

T.N&A

Redaksioneel Ronel Foster (gasredakteur)	1
Jan Greshoffs eerste jaar in Zuid-Afrika: hoe een kosmopolitische Hollander een buitenstaander werd Annemiek Recourt en Ena Jansen	5
Jan F.E. Celliers over navolging van buitenlandse voorbeelden Ingrid Glorie	28
“Dit innerlijk bedrijf, verzinnelijkt” - T.T. Cloete en J.H. Leopold Heilna du Plooy	58
Nederlandse herskrywings van Martinus Nijhoff se ikoniese gedig “Impasse” Ronel Foster	86
Sheila Cussons en Wilma Stockenström in de Nederlandse literatuur Yves T’Sjoen	108
“Haar art was befok, haar gap was groovy” Die resepsie van Ronelda Kamfer se <i>Noudat slapende honde</i> in Suid-Afrika en die Lae Lande Nina Botes	128
Trauma, religie en literatuur: Jan Siebelink, Willem Jan Otten en Louis Krüger Chris van der Merwe	164
Omslag: Illustrasie deur Christa van Zyl. Origami-swane deur Stephanie Rous.	

19DE JAARGANG NR. 2 2012

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
19DE JAARGANG NR. 2 2012

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

19DE JAARGANG (2012) 2DE 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.

Redaksie: Prof. P.L. van Schalkwyk

Uitleg: Christa van Zyl

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
- 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@up.ac.za. 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, Navorsingsgenoot Universiteit van Johannesburg)
ISSN 1022-6966

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)
R.S. Kirsner (University of California)

Redaksioneel

Ronel Foster (gasredakteur)

Net soos die vorige uitgawe van *T.N&A*, bevat hierdie uitgawe 'n aantal artikels oor die literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands. Die artikels is oorspronklik gepubliseer in die vakwetenskaplike publikasie *Toenadering: Literair grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands / Toenadering: Literêre grensverkeer tussen Afrikaans en Nederlands* (2012), met Yves T'Sjoen en Ronel Foster as redakteurs. Die uitgewer is Acco in Leuven en Den Haag. *Toenadering* is 'n tweede publikasie met komparatistiese artikels oor die Afrikaanse en Nederlandstalige letterkundes. Die eerste is in 2009 ook deur Acco uitgegee, met die titel *Over grenzen: Een vergelijkende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie / Oor grense: 'n Vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poësie*. Die redakteurs was Ronel Foster, Yves T'Sjoen en Thomas Vaessens. Sekere van die artikels van *Over grenzen / Oor grense* is ook opgeneem in twee uitgawes van *T.N&A*: in die tweede nommer van sowel 2006 as 2008. Waar *Over grenzen / Oor grense* artikels bevat oor poësie ná 1945, is *Toenadering* nie genre- of periodespesifiek nie.

Die eerste artikel in hierdie uitgawe, dié van Annemiek Recourt en Ena Jansen, bied 'n oorsig van die eerste jaar van Jan Greshoff (1888-1971) in Suid-Afrika. Hierdie vyftigjarige Nederlandse digter, kritikus en tydskrif-redakteur vertrek in Mei 1939 na Kaapstad, waar hy hom vestig. Die redes vir sy vertrek was nie slegs die vrees vir 'n moontlike oorlog nie, maar ook omdat die joernalistiek 'n uitwerking op sy poësie gehad het en omdat hy 'n afsku gehad het van die verval van waardes wat deur die bevolkingsgroei veroorsaak is. In Suid-Afrika is hy hartlik deur jong Afrikaner-digters en -joernaliste ontvang. Hoewel Greshoff die res van sy lewe in Suid-Afrika gewoon het en as intermediêr tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre velde opgetree het, het hy nooit werklik tuis gevoel in Suid-Afrika nie. Dit wil voorkom asof Greshoff se buitelandersposisie veroorsaak is deur sy negatiewe (en taamlik stereotipiese) siening van die Afrikaner-kultuur. Op 'n dieper vlak spruit sy ontheemding waarskynlik uit die verlies van die ou idee van Europa wat vir goed na die Tweede Wêreldoorlog verdwyn het.

