie vanselfsprekend dat 'n individu getrou sal wees aan die ervaring nie. In *Ethics* (2001) lê Badiou 'n verband tussen boosheid en ontrouheid aan die gebeurtenis. Boosheid kan eerstens ontstaan as 'n mens verraad pleeg teenoor die gebeurtenis en besluit om nie daaroor te getuig nie; tweedens, wanneer 'n mens nie wil aanvaar dat 'n gebeurtenis 'n leemte aandui nie en derdens, wanneer die waarheid wat ontstaan, verhef word tot 'n finale, volledige waarheid.

In *Die uur van die engel* is die verskyning van die engel natuurlik die eerste gebeurtenis wat 'n "gat slaan" in bestaande kennis. Danie Steenkamp is getrou aan hierdie gebeurtenis. Die gebeurtenis het hom heeltemal onverwags

oorval, sy bestaande wêreld omvergewerp en hy kon nie langer die kerk se dogma aanvaar nie. Die eenvoudige skaapwagter se lewe is ten diepste aangeraak deur die gebeurtenis en sy getuienis lei tot 'n ander manier van lewe. Onder druk van die kerkraad begin hy self twyfel in sy getuienis en hy vra selfs vir 'n teken dat die verskyning van die engel werklik met hom gebeur het. Hierdie teken word inderdaad aan hom gegee wanneer sy skaapwagterstaf begin bot en bloei (313). Dit is egter geen objektief waarneembare teken nie – ander mense kan dit nie waarneem nie. Steenkamp aanvaar egter dat die teken slegs vir hom gegee is sodat hy daaroor moet getuig (313).

4.3 *Konteks van die getuienis*

Nie alleen lei die engel se verskyning daartoe dat Steenkamp sy lewe aan die verkondiging van die evangelie aan die armes en die Griekwas wy nie, hy probeer ook om iets van die belewenis self in woorde weer te gee. Hierdie poging om deur poësie oor die gebeurtenis te getuig misluk. Die jong boer vra vir Nico of Steenkamp se gedigte goed was, waarop die volgende uittreksel volg:

> "Nee," sê hy, "as poësie is dit nie goed nie. Streng beskou is dit trouens ook nie eers poësie nie."
>
> Die jong man oorweeg weer die inligting. "Wat is dit dan wat jou daarin interesseer?"
>
> Hy bly lank stil terwyl die jong man langs hom bly sit sonder teken van ongeduld. Hy het egter geen antwoord gereed nie. [...]
>
> "Dis nie goed nie," herhaal hy uiteindelik, tastend, "hy skryf in 'n vreemde taal, oor gesigte wat hy gesien het en stemme wat hom aangespreek het, alles verward, hy kan dit nie eers behoorlik verduidelik sodat dit verstaanbaar word nie, en as mens dit nog sou kon verstaan, sou jy seker ook nie bereid wees om dit te glo nie. En tog…" […] "Mens voel tog dat daar iets was," sê hy uiteindelik; "dat daar iets gebeur het, dat daar tog wel iets met hom gebeur het, al kan ek dit self nie verduidelik nie […] Dat 'n man wat ongeletterd was, feitlik ongeletterd, hom gedrewe gevoel het om verse te begin maak in 'n vreemde taal bloot net omdat hy nie geweet het om dit wat hy beleef het anders uit te druk of te verwerk nie, omdat hy nie geweet het wat anders om met sy kennis te doen nie…" (84-85).[5]

Die kennis wat Steenkamp opdoen, kennis wat die leemte in bestaande kennis aandui, kan nie verwoord word nie omdat hy in 'n "vreemde taal" moet werk (die skryftaal van die dag – Nederlands – is vir hom vreemd). Ook die genres waarmee hy bekend is – psalms en gesange – bied nie voldoende ruimte vir hom om sy kennis, sy besondere ervaring te verwoord nie.

Ds. Heyns ervaar 'n soortgelyke frustrasie met die Nederlands waarin hy sy preke probeer maak. Ds. Heyns kon nie woorde vind vir die "onuitspreeklike, onuitspreekbare en onnoembare" boodskap wat hy wil bring nie (212), ten spyte

van sy geleerdheid en besonder indrukwekkende taalkennis. Wanneer hy sy preek probeer uitskryf, kom Heyns tot die volgende besef oor sy poging om te getuig:

> Al die dooie woorde wat uitmekaar val wanneer jy hulle probeer saamvoeg soos die klippe van 'n muur wat nie behoorlik gepak is nie, swaar wegbreek en wegrol om net 'n lyn van puin oor te laat op die plek waar die muur moes staan (212).

Hierdie beeld dui ook daarop dat woorde, dat taal, net by benadering 'n lyn kan aandui – dat dit nie die muur self kan wees nie, omdat woorde soos klippe is. Daarom kom hy tot die slotsom dat daar geen woorde is om oor die gebeurtenis te getuig nie:

> Daar is ten slotte geen woorde nie. Ek het my kers aangesteek, die lamp afgedraai. Ek was alleen in die huis. Blaker in die hand het ek by die donker gang af gegaan na die donker slaapkamer. Ek kon maar net woorde uitsoek en uitspreek, die beste woorde wat in die omstandighede beskikbaar was, in die vertroue dat God en sy gees hulle deur middel daarvan sou laat geld. Ek het die kers doodgeblaas en aan die slaap geraak in die donker (212-213).

Die implikasie vir die getuie is duidelik: Die getuie is in die donker wanneer hy enige mededelings probeer maak en probeer om die duisternis daarmee te belig. Die poging bly egter vergeefs – hy raak ook in die donker aan die slaap. Sy eerste ervaring as dominee is ook dat woorde nie troos kan bring nie – hy staan immers magteloos teenoor die verlies van die weduwee en kan geen geskikte verse uit die Bybel voorlees nie: "niks wat my Bybelverse teen hierdie werklikheid kon uitrig nie" (213-214).

Ds. Heyns het ook self 'n gebeurtenis beleef wat 'n deurslaggewende invloed op sy lewe gehad het, wat hom laat besluit het om 'n predikant te word. Hy kan egter ook nie vir daardie deurslaggewende gebeurtenis in sy lewe woorde vind nie, al voel hy 'n drang om daaroor te getuig:

> Hoekom onthou ek dit nog altyd, hoekom wil ek na meer as twintig jaar nog altyd daaroor praat en daarvan begin vertel, om telkens maar net teleurgestel en onbegrypend te ontdek dat daar niks is om te vertel nie, niks wat oorgedra of meegedeel of selfs op genoegsame wyse in woorde saamgevat kan word nie? Maar dit maak ten slotte seker ook nie saak nie, al wat belangrik is, is dat dit belewe is, dat die blare van die eikeboom aan die brand geslaan het in 'n laaiende groen vuur, een oggend lank gelede, en dat dit in my herinnering vlammend daar bly staan, ver weg aan die einde van die granaatlaning wat ek nooit weer sal sien of betree nie (223).

Ten spyte daarvan dat hy nie die woorde kan vind nie – net soos wat Steenkamp se verse ook nie genoegsame woorde kon wees om aan sý ervaring reg te laat geskied

nie – bly ds. Heyns, net soos Steenkamp, getrou aan die gebeurtenis. Steenkamp het voortgegaan om die evangelie aan die armes te bring en ds. Heyns gaan voort met sy werk onder die gemeente se armes, ten spyte daarvan dat die gemeente hom nooit aanvaar het nie.

4.4 *Onvoldoende vorm ("genre") vir die getuienis*

Soos Steenkamp gebruik moet maak van die "genres" wat aan hom bekend is – die psalms en gesange – en hierdie genres nie voldoende is om uitdrukking te gee aan sy unieke ervaring nie, so kan ds. Heyns ook nie in die Bybel en die Nederlandse woordeboek die woorde vind waarmee hy kan getuig nie:

> Spartelend en swoegend tussen die woorde, tussen die sinne, in die taal, tastend deur die woordeboek in 'n moeras van geslagte, vervoegings en verbuigings. Daar is geen woorde nie, selfs die blote woorde bestaan nie vir die begrippe wat ek sou wil uitdruk nie, laat staan nog die vermoë om gevoelens en gedagtes uit te druk, en tog was dit al wat ek as my werktuie had, woorde uit die Bybel en die Nederlandse woordeboek wat sierlik, welluidend en grammatikaal tot volsinne saamgeryg moes word en op hul beurt weer opgebou tot uiteensettings, bewysredes en gevolgtrekkings wat na vorm sowel as inhoud die goedkeuring van die ouderlinge en die ander ou ooms van die gemeente moes kan wegdra (246-247).

Hy besef met elke preek sy stem is onhoorbaar, sy woorde onverstaanbaar en sy gedagtes ontoeganklik (247).

Dit wil dus lyk asof alle pogings om te getuig aan die dekonstruksie se besef dat taal tekort skiet, onderworpe is. Belangriker is egter dat hierdie getuies, ten spyte van die bewustheid dat hulle woorde nie genoegsaam is nie, nietemin getrou bly aan gebeurtenisse wat hulle ervaar het.

Ds. Heyns herken natuurlik in Steenkamp se verse iets van sy eie onmag en juis daarom laat hy die verse uitgee. Hy probeer ook om deur middel van die verse eintlik iets van sy eie getuienis te lewer – daarom redigeer hy die verse en skryf 'n voorwoord – wat later vir Jood so irriteer. Jood de Lange se pogings om die verse weer na hulle oorspronklike vorm te herstel, slaag egter ook nie daarin om die oorspronklike gebeurtenis teenwoordig te stel nie.

Uiteindelik kan ook Nico niks oor die verse aan die boer verduidelik nie, nietemin bly hy herhaal dat daar "tóg" iets gebeur het. In daardie opsig het al die getuienisse "tóg" 'n effek. Hierdie effek kan nie beskryf word nie. Die gebeurtenis bly buite almal se bereik, die getuienis kan die gebeurtenis nie opnuut teenwoordig stel nie. Ten spyte daarvan, bly die ervaring van die oorspronklike gebeurtenis voortbestaan en is daar telkens weer iemand wat probeer om woorde daaraan te gee. "En tóg… het iets gebeur."

5. "En tóg…": 'n inwaartse reis verby representasie

Die verskyning van die engel gebeur nie ná 'n aktiewe handeling van Steenkamp nie, maar slegs nadat hy geduldig daarvoor gewag het (314). Nico het uiteindelik ook 'n ervaring van die verlede wanneer hy nie probeer om iets te vind nie, maar bloot in sy motor sit en wag. In die slotgedeelte ("Terugkeer") word oorgegaan na die tweedepersoonsvorm om ook op die leser 'n aanspraak te maak om te wag:

> Geduld moet mens leer, nederigheid, swygsaamheid, inkeer en stilte, moeilik beoefenbare eienskappe wat in die gegewe omstandighede nie slegs wenslik is nie, maar gebiedend noodsaaklik. Om stil te wees, om nie te roer nie, om te swyg, en **om woordeloos te wag sonder verwagting** – hier êrens kan iets soos 'n antwoord of 'n oplossing dalk proefondervindelik ontdek word (385) [my beklemtoning – W.D.B.].

Die "iets" wat gebeur het, is nooit as sodanig kommunikeerbaar nie – soos onder meer oortuigend aangevoer vanuit konstruktivistiese oogpunt. Die getuienis kan egter wel lei tot 'n ervaring. Ds. Heyns (en Jood en Nico) ervaar wel "iets" by die lees van Steenkamp se versies. Hierdie ervaring kan egter nie gelykgestel word aan 'n interpretasie van die versies, of 'n blote begrip daarvan nie. Die ervaring het nie te doen met 'n hermeneutiese handeling nie.

Die uur van die engel (en hierdie opmerking geld vir die drieluik en waarskynlik Schoeman se romans in die algemeen) moedig die leser aan om nie in die eerste plek gerig te wees op 'n interpretasie, op die betekenis van die roman nie. Die eindelose sinne en lang paragrawe, die inkanterende klank van die prosa dwing as't ware die leser om te wag, om tot stilstand te kom, en om iets te ervaar (om "inwaarts te reis" – in die roman se woorde). Daarom is die lees van die roman nie net gerig op die interpretasie daarvan nie (hetsy om aan te toon – in die dekonstruksiespoor – dat taal onvoldoende is om die verlede te representeer; of om aan te toon – in die kultuurstudiespoor – hoedat die roman 'n geskiedenis van sosiale uitsluiting in die plattelandse Afrikanergemeenskap aantoon).

Die roman (en letterkunde in die algemeen) is sélf die gebeurtenis, eerder as wat dit 'n interpretasie van die wêreld is, of 'n interpretasie verg. Ten einde hierdie stelling verder te ondersoek, word opnuut kortliks na Derrida se artikel oor die "onmoontlike moontlikheid van die gebeurtenis", waarna breedvoerig hierbo verwys is, teruggekeer. Derrida voer wel aan dat die beskrywing van die gebeurtenis altyd agterna volg en dat dit daarom 'n interpretasie is, dat dit in 'n bekende patroon gegiet word en daarom nie meer gebeurtenis kan wees nie. Hy redeneer egter óók, na aanleiding van die taalhandelingsteorie, dat die sê van die gebeurtenis sélf ook 'n gebeurtenis word. Met ander woorde, as ek sou sê: "Ek bely my fout", erken ek nie alleen dat ek in die verlede 'n fout gemaak het nie

en beskryf ek nie alleen die fout wat ek gemaak het nie. Die stelling is meer as bloot 'n beskrywing, agterna, van 'n vorige gebeurtenis (die fout wat ek gemaak het).Die uitspreek van die sin is sélf ook 'n gebeurtenis, naamlik die gebeurtenis waardeur my verhouding tot die persoon teen wie ek oortree het, verander. Die belydenis, die segging, is in hierdie geval nie blote kennisoordrag nie.[6]

Daniël Steenkamp se verse, maar ook hierdie roman, en trouens letterkunde as sodanig, kan óók gelees word as so 'n taalhandeling wat sélf 'n ervaring tot gevolg het, eerder as wat dit bloot interpreteer moet word. Hierdie argument word breedvoerig deur Gumbrecht gevoer. Hy loods in sy boek, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2004), 'n aanval op wat hy "die betekeniskultuur" ("culture of meaning") noem. Die "betekeniskultuur" is vir Gumbrecht die oorheersende (eintlik die enigste) manier waarop die mens se verhouding tot die wêreld, toenemend sedert die Verligting, bepaal word. Binne die betekeniskultuur staan die toekenning van betekenis aan die wêreld sentraal (of in die ouer paradigmas, die onttrekking van betekenis uit die wêreld). Die ganse wêreld word beskou as 'n objek wat geïnterpreteer moet word, deur 'n subjek wat los daarvan staan.

Veral in letterkundestudie (maar in die menswetenskappe in die algemeen) word taal byna uitsluitlik beskou as iets wat interpretasie behoef. Vir Gumbrecht is die hermeneutiese omgaan met tekste die mees basiese – en waarskynlik ook 'n onvermydelike – intellektuele praktyk in die moderne era (Gumbrecht, 2006: 52). Gumbrecht noem hierdie hermeneutiese omgaan met tekste 'n "metafisika", omdat die aandag nie gevestig is op die "teenwoordige" (fisiese objekte) nie, maar op 'n betekenis agter of voor die teenwoordige taaltekens (of objekte). In die "betekeniskultuur" word referensie na objekte opgehef ten gunste van referensie na betekenis: "[...] to believe in the possibility of referring to the world other than by meaning has become synonymous with the utmost degree of naïveté […]" (Gumbrecht, 2006: 53).

Gumbrecht gebruik die woord "teenwoordigheid" ("presence") vir "iets" wat deur taal teenwoordig gestel word, maar wat nie bloot die betekenis daarvan is nie. Taal is vir hom méér as slegs betekenis. Daardie "meer" noem hy "teenwoordigheid". Daarom heet sy boek die "produksie van teenwoordigheid".

'n Klem op betekenis veroorsaak dat die substansie uiteindelik heeltemal ontken word. Gumbrecht pleit vir 'n "estetika van verskyning". 'n Estetika van verskyning poog om die "dingheid" van die wêreld terug te bring:

> Obviously, an aesthetics of appearance tries to bring back to our consciousness and to our bodies the thingness of the world […] Seel repeatedly associates appearance with presence – and whatever "appears" is "present" because it makes itself available to the human senses (Gumbrecht, 2004: 63).

Gumbrecht beskryf dus sy eie werk as ’n “kritiek van die metafisika”. Hy dring daarop aan dat “dinge” nie slegs vir hulle betekenis bestaan nie. Ons gee nie slegs betekenis aan objekte nie, ons staan ook in ’n ruimtelike verhouding daartoe. Dinge is afwesig of aanwesig – voor ons, tasbaar. Dit is hierdie “tasbaarheid”, die aanwesigheid van iets voor ons, wat hy uiteindelik “teenwoordigheid” noem.

Teenoor die “betekeniskultuur” onderskei Gumbrecht daarom ’n “teenwoordigheidskultuur”. Die betekeniskultuur kom grootliks ooreen met die moderne era en in hierdie kultuur oorheers die neiging om die teenwoordigheidsdimensie van taal en die implikasies daarvan tussen hakies te plaas (Gumbrecht, 2006: 319). In die betekeniskultuur is die dominante manier van menslike selfreferensie een van subjektiwiteit: ’n (liggaamlose) subjek neem die objekte waar en ken betekenis toe (van buite die wêreld waarin hierdie objekte bestaan). In ’n teenwoordigheidskultuur beleef mense hulself as deel van die objektiewe wêreld, nie as ontologies los daarvan nie. Die betekeniskultuur is daarop gerig om die wêreld te probeer verander: waarnemings en voorspellings word gemaak en begeertes word op die toekoms geprojekteer. Hierteenoor is mense in ’n teenwoordigheidskultuur se gedrag gerig op die reëls van ’n gegewe kosmologie. In ’n betekeniskultuur vervul taal álle rolle. In ’n teenwoordigheidskultuur het taal nie ’n alomvattende funksie nie. Vir Gumbrecht is die uitdaging aan die literatuurkritiek om taal nie uitsluitlik as taal van betekenis te beskou nie, maar ook as “taal van teenwoordigheid”.

Gumbrecht identifiseer ’n aantal maniere waarop teenwoordigheid in taal kan bestaan, waarop taal en teenwoordigheid saamval (en taal dus nie slegs vir die betekenis daarvan ondersoek word nie). In die eerste plek is taal immers ’n fisiese realiteit – die klank van woorde tref ’n mens se gehoorsintuig en het ’n fisiese effek op ’n mens. Een van die voor die hand liggende voorbeelde is die ritme van taal wat, soos musiek, ’n effek op die hoorder het – voordat of selfs sonder dat enige begrip nodig is. (Dink byvoorbeeld aan Antjie Krog wat in ’n *Ander tongval* vertel hoedat digters wat mekaar se tale hoegenaamd nie kan verstaan nie, tydens voorlesings deur die klank meegevoer raak.) In aansluiting by Luhman redeneer Gumbrecht ook dat taal kan lei tot ’n “estetiese ervaring”. Anders as wat meestal oor poësie geredeneer word, voer hy aan dat die klank, die ritme, die rym of die strofes nie ondergeskik gestel behoort te word aan betekenis nie. Dikwels word aangevoer dat die klank of die ritme ’n sekere betekenis ondersteun of versterk. Vir Gumbrecht kan die klank alleen, sonder die betekenis van die taal, geniet word. Dit is moontlik om talle plekke in *Die uur van die engel* aan te dui waar die ritme en die klank van die sinne aanleiding tot so ’n estetiese ervaring kan gee – onafhanklik van die betekenis van die teks.

Volgens Gumbrecht (2006: 321-322) is ’n belangrike konvergensiepunt van taal en teenwoordigheid ook te vind in taal oor die mistiek of die taal van mistici. Mistici

wys voortdurend op die onvermoë van taal om die ervaring van intense goddelike teenwoordigheid vas te vang, maar op paradoksale wyse word 'n mistieke ervaring juis deur inkanterende taalgebruik by die leser gewek – die teenwoordigheid word tasbaar gemaak in die taal. Bloot die hardop lees van die lang aanhalings uit Schoeman se roman in hierdie artikel, gee reeds iets weer van die mistieke ervaring van die reis wat inwaarts keer. Natuurlik is hierdie 'n subjektiewe opmerking en ek sal poog om 'n meer objektiewe analise hieronder te maak.

Vir Gumbrecht kan een van die verskille tussen die teenwoordigheidskultuur (van 'n pre-moderne samelewing) en die betekeniskultuur deur die sakrament van die nagmaal geïllustreer word. Ná die Hervorming en die aanbreek van die Verligting, binne die betekeniskultuur, het die brood en wyn blote tekens geword wat ten doel het om die gebruiker aan 'n onbereikbare gebeurtenis in die verlede te herinner. 'n Pre-moderne beskouing, van voor die Hervorming, het die wyn en brood nie as betekenisdraende tekens, wat interpretasie behoef, beskou nie, maar die brood en wyn ervaar as die gebeurtenis uit die verlede waarin die gebruiker nou deel. Deur die sakrament is die gebeurtenis uit die verlede teenwoordig gestel. Taal kan, volgens Gumbrecht (2006: 323), die verlede op soortgelyke wyse tasbaar teenwoordig stel.

In 'n moderne samelewing word die fisiese teenwoordigheid van taal sistematies misgekyk of tussen hakies geplaas. Nietemin kan taal die ervaring van 'n epifanie produseer, deur onder meer die verlede teenwoordig te stel. Om hierdie soort ervaring uit literatuur te put, is dit volgens Gumbrecht nodig om stroomop, teen die daaglikse (vir ons) "normale" funksionering van taal as betekenis in te gaan.

Die uur van die engel lei die leser om teen die hermeneutiese kode in te lees. Ek wys op enkele aspekte van die roman wat aanleiding gee tot die produksie van teenwoordigheid.

Verskeie stemme kom in *Die uur van die engel* aan die woord. Hierdie stemme staan tussen twee korterige gedeeltes waarin 'n ekstra-diëgetiese verteller aan die woord kom, naamlik "Aankoms" (5-6) en "Terugkeer" (381-386).

Dit word duidelik in "Aankoms" gestel dat die landskap 'n geheim inhou. Iets het gebeur, maar dit kan nie geken word nie. Dit is 'n geheim. Die stemme wat aan die woord gestel word in die volgende 374 bladsye, probeer sonder sukses om hierdie geheim te verduidelik. Uiteindelik, in "Terugkeer", word dit duidelik dat die verteller al die stemme tussenin geskep het, verbeel het, dat hy hulle tydens 'n "inwaartse reis" ervaar het.[7]

In die kort proloog, getiteld "Aankoms", val die klem op die leegheid van die landskap: "Lig, ruimte, gloed. Stof. 'n Lae land, 'n wye land van klip en bossies en doodgerypte gras, van leë skeure […]" (5). Hierdie landskap is onherbergsaam, leeg en onbewoond. Tekens dat mense eens daar was – bouvalle en spore – kom steeds voor , maar nou is daar net duiwe, bokke en druppende water. ("Ontruimde

opstalle", "[l]eë krale", en 'n "leë pad".) In die res van die roman word hierdie klem op die leegheid van die landskap telkens herhaal: "Kaalgestroopte takke van kwepers, vyebome of granate [...] leë beddings van die winter [...] verlate boorde [...]" (69). Kannemeyer (2005: 429) voer tereg aan dat die leegheid "'n metafoor [is] vir die mens se ontheemdheid as sodanig en vir sy onvermoë om iets te bestendig wat vir latere geslagte nog sinvol sal wees".

Een voorbeeld van hoe die taalgebruik ingespan word om 'n atmosfeer te skep, word hier gegee: Nico sit, kort na sy aankoms op die dorp, in die motor en voor hy uitklim, kyk hy na die landskap: "Hy het vergeet hoe groot die ruimte en leegheid is, hoe groot die verlatenheid en eensaamheid en die swye; hy het vergeet hoe meedoënloos die winter hier is en hoe volslae die aftakeling wat dit meebring" (69).

Dit is opvallend hoeveel keer die woord "en" in hierdie sin voorkom. Elke keer word nog 'n beskrywende woord toegevoeg. Aan die begin word gestel dat hy vergeet het hoe die ruimte van sy jeug is. Dit word eers beskryf as 'n groot ruimte, dan word "leegheid" bygevoeg, dan "verlatenheid", "eensaamheid" en "swye". Uiteindelik word toegevoeg dat die winter in hierdie groot leë, verlate en stil ruimte "meedoënloos" is en dat dit "aftakeling meebring".

Hierdie opeenhoping van beskrywende woorde volg elke keer op byna dieselfde inleidings: "Hy het vergeet hoe groot", "hoe groot" en weer "hy het vergeet hoe". Die effek van hierdie retoriese strategie van uitbreiding is dat alles wat hy vergeet het, beklemtoon word. Die ritme dien nie slegs as beklemtoning van die semantiese betekenis nie – dit het ook 'n effek op die leser.

Wat ook opval van hierdie sin uit *Die uur van die engel*, is dat die opeengestapelde kwalifiserings van die ruimte nie, soos mens normaalweg sou verwag, uit adjektiewe (soos "verlate", "eensame" of "stil") bestaan nie. Hier word selfstandige naamwoorde, voorafgegaan deur die bepaalde lidwoord, gebruik om die ruimte verder te beskryf: "die verlatenheid en eensaamheid en die swye". Sodoende word elke kwalifisering van hoe die ruimte is, meer as bloot 'n beskrywing van die aard van die ruimte: dit word trouens sélf die ruimte. Die ruimte is dus nie bloot verlate of stil of eensaam nie, die omgewing ís die eensaamheid self, ís die verlatenheid, ís stilte. Op hierdie manier word al hierdie emosiebelaaide woorde beklemtoon en die effek daarvan is om 'n veel sterker emosie by die leser te ontlok. Maar die herhalings, die herhalende lidwoord en die langer woorde, verleen ook 'n bepaalde ritme aan die sin.

Verder is die keuse van 'n woord soos "swye" ook opvallend. Dit is 'n woord wat gereeld deur Schoeman ingespan word. Die landskap is nie bloot stil nie, is nie bloot in 'n soort neutrale toestand waarin geraas afwesig is nie. Die woord "swye" het 'n veel aktiewer konnotasie – asof iets doelbewus verswyg word.

Wanneer Nico na Strydfontein ry, is die landskap verlate – hy kom niemand

teë nie: "geen verdere teken van menslike aanwesigheid meer nie" (76). Al die woorde wat hier gebruik word, dui op dood, leegheid en verlies: "Doodgerypte gras"; "Leë skeure"; "Plaasgeboue onbewoon"; "Geen skape meer"; "Geen padwysers meer"; "Leegheid"; "Naambordjies verwyder"; "Plaashekke gesluit"; "Slotte verroes"; "Huis verlate"; "Gebreek, gekraak, gebars"; "Spore van die lewe wat eens hier bestaan het"; "Die lewe van vroeër het gewyk"; "Geen padtekens meer nie"; "Bouval van 'n huis"; "Toegegroeide graf".

Midde-in hierdie landskap, gekenmerk deur hierdie omstandighede van verlatenheid en verlies, is tog 'n "**geheim**":

> In daardie wydte, tussen die heuwels, in die klowe, deur roerlose stilte op die warmste van die middag sou die eensame soeker dalk die geheim kan vind […] soekend op die warmste van die dag, al agter die ontwykende geheim waarop die landskap dui (5).

Die geheim van wat daar in die landskap gebeur het, die ontwykende en onkenbare gebeurtenis in die verlede, word in "Terugkeer" opnuut bedink. In "Terugkeer" is daar 'n oomblik waarop stilgestaan word:

> [...] die vertroude wêreld van snelweë, vragwaens en verkeer, vulstasies, padkafees, transistorradio's en koerantopskrifte, padtekens wat die nadering van die einddoel reëlmatig aankondig en paaie wat in steeds meer komplekse patrone verstrengel daarheen lei – dit alles lê voor om die reisiger weer op te vang en mee te voer; maar nog nie. Voorlopig is daar nog net die leë pad en wye gestroopte winterlandskap van lig en klip en stof. 'n Kortstondige grasie is toegestaan, 'n oomblik van besinning en betragting is nog gegun (384).

Tussen die verlede en die toekoms is daar nog 'n oomblik se vergunning, 'n besinning. Gekonfronteer met die hede (en toekoms) van die geblêr van musiek en die "ruitglas en felgekleurde plastiek wat vreemd geword het" (384), met hierdie hede waarin ons leef, is daar vir 'n mens die "afsydige en afwysende landskap" (384) van die verlede. Die hele verlede is ver en die mens se handelinge daarin raak klein en nietig:

> [...] die ruimte waarop paaie en dorpe slegs tydelik geëts kan word soos graverings in die bolaag van die rots wat oor die eeue onvermydelik sal verweer, afskilfer en verdwyn, die leegheid waarin die afdruk van die voet nie behoue bly nie en die klank van die stemme wegwaai, skaars nog hoorbaar op die wind? (384-385).

Hierdie reis verg stilte omdat dit 'n reis na binne is. Hierop volg die beloning op die stilte, op die reis na binne. Dit laat die hele landskap verander – as die vraag nie gestel word nie, as daar nie gesoek word nie:

> Die leë landskap, dood en afgestroop in die winter, is plotseling verheerlik en die leegheid het gebot en geblom. Begrip is nie moontlik nie: wie met die visioen gekonfronteer word, kan slegs swygend en verwonderd waarneem, registreer en aanvaar, roerloos op die plek waar hy staan. Die reis gaan inwaarts (386).

In hierdie derde laaste paragraaf van die roman word beklemtoon dat begrip nie moontlik is nie. Die suggestie is – in die taal van Gumbrecht – dat hier nie slegs op die betekenis van die taal af gelees moet word nie. Wat nodig is, is dat die leser stil word. In hierdie deel word oorgeslaan na die tweedepersoonsverteller en die leser word direk aangespreek:

> Moenie vra, moenie verwag, moenie hoop nie, moenie roer van die plek waar jy staan nie, en die antwoord sal gegee word sonder dat dit ooit nodig geword het om die versweë vraag te formuleer. Moenie probeer verstaan nie, want begrip is nie moontlik nie en aanvaarding die enigste doenlike reaksie […] (385-386).

Wanneer die leser sigself so oopstel en ophou om te probeer begryp (om die hermeneutiese kode te breek), gaan die doodsheid en leegheid van "Aankoms" skielik in die tweede laaste paragraaf oor in 'n kontrasterende landskap wat lewe: "Die dooie land lewe, lig en skaduwee trek oor die veld, lewe ruis in die klowe en skeure waar geen teken van lewe vermoed is nie en die klippe brand met 'n onsigbare vlam" (386).

Wat dus tussen die aankoms en die terugkeer gebeur het, is dat die dooie land, die leë land, dat alles wat vergeet is, lewe gekry het. Hoe kry die land lewe? Die dooie land kry nie lewe danksy begrip van die leser vir wat werklik met Daniël Steenkamp gebeur het nie. Die verteller het stil geword en die stemme (van binne) gehoor en opgeteken. Maar soos die versies van Steenkamp nie die engel se verskyning teenwoordig kan stel nie, kan ook sý oproep van historiese feite dit nie doen nie. Hoogstens kan die verteller sy stemme as getuienis aanbied – in die taal en vorm tot sy beskikking. Al kan ook hierdie stemme nie lei tot begrip nie, kan die ervaring daarvan, die klank daarvan, die herhalings, die leser na 'n ervaring van teenwoordigheid lei.

Uiteindelik is dit ook 'n manier waarop letterkundestudie aan 'n uitsluitlike fokus op betekenis en begrip kan ontsnap.

6. Samevatting

Die dekonstruktiwistiese idee dat die gebeurtenis altyd buite bereik van taal lê, word telkens ook in *Die uur van die engel* aangetref. Die oorspronklike buite-talige gebeurtenis kan altyd slegs by nabaat beskryf word, daar kan slegs daaroor getuig

word in taal wat tekortskiet. Hiervan getuig byvoorbeeld die onmoontlikheid om enige tekens van die engel se verskyning te vind, sowel as ds. Heyns se onvermoë om woorde te vind vir sy ervarings of vir die boodskap wat hy moet bring. Só gesien, bevestig *Die uur van die engel* nie alleen ons onvermoë om die verlede te ken nie, maar om eintlik enige gebeurtenis na behore weer te gee. Nietemin word dit telkens in die roman herhaal dat ons onvermoë om 'n gebeurtenis in taal weer te gee, nie impliseer dat niks gebeur het nie.

In aansluiting by Badiou is hierbo geredeneer dat daar wel van 'n gebeurtenis getuig kan word – soos wat Danie Versies ook inderdaad van sy ervaring van die engel getuig het. Die getuienis kan egter nie regtig 'n representasie van die gebeurtenis wees nie. Enige representasie is immers by voorbaat gedoem om 'n interpretasie te wees, om die aard van die gebeurtenis as onverwagte, verrassende en onvoorspelbare ingryping te ontken. Nico besef dat die getuienis wat bewaar gebly het nie 'n voldoende representasie kan wees, wat reg aan die gebeurtenis laat geskied nie. Nietemin ervaar hy self 'n "inwaartse reis". Die getuienis het 'n impak op hom, lei tot 'n eie ervaring – nie van die onbereikbare verlede nie – maar tot 'n verassende ervaring in homself.

Die getuienis self word opnuut 'n gebeurtenis – nie die gebeurtenis van lank gelede wat 'n lewensveranderende impak op Danie Steenkamp gehad het nie – maar 'n nuwe gebeurtenis, met 'n onvoorspelbare en onvoorstelbare effek op Nico.

Op soortgelyke wyse is die roman nie 'n poging om die gebeurtenisse uit die verlede te representeer nie. Op selfbewuste wyse word die futiliteit van dergelike pogings aangetoon. Die lees van die roman lei tot 'n gebeurtenis, tot 'n ervaring wat die leser meemaak tussen "aankoms" en "vertrek". Die leser ervaar die roman.

Uiteindelik is hierdie 'n aspek van die literatuurkritiek wat nie dikwels aandag ontvang nie. Veel eerder word die klem geplaas op die dekonstruksie van die teks of die blootlegging van magsverhoudings. Schoeman plaas met die aard van sy prosa klem op die ervaring. Hy skryf ook baie geskiedeniswerke waarin inligting oor die verlede opgeneem word, maar dit is met sy fiksie wat hy doelbewus poog om nie net inligting oor die verlede te gee nie, maar om 'n ervaring vir die leser te skep: om iets te laat gebeur wat die leser inwaarts laat reis, eerder as om 'n gebeurtenis agterna te probeer beskryf.

Universiteit van Pretoria

Bronnelys

Badiou, Alain. 2001. *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil.* Vert. Peter Hallward. London: Verso.

Badiou, Alain. 2005. *Being and Event.* New York: Continuum.

Brink, André. P. 1987. V*ertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste.* Pretoria: Academica.

Burger, Willie. 2000. Karel Schoeman's voices from the past: Narrating the Anglo-Boer War. *Current Writing* 12(1): 1-16.

Burger, Willie. 2010. Grafstene in Karel Schoeman se *Hierdie lewe*: vertellings wat die afwesige aandui. *Stilet* 22(1): 81-95.

Derrida, Jacques. 2007 [2003]. A Certain Impossible Possibility of Saying the Event. *Critical Inquiry* 33 (Winter): 441-461.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.* Stanford: Stanford University Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2006. Presence achieved in Language (with Special Attention given to Presence of the Past). *History and Theory* 45 (Oktober): 317-327.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature.* Vert. Erik Butler. Stanford: Stanford University Press.

Hallward, Peter. 2001. Translator's Introduction. In Badiou, Alain. *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil.* London: Verso:vii-xlvii.

Hühn, Peter. 2009. Event and Eventfulness. In: Hühn, Peter. John Pier, Wolf Schmid en Jörg Schönert (reds.). *Handbook of Narratology. Volume 19*. Berlyn: De Gruyter: 80-98.

Jooste, G.A. 1998. Die engel op die vlaktelandskap. *Literator* 19(1):19-33.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004.* Kaapstad: Human & Rousseau.

McDonald, Rónán. 2007. *The Death of the Critic*. London: Continuum.

Prince, Gerald. 2003. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Schoeman, Karel. 1995. *Die uur van die engel.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, Louise. 2002. "Die ongeagte meisiekind, die ongetroude vrou, die oujongnooitante": die konstruksie van identiteit in Karel Schoeman se roman *Hierdie lewe*. In Burger, Willie en Helize Van Vuuren (reds.). *Sluiswagter by die dam van stemme. Beskouings oor die werk van Karel Schoeman.* Pretoria: Protea: 190-205.

Vintges, Karen. 2003. *De terugkeer van het engagement.* Amsterdam: Boom.

Waters, L. 2005. Literary Aesthetics: the Very Idea. *The Chronicle Review.* Aanlyn beskikbaar: http://chronicle.com/article/Literary-Aesthetics-the-Very/14453. Geraadpleeg, 30 Mei 2012.

Note

1. Kannemeyer (2005: 429) wys daarop dat Daniël Steenkamp in "breë trekke" 'n verwantskap toon met die "Sutherlandse versiemaker", D.C. Esterhuyse (1815-1897).
2. Bladsynommers in hakies, sonder datum of outeur, verwys na: Schoeman, Karel. 1995. *Die uur van die engel.* Kaapstad: Human & Rousseau.
3. Kannnemeyer (2005: 429) lê in sy interpretasie van die roman klem op die mens se "ontheemdheid as sodanig" en die mens se "onvermoë om iets te bestendig wat vir latere geslagte nog sinvol sal wees", terwyl die digter steeds uitgedaag sal word om "dié wonder [van die verskyning van die engel, van die gebeurtenis – W.D.B.] in kommunikeerbare taal vas te vang."
4. Vergelyk byvoorbeeld sy seminale werk, *Being and Event* (2005).
5. Eintlik behoort hierdie bladsye volledig aangehaal te word omdat die stemming wat hier deur Schoeman geskep word eintlik deel van Nico se antwoord op die boer se vraag vorm.
6. Derrida verwys in hierdie verband na Augustinus wat sê dat dit nie nodig is om sonde teenoor God te bely sodat God dit kan weet nie – God is immers alwetend. Die belydenis is egter nodig sodat dit 'n verandering in die sondaar self kan teweegbring en sodat die sondaar se verhouding met God herstel kan word.
7. Die feit dat hierdie nie "werklike" stemme is nie, dat hulle juis uit die verbeelding van die individu voortkom en dat hulle nie outentieke stemme kán wees nie, bevestig dat stemme nie die "gebeurtenis" kan meedeel nie. Dit is ook die rede waarom die stemme nie verskillend klink nie – kritiek wat deur Van Coller en Kannemeyer teen Schoeman se romans uitgespreek is.

Perspektiewe op die kosmopolitisme en transnasionalisme in S.J. Naudé se *Alfabet van die voëls*

Louise Viljoen

***Perspectives on cosmopolitanism and transnationalism in S.J. Naudé's* Alfabet van die voëls [The Alphabet of Birds]**

This article discusses S.J. Naudé's volume of short stories, Alfabet van die voëls (2010)*, against the larger background of theories on cosmopolitanism and transnationalism. It explores the way in which this volume, set in European metropolitan centres as well as in remote rural areas of South Africa and Lesotho, enables the reader to engage critically with Robert Spencer's definition of cosmopolitanism as "both a disposition – one characterised by self-awareness, by a penetrating sensitivity to the world beyond one's immediate milieu, and by an enlarged sense of moral and political responsibility to individuals and groups outside one's local or national community – and, it is very important to add, a set of economic structures and political institutions that correspond to this enlarged sense of community". The article focuses on the way in which three stories ("'n Meester uit Duitsland", "VNLS" and "Die moederskwartet") deal with the relationship between the national and transnational spheres, the moral and political sensibilities of the transnational subject, the possibility of developing a transnational aesthetic and the role of the mother tongue in cosmopolitan contexts.*

1. Kosmopolitisme en transnasionalisme

S.J. Naudé se debuutbundel *Alfabet van die voëls* beeld karakters uit wat hulle bevind in 'n verskeidenheid ruimtes wat strek vanaf groot metropole soos Londen, Berlyn en Milaan tot klein Suid-Afrikaanse dorpe soos Venterstad en Aliwal-Noord. Die karakters in hierdie verhale wissel van selfversekerde kosmopolitiese wêreldburgers tot diegene wat 'n worstelstryd het om te oorleef binne 'n distopiese Suid-Afrikaanse realiteit. Hiernaas is daar ook met die verskyning van die bundel heelwat gewag gemaak van die feit dat die outeur self in Cambridge en New York studeer het en sy loopbaan as internasionale regspraktisyn in Londen prysgegee het om terug te keer na Suid-Afrika sodat hy hom kan toelê op kreatiewe skryfwerk in Afrikaans (Rautenbach, 2010; Retief, 2011). Dit alles maak dit verleidelik om die bundel te lees teen die agtergrond van kontemporêre diskussies oor globalisering, kosmopolitisme en transnasionalisme wat fokus op die ekonomiese, sosiale en politieke skakels tussen mense, plekke en institusies oor nasionale grense heen (Vertovec, 2009: 1-13).

Een van die fokuspunte in die bundel essays *Rerouting the Postcolonial. New*

Directions for the New Millennium (2010), onder redaksie van Wilson, Şandru en Welsh, is 'n herkonsepsualisering van die begrip kosmopolitisme ten einde die implikasies van die verskynsel van globalisering aan te spreek. Daar word veral geargumenteer vir die semantiese verruiming van die term omdat dit gesien word as een van die raakvlakke tussen die postkoloniale studie (met sy fokus op die nasionale vanweë die wyse waarop gekoloniseerde nasies hulleself losgemaak het van groot transnasionale empires) en teorieë van globalisering (Wilson, Şandru & Welsh, 2010: 4-5). In die essay "Cosmopolitan Criticism" argumenteer Robert Spencer binne die raamwerk van die essay-bundel se vraag oor nuwe roetes vir die postkoloniale studie dat literatuur en literatuurstudie 'n bepaalde rol te speel het in die omskrywing van 'n kosmopolitiese subjektiwiteit wat volgens hom kan lei tot die skep van 'n meer regverdige globale orde. Hy werk hierdie idees vollediger uit in sy studie *Cosmopolitanism and Postcolonial Literature* van 2011. In laasgenoemde boek omskryf Spencer (2011: 4; vgl. ook 2010: 36) die kosmopolitiese as volg:

> […] both a disposition – one characterised by self-awareness, by a penetrating sensitivity to the world beyond one's immediate milieu, and by an enlarged sense of moral and political responsibility to individuals and groups outside one's local or national community – *and*, it is very important to add, a set of economic structures and political institutions that correspond to this enlarged sense of community.