Die volgende drie artikels bied voorbeelde van beïnvloeding deur (veral) Nederlandse skrywers. Ingrid Glorie betoog in haar artikel dat hoewel Jan F.E. Celliers (1865-1940) binne die Afrikaner-nasionalistiese diskoers van sy tyd dikwels bestempel is as "volksdigter", sy gedigte duidelike spore van ander literêre tradisies vertoon. Daar word ondersoek ingestel na Celliers se literêre opvoeding, eerstens in die klaskamers van Nederlandse onderwysers in die destydse Transvaal, en later tydens sy vrywillige ballingskap in Europa ná die Suid-Afrikaanse Oorlog. Met gebruikmaking van die polisisteesisteemteorie word sowel gepubliseerde as minder bekende argivale dokumente geanaliseer. Dit blyk duidelik dat Celliers dit as sy roeping beskou het om 'n volwaardige Afrikaanse letterkunde te help ontwikkel, maar dat hy weinig belanggestel het in die herkoms van die voorbeelde en modelle wat daarvoor nodig was.

Heilna du Plooy onderneem 'n ondersoek na die invloed van die Nederlandse simbolis J.H. Leopold (1865-1925) op die Afrikaanse digter T.T. Cloete (1924-). In 1959, twintig jaar voor sy debuut, skryf Cloete 'n essay met as titel "J.H. Leopold oor die dromende denke". Hierdie artikel word as vertrekpunt benut om enkele gedigte van die twee digters te vergelyk en om die ooreenkomste tussen hul poëtikas te bespreek. Alhoewel Cloete se poësie as postmodernisties en as intertekstueel kompleks beskou word, en alhoewel die twee digters ver van mekaar verwyder is in tyd en ruimte, deel hulle belangrike poëtikale sieninge. Cloete vind sowel temas as stilisties aansluiting by Leopold. Enkele van die terugkerende motiewe wat belig word, is – naas die "dromende denke" – die vormbewustheid, die vrouefiguur en die onvoltooidheid.

In die vorige uitgawe van *T.N&A* verskyn 'n artikel deur Ronel Foster oor drie Afrikaanse herskrywings van Martinus Nijhoff se bekende gedig "Impasse", wat in 1935 verskyn het en wat hy telkens herskryf het. Die drie Afrikaanse herskrywings is dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002). In hierdie uitgawe van *T.N&A* word aandag bestee aan vyf Nederlandse herskrywings. Vier van hierdie gedigte is geskryf deur bekende digters, naamlik Chrétien Breukers (2005/2007/2010), Ronald Ohlsen (2007/2009), Alfred Schaffer (2008) en K. Michel (2009), terwyl die vyfde voorbeeld dié is van 'n minder bekende digter, Areth (Thera Heemskerk) (2008) – die enigste vrouedigter. Ondersoek word ingestel na die aard van die impasse in die onderskeie herskrywings en na die wyse waarop die herskrywers die Nijhoff-bronteks(te) approprieer, individualiseer en parodieer. Die polemiese inslag van die herskrywings word ook verken. As teoretiese begronding word Simon Dentith se *Parody* (2000) benut.

Die volgende twee artikels is resepsiestudies. Yves T'Sjoen wil met sy artikel 'n voorbeeld bied van 'n resepsieondersoek van die poësie van twee Afrikaanse digters in die Nederlandse taalgebied, wat tot verdere navorsing sou kon lei. Op grond van 'n empiriese resepsiestudie en 'n hermeneutiese benaderingswyse probeer hy om die aanwesigheid en die kritiese ontvangs van die poësie van Sheila Cussons (1922-2004) en Wilma Stockenström (1933) in die Nederlandse taalgebied te omskryf en te bekomentarieer. T'Sjoen ondersoek die literêr-institusionele rol van die vertalers Gerrit Komrij en Robert Dorsman, wat deur middel van hul antologieë "simboliese waarde" toegeken het aan onderskeidelik Cussons en Stockenström. Uit die navorsingsbevindinge kan afgelei word dat die sogenaamde pioniersrol van die twee Nederlandse vertalers by die bekendmaking van die werk van hierdie twee digters aan 'n Nederlandse leerspubliek genuanseer behoort te word.

Noudat slapende honde (2008) van Ronelda S. Kamfer is die eerste enkelbundel van 'n swart Afrikaanse vrouedigter wat by 'n gevestigde uitgewershuis verskyn en ook een van slegs enkele Afrikaanse poësiëdebute van die afgelope jare wat in Nederlands vertaal is. Binne hierdie konteks stel Nina Botes ondersoek in na die gunstige resepsie van die bundel in Suid-Afrika en die Lae Lande. Die bundel word eerstens in die Afrikaanse poësiëtradisie geposisioneer binne die konteks van die swart Afrikaanse letterkunde as

'n mineurletterkunde en 'n vroulike tradisie, terwyl die Nederlandse vertaling binne die konteks van die vertaling van Afrikaanse poësiëdebutê gesitueer word. Tweedens word die verskillende gronde waarop die gunstige resepsie berus, ondersoek met inagneming van die wyses waarop Kamfer se aansluiting by en uitbreiding van die Afrikaanse kanon sowel beklemtoon as verswyg word. Dit blyk dat die mineurtoon die kern van die gunstige oordele in die Lae Lande vorm, terwyl die politieke en maatskaplike elemente van die bundel in die Suid-Afrikaanse resepsie onderbelig word ten gunste van estetiese oordele.

Die laaste bydrae is tematies van aard en handel oor trauma, religie en literatuur. Ter inleiding beweer Chris van der Merwe dat die onlangse geskiedenis van sowel Nederland as Suid-Afrika gekenmerk word deur 'n gebrek aan singewende kollektiewe narratiewe. Die narratief van Nederland as “gidsland van die wêreld” met sy voorbeeld van 'n liberale demokrasie en 'n sekulêre toleransie in 'n multikulturele samelewing, kom toenemend onder druk. Dieselfde geld die narratief van Suid-Afrika as 'n harmonieuse “reënboognasie”. In die eksistensiële vakuum wat gevolglik ontstaan het, speel die religie 'n belangrike rol – 'n rol wat in sowel die Nederlandse as die Afrikaanse literatuur weerspieël word, maar wat deur literatore verwaarloos word. Drie romans word bespreek: *Knielen op een bed van violen* deur Jan Siebelink, *Specht en zoon* deur Willem Jan Otten en *Wederkoms* deur Louis Krüger. Siebelink se roman toon aan dat 'n skrikwekkende variant van godsdiens die oorsaak kan wees van groot trauma, terwyl die ander twee romans suggereer dat religie 'n hoopgewende en helende funksie in traumatiese omstandighede kan wees.

Hartlike dank aan al die binne- en buitelandse keurders, sowel as aan Madaleine du Plessis (Afrikaanse teksversorger), Els van Damme (Nederlandse teksversorger) en Christa van Zyl (grafiese ontwerper). Die omslagontwerp van hierdie uitgawe van T.N&A sluit by die vorige aan ten einde die verband tussen die twee te beklemtoon.

Universiteit van Stellenbosch



“Ik heb me nog nooit van mijn leven zoo agressief-Hollandsch gevoeld.”

Jan Greshoffs eerste jaar in Zuid-Afrika: hoe een kosmopolitische Hollander een buitenstaander werd¹

Annemiek Recourt en Ena Jansen

Ik weet van komen niet meer noch van gaan
Ik stond, opeens, in 't midden van de ellende
En vroeg alleen: “hoe ben ik weggeraakt?”

Jan Greshoff, “Bestemming bereikt”

‘I’ve never before in my life felt so aggressively Dutch.’ Jan Greshoff’s first year in South Africa: How a cosmopolitan Dutchman became an outsider

In May 1939, the 50 year old Dutch poet, literary critic and magazine editor Jan Greshoff moved to Cape Town. He left Europe, not only because he feared an approaching war, but also because of journalism’s interference with his poetry, and his dislike for what he saw as the decay of values caused by population growth. In South Africa, he was immediately embraced by young Afrikaner poets and journalists. But although Greshoff remained in South Africa for the rest of his life and acted as a connector in the Afrikaans-Dutch literary field, he would never really settle down. On the surface, it looks as though his choice for the outsider position was caused by Greshoff’s negative (and quite stereotypical) view of Afrikaner culture, but on a deeper level, his uprootedness stemmed from the loss of the old (idea of) Europe that was gone for good after World War II.

1. Inleiding

Op 19 mei 1939 scheept een gezin – man, vrouw, twee bijna volwassen zonen – vanuit Marseille in op de SS Springfontein voor een reis die twee maanden zal duren. Eindbestemming: Kaapstad. De man is Jan Greshoff (1888-1971).