Vir Spencer gaan die kosmopolitiese ingesteldheid dus gepaard met selfbewussyn, 'n besondere sensitiwiteit vir dit wat buite jou eie milieu lê en 'n verhoogde sin van morele en politieke verantwoordelikheid. Hy omskryf dit egter ook as iets meer konkreet as net 'n uitkyk of lewenstyl: volgens hom is dit ook "a system of trans-national relationships embodied in structures and institutions" omdat dit – anders as in die begrip "internasionaal" – 'n vorm van gemeenskap *anderkant* eerder as *tussen* nasie-state in die vooruitsig stel (Spencer, 2011: 6). Hy onderskei die kosmopolitisme nie net van die internasionale nie, maar ook van die begrip globalisering. Volgens hom behels globalisering 'n poging om die wêreld ekonomies en kultureel te homogeniseer, terwyl kosmopolitisme eerder positiewe waardes soos demokrasie, menseregte en regsoewereiniteit ('rule of law') wêreldwyd probeer uitbrei (Spencer, 2011: 4).

Spencer (2011: 20-32; vgl ook 2010: 37-39) wys daarop dat daar in die postkoloniale studie agtereenvolgens verskillende maniere van dink oor die kosmopolitisme was. Hy identifiseer drie skole: "the sceptical school" (ingelei deur die werk van Edward Said) wat wantrouig staan teenoor kosmopolitiese instellings of universele ideale en eerder lokale identiteite en gemeenskappe sien as die ideale eenhede vir affiliasie, die "celebratory school" (veral merkbaar in die

werk van Homi Bhabha en Arjun Appadurai) wat optimisties is oor globalisering en besondere waarde heg aan die ambivalensie, nabootsing, hibridisering en kruis-kulturele bestuiwing bewerkstellig deur die opheffing van nasionale grense, en die "socialist school" (verteenwoordig deur Tim Brennan, Benita Parry en Aijaz Ahmad) wat ongeduldig is met die idioom van die "celebratory school" en daarop wys dat die transnasionale proses van kolonisering net soveel gekenmerk word deur konflik en uitbuiting as deur interaksie, hibridisering en "third spaces" en dat globalisering voortgesette ongelykheid en armoede in plaas van vooruitgang tot gevolg kan hê. Ook Simon Gikandi (2010: 32) waarsku in 'n opstel uit dieselfde bundel teen 'n oor-optimistiese en onkritiese viering van die kosmopolitisme as die oorwinning van die postkoloniale oor die koloniale of 'n positiewe oorstyging van die nasionale of lokale.

Spencer is uiteindelik versigtig om nie ongekwalifiseerd optimisties te wees oor die kosmopolitisme nie en argumenteer ten slotte vir 'n dialektiese verstaan daarvan waarin die belange van die nasionale gekombineer word met dié van die transnasionale, waarin die regte, outonomie en spesifisiteit van die nasionale gevestig word ten einde dit te waarborg en uit te brei op die vlak van die transnasionale. "Cosmopolitanism involves reconciling local attachments with global allegiances," skryf hy in hierdie verband (Spencer, 2011: 38), met verwysing na Cohen (1992) se "rooted cosmopolitanism" en Appiah (1997) se "cosmopolitan patriotism". Kim (2011: 67-8) beklemtoon ook dat talle skrywers oor die kosmopolitisme tans die nodigheid daarvan sien om die nasionale te versoen met die transnasionale en verwys onder andere na Mignolo (2000) se "critical cosmopolitanism" en Hall (2002) se "vernacular cosmopolitanism" as belangrike voorbeelde daarvan.

Die konklusie waartoe Spencer kom, is dat die uitbou van kosmopolitiese waardes, beginsels en ideale 'n kulturele sowel as 'n politieke onderneming moet wees. Wat laasgenoemde betref, kan literêre tekste volgens hom 'n positiewe rol speel in dié sin dat hulle deur hulle veelstemmigheid en multi-perspektiwiteit die kritiese instelling kan kweek waardeur gevestigde idees bevraagteken kan word. As sodanig kan literêre tekste funksioneer as "sources of critique, discussion and discovery" (Spencer, 2011: 43). In aansluiting by opvattings van Ricoeur en Jameson is hy ook van mening dat literêre analise en kritiek 'n funksionele en antisipatoriese dimensie moet hê, in dié sin dat dit moet kan uitwys hoe literêre tekste eksploitasie en onregverdigheid ontmasker of verdoesel, maar ook hoedat dit alternatiewe tot die status quo verbeel (Spencer, 2011: 53-55). In hierdie opsig skryf hy dus 'n utopiese element aan beide die letterkunde en die literatuurstudie toe. Alhoewel Spencer (2011: 51-52) hom uitspreek teen die oorsigtelikheid van sommige postkoloniale kritici se interpretasies van literêre tekste sowel as die 'distant readings' van teoretici van die wêreldliteratuur soos Franco Moretti, is dit

minder duidelik in welke mate die benadering wat hy voorstel die eiesoortigheid en integriteit van die literêre artefak respekteer.

Myns insiens lewer die meeste van die verhale in Naudé se bundel besonder boeiende kommentaar op die sake wat Spencer aanroer en skryf hulle sekere vraagtekens oor sommige van sy aannames in verband met die funksie van die letterkunde en letterkundige kritiek. In die bespreking wat volg, konsentreer ek op enkele van hierdie verhale ten einde na te gaan hoedat hulle bepaalde opvattings in verband met die kosmopolitiese bewussyn en die beweging oor nasionale grense heen in 'n geglobaliseerde wêreld problematiseer.

2. SJ Naudé se *Alfabet van die voëls*

Resensies van Naudé se bundel het deurgaans verwys na die feit dat die verhale in die bundel langer as die gewone kortverhaal is. Van Niekerk (2012) skryf dat dié verhale wat betref die hoeveelheid karakters sowel as die omvang en aard van die intrige "telkens meer as genoeg [is] vir 'n roman". Dit sluit aan by die skrywer se opmerking dat die verhale wat hy skryf byna soos "'n kompakte roman" is (Amanda, 2012). Resensente het ook daarop gewys dat die sewe verhale in die bundel by mekaar aansluit deur die wyse waarop bepaalde temas, karakters en ook die liriese aard van die beskrywings met mekaar resoneer (Viljoen, 2011; Van Niekerk, 2012; Ferreira, 2012). Van der Berg (2011) voel dat "die trefkrag van die verhale lê in die saamlees daarvan" en wonder selfs of die impak van sommige verhale dieselfde sal wees indien hulle in isolasie gelees sou word.

Ten spyte van die samehang wat daar wel tussen die verhale bestaan, wil ek tog vir die doeleindes van hierdie bespreking drie verhale in die bundel uitsonder omdat hulle inspeel op bepaalde aspekte wat verband hou met die onderwerp wat deur Spencer en ander aangeroer word, naamlik die rol van die kosmopolitiese subjek binne 'n geglobaliseerde wêreld waarin transnasionale bewegings algemeen geword het. Ek fokus dus op die wyse waarop die verhale "'n Meester uit Duitsland", "VNLS" en "Die moederskwartet" die kosmopolitiese subjek uitbeeld, die verhouding tussen die nasionale en die transnasionale sien, die moontlikheid van 'n transnasionale estetika beskou en die rol van (moeder) taal in die beweging tussen die nasionale en die transnasionale sfere voorstel. In elkeen van hierdie gevalle maak die aspekte waarop ek fokus deel uit van 'n verwikkelde geheel waarin 'n verskeidenheid van ander sake ook aan bod kom. My interpretasies van die verhale maak dus geen aanspraak op volledigheid nie en belig maar enkele fasette van die betrokke verhale. Die beperkte omvang van hierdie bespreking laat my ook nie toe om volledig uit te brei op die skakels tussen hierdie verhale en die oorblywende vier verhale in die bundel ("Die mobile", "Los", "Oorlog, bloeisels" en "Die lawaaimasjien") nie.

2.1 *"'n Meester uit Duitsland": die kosmopolitiese subjek*

Die verhaal "'n Meester uit Duitsland" het in 'n sekere sin die struktuur van 'n *Chinese box*: daar is 'n raam-verhaal waarin vertel word van die hoofkarakter en fokaliseerder se verblyf in Suid-Afrika waarheen hy teruggekeer het om sy sterwende moeder te help versorg, iets waarvoor hy sy beroep en bestaan in Londen prysgee. Ingebed hierbinne is daar egter ook die verhaal van die hoofkarakter se verhouding met die Duitser Joschka wat teruglopend in die tyd aangebied word. Daar word eers vertel van hulle besoek aan die kasteel van Joschka se swaer naby Nürnberg kort voordat die hoofkarakter na Suid-Afrika vertrek, daarna van 'n besoek wat hulle 'n week vroeër in Berlyn afgelê het en daarna van hulle eerste ontmoeting in Londen. Deurgaans is daar ook verwysings na die hoofkarakter en Joschka se kinderjare wat teenoor mekaar opgestel word vanweë hulle verskillende ervarings van die moeder-kind-verhouding. Die raam waarmee die verhaal begin, word uiteindelik gesluit wanneer die verteller na die dood van sy moeder uiteindelik besluit om Joschka, wat sterwend is aan VIGS, in Berlyn te gaan opsoek.

Die verhaal teken die hoofkarakter as die soort figuur wat 'n mens binne die raamwerk wat ek in die inleiding geskets het, 'n kosmopoliet sou kon noem. Wanneer die verhaal begin, is hy reeds agt jaar lank 'n "bestuurskonsultant by een van die gesogte multinasionale firmas" (63)[1] in Londen. Die werk verveel hom egter, net soos die sosiale kring waarin hy in Londen beweeg, "die klein bourgeois kliek van modieus-etieses, die Oxbridge- en Ivy League-sjampanjesosialiste van Islington en Camden met hul hoflike vegetariese dinner parties waar die finansiële krisis, aardverwarming, Midde-Oosterse politiek, veilings van Deense ontwerpersmeubels uit die 1950's of die Royal Opera House se produksies van kontemporêre opera te berde gebring kan word" (63). Hierdie beskrywing werp 'n kritiese lig op die lewenswyse van die metropolitaanse kosmopoliet. Eerder as wat daar sprake is van die akute selfbewussyn, empatie met die wêreld buite eie kring en verhoogde morele en politieke verantwoordelikheid wat Spencer (2011: 4) aan die kosmopolitiese bewussyn toeskryf, ervaar die hoofkarakter dié lewenswyse as saai, pretensieus, oor-geraffineerd en oneg. Veel eerder is daar sprake van die negatiewe konnotasies wat soms aan die kosmopolitisme toegedig word, soos byvoorbeeld elitisme, escapisme en neerbuigendheid.

Die verhaal teken twee verhoudings wat hom uit hierdie omgewing bevry en (weer) in aanraking bring met ander ruimtes: die verhouding met sy minnaar Joschka en met sy moeder. Vir Joschka beskryf hy as "teengif" vir die bourgeois, modieus-etiese kliek, iemand wat hom wek uit sy "sluimering" en alles wat "selfvoldaan en voorspelbaar en muf en verslete" gevoel het, omverwerp (64). Joschka stel hom ook bekend aan nuwe ruimtes, naamlik Berlyn se ondergrondse

klubtoneel en dwelmkultuur, maar ook aan die Duitse platteland rondom Nürnberg waar hy grootgeword het. Hy gee vir die hoofkarakter nuwe lewe en energie, maar ironies genoeg blyk dit later ook dat hy hom moontlik met die HIV-virus besmet het. Die hoofkarakter se verhouding met sy moeder, wat in Suid-Afrika woon, vertoon in sekere opsigte ooreenkomste met sy verhouding met Joschka. Sy is die een wat hom "met geborgenheid en koestering omgewe het" (81), maar uiteindelik word hy ook pynlik getref deur haar dood. Deur haar het hy bande met die "vreemde kontinent" van Afrika, wat vir hom "op 'n ander vlak van bewussyn" lê as die Noordelike wêreld bestaande uit Londen, Berlyn en Nürnberg (80). In die geval van beide hierdie verhoudings word die hoofkarakter uit 'n veilige maar anemiese bestaan geneem na omgewings en situasies waarin hy fisies, emosioneel en psigologies kwesbaar is.

Deel van die verhaal se kommentaar op die menslike kondisie is opgesluit in die beeld van die "mooi kamer" waarbuite daar 'n onherbergsame ruimte lê. Dié beeld kry konkrete beslag in die beskrywing van die kasteel van Joschka se swaer naby Nürnberg waarby hulle besoek aflê. Slegs een vertrek op die middelste vloer van die vervalle kasteel is volledig gerestoureeer en dit skep by die hoofkarakter 'n vreemde gewaarwording: "jy staan in 'n mooi kamer, maar maak jy die deur oop, is jy in 'n ruïne" (56). Die familie woon nie in die kasteel nie, maar in 'n klein huisie wat deel uitmaak van die kasteelkompleks, gebou op 'n rotsuitstulping bo 'n klein vallei. Die huis het 'n klein agterplasie bo die afgrond wat toegespan is met draad en waarin 'n Dobermann-hond aangehou word wat aanhoudend blaf, "droog en rou" (66). Net soos die kosmopolitiese bestaan van die metropolitaanse elite waarvan die hoofkarakter deel uitgemaak het in Londen, vorm die "mooi kamer" in die kasteel dus 'n enklave waarin jy jouself kan afsluit van die prekêre werklikheid wat daarbuite lê.

Die beeld van die "mooi kamer" vind 'n verdere parallel in die Duitse woud waarin die hoofkarakter gaan stap nadat hy van Joschka hoor dat hy dalk met die HIV-virus besmet is. Alhoewel die woud nie ongekwalifiseerd as 'n "mooi kamer" of perfekte ruimte uitgebeeld word nie (die hoofkarakter kan nie presies peil of dit 'n geykte, cliché-agtige of 'n mitiese ruimte is nie), word dit gekontrasteer met die wêreld wat daarbuite lê. Dié word beskryf as die "*Vierte Reich*" bestaande uit 'n Amerikaanse weermagbasis, supermarkte, BMW's en snelweë soos diepblou riviere (74). Die geglobaliseerde wêreld word dus geskakel met die *Vierte Reich*, 'n begrip wat verbind word met die herlewing van Nazisme wat die weg sal baan vir 'n pan-Ariese, Westerse ryk gekenmerk deur militarisme, intoleransie en propagandistiese beheer van die massamedia. Die hoofkarakter merk iets hiervan in die lughawegebou in Nürnberg waar hy wag om aan boord te gaan sodat hy kan terugkeer na sy sterwende moeder in Suid-Afrika: "Die lughawegebou vertoon die soort afgewaterde argitektoniese modernisme wat die gemene deler

geword het van lughawens oral in die Weste: ry op ry strukturele glasplate in ’n staalraam. ’n Mens sou op enige plek kon wees in die buitewoudse wêreld, in die *Vierte Reich*. En tog, daar ver anderkant die aanloopbaan is heuwels kortstondig sigbaar, en die donkergroen van dennewoude, voor die mis toetrek” (77).

Alhoewel die hoofkarakter in ’n brief aan Joschka uit Suid-Afrika skryf dat ’n mens maar mag vertoef in die mooi kamer en dat jy nie die deur hoef oop te maak nie (81), word daar weer teruggekeer na die beeld in die slot van die verhaal. Daar word verwys na die feit dat hy na die dood van sy moeder dikwels van die “mooi kamer” droom, van “’n kubus binne-in ’n kubus” (83). Die verhaal vervolg:

> Vanuit die boonste en onderste hoeke van die kolossale ur-kubus is kabels gespan na die hoeke van die kleiner kubus. Hier hang dit: ’n kissie binne-in ’n kis. Jy hou die deur gesluit. Buite die drumpel, weet jy, val die vloer weg. Geen trappe lei daarheen nie. Niks wat dit ondervloers stut nie. Sou jy afkyk in die duiseling, weet jy, verdwyn keldertrappe ver onder in die donker. Sou jy boontoe kyk, flits daar duiwe deur kolomme lig. Elders, tuimelende balke en vloer. Merkwaardig hoe naasliggend die twee goed is: die perfekte en die abjekte, die kamer en die verwoeste ruimte (83).

Die verhaal sluit af wanneer die hoofkarakter, nadat hy vir die hoeveelste keer wakker word uit hierdie droom, besluit om na die sterwende Joschka in Berlyn te gaan. Met hierdie simboliese gebaar besluit hy dus om buite die perfeksie van ’n afgeslote ruimte te beweeg na die “abjekte”, die “verwoeste ruimte” waarin die mens blootgestel is aan pyn, aftakeling en onvolmaaktheid. Hy maak dus ’n keuse om hom in die nie-perfekte realiteit te waag, om hom oop te stel vir wat die ervaring hom kan besorg en hom te begewe in die komplekse realiteit van die groter wêreld.

Alhoewel hierdie verhaal eintlik fokus op ’n bepaalde individu se emosionele geskiedenis, sou ’n mens ook politieke implikasies in die persoonlike verhaal kon inlees. Daar is die suggestie dat die individu homself moet versoen met die naasliggendheid van die abjekte en die volmaakte, dat dit uiteindelik nie wenslik is om jou in ’n enklave af te sluit van die groter wêreld nie, dat die mees verantwoordelike reaksie sou wees om jou bloot te stel aan die groter wêreld en jou verantwoordelikheid daarbinne op die individuele sowel as die gemeenskaplike vlak te aanvaar. Dit blyk ook dat die groter wêreld ’n komplekse gegewe is waarin die mens gekonfronteer word met allerlei problematiese verskynsels. Een daarvan is die onegte leefwyse van sekere kosmopolitiese subjekte (die metropolitaanse elite) en ’n ander is die suggestie dat die geglobaliseerde wêreld beweeg in die rigting van ’n *Vierte Reich*, waarin ’n byna militaristiese eenselwigheid, geroetineerdheid en verbruikersbeheer dreig om outentieke gevoel en meelewing te oorweldig. In hierdie opsig is die verhaaltitel se meerduidige verwysing na Celan se bekende

gedig "Todesfuge", waarin daar na die dood verwys word as "ein Meister aus Deutschland", ook veelseggend: Duitsland is die tuiste van Joschka wat besig is om te sterf en moontlik ook die hoofkarakter met die HIV-virus besmet het; dit is ook die ruimte wat die dreiging van die *Vierte Reich* oproep. My interpretasie verskil dus van dié van Lambrechts (2013) in dié opsig dat ek nie meen dat die oplossing lê in 'n terugkeer na die natuur nie, maar eerder in 'n veel meer komplekse interaksie met die lewe in al sy fasette en oor alle grense (ook dié van die familie en die nasie) heen. Die kosmopolitiese subjek wat in hierdie verhaal voorgestel word, is een wat op selfbewuste wyse die intieme omgang met familie (en nasie) aanvul met 'n oopgesteldheid vir 'n groter transnasionale gemeenskap.

Indien 'n mens die verskillende verhale in die bundel egter as aanvullend tot mekaar lees, sou bogenoemde interpretasie van "'n Meester uit Duitsland" geproblematiseer kon word deur verhale soos "Die mobile" en "Oorlog, bloeisels" waarin sowel die grense as interne kontradiksies van meelewing ter sprake kom. In "Die mobile" gaan die gesondheidswerker Sandrien uiteindelik ten onder aan haar meelewing met die VIGS-siekes en –sterwendes onder haar sorg in die distrikte van Smithfield, Colesberg, Burgersdorp en Aliwal-Noord (24), asook vanweë korrupsie en onbekwaamheid in die gesondheidsorgstelsel, die opportunisme van die boere-gemeenskap en sommige swartmense se geloof in towery. Die verhaal toon hoe sy uiteindelik die meelewing met haar eie moeder, man en kinders opoffer om die siekes en sterwendes onder haar sorg te help, deels omdat sy 'n skuldgevoel het teenoor die "skimme van bediendes wat hulle hande oor jare […] skurf gewas het" vir haar familie (53). In "Oorlog, bloeisels" is die hoofkarakter se meelewing met sy sterwende moeder so intens dat hy oorlog voer teen haar in sy poging om haar dood uit te stel. Dit is sy Japannese vriend, die onverstoorbare Hisashi, wat vir hom én sy ma 'n roete na aanvaarding van die dood uitstippel deur vir hulle 'n paadjie van winterblommetjies tot in die tuin te strooi (140).

2.2 *"VNLS": die poging tot 'n transnasionale estetika*

Die verhaal "VNLS" gee 'n perspektief op die vraag watter soort estetika ontwikkel kan word in 'n wêreld waarin die grense tussen nasies as gevolg van transnasionale bewegings vervaag, maar waarin die invloed van imperiale en koloniale geskiedenisse nog steeds geld. Dit is een van twee verhale in die bundel waarin die ervaring van die karakter Ondien beskryf word. Nadat sy haar PhD-navorsing oor die rol van dans en ritueel in die konstruksie van Zoeloe-musiek aan die School of African and Oriental Studies in Londen laat vaar, gaan sy na Parys met die doel om musiek te maak eerder as om dit bestudeer. Wanneer sy in Parys arriveer, nooi sy vir Beauty en Nungi, wat sy leer ken het tydens

'n navorsingsreis na Kwazulu-Natal, om by haar aan te sluit en saam met die Paryse musiekpromotor Thierry stig hulle die groep VNLS (Victorian Native Ladies Society). Die verhaal gaan onder andere oor Ondien se pogings om 'n nuwe soort musiek te skep wat as "wêreldmusiek" 'n integrasie van verskillende transnasionale elemente sal wees. Die naam van die groep is 'n poging tot "fyn, ironiese toespeling" op die koloniale verlede: op die omslag van een van hulle CD's staan Ondien in *drag* in 'n vroeë Brits-koloniale uniform, met Beauty en Nungi wat weerskante van haar kniel in Zoeloerompies met ontblote borste, krale en flappies luiperdvel (143).

Daar is verskillende fases in die geskiedenis van die VNLS wat elk gepaard gaan met 'n bepaalde klank. Wanneer die VNLS gestig word, is hulle eerste optredes in die *clubs africaines* in Parys waar hulle en hulle musiek gedy: Ondien onthou dit as die "ware Jakob" (158). Geleidelik moet hulle egter op aandrang van hulle promotor Thierry (wat ook Ondien se minnaar word) hulle musiek eenvoudiger maak om hulle hoofsaaklik wit gehore tevrede te stel. Onder die kommersiële druk van die metropool ontstaan daar dus 'n soort estetika waaruit al die kompleksiteite, die prekêre ironieë, die ontstellende dissonansies en onverwagte digressies verwyder moet word. Ten spyte van die feit dat die literatuursosioloog Pascale Casanova (2003: 127) in *The World Republic of Letters* beweer 'n groot metropolitaanse sentrum soos Parys is juis die soort ruimte waarheen kunstenaars kan gaan om hulleself te "denasionaliseer" sodat hulle werklik avant-garde kuns kan produseer (sy noem die voorbeeld van skrywers soos Joyce, Beckett, Faulkner en ander), suggereer Naudé se verhaal dat hierdie ruimtes nie noodwendig dié is waarin 'n grens-deurbrekende estetika ontwikkel nie. Thierry oorreed mettertyd ook die groep om 'n vertoning aan te bied wat 'n growwe toespeling is op stereotipes uit die koloniale era. Ondien moet optree as 'n soort sirkustemmer, Beauty en Nungi as die verwilderde barbare wat sy in die trope gaan vang en uitstal in haar sirkus. Binne hierdie scenario word hulle dan gered van die sirkus en word hulle die lieflinge van die Paryse gehore wanneer hulle in die konsertsale sing en dans as "*Les Deux Sauvages*" (die twee barbare). Die groep se verblyf in Parys kom tot 'n abrupte en ongelukkige einde wanneer Thierry op brutale wyse vir Beauty probeer verkrag en sy in haar poging om van hom te vlug voor 'n motorfiets inhardloop en erg beseer word. Hierna keer hulle terug na Suid-Afrika. Thierry se gedrag kan gelees word as 'n voortsetting van die koloniale en patriargale oorheersing van die verlede wat katastrofale gevolge vir die groep as geheel, maar veral vir Beauty, het.

Die res van die verhaal laat blyk dat die oplossing ook nie geleë is in 'n terugkeer na die nasionale ruimte nie omdat dieselfde patrone en magsverhoudinge hulleself hier uitspeel. Ondien se musikale estetika word

juis nié gedryf deur ’n behoefte om terug te keer na die een of ander vorm van oorsprong of na hulle wortels in Suid-Afrika nie: “Sy het onthou sy kan niks meer verduur as om ligvoets oor die oppervlak van hierdie land te skeer nie; dat dít die rede is waarom sy oorspronklik gewyk het. Om die musiek te laat vooruit beweeg, moes sy vreemd bly vir oorsprongе” (146). Wanneer die VNLS terugkeer na Suid-Afrika en begin optree in Kaapstad, raak hulle klank weer meer avontuurlik (145-146). Wanneer dit egter lyk asof die gehore die musiek begin geniet, begin Ondien “improviseer” en werk sy “teen haar eie ritmes en melodieë” in sodat hulle vertonings in chaos verval met mede-musikante wat van die verhoog af storm en gehore wat hulle uitjou (146-147). Hierna verlaat hulle Kaapstad en tree op verskillende plekke in die Suid-Afrikaanse platteland en Lesotho op, met as uiteindelike bestemming ’n vertoning in die Twilight Lodge in die Noordoos-Kaap vir een van die spanne wat aan die Wêreldbeker-sokkertoernooi deelneem en ’n aantal hooggeplaaste gaste.

Voor hulle optrede in Lesotho gaan hulle tuis in die gastehuis van Mrs Nyathi in Vloedspruit. Ook by die optrede in Lesotho blyk Ondien se warse en verontrustende estetika: wanneer sy agterkom dat die gehoor gemaklik raak met hulle musiek, reageer sy met “’n aweregse improvisasie” wat hulle verwar (155). Die gebeure na afloop van die konsert in Lesotho is in sekere opsigte ’n herhaling van wat in Parys gebeur het. Ondien besluit naamlik teen die sin van Beauty en Nungi dat hulle, in plaas van terugkeer na hulle gastehuis, saam met Hendrik, ’n Afrikaner-man wat hulle konsert bygewoon het en tot wie Ondien seksueel aangetrokke voel, in die Lesotho-berge sal ingaan om by hom te oornag. Hendrik se huis is vol gereedskap en onderdele. Hy het selfs ’n ry ou tenks op rusperwiele en ’n verroeste VW-kewer, een van die eerstes wat in die 1930’s gebou is vir hoëkoppe in die Duitse weermag (’n “Nazi-Volksie” noem Ondien dit later, 175). Hy wys haar ook die onheilspellende klipvergruiser wat hy besig is om vir die steengroef naby sy huis te maak, ’n “swaar struktuur met oliebesmeerde onderdele rondom” en “[k]ettings [wat] hang oor katrolle vanaf ’n dakbalk” (172). Hendrik vertoon die trekke van ’n rassistiese en oormeesterende manlikheid (wat herinner aan dié van die Paryse Thierry) en sy masjiene adem iets fascisties, brutaal en dreigend. Interessant genoeg is daar ’n suggestie dat daar skakels is met Ondien se musiek. Wanneer Hendrik haar vra hoe ’n mens haar soort musiek uitdink, antwoord sy:

> [D]is soos om ’n masjien te bou. Die verskillende elemente is eers flardes wat in my kop draai. Dan begin dit ’n spilpunt vind. Die flardes wentel nader. Ek wag dat dit gewig kry. Ek weeg dit, soek die regte oomblik om dit neer te skryf. Maar dan, wanneer ek op die verhoog stap, trek ek dit gewoonlik uitmekaar (167).

Dié beskrywing beklemtoon die ondermynende en dekonstruktiewe aard van haar musiek: dit is ’n poging om bestaande elemente uit ’n ouer wêreld in nuwe konfigurasies saam te voeg en dan ook daardie samevoeging radikaal te bevraagteken. Die raakpunte met Hendrik se masjiene suggereer egter dat ook haar musikale projek iets van die brutaliteit het van Hendrik se masjiene (al merk hy teenoor haar op dat dit nie is hoe masjiene werk nie).

Die besoek by Hendrik loop nie goed af nie. Daar is die suggestie dat Beauty deur Hendrik verkrag of aangerand is. Ondien word deur die polisie teruggeneem na Vloedspruit omdat hulle Mrs Nyathi se worshondjie gesteel het, terwyl Beauty en Nungi moet agterbly. Die beplande konsert by die Twilight Lodge vir ’n oorsese sokkerspan en ander hooggeplaastes vind uiteindelik nie plaas nie omdat die Lodge afgebrand het (op hierdie punt en in die persoon van Mrs Nyathi vertoon die verhaal veelseggende raakpunte met “Die mobile”). Ondien lewer op haar eie ’n futlose vertoning by die konsert op ’n boot op die Gariepdam wat in die plek daarvan gereël word. Dis hier waar sy ’n oproep kry van Mrs Nyathi om te sê dat Beauty en Nungi terug is by hulle familie in KwaZulu-Natal en dat daar vir haar ’n pakkie uit Lesotho gekom het met een van die Zoeloe-uitrustings wat Beauty en Nungi gedra het daarin. Dit kan gelees word as ’n finale teken dat haar pogings om ’n nuwe soort musiek te skep misluk het.

Ondien se pogings om ironies, ondermynend en transgressief met die koloniale verlede om te gaan deur die musiek wat sy en die VNLS maak, is nie vry van die impak van die ou magsverhoudings nie. Daar word deurgaans beklemtoon dat sy die leier van die groep is, dat sy sekere voorregte toebedeel kry wat Beauty en Nungi nie het nie, dat sy die een is wat besluite neem en soms die twee meisies in gevaarlike situasies inlei. Ondien se pogings tot sinvolle menslike interaksie en betekenisvolle kreatiewe uitruiling lyk (voorlopig) gedoem binne beide die globale en nasionale kontekste omdat ou magsverhoudings voortgesit word en kommersialisering, uitbuiting, korrupsie en wellus steeds gedy. Die lang skaduwee van die kolonialisme en patriargie val dus nog steeds oor die hede wat op sy beurt sy eie vorme van magsmisbruik en onmenslikheid openbaar. Alhoewel daar sprake is van ’n soeke na ’n geïnspireerde, inklusiewe en verantwoordelike manier van kuns maak, is dit duidelik dat ’n ironisering en dekonstruering van die verlede nie sonder meer suksesvol is nie. Ook in hierdie verhaal is daar dus sprake van ’n kritiese blik op die ideaal dat ’n kosmopolitiese of transnasionale kuns radikale, selfs utopiese alternatiewe vir die bestaande orde moet bied, soos wat Spencer (2011: 35, 55) voorstel. Ondien se poging om ’n nuwe soort kuns te skep stuit op die kompleksiteit van die realiteit wat hier uitgebeeld word en loop uiteindelik op ’n mislukking uit.

2.3 *"Die moederskwartet": die moeder, moedertaal, moederland*

In die volgende Ondien-verhaal, getitel "Die moederskwartet", word daar kommentaar gelewer op die rol wat die moeder, moedertaal en die moederland speel in lewens wat uitgelewer is aan die migrasie, hervestiging en diaspora wat so 'n belangrike deel uitmaak van die diskussies oor globalisering, transnasionalisme en kosmopolitisme. In hierdie verhaal bevind Ondien haar, na die mislukking van haar VNLS-projek, in Johannesburg waar sy reeds vir langer as 'n jaar nie 'n noot gesing of enige musiek geskryf het nie (179). Sy is werkloos nadat sy gevra is om te bedank by die rehabilitasiesentrum waar sy as musiekterapeut gewerk het met kinders met breinbeserings (187) en bly in 'n tuinwoonstel by ene mevrou Zuckerman. Sy ontvang 'n oproep van haar broer Cornelius wat in Londen woon en haar vra om hom te besoek omdat dit nie met hom goed gaan nie. Op pad na Cornelius in Londen besoek sy haar suster Zelda in die VSA en van Londen gaan sy na haar suster Vera in Dubai. Hierdie scenario gee die outeur die geleentheid om as 't ware 'n hele spektrum van Suid-Afrikaners in diaspora te beskryf, elk met sy of haar eie ervaring van migrasie en van die implikasies wat dit vir hulle verhouding met hulle moedertaal en moederland het.

Die titel van die verhaal sinspeel reeds op die belangrike rol wat die moeder in hierdie verhaal speel. Die "moederskwartet" verwys naamlik na die vier kinders (Ondien, Zelda, Cornelius en Vera) wat elk bepaalde herinnerings aan hulle gestorwe moeder het. Die beeld van die moeder wat deurgaans in die verhaal voorgehou word, is dié van 'n vrou wat kappertjies geplant het in hulle tuin op die plaas en arias gesing het omdat sy daarvan gedroom het om 'n opera-sangeres te wees. Ten spyte van die feit dat sommige van die kinders alles in hulle vermoë gedoen het om weg te kom van die plaasruimte geassosieer met hulle moeder, verlang hulle in krisistye na haar. Dit is veral Cornelius wat hierdie paradoksale verlange beliggaam. Deur sy verhuising na Londen en die opsoek van allerlei ekstreme ervarings, probeer hy om die grootste afstand moontlik tussen hom en die "Vrystaatse tuin met sy kappertjies" te plaas, maar hy kry dit nie reg nie (198-199). Wanneer sy Londense lewe dreig om volledig ineen te stort, laat hy Ondien kom omdat sy die meeste soos hulle ma is (200). Cornelius is opsigtelik lid van 'n kosmopolitiese, transnasionale elite: die verhaal beskryf hom as 'n "gladde Londenaar […] 'n ideale spesimen van die grensvrye wêreld se finansiële elite […] Met sy aura van 'n lewe anderkant nasionale identiteit" (193). Ook Vera, wat haar in Dubai feitlik in 'n staat van gevangenskap bevind omdat sy 'n verhouding met 'n Arabier het wat dreig om haar en haar kinders skade aan te doen indien sy nie met hom trou nie, het 'n hartgrondige verlange na haar moeder wanneer dit blyk dat sy geen uitweg uit haar omstandighede gaan vind nie. Die verhouding met die moeder verbeeld dus iets van die verhouding met die moederland: veral

in Cornelius en Vera se gevalle is daar sprake van ’n poging om te ontsnap van die moederland, maar ook ’n skuldgevoel daaroor en uiteindelik ’n verlange daarna wanneer hulle in psigiese nood is.

Wanneer Ondien na Johannesburg terugkeer, is haar tuinwoonstel op mevrou Zuckerman se erf gestroop, haar kat doodgemaak en die huis van mevrou Zuckerman (tegelyk ’n ontredderde moeder wie se kinders haar verlaat het om elders in die wêreld te gaan woon en ’n uiters onsimpatieke persoon wat Ondien misbruik vir haar eie doeleindes) geplunder deur vandale. Ondien word deel van ’n ekosisteem van misdadigheid en haweloosheid: sy neem uit mevrou Zuckerman se huis wat sy nodig het om te oorleef (211-213). Die requiem wat Ondien in die loop van die verhaal komponeer, is ten nouste verbind met haar gevoelens oor haar moeder en by implikasie ook haar moederland. Nadat sy vir ’n baie lang tyd geen musiek kon skryf nie, meld flarde musiek hulleself steeds sterker aan tydens die besoeke aan haar susters en broer. Sy dink aanvanklik dat dit ’n dodemars is, maar besef mettertyd dat dit maar ’n onderafdeling is van die stuk wat besig is om ’n requiem vir haar moeder te word (210, 214-215). Sy komponeer die musiek met behulp van haar Casio-sintetiseerder, die enigste instrument wat nie tydens haar afwesigheid uit haar tuinwoonstel gesteel is nie. Die verhaal bereik ’n hoogtepunt wanneer daar by haar woonstel ingebreek word terwyl sy besig is om aan haar komposisie te werk. Sy probeer om die inbreker te paai en die dreigende geweld van die situasie uit te stel deur vir hom te vertel dat haar requiem ’n poging is om te rou oor haar moeder en ’n hologram van die gestorwene te vind in die “klankwolk, in die beenholtes agter die oorskulpe” (217). Sy antwoord hierop is veelseggend: hy slaan haar met die Casio-sintetiseerder vol op haar oor (217). Ondien se poging om iets van haar moeder in die musiek terug te vind, swig uiteindelik voor hierdie geweldsdaad. Hieruit blyk dit dat terugkeer na die moederland nie noodwendig vir haar ’n uitweg sal bied nie: in haar geval het dit ’n distopiese ruimte geword wat enige toenadering verwerp.

Die verhaal lewer egter ook deur middel van ’n verskeidenheid narratiewe situasies kommentaar op die posisie van taal binne ’n wêreld van transnasionale beweging, landsverhuising en diaspora. Daar is heelwat aanduidings dat sinvolle taalgebruik en veral die gebruik van moedertaal op verskillende maniere begin struikel onder die psigologiese druk van hierdie soort omstandighede. Daar is byvoorbeeld verwysings na die feit dat die vier kinders van die “moederskwartet” se moedertaal besig is om onder druk te kom. Reeds in die verhaal “VNLS” merk Ondien op dat haar geliefde suster Zelda se Afrikaans erg “verskraal” het (149). In “Die moederskwartet” word daar verwys na haar “pidgin-Amerikaans” met “die Afrikaans en Suid-Afrikaanse Engels net onder die oppervlak” (185). Op besoek aan Cornelius merk Ondien die “spoorlose Londense aksent” waarmee hy Engels praat (192). Vera het reeds in Suid-Afrika ’n “trekkerige, nasale Engels,

die huigelspraak van korporatiewe Noord-Johannesburg" (202), gepraat en in Dubai praat sy met Ondien 'n Afrikaans vermeng met Engels (203).

Die byna ondraaglike spanning waaronder taal geplaas kan word in diasporiese omstandighede word egter die sterkste gesuggereer in die beskrywing van Zelda se seuntjie Stanley. Zelda is vasgevang in die VSA omdat sy van haar psigopatiese man geskei is en sy die kind nie vir langer as twee weke uit die land mag neem nie. Omdat haar eks-man dreig om hulle te vermoor, is Zelda en haar kind in 'n beskermingsprogram waarin hulle woon-adres geheim gehou word en voortdurend wissel. Vir Zelda kan daar dus nie sprake wees van 'n geborge tuiste in haar nuwe omgewing nie. Die kind is onbeheerbaar aggressief en byna monsteragtig in sy optrede teenoor sy ma; Zelda lyk vir Ondien grys van vermoeienis en uitgeteer van emosionele uitmergeling (191). Volgens 'n spraakterapeut en 'n kindersielkundige het die feit dat sy ma met hom Afrikaans praat en sy pa Engels, die kind se gedragsprobleme vererger sodat Zelda net Engels met hom praat. Naas gedragsprobleme het die kind ook 'n gehoorprobleem sodat hy soms kommunikeer met die "priemende geluid […] van staal op staal" (189), gedempte keelgeluide (190), 'n gekrys of onaardse neulgeluid (190). Indien hy wel taal gebruik, is dit in die een of ander ekstreme vorm: hy uiter 'n string vloekwoorde en seksuele vulgariteite teenoor Ondien (189) en verwys na haar as die "bitch" wat vir hom "stuff in that language" sê wanneer sy vir hom 'n vers uit Opperman se *Verseboek vir kleuters* voorlees (191). Ten spyte van sy aversie teenoor Afrikaans het hy 'n byna onheilspellende vermoë om sekere elemente daarin te verstaan (hy weet wat dit beteken wanneer sy na hom verwys as 'n "duiwelsgebroed", 190). Die verhaal se bemoeienis is nie alleen met wat met Afrikaans as moedertaal onder die druk van diaspora gebeur nie, maar met die impak van transnasionale beweging op taal en kommunikasie in die algemeen.

Die kwessie van moedertaal kom ook ter sprake wanneer Ondien vir Cornelius vertel van Louis Wolfson se *Le Schizo et les langues* wat sy besig is om te lees. Wolfson skryf in hierdie boek van 1970, wat hy doelbewus in Frans eerder as sy moedertaal Engels geskryf het, oor sy skisofrenie en sy pogings om sy moedertaal met fragmente uit ander tale te vervang omdat hy Engels met sy gehate moeder geassosieer het. Auster (1998: 31) beskryf Wolfson se moeder as "a grotesque character, a monster of vulgarity, who ridicules her son's language studies, insists on speaking to him in English, and perseveres in doing exactly the opposite of what would make his life bearable". Wolfson se pogings om sy moedertaal te vergeet het die teenoorgestelde effek gehad, naamlik dat hy onthou: dit maak die wonde wat sy moedertaal gelaat het oop, maar "skep ook die kans dat hy eendag in 'n nuwe verhouding met sy moedertaal sal kan staan" en dat "hy daarheen sal kan terugkeer, soos na 'n verlore land" (201). Die verwysing na Wolfson in hierdie verhaal oor vier kinders wat hulleself losgemaak het van hulle moeder, hulle

moederland en moedertaal, terwyl hulle eintlik verlang daarna, is veelseggend. Die verhaal toon dat die verhouding met die moedertaal en moederland gebaseer is op komplekse gevoelens van verlange, geneentheid én afkeer. Die moontlikheid dat enige van die karakters in "Die moederskwartet" uiteindelik in 'n nuwe verhouding met hulle moedertaal sal kan staan of daarheen sou kon terugkeer, word slegs as 'n moontlikheid gestel en lyk op grond van die gebeure in die verhaal eintlik onwaarskynlik. Die hoopvolheid van Wolfson se posisie word dus by wyse van spreke getoets deur die omstandighede wat in dié verhaal uitgebeeld word. Dit is wel so dat die verhaal die uitsonderlike verwikkeldheid van die transnasionale of kosmopolitiese subjek se verhouding met sy of haar moedertaal en moederland demonstreer.

In aansluiting hierby kan Ondien se beskrywing van haar werk in 'n rehabilitasiesentrum vir kinders met neurologiese beserings en hulle verlies aan taalvermoë miskien selfs gelees word as 'n metafoor vir die diasporiese subjek se verhouding met taal:

> Party van die kinders kan net sing en nie meer praat nie. Party herhaal onophoudelik versteende woorde of frases, 'n soort spooktaal. Sommige maak heeltemal hul eie goed op, maak vreeslike ingewikkelde sinne, ruil letters en sillabes om, praat nonsenstaal […] Van hulle verstaan wat hulle self sê, ander nie. Party hoor hulpeloos hulle eie foute. As hulle weet hulle word nie verstaan nie, raak hulle verskriklik gefrustreerd (186).

Gelukkig word hierdie ontstellende beeld van 'n verlies aan taalvermoë gebalanseer deur die geraffineerde en gesofistikeerde taalgebruik van die kortverhale wat toon dat die verval van (moeder)taal nie die enigste opsie vir die transnasionale subjek is nie.

3. Samevattend

Eben Venter (2011) skryf in sy resensie van *Alfabet van die voëls* dat die sleutel tot hierdie bundel vir hom die outeur se poging is om "die oppervlak van 'n vreemde planeet tekstuur" te gee (woorde wat die hoofkarakter in die verhaal "Oorlog, bloeisels" in verband met die skrywery in sy joernaal gebruik). Venter skryf verder: "Om jouself te gedra volgens 'n nuwe stel waardes, maar hoe lui die waardes? Om jouself te reoriënteer, maar waarnatoe?"