De vijftigjarige Greshoff kan op dat moment terugblikken op een rijke carrière in de Nederlands-Vlaamse letteren, onder meer als dichter, criticus en tijdschriftleider. Dankzij hem zullen in de jaren na zijn aankomst in Kaapstad allerlei kruisbestuivingen plaatsvinden tussen de Nederlands-Vlaamse en Zuid-Afrikaanse literatuur: er verschijnen onder meer beschouwingen over Zuid-Afrikaanse letterkunde in Nederlandse organen en andersom, Greshoff is betrokken bij bloemlezingen als *Tussen die engtes* (verschenen ten behoeve van Nederlandse schrijvers in de oorlog) en hij werkt mee aan de oprichting van het literair tijdschrift *Standpunte*. Bovendien vervult hij een cruciale rol als mentor van Sestiger Etienne Leroux.² Onderbroken door enkele lange perioden blijft de Nederlandse auteur tot zijn dood in 1971 in Kaapstad wonen.³

Ondanks zijn verbindende opstelling zou Greshoff echter nooit werkelijk aarden in

Zuid-Afrika. Op 26 december 1962 noteert hij bijvoorbeeld in zijn dagboek (in Gillet, 1971: 35):

Ik kan het woord “vaderland” niet meer horen! Het buitenland is mijn vaderland, maar ik gevoel er mij evenmin gelukkig op mijn plaats als in het Koninkrijk der Nederlanden. Maar het allerminst op mijn plaats gevoel ik mij in Zuid-Afrika.

In privécorrespondentie klaagt hij met regelmaat over heimwee. En ook in zijn gedichten vinden we aanwijzingen dat Greshoff zich niet thuis voelt: Wilfred Jonckheere (1999: 101) laat zien dat de spanning tussen de gevoelens ten opzichte van Nederland en zijn nieuwe thuisland in Greshoffs poëzie vanaf zijn aankomst een rol speelt en dat Zuid-Afrika amper in zijn gedichten doorsijpelt.

Dit roept vragen op als waarom Greshoff naar Zuid-Afrika is gegaan, wat hij daar aantrof, waarom hij er is gebleven, en vooral: wat had dat voor gevolgen voor zijn literaire positie?

Deze bijdrage onderzoekt welke motieven en factoren van invloed zijn geweest op Greshoffs houding ten opzichte van Zuid-Afrika, om vervolgens te kijken naar de neerslag daarvan in zijn literaire activiteiten.³ Daartoe wordt de kiem van Greshoffs positie in het nieuwe land onder de loep genomen: mei 1939-mei 1940, zijn eerste jaar in Kaapstad, waarin op de achtergrond de stilte voor de storm in Europa heerst.

Twee methodologische uitgangspunten, het biografische en het institutionele, vullen elkaar in dit artikel aan. Doordat Greshoff creatieve, redactionele en kritische activiteiten combineerde en zo een sleutelfiguur in de Nederlandse letterkunde werd, ligt een institutionele invalshoek voor de hand (zie onder meer Bourdieu, 1989; Dorleijn en Van Rees, 2006). Deze benadering, afkomstig uit de literatuursociologie, gaat ervan uit dat literatuur niet puur door intrinsieke kwaliteitskenmerken gedefinieerd kan worden, maar ontstaat door interactie tussen verschillende betrokkenen of “instituten”. Deze instituten strijden, al dan niet bewust, om macht, om een zo hoog mogelijke positie, teneinde zich op die manier te onderscheiden, in dit geval binnen de literaire wereld. Bourdieu spreekt over de literaire wereld als een apart “veld” binnen de samenleving waarbinnen onuitgesproken regels heersen. Binnen dit veld draait de machtsstrijd om kapitaal. Bourdieu (1989: 120-141) maakt onderscheid tussen economisch, cultureel en sociaal kapitaal: de laatste twee noemt hij symbolisch kapitaal, simpel gezegd iets als “status”. Symbolisch kapitaal wordt binnen de literaire wereld hoger geacht dan economisch kapitaal, zelfs tegengesteld daaraan gezien. Greshoff bekleedde een centrale plaats binnen de Nederlandse literaire wereld en onderscheidde zich zodoende door flink wat symbolisch kapitaal. Het ligt voor de hand dat de overgang naar de Zuid-Afrikaanse literaire wereld, en daarmee naar een nieuw literair veld, zorgde voor een verschuiving in die positie. Greshoff zal niet volledig kunnen teren op het symbolisch kapitaal dat hij in Nederland opbouwde.