Dit is duidelik dat die meeste van die verhale in hierdie bundel inspeel op 'n veel groter ruimte as die nasionale en dat dit verskillende soorte bewegings in 'n groter transnasionale wêreld reflekteer. Spencer se omskrywing van die kosmopolitisme is enersyds 'n poging om die mens se posisie in 'n wêreld waarin transnasionale bewegings algemeen geword het te beskryf en andersyds 'n poging om 'n soort

ingesteldheid te propageer wat ten beste met die nalatenskap van die verlede sou kon afreken en voortgesette ongelykhede uit die weg sou kon ruim. Sy hipotese dat literêre tekste en die analise van literêre tekste 'n belangrike rol te speel het in die kweek van 'n self-kritiese bewussyn, 'n gevoeligheid vir die belange van dié buite jou eie kring en 'n verhoogde morele en politieke verantwoordelikheid wat die wêreld 'n beter plek sou maak, is moeilik om klinkklaar te bewys. Dit is wel so dat 'n mens in Naudé se bundel hierdie soort kosmopolitiese bewussyn aanvoel in die wyse waarop die kontemporêre wêreld beskryf word en waarop daar ondersoek ingestel word na die waardes, psigiese konfigurasies en ook estetiese praktyke wat dié nuwe kontekste verg. Die verhale is egter ook meedoënloos in die wyse waarop hulle bepaalde veronderstellings in verband met die kosmopolitiese instelling toets en aan die kaak stel. Indien 'n mens Spencer se idee in ag neem dat literêre tekste en analises ook moontlike oplossings en alternatiewe vir die probleme van 'n geglobaliseerde wêreld sou moes voorstel, moet 'n mens tot die konklusie kom dat hierdie verhale geen maklike antwoorde of utopiese perspektiewe verskaf nie. Wat dit wel bied, is 'n uiters geraffineerde en genuanseerde blik op die byna ondraaglike kompleksiteit van daardie wêreld.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

Amanda. 2012. SJ Naudé bespreek sy 'koorsige outomatisme' by die bekendstelling van *Alfabet van die voëls*. Aanlyn beskikbaar: http://umuzi.bookslive.co.za/blog/2012/02/16/sj-naudé-bespreek-sy-koorsagtige-outomatisme-by-die-bekendstelling-van-alfabet-van-die-voëls/. Geraadpleeg, 11 Julie 2014.

Appiah, Kwame Anthony. 1997. Cosmopolitan Patriots. *Critical Inquiry* 23(3): 617-639.

Auster, Paul. 1998. *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook.* Londen: Faber & Faber.

Cohen, Mitchell. 1992. Rooted Cosmopolitanism. *Dissent* Fall: 478-483.

Casanova, Pascale. 2003. *The World Republic of Letters.* Cambridge, Massachusetts en Londen, Engeland: Harvard University Press.

Ferreira, Jeannette. 2012. *Alfabet van die voëls* stel hoë eise. *LitNet Biebouw resensies*, 13 Februarie. Aanlyn beskikbaar: http://www.litnet.co.za/Article/alfabet-van-die-vols-stel-ho-eise. Geraadpleeg, 11 Julie 2014.

Gikandi, Simon. 2010. Between Roots and Routes. Cosmopolitanism and the Claims of Locality. In: Wilson, Janet, Cristina Şandru, en Sarah Lawson Welsh. *Rerouting the Postcolonial. New Directions for the New Millenium.* Oxon: Routledge: 22-35.

Hall, Stuart. 2002. Political Belonging in a World of Multiple Identities. In: Vertovec, Stephen & Robert Cohen (reds.). *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice.* Oxford: Oxford University Press: 25-31.

Kim, Soo Yeon. 2011. Ethical Treason: Radical Cosmopolitanism in Salman Rushdie's *Fury* (2001). *Ariel: A Review of International English Literature* 42(1): 63-84.

Lambrechts, Marietjie. 2013. *Alfabet van die voëls* – 'n intertekstuele labirint. *LitNet Akademies-resensie-essay*, 1 Augustus. Aanlyn beskikbaar: http://www.litnet.co.za/Article/alfabet-van-die-vols-n-intertekstuele-labirint. Geraadpleeg, 11 Julie 2014.

Mignolo, Walter D. 2000. The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. *Public Culture* 12(3): 721-748.

Naudé, S.J. 2010. *Alfabet van die voëls.* Kaapstad: Umuzi.

Rautenbach, Elmarie. 2011. 'n Marginale taak in 'n marginale taal op 'n marginale plek. *Die Burger*, 18 November: 10.

Retief, Hanlie. 2012. Hanlie gesels met Fanie Naudé. Skryf soos pyp wat bars. *Rapport*, 16 Junie: 13.

Spencer, Robert. 2010. Cosmopolitan Criticism. In: Wilson, Janet, Cristina Şandru & Sarah Lawson Welsh. *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millenium.* Oxon: Routledge: 36-47.

Spencer, Robert. 2011. *Cosmopolitan Criticism and Postcolonial Literature.* Basingstoke: Palgrave Macmilllan.

Van der Berg, Cilliers. 2011. Onder skuil dieper, donker worstelings. *Volksblad*, 29 Oktober: 7.

Van Niekerk, Jacomien. 2012. Resensie: S.J. Naudé – *Alfabet van die voëls. Tydskrif vir Letterkunde* 49(2): 167-168.

Venter, Eben. 2011. Om jou te gedra volgens 'n nuwe stel reëls. *Volksblad*, 18 November.

Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. Oxon/New York: Routledge.

Viljoen, Louise. 2011. Taal van 'n kortverhaal. *Rapport*, 6 November: 6-7.

Wilson, Janet, Cristina Şandru & Sarah Lawson Welsh. 2010. *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millenium.* Oxon: Routledge.

Note

1. Bladsynommers in hakies, sonder datum of outeur, verwys na: Naudé, S.J. 2010. *Alfabet van die voëls.* Kaapstad: Umuzi.

Opperman se "Ballade van die grysland" as representasie van digterlike vrees

Joan Hambidge

Opperman's "Ballade van die grysland" ("Ballad of the Wasteland") as representation of poetic angst

This article reads D.J. Opperman's well-known poem "Ballade van die grysland" as a representation of poetic anxiety and specifically, the anxiety of being accused of unoriginality. Via the biographical dimension of the poem (the brother sent to prison after being found guilty of fraud) and a Lacanian reading, the text is analysed as a condensed report of poetic anxiety of criticism. The recreation of anxiety in poetic metaphors is seen as an exorcism of this anxiety. The poem is also a representation of the poetic unconscious not connected to a specific time or place. The poet's later illness is "predicted" in this poem. The article concludes with a creative response.

Ballade van die grysland

Die vroegre boere-paradijs
is nou één molshoop, groot en grijs.
Totius (*Trekkerswee*)

I
Uit tonnels van die nag tuur
ek oor rook en mis as ysterspore
my in kringe van die stad instuur.

Teen dakke en skoorstene blink
die son, soos in 'n leeggeloopte dam
op bottelskerwe en geroeste sink.

Eers in slote langs die straat,
met blou koffiekan en pik
het ek verbygangers beny, gehaat.

Toe het ons tot 'n staaldriehoek
die leë olievate opgestapel –
bye aan 'n nat bruin heuningkoek.
En haar hande, soos oor 'n klavier,

gryp en vou en gryp en vou
stukke sjokola in blinkpapier.

Draaisae gil en in my ore
klink die geklets van beitels,
die geneul van swart motore.

Uiteindelik valse syfers neergekrap,
kon ek uit vet van viskafees
na 'n paradys ontsnap.

II
Na tuine van die nag, waar neonligte blom,
het ek met haar gevlug; maar by my was
die vrees – die rekenmeester kom.

Bo na sterre, soos die grootwiel,
van sterre na die aarde,
duisel elke vrou my siel.

Bioskoop en dans, draak en die fisant
dra ons op die mallemeul
nagliks na 'n Feëland.

'n Pennieslotmasjien se kake
spoeg 'n kaartjie na my uit:
"Wees veral versigtig met geldsake."

O die vrees! as die rekenmeester kom
hoe sal ek kan verantwoord
en verslag gee van sy eiendom?

Die dag breek grou: 'op tafelblad'
links in my smalle kamer
'staan leë bottels in hul nat'.

O week na week gebonde
'n haas aan die ovale kring
en agter my ses honde.

III
Die hospitaal is wit-gevlak en koel
as die glaspypie water uit my tap …
tot ek die vrees weer voel.

Smiddags groei 'n oog uit elke kwas
en in die nanag gryp 'n vlermuis
my dae soos 'n tros lukwarte vas.

'n Knop het in my keel gekom
die oggend toe die peerboom
in die steenkoolerf wit blom.

O as die rekenmeester kom!
wat sal ek van sy wêreld
nog kan wys aan hom?

Deur tralies wat die tuin omsluit
kyk ek en my verwarde broers
verlangend na die stad nog uit:

hoe deur die reën en laaste lig,
krukkig soos nat voëls
loop elke jas met sy gesig.

Blinkpapier, mallemeul en wiel,
'n laphaas en ses honde
óm en óm … die dun spil van die siel.

1.

Opperman se bekende gedig "Ballade van die grysland" (Opperman 1987: 85-87) begin met 'n motto uit Totius se *Trekkerswee* (1968: 63):

> Die vroegre boere-paradijs
> is nou één molshoop, groot en grijs.

Soos *Trekkerswee* wat in drie afdelings uiteenval, is die Opperman-gedig in drie afdelings verdeel. 'n Mens dink ook hier aan Dante se *Heilige Komedie* met die

Hel, Vagevuur en Inferno waarop die gedig verder inspeel. Die aanvanklike paradys wat beleef word, gaan oor in angs wanneer die ek vrees dat sy bedrog op die lappe sal kom. Uiteindelik bevind hy hom in die hel wanneer hy hom saam met sy broers waarskynlik in 'n gestig of tronk bevind.

In die tweede strofe lees ons:

> Die dag breek grou: 'op tafelblad'
> links in my smalle kamer
> 'staan leë bottels in hul nat'.

Die digter gebruik hier pertinent aanhalingstekens om na Totius se *Trekkerswee* te verwys. Is hierdie aanhalings binne die opset van angs en paranoia dalk 'n manifestasie van die digter se onbewuste vrees vir plagiaat of naskryf in 'n tyd voor die postmodernisme beslag gekry het? Vind ons dalk die werklike digter Opperman hier wat slim kunsteoretiese kommentaar lewer: dat alle kuns in na-skryf gebeur en dat die digter, in Harold Bloom (1973) se terme, 'n gevoel van "belatedness" beleef, soos beskryf in *The anxiety of influence*? Oorspronklikheid is immers die eis vir die kreatiewe handtekening of stem. En selfs postmoderne digters moet oorspronklik wees in hul herskrywing van die vader- of oorspronklike teks.

Ek wil Opperman se gedig téén die bekende siening in lees, naamlik van 'n man wat bedrog pleeg en vrees dat hy deur die rekenmeester betrap of uitgevang sal word.

Hierdie besonder komplekse gedig, so weet die leser uit die Opperman-versameling, is waarskynlik op 'n werklike insident gebaseer, te wete die digter se broer wat van bedrog aangekla en gevonnis is. In 'n berig van *Die Vaderland* van 12 Desember 1946 word berig dat sy jongste broer, Louis, aangekla is van drie-en-dertig aanklagte van diefstal en ses van vervalsing. Hierdie gedig, so wys Lina Spies (2011) tereg uit in haar Opperman-gedenklesing, is 'n skuldgedig. Oor "Blom van die baaierd" het ek uitgebreid geskryf en die vers via Hitchcock en Lacan gelees (Hambidge, 2013).

Die biografiese stimulus is egter net 'n vertrekpunt, een wat ons na Lacan se *tuché* of die ontmoeting met die Reële moet neem. Deur die konsep van bedrog of vervalsing (of oorname) benader hierdie leser die digterlike onbewuste dus as een wat die vrees vir vervalsing digterlik vergestalt. Overgesetsynde: die digter vertaal sy vrees dat hy as ónoorspronklik beskou kon word en dat sy digterlike bedryf of *Edms. Bpk.* verminder mag word.In hierdie gedig verset die digter hom egter teen aanklagte. Deur die vrees te be-sê, word dit verminder. In die beroemde seminaar oor *The Purloined Letter* argumenteer Lacan:

> We realize, of course, the importance of these imaginary impregnations (*Prägung*) in those partializations of the symbolic alternative which give the symbolic chain its appearance. But we maintain that it is the specific law of that chain which governs those psychoanalytic effects that are decisive for the subject: such as foreclosure (*Verwerfung*), repression (*Verdrängung*), denial (*Verneinung*) itself – specifying with appropriate emphasis that these effects follow so faithfully the displacement (*Entstellung*) of the signifier that imaginary factors, despite their inertia, figure only as shadows and reflections in the process (Lacan, 1972).

Opperman werk dikwels met die triade en hierdie gedig met sy drie noemers aktiveer Jacques Lacan se verbintenis tussen die verbeelde, simboliese en reële ordes. Die gedig beslaan drie afdelings waarin die spanning tussen hierdie drie ordes uitgebeeld word. Die drie ordes is eweneens verbind, aldus Lacan, en die Opperman-gedig werk met 'n sirkelgang tussen die drie vlakke.

In sy tweede seminaar verwys Lacan na die nosie van outomatiese self-iterasie in terme van 'n spel met munte wat 'n serie van plusse of minusse skep (plus, plus, minus // minus, plus, minus).[1] 'n Soort wetmatigheid word dus so na vore gebring met die speler wat 'n voorspelling mag waag. Lacan het egter ook die term *tuché* geleen en sy teorieë oor die onbewuste tree in gesprek met Freud se sieninge wat hy vertaal in linguistiese terme. Lacan teenoor Freud; Opperman teenoor Totius. Beide in gesprek met die "precursor" in Bloom se terme.

2.

Totius se *Trekkerswee*, wat nou na soveel jare met die bybring van moderne teorie en Opperman se onbewustelike "grysland" 'n nuwe betekenis aktiveer, is waarskynlik 'n besondere epos ook in sy beskrywing van die familieverband. By Opperman is dit die gerepresseerde aspek van sy broer se tronkstraf; by Totius is dit die verhaal van die vader wat die ellende van sy dogter, Dina, se verloedering in die groot stad moet verwerk. Die teks sluit met 'n pynlike slot (Totius, 1968: 77):

> Die digter het sy taak volbring.
> Die sanger het sy lied gesing,
> en wil met enk'le woorde nog
> vermeld van stille beevaarts-tog;
>
> van hoe sy voet eerbiedig stand
> hou by twee graftes op die Rand.
> Dié vaal-wit hopies dek hul bei,
> vader en dogter, sy aan sy!—

Tog het die digter nie sy taak volbring nie. Sy digterlike taak word voltooi deur Opperman wat dit herposisioneer en binne 'n nuwe ruimte plaas. Louise Viljoen (2008) argumenteer in haar artikel, "Digterlike gesprekke met N.P. van Wyk Louw", dat jonger digters die werk van ouer digters voltooi. Sy gebruik onder andere die werk van Lefevere, en meer spesifiek sy konsep van herskrywing, om te dui op 'n soort manipulasie van die digter se eie posisie of roem ("literary fame"). Viljoen beklemtoon ook dat die herskrywing gelees kan word as literêre kritiek. Sy staan egter skepties teenoor Louw se siening dat die digter as kritiese leser 'n voorsprong het:

> Wat my meer interesseer as die nogal aanvegbare stelling van Louw dat die skeppende persoon 'n voorsprong het bo die nieskeppende persoon as dit kom by literêre kritiek, is sy bewering dat die digter eintlik besig is om 'n vorm van literêre kritiek te beoefen wanneer hy skeppend skryf.

Hoewel die digter nie 'n voorsprong het nie, is sodanige kritiese reaksies wél 'n komplekse vorm van literatuurkritiek, 'n siening wat hierdie artikel oor "Ballade van die grysland" probeer illustreer.

Opperman gebruik die gegewe wat Totius daarstel, maar transponeer dit na 'n moderne wêreld en laai dit met sy eie persoonlike konflik.

3.

In die derde afdeling lees ons:

> Die hospitaal is wit-gevlak en koel
> as die glaspypie water uit my tap …
> tot ek die vrees weer voel.

Hierdie gedig is geskryf lank voor Opperman se besoek aan die hospitaal weens lewerversaking. In die derde afdeling van "Ballade van die grysland" is dit Opperman se digterlike onbewuste wat waarsku oor die besoek aan 'n hospitaal. Hierdie gegewe is opgeteken in *Komas uit 'n bamboesstok* (1979). Die onbewuste is 'n pedantiese simbool-rigtingwyser en veral C.G. Jung het uitgebreid hieroor geteoretiseer in sy *On the Nature of the Psyche* (1969). Helize van Vuuren (2013) het in haar D.J. Opperman-gedenklesing gewys op die spanning tussen katabasis (die afwaartse beweging na die hel) en anabasis (die opwaartse beweging uit die toestand van foltering). Hierdie gedig sou ook goedskiks geïnterpreteer kan word as 'n verwerking van die traumatiese gegewe toe Opperman se broer tronk toe moes gaan weens bedrog.[2]

Teenoor hierdie meer psigoanalitiese lesing, maak P. D. van der Westhuizen (1987) 'n taalkundige analise van die teks in sy artikel "'n Ou liedjie op 'n nuwe wysie – 'n ander blik op 'Ballade van die Grysland'".[3]

Die gedig kan ook gelees word as 'n gesprek met ander digters en kritici. Die rekenmeester kan eweneens gelees word as 'n verwysing na A.P. Grové, 'n kritikus wat lewenslank van die belangrikste en mees insigryke interpretasies oor Opperman se werk geskryf het. Helize van Vuuren maak my attent op 'n artikel wat Grové in 1948 oor die digter gepubliseer het waarin hy geskryf het dat die beste gedigte "sonder praal, hard en naak soos winterbome daar staan" (Grové 1948: 38).

Opperman is inderdaad bekend vir sy spaars en min woorde, vir sy helder metaforiek. Hy is immers by uitstek die digter van die konkrete. Hy is egter ook 'n digter wat in sy bundel, *Komas uit 'n bamboesstok*, 'n soort bestekopname maak van sy eie digkuns. Opperman skryf voortdurend oor die verbreking van ego-grense (o.a. in "Kroniek van Kristien") en in sy *Komas*-bundel is daar 'n ondersoek na siekte en die impak daarvan op sy digkuns. In die gedig "Kaapse skeepswerf" word die terugkeer uit die dode vergelyk met die Titanic. Maar Opperman keer die gegewe óm: waar die Titanic 'n onderwaterse museum is, word hy as digter uit die diepe toestand van die koma weer tot lewe én kreatiwiteit gewek.

In sy studie, *Mirakel en muse*, wys Henning Snyman (1983: 132) tereg daarop dat die teleskopering van die Titanic die onderdele van die gedig in simboliese verband bring met die ander "stel" onderdele in die gedig, te wete 'n reus, 'n bed, ingewande, "wit stilte" en 'n titaniese terugkeer. Indien ons "Ballade van die grysland", in Snyman se terme, as 'n soort disjunkte funksionering sou lees, kan 'n mens reeds die titel ("grysland") as 'n verplaaste begrip ("verwikkelde verwysingsnetwerk") van die digterlike onbewuste lees.

Waar ego was, sal id wees, het Freud reeds gewaarsku. Die onbewuste is nie aan tyd of plek gekoppel nie, in Jungiaanse terme. Dit is die begeerte tot die Ander, hier dan die kritiese en ook kreatiewe leser, in Lacaniaanse terme.

4.

Hierdie leser se ondersoek benader die gedig op twee vlakke. Eerstens as 'n onbewuste kreatiewe vrees en verset teen kritiese reaksies van ónoorspronklikheid binne die modernistiese tydvak waarbinne hierdie gedig geskryf is. Die gedig is opgeneem in *Negester oor Ninevé* wat in 1947 verskyn het, lank voordat 'n postmodernistiese spel of oordrewe, ingebedde intertekste neerslag gevind het binne die Afrikaanse letterkundige kritiek. Ironies genoeg is Opperman ons eerste postmodernis met *Kuns-mis* (1964) en *Komas uit 'n bamboesstok* (1979). Dan Roodt se speelse *Kommas uit 'n boomzol* (1980) bevestig dan ook júis dié skryfstrategie van Opperman.

Maar dit is terselfdertyd ook 'n "unheimliche" vers: "uncanny", omdat die

leser 'n vooruitwysing na die eie ondergang en siekte, soos verwoord in die grootse bundel *Komas uit 'n bamboesstok*, vind.

Die moderne leser kan juis hierdie verskillende dimensies verdiskonteer weens nuwe lesings van die (O)nbewuste en nuwe interpretasies van Freud soos gedoen deur Slavoj Žižek.[4]

Die onbewuste en die grense van hierdie "grysland" word deur moderne tegnologie en die internet nuut gedefinieer. Selfs die Totius-epos is op die internet beskikbaar. Tydens die skryf van hierdie analise is ek op reis in die Ooste en die internet is 'n handige bron vir materiaal oor Freud, Lacan en Žižek. Op 'n verre reis kyk ek op my skootrekenaar na Slavoj Žižek se interpretasie van ideologie en drome en hoe alles deur die self bepaal word. Die ego as die nuwe definisie van betekenis…

Tydens my terugkeer – onverwags – gee die rekenaar in. Die moederbord – Kristeva se "chora" dus – gee in en al my inligting en foto's migreer van een sisteem na 'n nuwe. In die tyd van hierdie "crash" (ineenstorting) beloof die Subjek 'n opheffing tussen die triadiese verbintenis tussen verbeelde en simboliese orde. Die Subjek ervaar die intense verse soos verbeeld in Opperman se gedig:

> Smiddags groei 'n oog uit elke kwas
> en in die nanag gryp 'n vlermuis
> my dae soos 'n tros lukwarte vas.

Die enigste uitweg is dan 'n kreatiewe reaksie op hierdie verbluffende gedig wat die Subjek intrek in sy kreatiewe opset.

Hoe vind 'n mens moderne metafore vir die navorsing? Stanley Kubrick se film *2001: A Space Odyssey* meld sig aan. Die rekenaar uitoorlê die ruimtevaarders. Hulle is afhanklik van Hal wat "Daisy Bell" sing, wat vooraf geprogrammeer is. Kubrick aktiveer in hierdie film geprogrammeerde tyd, hibernasie ('n simbool van die onbewuste) én kreatiewe selfrefleksie.

Room 237 (2012) is 'n dokumentêr oor Kubrick se werk. In welke mate mag die teoretikus vrye interpretasies maak van tekste, waar word die grense getrek? In 'n interpretasie van *The Shining*, wat deel uitmaak van die film se verpakking op DVD, deel Geoffrey Cocks die kyker mee dat die film ook gelees kan word as kommentaar op die Joodse uitwissing, gedagtig aan die filmmaker se gebruik van subliminale besonderhede: die getal 42, die gebruik van 'n Duitse tikmasjien, ensovoorts.

Kamer 237 (room = moon) aktiveer die maanlanding: die maan is immers 237 000 myle weg van die aarde en Danny dra 'n afdruk van die maanlanding op sy T-hemp. Dit is waarskynlik ook 'n verwysing na Kubrick se *2001: A Space Odyssey*, net soos wat Opperman se gedig (self)verwysings dra.

In *Room 237* word daar beklemtoon dat Kubrick 'n belangstelling in Freud gehad het en in die konsep van subliminale seduksie: patrone (soos die mat waarop Danny speel) en die labirint versterk die idee van 'n film wat met konstruksies werk. "Redrum" = "murder"- simbole, wat vorentoe en agtertoe gelees kan word, maak van *The Shining* 'n "scriptible" teks.

Die "unheimliche" word vérder geïllustreer met 'n klein berig in *Die Burger* van 16 Januarie 2014: "Inbrekers wou Freud se as gryp". Op 1 Januarie het inbrekers probeer om sy as uit die Golders Green-krematorium te steel waar dit in 'n 2 300 jaar oue kruik bewaar word. Die lykbus is na 'n veilige plek geneem en sekuriteit word hersien: 'n besondere gegewe vir presies wat die moderne navorser met Freud se werk doen. Ons werk met Freud se simboliese oorskot en approprieer dit.

5.

Die post-postmodernistiese, psigoanalitiese, internet-gedrewe leser se onbewuste is wyer en vryer en "alles stroom deur grens en eeu aaneen". Tog is die vrese nie minder nie en die erkennings moet steeds gegee word deur besoeke en aftrekkings per datum. Maar iets hiervan het die grote D.J. Opperman voorspel in sy digkuns:

> ewig gevange
> in getye van verdriet…

Om die komplekse spel kreatief te illustreer:

Ballade van die grysland

Die vroegre boere-paradijs
is nou één molshoop, groot en grijs.
Totius (*Trekkerswee*)

I

Uit tonnels van die nag tuur ek
oor die landskap van ysterspore,
die vele bundels wat ná u vertrek

hul opwagting maak, die nuwe Edms. OnBpk.
met vele digters en diskoerse,
in die Afrikaanse taal se vele bottelnekke.

Deesdae kap ons slote op die internet,
FaceBook en ’n kollektiewe Versindaba;
die digkuns ’n blote visum by verstek.

Hier is dikwels ’n gezoem om ’n heuningkoek
oor wié mag parlando of katalekteer;
soms word stilte opgeskort; ander kere opgedoek.

Daar is draaisae en gille van polemiek
– sonder om die bundel te lees –
ook herbesoeke met ’n enkele kliek.

Daar word steeds valse syfers neergekrap,
oneerlike resensies uitgekletter,
selfs van ’n eggenoot oor ’n bedmaarskalk.

II

Na tuine van die nag, waar neonligte blom,
moes ek dikwels vlug oor ’n gedig
van ’n herkenbare minnares, ’n liefdesbom.

Maar die vrees as u, die rekenmeester,
nou moes lees of skerp takseer?
Hoeveel van ons sou by u, o leermeester

’n heilige bees, ’n strak negester
of ’n joernaal van Jorik kon prakseer?
“Wees veral versigtig met eendagsterre!”

Die nag breek grou: ‘op tafelblad’
links in my smalle kamer
‘staan leë bottels in hul nat’.

Ek sukkel steeds om hierdie gedig
in balans met u en Totius tuis te bring.
O my vrees wat die kritiek mag aanrig.

III

Die laptop is wit-gevlak en koel
soos die dubbelskots deur my vloei …
tot ek die vrees weer lyflik voel.

O as u, die rekenmeester kom,
wat sal u maak van hierdie pastiche?
Ek erken my reëls uit u bron

in die onthouboek, digterlike dinamika:
die ware digter, so leer u ons,
weet geen snars van metafisika.

"En metafiksie?", wou ek vra?
Die tralies wat hierdie vers omsluit
– huldeblyk gewis en waar, ja –

laat my krukkig gryp na 'n psigoanalis:
Lacan en Žižek, daardie ou spoegbek,
óm en óm … die dun spil van die siel.

Universiteit van Kaapstad

Bronnelys

2001: A Space Odyssey. 1968. Film. Regisseur Stanley Kubrick. Verenigde Koninkryk/V.S.A.: Metro-Goldwyn-Mayer.

Anoniem. 2014. Inbrekers wou Freud se as gryp. *Die Burger*, 16 Januarie: 9.

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.

Grové, A.P. 1948. Die Digter D.J. Opperman. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory* 1948: 38-44. Aanlyn beskikbaar: http://www.jstor.org/discover/10.2307/41801342?uid=2&uid=4&sid=21104549365687. Geraadpleeg, 3 Oktober 2014.

Hambidge, Joan. 2013. Blom van die baaierd: Opperman en Hitchcock. Aanlyn beskikbaar: http://joanhambidge.blogspot.com/2013/07/blom-van-die-baaierd-opperman-en.html. Geraadpleeg, 22 Desember 2013.

Jung, C.G. 1969. *On the Nature of the Psyche.* Princeton: Princeton University Press.

Lacan, Jacques. 1977 [1966]. *Écrits – A Selection*. Vert. Alan Sheridan. Londen: Tavistock.

Lacan, Jacques. 1972. Seminar on 'The Purloined Letter'. Vert. Jeffrey Mehlman. *Yale French Studies* 48: 39-72. Aanlyn beskikbaar: http://users.clas.ufl.edu/burt/JacquesLacanSeminarPurloinedLetter.pdf. Geraadpleeg, 15 Februarie 2014.

Opperman, D.J. 1987. *Versamelde poësie.* Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.

Roodt, Dan. 1980. *Kommas uit 'n boomzol*. Johannesburg: Uitgewery Pannevis.

Room 237. 2012. Film. Regisseur Rodney Ascher. V.S.A.: IFC Films.

Snyman, Henning. 1983. *Mirakel en muse.* Kaapstad: Perskor.

Spies, Lina. 2011. God, die magtige magneet: die religieuse motief in die poësie van D. J. Opperman. Aanlyn beskikbaar: http://versindaba.co.za/2011/10/10/lina-spies-god-die-magtige-magneet-die-religieuse-motief-in-die-poesie-van-d-j-opperman/. Geraadpleeg, 28 September 2013.

The Pervert's Guide to Ideology. 2012. Film. Regisseur Sophie Fiennes. Verenigde Koninkryk: Zeitgeist Films.

The Shining. 1980. Film. Regisseur Stanley Kubrick. Verenigde Koninkryk/V.S.A: Warner Bros..

Totius (J.D. du Toit). 1968 [1915]. *Trekkerswee.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Tyrer, Ben. 2013. Narrative Tuché: Lacan, Vernet and Double Indemnity (1944). Aanlyn beskikbaar: https://www.academia.edu/3818268/Narrative_Tuche_Lacan_Vernet_and_Double_Indemnity_1944_. Geraadpleeg, 3 Oktober 2014.

Van der Westhuizen, P.D. 1987. 'n Ou liedjie op 'n nuwe wysie – 'n ander blik op "Ballade van die Grysland". *Tydskrif vir literatuurwetenskap* 3(1): 21-32.

Van Vuuren, Helize. 2013. D.J. Opperman se laatwerk. D.J. Opperman-gedenklesing, US. *LitNet Akademies* 11(2): 688-714.

Viljoen, Louise. 2008. Digterlike gesprekke met N.P. van Wyk Louw. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 48(3): 267-291. Aanlyn beskikbaar: http://versindaba.co.za/2011/08/18/louise-viljoen-digterlike-gesprekke-met-np-van-wyk-louw/. Geraadpleeg, 27 Julie 2014.

Note

1. Ek haal aan uit Tyrer (2013) se lesing "Narrative Tuché: Lacan, Vernet and Double Indemnity (1944)": "Some brief notes on psychoanalytic theory will be necessary throughout this presentation in order to demonstrate my reading of narrative. So, to begin: in his eleventh Seminar, Lacan borrows Aristotle's concepts of tuché and automaton, redefining them respectively as an 'encounter with the real' and 'the network of signifiers' (SXI, 52).

   SLIDE 2: Automaton

   Automaton is the machinery of the Symbolic order. It is the linear ordering that proceeds according to the laws of metonymy and metaphor. Automaton is thus the way in which the Symbolic is structured by a chain of associative connections. Lacan relates automaton to the French Automatisme by which, he notes, we sometimes translate into French (...) the

compulsion to repeat (SXI, 67). There is something compulsive about automaton; it is the pure mechanical insistence of the unfolding of the chain of signifiers in the unconscious, the functioning of the primary process that Lacan describes as 'the insistence of the signs by which we see ourselves governed by the pleasure principle' (SXI, 52-3). He articulates this notion of automatic self-reiteration in his second Seminar in terms of a game of coin flipping that provided a series of 'pluses' and 'minuses' (or heads and tails). Lacan notes that through the simple act of grouping the results into sets of three for example, 'plus, plus,minus' or 'minus, plus, minus' – a number of laws emerge which determine the possibility of certain predictable sequences; these groupings can appear only in certain combinations […]".

2. Hieroor skryf Lina Spies (2011) in haar tweede D.J. Opperman-gedenklesing as volg: "Dié persoonlike ervaring is tans bekend deur die knipsel van 'n berig uit *Die Vaderland* van 12 Desember 1946 (Opperman-versameling; Universiteitsbiblioteek, Stellenbosch) oor die skuldigbevinding van die digter se jongste broer, Louis, op drie-en-dertig aanklagte van diefstal en ses van vervalsing. Dit is die teks agter die teks van die groot skuldgedigvan die bundel, 'Ballade van die grysland'".
3. Die opsomming van Van der Westhuizen (1987) se artikel lui as volg: "'Ballade van die Grysland' van D.J. Opperman is die verhaal van die ondergang van 'n man (die mens) in die groot stad. Van die begin af is hy feitlik magteloos teen die Noodlot wat sy lewe in hierdie onnatuurlike omgewing beheer. In hierdie opstel word aspekte van die dieptegrammatika van die 'Skaal en Kategorie'-model van Sistemiese Grammatika op die gedig toegepas om juis hierdie feit te illustreer. Die stelle waaruit die gedig bestaan, word in terme van die transitiwiteitskeuses, veral met betrekking tot prosestipes en deelnemerstipes, ontleed. In die proses word aangetoon hoe die wêreld waarin die spreker hom bevind, in toenemende mate 'n nagmerriewêreld word, waarin hy nie 'n aktiewe deelnemer is nie, maar deur die gebeure meegesleur word."
4. Vergelyk Slavoj Žižek in *The Pervert's guide to Ideology* (2012), 'n film geregisseer deur Sophie Fiennes.

"[D]ie koue bewe". Stilstand en beweging in de orfische ruimte van Breyten Breytenbachs gedicht "autobiotrophy"[1]

Yves T'Sjoen

Stagnation and movement in the Orphic realm of Breyten Breytenbach's poem "autobiotrophy"

"[A]utobiotrophy" in ('YK') (1983) is one of Breytenbach's most famous prison poems. This article presents, from a complementary perspective, a biographical as well as an intertextual reading. A central metaphor in the text is the window, not only as the border between the outside and the inside or between the subject and the landscape (maybe the other). Through the window the narrator also produces his own images of the world. In this article references to the myth of Orpheus and Eurydice are studied. Breytenbach's poem can be read as another attempt to bring together opposites, for instance in the paradox of movement and stagnation.

1. Inleiding

Breytenbachs poëzie en grafisch werk kregen in het Nederlandse taalgebied voor het eerst een platform in het tijdschrift *Raster* (eerste reeks: 1967-1973).[2] Later, in de tweede reeks (vanaf 1977), worden onder meer enkele gevangenisbrieven gericht aan André P. Brink gepubliceerd. De brieven worden na een tweede verhoor van Breytenbach (1977) uit de gevangenis gesmokkeld en in de publieke ruimte gebracht. Bekend is verder dat de bundel *Skryt. Om 'n sinkende skip blou te verf* (1972, 1976 [vermeerderde druk]) in diezelfde periode in het fonds van Meulenhoff (Poetry International Serie) verscheen. Adriaan van Dis maakte de vertalingen en *Raster*-redacteur H.C. ten Berge voorzag de bundel van een "nabericht" (Goedegebuure, 1993; Van den Bergh, 2003). Sinds de publicatie van *Skryt* en later de gevangenschap is Breytenbach een bekende naam in de lage landen, niet het minst vanwege diens antiapartheidsstrijd en de tijd die hij op beschuldiging van terrorisme in de gevangenis doorbracht (1975-1982). Méér dan een decennium geleden presenteerde Meulenhoff een door Breytenbach samengestelde bloemlezing uit zijn gebundelde poëzie. *Lady One*, volgens het achterplat "de mooiste gedichten in het Zuid-Afrikaans [*sic*] […], de liefdespoëzie van Breyten Breytenbach", omvat in totaal 99 gedichten. Naar verluidt zijn "29 [gedichten] in de gevangenis" geschreven. Een van die gedichten is "autobiotrophy" in de bundel *('YK')* (Breytenbach, 1983: 34).

"[E]k is die ruit wat jou landskap stom *maak*" (cursivering Breytenbach). In deze versregel van het gedicht "autobiotrophy" wordt een vernietigende

spiegeling of, misschien beter geformuleerd, een vertekenende blik op de buitenwereld respectievelijk de geliefde gethematiseerd. De metafoor van de "ruit" of het "glas" is betekenisvol in Breytenbachs lyrische ruimte. In de Breytenbachstudie wees André P. Brink (1979: 6, 21) op de schijntegenstelling tussen binnen en buiten en dus de rol van de paradox in het literaire werk. Aangezien binnen en buiten samenvallen dijt de kosmos van het subject uit en kan de "ruit" worden opgevat als een "tussen-in ruimte" of zoals Brink het elders verwoordt, een "ruimteskeppende ding" of "verbinding".[3] Jeanette Ferreira (1985: 19-32) heeft "glas" als "membraan" gelezen en Helize van Vuuren (2009) toonde de juxtapositie van "binne" en "buite" aan in de gevangenispoëzie. De ruimtelijke implicatie van dat bewustzijn heeft zij als volgt toegelicht:

> In Breytenbach's prison poetry he is continually trying to create new space to make up for the absent 'outside'. In his poetic manifesto written in prison, *Boek* (1987: 9, 67), he describes his journal as an effort to create 'inner space' and the purpose of his writing as an immersion in the 'unlimited inner space'. Consciousness of the restrictedness of the prison cell and the absence of the unrestricted 'outside' is thus a central idea in all prison writing. In various ways the prisoner searches to create new space within which to move, whether it be within memory, stream of associations, dreams, or writing, as in the case of the prison poet (Van Vuuren, 2009: 50-51).

Deze leeswijzen of tekstinterpretaties resoneren in mijn lezing van "autobiotrophy". De "ruit" biedt een perspectief en in het bijzonder een idiosyncratische kijk op de buitenwereld. Die kijk verbind ik met de orfische thematiek in Breytenbachs gedicht. Ik tracht in deze bijdrage "de ruit" te lezen, meer dan als een ruimteverbredende doorkijk of een grenservaring van binnen en buiten, als een beperking van het blikveld, vergelijkbaar met het zolderraam in J.C. Bloems bekende gedicht 'De Dapperstraat' en de begrensde blik van het subject op de voorbijschuivende wolken. In Breytenbachs gedicht kan dat de reductionistische blik vanuit de gevangenis zijn.

"[J]ouw landschap" wordt "stom" gemaakt, dat wil zeggen ontdaan van de mogelijkheid ooit nog zichzelf te zijn. In ieder geval wordt het landschap gereduceerd tot een amorf gegeven dat als zintuigloos ("stom") wordt voorgesteld. Het landschap, gezien het bezittelijke voornaamwoord een personificatie van een jij-figuur, wordt van zijn weidsheid beroofd in het reducerende blikveld van de ik-persona. Het landschap ondergaat in "die ruit" ("ek is die ruit") een sensitieve kaalslag. De destructieve blik van de ik-figuur laat me denken aan de sater Marsua in Hugo Claus' gelijknamige gedicht in *De Oostakkerse gedichten* (1955). Marsua of Marsyas, symbool voor extase en vrijheid, wordt door Wolfskeel Apollo meedogenloos gestraft en van zijn zintuiglijke

vermogens beroofd. Het ik in Breytenbachs tekst is, zoals geformuleerd in de geciteerde regel, vereenzelvigd met de ruit en de jij-figuur met een weelderig bloeiend en ongerept landschap. De ruit kan worden gelezen als een beeld voor het passieve of receptieve beginsel, mogelijk een metafoor voor gevangenschap of isolement, en het landschap als het actieve of vitale principe, een metafoor voor de zinderende en onbegrensde buitenwereld. En dat terwijl het ik, zoals nog zal blijken, een "brief […] vol woorde" heeft. Tegelijk wordt benadrukt dat de narcistische of overmoedige ik-figuur de ander, in dit gedicht aangeduid met een apostrof (vijf keer aangesproken in de tweede persoon enkelvoud), zonder verweer maakt, het landschap paralyseert en de jij-figuur tot de beperkingen van een weerkaatsende "ruit" veroordeelt. Deze preliminaire, louter impressionistische beschouwingen, kunnen de aanzet zijn voor een analyse van het gedicht. Ik presenteer, na een korte bibliografische duiding van de brontekst, een anekdotisch-biografische en een intertekstuele lezing, met aandacht voor de orfische thematiek, van Breytenbachs tekst.

Voor de Amsterdamse uitgeverij J.M. Meulenhoff stelde Breytenbach, zoals gezegd, bijna anderhalf decennium geleden een thematische poëzieanthologie samen. Met de titel *Lady One* (2000), ook de titel van het korte openingsgedicht, verzamelde de schrijver negenennegentig "liefdesgedichten". De genreaanduiding op de titelpagina van de bundel is voor enkele verzamelde teksten mogelijk misleidend. Dichters moet je immers niet op hun woord geloven. Dat geldt al evenzeer voor de dichtende zwerver in het gedicht "autobiotrophy" dat ik hier aan een complementaire lezing onderwerp. De openingstekst van Breytenbachs bundel gaat als volgt:

dame dame enkel dame
jy met al die baie name
het ek jou uit my slaap geroep?

vrou van al my trose en skame
die see vol sterre skuim één sloep
ek vou my hane saam en sê ame.

Het rijmpatroon verleent de tekst en vooral de apostrof ("dame") een wat verraderlijke inhoud. Ik weet niet of het "hane" of "hande" moet zijn, maar ook "ame" geeft de tekst een *tricky* inslag.[4] De Nederlandse publicist Robert Dorsman, bekend van talrijke vertalingen uit de Afrikaanstalige en Engelstalige literatuur van Zuid-Afrika, voorzag de eentalige Afrikaanse editie van lexicale annotaties. De zelfbloemlezing van Breytenbach, zoals gezegd een verzameling met eerder bij Zuid-Afrikaanse uitgevers verschenen bundels (behalve de

Meulenhoff-bundels *Skryt* en "Verspreide Gedigte" in *Met andere woorden*), was bestemd voor een Nederlands lezerspubliek.

Hoewel de inhoudsopgave van *Lady One* andere jaartallen vermeldt, heeft de Zuid-Afrikaanse schrijver de volgende selectie gemaakt (het aantal gebloemleesde gedichten staat telkens na het jaar van uitgave): *('YK')* (1983, 6), *Eklips* (1983, 9), *Buffalo Bill* (1984, 6) en *Lewendood* (1985, 4).[5] Een jaar na *('YK')* publiceert Breytenbach de gevangenisgetuigenis *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1984).[6] Dat laatste bibliografische gegeven verklaart wellicht waarom ik geneigd ben "die ruit" als een (vrijheidinperkende) gevangenismetafoor op te vatten en dus niet zozeer, zoals Brink stelt, als een ruimtescheppend principe.

Het is verleidelijk, in het vanuit een esthetisch opzicht misleidende raamwerk van de *persona pratica*, het gedicht "autobiotrophy" betekenis toe te kennen. Aan die verleiding probeer ik te weerstaan en hou de biografische lezing dan ook beknopt. Ik presenteer eerst de brontekst en wijd dan enkele beschouwingen aan het 25-regelige gedicht.

autobiotrophy

net snags voel mens die koue bewe
dit moet stil wees van skok in die wêreld
wat tog winters niks kan voel
daardie heerlike niks

en ek mis jou so
ek stik vir jou 'n brief
die boodskapper loop
deur geswolle riviere
met stil mikstok
waar bruisend wit ysskotse smelt
(uit die niet getuimel)
soos die gedagte aan eende
te swaar van koue uit 'n nag sonder einde
water word
my brief is vol woorde
water word

die stroom is 'n skuit
ek staan jou by hoe magtig is ek
'n god in die diep poel van gedagtes
ek is die ruit wat jou landskap stom *maak*

en die boodskapper krom geglas deur die nag
nader bring om voor jou te lê
die koue bewe vasgepen in papier
die een hand was die ander
tot op die kaalgestroopte swerwersfluit

2. Aanzet voor een biografisch-anekdotische lezing

Sturend voor een interpretatie van de tekst is mogelijk de titel. Louise Viljoen stelde evenwel dat een gedichttitel van Breytenbach ook misleidend kan werken: "die idee van kommunikasie [is] 'n illusie […]: die briefskrywer hou homself aan die lewe met die drogbeeld dat hy kommunikeer" (1988: 35-36). Het woord "autobiotrophy" is een contaminatie van "auto" (zelf) + "biotrophy" (een Engels woord samengesteld uit "bios" = leven en "trophy" = "feeding"). "Biotrophic" is de parasiet die of het organisme dat alleen in staat is te overleven bij de gratie van andere organismen (zoals carnivoren en herbivoren). Indien de titel letterlijk wordt genomen, presenteert dit gedicht een autobiografisch verhaal waarin de geliefde (of desgevallend de muze, het woord) als een existentieel houvast, letterlijk een voedingsbron, wordt opgevoerd. Op een ander niveau lijkt het tegendeel waar. Het verlangen naar de geliefde kan het paar ook in het verderf storten, zoals mag blijken uit een op de mythe gefundeerde tekstinterpretatie. Aan die lezing hecht ik meer belang zoals in het volgende deel van mijn uiteenzetting mag blijken.

De tekst kan vanuit een anekdotisch *framework* worden zin gegeven. *Lady One* is opgedragen aan Hoang Lien, de Franse vrouw van Aziatische origine met wie Breytenbach door het leven gaat. Ook andere titels van Breytenbach, zoals bijvoorbeeld de vroege dichtbundel *Lotus* (1970), zijn aan zijn vrouw opgedragen. De jij-figuur wordt in dit licht vereenzelvigd met de geliefde van de auteur. Deze lezing lijkt me de minst productieve maar niet zonder betekenis.

3. Een intertekstuele lezing

Verrijkender is een metaforische en intertekstuele lezing van Breytenbachs tekst. Het gedicht kun je, behalve vanuit de titel als paratekst (met de klemtoon op "auto" + "bio"), ook vertrekkende bij het laatste woord betekenis geven. De "swerwersfluit" refereert aan Peter Pan, mogelijk aan Nijhoffs herdersfluit, maar mijns inziens evenzeer aan de centrale orfische thematiek. Orpheus, de mythische zanger, was volgens de ovidiaanse overlevering in staat met de door Apollo geschonken lier mensen, dieren en ook de "onbezielde" natuur tot zachtheid te brengen (*Van Dale*). Het tragische oerverhaal over Orpheus en Eurydice, met motieven zoals de nacht,

het winterse landschap en de overtreding van de goddelijke wetten, resoneert op een particuliere wijze in de tekst van Breytenbach.[7]

Tot drie keer wordt de lezer er op gewezen dat de setting van dit gedicht de nacht is ("net snags voel mens die koue bewe" [r.1], "te swaar van koue uit 'n nag sonder einde" [r.13] en "die boodskapper krom geglas deur die nag" [r.21]). De nachtzijde van het bestaan kan vanuit het hier aangekaarte mythologische perspectief als een referentie aan de Hades worden gelezen.[8] 's Nachts voelt een mens een onwezenlijke koude bewegen, een siddering ("bewe": beven en bewegen). Deze regel duikt in drie variante lezingen op in de tekst (regels 1, 13 en 23): nacht en koude (beven) worden expliciet geassocieerd.

De ik-persona, die ik me voor deze lectuur niet uitsluitend biografisch wil voorstellen, mist de jij-figuur. In het desolate winterse landschap, Breytenbachs *waste land* (hoewel "daardie heerlike niks"), is het verlangen groot. Het subject, "de boodskapper",[9] gaat "deur geswolle riviere/met stil mikstok" op zoek naar zijn Eurydice. Het woord "mikstok" (r.9) wordt verklaard als wichelroede, volgens *Van Dale* een gaffelvormige wilgen- of hazelaartak waarin personen, die volgens de lexicografische betekenis daarvoor "gevoelig" zijn, water of metalen onder de grond kunnen detecteren. In het Afrikaans staat "mikstok" voor een gevorkte stok waarmee brieven zijn vastgemaakt om over lange afstand te transporteren.[10] Met de wichelroede onderneemt hij een poging om de ijsschotsen te laten smelten. Hij gaat op zoek naar wat vast (het ijs, de dood) in vloeibaar (het water, het leven) verandert. Opmerkelijk is de klemtoon die ligt op de metaformose (een topos in Breytenbachs poëzie), in casu het smeltingsproces. De regel die de transformatie expliciteert ("water word") is de mantra (een herhaalde alliteratie) die het gedicht draagt. Het ik spoort het voorwerp van het verlangen op. Het wil het leven terugbrengen naar de Hades waar de "jou" opgesloten is. De brief die de boodschapper meedraagt, zal immers van ijs water maken.[11] Alleen het verlangen blijkt in staat de statische situatie te ontwrichten tot de rivier weer stromend water wordt, tot "my brief […] vol woorde/water word".

De meest expliciete (of mythologisch ingebedde) strofe is voor mij de derde. Orpheus heeft zoals bekend de wet der goden overtreden. Eurydice is veroordeeld tot die andere werkelijkheid. De god in het diepste zijner gedachten ("die diep poel van gedagtes"), met de verwijzing naar het bekende sonnet van Willem Kloos, identificeert zich met een "ruit wat jou landskap stom *maak*". In de brief van de boodschapper (een gevangenisbrief?) is het "koue bewe" vastgelegd. Van het streven naar het smelten van "bruisend wit ysskotse" is niets terechtgekomen, van de boodschap in de brief "vol woorde" lijkt weinig uit te gaan. En toch. Het koude bewegen dat of de kille siddering die een mens alleen 's nachts kan ervaren, opgesloten in de eigen eenzaamheid, ligt "vasgepen op papier". De dynamische beelden ("geswolle riviere", het werkwoord "smelt", "water word" (x2), "die

stroom") staan tegenover de statische ("stil", "winters", "ysskotse", "vasgepen"). Dit is de dichotomie op grond waarvan de tekst is gestructureerd. Wat Orpheus in beweging kan zetten, het herstel van de band met Eurydice, loopt dood in het verlangen haar terug te zien. Het is precies het omkijken dat haar tot de eeuwige dood veroordeelt. Varianten op die thematiek lees ik in de Nederlandstalige poëzie bij onder anderen Gerrit Achterberg, Maurice Gilliams, Stefan Hertmans, Jan Lauwereyns[12] en Lucebert.

"[A]utobiotrophy" is een gedicht van het verlangen (strofe 2) en van het besef dat het ik "die ruit [is] wat jou landskap stom *maak*". De cursivering van het werkwoord is veelzeggend. Het ik-subject is het raam dat het landschap tot stand brengt. Zoals in een lens: door vervorming, gekleurd door (de beslotenheid van) de nacht. Kunnen we het gedicht lezen als een existentieel verhaal over nederigheid of omgekeerd van de menselijke hybris ("ek staan jou by hoe magtig is ek") óf als een hoopgevende parabel over de kracht van het verlangen? Voor de lezing te hoopgevend wordt, dient het afsluitende distichon in de interpretatie te worden verdisconteerd: "die een hand was die ander/tot op die kaalgestroopte swerwersfluit". Louise Viljoen interpreteert deze regels met aandacht voor de metapoëtische laag als volgt: "Daar is enersyds die suggestie van 'n vrugtelose omgang met die self (die hande wat gewas word tot op die been); andersyds ook die implikasie dat die resultaat 'n gestroopte, selfonderhoudende poësie is" (1988: 35-36). Zij vergelijkt Breytenbachs "swerwersfluit" met Nijhoffs herdersfluit. Bekend, en bijvoorbeeld na te lezen in de lijst met namen uit de Griekse en Romeinse oudheid (*Van Dale*), is dat de nomadische zanger Orpheus – het is verleidelijk om in de fluitspelende zwerver, zoals ik al aangaf in de meer biografisch-anekdotische lezing, de *persona pratica* Breyten Breytenbach te herkennen – uiteindelijk door de Maenaden aan de rivier Hebrus wordt verscheurd. Het bijvoeglijke naamwoord "kaalgestroopte" bij de "[swerwers] fluit" kan als een seksueel geladen allusie worden gelezen. De vrije erotische associatie met de "kaalgeplukte poes" van Antjie Krog (2006: 16) is helemaal voor mijn rekening maar niet zo vergezocht. Zeker indien we rekening houden met de "mikstok" als V-vormige stok in het Afrikaans, ook het deel waar de (vrouwen-) dijen samenkomen.

4. Bij wijze van besluit

Deze beschouwing gaat uit van de jij als geliefde. Maar misschien wordt toch vooral het woord nagereisd in de taal van Breytenbach (vgl. Viljoen, 1988 en Van Vuuren, 2009). Volgens Hein Viljoen in *Perspektief en Profiel* gebruikt de dichter het procedé van de permutatie: "Permutasie is die ongedanste dans van die tekens wat betekenis ondermyn, maar ook nuwe betekenis skep" (Viljoen, 1998: 281).

De permutatie of combinatie, herschikking of omkering van letters en woorden komt als schrijftechniek niet voor in "autobiotrophy". We kunnen het gedicht wel zien als een beeldrijke reflectie over taal en een reis naar het onontgonnen en alles verklarende woord. Viljoen oppert zelfs dat gedichten in de bundel *('YK')* kunnen worden ingeschreven in "die Suid-Afrikaanse tronkdiskoers" (1998: 290). Ook ik heb "die ruit" in een gevangenisdiscours en niet zozeer in een (uitdijende) spatiële context betekenis gegeven. In dat laatste geval knoop ik weer aan bij de biografisch-anekdotische lezing van de tekst. Beide benaderingswijzen, de biografische en intertekstuele (mythologische), zijn complementair en hoeven elkaar dus helemaal niet uit te sluiten. Een "mikstok" is dan ook een boomtak met twee in elkaar verankerde takken.

Het gedicht "autobiotrophy" is voor mij het verhaal van een boodschapper die tegen beter weten in de ervaring van "die koue bewe" naar de geliefde brengt maar hierin faalt. De tekst die ik naar aanleiding van een voordracht van Breytenbach als doctor honoris causa van de Universiteit Gent (december 2014) pas heb ontdekt, en die anderen al eerder vanuit een ruimtelijk perspectief of met aandacht voor de gevangeniscontext hebben gelezen (Brink, Viljoen, Van Vuuren), heeft een plaats in mijn bloemlezing met gedichten waarin de orfische thematiek een eigen wending krijgt.

Universiteit Gent/Universiteit Stellenbosch

Bronnenlijst

Breytenbach, Breyten. 1983. *('YK')*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 2000. *Lady One. 99 liefdesgedigte.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, André P. 1979. *Die poësie van Breyten Breytenbach.* Reuse-Blokboek. Pretoria en Kaapstad: Academica.

Ferreira, Jeanette. 1985. *Breyten: die simbool daar.* Kaapstad: Saayman & Weber.

Galloway, Francis. 2012. Grepe uit die uitgeegeskiedenis van Breyten Breytenbach. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: http://www.litnet.co.za/Article/grepe-uit-die-uitgeegeskiedenis-van-breyten-breytenbach. Geraadpleegd, 1 september 2014.

Goedegebuure, Jaap. 1993. "De weerklank wordt door de situatie bepaald". Breyten Breytenbach in de spiegel van de Nederlandse kritiek. *Literatuur* 10(4): 217-222.

Krog, Antjie. 2006. *Verweerskrif.* Kaapstad: Umuzi.

T'Sjoen, Yves en Jan Lauwereyns. 2003. Vivisectie van een dichtbundel. *Revolver* 119 30(2): 3-119.

Van den Bergh, Erik. 2003. Breytenbach in Nederland. In Meijer, Maaike en Rosemarie Buikema (reds.). *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980.* Den Haag: Sdu uitgevers: 345-360.

Van Vuuren, Helize. 2009. "Labyrinth of loneliness": Breyten Breytenbach's prison poetry (1976–1985). *Tydskrif vir Letterkunde* 46(2): 43–56.

Viljoen, Louise. 1988. Breyten Breytenbach se *('YK')*: 'n semiotiese ondersoek. Ongepubliseerde doktorale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Viljoen, Hein. 1998. Breyten Breytenbach. In Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1.* Pretoria: J.L. van Schaik: 274-293.

Noten

1. Een eerste aanzet voor deze bijdrage is online geplaatst in de rubriek, "Wisselkaarten" van de Zuid-Afrikaanse weblog Versindaba (15 april 2014): http://versindaba.co.za/2014/04/15/yves-tsjoen-die-koue-bewe-stilstand-en-beweging-in-de-orphische-ruimte-van-breyten-breytenbach/.
2. Aan Breytenbachs literaire productie in *Raster* hebben Jaap Goedegebuure (1993) en Erik van den Bergh (2003) aandacht besteed. Deze bijdragen zijn overwegend politiek-ideologisch en literatuurhistorisch georiënteerd. Een studie vanuit literair-institutioneel en poëticaal perspectief kan ten opzichte van deze panoramische overzichten complementair zijn. De redactie van *Raster*, meer bepaald H.C. ten Berge, achtte het werk van Breytenbach relevant voor opname in het literaire avant-garde periodiek. Het verdient mijns inziens nader onderzoek in hoeverre Breytenbachs poëzie aansluit bij het redactiebeleid en deel uitmaakt van de poëticaal-strategische positionering van *Raster* in het literaire landschap van Nederland op het eind van de jaren zestig en aan het begin van de jaren zeventig. De gedichten in *('YK')* (1983) dateren uit de periode oktober 1979-november 1982. Van Vuuren (2009: 50) merkte op dat de ontstaansperiode van de "tronkgedigte" belangrijk is voor de studie van (nieuwe) motieven en thema's in Breytenbachs poëzie.
3. Zie Brinks lezing van "6.2" in *Lotus* (Brink, 1979: 27-28) en van "Beskrywing" in *Blomskryf* (Brink, 1979: 47-48). Met dank voor de verwijzingen aan de peer reviewer.
4. Mogelijk betreft het hier zowel "hane" als "hande". In dat opzicht zou de passage refereren aan het Afrikaanstalige kindergebed 'Biesie, biesie bame'. "Ame" (amen) rijmt met "bame" en "same". Met dank aan de peer reviewer voor de intertekstuele verwijzing.
5. De Zuid-Afrikaanse publicatiegeschiedenis van Breytenbachs "tronkpoësie" is bestudeerd door Van Vuuren (2009) en Galloway (2012). In 1983 verschenen in het fonds van Taurus *Mouroir* en twee dichtbundels van "die ongedanste dans": *Eklips* en *('YK')*. In 1984 zijn *Buffalo Bill* en *The True Confessions of an Albino Terrorist* gepubliceerd, in 1985 *Lewendood* en in 1987 *Boek (deel een): dryfpunt.* Met dank aan de peer reviewer voor de bibliografische aanvulling.
6. *De ware bekentenissen van een witte terrorist gevolgd door kanttekeningen, tien gedichten en het Okhela-*

manifest (1984) is uitgegeven bij Van Gennep. Recent presenteerde Breytenbach (een selectie van) de poëzieproductie in *De windvanger. Gedichten 1964-2006* (vertaling Krijn Peter Hesselink, Laurens Vancrevel en Adriaan van Dis; Podium, Amsterdam, 2007). Deze Nederlandstalige editie is volgens het colofon gebaseerd op de Amerikaanse uitgave *The Windcatcher* (2007). Voor deze anthologiebundel putte de auteur uit de Afrikaanstalige uitgaven *Die handvol vere* (1995), *Ysterkoei-blues: Versamelde gedigte 1964-1975* (2001), *Die ongedanste dans: Gevangenisgedigte 1975-1983* (2005) en *Die windvanger* (2007). Het gedicht "autobiotrophy" is niet opgenomen in deze 'zelfbloemlezing' voor het Nederlandse taalgebied.

7. Deze lezing kan worden aangevuld met andere teksten van Breytenbach. Recent publiceerde de auteur op Versindaba "Ek het haar uit die oog verloor", waarin dezelfde orfische thematiek aanwezig is, vgl. http://versindaba.co.za/2014/04/08/breyten-breytenbach-ek-het-haar-uit-die-oog-verloor/.
8. De Hades is dan een associatie met de gevangenis of de fysieke ruimte waarin de geliefde afwezig is.
9. Een andere interpretatie is dat de "boodskapper" refereert aan de briefschrijver én aan de persoon die de boodschap verspreidt (de bemiddelaar).
10. Voor mikstok, zie *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* (Pharos). De volgende stelling van André P. Brink oor *Voetskrif* (1976) is zonder meer van toepassing op het gedicht "autobiotrophy" dat pas zeven jaar later verschijnt: "In al hierdie ruimtes is hy [de dichter] op soek na sy mikpunt: nie net doelwit nie, maar ook 'die mik in die pad' waar sy lewe uitgedraai het. Dis 'n vooruit-mik én 'n terugwaarts-mik. (En gedagtig aan vroeër werk, mag mens seker die 'mik' van die geliefde vrou ook in gedagte hou [...]). Uiteindelik is die 'mikpunt' ook: die ontwykende ek ('waar is die jý? waar is buite?') Ontwykend, omdat die mik-apparaat voortdurend niks minder en niks meer as die woord bly nie: die woord waarmee [...]"(1979: 44). In Breytenbachs beeldende werk komen ook varianten van de "mikstok" voor, zoals op het schilderij *péché de pêcheur* dat voor de cover van *Katalekte* is gebruikt. Met dank aan de peer reviewer voor deze aanvullende informatie.
11. In de metaforiek kunnen de (concrete) eenden dan misschien worden opgevat als een verwijzing naar de (abstracte) taal. Woorden zijn zoals de gedachten aan eenden die zwaar worden door het koude water. Met dank aan de peer reviewer.
12. Aan de orfische thematiek in Jan Lauwereyns' bundel *Buigzaamheden* (2002) wijd ik een korte beschouwing in T'Sjoen en Lauwereyns (2003: 23).

’n Logografie van verdwyning: Breyten Breytenbach se *vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte* (2014)

Helize van Vuuren

A logography of disappearance: Breyten Breytenbach’s* vyf en veertig skemersange uit die eenbeendanser se werkruimte *(forty five twilight songs from the one-legged dancer’s working room)

In what the poet himself identifies as “a gradual logography of disappearance” in the volume vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte (forty five twilight songs from the one-legged dancer’s working room) (2014)*, Breyten Breytenbach develops logograms, such as the “moon”, the “pumpkin”, “tongue” and “mouth”, “the severed head”, and others, to construct a collection of late work poems singular in its variety. Using the tradition of Zen poetry as well as Julia Kristeva’s* The severed head *(2012), the poet-painter’s reprinted watercolour painting on the cover is analyzed, along with references to the Afrikaans Zen “songs” contained in the volume. Subsequently an overview is offered of the longer narrative elegiac poems. The collection also contains humorous poems about poets vying for a place in the canon, and a strong dystopian series of “songs”about disillusionment with the political status quo in his fatherland and elsewhere in the world. Characteristic of this twenty-first Breytenbach collection since his debut in 1964 with* Die ysterkoei moet sweet [The iron cow must sweat]*, are also the striking series of poems addressing the increasing disability of the ageing poet.*

Aware my working room
  Is thatched and humble,
The river swallows come
 And go regardless […]
  To Fu - *Li Po and To Fu*

die smaak van die niet
die wêreld is ’n vreemde plek:
skaars opgestaan en reeds is dit aand
  Breyten Breytenbach - *met ander woorde*

1. Inleiding

Agter die bundeltitel, *vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte*, (voortaan *vyf-en-veertig skemeraandsange* genoem) met sy klem op dié

verse as "sange", skuil 'n gesuggereerde verwantskap in baie van die verse met klassieke Chinese poësie, oraal en pastoraal-landelik van oorsprong, soos ook Zen-poësie. Sentrale woorde, ook simbole in Zen-poësie, is berge, water, maan, refleksie van maan in water (illuminasie of *satori*), kraanvoël (langlewendheid), nagtegaal, en so meer.

Die proses van langsame veroudering en die gepaardgaande wegkalwering van sy taalvermoë beskryf Breyten Breytenbach in "groeimaan" (90)[1] as "'n geleidelike logografie/van verdwyning". Logografie (skrif uit woordtekens, afgelei van die Grieks "logos" en "graphein") verwys na die kuns van skriftekensisteme, waarin enkele taaluitdrukkings deur grafiese tekens weergegee word. Dié skriftekens word logogramme genoem. Sulke logografieë is herkenbaar in Chinese skriftekens. 'n Logogram stel 'n begrip daar en bestaan gewoonlik uit meerdere logografiese tekens (http://de.wikipedia.org/wiki/Logografie).

Vóór Breyten Breytenbach het die Amerikaanse digter, Charles Olson, die begrip "logographer" in sy poësie ingebring, na sy eie verwerping van ou tipes diskoers:

> A logographer writes as if "each word is physical and […] objects as originally motivating". He may manipulate a distinction between "logos" and "shout" or "tongue" […] each poem flashes its own tongue […] a formula for using language simultaneously as a mirror and a medium for the flow of energy.
>
> Olson blames Socrates for abandoning the sensuous apprehension of the concrete in favor of the rational pursuit of the abstract.
>
> The structure of Olson's assertions rests on two axioms: the value of the particular, including the particular physiology of the poet's body and the value of process including that body in motion. The particular […] is in perpetual process (Stimpson, 1974: 154-55).

Breytenbach as surrealistiese digter toon dieselfde voorkeur vir die sintuiglike en die produkte van die onbewuste, en afkeur van die rasionele en abstrakte. In sy nuutste bundel is dit nie anders gesteld nie. Die hele bundel handel oor die proses van aftakeling en veroudering, van taalvermindering van die digter se "tong" en "mond", en hoe dié proses van geleidelike fisiese "verdwyning" by hom en in sy digterlike proses plaasvind. Dáárom bied hy "sange" aan eerder as "gedigte", want sy tong en mond het onhandig geword. Hy verbeel hom in die laaste deel van die bundel die na-doodse toestand van die liggaam, die ruimte van die hiernamaals ("Anderkamer"), en open selfs die bundel met 'n vooruitskouende vers oor 'n later periode van aansienlike agteruitgang waar hy sy eie poësie slegs met moeite sal begryp: "domvinger met onbeholpe mond / kop nog stert te verstaan" (7).

Logogramme in dié bundel is "pampoen", "afgekapte kop", "maan", "verdwyning", "tong" en "mond" en ander sentrale beelde wat hopelik uit die ontleding duidelik sal word.

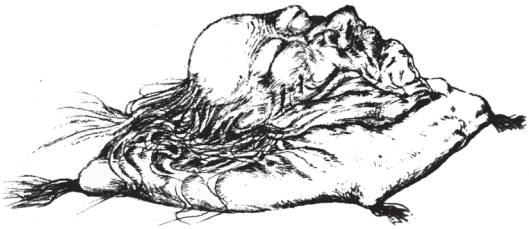
2. Buiteblad

Selde was 'n buiteblad so ter sake vir interpretasie van 'n bundel as met Breyten Breytenbach se een-en-twintigste bundel. Die afdruk van 'n waterverfskildery getiteld, "die engelaar" ('n neologisme na analogie van "martelaar", "engel" en "hengelaar") vra om eers 'gelees' te word as sleutel tot die gebundelde verse. Die "engelaar" figureer ook in *Katalekte* in "die engelaar se verweerskrif" (Breytenbach, 2012: 203), met naklanke van Krog se vroulike laatwerk-bundel, *Verweerskrif* (2006), en indirek op die buiteblad van *Katalekte* met die skilderyafdruk van die "péché de pécheur" (die "sonde van die hengelaar"), wat 'n klein vissie aanbied aan die maer, wit hond-bo-die-volmaan. In die *Katalekte*-vers, "die engelaar se verweerskrif", handel dit oor verse-maak oor "dit wat gedoem is tot verdwyning" en dié aanbied aan die leser in die vorm van 'n vis "as plengoffer" in "tekste reiner as die waarheid" (Breytenbach, 2012: 203-205). Al drie dié idees uit *Katalekte* (die bewussyn van verganklikheid, gedig[te] as rituele offer, asook die verwantskap tussen feit en poëtiese verwerking daarvan), is motiewe wat verder geneem word in *vyf-en-veertig skemeraandsange*. En hul is reeds visueel ingebed in die tekening op die buiteblad afgedruk.

Vertikaal bekyk, in die normale posisie waarin die voorblad aangebied word, is dit 'n selfportret van die digter in meditasie (half-geslote oë, vredige gesig) met 'n "langwerpige kop om vir u / 'n gedig te fabriseer", soos dit heet in sy debuutgedig, "bedreiging van die siekes" uit *Die ysterkoei moet sweet* van 1964 (Breytenbach, 2001: 15). In die plek van hare groei daar 'n dik bos voëlvere uit hierdie "langwerpige kop". Met 'n bietjie verbeelding lyk die verlengde voorhoof ook effens soos 'n krimpende sekelmaan. Dis 'n maan-gesentreerde bundel, wat aansluit by die Zen-aard (maan en maan-waarneming is sentraal in Zen-poësie) van baie van die sange.

Veertig jaar te vore het hy 'n verwante tekening van 'n slapende Afrikaanse digters-kop gemaak vir *Verse vir Opperman* (1974). Die beeld van Opperman se kop op 'n kussing suggereer drome ('n sentrale motief in die bundel), vir Breytenbach verwant aan verse-maak, en "om te vlieg": "De dichter moet vleugels hebben om te vliegen […] vleugels ontspruiten alleen aan de intieme verbinding met de liefde" (Breytenbach, 1989:34).

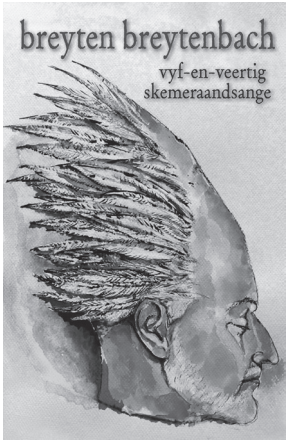
Dié tekening van Opperman se "afgekapte kop" verskyn by die digter se bydrae as oud-student, "slaap in die gedig": "wanneer ek my hoof op die kussing lê / dan gaan ek Durban toe / oor zoemende teerpaaie…



"(D)ie engelaar" laat verder ook dink aan 'n Afrika-masker[2] met vere-hooftooisel, wat aansluit by die digter se alter-ego, Blackface Afrika (14), op die eerste bladsy van die bundel. Oor een van die treffendste Afrika-maskers wat André Malraux in sy kunshistoriese boek, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* [Verbeelde museum van internasionale beeldhoukuns] (1947), naas Griekse maskers opgeneem het, skryf 'n anonieme kommentator:

De Hemba gebruikten het beeld, 'lusingiti' genaamd, in het kader van de voorouder-cultus. De voorouder-stichter is afgebeeld met een ringvormige baard. Hoewel het beeld geen echt portret is van de overledene verwijst het wel naar de status en identiteit van een persoon die voor hun gemeenschap een leidersrol heeft vervuld. Zijn geloken ogen zijn gericht op een andere wereld van waaruit het waakt over zijn levende nakomelingen. (http://www.collectieantwerpen.be/component/option.com_memorix/)

Ook "die engelaar" het 'n soortgelyke verlengde voorhoof, 'n "ringvormige baard" en feitlik-geslote oë gerig op 'n ander wêreld.



Die Afrikaanse digter se rol as "openbare figuur" (Galloway, 1990) met dekadelange intellektuele deelname aan debatte oor die Suid-Afrikaanse politiek en kultuur, in die media maar ook deur sy kreatiewe werk, is ook onbetwisbaar. Via dié leiersrol kan die veredos ook as die hooftooisel of kroon van die digter gesien word. In *Papierblom* (1998), geskryf onder die versamelnaam vir Afrikaanse digters "Jan Afrika", het hy al verwys na die "hoofbedekking" en "brandende hoed op sy kop" waarsonder hy die "donker stroom" sal moet oorsteek (vgl. "die drif", Breytenbach, 1998: 139). Die digterskap word gemerk deur "'n soort digterskroon, wat moet oorgaan op ander individue as die digter sou sterf" (Van Vuuren, 1998: 13). Maar terselfdertyd is 'n kroon van 'n "hand vol vere" in die Breytenbach-oeuvre ook 'n "hand vol niks", vol leë beloftes, soos in "die hand vol vere" in *Kouevuur* van 1969 (Breytenbach, 2001: 184-185). Dit plaas die fokus op 'n sentrale procédé in die bundel, soos in die hele oeuvre: die Zen-Boeddhistiese intieme verwantskap tussen wat uit Westerse perspektief oënskynlik teenoorgestelde pole is – niks en alles, die Niet en die Al, lewe en dood, verrotting en vrugbaarheid.

In dié 2014-bundel kontrasteer die wit, nogal jeugdige gesig op die buiteblad op soortgelyke wyse skerp met die verwysing na Blackface Breytenbach op bladsy sewe (soos die "albino terroris" van die tronkoutobiografie uit 1984), en die "Swartgesig / en Beweborsie breytenbreytenbach / Stotterstok" in sang 6.2 (22). Dit roep die ondertitel op, met die "eenbeendanser" wat verwys nie net na Rimbaud met die kouevuur in sy been wat geamputeer moes word en uiteindelik sy dood gekos het nie, maar ook eksplisiet na Breytenbach se vers 27 in die Zen-Boeddhistiese versameling, *met ander woorde* (Breytenbach, 1973: 27):

wanneer ou bote sink
hou hulle áán vaar
al onder die waters langs

en ek moet verder leef
op mý dood gestut
soos 'n eenbeen op sy wandelkruk

Dood en lewe is intens verstrengel en die digter is in dié opsig 'n gestremde – hy "ly" aan verganklikheid, ouderdom en aftakeling – en het die dood wat wag as enigste kierie (of sekerheid). So skryf die 34-jarige digter indertyd al… *[V]yf-en-veertig skemeraandsange* sluit nou aan by *met ander woorde*, in die Zen-aard daarvan. So kan die digter se beskrywing van 'n meditatiewe gesig van iemand in *zazen* (vgl. die vooraf-brief, Breytenbach, 1973: ix) net so gelees word as 'n beskrywing van "die engelaar"-afdruk op die voorblad van die jongste bundel: "sy mond is toe […]; sy oë is half-geslote […]; sy ore is tóé […]; dis asof sy neus dood is […]

Hy ontken nòg syn, nòg on-syn".

Maar te oordeel aan die rooierige verf onderaan die getekende nek op die buiteblad, kan dit ook 'n afgekapte kop voorstel, nie 'n onbekende motief in die Breytenbach-oeuvre nie. Een van die tekeninge uit die tronkperiode, getiteld "par ses mouvements Durga (Kali) redonné la vie au cadavre…" ("deur haar bewegings gee Durga [Kali] weer lewe aan die kadawer…"), afgedruk in *Vingermaan* (1980), toon die Hindoeïstiese moedergodin, Kali, met 'n afgekapte kop van Breytenbach aan een van die vier arms. In dié konteks suggereer die afgekapte kop vernietiging deur die godin – niks ontsnap aan verganklikheid nie:

Deur haar bewegings verteenwoordig sy kosmiese energie in 'n heelal altyd aan die beweeg deur tyd en ruimte[3].

In *Boek* (Breytenbach, 1987: 31) staan te lese: "om […] die afwesige verstand sy beste klere aan te trek en voor te stel aan die gaste in die huis van die poësie" ("Vra vir die Doper se kop, my kind").

En inderdaad, in sang 36.1 (88) bied die digter 'n treffend-skokkende siening van die Johannes die Doper-motief soos gekoppel aan die libidinale en kreatiewe:

maar hoeveel keer moet ek die afgekapte kop
wat stink na vis
op die silwer skottel van die maan
na jou bring
voor jy jou lende ontsluier, vrou
en naak vir my dans?

hoeveel keer moet ek nog die tong
doop in die vers se wonde?

Dié populêre motief is geskilder en geteken deur min of meer al die bekendste kunstenaars in die Westerse kunsgeskiedenis. Julia Kristeva gee in *The Severed Head* 'n katalogus van werke en kunstenaars (2012: 69-71). Lucas Cranach het selfs, op grillig-obsessiewe wyse, oor en oor onthoofde koppe geskilder. Saam met die afgekapte kop-motief gaan die motief van die *femme fatale*, Salomé, wat in "die gedanste dans" (87) met haar "sewe sluiers"-dans figureer, soos elders in die bundel. Breytenbach se onthoofde kop roep egter ook die Oosterse Tantriese tradisie op, as 'n mens dié motief in sy werk in gedagte hou, met onder meer *Die Vingermaan*-tekening. Verwant hieraan is sy vroeëre werk. Op 12 Maart 1963 is een van die laaste mense in Parys gefusilleer. Hieroor het die digter-skilder indertyd geskryf in *Katastrofes* (2001: 75) en een van sy eerste skilderye van drie afgekapte koppe gemaak, skryf Sandra Saayman (2013: 8) in *Breyten Breytenbach. A Monologue in Two Voices*. Wat in die poësie dus maklik onopgemerk sou kon bly as motief, dié van die afgekapte kop, is wanneer dit saamgelees word met Breytenbach se kunswerke, 'n redelik prominente aspek daarvan, net soos die maskers.

Dié hele bundel uit 2014 staan in die ban van maan-gerigtheid. Daar is 'n maternale inslag, met die maan as die Groot Moeder-godin van die kosmos, soos in prehistoriese tye:

> In relation to human consciousness at the time, the image of the Great Mother was numinous and all-powerful. This was the phase in human evolution when rituals were devised to keep the community in harmony with her life […] (Baring 2013:66).

Ook die gepersonifieerde "gedig" en die "dood" (as Jantjie Dood) verskyn in dié bundel in vroulike gedaante.

Die buiteblad kan egter ook horisontaal en bietjie op 'n afstand bekyk word, met die veredos en verlengstuk van die voorhoof, wat dan die voorkoms van 'n vlerk het.

Hiermee aktiveer dit die sentrale begrip in die digter se oeuvre van kreatiwiteit as "om te vlieg", soos 'n engel of 'n voël. Die laaste twee begrippe is albei sentrale motiewe in die bundel: die engel in die eerste sang, die digter as voël (nagtegaal) in die tweede sang. (Seker ook nie onverwant aan dié tentatiewe eerste poging tot 'n uitleg van die Breytenbach-skildery nie, is dat die woord vir voël in Chinees, "niao", ook penis beteken.)

Onderstebo gedraai, sien sommige lesers in die verlengde van die voorhoof dan die klein gesiggie van 'n ou Oosterse Zen-meester (met dofweg aangedui 'n klein donker mondjie, 'n stringerige baardjie daaronder, en daarbo 'n oog). Alles weliswaar erg gestileer, soos die afbeelding van 'n Oosterse, vroulike gesig-met-hoofbedekking (net na die tekening van die bejaarde Zen-meester) daaronder.

In normale vooraansig beskou, met die groot digtergesig na onder, lyk dieselfde Zen-meester-ogie na 'n derde oog in die voorhoof van die selfportret.

Die skildery afgedruk op die buiteblad is 'n lyntekening met waterverf, veel strakker en eenvoudiger as die gewone medium, olieverf, waarin Breytenbach dikwels werk. Dit staan nader aan Zen-skilderkuns:

> [I]n all genuine Zen art, calm replaces restlessness. In Zen painting there are only the essential strokes, the space surrounding them being filled in by the mind […] (Stryk, Ikemoto en Takayama, 1973: xlvi-xlvii).

So ook in Breytenbach se lyntekening. Alle onnodige ekstras is gestroop, met slegs 'n paar lyne, en veral geaksentueer die surrealistiese lang voorhoof met die vlerk van voëlvere.

Teken (of: 'n tekening, om te teken) veredel en verlig ("drawing ennobles and lightens", sê Kristeva, 2012: 70). Wanneer 'n figuur so met 'n paar lyne geteken word, laat dit veel aan die kyker se verbeelding oor:

> The graphic artist relies heavily on supposedly familiar texts, *which the reader is implicitly commended to read*, but that are found in the drawing, more or less freely interpreted, realized in the strict sense of the word, "figured" […] *give-and-take between past and present, text and image* (2012: 74) [my kursivering – H.v.V.].

So is dit in die afbeelding van "die engelaar". Die leser van die bundel word by implikasie gevra om die waterverftekening te interpreteer aan die hand van die digterlike oeuvre. Dit gaan hier ook oor die digter se lewe wat hy in sy woordwerk en skilderwerk – in woorde en in "lappe" (lees: "doeke", skilderdoeke, en sketse op papier, soos in die tronk) vasgevang en "neergelê" het. Die voorblad-illustrasie is 'n ekstra visuele "teks" – woord en beeld staan in intieme wisselwerking: nie net die "sange" of verse in die bundel met die voorblad nie, ook met die hele oeuvre van skilder- en woordwerk. Dit is veral so omdat die oeuvre volgens eie segging in die laatwerk al hoe nader aan afsluiting kom. Of die waterverf-tekening esteties geslaagd is of nie, is nie ter sake nie. Wat tél, is dat dit daar is vir visuele interpretasie saam met sy digkuns, soos sy skildery-reekse in "Cadavre exquis" (2000-2012), "Voormoeders en voorvaders" (Amsterdam, Junie 2011), "Ombre exquis" (Wellington, Maart 2012) en "Maanfabet: The first letters of stonetalk" (Spier-landgoed, Mei 2013). Die aspekte wat volgens die tekening vir hóm as "leser" van belang is in sy eie werk, as 'n mens die tekening dekonstrueer soos in hierdie tentatiewe poging, is 1) die "om te vlieg"-idee van kreatiewe denke (vlerk-, voël- en engel-motiewe); 2) die "afgekapte kop" (slagoffer, martelaarskap, maar ook profeet soos Johannes die Doper, herkenbaar in *Papierblom* se Jan Afrika; hiernaas ook die doelbewuste "afwesige verstand" in die "huis van die poësie", *Boek*, 1987: 31); 3) Zazen se meditatiewe blik en Zen-perspektiewe; 4) libidinale energie as voedingsbodem vir kreatiewe skryfwerk (puntige, fallus-agtige voorhoof of "langwerpige kop"); 5) Afrika as voedingsbodem vir sy oeuvre (Afrika-masker suggestie). 'n Mens sou nog ander kon byvoeg, soos: 6) die digterskroon van "Koong Byten" ("Koning Breyten") in *Die windvanger* (Breytenbach, 2007: 152); 7) die derde oog-motief; 8) 'n doodsmasker, en so meer volgens elke leser se eie assosiasies en kennis van die Breytenbach-oeuvre.

Die outobiografiese inslag van sy werk, skilderkuns sowel as woordkuns, word benadruk in sang 13 (41):

> ("hoekom skryf jy nie jou lewe nie")
>
> as jy maar wou kyk
> sou jy sien ek lê
> my lewe neer

oral lappe en die geheen
en weer skuiwe mondvaarte
die sterre gevang
en aan die nek gehang
net voor wegvaag se klaarte
[…]
so tussen die woorde
as jy maar sou kyk
hoe verbleik die lyk
geslanggraat as windklank
in die boord
soos alles en met almal
altyd al

Die digter beklemtoon die "neerlê" van sy lewe, wat dubbelsinnig is: dit suggereer die inbed van die lewe in woord en beeld, maar ook die klaarmaak met lewe, die finale skof, net voor "wegvaag se klaarte". Dié laaste frase is aan die hart van die bundel, 'n eufemisme vir die dood. In "groeimaan" word dit die "geleidelike logografie van verdwyning". In *vyf-en-veertig skemeraandsange* skep die digter sy eie logogramme wat nader aan ideogramme is, komplekse simbole wat begripsdraend is, soos "maan" vir ideale, drome, vervulling, "voël" vir digter, of "tong" en "mond" vir poëtiese uitdrukkingsvermoë. Hy skep 'n nuwe diskoers, met eenvoudiger woordeskat, anders as "gedigte" bied hy hier "sange" aan – dikwels eenvoudiger tekste, soos die lirieke van 'n lied en ook meer musikaal. Daar is kort verse wat direk aansluit by die Zen-tradisie (sange 9.2, 12.3 en 12.4, 14 en 14.1, 24.3), terwyl die meeste verse met hul maan-georiënteerdheid en natuurbewussyn 'n sterk Zen-geur adem, tipies van Chinese en Japanese Zen-poësie van die vroegste tye af.

Die afgekapte kop as beeld is soos 'n ikoon, dit is 'n *representasie.* In prehistoriese tye het mense "effigies" gebruik as hulpmiddel om hulle teen die wêreld van geeste en die nag te beskerm. Dié primitiewe beelde of "effigies" vind ook in die laaste tronkbundel neerslag: "Effigie Doegong" heet die voorlaaste afdeling in *('Yk')* van 1983 (2005: 412-421), en dit bevat 'n tiental verse, meesal deur die 42-jarige digter vir die bejaarde en gestorwe skrywers en digters van die vroeë tagtigerjare, die jonger digter se "voor-vaders": Jan Rabie, Rudi Kopland, D.J. Opperman, Uys Krige, en I.D. du Plessis. In die voorlaaste vers, "Wat tel", verwys hy na hierdie reeks beelde van 'n haas uitgestorwe spesie, soos die doegong-soogdier, as sy "literêre poppe" – dus sy vertaling in Afrikaans van "effigies" – voorbeelde en beelde om oor na te dink, ter inspirasie en bemagtiging. Laastens noem hy Lorca, Rimbaud en Majakofski. Sulke ikone of poppe ("effigies") wil nie 'n lewensgetroue objek uitbeeld nie, maar eerder besinning en kontemplasie van die leser ontlok:

> Drawing [...] makes something exterior visible and suddenly perceptible to the artist and nevertheless so intimately connected to the viewer that it registers equally absolute and singular, as proof. Operating with only the given means – lines and spaces – the drawing not only links contemplation to action but also […] the drawer to the viewer, in the striking certainty that together they create the visible (Kristeva, 2012: 1).