Om de overgang naar een nieuw literair systeem en de gevolgen daarvan voor zijn

positie in kaart te brengen, wordt vertrokken vanuit een biografisch perspectief. Dit artikel vloeit immers voort uit archiefonderzoek voor de op handen zijnde biografie van Jan Greshoff. “Een bespottelijk genre, de biografie, maar ik ben er dol op”, vond de gerenommeerde literatuurwetenschapper Sem Dresden (Kamp, 2007: 19). Ondanks de oprichting van het Biografie Instituut aan de Rijksuniversiteit Groningen in 2004 en de wetenschappelijke biografieën die de laatste jaren verschenen, weet een deel van de academische wereld nog steeds niet goed wat het aan moet met het genre, met name omdat biografen niet vanuit een methode of theorie zouden werken. De klacht is begrijpelijk als je ervan uitgaat dat een theorie een garantie is voor wetenschappelijkheid. De biografische methode behelst immers geen model van waaruit de biograaf kan werken maar verenigt diverse modellen en theorieën in zich: “De biografie is multidisciplinair van nature”, aldus hoogleraar Geschiedenis en Theorie van de Biografie Hans Renders (2006: 39-42). Renders stelt dat een biograaf geen theoreticus is en dat de biografie altijd een subjectief genre zal blijven. Dat neemt niet weg dat de *attitude* van de biograaf, net als die van de historicus, wel wetenschappelijk kan zijn: kritisch ten opzichte van bronnen, analytisch en hermeneutisch in plaats van anekdotisch, enzovoort. Aandacht voor het persoonlijke, in dit geval Greshoffs motieven, gedachten en gevoelens over zichzelf, zijn emigratie en zijn nieuwe vaderland, biedt aanknopingspunten om diens verdere loopbaan, keuzes en wapenfeiten beter te begrijpen. Dat vermag een biografische invalshoek.

Greshoffs verdeeldheid over zijn nieuwe domicilie en de oorzaken daarvan zullen met name aan de hand van een contemporaine bron worden geïllustreerd: zijn niet eerder onderzochte correspondentie met Menno ter Braak, die pas sinds 2011 digitaal beschikbaar is op www.mennoterbraak.nl.⁵ Hoewel we in de briefwisseling met Alexander Stols, bezorgd door Chen en Van Faassen, al lezen dat Greshoff na zijn aankomst voortdurend last heeft van heimwee en zich erg op Nederland blijft oriënteren, zijn de brieven tussen Greshoff en Ter Braak veel openhartiger en gedetailleerder. Greshoff schrijft Ter Braak vaak minstens één keer per week uitvoerig en zegt zelfs de correspondentie, die hem een “onmisbaar genoegen” schenkt, als een directe plaatsvervanger van zijn dagboek te beschouwen.⁶

2. Greshoffs onbehagen over Europa en aankomst in de Kaap

Teneinde te achterhalen hoe Greshoff de overgang van het Nederlands-Vlaamse literaire systeem naar het Zuid-Afrikaanse ervoer, is het zinvol eerst te kijken naar wat hij achterliet en waarom hij dat deed. Greshoff had sinds circa 1910 een stevige positie in het Nederlandse literaire veld verworven. Naast dichter, bloemlezer, essayist en criticus drukte hij als belangrijkste raadgever van uitgever Stols een stempel op diens keuze in vertalingen uit het Frans – Greshoff was een francofiel – en diens samenstelling van het poëziefonds. Voor tal van auteurs was hij belangrijk als bemiddelaar en raadgever. Hij verschaftte veel schrijvers bovendien een podium in de tijdschriften en bibliothele

reeksen waarvan hij redacteur was. Sinds eind jaren twintig tot aan zijn afvaart naar Kaapstad woonde hij als cultureel correspondent in Brussel, waar hij onder meer leiding gaf aan *Groot Nederland* dat hij na de ondergang van het vermaarde *Forum* had weten op te krikken tot een literair periodiek van betekenis. Tot Greshoffs beste vrienden hoorden op het moment van zijn afreis onder meer de auteurs Menno ter Braak, Eddy du Perron, Jan van Nijlen, Jacques Bloem, Adriaan Roland Holst, Jan Jacob Slauerhoff, Arthur van Schendel en Hendrik Marsman. Greshoff, volgens getuigenissen een scherpzinnige, humoristische man met een groot talent voor vriendschap, schuwde overigens niet diezelfde vrienden ervan langs te geven in brieven of literaire kritieken. Hij kon een fel polemist zijn. Greshoff was kortom een spin in het letterkundige web van Nederland en België in de jaren twintig en dertig. Hij fungeerde zodoende als belangrijke “gatekeeper of culture” (De Nooy, 1993): doordat hij schrijvers stuurde, stimuleerde, selecteerde, publiceerde en recenseerde, had hij invloed op wie toegang kreeg en hield tot het Nederlandstalige literaire veld.