Een funksie van die Breytenbach-onthoofde op die voorblad is waarskynlik om kontemplasie by die leser te ontlok oor ons aller verganklikheid. Nog ’n moontlike suggestie is dat die ‘lossny’ van die kop van die res van die liggaam, uitskakeling verbeeld van die denkende hoof van die liggaamlike, en van sintuiglike waarneming en onderbewussyn in meditasie, droom, en by die kreatiewe proses. Daarmee voeg die digter nog ’n “literêre pop” by die reeks hierbo genoem in *(‘Yk’)* – ’n galery van Afrikaanse en internasionale gekanoniseerdes – soos wat jagters vroeër hul gemonteerde trofeë van bokkoppe in hul huise opgehang het. Maar hier is dit die galery van die Afrikaanse digkuns en die gemonteerde koppe van die voor-vaders. Hy voeg homself daarby, al lewe hy nog, vir die geleentheid van sy vyf-en-sewentigste verjaardag, en bied vyf-en-sewentig verse aan vir die geleentheid (nie vyf-en-veertig soos die titel speels konstateer nie – dis minus die vertaling van gedig 26.1 en sonder die ongenommerde gedig in kursief vooraf). Die doegong-seremonie van die Torres Seestraat-eilandinwoners[4] uit 1880-1889 is volgens die vroeg negentiende-eeuse antropoloog, A.C. Haddon, voorafgegaan met ’n magiese beswerings-dans-en-sang waarby houtmaskers met menslike gesigvorme gedra is om die gevare van doegong-jag (doegongs word tot driehonderd kilogram swaar, en is verwant aan walvisse) met harpoene te besweer (Haddon, 1907: 324 & 341):

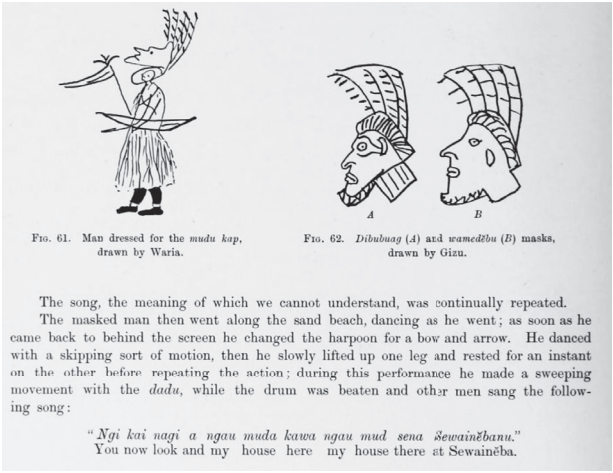


FIG. 61. Man dressed for the *mudu kap*, drawn by Waria.

FIG. 62. *Dibubuag* (*A*) and *wamedēbu* (*B*) masks, drawn by Gizu.

The song, the meaning of which we cannot understand, was continually repeated.

The masked man then went along the sand beach, dancing as he went; as soon as he came back to behind the screen he changed the harpoon for a bow and arrow. He danced with a skipping sort of motion, then he slowly lifted up one leg and rested for an instant on the other before repeating the action; during this performance he made a sweeping movement with the *dadu*, while the drum was beaten and other men sang the following song:

"*Ngi kai nagi a ngau muda kawa ngau mud sena Sewainēbanu.*"
You now look and my house here my house there at Sewainēba.

Dié gegewens is verhelderend vir die bundel waarin die "gedanste dans" (sang 36, 86), die afgekapte kop en "masker" sterk figureer – maar ook vir die rol van literêre voormoeders en voorvaders in Breytenbach se oeuvre, soos in die "Effigie doegong"-reeks in *('Yk')*.

Opvallend in die toeligting tot die uitstalling "Maanfabet: The first letters of stonetalk" (by Spier in Mei 2013), is die digter-skilder se beskrywing van die langsame kreatiewe proses wat hy ondergaan het, van leer hoe om kommunikasie-tekens te ontsyfer met beelde. En dit is op dié punt dat die bundel meer sin begin maak, omdat hier gewerk word met opvallende beelde wat oor en oor voorkom: maan, nag, voël, engel, vlerk, dood (donkerword, wegvaag, verrot), berge, droom, hemel, water, tong, aarde, wolke, as en sing. Dié beelde kan as boustene of logogramme gesien word in die "geleidelike logografie van verdwyning" wat die bundel beskryf as 'n *rite de passage*, 'n oorgangsritueel tussen lewe en die onafwendbare, steeds digterby-komende dood van die vyf-en-sewentigjarige digter.

3. "Grootsterfenis": Exultate, jubilate!

Die fundamentele onsigbaarheid van die dood (die angs daaroor en die plesier van denke se triomf daaroor) sien Kristeva as beginnende by die voorstelling van die sigbare – soos in 'n afgekapte kop, van Johannes die Doper, of van die digter-skilder Breytenbach (Kristeva, 2012: 4). Thanatos en Eros is nie ver van mekaar verwyder nie – is daar miskien iets van die libidinale energie ingebed in die fallus-agtige verlengde voorkop? Of gaan dit te ver? Sonder libidinale energie is kreatiewe energie waarskynlik minimaal – en is hier nie 'n suggestie van 'n voëlkop-agtigheid in die waterverftekening nie? Die belangrikste aspek van konfrontasie met 'n afgekapte kop waarop Kristeva egter wys, is dat in 'n gevoelswêreld waar verganklikheid 'n daaglikse gegewe is, dié konfrontasie met die afgryse van 'n skedel die sakrale sfeer oproep, in meditasie oor die dood. Uit voorstelling of uitbeelding van die fisiese gruwel van 'n hoof sonder liggaam, of 'n skedel, kom sakrale bewussyn en aanvaarding van die onsigbare na vore:

> There is something beyond death, the artistic experience says, there is resurrection: it is nothing other than the life of the line, the elegance of the gesture, the grace or brutality of colors, when they dare to show the human threshold. Decapitation is a privileged space. *Exultate, jubilate!* (Kristeva, 2012:75).

Wat die buiteblad-illustrasie dus ook altemit implisiet oordra via die sentrale kenmerke van die Breytenbach-oeuvre kreatief daarin verwerk, is aanvaarding dat die digter-skilder se oeuvre na sy fisiese dood sal bestaan. (Nog 'n siening hiervan

is te vinde in denke oor die "spirituele", soos in Anne Baring se *The Dream of the Cosmos* [2013] en die gepaardgaande tradisie – Zen is ook deel hiervan – wat glo aan 'n heelal waarin dood – en die ego – 'n illusie is.) Die werk sal oorlewe, al sterf hy ook. Dit is waarskynlik 'n nuwe bewussyn in die Breytenbach-oeuvre, 'n aanvaarding wat vertroosting bied op weg na aanvaarding van die eie dood. Dié insig word in ieder geval deur hierdie bundel gesuggereer in die versameling se groter sereniteit as in voorafgaande laatwerk (Viljoen, 2014: 6). In *vyf-en-veertig skemeraandsange* word kalmte bereik deur die erkenning dat die werk sal voortbestaan lank na die eie dood en andersyds berusting gevind deur Zen-meditasie en -perspektiewe.

4. Afrikaanse Zen-poësie

Die ingekorte, beperkte woordeskat in baie van die verse dui op 'n belemmerde geheue (weens ouderdom of 'n siekte), soos wat die digter self suggereer in sy bundel (en in vorige laatwerk-bundels soos *Die beginsel van stof* [2011] en *Katalekte* [2012]). Wat egter wel steeds ook in gedagte gehou moet word by die lees van die bundel en die struktuur daarvan (woordeskat gebruik en ruimtes beskryf), is dat dit Afrikaanse Zen-poësie is, in die tradisie van die Chinese en Japanese voorgangers van eeue her (die 1973-bloemlesing van Stryk, Ikemoto en Takayama dek byvoorbeeld verse vanaf die negende tot die vroeg-negentiende eeu). Dié tradisie gebruik by voorkeur kort vorme soos die haiku in vier dominante modusse: 1) isolasie (Sabi), 2) armoede (Wabi), 3) weemoed (Aware) en 4) mistieke kalmte (Yugen). Daar is gedigte oor algemene onderwerpe, maar opvallend is die subgenre van illuminasie-verse (satori) en veral die tradisie om 'n vers te skryf kort voor die eie sterfte in rituele doodgaan-gedigte ("weggaan"-verse heet dit in *vyf-en-veertig skemeraandsange*). Treffend is so 'n weggaan-vers van die Chinese meester, Etsuzan (Stryk, Ikemoto en Yakayama 1973: xliv):

> Light dies in the eyes, hearing
> fades. Once back to the Source,
> There's no special meaning –
> Today, tomorrow.

Die "Source" verwys na die dood, of die "Yellow Stream/fountain", soos wat die dood ook in die Zen-tradisie bekend staan – en sluit so aan by die denke oor die dood wat 'n preokkupasie in die bundel is.

Of Breytenbach weens 'n belemmerde geheue gekies het vir "sange" in die Zen-tradisie (gefokus op natuur, maan-kyk, doodsverse en weggaan-gedigte)

eerder as ’n vollediger woordeskat, soos in “gedigte”, is ’n ope vraag. Wél is dit duidelik dat die woordeskat ingekrimp het (of doelbewus ingekrimp is om in die tradisie van Zen-poësie te pas?). ’n Beperkter woordeskat sou dan funksioneel wees vir Zen-poësie en vir “sange”. Dis gedoen omdat “tong” (“langue” in Frans, dieselfde woord as vir taal) en “mond” (die setel van die die tong en dus van taal en spraak), volgens die digter, nie meer ten volle funksioneel is nie. Hul lê hom aan bande. In “kodisil” (92) word dit helder geformuleer:

> my woorde slyt weg in die takelwerk
> […]
> wat ek sê maak minder sin
> maar met wyer mond en met tong
> uit die weg is daar tog nog
> die genesende genadekring van sing

Hier is ’n sydelingse verwysing na Opperman se digter, “geëiland […] met horisonne en verlange” wat snags sy verse skik sodat hul “groei tot boeg en mas/en takelwerk” (vgl. “Digter” uit *Negester oor Ninevé* van 1947, Opperman, 1987: 99). Breytenbach se weg-geslete woorde is nog heeltemal geskik om mee te “sing”, beweer die digter, al dan nie vir verwikkelder gedigte nie – daarom die aandrang in die titel en in die erkennings agterna in die bundel dat dié verse slegs “sange” is, niks meer nie. (Dit roep miskien die film oor belemmerde spraakvermoë, *The King’s speech* van 2010, in die geheue, met King George as hakkelaar wat deur sy spraakterapeut aangeraai is om dan maar wat hy wil sê, liewer te sing). Die digter gebruik “sange” hoofsaaklik in die Zen-tradisie om oor sý gewaande of werklike belemmering met gedigte-maak te kom. Met ’n digter soos Breyten Breytenbach baat dit die leser egter om nie te aanvaar “dat er staat wat er staat” nie – soos die foutiewe aanduiding van 45 eerder as die korrekte 75 “sange” van die bundeltitel al waarsku...

5. Woordgebruik

Die hoë frekwensie van sekere woorde in die bundel, soos dood en sinonieme (“wegvaag”, “verrot”), en die maan (in al sy fases), val op. Vreemd was bowendien die opmerking deur een van die eerste resensente dat die bundel “romanties-liries” sou wees (Visagie, 2014). Dat ’n surrealistiese digter van twintig bundels plotseling in die een-en-twintigste bundel in ’n romanties-liriese styl sou skryf, is moeilik om te glo, tensy as ’n slim tegniek vir ’n besondere effek of met ’n besondere doel, of oorblyfsels uit ’n onderste laai en in jeugjare her geskryf. By nadere ondersoek het die natuur-gerigtheid en die byna obsessiewe dophou

van die maan tydens die net meer as ’n jaar waartydens die bundel geskryf is (volgens gedateerde verse) opgeval. Wat ’n ondersoek na die woordeskat opgelewer het, word hier kortliks weergegee, met kernwoorde gerangskik vanaf mees voorkomende tot minder voorkomende (slegs woorde wat opgeval het in die leesproses is nagegaan, gevolglik maak die lys geensins op volledigheid aanspraak nie):

dood (inbegrepe wegvaag/verrot/verdwyning) = 76
nag = 56
lig (42) & vuur (12) = 54
voël (35) & vlerk (16) = 51
maan = 41
dag = 27
berg = 21
droom = 18
hemel = 18
swart = 18
water = 17
tong = 14
aarde = 13
wolk = 12
as = 14
sing = 15
wit = 16

Gerangskik volgens wat by mekaar hoort, sou die lys só daar uitsien, in volgorde van die aantal kere wat dit voorkom, met “verdwyning”, dood en verwante sake in die meerderheid.

1. a) verdwyning
   b) dood
   c) as
   d) swart
   e) nag
   Totaal = 164

2. a) lig & vuur
   b) maan
   c) engel
   d) hemel

e) dag
Totaal = 152

3. a) voël & vlerk
b) berge
c) water
d) aarde
e) wolke
Totaal = 114

4. a) mond
b) droom
c) tong
d) sing
Totaal = 71

Dié resultate roep onwillekeurig D. J. Opperman se stuitige versie in *Kunsmis* (1964) op, "Hoe om 'n bundel Chinese poësie te skryf" (Opperman, 1987:271):

Skryf op snippertjies papier:
berg, *bamboes* en *blom*,
verder: *boom* en *stroom* en *droom*,
en skommel telkens om.

Amusant genoeg kom twee van die ses woorde op die *vyf-en-veertig-skemeraandsange*-lys, "berg" en "droom", in die Opperman-kwatryn voor… Dié tipe landelik-pastorale eenvoud wat Opperman satiriseer, is egter presies die aard waarin Zen-wysheid deur eeue weergegee is. In Tokken (1244-1319) se sterfte-gedig klink dit so (Stryk, Ikemoto en Yakayama, 1973:76):

Seventy-six years,
Unborn, undying:
Clouds break up,
Moon sails on.

Die ongeërgde voortgang van die natuur se roetine en die ongeërgdheid van die heelal teenoor dié wat aan die einde van hul lewe kom, kan kwalik sterker uitgedruk word. En in so weinig woorde. Wie sou wil sê dat dit nie besonder gedronge en poëties is nie?

Sulke eenvoud beoefen Breytenbach ook in sy jongste bundel (30):

9.2
die omlynings van pyn
so onmiddellik vas
geskryf en ingeheim
in die kwatryn

Dié vers skakel intertekstueel met een van N.P. van Wyk Louw se *Tristia*-verse (1962:107), maar is geensins daarvan afhanklik vir betekenisgewing nie:

Ringmure wit om wingerde
ons hart bly soos 'n ring gesluit
maar oop en buite bakens is die pyn

Mooier, blywender en treffender as Louw se tersine kan dit skaars in enige taal, en ook boonop oer-Bolands, oer-Afrikaans. Visueel in beelding (wit ringmure om wingerde) suggereer dit ook intense emosie. Breytenbach se kort Zen-vers is meer abstrak, maar ook treffend rondom die begrip van die "geheime" pyn – waarskynlik word die vers wél verryk deur die intertekstuele skakel, dis moeilik om dit daarsonder te lees as 'n mens eers die assosiasie-skakel gemaak het. Sy "sang" het egter 'n kunsteoretiese kinkel wat nie in Louw se tersine voorkom nie. Dit sluit boonop aan by die idee van die vers as "wond" wat "stink na vis". Reëlmatig kom daar in die bundel verwysings voor na die "stank van ontbinding" (23, 53, 82) en "woordverval" (Breytenbach, 2012: 40).

Nog so 'n eenvoudige vers met filosofiese en kunsteoretiese inslag, wat ook met Louw se *Tristia* (1962) in gesprek tree, is "14. skryf" (42):

wanneer jy uitasem genoeg is
op pad van nêrens na nêrens
gaan staan jy stil om te luister
hoe gebeur die êrens van skrywe
in die stof

Hierin weerklink Louw se slotreëls uit "Ex unguine leonem" (1962:12):

Iets staan in sterre-en-helderte geskryf
en ek skryf ná in stof.

Ook die "doodgereënde vuurmaakplek" en koue vuurmaakplekke in die "onthou"-gedig oor gedeelde buitelug-tye met sy gestorwe broer, "33. NS: Basjan" (80), skakel met Louw, spesifiek sy onvergeetlike "Klipwerk"-vers:

die swart klip waar jou vuur was
is byna dood gereën […]

In Breytenbach se 'in memoriam' figureer 'n mak kraanvoël wat sy broer orals volg, op ironiese wyse 'n Zen-simbool van 'n lang lewe (en soms ook van wysheid) (http://www.onmarkproductions.com/html/japanese-gardens.shtm).

Ook die pragtige vers 14.5 het 'n ars poëtiese kant, geskakel met 'n elegiese toon oor menslike verganklikheid, soos ook te vinde in Tristia (die titel beteken letterlik "van droewige dinge" terwyl die tweede afdeling getitel is "elegiese verse", en verse soos "Miskien moet jy liewer klaarmaak vir sterwe" bevat, Louw, 1962:82). Ook Breytenbach skryf 'n kunsteoretiese "sang" oor gedagtes "in woorde" in die aangesig van die nietigheid van 'n menslike lewe teenoor "die ewigheid van nie-syn" (43-44):

nog 'n dag gewen op die ewigheid
van nie-syn / nog 'n wolk gesien
[…]
nog 'n gedagte in woorde gedink
blinklyf uitgesleep op papiersand /
'n vis wat weer sal sink /
[…]
nog 'n asemstoot gewen
teen die onsedelike
oneindelikheid
van nie hier wees nie

Laaste in dié reeks is vers 24.3, "hy wat dink hy verstaan" (62). Dis 'n kwatryn van 'n besondere gestrooptheid wat in die register van minimalistiese Zen-poësie geskryf is:

hy wat dink hy verstaan
sit die pot mis
maar hy wat verstaan
sit langs homself

Dit roep die kort liriese invoegsels in "Groot ode" deur Van Wyk Louw (1962: 124) in die geheue:

Ons weet nie ons weet nie
hoe ver die liefde lê nie

die wat sê die weet nie
die wat weet die sê nie
[my beklemtoning – H.v.V.]

Hoe ook al, albei kwatryne is gebou om die tipiese paradokse in Zen-wysheid en -poësie ingebed.

Waarskynlik toets die digter met dié minimalistiese verse die grense van die poësie. Hy skryf naas die gestroopte verse in die Zen-tradisie ook ander, meer verwikkeldes, soos die grusaam-enigmatiese "die uitnodiging vir ete" (49) en "die woordongeluk" (77). Daar is ook humoristiese verse. Humor is egter wel deeglik deel van Soto Zen waartoe die digter behoort (Breytenbach, 1987: 74). Die besonder humoristiese hengelkompetisie-vers (17-18) oor digters as hengelaars met rare soorte aas, geskoei op die stramien van die populêre liedjie uit 1960, "Die Lappop" (oor 'n weggegooide lappop op die ashoop saam met "'n stukkende skoen, en 'n vrot pampoen"), het boonop 'n sterk satiriese effek ten opsigte van digters-in-mededinging en daarmee geïmpliseer, die binnekort verstote ou digter (soos 'n ou lappop).

6. Chronologie, vers-datering en maanfases in *vyf-en-veertig skemeraandsange*

Teenoor die ongedateerde minimalistiese Zen-verse in die bundel, is daar vyf gedateerde,[5] meesal langer narratiewe gedigte. Dié verse is van die boeiendste in die bundel en vorm saam met twee later verse, die prosagedig "Die gedig" en "maanhartvreetsiklus", die ruggraat van die bundel in terme van die narratiewe opbou, ook in terme van kwaliteit. Hulle is nie chronologies volgens ontstaansdatums gerangskik nie, maar achronologies ingedeel. Uit dié vers-datering kan 'n mens aflei dat hul geskryf is tussen 18 Augustus 2012 en November 2013. Ook die stand van die maan word telkens beskryf, sodat hul 'n patroon vorm:

1. sekelmaan: "Die hand se oggendbewegings", 18 Augustus 2012 – pp. 36-38 (12.1 praat van 'n "bleekgeskuurde dolosmaan")
2. "kwynmaan": "16 September 2012" – pp.23-26 ("laas week se maan van vuur/is nou pampoenswart gesoen van verrotting")
3. volmaan: "die *zar*-partituur", 27 Desember 2012 – pp.14-16 (die maan as "troukaart" en "droomatlas")
4. sekelmaan: "die woordongeluk", 21 Junie 2013 – pp.77-78
5. sekelmaan: "hierdie woorde", November 2013 – p.96

Met behulp van die datering by die gedigte kan die maanstand op daardie datum op 'n maanfase-kalender agterhaal word.[6] Waar die maanfase in die gedig nie aangegee is nie, soos in "die woordongeluk" en "hierdie woorde", is dit nagegaan. Die fases volg – in pas met die chronologie van die gedigte soos hierbo weergegee – op mekaar, met die moontlike suggestie dat die donkermaan uiteindelik wag, anderkant die laaste vers, as beeld van die dood (afwesigheid of uitwissing van lig).

Wat in terme van die narratiewe draad van die bundel by dié reeks hoort, is die "maanhartvreetsiklus"(58). Die titel suggereer die stand van die maan: die vierde kwartier waarin die maan begin verdwyn en 'opgevreet' raak ("jy sal my afskil, soos die maan donkerder word"). Dit kan gesien word as parallel of logogram vir hoe die digter se 'lig' begin taan, sowel sy lewe as sy teenwoordigheid of statuur as digter. Ook die prosagedig "die gedig" (84-85), met sy verbeelde bestaan in 'n na-doodse ruimte, hoort by die voorafgaande reeks. Dit sou logies wees dat dit die 'donkermaan'-fase verteenwoordig, maar op ironiese wyse is alles hier "wit": 'n "eindelose ruimte […] neutraal en wit". Dit suggereer iets soos "witsig" (Eng."whiteout", na analogie van "blackout", 'n weerstoestand in 'n arktiese area waarin geen objek 'n skadu gooi nie, die horison nie gesien kan word nie, en slegs donker objekte sigbaar is). In Cornelius van der Merwe se *Witsig* (2000) stel die titel die dood voor, ook so vreemd paradoksaal as teenhanger vir "die swart gat" van die graf , met die niet "aan die ander kant":

> in die swart gat bly die niet
> weer aan die ander kant van die
> groteske oop wit ruimte
> tot woorde oplaas alles vol laat
> om dit vir die nageslagte agter te laat.
> (Van der Merwe, 2000: 75)

In die outobiografiese kode van die bundel vorm "die woordongeluk" (77-78) die klimaks wat dui op 'n ernstige versteuring in die digterlike gang van sake ('n metafoor vir woordversteuring en -gestremdheid, na analogie van 'n motorongeluk):

> en tot ons van die pad af gery het
> in die afgrond
> met 'n versplintering van bewussyn
> 'n skreeu in die niet

Daar word by herhaling beklemtoon dat die "woordongeluk" slegs 'n metafoor is en dat die "reis nooit gebeur" het nie, buiten vir die "beweging van versplinterende

woorde" (78). Dié vers suggereer 'n fisiese episode van siekte of aandoening wat 'n belemmering in die digter se woordbeheer tot gevolg gehad het. Hierna word voortdurend in die bundel verwys, soos in "my woorde slyt weg in die takelwerk" (92) of "stuipende woorde" (63). Terwyl die bundel met sterk verse open ("klein etimologiese les", "my vriende" en die hengelkompetisie-gedig), is daar 'n merkbare insinking in die middel, veral tussen bladsye 45 tot en met 57, met die raaiselagtige "die uitnodiging vir ete" in die middel van hierdie afdeling. Treffend is egter die sterk vers "maanhartvreetsiklus" (58). Hier suggereer die digter dat die leser hom sal vergeet wanneer ander digters verskyn en sy plek neem: "jy sal my afskil". Ook "die self is 'n solder" (73-74) staan in die teken van verdwyning, terug in die verlede, na die doodskis met die ou bruidsrok op die solder van die eie psige (soos korttermyngeheue altemit sal verdwyn).

Vanaf die prosavers, "die gedig" (84-85), waarin die "ANDERKAMER" as 'n na-doodse ruimte of die hemel (?) beskryf word ("'n eindelose ruimte, sonder weerklank, neutraal en wit") en die digter met 'n tong "soos 'n verlamde vlerk", is daar 'n hegte narratiewe draad na die bundelslot toe. Dit sluit af met besonder sterk treffende verse in elegiese toon oor die persoonlike lot. In sang 36.1 (88) word die afgekapte kop van hierdie Jan Afrika/Johannes die Doper, eks-profeet en nou slagoffer en sondebok op Salomé se skottel beskryf en daarna volg die lamenterende "kodisil" (92), die volhardende pogings met zazen-meditasie en skryf in "watermaan" (93):

> sit net stil, sê meester Dogen, kou
> en sluk en skyt uit die woorde van die gedig
> dis maanwater

Elkeen van die laaste groep gedigte in die bundel is sterk en treffend-elegies oor die persoonlike lot van 'n digter wat aan die einde van sy skryfloopbaan kom deur ouderdom en geheue- en woordbelemmering. 'n Besondere hoogtepunt is "hierdie woorde" (96) met sy tese,"ek het die woorde vir jou gebring […] as salf teen die eksema van doodgaan", aan die versslot, gevolg met die uitsiglose en hulpelose antitese, "maar wie kan ons donkerword besweer?" En al sou hy nie sterf nie, suggereer die digter, "wanneer die dooie woord ophou klop" en "wanneer die ritme jou verlaat", is dit so goed as 'n lewende dood (want dan "struikel jy oor die dooie maat", 97).

Die slotvers (97) en ongenommerde eerste vers in die bundel sluit bymekaar aan en is albei kursief gedruk, anders as die ander gedigte. By herlees van die "sang" (7), wat die bundel inlui, besef die leser dat dié bundel ook as 'n troosboek en 'n "weggaan"-bundel geskryf is (sy een-en-twintigste, die getal is vol, die digter is "mondig" en voortaan "mond-dig"):

dan sal ek luister na die suisende sing van die grond
en hierdie rokende skrywe nader trek
om domvinger met onbeholpe mond
kop nog stert te verstaan

7. Distopiese politieke verse

Die digter speel in die bundel met verskillende konvensies, neem kennis van ander digters se soort poësie, lewer daarop kommentaar, en skryf self 'n hele spektrum verse, waarvan die politiek-betrokkenes nog skaars hier aan bod gekom het. Die politieke motief in die bundel loop parallel met die besinning oor die nut al dan nie van verse maak. In die ontnugterde verjaardagvers, "7. (16 September 2012)" (23-26), lui hy die anti-fascistiese en distopiese politieke motief in die bundel in. Die bundeltitel is dus nie net as die donker laaste "gesange" van 'n ouer digter te lese nie, maar ook as 'n verwysing na die 'ondergang van die Weste' ('Untergang des Abendlandes'), Suid-Afrika, en dus sy vergeefse stryd om en hoop op 'n suiwerder, demokratiese bestel. In die vers, "my vriende" (12-13), word die intense ontnugtering van mense wat geveg het vir vryheid en 'n nuwe utopie ná apartheid weergegee. Die vriende ly almal aan "utopiebedremmeling" en luister saans na "ballades van ontnugtering". Weens die katalogus van plekname en ontnugtering met die beloop van die globale politiek suggereer dit "Hot Gates", die gelykstemmige distopiese ballade uit 1995 van Chris Torr en Laurika Rauch[7]). In die vriende se woonkamers hap nog net die goudvissies om "vryheid te sluk", want soos Totius in "Die wêreld is ons woning nie", moet hul nou besef, "die wêreld is nie daar om verander te word nie" (13).

Dié laaste bundel van Breytenbach voer gesprek met ander digters nes die vorige "gesprek-bundel", *Katalekte* (2012). Naas Auden is dit veral digters wat vir hul donkergestemdheid bekend is, soos Paul Celan, Mandelstam, en Lorca, almal ook digters wat in ballingskap geleef het en onder politieke regimes veel te verduur had. Daarnaas ook Ovidius, Totius, Van Wyk Louw, Carvajal, Lucebert (in "8. windprater", 27-28), asook die digter-filosoof Walter Benjamin (in "24. Eine kleine Nachtmusik", 59-60).

8. Slot

Geheel anders in toon en styl as die vorige laatwerk-bundels, *Die beginsel van stof* en *Katalekte*, is die vernuwing hier in die intieme gesprek met die leser, die opvallende naderbeweeg aan 'n eenvoud van styl in die dringendheid om te kommunikeer, teenoor die intense bewussyn van die aanstonse verdwyning van skrif as uitdrukkingsmedium (die "logografie van verdwyning"), asook die

distopiese inslag van die politieke verse met hul anti-fascistiese motief. Maar daar is ook humor soos in die fyn spel met die onderlinge wedywering tussen digters in "5. die hengel-komposisie-kompetisie" (17-18): "meestal is die vangs 'n plastieksak" en "ander se geleende vere of vers/tot aan die graat kaal gepeusel". En steeds is daar verrassende vondse, totaal nuut en onverwags, soos die titel van vers 23: "die maanhartvreetsiklus" (58), wat miskien ook sinspeel op die inheemse /Xam orale narratiewe oor die oggendster en die aandster – "Die Môrester is die hart van Daeraad" en "Die Aandster is die hart van Aandskemering" (Von Wielligh, 1919: 148-159, 161-167): Daeraad se "skitterende Hart" vlieg uit die dooie Daeraad na hy deur Wolf vermoor is en "trek in die lug op".

Vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte toon 'n digter wat nog lank nie reg is om "in die lug in op" te trek nie. Die telkense vervellings in nuwe gedaantes wat in dié laatwerk-oeuvre plaasvind, is weer verrassend, ten spyte van die uitgebreide aura van 'n skemerte wat toesak en die gewaande slyt van die woorde. Dis 'n bundel met net so 'n wye spektrum van emosies, vanaf diep "utopiebedremmeling" met die politieke stand van sake, spot en satire, humor, erns, tot melancholie en ten slotte skrynende elegiese verse. Verskuil agter die gemanipuleerde *vyf-en-veertig* in die titel van die *skemeraandsange* (met ekstra verse telkens ingedeel onder 'n hoofvers, soos subhofies in 'n tesis) skryf Breyten Breytenbach vir homself in sy vyf-en-sewentigste jaar 'n verjaardagbundel met vyf-en-sewentig "weggaan"-verse. Hy takseer sy eie werk en politieke ideale en besef dat hy sy lewe lank kompulsief, immer weer, keer op keer "op die maan (…) pis", soos in Pieter Bruegel de Oude se skildery, "Nederlandse spreekwoorden" (1559). Al sy politieke aktivisme en selfs langdurige tronkstraf was tevergeefs, soos om op die maan se weerkaatsing in water te probeer urineer 'n totale nuttelose aksie is. Hy kan dit egter nie help nie, dis 'n inherente kompulsie, soos gedigte skryf. Maar danksy sy kompulsiewe gewoonte om die afgelope halwe eeu gedigte te fabriseer, het hy wel 'n kwaliteit korpus van die blywendste verse in Afrikaans geskryf. Hieroor bestaan geen twyfel nie.

Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

Bronnelys

Baring, Anne. 2013. *The Dream of the Cosmos. A Quest for the Soul.* Dorset: Archive Publishing.

Bruegel, Pieter. 1559. "Ick pisse tegen de maen". *Nederlandse spreekwoorden.*

Breytenbach, Breyten. 1973. *Met ander woorde vrugte van die die droom van stilte.* Kaapstad: Buren.

Breytenbach, Breyten. 1974. "Slaap in die gedig". In: *Verse vir Opperman 29 September 1974*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau: ongenommerde eerste en tweede bladsye.

Breytenbach, Breyten. 1980. *Vingermaan. Tekeningen uit Pretoria.* Met bijdragen van H.C. ten Berge, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Bert Schierbeek. Amsterdam: Meulenhoff/Galerie Espace.

Breytenbach, Breyten. 1985 [1984]. *The True Confessions of an Albino Terrorist*. Londen en Boston: Faber and Faber.

Breytenbach, Breyten. 1987. *Boek (deel een). Dryfpunt.* Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1989. *Alles één paard. Verhalen en beelden.* Vert. Aad Nuis. Amsterdam: Meulenhoff/Van Gennep.

Breytenbach, Breyten. 1998. *Papierblom (72 gedigte uit 'n swerfjoernaal*). Kaapstad: Human & Rousseau.

Breytenbach, Breyten. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte (1964-1975).* Kaapstad: Human & Rousseau.

Breytenbach, Breyten. 2005. *Die ongedanste dans. Gevangenisgedigte 1975-1983.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Breytenbach, Breyten. 2011. *Die beginsel van stof.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Breytenbach, Breyten. 2012. *Katalekte.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Cooper, Arthur. 1985 [1973]. *Li Po and To Fu. Poems Selected and Translated with an Introduction and Notes by Arthur Cooper*. Chinese calligraphy by Shui Chien-Tung. Harmondsworth: Penguin.

Derrida, Jacques. 2005. *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan.* Reds. T. Dutoit en Q. Psanen. New York: Fordham University Press.

Galloway, Francis. 1990. *Breyten Breytenbach as openbare figuur.* Pretoria: HAUM-literêr.

Haddon, Alfred C. 1907. *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits Volume 3. Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kali. Aanlyn beskikbaar: http://ganapati.perso.neuf.fr/dieux/shakti/kali.html. Geraadpleeg, 11 Junie 2014.

Kristeva, Julia. 2012. *The Severed Head. Capital Visions.* Vert. Jody Gladding. New York: Columbia University Press.

Logografie. Aanlyn beskikbaar: http://de.wikipedia.org/wiki/Logografie. Geraadpleeg, 2 Julie 2014.

Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950-1957.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte.* Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.

Maanfase-kalender. Aanlyn beskikbaar: http://www.moonconnection.com/moon_phases_calendar.phtml. Geraadpleeg, 4 Julie 2014.

Malraux, André. 1996 [1947]. *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Parys: Gallimard.

Musea en erfgoed Antwerpen. Mannelijk rechtopstaand beeld. Democratische Republiek Congo. Aanlyn beskikbaar: http://www.collectieantwerpen.be/component/option,com_memorix/task,result/searchplugin,categorie/Itemid,2/Categorie,etnografica/lang,nl/cp,13/pp,15/resultplugin,list/ft,/ff,/. Geraadpleeg, 3 Mei 2014.

Opperman, D.J. 1987. *Versamelde poësie.* Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.

Rauch, Laurika. 1995. "Hot gates". Aanlyn beskikbaar: http://youtu.be/X2JyMdNOEIc. Geraadpleeg, 25 Mei 2014.

Saayman, Sandra. 2013. *Breyten Breytenbach: A Monologue in Two Voices.* Johannesburg: Fourthwall Books.

Sienaert, Marilet. 2001. *The I of the Beholder. Identity Formation in the Art and Writing of Breyten Breytenbach.* Kaapstad: Kwela-boeke en SA History Online.

Stimpson, Catherine T. 1974. Charles Olson: Preliminary Images. *boundary 2* Herfs 1973 – Winter 1974: 151-172.

Stryk, Lucien, Takashi Ikemoto en Taigan Takayama. 1973. *The Crane's Bill. Zen poems of China and Japan.* New York: Grove press.

The King's speech. 2010. Film. Regisseur Tom Hooper. Verenigde Koninkryk: Momentum Pictures.

Van der Merwe, Cornelius. 2000. *Witsig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Vuuren, Helize. 1998. Boekresensie van *Papierblom (72 gedigte uit 'n swerfjoernaal)*. *Die Burger*, 19 Augustus: 6.

Verse vir Opperman, 29 September 1974. 1974. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Viljoen, Louise. 2014. Doelbewuste poging tot kalm aanvaarding. *Die Burger*, 16 Junie: 6.

Visagie, Andries. 2014. Breyten bekoor selfs die droogste klipoog. Aanlyn beskikbaar: http://www.netwerk24.com/vermaak/2014-06-17-breyten-bekoor-selfs-die-droogste-klipoog. Geraadpleeg, 20 Junie 2014.

Von Wielligh, G.R. 1919. *Boesman-Stories. Deel 1: Mitologie en legendes.* Kaapstad, Stellenbosch, Bloemfontein en Pietermaritzburg: De Nationale Pers.

Note

1. Bladsynommers in hakies, sonder datum of outeur, verwys na: Breytenbach, Breyten. 2014. *vyf-en-veertig skemeraandsange uit die eenbeendanser se werkruimte.* Kaapstad: Human & Rousseau.
2. Oor die masker as argetipiese Afrika-beeld en die gebruike daarvan (asook Breytenbach se affiniteit vir die konsep van voorvaders, soos in Afrika-kultuur) skryf Marilet Sienaert (2001:80-81).

3. http://ganapati.perso.neuf.fr/dieux/shakti/kali.html. Sien die skakel op dié bladsy met illustrasies van die dansende Kali (heel onder 'n besonder treffende een, vergelykbaar met Breytenbach se tronk-tekening).
4. Torres Seestraat-eilanders is inheemse mense van dié eilande, digby Queensland, Australië. Hul praat uitsterwende tale, en onder hulle kom mense met blonde hare voor, 'n skaars verskynsel wêreldwyd onder mense met 'n donker huid. Hul tradisionele lewenswyse is een van harpoenjagtery op die familie van die walvis, die doegong of "doejong", soos hul heet in Nederlands: http://en.wikipedia.org/wiki/Torres_Strait_Islanders. Sien ook verder: http://nl.wikipedia.org/wiki/Doejong:

   > Veel volkeren, onder andere op Madagaskar, de Comoren en Nieuw-Guinea, kennen verhalen van mensen die in doejongs zijn veranderd, als straf van de goden of juist als redding van de verdrinkingsnood. Ook wordt vermoed dat ontmoetingen tussen deze dieren en zeemannen aan de basis liggen van verhalen over sirenen en zeemeerminnen.
5. Die datum is 'n merker wat die gedig in sy liggaam dra soos 'n herinnering, dikwels meer as een herinnering, die merk van 'n plek en van 'n tyd (Derrida, 2005:17).
6. http://www.moonconnection.com/moon_phases_calendar.phtml.
7. "Hot gates" – gesing deur Laurika Rauch, met liriek deur Chris Torr (vgl. Rauch, 1995):

London Paris Rome Berlin
Barcelona Washington
Moscow Beijing Tokyo
Jerusalem Jericho
Waco Waco Bethlehem
Srebrenica Sebokeng
Sarajevo O Saigon
Hiroshima Rubicon
I can see a fiery, fiery glow
Even as the sun is sinking low
I can see a horseman on the run.
Oh my daughter, oh my son

Dunkirk Dover Normandy
Frankfurt New York Lockerbie
Amajuba Bellevue
Chappaquiddick Waterloo
Bucharest St Petersburg
Heilbron Hobhouse Gettysburg
Belfast Budapest Baghdad
Berchtesgaden Stalingrad
I can see a fiery, fiery glow

Even as the sun is sinking low
I can see a horseman on the run
Oh my daughter, oh my son

Carthage Dresden Babylon
Sharpeville My Lai Boipatong
Delville Wood El Alamein
St Helena Mitchell's Plain
Balaklava Austerlitz
Belsen Buchenwald Auschwitz
Nagasaki O Versailles
Armageddon Thermopylae
I can see a fiery, fiery glow
Even as the sun is sinking low
I can see a horseman on the run.
Oh my daughter, oh my son

There's another song that will be sung
There's another bell that must be rung
There's another city I've been told
Where the streets are paved with gold
There's another city I've been told
Where the streets are paved with gold

Herinterpretasies van die Bybelse Moses en Eksodus in hedendaagse Afrikaanse gedigte en liriektekste

Gerda Engelbrecht

Reinterpretations of the Biblical Moses and Exodus in contemporary Afrikaans poems and lyrics

Moses is a Biblical figure that often makes an appearance in literature as an activist for the oppressed – not just in Afrikaans literature. While Moses was often called upon to fight on the side of the oppressed during the struggle years, as in the Afrikaans struggle poetry of Adam Small, new roles and meaning are assigned to Moses and the events in the Biblical book Exodus in the new political dispensation after the end of apartheid. The 'new Moses' shows religious alienation (Lina Spies), and is politically inactive (I.L. de Villiers). On the other hand the promised land is a space of hope and a symbol of a new future (Die Heuwels Fantasties), as well as a metaphor for political alienation and feelings of loss in the new South Africa (Bok van Blerk). These new roles that are ascribed to Moses and Exodus are seen in the context of the new roles that are given to religion in a later phase of postmodernism.

1. Inleiding

Moses is 'n Bybelfiguur en geestelike leier wat in die wêreldletterkunde dikwels tot die versetstryd opgeroep word. In Adam Small se bundels van die jare sestig, *Kitaar my kruis* (1961), *Sê sjibbolet* (1963) en *Oos wes tuis bes Distrik Ses* (1973), word Moses gevra om as politieke leier die bruin bevolking van apartheid te help bevry. Ook in Amerika is Moses dikwels opgeroep om aan die kant van die onderdrukte te veg. Wright (2003: 4) wys byvoorbeeld daarop dat die swartbewustheidsleier Martin Luther King jr. Mosesmetafore ingespan het om politieke standpunte in te neem teen die VSA se beheptheid met kapitalistiese waardes en materiële welvaart. Moses word nie net as 'n leier erken nie; hy het as 't ware 'n tweede lewe gekry in die kunste die wêreld oor en etlike skrywers, dramaturge en skilders het sy lewe uitgebeeld (Wright, 2003: 4). Ook in Suid-Afrika, in spesifiek Afrikaanse kultuuruitinge, word die Mosesfiguur en Eksodus-gebeure in 'n nuwe politieke bestel heringeklee, maar is sy politieke rol skynbaar kleiner. M.M. Walters wy in drie van sy laaste bundels – *Sprekende van God* (1996), *Satan ter sprake* (2004) en *Braille-briewe* (2011) – vier gedigte aan Moses: "XVIII", "XXVIII Oor die sekerheid", "Pardon" en "Ope Brief:

aan Moses, die Prins van Egipte". Ook in Johan Steyn se "Moses" (*Geboorte is 'n ongerief*, 2007), en "Hakkelaar" in Louis Esterhuizen se *Patzers* (1997) maak die Bybelse figuur sy opwagting. Hoewel Eksodus dus ná 1994 meermale in gedigte en lirieke as interteks gebruik word, kan dit weens 'n gebrek aan plek nie alles hier bespreek word nie. In hierdie artikel word enkele tekste uitgelig waar Moses met politieke (I.L. de Villiers) of geloofsvervreemding (Lina Spies) geassosieer word en waar die beloofde land 'n simbool van ontheemding (Bok van Blerk) word. 'n Enkele teks waar die beloofde land 'n hoopgewende ruimte is (Die Heuwels Fantasties), is ingesluit ter wille van die kontras wat dit hiermee vorm. Hierdie herinkleding van Moses, wat in Adam Small se gedigte tot die struggle opgeroep is, word in verband gebring met 'n groter klem op religie in die latere fase van die postmodernisme.

Godsdiens is in die struggle-literatuur dikwels as 'wapen' gebruik om die apartheidsbestel te ondermyn (Engelbrecht, 2006: 234). Daarom kan die vraag gevra word waarom Bybelse elemente nog so algemeen in 'n postapartheidbestel voorkom. In hierdie artikel word aangevoer dat godsdiens in 'n nuwe era in 'n nuwe stryd betrek word en ook dikwels gebruik word om 'n nuwe spiritualiteit uit te druk, soos in Lina Spies se gedig "In vreemdelingskap" (bespreek in afdeling 6.2). Waar die postmodernisme dikwels met die ondermyning van die meesternarratief vereenselwig word (Hutcheon, 1996: 262), is daar in 'n later fase van die postmodernisme 'n hernude klem op waardes en religie (Geddes, 2007: 75). In hierdie fase voer etlike teoretici aan dat die postmodernisme 'gesterf' het saam met die 9/11-terreuraanvalle (Jameson, 2007: 213), terwyl ander aanvoer dat die postmodernisme 'n nuwe fase bereik het. Dit sal in die volgende afdeling bespreek word om 'n moontlike rede te verskaf waarom die Moses- en Eksodusgegewe in 'n nuwe era heringeklee word. Indien daar wel 'n hernude klem op religie en waardes in die later fase van die postmodernisme is, wat in verskeie oorde as die post-postmodernisme getipeer word (Brooks en Toth, 2007: 9), sal Moses in 'n nuwe era moontlik 'n groter 'geestelike rol' vervul as tydens apartheid. Dit word wel waargeneem in Lina Spies se gedig "In vreemdelingskap". Tydens die vorige politieke bedeling is die Moses van die Adam Small-gedigte veral gebruik om die meesternarratief van apartheid te ondermyn (Engelbrecht, 2012: 171). Die vraag sou wees of hy hom in 'n nuwe postapartheidsamelewing steeds aan die kant van die 'onderdrukte' sal skaar, en of hy polities op die kantlyn sal bly. Voorbeelde van beide hierdie scenario's word gesien: Die Moses van I.L. de Villiers is vir 'n wyle onaktief, terwyl die gegewe van die beloofde land betrek word om die Afrikaanssprekende se lot in 'n nuwe era te belig in 'n lied van Bok van Blerk.

2. Die einde van die postmodernisme?

Hoewel die postmodernisme nie dood verklaar is nie, is die algemene gevoel dat die postmodernisme óf sterwend óf terminaal siek is, beweer Hans Bertens (1997: 3) in die inleiding tot *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Tien jaar later skryf Brooks en Toth (2007: 1) in die inleiding tot *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism* dat die uitgerekte 'nagwaak' vir die postmodernisme reeds in die tagtigerjare begin het, met onder meer die dood van Samuel Beckett, die ontdekking in die jare negentig van Paul de Man se Nazi-gesinde artikels uit sy jonger jare en die val van die Berlynse Muur in 1989 as 'keerpunte'.

'n Tweede belangrike datum wat genoem word, is dié van '9/11', oftewel die terreuraanvalle op Amerika op 11 September 2001 (Brooks en Toth, 2007: 1). Alan Kirby (2006) skryf in 'n artikel op die webwerf Philosophy Now, "The Death of Postmodernism And Beyond", dat hoewel die verskuiwing nie spesifiek op 11 September 2001 begin het nie, die postmodernisme as 't ware onder die puin van die World Trade Center begrawe lê. Fredric Jameson (2007: 213) haal die destydse pres. George W. Bush aan wat gesê het dat niks meer dieselfde is ná 9/11 nie, en voeg by dat dit beteken dat die postmoderniteit ook op daardie dag tot 'n einde gekom het, "being replaced by one does not quite know what".

In die afgelope dekade het van die voorste teoretici oor die stand van die postmodernisme ná die millenniumwisseling besin. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture* (2003) neem onder die redakteurskap van Klaus Stierstorfer bestek op van die stand van die postmodernisme ná die millenniumwisseling deur artikels van verskeie skrywers in drie afdelings te groepeer. In die eerste afdeling word artikels saamgevoeg waarin beweer word dat die modernisme voortduur "beyond any paradigmatic thresholds of postmodernism" (Stierstorfer, 2003: 3) en dat die postmodernisme steeds 'n opbloeifase beleef. 'n Tweede groep deel die veronderstelling dat die postmodernisme steeds die dominante paradigma is, "with all the discursive consequences this entails" (Stierstorfer, 2003: 3). Die derde afdeling bevat artikels deur onder andere Ihab Hassan, wat van mening is dat die postmodernisme sy einde nader en dat daar nou oral nuwe rigtings ingeslaan word. Daar word egter nie konsensus bereik oor wat anderkant ("beyond") die postmodernisme wag nie.

Volgens Stierstorfer (2003: 4) kan 'n gemeenskaplike trajek in die artikels in al drie afdelings van *Beyond Postmodernism* waargeneem word, naamlik die neiging "towards a new anchoring of what is variously characterised as the free-floating signifiers or the irresponsible playfulness of the more 'radical' versions of postmodernism to a system of referents and values, however tentative or

contingent". Met ander woorde, ongeag hoe teoretici huidige ontwikkelings in die postmodernisme tipeer of definieer, is daar 'n wye konsensus dat dit gepaardgaan met 'n terugkeer na waardes. Stierstorfer (2003: 4) skryf:

> If indeed such a transition beyond postmodernism were currently taking place, it would [...] seem a curiously quiet exit, unworthy of a movement which had been expected to end Western noetic systems and bring to grief centuries of misplaced confidence in truth, values, morality, representation, reality and a host of other quasi sacrosanct traditions – most of which can presently be observed to be leading a vigorous afterlife.

Desnieteenstaande beklemtoon Hutcheon (2003: 166) dat die postmodernisme, ten minste soos wat dit in die sewentiger- en tagtigerjare in kultuurprodukte gemanifesteer het, iets van die verlede is. En dit word beaam deur teoretici soos Fredric Jameson (2007: 213) en Steven Connor (2008: 1). Hierdie gesprek – oor wat ná die postmodernisme volg – word al langer as 'n dekade algemeen in akademiese kringe gevoer. Hiermee saam is dit ook opmerklik dat religie 'n groter rol in die post-postmodernisme speel. Dit is een van die moontlike verklarings waarom Moses en die Bybelboek Eksodus, waarin die lewe van Moses opgeteken is, op soveel maniere heringeklee word. Die bespreking van die rol van religie in die latere fase van die postmodernisme skets 'n agtergrond hiervoor.

3. Religie in die post-postmodernisme

Wanneer gemeld word dat daar 'n *hernude* belangstelling in religie in die latere fase van die postmodernisme na vore tree, moet dit gestel word dat dit 'n verkeerde aanname is dat religie geen rol in die vroeëre fases van die postmodernisme gespeel het nie. In die Afrikaanse literatuur byvoorbeeld, oorwegend in die sestiger- en sewentigerjare, het postmodernistiese gedigte dikwels 'n sterk aanklag teen die wit regerende bestel gemaak deur Bybelse figure te benut en te ondermyn (Engelbrecht, 2006: 237). Gedigte met 'n postmodernistiese inslag, wat Christelike elemente gebruik het, het die meesternarratief van apartheid ondermyn. Dié postmodernistiese poësie het nie waarheid *per se* ontken nie, maar bevraagteken wie se waarheid in die sentrum geplaas is. Dit is egter so dat daar hernude aktiwiteit op die terrein van religie in die latere fase van die postmodernisme is. Die vraag sou wees of gedigte in die post-postmodernisme waarin Christelike elemente voorkom, steeds meesternarratiewe sou ondermyn. As agtergrond hiervoor eers 'n bespreking van die rol van religie in 'n latere fase van die post-postmodernisme.

Derrida se artikel "Faith and Knowledge: The Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone", wat in 1996 in Frans en in 1998 in Engels verskyn het,

is gepubliseer na afloop van ’n paneelgesprek tussen akademici oor religie op die eiland Capri. Derrida se artikel bestaan uit ’n twintigtal losstaande opmerkings oor religie en oor die gesprek by Capri, waarvan hy die inleier was. Verskeie van die voorleggings by Capri is byeengebring in die bundel *Religion* onder redakteurskap van Derrida en Vattimo. Vattimo skryf in die inleiding religie is as tema van die gesprek gekies nadat dit verskeie male in akademiese gesprekke opgeduik het. Vattimo (1998: vii) vervolg:

> This coincidence [dat religie telkens in akademiese gesprekke opduik – G.C.E.], which, lying as it does halfway between pre-established harmony and pure chance, is known as the ‘spirit of the times’, seemed sufficient reason to accept the centrality of that thematic argument. Times have doubtless changed since Hegel wrote that the basic sentiment of his time was expressed in the proposition ‘God is dead’. But is ‘our’ time (which, like that of Hegel, begins with the birth of Christ) really so different? And is the phenomenon, known rightly or wrongly as the ‘religious revival’ (though more in parliaments, terrorism and the media than in the churches, which continue to empty) really anything other than ‘the death of God’?

Vattimo stel dus as agtergrond vir die Capri-religiegesprek vrae oor die aard van die hernude terugkeer na religie, en stel dit onomwonde dat dit nie ’n terugkeer na hoofstroomkerke of hoofstroomgodsdiens is nie, maar na religie in politieke gesprekke en godsdienstige fanatisme – wat hom die vraag laat stel of dié terugkeer na God enigiets anders is as Nietzsche se “God is dood”.

In antwoord hierop stel Derrida (1998: 1) ’n paar sake aan bod. Hy vra eerstens of daar van religie of religieë gepraat moet word en maan daarteen dat daar ligtelik met die saak omgegaan word. Volgens Derrida (1998: 1) kan daar nie meer van religie in die enkelvoud gepraat word nie.

Die terugkeer na die religieuse kan volgens Derrida nie gelykgestel word aan fundamentalistiese geloof of fanatisme nie. Die kulturele smagting na religie is nie enkelvoudig nie. Berry (2008: 171) sluit by Derrida aan wanneer sy in die artikel “Postmodernism and Post-religion” na hierdie opmerkings deur Derrida verwys. Sy skryf: Baie lede van die samelewing is dalk vasgevang in binêre verhoudings van geloof en twyfel waaruit ’n mens skynbaar nie kan ontsnap nie, “yet postmodern culture is also imprinted with the traces of other, more ambiguous and elusive, modes of spirituality, or of what might best be described as a post-religious, post-skeptical, and, crucially, post-dualistic consciousness” (Berry, 2008: 171).

Volgens Berry (2008: 173) het teoloë en ander skrywers ná die millenniumwisseling gereageer op die “haunting of our secular culture by something like yet unlike religion”. Sy (Berry, 2008: 168) meen dit sou verstaanbaar wees as kritici sou aanvoer dat tradisionele konsepte soos kennis en

religie oorbodig is in die lig van die postmodernistiese pluralisme aan die begin van die derde millennium. Op die oog af is die huidige samelewing die mees sekulêre tot dusver. Berry (2008: 169) skryf:

> It is hardly surprising [...] that not only orthodox religion but even the more general concept of 'value' appears to have reached a critical impasse within the cultural and economic climate where traditional modes of both knowledge and exchange are being rapidly superseded, on the one hand, by the dissemination of increasingly populist cultural forms and 'hyperintelligent' sources of information, and on the other hand, by the advent of global, computer-based networks of trading.

Dit is egter moontlik dat die postmodernisme enersyds gesien kan word as 'n 'geskenk' aan die tradisionele hoofstroomgeloof, maar andersyds ook as die koms van religie waarna Derrida losweg as 'gees' verwys – dus 'n godlose religie (Berry, 2008: 169). Vanuit die perspektief van die postmodernistiese relativisme kan nóg hoop nóg wanhoop summier afgemaak word. En ná die terreuraanvalle op 11 September 2001 "and their equally tragic aftermath" [moontlik die VSA se inval in Irak, wat die konflik tussen Amerika en die Moslem-wêreld laat eskaleer het – G.C.E.] is dit polities noodsaaklik dat daar nuwe etiese en kritiese standpunte ingeneem word teenoor die gepolariseerde standpunte van geloof en ongeloof (Berry, 2008: 170). Berry (2008: 170) beaam Derrida se oortuiging dat dit futiel is om in die hedendaagse kultuur met sy verskillende vorme van religie(ë) absolute onderskeid te tref tussen begrippe soos geloof en twyfel.

Baie teoretici sien die hernude belangstelling in lyding en etiek in 'n later fase van die postmodernisme as 'n skuif wég van die postmodernisme, maar volgens Geddes (2007: 72) het die postmodernisme, ook in die vroeër fases, juis akademici se aandag op dié onderwerpe gevestig: "By exposing the cracks in seemingly comprehensive totalities and reading authoritative texts against themselves, postmodernism's critiques created space in which previously marginalized and silenced voices were able to speak." Dit kan byvoorbeeld gesien word in hoe Adam Small aan die gemarginaliseerde bruin bevolking 'n stem gee in sy Moses-gedigte. Hierdie stemme het 'n verskeidenheid etiese kwessies, ervarings van lyding en aspekte van menslike ervaring (waaronder religie), wat voorheen nie aandag getrek het nie, op die voorgrond geplaas.

Ter samevatting kan dus genoem word dat daar in 'n latere fase van die postmodernisme 'n hernude klem op religie is, maar dat dit nie met 'n aanhang van hoofstroomgodsdiens gepaard gaan nie. Dit skep die verwagting dat Moses wel in die latere fase van die postmodernisme in die Afrikaanse letterkunde 'n rol sal speel, maar dat dit moontlik sal saamloop met 'n herbesinning oor religie. Moses sal nie sonder meer 'n terugkeer na hoofstroomgodsdiens bepleit nie, maar

moontlik betrek word by nuwe stryde om waardes en etiek. Dit is wel die geval, soos later in die artikel met die bespreking van Lina Spies se "In vreemdelingskap" sal blyk. Ten einde oor Moses se rol in 'n nuwe bestel te besin, eers agtergrond oor wyses waarop dié Bybelse leier en die gebeure in die Bybelboek Eksodus deur die eeue in die letterkunde beslag gekry het.

4. Moses deur die eeue

Daar is min historiese figure wat soveel uiteenlopende reaksies en opinies as Moses ontlok (Beegle, 1972: 15). Hy is eeue lank beskou as die skrywer van die Pentateug, die eerste vyf boeke van die Bybel (Beegle, 1972: 15) en as die stigter van Israel se geloof (Bright, 1972: 124). Waar die eerste boek van die Bybel (Genesis) die verhaal van individue uiteensit, is die Eksodus-verhaal, soos uiteengesit in die tweede boek van die Bybel, die geskiedenis van die volk van God, met Moses as hul leier (Walzer, 1985: 12).

Die verhaal van Moses word in die Bybel vervat in die boeke Eksodus, Levitikus, Numeri en Deuteronomium. Dit vertel die verhaal van 'n Hebreeuse seun wat in die paleis van die Farao grootgeword het nadat sy ma hom in 'n biesiemandjie versteek het, en wat later in die woestyn met 'n brandende doringbos geroep is om die volk van Israel uit slawerny uit Egipte na die beloofde land te lei.

Die Moses- en Eksodusverhaal is oor die eeue heen deur verskeie vryheidsvegters en tallose kere in die wêreldletterkunde opgeroep in diens van politieke bevryding: "[...] Renaissance artists and Hollywood moguls alike felt at liberty to make him over into a shimmering icon [...]" (Kirsch, 1999: 1).

Een van die redes waarom Moses so 'n wye aanhang oor die wêreld heen geniet, is myns insiens omdat hy die een figuur is wat die verskillende hoofstroomgodsdienste van die wêreld met mekaar gemeen het. Vir Christene en Jode is Moses 'n wetmaker, bevryder en leiersfiguur, die profeet wat die Tien Gebooie aan die Westerse beskawing gegee het en die etiese monoteïsme gevestig het, die held wat die Egiptiese slawe uit die 'plek van slawerny' bevry het en hulle op hul weg na die beloofde land geplaas het (Kirsch, 1999: 2). In die Christelike teologie word Jesus beskryf as "die nuwe Moses" (Kirsch, 1999: 2), en in die evangelie van Matteus (Matteus 17:3) word Moses genoem as 'n getuie van Jesus se verheerliking op die berg. Volgens Deuteronomium 34:10 het daar "nie weer 'n profeet in Israel opgetree wat soos Moses was nie. Hy het die Here persoonlik geken." In die Islamitiese godsdiens word Moses erken as een van die eerste en grootste profete: Die Koran noem Moses as die profeet wat eerste die koms van Mohammed voorspel het; laasgenoemde is die figuur wat deur Islam beskou word as die Profeet wat die profetemantel oorgeneem het wat eens deur Moses en Jesus gedra is (Kirsch, 1999: 2).

Deur die eeue heen het Moses dus besonderse betekenis gehad en was hy 'n rolmodel in talle van die grootste bevrydingsbewegings. Uit die vuur en as van die Franse Revolusie het daar 'n hernude belangstelling in Moses opgevlam: Dieselfde man wat in die vorige bedeling die simbool van koninklike heerskappy was, is deur die onderdruktes van die bevrydingsbeweging, wat hul koning wou onthoof, as 'n simbool van bevryding geëien (Kirsch, 1999: 4).

Walzer (1985: 4) wys weer op die betekenis van die Mosesfiguur in die vroeë Amerikaanse geskiedenis. Oliver Cromwell het byvoorbeeld in die eerste opening van die eerste verkose parlement in Amerika die eksodus uit Egipte beskryf as die "only parallel of God's dealing with us that I know in the world" (soos aangehaal deur Walzer, 1985: 4). In 1776 het Benjamin Franklin voorgestel dat die Amerikaanse seël 'n afbeelding moet bevat van Moses met sy staf omhoog gelig en die Egiptiese weermag wat in die Rooi See verdrink, terwyl Jefferson voorgestel het die seël moet verwys na die volk van God wat deur die woestyn gelei word deur 'n wolk- en vuurkolom (Walzer, 1985: 6). Later was Moses weer 'n belangrike bondgenoot in die swartbewustheidsbeweging van Afro-Amerikaners, waar die lied "Go down, Moses" as een van die eerste bevrydingsliedere aangehef is (Kirsch, 1999: 4). Toe dr. Martin Luther King jr. in 1964 die Nobelvredesprys ontvang het, het hy in sy toespraak meermale na Moses verwys en die Eksodusverhaal in verband gebring met die stryd van swart onderdruktes in Amerika.

Min of meer in dieselfde era as wat die Mosesfiguur deur dr. Martin Luther King jr. opgeroep is tot bondgenoot van swart onderdruktes, is hy deur die Afrikaanse digter Adam Small opgeroep tot die bevryding van 'n bruin gemeenskap wat deur 'n wit regering onderdruk word.

Hy is ook in ander wêrelddele as politieke bevryder geag. Tydens die Tweede Wêreldoorlog is Moses aan beide kante van die politieke spektrum as 't ware tot diens opgeroep. Terwyl die Nazi-regering op 'n geldeenheid van die sogenaamde modelkamp vir Joodse gevangenes by Terezin, buite die hedendaagse Praag, 'n afbeelding van Moses gedruk het, en daarmee die Bybelse figuur vir húl stryd aangeneem het (Kirsch, 1999: 4), het Zora Neale Hurston[1] die Eksodusgegewe in haar boek *Moses, Man of the Mountain* (1939) gebruik om standpunt in te neem teen die Nazi-onderdrukking.

Moses is ook gebruik om vir én teen die kommunisme standpunt in te neem. Enersyds staan Moses en die uittog uit Egipte byvoorbeeld sentraal in die kommunistiese teologie of teen-teologie van Ernst Bloch en word die Mosesverhaal in *Moses in Red*, 'n boek deur Lincoln Steffens (1926), gebruik as 'n regverdiging van Leninistiese politiek (Wright, 2003: 15). Maar andersyds word Moses in die film *The Ten Commandments* (1956) deur die vervaardiger Cecil B. DeMille opgeroep in die sogenaamde kulturele Koue Oorlog teen die voormalige USSR (Wright, 2003: 90).

Moses het voorts ’n groot rol gespeel in die 1970’s in die bevrydingsteologie van die Katolieke priesters in Latyns-Amerikaanse lande soos Argentinië, Peru en Colombië (Croatto, 1981: iv). Ook in die New Age-bewegings word Moses deur Ari Zivotofsky (1994: 259) genoem as die “true Empath”. Hy beskryf Moses as “not only caring and concerned for others, but also [...] willing and ready to act upon those feelings” (Zivotofsky, 1994: 259).

Walzer (1985: 4) kom tot die slotsom: “Wherever people know the Bible, and experience oppression, the Exodus has sustained their spirits and (sometimes) inspired their resistance.” Ook in ’n eietydse postapartheidbestel word die Mosesgegewe weer betrek by ’n gemeenskap wat hulleself as gemarginaliseer ervaar. Dit word beleef in Bok van Blerk se “Land van Melk en Heuning”, waar die Afrikaanse gemeenskap by implikasie moes afstand doen van ’n ruimte waarin hulle vroeër die metaforiese oorvloed van die Bybelse Kanaän beleef het. Waar die Bybelse Moses dus die Israeliete uit verdrukking moes lei, het ’n nuwe gemeenskap (Afrikaanssprekendes) in ’n nuwe politieke era ’n behoefte aan uitkoms weens hul persepsie dat hulle polities beleër en uitgesluit is.

5. Moses in Suid-Afrika

Moses speel ook ’n prominente rol in die Afrikaanse letterkunde. Tydens die apartheidsjare is ’n Mosesanalogie byvoorbeeld dikwels gebruik om na die Afrikaner as ’n uitverkore volk te verwys (Moodie, 1975: 1). Later, tydens die anti-apartheidstryd, is Moses egter meermale opgeroep om wittes se onderdrukkende apartheidsbestel te beveg. P.D. Strauss neem in *Van Moses tot Marx* sterk standpunt in teen die NG Kerk se goedkeuring van die beleid van apartheid. Hy pleit dat die kerk nie sy sosio-politieke rol moet afskeep ter wille van sy geestelike rol nie. Strauss (1985: 3) skryf:

> Dis veral die Exodusverhaal wat die bevrydingspredikers aanspreek: Israel verkeer in slawerny. Israel moet die handearbeid verrig terwyl die Egiptenare in *white-collar-jobs* sit. Net soos die Swartman vandag, het Israel eenmaal weerloos gestaan. Geen bedingingsmag. Geen ekonomiese inspraak. Geen politieke seggenskap. Geen militêre krag. Kan nie eens ‘huur opsê’ en loop nie, want baas Farao bepaal waar hulle mag woon, met wie hulle sosiaal mag verkeer, wie hulle mag liefhê en waar hulle begrawe sal lê.

Die implikasie is dat die swart bevolking van Suid-Afrika die Israelitiese slawe is wat deur die wit apartheidsregering (“baas Farao”) voorgesê word in terme van byvoorbeeld die Groepsgebiedewet (“waar hulle mag woon”) en die Ontugwet (“wie hulle mag liefhê”). Moses (teoloë en die kerk) moet die volk uit hul slawerny kom bevry. Strauss (1985: 4) skryf:

> Veel was daar nie aan Moses nie. Ongewapen en boonop nog gehakkel ook. Maar hy het 'n boodskap gehad. 'n Boodskap van bevryding. [...] En Moses het hulle nie teleurgestel nie. Moses het hulle uitgelei. [...] Moses met sy kierie en sy God. Soos Moses van ouds moet die Swart teoloog vandag onbevrees voor die Suid-Afrikaanse Farao gaan staan en sê: *Let my people go*!

Hierdie rol van politieke bevryder wat in die apartheidstyd aan Moses toegeken is, het by uitstek in die Mosesgedigte van Adam Small beslag gekry. In die gedigte word parallelle getrek tussen die Bybelse gegewe van Egiptiese slawerny en die Romeinse oorheersing en die politieke situasie in Suid-Afrika (Kannemeyer, 1988: 259). Daarbenewens is daar nog twee ander motiewe in dié gedigte, naamlik die digter se taak om die volk met sy kitaar te lei (dus met musiek en nie met geweld nie) en die 'kruis' (die verpligting) wat hierdie taak meebring (Kannemeyer, 1988: 259).

Dit is dus te verstane dat wanneer Moses ná die beëindiging van apartheid 'n verskyning in die letterkunde en liriektekste maak, die verwagting bestaan dat hy as 'n (politieke) leier vir 'n verdrukte groep na vore sal kom en 'n politieke vuurvreter sal wees op grond van die tradisionele interpretasie van die historiese Moses. Waar die Moses in die Adam Small-gedigte by uitstek 'n politieke leier was wat in die apartheidsjare sosioëkonomiese bevryding vir 'n Suid-Afrikaanse onderdrukte bevolkingsgroep moes bring (Kannemeyer, 1988: 259), is die Mosesfiguur in die Afrikaanse letterkunde van die latere fase van die postmodernisme egter in sommige gevalle ontmagtig: Hy is gestroop van sy geestelike wysheid en radeloos (in die gedigte van M.M. Walters); gelate en onaktief in sy "nis" (I.L. de Villiers); dwaal weer doelloos in die woestyn rond (I.L. de Villiers); is 'n metafoor vir vervreemding van God (Lina Spies) en vir skrywerskap (Louis Esterhuizen); 'n hulpelose, vreesbevange baba in sy biesiemandjie (Johan Steyn); pleit by 'n koppige volk om onder meer sedelike en ekologiese verstandigheid (David Kramer), of word gereduseer tot 'n "Jan Niemand" (Lucas Maree) wat die aarde sonder wroeging vernietig. Die Eksodusgebeure (met 'n afwesige Moses) word ook weer 'n simbool vir 'n hoopgewende toekoms in die "beloofde land" (Die Heuwels Fantasties) en 'n metafoor vir politieke ontheemding (Bok van Blerk se "Land van melk en heuning"). Weens beperkte spasie is besluit om in hierdie artikel slegs tekste te bespreek waar Moses en die Eksodusgegewe met politieke en geloofsvervreemding in verband gebring word (I.L. de Villiers, Lina Spies en Bok van Blerk), aangesien dit in kontras staan met Moses die versetleier van die jare Sestig. 'n Enkele teks word ook bespreek waar die 'beloofde land' 'n hoopgewende ruimte is (Die Heuwels Fantasties).

6. Moses in enkele Afrikaanse gedigte

6.1 *I.L. de Villiers se uitbeelding van Moses*

Die gedig "Moses" is opgeneem in die bundel *Vervreemdeling* (2008), wat 'n kombinasie is van die woorde "vervreem" en "vreemdeling". In hierdie bundel is die Afrikaner se ontheemding 'n belangrike tema. Daar is egter ook sprake van 'n ander vervreemding, naamlik 'n geloofsvervreemding, wat plek-plek met politieke vervreemding gepaard gaan. Hoewel hierdie geloofsvervreemding nie 'n totale breuk met God impliseer nie, impliseer dit 'n nuwe kyk na geloofsake. In *Jerusalem tot Johannesburg* (2005: 63) is daar byvoorbeeld die kwatryn:

> "'n Ieder nasie het sy taal, sy God"
> Dit was vir ons die derde groot gebod.
> Toe staan ons skielik sonder taal en weet
> 'n ieder nasie het sy dwaal, sy sot.

Volgens Hugo (2006) wys hierdie kwatryn (wat sinspeel op die ou volksliedjie "'n Ieder nasie het sy taal" deur C.P. Hoogenhout), dat De Villiers nie onkrities teenoor die Afrikaner staan nie. Vir my dui dit ook daarop dat in De Villiers se oeuvre die Afrikaner se politieke vervreemding ná 1994 met geloofsvervreemding, of minstens 'n verskuiwing weg van tradisionele geloofsopvattings, gepaard gegaan het. Hierdie verskuiwing weg van die tradisionele geloofsopvattings is eie aan die latere fase van die postmodernisme. In die Mosesgedig in De Villiers (2008: 68) se bundel, *Vervreemdeling* is die Mosesfiguur gelate en ontmagtig, maar toon hy tog die potensiaal om weer tot aksie oor te gaan:

> **Moses**
> *San Pietro in Vincoli, Rome*
>
> Jy sit gemaklik in jou Julius-nis, jou baard in lokke
> wat gelate tol tot in jou skoot. Voor op jou kop
>
> groei vreemde horings glad in jou gekrulde hare,
> stomp soos 'n jong bul – die vaders het vertaal
>
> soos hul gemeen het reg was: dat die blink
> van God ná die Ontmoeting op jou aangesig

heilige horings was: jy was Jahwe se stormram.
Jou nekare is jonk en geswel van bloed, jou regterhand

wys waar jy kyk. Jy hou die dun kliptafels teen jou vas.
Jou skouerspiere blom in bulte, jou linkerhand

ontbloot jou knie en linkerbeen net soos ’n boomstomp:
’n seder afgesaag, effe gebuig uit die Jordaan se pronkbos

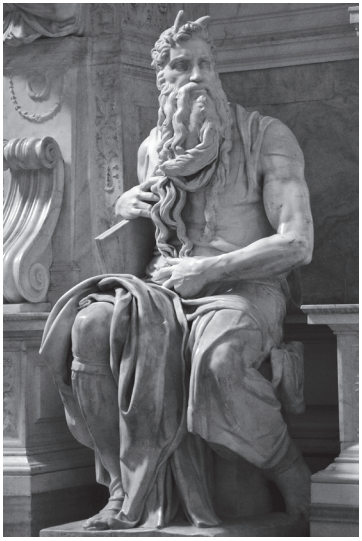
of die Libanon. Jou voet plat groot uit op ’n dun sool
van ’n leersandaal wat opryg net tot onder

jou geronde knie. Só kon jy Sinaï uitklim na die wolke-
donkerheid waar God was, toornig oor jou volk.

Jou neus is soos ’n kraai se snawel en jou oë staar
verby die beelde, kruise en ikone na ’n plek waar

jy al was en weer wil wees – om nooit weer
t’rug te keer nie, na die Teenwoordigheid op Nebo:

Daar wag Jahwe soos by die doringbos in die woestyn.
Jy wil dat Hy jou alles wys en blink ín Hom in lig verdwyn.



Afbeelding 1: Michelangelo,
Moses, 1513–1515
(http://michelangelomuseum.com, 2014).

Volgens Goldstein (1992: 86) was hierdie Mosesbeeld een van die groot loopbaanteleurstellings van die kunstenaar Michelangelo. Die kunswerk is in opdrag van pous Julius II begin en was aanvanklik vir sy graf in die St. Petruskatedraal bestem, maar is met voltooiing in die 'minder belangrike' San Pietrokerk in Vincoli, Rome, uitgestal.

Goldstein (1992: 86) beaam die gegewens in De Villiers se gedig, naamlik dat die destydse vertalers van die Vulgaat onwetend 'n vertaalfout begaan het, wat veroorsaak het dat Moses met horings uitgebeeld is. Die Hebreeuse woord "keren" kan met "glansend" sowel as "horings" vertaal word, wat tot die vertaalfout aanleiding gegee het. Dit word algemeen aanvaar dat Michelangelo die oomblik in Eksodus 34:29-35 probeer vasvang waar Moses woedend reageer nadat die Joodse volk 'n goue kalf gemaak het om te aanbid terwyl hy God op Sinai[2] ontmoet het (Goldstein, 1992: 86). In die afgelope dekades word geglo die beeld kan ook die gebeure in Eksodus 33:22 en Eksodus 34:1-5 uitbeeld, waar Moses "twee plat klippe" in sy hande neem en wag dat God voor hom verbygaan sodat hy die agterkant van God kan sien.

Volgens Bergstein (2006: 158) het Sigmund Freud in 1914 hierdie Mosesbeeld in 'n anonieme artikel in die sielkundetydskrif *Imago* bespreek. Bergstein (2006: 158) kom in sy artikel "Freud's 'Moses of Michelangelo': Vasari, Photography, and Art Historical Practice" tot die slotsom dat die beeld die oomblik vasvang wanneer Moses se oog op die Goue Kalf val ná sy ontmoeting met God op die berg Sinai. Volgens Bergstein (2006: 158) reageer Moses op hierdie ontstellende gesig, "turning his head to see it and pressing on his foot to rise in anger and smash the stone tablets" (Bergstein, 2006: 158). Die oomblik net voordat Moses se woede oorkook en hy die tablette verpletter, word dus vasgevang: "The storm is about to begin." Dit skep 'n skrille kontras met hoe I.L. de Villiers se Moses uitgebeeld word, naamlik "gelate" in sy nis.

Michelangelo se Moses is egter weer besig om beheer oor sy woede te kry (Bergstein, 2006: 158). Sy oë flits woedend, maar sy regterhand is reeds teruggetrek en in sy baard geposisioneer. Hy herwin weer sy greep op die kliptafel wat uit sy hande gly: "Freud believed that Michelangelo's Moses was and always will be a figure in the act of restraining himself from rising in the anger of his own passion" (Bergstein, 2006: 158).

Volgens Bergstein (2006: 158) is die woede van Michelangelo se Moses simbolies van 'n innerlike en geestelike lewe wat die potensiaal het vir bepeinsing en aksie. Veral drie emosies word uit Moses se flitsende oë afgelei: smaad, pyn en veragting (Bergstein, 2006: 167). Daarom word Michelangelo se werk dikwels met die kunsterm *terrabilità* beskryf, 'n term wat veral na emosionele intensiteit en die krag van woede verwys.

Teenoor Michelangelo se Moses, wat vasgevang is in 'n oomblik van woede en die emosies van smaad, pyn en veragting toon, is die oorwegende emosie van

I.L. de Villiers se Moses iets van gelatenheid en die aanvaarding van sy lot. Hy sit "gemaklik" in sy "Julius-nis" – daar is dus geen verwyt by hom te bespeur dat hy sy voorkeurplek in die St. Petruskatedraal verbeur het of 'n aanduiding dat hy die volk vir hul afdwaling verwyt nie. Ondanks sy gelatenheid is Moses nie magteloos nie – hy is "Jahwe se stormram", met "nekare jonk [...] en geswel van bloed", wat sinspeel op krag. Sy baard is "lokke" ('n sagte beeld) wat "gelate" tot in sy skoot "tol".

Die horings op Moses se kop, waarvan in strofe 3 en 4 melding gemaak word, is "stomp" soos dié van 'n jong bul – dit het dus onontwikkelde potensiaal. Die implikasie is dat dié Moses wel die vermoë het om as leier na vore te tree, soos die Moses in die Adam Small-gedigte, maar dat die potensiaal tans nie verwesenlik word nie.

Die Mosesfiguur in die gedig hou die kliptafels styf teen sy bors vas – hy is nie meer die voortvarende leier wat die kliptafels stukkend gegooi het toe hy van die volk se ongehoorsaamheid verneem het nie. Daar word twee beelde van Moses in die gedig geskets. Hy is enersyds 'n toonbeeld van krag met 'n "linkerbeen net soos 'n boomstomp" en 'n "groot" voet waarmee hy Sinaï kan uitklim. Andersyds is die Moses in die beeld vir ewig vasgevang in die oomblik vóórdat hy aksie neem: Sy "oë staar / verby die beelde, kruise en ikone na 'n plek waar / jy al was en weer wil wees", in die teenwoordigheid van God. Op die berg wag "Jahwe soos by die doringbos in die woestyn". Die Moses in die beeld het dus geen begeerte om dadelik tot die stryd oor te gaan nie. Moses se enigste begeerte is "dat Hy jou alles wys en blink ín Hom in lig verdwyn" – dat hy God so intiem kan leer ken dat hy "ín Hom in lig verdwyn".

In die gedig is Moses dus nie 'n vuurvreterpolitikus of 'n patriargale leier wat sy volk uit verdrukking lei nie. Hy is 'n sterk maar weerlose mens wat 'n behoefte het om ewig by God te wees. In die konteks van die bundel *Vervreemdeling* kan Moses se weerloosheid en onaktiwiteit ook met Afrikanervervreemding in verband gebring word. Die Moses in die gedig het die potensiaal om kragtig en ferm op te tree, maar beleef 'n introspektiewe oomblik waar hy kies om dit nie te doen nie. Dit is asof De Villiers se Moses nie die moed het vir die taak wat hom opgelê is nie, en liewer meer tyd by die Here sal wil deurbring as by die volk. Indien die Moses in die gedig as analogie vir die Afrikaner en spesifiek die patriargale leier gelees word, is die implikasie dat die Afrikaner die potensiaal het om daadkragtig op te tree, maar vir 'n wyle gelate is oor sy lot en introspektief verkeer. Die Afrikaner staan dus op die kantlyn – Moses is op daardie oomblik letterlik verwyderd van die volk – en verlang na God se teenwoordigheid. In I.L. de Villiers se "Moses" ervaar die Bybelfiguur selftwyfel en is hy onseker oor sy posisie by God en die volk. Hoewel hy die vermoë het om op te tree, verlang hy daarna om bloot in God se teenwoordigheid te wees.

Die gedig kan myns insiens nie as postmodernisties beskou word nie aangesien die Mosesfiguur nie krities teenoor God of geloof staan nie. Anders as in die Mosesgedigte van Adam Small, waar die Mosesgegewe gebruik word om die meesternarratief van apartheid te ondermyn, word geloof nie in hierdie gedig gerelativeer nie. God of die meesternarratief van geloof word ook nie geïroniseer nie. Die gedig wys nie geloof af nie – iets word weergegee van 'n individu en leier se behoefte om God beter te leer ken. In Lina Spies se gedig, wat vervolgens bespreek word, is die Mosesfiguur 'n interteks waarmee die spreker haar verwydering van tradisionele geloof aandui. Waar die Bybelse Moses dus 'n geestelike leier was, word hy nou 'n simbool van geloofsvervreemding.

6.2 *Lina Spies se uitbeelding van Moses*

Teenoor die spreker in De Villiers se gedig, wat gelate oor sy lot en onaktief is, is die spreker in Spies (2004: 16) se gedig uit *Duskant die einders* in 'n religieuse diaspora:

In vreemdelingskap

My versugtinge is baie
en my hart is gekrank.
Klaagliedere 1:22

Ek verlang om God te ontmoet
in 'n skouspel van vuur en vlam
soos Moses by die brandende braambos
toe hy sy skoene uit moes trek
omdat hy in die teenwoordigheid
van die Allerhoogste was.

Ek verlang om God te herken
in die gesuis van 'n sagte stilte
soos Elia op Horeb
toe hy – moeg om Jahwé se eer gestry –
geskuil het in 'n spelonk.

Ek verlang dat God wat die Vader was
van Jesus van Nasaret
die oopgeskeurde tempelvoorhang
weer aanmekaar en dig sal soom
om ons te laat onthou dat Hy

die lig van sy heelal bewoon
wat buite ons sig en ontoeganklik is.

Ek wil in my diaspora
die Naserener weer "Rabbi" noem
om soos van ouds te kan aanbid
saam met sy verworpe en vervolgde volksgenote
op Sion waar God nog heilig is.

Die spreker in "In vreemdelingskap" gebruik drie Bybelse metafore om haar[3] versugting om na God terug te keer, uit te druk. Die motto van die gedig is 'n aanhaling uit Klaagliedere waarin die spreker 'n versugting van die hart uitstort. Elke strofe begin met "Ek verlang", en dan word 'n Bybelse beeld gebruik om aan te toon waarna die spreker smag.

In die eerste strofe smag die spreker daarna om God soos die Bybelse Moses by die brandende bos te ontmoet (Eksodus 3). Waar God Moses gemaan het om sy skoene uit te trek omdat hy heilige grond betree, begeer die spreker om dieselfde te doen. Daaruit blyk 'n versugting na 'n meer eerbiedige godsdiensbeoefening, aangesien sy wil terugkeer na 'n ontmoeting met God wat heilig en waardig is. Waar Moses in die Adam Small-gedigte gebruik is as 'n politieke vryheidsvegter, het die spreker in hierdie gedig die behoefte om soos Moses 'n egte ontmoeting met God te hê. Moses is dus in hierdie gedig as 't ware 'n geestelike middelaar.

In die tweede strofe verlang die spreker daarna om God soos Elia op die berg Horeb te ontmoet – toe God na Elia "in die stilte van die wind" gekom het. Weer is die versugting dus na 'n heilige ontmoeting met die Here.

Die pleidooi in strofe drie is nié vir 'n ontmoeting met die Vader van Jesus van Nasaret nie, maar liewer dat dié Vader die tempelvoorhang wat met Jesus se kruisiging en sterwe geskeur het, weer "dig sal soom". In die Christelike tradisie word die skeuring van die tempelvoorhang gesien as die teken dat Jesus se soendood aan die kruis vrye toegang vir gelowiges tot God die Vader moontlik gemaak het. Die spreker ervaar dit egter dat die mens moontlik oneerbiedig en 'te eie' met God geraak het, en dat dit nodig is dat God die tempelgordyn herstel ter wille van die heilige, eerbiedwaardige afstand tussen die mens en God. Dit sal die mens herinner dat God "die lig van sy heelal bewoon / wat buite ons sig en ontoeganklik is".

In die slotstrofe bied die spreker-digter 'n verklaring vir hierdie versugting. Sy beleef 'n gevoel van vervreemding van God (soos ook deur die gedigtitel aangedui) en verkeer in 'n staat van geestelike diaspora weens 'n skynbare vervlakking in geloofsbeoefening in die samelewing. Sy smag na 'n dieper, meer eerbiedwaardige ontmoeting met God, om God weer as "Rabbi" ("Leermeester") aan te spreek, en nie die intieme Vader-aanspreekvorm nie, sodat sy soos van ouds

vir God kan aanbid op die berg Sion waar God nog heilig is. Dié verwysing betrek 'n ou Psalmlied, Psalm 48, in die *Gesangeboek*, wat dekades lank in die Afrikaanse susterskerke gebruik is en wat die spreker terugneem na 'n era waarin God op 'n meer respekvolle manier aangespreek en aanbid is.

Sedert die millenniumwisseling is daar sprake van 'n 'geestelike diaspora' onder Afrikaanssprekendes wat gelei het tot boeke soos *Diaspora van die nuwe Christene* (2010) en *Hier staan ek ...* (2012). As deel van hierdie diaspora bevraagteken ál meer gelowiges, ook predikante in die Afrikaanse susterskerke, tradisionele, fundamentalistiese opvattings oor byvoorbeeld die Bybel as onfeilbare Woord van God, die vertolking van die skeppingsverhaal, die maagdelike geboorte van Jesus en die opstanding uit die dood. Tot die feitelikheid van Moses se uittog saam met die Jode uit Egipte word bevraagteken (Schutte, 2010: 71).

Schutte (2010: 73,75) skryf in *Diaspora van die nuwe Christene*:

> Waar daar 'n klompie jare gelede nog antwoorde was, is daar nou net vrae [...] Waar mense 'n klompie jare gelede nog oor alles redelik seker was, is ons vandag oor alles onseker. Waar mense in definisies en vaste uitsprake oor God, die lewe, reg en verkeerd, hemel en hel kon praat, het ons vandag nie 'n idee wat om oor daardie temas en onderwerpe te sê nie.

Die diaspora waarvan Schutte melding maak, is dus 'n diaspora van onsekerheid en twyfel. Die spreker in Lina Spies se gedig is egter geensins onseker van haar geloof nie – sy verlang juis na 'n dieper en egter ontmoeting met die 'tradisionele God', die "God wat die Vader was / van Jesus van Nasaret". Die gedig bewerk 'vervreemding', nie deur te skok met uitdagende, uittartende uitsprake oor God nie, maar deur terug te keer na 'n huldigende ingesteldheid wat in onbruik verval het in die postmodernisme. Die spreker herdink dus haar geestelike identiteit en spiritualiteit. Hoewel sy op die oog af 'n terugkeer na tradisionele geloof bepleit – sy wil God weer soos Elia van ouds in die "gesuis van 'n sagte stilte" ontmoet en Jesus weer "Rabbi" noem – kan dit myns insiens nie gelees word as 'n terugkeer na 'n tradisionele kerkgeloof nie. Die spreker het 'n behoefte aan 'n opregte geloof wat tans in haar leefwêreld moeilik gevind word.

Spies se gedig herinner aan Vattimo (1998: vii) se gevolgtrekking dat die terugkeer na religie in die latere fase van die postmodernisme nie gesien moet word as 'n terugkeer na hoofstroomgeloof en -kerke nie. Die spreker in die gedig "In vreemdelingskap" smag juis daarna om van geykte geloof weg te breek. En hoewel Vattimo (1998: vii) benadruk dat die religieuse 'n terugkeer maak na die "parlement en terreur" – wat ek lees as verteenwoordigend van religie in die openbare domein – is Spies se gedig vir my tekenend dat die gesprek en nadenke oor geloof ook na die 'binnekamer' terugkeer en dat geloof ook weer 'n intens persoonlike ervaring word. Berry (2008: 169) maan tereg daarteen dat die gesprek

oor religie langer binêr gesien moet word as 'n stryd tussen geloof en ongeloof; die spreker in "In vreemdelingskap" is nóg tradisioneel gelowig nóg ongelowig. Daar is dus in hierdie gedig sprake van 'n 'nuwe geloof' en spiritualiteit wat nie met hoofstroomgeloof ooreenstem nie.

7. Moses in enkele Afrikaanse gedigte

Waar Moses in Lina Spies se "In vreemdelingskap" betrek word by die spreker se geloofsvervreemding, word Moses in Afrikaanse lirieke dikwels steeds as kampvegter ingespan, ook in diens van ander stryde as die politiek. By David Kramer ("Hoekom?") en Lucas Maree ("Die Eksodus") staan die geïmpliseerde Moses in diens van die stryd teen sedelike en ekologiese verval. Dit word nie in hierdie artikel bespreek nie omdat die artikel afgebaken is tot gedigte waarin gevoelens van 'vervreemding' in 'n nuwe politieke bestel belig word. In Bok van Blerk se lied "Land van Melk en Heuning" word die Eksodusgegewe die agtergrond vir 'n eietydse wit gemeenskap se gevoelens van ontheemding en politieke vervreemding in 'n nuwe politieke bestel. In teenstelling hiermee word die Eksodusgegewe in "beloofde land" deur Die Heuwels Fantasties 'n metafoor vir 'n nuwe vryheid in 'n nuwe politieke era. In geeneen van hierdie liedere word Moses egter by die naam genoem nie, maar die gebeure in Eksodus word as 'n interteks gebruik.

7.1 *Die Eksodusgegewe in "beloofde land" (Die Heuwels Fantasties) en "Land van Melk en Heuning" (Bok van Blerk)*

beloofde land (Die Heuwels Fantasties)
Album: *Alles wat mal is*

belowe my
die beloofde land

ek weet hoe dit voel om te vlieg
al ooit gewonder
al ooit verdrink
word wakker dis môre
ons kan wees wat ons wil
aan daardie kant
geen reëls
geen kontant
geen reëls
geen kontant

belowe my
die beloofde land
of is ons klaar hier
aan die ander kant
van die spektrum
hoe dit ookal sy
belowe my
die beloofde land
(Greeff en Kennedy, 2012)

Land van melk en heuning (Bok van Blerk)
Album: *Steek die vure aan*

Refrein
Elke keer as die wolke dreun
val die reën op die grond net van ons geleen
Voel weer soos 'n spook want jy staan alleen
in die land van melk en heuning

Jy weet ek sal vir jou 'n spoorweglyn wil bou
wat strek van ver uit die noordesande
tot in die ou Karoo

Ek sal jou veilig hou
Maar wie kan ek vertrou
Jy weet ons kan nie so verloor nie
Dit is nie wat ek wil hoor nie

Refrein

Jy kyk vir my maar jou oë is leeg
en jou voete staan stil
Jy moet aanbeweeg
Jy is afgebreek, en nou sê my waar's
die land van melk en heuning

Daar word van ons gevat
en ons regte word geskend
Daar word gedink dat wat ons oor het
het ons gekry maar net

En daar was bloed voor gesweet
Gaan ons nou lewens opmeet
Moet ons nou stry vir ons eie mensereg
Dit word so gou vergeet

Refrein
(Vorster, Kotze en Coleske, 2013)

Die liedere van Bok van Blerk en Die Heuwels Fantasties (DHF) gebruik dieselfde deel van die Moses-verhaal as interteks: Ten tyde van God se verskyning aan Moses in die brandende doringbos gee Hy aan hom die belofte dat Hy die Israeliete van hul verdrukking in Egipte sal verlos en na die beloofde land sal lei, 'n hoopgewende landskap "wat oorloop van melk en heuning" (Eksodus 3:18). In die 40 jaar wat die Israeliete in die woestyn rondgeswerf het, word dit 'n metafoor vir voorspoed en 'n nuwe toekomsverwagting. Hoewel beide DHF en Bok van Blerk in Afrikaans sing en daarmee die (oorwegend wit) Afrikaanse gemeenskap aanspreek, gebruik hulle hierdie gegewe om uiteenlopende toekomsverwagtinge te belig. Vir DHF bring die "môre" 'n nuwe uitkoms ná 'n gevoel van oorweldiging ("al ooit verdrink"), en 'n nuwe geleentheid om te wees "wat ons wil". Daarteenoor is die "land van melk en heuning" in Van Blerk se lied 'n interteks wat benadruk wat Afrikaanssprekendes[4] ontneem is in 'n nuwe politieke bestel. Die klem is op wat die gemeenskap "verloor" het, hoe hulle "afgebreek" is en 'n herkoms moes prysgee waar "daar bloed voor gesweet" is – moontlik 'n verwysing na die soms bloedige stryd om die beëindiging van apartheid.

Dit is egter gepas dat Moses in beide liriektekste afwesig is, aangesien hy volgens Numeri 20:1-13 weens sy gebrek aan vertroue in God nie toegelaat is om die beloofde land binne te gaan nie. Hoewel Moses dus met die belofte van die "land van melk en heuning" geassosieer word, het hy dit volgens die Bybelse verhaal self nooit beleef nie.

In die liedere verwys die "beloofde land" en die "land van melk en heuning" skynbaar na Suid-Afrika en 'n nuwe politieke bestel. Maar waar daar sprake is van politieke vryheid in die "beloofde land" ("geen reëls, geen kontant"), voel die (wit) spreker in "land van melk en heuning" beleër en dat sy "regte geskend" word. ("Daar word van ons gevat / ons regte word geskend.")

Wanneer DHF en Van Blerk 'n metafoor soek om hul gevoelens van hoop (of gebrek daaraan) in 'n postapartheid-Suid-Afrika uit te beeld, is die Eksodusgegewe 'n gepaste metafoor wat hul onderskeie aanhangers sal herken. Religie, spesifiek die Christelike religie, het tradisioneel 'n belangrike rol in die identiteit van die Afrikaanssprekende en in Afrikaner-nasionalisme gespeel (Fourie, 2008: 249). Die Afrikaner het sigself sedert die 1800's geïdentifiseer in terme van die

Self versus die Ander. 'n Belangrike aspek van Afrikanernasionalisme was die teologiese regverdiging daarvan: Dit is as God se wil gesien dat nasies apart moet leef en hul eie identiteit moet handhaaf. Fourie (2008: 249) skryf:

> To be an Afrikaner was to be Christian, resulting in the concept of Afrikaner Christian nationalism. Combined with being in Africa, the Afrikaner's Christianity manifested in two ways: (1) being part of a chosen people with a mission, and (2) white guardianship of an inferior black population.

Dit is daarom ook gepas dat DHF, wanneer hulle 'n metafoor soek om 'n nuwe (hoopvolle) ingesteldheid te versinnebeeld, na die Eksodusgegewe terugkeer. Die Eksodusverhaal is in so 'n mate deel van die Westerse bewussyn dat 'n wye spektrum politieke gebeure binne die narratiewe raamwerk van die verhaal verstaan kan word (Walzer, 1985: 7). Walzer (1985: 8) wys daarop dat Eksodus deel van 'n Bybelse genre van religieuse tekste is wat geskryf is met die oog op openbare voorlesing, herlesings en analise. Eksodus het deur die eeue heen 'n prominente plek in die literatuur ingeneem en is die verhaal van bevryding wat in religieuse terme uitgedruk word. Dit is egter ook 'n sekulêre verhaal in die sin dat wonderwerke 'n rol speel in die gebeure, maar dat niks van die gebeure *per se* wonderbaarlik is nie. Dit is 'n klassieke narratief met 'n begin, middel en 'n slot – of dan 'n probleem, 'n stryd en 'n oplossing (naamlik Egipte, die woestyn en die beloofde land). Die krag van die verhaal is in die slotgedeelte gesetel, wat die verhaal hoopgewend maak. Die Eksodusverhaal toon dus ooreenkomste met die antieke pelgrimsverhaal wat by 'n vaste punt begin en op 'n sekere punt eindig (Wright, 2003: 51; Bauman, 1996: 23). Dit is nie 'n reisverhaal wat by die huis begin en weer daar eindig nie. (Bauman, 1996: 29). Volgens Wright (2003: 51) is dit juis hierdie narratiewe eienskappe van die verhaal wat dit hoopgewend in die slawegeskiedenis gemaak het. Wright (2003: 51) skryf:

> Within the broadly Christian worldview of the slaves, the story of Moses and the exodus was fundamental, as countless slave memoirs attest. Slaves likened themselves to the Israelites in Egypt and drew from the exodus story a confidence to project a radically different future.

Daarom is die afwesigheid van hoop by Van Blerk se lied opvallend – 'Moses se volk' het die beloofde land binnegegaan, maar dié land van oorvloed is van hulle "gevat" en hulle (die Afrikaanse gemeenskap) het dit "verloor". Dit is egter betekenisvol dat die spreker nie 'n pleidooi lewer dat 'n nuwe Moses as leier vir sy gemeenskap na vore sal tree nie, soos die spreker in Adam Small se gedigte gedoen het nie. Dit is tekenend van totale hopeloosheid en ontreddering. Net so betekenisvol is dit dat Moses ook afwesig is by DHF se hoopgewende

"beloofde land", aangesien die moontlike implikasie is dat religie en volksleiers nie onontbeerlik vir vryheid in 'n nuwe politieke bestel is nie.

Die 'politieke Moses' as metafoor in Afrikaanse tekste het dus sy 'sirkel voltooi' – hy was 'n leier wat betrek is by die opkoms van Afrikanernasionalisme (Moodie, 1975: 1), is opgeroep om aan die kant van die onderdrukte (bruin) gemeenskap te veg tydens apartheid (in "Groot Krismisgabet" deur Adam Small) en het skynbaar onaktief op die kantlyn gebly in die eerste jare ná demokratisering (I.L. de Villiers se "Moses"). Nou is die Afrikaanssprekende die "land van melk en heuning" kwyt in 'n nuwe politieke bestel waar die leier Moses afwesig is (Bok van Blerk), of het die Afrikaanssprekende juis die beloofde land binnegegaan in 'n nuwe politieke era vol moontlikhede waar die leier Moses geen rol te speel het nie (Die Heuwels Fantasties).

8. Ter samevatting

In hierdie artikel het 'n verskeidenheid eietydse gedigte en lirieke aan bod gekom waarin Moses verskyn. Moses is nie meer net die kragtige politieke figuur wat wêreldwyd opgeroep is in die stryd om verdruktes te bevry, soos onder meer in die Adam Small-gedigte, nie. Moses is nou 'n figuur wat die potensiaal het om op te tree, maar vir eers gelate in sy nis sit en smag na die teenwoordigheid van God ("Moses" deur I.L. de Villiers).

Die bedinging van 'n nuwe plek in die postapartheidbestel is 'n belangrike deel van Afrikaanssprekendes se identiteitsformasies. Hierin speel Moses steeds 'n groot rol. Wanneer De Villiers in "Moses" 'n leier soek om die kontras tussen wittes se rol in die vorige en die huidige bedeling uit te beeld, kies hy 'n gespierde, fikse Moses – voorheen 'n sterk patriargale leier – wat nou te midde van die 'chaos' en agteruitgang om hom sy rol as buitestander gelate aanvaar het. Die beeld van 'n eens kragdadige leier in die oomblik vóór optrede, wanneer hy heimlik na God se teenwoordigheid verlang (en nie dié van sy volk nie), is 'n uitdrukking van 'n deel van die wit bevolking se gevoel van vervreemding, maar ook potensiële mag. In Bok van Blerk se lied "Land van melk en heuning" het die Afrikaanse gemeenskap egter weer die behoefte aan 'bevryding' aangesien hulle heelwat moes prysgee in 'n nuwe politieke bedeling. In hierdie lied vervul die Mosesgegewe dus 'n soortgelyke rol as dié in Adam Small se Mosesgedigte.

Afrikaanssprekendes beleef egter ná demokratisering nie net verskuiwings wat hul politieke identiteit betref nie, maar ook hul religieuse identiteit. En ook hierin speel Moses 'n rol. Moses word byvoorbeeld opgeroep om 'n behoefte aan 'n dieper, inniger geloof aan te dui (in Lina Spies se "In vreemdelingskap"). Waar Moses dus dikwels in die wêreldletterkunde tot 'n politieke vryheidsvegter 'gereduseer' is (soos aangetoon in afdeling 4 van hierdie artikel), tree hy in 'n

nuwe era ná die millenniumwisseling onder meer, soos die Moses van die Bybel, ook in die Afrikaanse letterkunde as geestelike leier na vore.

Nie alle gedigte wat in die artikel aan bod gekom het, kan as post-postmodernisties of selfs as postmodernisties beskryf word nie. I.L. de Villiers se Mosesgedig het byvoorbeeld modernistiese ondertone. Dit is interessant dat net een van die nuwer Mosestekste in 'n mate hoopgewend is, en wel dié van Die Heuwels Fantasties. Volgens Wright (2003: 51) is Moses dikwels in die geskiedenis ingespan vanweë die verhaal se hoopgewende slot (die tuiskoms in die beloofde land), maar in slegs een van die tekste wat in die artikel bespreek is, naamlik Die Heuwels Fantasties se "beloofde land", is daar sprake van 'n hoopgewende slot.

Ek maak die afleiding dat Moses se taak in die meeste gevalle nie 'afgehandel' is nie – hy word steeds by eietydse stryde en kwessies betrek.Hoewel Moses dus vir 'n wyle 'ontmagtig' was met die oorgang na 'n nuwe politieke bedeling (I.L. de Villiers se "Moses"), het hy grootliks sy taak as vryheidsvegter en geloofsleier in die Afrikaanse letterkunde heropgeneem.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

Bauman, Zygmunt. 1996. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. In: Hall, S. en P. Du Gay. *Questions of Cultural Identity.* Londen, Thousand Oaks en Nieu-Delhi: Sage Publications: 18-35.

Beegle, Dewey. 1972. *Moses, the Servant of Yahweh.* Cedar Rapids: Eerdmans.

Bergstein, M. 2006. Freud's "Moses of Michelangelo": Vasari, Photography, and Art Historical Practice. *The Art Bulletin* 88(1): 158-176. Aanlyn beskikbaar: http://www.jstor.org/stable/25067230. Geraadpleeg, 1 Maart 2012.

Berry, Philippa. 2008. Postmodernism and Post-religion. In: Connor, Steven (red.). *The Cambridge Companion to Postmodernism.* Cambridge: Cambridge University Press: 168-179.

Bertens, Hans. 1997. The Debate on Postmodernism. In: Bertens, Hans en Douwe Fokkema (reds.). *International Postmodernism. Theory and Literary Practice.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 3-15.

Bertens, Hans en Douwe Fokkema (reds.). 1997. *International Postmodernism. Theory and Literary Practice.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bright, John. 1972. *A History of Israel.* Philadelphia: Westminster.

Brooks, Neil en Josh Toth (reds.). 2007. *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism.* Amsterdam en New York: Editions Rodopi.

Connor, Steven (red.). 2008. *The Cambridge Companion to Postmodernism.* Cambridge: Cambridge University Press.

Croatto, J. Severino. 1981. *Exodus: A Hermeneutics of Freedom.* New York: Maryknoll.

Derrida, Jacques. 1998. Faith and Knowledge: The Two Sources of Religion at the Limits of Mere Reason. In: Derrida, Jacques en Gianni Vattimo (reds.). *Religion.* Stanford: Stanford University Press: 1-78.

Derrida, Jacques en Gianni Vattimo (reds.). 1998. *Religion.* Vert. David Webb. Stanford: Stanford University Press.

De Villiers, I.L. 2008. *Vervreemdeling.* Kaapstad: Tafelberg.

De Villiers, I.L. 2005. *Jerusalem tot Johannesburg*. Kaapstad: Tafelberg.

Die Bybel. 1983 [1953]. Aanlyn beskikbaar: www.diebybel.co.za. Geraadpleeg, 25 Augustus 2014.

Die Heuwels Fantasties. 2012. *Alles wat mal is.* s.l.: Supra Familias.

Engelbrecht, G.C. 2006. Parodiërende en nie-parodiërende Bybelse verwysings in Afrikaanse gedigte sedert 1960. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Engelbrecht, G.C. 2012. Bybelse intertekste in resente Afrikaanse gedigte en lirieke, met spesifieke verwysing na identiteitsformasies in die (post)-postmoderniteit. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Esterhuizen, Louis. 1997. *Patzers.* Kaapstad: Human & Rousseau

Fourie, W. 2008. Afrikaner Identity in Post-apartheid South Africa: The Self in terms of the Other. In: Hadland, A., E. Louw, S. Sesanti en H. Wasserman (reds.). *Power, Politics and Identity in South African Media.* Kaapstad: HSRC Press: 239-289.

Geddes, Jennifer. 2007. Attending to Suffering in/at the Wake of Postmodernism. In: Brooks, Neil en Josh Toth (reds.). *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism.* Amsterdam en New York: Rodopi: 65-78.

Goldstein, Bluma. 1992. *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, Schoenberg in an European Wilderness.* Cambridge: Harvard University Press.

Greeff, Pierre en Hunter Kennedy. 2012. *beloofde land.* s.l.: Supra Familias.

Hassan, I. 2003. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. In: Stierstorfer, Klaus (red.). *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture.* Berlyn: Walter de Gruyter: 199-212.

Van Wyk, D., C. Nolte en L. Atterbury. 2011. *Hier staan ek ... maar ek kan nie sê wie ek is nie.* Kaapstad: Griffel Media.

Hugo, D. 2006. Naas Sheila Cussons is IL de Villiers sekerlik ons beste mistieke digter. *LitNet*, 6 Junie. Aanlyn beskikbaar: http://www.oulitnet.co.za/seminaar/jerusalem_johannesburg_hugo.asp. Geraadpleeg, 21 April 2012.

Hutcheon, Linda. 1996 [1989]. Incredulity toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminisms. In: Mezei, K. (red.). *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers.* Chapel Hill: University of North Carolina Press: 262-267.

Hutcheon, Linda. 2003 [1989]. *The Politics of Postmodernism*. Londen en New York: Routledge.

Jameson, Fredric. 2007. Postscript. In: Goulimari, Pelagia (red.). *Postmodernism. What Moment?* Manchester en New York: Manchester University Press.

Kannemeyer, J.C. 1988. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Pretoria: Academica.

Kirby, Alan. 2006. The death of Postmodernism and Beyond. *Philopsophy Now.* Aanlyn beskikbaar: http://www.philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond. Geraadpleeg, 8 Mei 2009.

Kirsch, Jonathan. 1999. *Moses: A Life.* New York en Toronto: Random House Publishing Group.

Kramer, David. 2007. *Hemel & aarde*. s.l.: Blik Musiek.

Maree, Lucas. 1996. *Die kiekies konsert*. s.l.: Miljoen Musiek.

Martin Luther King. 1964. Nobel Lecture: The Quest for Peace and Justice. Aanlyn beskikbaar: http://nobelprize.org/nobelprizes/peace/laureates/1964/kinglecture.html. Geraadpleeg, 23 Februarie 2010.

Michelangelo. (c. 1513-1515.) *Moses* [Marmerbeeld]. Aanlyn beskikbaar: http://michelangelomuseum.com. Geraadpleeg, 25 Augustus 2014.

Moodie, T. Dunbar. 1975. *The Rise of Afrikanerdom. Power, Apartheid, and the Afrikaner Civil Religion.* Los Angeles en Londen: University of California Press.

Pharos Major Dictionary. Aanlyn beskikbaar: www. pharosonline.co.za. S.v. 'Sinai'. Geraadpleeg, 25 Augustus 2014.

Schutte, Flip. 2010. *Diaspora van die nuwe Christene.* Kaapstad: Griffel Media.

Small, Adam. 1974 [1962]. *Kitaar my kruis.* Kaapstad en Pretoria: HAUM.

Small, Adam. 1963. *Sê sjibbolet.* Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Spies, Lina. 2004. *Duskant die einders.* Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau.

Steyn, Johan. 2007. *Geboorte is 'n ongerief.* Pretoria: LAPA.

Stierstorfer, Klaus (red.). 2003. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture.* Berlyn: Walter de Gruyter.

Strauss, Petrus D. 1985. *Van Moses tot Marx: Swart teologie binne die kring van die Ned. Geref. Kerke.* Transvaal: NG Kerkboekhandel.

Van Blerk, Bok. 2013. *Steek die vure aan*. s.l.: Coleske Artists.

Vattimo, G. 1998. Circumstances. In: Derrida, Jacques en Gianni Vattimo (reds.). *Religion.* Stanford: Stanford University: ix-x.

Vorster, J., C. Kotze en E. Coleske. 2013. *Land van melk en heuning.* s.l.: Coleske Artists.

Walters, M.M. 1996. *Sprekende van God.* Kaapstad: Tafelberg.
Walters, M.M. 2004. *Satan ter sprake.* Pretoria: Protea Boekhuis.
Walters, M.M. 2011. *Braille-briewe.* Pretoria: Protea Boekhuis.
Walzer, Michael. 1985. *Exodus and Revolution.* Washington: Basic Books.
Wright, Melanie, J. 2003. *Moses in America: The Cultural Uses of Biblical Narrative.* New York: Oxford University Press.
Zivotofsky, Ari Z. 1994. The Leadership Qualities of Moses. *Judaism* 43(3): 171-259.

Note

1. Die bronne van Hurston, Steffens en DeMille het ek nie self geraadpleeg nie. Menings oor die bronne is dié van Wright (2003), en nie my eie nie.
2. Die naam word in die 1983-Bybelvertaling en die *Pharos Major Dictionary* as "Sinai" gespel, maar De Villiers volg die vertaalwyse van die 1933-Bybelvertaling: "Sinaï".
3. Ek volg die algemene konvensie om die vroulike voornaamwoordsvorm te gebruik wanneer die spreker-digter vroulik is.
4. Van Blerk verwys deurgaans na Afrikaners, en nie Afrikaanse gemeenskappe nie – eersgenoemde is myns insiens 'n polities meer gelade term. Die gevoel van verlies en ontheemding in sommige Afrikanergemeenskappe in die nuwe Suid-Afrika is algemene temas in sy musiek, soos byvoorbeeld in die liedjies "De la Rey", "Afrikanerhart", "Ons kyk na ons mense", "Gebore om vry te wees", "Tyd om te trek?", "Die kleur van my vel" en "My kreet". Hierdie liedjies word nie hier bespreek nie.

Die gebruik van letterkunde binne die taalverwerwingsklaskamer

Elbie Adendorff

The use of literature in the teaching of an additional language

One of the aspects which has not received much attention in the task-based approach to the teaching and learning of a second language, is the use of literature. Khatib, Derakhshan en Rezaei (2011: 213) claim that the use of literature is not received enthusiastically in second language class rooms because literature is seen as too complex for second language learners and therefore as disadvantageous for the process of language acquisition. According to Pardede (2011: 14) recent trends show the necessity to integrate second language teaching and literature because of the rich content and examples of authentic materials which can be found in literature. Khatib, Derakshan and Rezaei (2011: 216) are of the opinion that task-based teaching can encourage teachers to use more literature in their classrooms. Carter and Long (1991) give a summary of the positive uses of literature: it gives real world experiences, situations and social relationships. This article starts with a summary of reasons why literature is not used in second language class rooms as well as reasons why it should be used. It then explains the task-based approach to teaching and gives some examples of task-based literature activities which can be used in the Afrikaans second language class room. The article ends with suggestions on how to use literature in the language acquisition class room.

1. Inleiding

Volgens die Nasionale Kurrikulumverklaring (2011: 10) is die gebruik en onderrig van letterkunde in die taalverwerwingsklaskamer vir die aanleer en verwerwing van ’n addisionele taal nie maklik nie en volgens internasionale navorsers soos Chen en Squires (2011: 313) lok dit nie opgewondenheid by taalonderwysers en aanbieders van taalkursusse uit nie. Hulle voer gewoonlik etlike redes aan waarom dit nie gebruik en onderrig word as deel van die taalaanleer- en verwerwingsproses nie, waarvan die grootste rede die kompleksiteit van en binne letterkunde is. Addisioneletaalleerders beleef letterkunde as kompleks en ontoeganklik en dit word as ’n negatiewe aspek in die taalaanleer- en verwerwingsproses gesien. Die kontroversie rondom die gebruik van letterkunde vir die aanleer en verwerwing van ’n addisionele taal is volgens Negrete (2009: 1) nie ’n nuwe verskynsel binne die breë veld van taalverwerwing nie.

Letterkundige tekste was die vernaamste bron wat binne die grammatikaal-vertaalmetode vir taalonderrig[1] gebruik is (Larsen-Freeman en Anderson, 2011: 13), maar sedert die gebruik van die kommunikatiewe benadering[2] algemeen

geraak het, word letterkundige tekste baie min of selde vir die leer en onderrig van grammatika gebruik. Larsen-Freeman en Anderson (2011: 12) wys daarop dat die kommunikatiewe doelwit binne die kommunikatiewe benadering belangrik is en daarom word meer aandag aan gesprekke en dialoë gegee omdat dit prakties is om te gebruik en ooreenkom met situasies in die werklikheid. Ook binne die taakgebaseerde benadering val die klem meer op betekenis as op grammatika en, alhoewel pedagogiese take[3] wel een of ander grammatikale fokus moet insluit (Willis en Willis, 2007: 2), word letterkunde as taalverwerwingshulpbron daarom nie dikwels in hierdie benadering gebruik nie. Volgens Khatib, Rezaie en Derakhshan (2011) is daar egter pogings om letterkunde as taalaanleer- en verwerwingshulpbron terug te bring in addisioneletaalonderrig.

Binne die Suid-Afrikaanse skoolsisteem bestudeer leerders wat Afrikaans as Eerste Addisionele Taal volg volgens die Departement van Basiese Onderwys se Nasionale Kurrikulumverklaring (NKV) (2011: 14) "voorgeskrewe letterkunde met die fokus op die estetiese en kulturele eienskappe van tekste soos gedigte, dramas, films, romans en kortverhale". Voorts gee die NKV (2011: 32) die volgende riglyne: "Leerders lees, evalueer en reageer op die estetiese kenmerke van literêre tekste. Hulle pas die metataal van letterkunde toe om literêre elemente te verstaan en te waardeer." Die enigste aanduiding binne die NKV (2011: 14) van die gebruik van letterkunde vir grammatikale doeleindes is dat dit leerders bekendstel aan metataal of tegniese terminologie met die doel dat hierdie metataal die leerders in staat sal stel "om hulle eie begrip van 'n teks van nader te ondersoek" – dit "moet nie as 'n doel op sigself onderrig word nie". Rakende die benadering tot taalonderrig stel die NKV (2011: 16) voor dat taalonderrig teksgebaseerd, kommunikatief en geïntegreerd moet wees.

Een van die hoofdoelwitte van addisioneletaalonderrig is om taalaanleerders te help om so na as moontlik aan die vlot, akkurate en komplekse gebruik van die addisionele taal te kom. Dit kan veroorsaak dat die persepsie by onderwysers bestaan dat daar in klaswerk slegs op die linguistiese elemente (vgl. die 'fokus op vorm')[4] van die taal gefokus moet word (Ellis, 2009: 234). Tog bepleit internasionale navorsers soos Pardede (2011: 14) en nasionale navorsers soos Lawrence et al (2014: 212) 'n geïntegreerde benadering wat fokus daarop om aan te dui hoe die grammatikale strukture bydra tot die betekenis of effek van 'n teks.

Met as agtergrond my betrokkenheid by die onderrig van Afrikaans as tweede en as vreemde taal aan studente en my navorsing oor die taakgebaseerde benadering (Adendorff, 2012), ondersoek ek in hierdie artikel die plek van letterkunde in die onderrig en leer van Afrikaans as tweede en as vreemde taal. Hierdie artikel verskaf eerstens enkele redes waarom onderwysers nie gretig is om letterkunde binne hulle taalsillabusse te integreer nie; asook redes waarom letterkunde wel

gebruik behoort te word. Daarna sal die taakgebaseerde benadering gebruik word ten einde die onderrig van letterkunde as taalverwerwingshulpbron te illustreer voordat daar enkele wenke verskaf word vir die gebruik van letterkunde as aanleer- en verwerwingshulpmiddel.

2. Voordele en nadele van die gebruik van letterkunde in die addisioneletaalklaskamer

Savvidou (2004) is van mening dat die persepsies wat addisioneletaalleerders ten opsigte van letterkunde het, waarskynlik verband hou met die algemene persepsie oor letterkunde en die taal van en binne letterkunde, naamlik dat dit kompleks is.

Uit eie ondervinding van die onderrig van Afrikaans as 'n tweede en as 'n vreemde taal aan universiteitstudente, asook soos gevind in enkele navorsingsbronne, word vier moontlike redes verskaf waarom studente negatief reageer op die gebruik van letterkunde in die taalverwerwingsklaskamer:

- Die eerste rede is dat die kreatiewe gebruik van taal in letterkunde afwyk van die gewone konvensies en reëls van die standaardtaal. Die letterkundige diskoers en die taalgebruik in letterkunde is iets wat die studente nie as alledaags ervaar nie. Poësie maak veral gebruik van taal en woordeskat wat dikwels deur die tipografie van die gedig gemanipuleer word. Die taalverwerwingstudent ervaar hierdie afwykings as moeilik en onverstaanbaar. Dié rede word ondersteun deur internasionale navorsers soos Maley (1989), Savvidou (2004) en Van (2009) wat van mening is dat literêre tekste onbekende en outydse woorde bevat wat nie in alledaagse taal gebruik word nie. Dit lei dan tot aversie teenoor die addisionele taal.
- Tweedens vereis letterkundige tekste meer moeite van die studente om betekenis te konstrueer. Die konsep van 'n verteller en 'n fokalisator in geskrewe prosa en die feit dat die "ek" in letterkundige tekste nie gelyk te stel is aan die outeur nie, is byvoorbeeld moeilik vir studente om te begryp. Wanneer studente met komplekse of moeilike tekste gekonfronteer word, skakel hulle dikwels af en weier om 'n interpretasie te gee of selfs aan te hou lees.
- Die derde rede is dat letterkunde inherente sintaktiese en leksikale moeilikhede insluit. Hierdie moeilikhede doen niks om studente te help om meer vaardige gebruikers van Afrikaans te word nie. Van die studente se woordeskat is nog op die vlak van 'n basiese gebruiker van die taal en dit hinder hulle in die verstaan van die teks. Die grootste struikelblok in die gebruik van letterkunde is die gebrekkige woordeskat van studente.
- Die laaste moontlike rede (en een wat studente gedurig opper) is dat hulle voel dat dit geen rol speel in hulle akademiese en/of beroepsdoelwitte nie.

Volgens Khatib, Derakhshan en Rezaie (2011: 214) is die seleksie van die materiaal ook 'n hindernis vir beide addisioneletaalstudente en -dosente. Materiaalseleksie vereis van die addisioneletaaldosent dat verskillende faktore wat leer affekteer, in ag geneem moet word en deeglik oor besin moet word. Hierdie faktore sluit onder meer die studente se taalvaardighede, hulle ouderdom en geslag en hulle onderwerpskennis en -voorkeure in. Dit word deur Lawrence et al (2014: 138) ondersteun wanneer hulle vra dat onderrigmateriaal by addisioneletaalleerders se verwysingsveld moet aansluit.

Taalonderwysers en meer spesifiek aanbieders van taalkursusse voel dat dit hulle taak is om die grammatika van die taal te onderrig. McKay (1982: 529) skryf hieroor: "First, since one of our main goals as ESL teachers is to teach the grammar of the language, literature, due to its structural complexity and its unique use of language, does little to contribute to this goal." McKay is nie alleen in haar denkwyse nie.

Ten spyte van bogenoemde negatiewe redes, is daar positiewe redes waarom letterkunde wel gebruik behoort te word.

Een van die doelwitte vir die leer en onderrig van addisionele tale is om leerders te help om kommunikatiewe vaardighede, wat meer as die bemeestering van taalstrukture behels, te verwerf. Dit sluit ook die vermoë in om diskoerse binne sosiale en kulturele kontekste te kan interpreteer. Daarom voel Savvidou (2004) dat letterkundige tekste 'n kragtige pedagogiese hulpmiddel is om leerders te help in hulle linguistiese ontwikkeling.

Aangesien literêre tekste voorbeelde bevat van 'n verskeidenheid woordeskatitems, dialoë en grammatikale strukture wat taalaanleerders se bewusmaking van die omvang van die addisionele taal verhoog, kan dit net voordelig vir hulle taalvaardighede wees (Khatib, Rezaie en Derakhshan, 2011: 202). Maley (1989: 12) is van mening dat letterkunde 'n potpourri van taaltipes en -verskeidenheid insluit. Die taal in literêre tekste is meer ryk en gevarieerd as gewone omgangstaal. Dit bevat taalkenmerke van geskrewe taal op verskillende moeilikheidsvlakke, soos eenvoudige tot komplekse sinskonstruksies en die verskillende maniere waarop idees in sinne verbind word. Om taalaanleerders aan literêre taal bekend te stel, stel hulle terselfdertyd aan die norme van taalgebruik bekend.

Letterkundige tekste kan sinvol gebruik word om verskillende diskoerstipes te illustreer, waarvan die vernaamste die verskil tussen die letterkundige en nieletterkundige diskoers is (Savvidou, 2004). Die skeiding tussen die twee diskoerstipes moet verminder word en daar moet van die standpunt uitgegaan word dat letterkunde taal is en dat sogenaamde alledaagse taal ook letterkundig kan wees. Om dit te illustreer, kan onder meer advertensies en hoofopskrifte in koerante en tydskrifte, waarin voorbeelde van alliterasie, rym, ritme, beeldrykheid en so meer voorkom, gebruik word. Taal wat byvoorbeeld 'n sekere register of

dialek of formaliteit illustreer, is gesetel binne'n sosiale konteks wat as basis dien waarom die betrokke vorm gebruik is. Deur blootstelling hieraan word die taalaanleerders bewus gemaak van die beheersing van taal binne sekere kontekste en sodoende word hulle bewustheid ten opsigte daarvan ontwikkel.

Literêre tekste kan meer voordelig as informasietekste wees om die verwerwingsproses te stimuleer omdat dit outentieke kontekste vir die prosessering van nuwe taal verskaf. Daarom skryf Brumfit en Carter (1986: 15): "a literary text is authentic text, real language in context, to which we can respond directly". Dit is hierdie kwaliteit wat letterkunde gepas en waardevol vir taalonderrig binne verskillende kontekste en kulture maak. Omdat literêre tekste voorbeelde bevat van taal wat gemik is op eerstetaalsprekers, dien dit as model vir addisioneletaalaanleerders om bekend te raak met die verskillende vorme en konvensies van die taal. Letterkundige tekste is een vorm van outentieke onderrigmateriaal wat in die tweedetaalklaskamer gebruik kan word. Khatib, Rezaie en Derakhshan (2011: 202) is van mening dat outentisiteit 'n belangrike kriterium vir die seleksie van materiaal vir addisioneletaalonderrig is en dit is waar literêre tekste 'n vername rol kan speel, aangesien outentisiteit natuurlik in literêre tekste voorkom.[5] Hulle verwys veral na die gebruik van onder meer dramas en romans in die klaskamer: Dramas bevat voorbeelde van gesprekke, uitdrukkings van emosies, funksionele frases en gekontekstualiseerde uitdrukkings, terwyl romans voorbeelde van die beskrywende skryfstyl bevat. Die gebruik van Afrikaanse radiodramas is byvoorbeeld waardevol om voorbeelde van outentieke taal aan die taalaanleerders oor te dra. Dit is baie nuttig as luisteroefeninge en ook vir woordeskatuitbreiding.

Van (2009: 2) beklemtoon die benutting van letterkunde om kulturele bewusmaking te bevorder. Pardede (2011: 16) noem dat die gebruik van letterkunde taalaanleerders se insig in die land en sy mense verhoog. Deur letterkunde sien die taalaanleerder die wêreld deur iemand anders se oë, neem menslike waardes en ander lewenswyses waar en ontdek hoe ander mense in ander gemeenskappe leef. Dit fasiliteer volgens Pardede (2011: 16) taalaanleerders se begrip van en waardering vir ander kulture, gemeenskappe en ideologieë. Kruger (2003: 185) is van mening dat baie meer met letterkunde-onderrig bereik kan word as net kennis oor die letterkunde self. Leerders se mensekennis kan uitgebrei word, omdat hulle kan leer om waardering vir ander se standpunte te hê. Deur die gebruik van letterkunde in my taalverwerwingsmodules verskaf ek ook kulturele inligting oor Afrikaans en sodoende verdiep die studente hulle kulturele begrip van Afrikaans. Veral die vreemdetaalstudente leer baie van en oor die Afrikaanse kultuur en word aan die rykheid van die Afrikaanse kultuur bekend gestel. Dit is ook 'n aanknopingspunt wanneer hulle te doen kry met eerstetaalsprekers. Hier maak ek veral gebruik van lirieke en musiek, asook TV-programme. Kruger (2007: 18), wat hoofsaaklik op

die gebruik van folklore fokus, voer aan dat alhoewel kulturele inhoude soms deur die taalaanleerders negatief vertolk word, dit ook verrykend en dinamies kan wees indien onderwysers sensitief en gebalanseerd daarmee omgaan. Sy is van mening dat kulturele inhoude 'n ryke bron van kulturele geletterdheid en kultuurskepping is wat wag om ontgin te word (Kruger, 2007: 18).

Letterkundige tekste is bruikbaar om al vier die vaardighede (skryf, praat, lees en luister) te ontwikkel (Khatib, Rezaie en Derakhshan, 2011: 203). Lawrence et al (2014: 138) is van mening dat lees en kyk 'n belangrike manier is om taalleerders se reseptiewe vaardighede te vorm en uit te brei. Letterkundige tekste bevat voorbeelde van goeie skryftegnieke wat vir die ontwikkeling van skryfvaardighede gebruik kan word. Kruger (2003: 185) beweer dat leerders by skrywers kan leer hoe om presies en keurig te formuleer. Om praatvaardighede te ontwikkel, kan die gebeure in letterkundige tekste gebruik word om met die taalaanleerder se werklikewêreld-ervarings te koppel. Vir luisterdoeleindes kan die taalaanleerders blootgestel word aan klankweergawes van die tekste. Die musikale elemente in poësie kan byvoorbeeld gebruik word om spraakpatrone aan hulle bekend te stel en dit kan hulle stimuleer om natuurlike spraakpatrone in terme van ritme, rym en intonasie te gebruik. Voorts kan letterkundige tekste nuttig gebruik word vir ekstensiewe en intensiewe lees, asook vir die oefening van leesvaardighede soos vluglees, soeklees en die maak van opsommings. Drama kan volgens Hişmanoğlu (2005: 62) sinvol in addisioneletaalonderrig gebruik word waar taalaanleerders bewus gemaak word van die grammatikale strukture binne kontekste, asook hoe om taal te gebruik om hulleself uit te druk, te kontroleer en in te lig. Al bogenoemde voorstelle word ook in die NKV (2011) gevind.

Floris (2004) skryf dat die gebruik van letterkunde in die verwerwing van 'n taal taal- en kultuurverryking, outentisiteit en persoonlike interaksie tot gevolg kan hê. Lazar (1993: 19) voer reeds in 1993 aan: "The most important justification is that literature can educate the whole person. Literature sharpens linguistic and cognitive skills and provides for some deepening of the students' understanding of the human condition." Lao and Krashen (2000) se studies bewys dat leerders wat letterkundige werke gelees het, beter met hul woordeskatontwikkeling gevorder het.

Ten spyte van struikelblokke om by die genot en plesier uit te kom, is letterkunde 'n nuttige hulpmiddel vir die aanleer en verwerwing van tale.

3. 'n Taakgebaseerde benadering tot die gebruik van letterkunde

Verskeie benaderings is al op een of ander wyse binne addisioneletaalonderrig gebruik om letterkunde aan te wend as 'n middel om taal aan te leer en te verwerf. Uit navorsing oor die taakgebaseerde benadering, soos onder meer deur Ellis

(2009), Kruger en Poser (2007), Shaitan (2006) en Yavuz (2010), is dit duidelik dat die gebruik van letterkunde as onderrig-hulpmiddel vir die verwerwing van addisionele tale ongewoon is. Khatib, Derakhshan en Rezaie (2011: 216) postuleer dat 'n taakgebaseerde benadering tot die leer en onderrig van letterkunde moontlik daartoe kan lei dat taalonderwysers aangemoedig sal word om letterkunde in die addisioneletaalklaskamer te gebruik.

Die taakgebaseerde benadering het die afgelope dekade as invloedryke, ontluikende en vinnig uitbreidende benadering as raamwerk vir navorsing oor veral kognitiewe ontwikkeling na vore gekom (Ellis, 2003; Klapper, 2003; Nunan, 2004; Skehan, 1998; Van den Branden, 2006). Die kognitiewe ontwikkeling van take beteken dat take in 'n sillabus progressie moet toon van byvoorbeeld eenvoudige na komplekse take, of van konkrete en bekende take na abstrakte, onbekende take, of van beskrywende take na interpretasietake. Take met letterkundige bronne as inhoud kan in volgorde van toenemende kompleksiteit aangebied word en kan help met die verwerwing van taal. Dit word ondersteun deur Kruger en Poser (2007: 3) wat voorts beklemtoon dat dit belangrik is dat daar 'n verband tussen taakgerigte aktiwiteite, kreatiwiteit en taalspel gelê word. Binne die taakgebaseerde benadering word verskillende soorte take gevind. Ellis (2003), Willis (1996) en Kruger en Poser (2007) verwys byvoorbeeld na inligtingsgapingstake, probleemoplossingstake, ekspressiewe take en kreatiewe take, wat almal sinvol in letterkunde-onderrig gebruik kan word.

Khatib, Derakhshan en Rezaie (2011: 216) stel hulle eie model vir die gebruik van letterkunde in die taakgebaseerde klaskamer bekend onder die Engelse term "Whole Literary Engagement" of "WLE", wat vertaal kan word as *totale letterkundige betrokkenheid*, oftewel TLB. Letterkunde is 'n middel waardeurdie totale betrokkenheid van die leerders maklik bereik kan word indien onderwysers anders dink oor die manier(e) waarop hulle hulle leerders ten volle betrokke kan kry. Hierdie TLB-model stem ooreen met meervoudige intelligensie-beginsels in taalonderrig wat die leerder as totale persoon, met fisiese, emosionele, sosiale en kognitiewe eienskappe, sien. Dit vind voorts ondersteuning in Lawrence et al (2014: 229), aangesien hulle van mening is dat, indien die regte lesersleiding aan leerders verskaf word, "kognitiewe, affektiewe, emosionele, sosiale, morele en persoonlikheids- asook taalontwikkeling plaas[vind]".

Die gebruik van 'n taakgebaseerde benadering binne die klaskamer berus op twee besluite, naamlik 'n besluit oor 'n basiese formaat vir die les en 'n besluit oor die opsies wat gebruik sal word in elke fase. Volgens Willis en Willis (2007: 21) behels 'n taakgebaseerde les nie net een taak nie, maar 'n reeks take wat met mekaar verband hou. Die organisasie van taakgebaseerde lesse bestaan uit 'n pretaak, 'n hooftaak en 'n posttaak. Willis (1996: 155) stel die volgende taakgebaseerde raamwerk vir klaskameraktiwiteite voor:

Pretaak:
- Stel die onderwerp bekend en definieer dit;
- gebruik aktiwiteite om bestaande woordeskat te aktiveer of om nuwe woordeskat bekend te stel;
- voorsien voorbeelde van taakvoltooiing; en
- verskaf instruksies vir taakvoltooiing.

Taaksiklus:
- Pretaak: hersien instruksies vir taakvoltooiing; assesseer en spreek enige verwarring aan;
- beplanning: luister, ordening en sortering, vergelyking, probleemoplossing, gedeelde ondervinding, kreatiewe take; en
- terugvoering: studente verskaf terugvoering oor die taakvoltooiing op so 'n manier dat hulle die nuwe aangeleerde taalstruktuur of taalvorm kan gebruik.

Taakfokus:
- 'n Skuif van die fokus op betekenis na die fokus op vorm;
- ontwikkel en bevorder akkuraatheid deur aandag te plaas op gebruik;
- sluit beide taalpraktyk en taalanalise in; en
- taalfokusaktiwiteite: semantiese konsepte, woord-analise, semantiese analise, uitpak van sinne, herverpak van sinne, sintaktiese analise, paragrawe, gapings in sinne.

In die NKV (2011: 27) word die volgende fases vir die onderrig van letterkunde voorgestel:[6] prelees, tydens-lees en postlees. Ten einde 'n taakgebaseerde benadering tot die onderrig van letterkunde te kan gebruik, stel Khatib, Derakhshan en Rezaie (2011: 217) die volgende prosedure voor wat in die klaskamer gevolg word – dit stem ooreen met Willis (1996) en Willis en Paterson (2008) se fases van pretaak, taak en posttaak.

Pretaak:
- Bou van skema:
  - Dinkskrum:
    - Kontekstualisering van die taak deur prente, voorwerpe, vrae en antwoorde;
    - illustrasie van die inhoud; en
    - inleiding van belangrike woordeskatitems deur byvoorbeeld passings-oefeninge, voorspellings en raaisels.
  - Groepsteiering.
  - Die gesamentlike uitvoer van 'n soortgelyke taak.

- Outentieke luisterervaring:
  - Bekendstelling aan belangrike lirieke en/of
  - luister na ’n relevante storie.

Gedurende taak:

- Taakuitvoering:
  - Oorsigtelike deurlees en vluglees van die teks.
  - Onderskeiding: tref onderskeid tussen die hoofidees en ondersteunende inligting, tref onderskeid tussen verskillende karakters se gesigspunte.
  - Identifisering: gesigspunte, karakter en ruimte.
  - Nota-skryf: neerskryf van die belangrike inligting in die teks in eie woorde.
  - Voorspelling: voorspel wat in die verhaal mag gebeur waar daar spanning en probleme is.
  - Inmenging: gebruik wat die leser reeds weet om iets nuuts te verstaan.
  - Analisering: analiseer die storie in terme van die intrige, konflik, styl en die doel daarmee; asook die temas.
  - Aksie:
    - Rolspel;
    - Simulasie;
    - Karakterisering; en
    - Dramatisering .
  - Opsomming: in terme van wat die leerder van die storie kan onthou.
  - Evaluering.

Posttaak:

- Taakrepetisie/Taakherhaling.
- Refleksie oor die taakbereiking:
  - Identifisering (met hulle eie lewens).
  - Selfevaluering van bereiking.
- Opvolging:
  - Twee-twee- en groepoefening.
  - Akkuraatheidsgebaseerde toetse.
  - Skryfwerk deur leerder.

Shaitan (2006) verskaf ’n taakgebaseerde lesplan vir die onderrig van ’n gedig aan sestien volwasse Japannese studente wat Engels aanleer. Die doel van die les was om literêre vaardighede, veral die vermoë om gedigte te lees en te verstaan, te onderrig; asook om studente te bemagtig om hulle eie interpretasie van die gedig te kan gee. ’n Kort en eenvoudige gedig is gebruik om die integrasie van

fokus op vorm[7] (grammatika) en betekenis te illustreer. Die vormgefokusde take[8] is gebruik om die opvallende grammatikale elemente van die gedig te onderrig. Shaitan (2006) se lesplan lyk soos volg:

Vooraf-lees:
Voordat die gedig gelees word, is die studente ingelig oor die onderwerp van die gedig deur middel van vrae wat gebaseer is op hulle eie ondervindings. Studente moes foto's van hulle kindertyd bring en deur vrae en antwoorde opinies deel oor die doel van reëls vir kinders en die verbreking van daardie reëls. Daarna het die dosent die digter bekendgestel en 'n uitdeelstuk met nuwe woordeskat aan die studente verskaf. Eers daarna het die studente die gedig gelees.

Take gedurende lees:
Nadat die studente die gedig gelees het, moes hulle verskeie grammatikale kenmerke van die gedig in 'n stilistiese oefening ontleed. Die stilistiese oefening het aktiwiteite soos die volgende ingesluit:

Onderstreep die werkwoorde wat met die spreker geassosieer word.

Interpreteer die herhaling van "almal" in die slotreël van die gedig.

Verdere aktiwiteite:
Verdere aktiwiteite wat gemik is op die grammatikale kennis van die studente is in groepe en pare voltooi. Hierdie aktiwiteite het onder meer die volgende ingesluit:

Aktiwiteit 1: Verdeel die volgende lys woorde van die gedig in twee groepe en gee elke lys 'n titel. Verduidelik jou titel.

Aktiwiteit 2: Werk saam met 'n maat. Besluit hoe kan die gedig in twee verdeel word. Wat dink julle stel elke deel voor? Wat dink julle het tussen die eerste en die tweede deel gebeur?

Aktiwiteit 3: Vrae soos "Wie is die spreker?" is aan die studente gegee om te beantwoord. Dit is 'n probleemoplossingstaak.

Aktiwiteit 4: 'n Besluitnemingstaak is gegee. Studente moes vrae beantwoord, soos "Watter reël het die meeste/minste intensiteit?"

Aktiwiteit 5: 'n Konvergente taak is gegee en die studente moes by een korrekte antwoord uitkom. Vrae soos "Is daar enige semantiese parallelle in die gedig?" en "Merk julle enige metafore in die gedig?" moes beantwoord word.

Posttaak:

Aktiwiteit 6: Hierdie is 'n opvolg of 'n kreatiewe opdrag. Studente moes 'n kort briefie aan die hoofkarakter skryf waarin hulle hulle gevoelens oor sy gedrag uitdruk, of die studente moes hulle verbeel hulle ís die hoofkarakter en 'n brief aan sy ouers skryf om sy gedrag te verduidelik.

Shaitan (2006) het opgemerk dat die studente aanvanklik nie gretig was om deel te neem nie, maar geleidelik betrokke geraak het – veral toe hulle met die ander studente begin saamwerk het. Shaitan (2006) is van mening dat letterkunde veral met mondelinge tweedetaal-vaardighede kan help en dat studente 'n gevoel vir die taal deur letterkunde kan ontwikkel.

Vervolgens word nog twee voorbeelde verskaf. Die eerste een is gebruik in 'n taalverwerwingsmodule op universiteit terwyl die tweede een in 'n graad 9-klaskamer gebruik kan word.

Voorbeeld 1:

In hierdie tweedetaalmodule word filmstudie behandel. Dit word ingelei deur middel van verskeie groepwerk-aktiwiteite wat in die tutoriale klasse gedoen word. Onderstaande groepaktiwiteit dien as inleiding om hoofsaaklik woordeskat oor films te vestig.

Pretaak: Tutor se take:

1. Verdeel die tutoriaalklas in groepies van nie meer as 4 persone nie.
2. Elke lid van die groep kry 'n taak. Gee groeplede 'n paar sekondes om te besluit wie wat gaan doen:
   i. Die leier (moet toesien dat al die spanlede saamwerk).
   ii. Die kommunikeerder (moet terugvoer gee aan die klas).
   iii. Die skrywer (moet die groep se idees op 'n papier neerskryf).
   iv. Die tydhouer (moet sorg dat die groep vinnig werk).

Taak: Opdrag:

1. Studente gaan nou 'n breinkaart teken. Deel papier uit.
2. Trek 'n sirkel in die middel van 'n bladsy en skryf die woord "film/fliek" daarin neer.
3. Waaraan laat hierdie woord julle dink?
4. Brei julle breinkaart volgens bogenoemde vraag uit.

5. Die idee is om soveel as moontlik woorde in julle breinkaart te gebruik wat met flieks te make het.
6. Julle het slegs 10 minute om julle breinkaart te voltooi.
7. Nadat die 10 minute verstreke is, moet elke groep hulle breinkaart aan die klas kom voorlê en verduidelik.

Posttaak: Tutor se take vervolg

8. Gebruik bogenoemde oefening om 'n 10-minuut-klasgesprek aan die gang te sit oor films, byvoorbeeld oor films waarvan die studente hou, hulle gunsteling akteurs, die rol van musiek in 'n film en hoe hulle na 'n film kyk.

Onderstaande aktiwiteit dien as voorbeeld van hoe filmstudie aan emosies gekoppel kan word om uiteindelik uit te kom by 'n mondelingopdrag waar die studente onvoorbereid oor hulle gunsteling film moet praat en later 'n resensie oor hierdie film moet skryf.

Pretaak:
Oefen jou woordeskat deur 'n emosie in die spasies wat oopgelaat is, in te vul:

Ek voel ..... wanneer ek 'n nuwe plek die eerste keer besoek.
Ek is normaalweg ..... wanneer ek met vriende uitgaan.
Wanneer ek 'n maagpyn of hoofpyn het, voel ek .....
Nadat ek baie gestudeer het en 'n goeie punt behaal het, is ek .....
.....

Taak: Emosies
Die fokus is nou op die emosies in 'n film en hoe dit jou laat voel het en hoe om dit wat jy sover geleer het, toe te pas in kritiek/ resensies.

Algemeen:
Nadat 'n persoon 'n film gekyk het, het hy 'n opinie oor die film:

Hoe het die film begin en hoe het dit geëindig? Hoe was die spel van die akteurs? Watter emosies kom in die film voor en watter emosies het jy as kyker ervaar? Hoe is die kamera gebruik? Hoe was die kwaliteit van die spesiale effekte? Hoe was die algemene kwaliteit van die film?

Die studente moet eers gesels oor emosies: Wat is emosies? Gee voorbeelde. Die volgende vrae kan gebruik word om die gesprek te lei:

Dink aan 'n film wat 'n sekere emosie by jou uitgelok het.
Watter tipe emosies het jy ervaar terwyl jy na 'n film gekyk het?
Hou jy meer van sekere emosies as ander emosies? Watter emosies?
Assosieer jy sekere emosies met spesifieke tipes films? (Byvoorbeeld: vrees met rillers.)

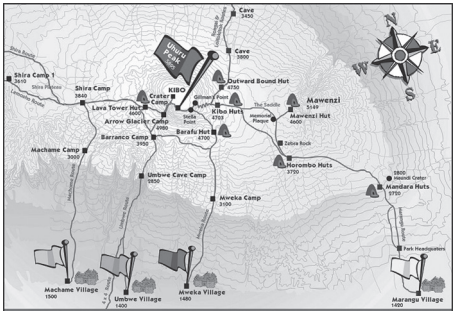
Julle gaan nou sonder die klank na sekere grepe uit films of TV-programme kyk. Kyk of julle kan raai watter emosies uitgebeeld word.
Julle gaan nou na 'n greep uit 'n film kyk. Skryf drie emosies neer nadat jy die filmgreep gesien het.

Posttaak:
In die tabel hieronder kry julle voorbeelde van filmgenres. Skryf die tipe emosies neer wanneer jy aan'n sekere filmgenre dink.Vergelyk nou jou tabel met jou maat s'n. Het julle dieselfde emosies vir die filmgenres neergeskryf? Indien wel, watter? Watter is verskillend?

Voorbeeld 2:
Die kortverhaal "Uhuru" deur Johan Bakkes word voorts volgens die taakgebaseerde lesreeks beplan.[9]

Pretaak
Die doel van onderstaande aktiwiteite is om die kortverhaal te kontekstualiseer. Dit sal oor 'n paar periodes plaasvind.

Die onderwyser maak inligting oor Kilimandjaro bymekaar onder meer in die vorm van mediaberigte, TV-opnames, foto's. 'n Kaart van Kilimandjaro kan in die klas opgesit word.



Afbeelding 1: http://www.bush2beach.com/.

Die volgende opdragte kan aan leerders gegee word – byvoorbeeld as groepwerkprojekte:

Die leerders moet navorsing oor Kilimandjaro en die hoogste piek daarvan, Uhuru, gaan doen. Hulle moet spesifiek fokus op hoe dit daar lyk (met ander woorde die geografie van die berg). Hulle moet daaroor kom verslag doen en hulle skryfwerk kan in die klas opgeplak word. Hier word hulle mondeling- en skryfvaardighede getoets.

Die onderwyser kan ook as kontekstualisering vra dat leerders gaan navorsing doen oor die betekenisse van die woord "Uhuru" en een groep kan hieroor kom verslag lewer.

Voorts kan die onderwyser vra of 'n leerder iemand ken wat Kilimandjaro uitgeklim het. Die leerder moet met daardie persoon 'n onderhoud gaan voer en aan die klas kom rapporteer.

Hooftaak

Na al bogenoemde aktiwiteite gedoen is, kan die onderwyser die werklike les (hooftaak) begin met die vraag of die leerders Kilimandjaro sal wil uitklim of nie. Hulle moet redes gee vir hulle antwoord. Hierdie is 'n besluitnemings- en redeneringstaak.

Die onderwyser lees die kortverhaal deur as luisteraktiwiteit. Inhoudsvrae kan gegee word om te toets of hulle die verhaal verstaan het.

Daarna lees die leerders die verhaal stil deur. Hulle moet oplet na die volgende aspekte en kernpunte daaroor neerskryf:

- Hoe word die ruimte uitgebeeld en watter gevare hou dit vir die karakters in?
- Wat is die aard van die verhouding tussen die twee karakters?
- Wat is die funksie van die terugflits wat in die verhaal voorkom?
- Hoe word die spanning opgebou tot die klimaks waar hulle die piek bereik?

Bogenoemde vrae word mondeling bespreek.

Die verhaal word geanaliseer.

'n Taalfokus (met ander woorde fokus op vorm) word ingebou en daar kan byvoorbeeld na die gebruik van byvoeglike naamwoorde soos "bodemlose gletserskeure", "loodregte kranse" en "gevreesde hoogsiekte" gekyk word om die ruimte en die effek daarvan op die karakters te wys. Voorts kan tydsvorme van die werkwoord ook behandel word aangesien die verhaal tussen die hede en 'n terugflits wissel.

Posttaak

As posttaak kan 'n skryfopdrag gegee word waarin die leerders hulle moet verbeel hulle is Cara. Hulle het dagboek gehou van die ekspedisie na Kilimandjaro en

moet drie dae se belewenis op die berg neerskryf. Dit is ’n ekspressiewe en/of kreatiewe taak.

4. Seleksie van materiaal

Die seleksie van letterkundige materiaal hang van verskeie faktore af.

Eerstens hang dit af van die tipe taalkursus en die taalvaardigheidsvlak van die leerders van die addisionele taal. Ander faktore wat hier in ag geneem moet word, is die ouderdom en opvoedkundige agtergrond van die leerders. Negrete (2009: 4) verwys daarna dat baie leerders in taalkursusse verskillende kulturele agtergronde het en daarom moet tekste gekies word wat vir die meeste van hulle betekenisvol en sinvolsal wees.

Daar moet in ag geneem word dat die meeste studente beperkte omgang met letterkundige tekste in die addisionele taal gehad het; dus is dit beter om minder tekste en meer eenvoudige en makliker tekste te gebruik. Dit is altyd moontlik om die moeilikheidsgraad van die tekste te verhoog. Daar moet byvoorbeeld met ’n baie eenvoudige en kort gedig begin word; selfs getoonsette gedigte is ’n goeie beginpunt.

Negrete (2009: 5) stel voor dat studente betrokke kan wees by die kies van die tekste, wat dikwels ’n leerervaring vir die taalonderwyser kan wees. Die gebruik van behoefte-analises is nie iets wat vreemd is in die taakgebaseerde benadering nie. In die elektroniese era van vandag kan studente aanlyn-soektogte onderneem en as deel van die sillabus kan hulle tekste opsoek en beoordeel en dan voorstel. ’n Wenk wat ek by Clandfield (2011) oorgeneem het, is dat die tweedetaalstudente navorsing moet doen of hulle eie opinie moet gee oor wat letterkunde of poësie is, aangesien daar nie altyd eenstemmigheid is oor wat onder letterkunde verstaan word nie.

Khatib en Nourzadeh (2011: 259) is van mening dat die taalonderwysers die toeganklikheid van letterkundige tekste in ag moet neem. Met toeganklikheid word twee aspekte bedoel, naamlik dat taalaanleerders toegang moet hê tot ’n wye reeks letterkundige tekste wat gebaseer is op hulle behoeftes en belangstellings. Hierdie toegang is motiverend aangesien navorsing gewys het dat hoe meer toegang taalaanleerders tot boeke het, hoe meer is hulle gemotiveerd om te lees. In die tweede plek verwys toeganklikheid na al die faktore wat taalaanleerders nodig het om letterkundige tekste te verstaan en te interpreteer. Vardell, Hadaway en Young (2006) verskaf die volgende kriteria waaraan letterkundige tekste moet voldoen in die seleksieproses:

- Inhoudstoeganklikheid: Is die storie of onderwerp bekend?
- Taaltoeganklikheid: Is die taal van die teks eenvoudig en direk?
- Visuele toeganklikheid: Is daar baie illustrasies?

- Genre-toeganklikheid: Is daar ’n verskeidenheid genres beskikbaar?
- Kulturele toeganklikheid: Is die teks kultureel toeganklik en hou dit verband met die lewens van die studente?
- Akkuraatheids- en strukturele toeganklikheid: Is die teks akkuraat en goed-gestruktureerd?

Mckay (1982) maak die volgende voorstelle om die probleem van linguistiese en kulturele kompleksiteit van letterkundige tekste te oorkom:

- Gebruik vereenvoudigde tekste: Sommige navorsers is ongelukkig oor die gebruik van vereenvoudigde tekste omdat dit die inligtingsdigtheid, kohesie en leesbaarheid van literêre tekste verminder. Tog is daar ’n groot hoeveelheid navorsingsdata wat getuig van die sukses van die gebruik van vereenvoudigde tekste. Bagherkazemi en Alemi (2012: 8) verwys na Zoreda en Vivaldo-Lima (2008) wat vereenvoudigde tekste saam met die klank- en filmweergawes van romans gebruik ten einde instruksies oor linguistiese en interkulturele vaardighede te steier en te ondersteun. Die gebruik word in die Suid-Afrikaanse onderwyssisteem toegepas waar Afrikaanse tekste verkort word ten einde dit toeganklik vir taalaanleerders te maak.
- Gebruik maklike tekste: Die vraag is wat met “maklik” bedoel word, aangesien daar geen algemene standaard is waarvolgens die kompleksiteit van letterkundige werke bepaal kan word nie. Die seleksie van maklike tekste geskied op grond van die intuïsie van die onderwyser.
- Gebruik tekste vir jong volwasse lesers: Hierdie tipe tekste is linguisties en letterkundig inherent eenvoudig. Sulke tekste sluit byvoorbeeld in: min karakters, stilistiese eenvoudigheid, kompaktheid en temas soos persoonlike groei. Die probleem hiermee is dat veral volwasse studente nie met die temas identifiseer nie en hulle gemotiveerdheid en bereidheid om met die teks om te gaan, ly daaronder.

Willis en Paterson (2008) verduidelik in ’n PowerPoint-aanbieding hoe musiek in die taalverwerwingsklas gebruik kan word om ’n taal aan te leer. Hulle fokus op die gebruik van liedjies, rym en ritmiese aktiwiteite in die aanleer van hoofsaaklik uitspraak, aangesien die leerders op onder meer uitspraak, beklemtoning en stemtoon moet konsentreer. Hulle stel ook voor dat musikale prente en musikale stories gebruik kan word om leerders te help om die struktuur van stories en gedigte te kan herken, gevoelens uit te druk en om klank en stem effektief te kan gebruik.

Wat die seleksie van materiaal betref, bied Lawrence et al (2014) nuttige wenke aan onderwysers ten opsigte van die keuse van gepaste letterkundige tekste. Verder moet taalonderwysers vandag onthou dat jongmense in ’n tegnologiese era grootword en die rol van rekenaarondersteunende taalonderrig (ROTO)

moet nie onderskat word nie. Kruger (2007) skryf 'n insiggewende artikel oor hoe folklore in 'n ROTO-program gebruik kan word en beklemtoon die feit dat hoërskoolleerders in rekenaars en die multimedia belangstel. Dié interaktiewe program van Kruger sluit aktiwiteite soos 'n luisteroefening, 'n uitspraakoefening en taaloefeninge in. Kruger (2007: 26) kom tot die volgende gevolgtrekking: "Taalverwerwing word op dié manier deel van die alledaagse (kulturele en visuele) werklikheid, en bly nie net 'n intellektuele oefening en geïsoleerde afdeling nie."

González-Lloret (2007) het ook die ontwerp van 'n ROTO-poësie-module vir studente wat Spaans aan die Universiteit van Hawaii aanleer volgens die taakgebaseerde benadering ondersoek. Sy het eerstens 'n behoefte-analise onderneem voordat take en materiaal vir die rekenaarprogram ontwerp is. Die module het uit vyf afdelings bestaan wat onder meer die volgende ingesluit het: 'n luisteroefening, die identifisering van die poëtiese kenmerke in drie gedigte en 'n resensie-ontleding. Verskeie metodologiese beginsels, soos die gebruik van take en nie tekste nie, die bevordering van leer deur aksie, die verskaffing van ryk inhoude en fokus op vorm, is toegepas. Haar doel was om te illustreer hoe daar van die teorie na die praktyk oorgeskakel kan word.

Dela Cruz-Yeh (2005) het 'n soortgelyke projek in Taiwan onder universiteitstudente gedoen, maar hier met die doel om persepsies rondom kultuur te ondersoek aan die hand van poësie wat hy met 'n multimedia-program en 'n aanlyn-video koppel. Hy kom tot die gevolgtrekking dat die seleksie van materiaal een van die belangrikste keuses is wat die taalaanbieder moet maak. Verder beklemtoon hy dat die vaardigheidsvlak van die studente die moeilikheidsgraad van die aanbieding beïnvloed.

5. Samevatting

"Taal deur letterkunde" het verskillende betekenisse vir taalonderwysers. Dit sluit onder meer in die gebruik van letterkundige tekste as hulpmiddel vir taalonderrig en om taalbewustheid te bevorder deur dit byvoorbeeld te gebruik as vooraf-oefening en voorbereiding vir taalaktiwiteite (Butler, 2002: 38). Butler (2002: 38) is van mening dat die algemene konsensus is dat die integrasie van taal en letterkunde 'n positiewe uitwerking op die leer en onderrig van albei komponente het.

Aghagolzadeh en Tajabadi (2012: 209) verdedig die gebruik van letterkunde as taalonderrigmateriaal. Hulle beweer onder meer dat literêre tekste as outentieke materiaal bruikbaar in addisioneletaalonderrig is omdat hierdie tekste wys hoe taal binne sekere situasies en onder sekere omstandighede gebruik moet word. Hulle is verder van mening dat letterkunde-onderrig die studente belangrike vaardighede leer, waarvan die vernaamste die volgende is: kulturele bewusmaking,

die ontwikkeling van kritiese denke, analitiese vaardighede en taalvaardighede.

Die gebruik van letterkunde om taal te onderrig pas binne die hedendaagse taalonderrigbenaderings, waarvan die kommunikatiewe en die taakgebaseerde benaderings die vernaamste is. In die eerste plek is betekenis die belangrikste uitkoms tussen die leser se ervaring van die teks aan die een kant en die teks se taal, die leeskonteks en die ideologiese begronding van die teks aan die ander kant. Leer vind plaas deur betrokkenheid en genot wat deur die gebruik van letterkundige tekste geskep kan word. Die lees van tekste skep geleenthede vir meer aktiewe en kritiese denke en leer. Leer vind deur middel van outentieke kommunikasie plaas, aangesien letterkunde geleentheid vir leerdergesentreerde aktiwiteite en gesamentlike groepwerk skep. Die rol van leerders as aktiewe en outonome deelnemers word binne die taakgebaseerde benadering beklemtoon. Letterkunde skep die geleenthede daarvoor. Die rol van onderwysers as fasiliteerders, leiers en aktiewe beplanners is ook binne die taakgebaseerde benadering werkbaar.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

Adendorff, E. 2012. Kompleksiteit in taakgebaseerde onderrig en leer van Afrikaans as tweede taal binne universiteitskonteks. Ongepubliseerde PhD-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Aghagolzadeh, F. en F. Tajabadi. 2012. A Debate on Literature as a Teaching Material in FLT. *Journal of Language Teaching and Research* 3(1): 205-210.

Bagherkazemi, M. en M. Alemi. 2010. Literature in the EFL/ESL Classroom: Consensus and Controversy. *Linguistic and Literary Broad Research and Innovation* 1(1): 1-12.

Brumfit, C. en R. Carter. 1986. *Literature and Language Teaching.* Oxford: Oxford University Press.

Butler, I. 2002. Language through Literature through Language: An Action Research Report on the English 100 Course at the University of North West. *Literator* 23(2): 33-50.

Carter, R. en M. Long. 1991. *Teaching Literature.* Essex: Longman.

Clandfield, L. 2011.Teaching Materials: Using Literature in the EFL/ESL Classroom. *One Stop English*. Aanlyn beskikbaar: www.onestopenglish.com. Geraadpleeg, 4 Desember 2012.

Chen, M. en D. Squires. 2011. Using Literature for Children and Adolescents for Intermediate Language Acquisition. *TESOL Journal* 2(3): 312-329.

Dela Cruz-Yeh, A. 2005. Understanding Culture through Poetry: A Task-based

Project using Multimedia and Online Video. *JALT* 1(2): 87-95.

Departement van Basiese Onderwys. 2011. *Nasionale Kurrikulum- en Assesseringsbeleidsverklaring.* Pretoria: Staatsdrukker.

Ellis, R. 2003. *Task-based Language Learning and Teaching.* Oxford: Blackwell.

Ellis, R. 2009. Task-based Language Teaching: Sorting out the Misunderstandings. *International Journal for Applied Linguistics* 19(3): 221-246.

Floris, F. 2004. The Power of Literature in EFL Classrooms. *Kata* 6(1): 1-12. Aanlyn beskikbaar: http://puslit2.petra.ac.id. Geraadpleeg, 7 Desember 2012.

Gilmore, A. 2007. Authentic Materials and Authenticity in Foreign Language Learning. *Language Teaching* 40: 97-118.

Gonzáles-Lloret, M. 2007. Implementing Task-based Language Teaching on the Web. In: Van den Branden, K., K. van Gorp en M. Verhelst. (reds.). *Tasks in Action: Task-based Language Education from a Classroom-based Perspective.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing: 265-284.

Hişmanoğlu, M. 2005. Teaching English through Literature. *Journal of Language and Linguistic Studies* 1(1): 53-66. Aanlyn beskikbaar: http://www.jlls.org. Geraadpleeg, 17 Mei 2014.

Khatib, M., A. Derakhshan en S. Rezaei. 2011. Why & Why Not Literature: A Task-based Approach to Teaching Literature. *International Journal of English Linguistics* 1(1): 213-218.

Khatib, M., S. Rezaie en A. Derakhshan. 2011. Literature in EFL/ESL Classroom. *International Journal of English Linguistics* 4(1): 201-208.

Khatib, M. en S. Nourzadeh. 2011. Some Recommendations for Integrating Literature into EFL/ESL Classrooms. *International Journal of English Linguistics* 1(2): 258-261.

Klapper, J. 2003. Taking Communication to Task? A Critical Review of Recent Trends in Language Teaching. *Language Learning Journal* 27: 33-42.

Kruger, E. 2003. Harry Potter (I): 'n Motivering vir die insluiting van die reeks in die onderrig van Afrikaans. *Tydskrif vir Taalonderrig* 37(2): 179-196.

Kruger, E. 2007. Die ontwikkeling van 'n rekenaarondersteunde taalonderrig-program op grond van Afrikaanse folkore. *Per Linguam* 23(1): 16-29. Aanlyn beskikbaar: www.perlinguam.journals.ac.za. Geraadpleeg, 7 Junie 2013.

Kruger, E. en M. Poser. 2007. Taakgerigte aktiwiteite om die kommunikasie-vaardighede van addisioneletaal-leerders in Afrikaans te ontwikkel. *Tydskrif vir Taalonderrig* 41(1): 1-11.

Larsen-Freeman, D. en M. Anderson. 2011. *Techniques & Principles in Language Teaching.* Oxford: Oxford University Press.

Lazar, G. 1993. *Literature and Language Teaching.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lawrence, D., M. le Cordeur, R. van Oort, C. van der Vyfer, E. Lombard

en L. van der Merwe. 2014. *Afrikaansmetodiek deur 'n nuwe bril*. Oxford: Oxford University Press.

Maley, A. 1989. Down from the Pedestal: Literature as a Resource. In: Brumfit, C. en R. Carter (reds.). *Literature and the Learner: Methodological Approaches.* Londen: McMillan: 10-23.

McKay, S. 1982. Literature in the ESL Classroom. *TESOL Quarterly* 16(4): 529-536.

Negrete, Y. 2009. Using Literature in the EFL Classroom. *Plurilingua* 3:1-5. Aanlyn beskikbaar: http://idiomas.tij.uabc.mx/plurilingua. Geraadpleeg, 10 Desember 2012.

Nunan, D. 2004. *Task-based Language Teaching.* Cambridge: Cambridge University Press.

Pardede, P. 2011. Using Short Stories to teach Language Skills. *Journal of English Teaching* 1(1): 14-27.

Savvidou, C. 2004. An Integrated Approach to the Teaching of Literature in the EFL Classroom. *The Internet TESL Journal* 10(12). Aanlyn beskikbaar: http://iteslj.org. Geraadpleeg, 4 Desember 2012.

Shaitan, A. 2006. The Deployment of Tasks and Stylistic Approach in Teaching Poetry to Japanese Adult Learners. *Teachers helping Teachers.* Aanlyn beskikbaar: http://www.tht-japan.org. Geraadpleeg, 19 Junie 2013.

Skehan, P. 1998. *A Cognitive Approach to Language Learning.* Oxford: Oxford University Press.

Van, T. 2009. The Relevance of Literary Analysis to Teaching Literature in the EFL Classroom. *English Teaching Forum* 47(3): 2-9. Aanlyn beskikbaar: http://americanenglish.state.gov. Geraadpleeg, 10 Desember 2012.

Van den Branden, K. (red.). 2006. *Task-based Language Education: From Theory to Practice.* Cambridge: Cambridge University Press.

Vardell, S., N. Hadaway, en T. Young. 2006. Matching Books and Readers: Selecting Literature for English Learners. *The Reading Teacher* 59: 734-741. Aanlyn beskikbaar: http://www.dmschools.org. Geraadpleeg, 9 September 2013.

Vosloo, R. (samest.). 2013. *Piekfyn Afrikaans Leesboek. Graad 9 Eerste Addisionele Taal.* Pretoria: Best Books.

Widdowson, H. 2003. *Defining Issues in English Language Teaching.* Oxford: Oxford University Press.

Willis, J. 1996. *A Framework for Task-based Learning.* Oxford: Longman.

Willis, J,. en A. Paterson. 2008. English through Music: Effective CLIL Lessons for Young Learners. Powerpoint-aanbieding. Aanlyn beskikbaar: http://www.slidefinder.net/e/english_through_music/effective_clil_lessons/young_learners/etmusiciatefljw8april08queenslt2420_000/1248303. Geraadpleeg, 21 Junie 2008.

Willis, D. en J. Willis, J. 2007. *Doing Task-based Teaching.* Oxford: Oxford University Press.

Yavuz, A. 2010. Enhancing Creativity in the Communicative Language Classroom through Poetry as Literary Genre. *Dil Dergisi* 149 (Julie-September): 64-79. Aanlyn beskikbaar: http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/27/1606/17292.pdf. Geraadpleeg, 9 September 2013.

Note

1. Dit is 'n taalonderrigbenadering wat hoofsaaklik in die sewentigerjare in skole en taalkursusse gebruik is. Die benadering sluit in die gebruik van woordeboeke, verduidelikings van taalreëls, voorbeeldsinne en uitgebreide drilwerk om nuwe taalstrukture aan te leer.
2. Dit is 'n benadering wat tans in skole en in taalkursusse gebruik word. Die fokus val in hierdie benadering op die funksie van taal en nie op die grammatikale vorm nie. In hierdie benadering val die fokus op wat met die taal gedoen moet word.
3. Pedagogiese take is die take wat in die klaskamer gedoen word. Die doel is om kommunikatiewe taalgebruik uit te lok.
4. Fokus op vorm (FoV) is 'n tradisionele grammatika-onderrigmetode. Dit beteken volgens Adendorff (2012: 454) dat 'n linguistiese element vooraf gekies, voorgestel en geoefen word. Dit is die voorstel-oefen-gebruik (VOG)-metode.
5. Outentisiteit verwys na 'n eienskap van tekste en of take wat kommunikasie in die wêreld buite die klaskamer verteenwoordig. Widdowson (2003) ondersoek die verskil tussen egte/ware ("genuine") tekste en outentieke/geloofwaardige ("authentic") tekste. Gilmore (2007: 99) beweer dat outentisiteit gesetel is in die teks self, die deelnemers, die sosiale of kulturele situasie en die doel van die kommunikasie of in 'n kombinasie van bogenoemde.
6. In die NKV val letterkunde-onderrig onder "Lees vir formele studie".
7. Hierdie fokus stimuleer volgens Adendorff (2012: 405) die kognitiewe prosesse waardeur studente sistematies aandag aan die taalvorm skenk, terwyl hulle besig is om kommunikasie te skep of te verstaan.
8. Die taak is so ontwerp dat die studente aandag aan 'n spesifieke linguistiese item moet skenk.
9. 'n Verwerkte weergawe hiervan is opgeneem in *Piekfyn*, saamgestel deur Vosloo (2013).

Skryf- en tikriglyne

Taal

- Afrikaans of Nederlands/Vlaams. Gebruik die geldende spelling van hierdie tale.

Titel

- Titel links bo, outeur regs onder titel (vetdruk). Die outeur se affiliasie verskyn in kursief (nie vetdruk) onder die artikel, bokant die bronnelys.

Samevatting

- Vir opname in *TN&A* word daar 'n samevatting in Engels van maksimaal 150 woorde benodig. Dit verskyn ná die titel en outeursnaam. Daar moet nie 'n hofie "Abstract" of "Opsomming" wees nie. Vertaal asb. ook die titel van u bydrae na Engels.
- Die samevatting verskyn in kursief. Indien daar na boektitels verwys word in die samevatting, word dit nie gekursiveer nie, maar verskyn dit in gewone skrif.

Font en paragrafering

- Vir keuring: 12 punt, spasiëring 1,5.
- Vir setter: 12 punt, enkelspasiëring.
- Nie oop reëls tussen paragrawe nie, behalwe voor en na 'n blokparagraaf en voor 'n hofie.
- Die eerste paragraaf onder 'n afdelingtitel kom teenaan die kantlyn. Opvolgende paragrawe moet asseblief ingekeep word.

Afdelingnommers

- Gebruik asseblief die stelsel van 1, 1.1, 1.2, 2, 2.1, 2.2 ensovoorts.

Aanhalings

- By aanhalings word gekrulde dubbele aanhalingstekens gebruik, met gekrulde enkelaanhalingstekens vir 'n aanhaling binne 'n aanhaling. Voorbeeld:
- Hutcheon (1985: 74) skryf as volg: "Note that he said 'temporary' 'suspension' and not permanent destruction of 'prevailing norms'."
- By aanhalings val die leesteken slegs binne die aanhalingstekens wanneer dit deel vorm van die aanhaling. Indien slegs 'n gedeelte uit 'n sin aangehaal word, hoef daar nie 'n leesteken te kom voor die sluit-aanhalingstekens nie.
- Lang aanhalings (meer as 40 woorde) word in 'n blokparagraaf (belyn/gejusteer) geplaas, met 1 cm aan weerskante oop. Onderskei hierdie blokparagrawe deur middel van witreëls van die res van die teks. Geen

aanhalingstekens word in sulke gevalle gebruik nie, wel waar die aanhaling deel van die ingekeepte teksblok vorm. Gebruik in so 'n geval enkelaanhalingstekens. Die paragraaf wat op 'n blokparagraaf volg, word nie ingekeep nie.

Kopiereg

- Die outeur(s) van artikels moet asb. voordat 'n bydrae vir publikasie voorgelê word, toestemming verkry vir die gebruik van (beeld)materiaal waarop kopiereg berus en die nodige erkenning in 'n einnota verskaf.
- Alhoewel die redaksie kopieregkwessies kontroleer, lê die verantwoordelikheid en aanspreeklikheid in hierdie verband by die outeur(s).

Ander riglyne

- Gebruik vierkanthakies vir "[*sic*]" en kursiveer "*sic*".
- Gebruik vierkanthakies indien u kommentaar wil lewer, byvoorbeeld: [kursivering deur my].
- Gebruik vierkanthakies en drie stippels indien u woorde uitgelaat het uit 'n aanhaling.
- Moenie afkortings gebruik nie (skryf "onder meer" en nie "o.m." nie).

Verwysingsmetode

- Maak gebruik van die Harvard-sisteem van titelbeskrywing en verwysing.
- Verwysings in die teks word as volg aangedui: die naam (name) van die outeur(s), komma, jaar van publikasie, spasie en bladsynommers tussen hakies.

  Voorbeeld:
  (Lijphart-Bezuidenhout, 1984: 40-42). Andersins: Lijphart-Bezuidenhout (1984: 40-42) beweer dat [...]. Let op: spasie na dubbelpunt.

Bronnelys

- Die bronnelys verskyn onder die artikel, onder die outeursaffiliasie en bokant die endnote.
- Die hofie "**Bronnelys**" kom in vetdruk, nie belyn/gejusteer (die term "Bibliografie" word nie in Afrikaans gebruik nie); "References" in Engels; Nederlandse outeurs verkies term "Bibliografie".
- Alle publikasies waarna in die artikel verwys word, verskyn agteraan in die bronnelys.
- Bronnelys: Gebruik die outeur se van soos wat dit op die titelblad van die bron staan. Indien die voornaam daar voorkom, moet dit nie in die bronnelys afgekort word nie.

- Bronnelys: Van en naam/voorletters in vetdruk, links uitgehef (hangparagraaf, 1cm)
- Artikeltitels word nie gekursiveer nie en ook nie in die bronnelys tussen aanhalingstekens geplaas nie.

Voorbeelde:

Groeneboer, Kees. 1993. *Weg tot het Westen. Het Nederlands voor Indië: een taalpolitieke geschiedenis.* Leiden: KITLV.

Foster, Ronel. 2004. Poësie as herskrywing van die geskiedenis. Pirow Bekker se historiografiese metagedig "Apollo Smintheus". *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 11(2): 99-126.

- By Engelse bronne word soortname met hoofletters geskryf.
- Redaksionele kommentaar (vertaler, samesteller, ingelei deur, seisoenname in tydskrifnommers) in taal van artikel.
- Plekname in taal van artikel.
- Daar hoef nie aangedui te word welke druk/uitgawe u geraadpleeg het nie, maar dit sal waardeer word indien u die oorspronklike verskyningsdatum tussen hakies kan plaas.

Voorbeeld:

Bakhtin, Mikhail. 1988 (1940). From the Prehistory of Novelistic Discourse. In: Lodge, David (Ed.). *Modern Criticism and Theory. A Reader.* London & New York: Longman. P. 124-156.

Note

- Daar word van 'n stelsel van endnote gebruik gemaak; hulle verskyn onder die hofie "**Note/n**" onder die bronnelys. Links en regs belyn/gejusteer.
- Verwys in teks na endnote deur Arabiese syfers in boskrif: [1, 2, 3, 4].

SAVN
Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek

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

Voorletters en van: .....
Adres: .....
.....
..... **Kode:** .....

Tel. (W): ..... **(H):** ..... **(Faks):** .....
Sel: ..... **E-pos:** .....

Besonderhede vir inbetaling:

Betaal u rekening elektronies in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:
  SAVN
  Banknaam: ABSA
  Bankrekeningnommer: 1190 154 676
  Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
  Takkode: 334 645 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
  Verwysingnommer: U van en voorletters
- Faks, e-pos of pos daarna die bewys van u betaling aan die SAVN se penningmeester, Dr Nerina Bosman, by die onderstaande adres:
  Faksnommer: 012 4202349
  E-posadres: nerina.bosman@up.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com
  Posadres: Departement Afrikaans, GW 15-9, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria.

Gaan ook na die SAVN webwerf, www.savn.org.za, vir inligting.

Kantoorgebruik			
Lidnr.	**Datum aangesluit**	**Kwitansienr.**	**Faktuurnr.**