Over dit rijke leven kwam vanaf begin jaren dertig een schaduw te hangen toen in Europa een periode aanbrak die bij Greshoff veel angsten en ergernissen losmaakte. Hoewel hij zich nooit veel van politieke gebeurtenissen had aangetrokken, beschouwde hij de zomer van 1936, toen Franco’s opstand de Spaanse Burgeroorlog ontketende, als een volstrekt keerpunt in zijn leven: hij zag in dat het groeiende geweld in Europa niet tegen te houden was. De jaren erna bleven de spanningen in Europa oplopen, met name vanaf september 1938, na de herfstcrisis en de ondertekening van de akkoorden van München. De afkeer van het oprukkende Duitse nationaalsocialisme en de angst dat zijn dienstplichtige zonen een eventuele oorlog in moeten, maar ook de impact die de maatschappelijke onrust op zijn werk en levenssfeer heeft, doen de dan vijftigjarige Jan Greshoff en zijn vrouw Aty besluiten Brussel te verlaten.

Er is echter nog een belangrijke reden, een die we niet terugvinden in de secundaire literatuur over Greshoffs vertrek. In zijn dagboeken geeft Greshoff eind jaren dertig aan dat hij “met of zonder oorlog” genoeg van Europa heeft – hij heeft het gevoel dat het beschaafde Europa, ooit een “conglomeraat van heerlijkheden”, voorgoed uit elkaar aan het vallen is. Was het continent ooit een eenheid, doordat bijvoorbeeld ieder ontwikkeld mens Frans sprak en met anderen van gedachten kon wisselen, dan heeft de massa uiteindelijk gezorgd voor vervlakking (Greshoff, 1956: 275):

Aangezien domme jongetjes geen Frans konden leren, moest Frans worden afgeschaft. [...] Jan Pet kan zich niet kleden. Dan mag niemand zich kleden. Hij kan niet eten. Dan mag niemand eten. Niet de politiek, maar C. en A., de volksgaarkeuken, de reisverenigingen hebben het oude Europa doelbewust vernietigd.

De cultuurpessimistische visie dat Europa aan de massa ten onder ging, was onder veel intellectuelen in de jaren twintig en dertig gemeengoed. Spengler publiceerde *Der Untergang des Abendlandes* (1918, 1922), Ortega y Gasset *La rebelión de las masas* (1930)

en de Nederlandse historicus Huizinga kwam met *In de schaduw van morgen* (1935). Voor Greshoff is de “Cultus voor den Eenzame man”, zoals hij het zelf noemt, echter zo heilig dat die tot emigratie leidt: hij is ervan overtuigd dat een schrijver/kunstenaar verheven is boven de gewone man en de actualiteit, zoals die onder meer in de politiek tot uiting komt, en zodoende de plicht heeft zich afzijdig op te stellen om op die manier zijn vrijheid te behouden (Greshoff, Ter Braak en Du Perron, 1947: 6).

Daar komt bij dat Greshoff de laatste jaren een afschuw van het journalistieke metier heeft ontwikkeld. Ruim een jaar voor zijn vertrek schrijft hij Adriaan Roland Holst bijvoorbeeld dat het hem ieder jaar moeilijker valt “zonder ophouden artikeltjes te fokken over onverschillig welke onderwerpen in een opgewekte toon voor idioten bestemd en op hen berekend”.⁷ Literatuur stond bij Greshoff in hoger aanzien dan journalistiek, het vrije dichterschap hoger dan geld verdienen met een baan. Greshoff verlangt naar stilte en rust om zich aan zijn dichtwerk te wijden, hij zoekt een spreekwoordelijke Ivoren Toren. Hij verlangt overal buiten te staan. Daarbij moet worden opgemerkt dat de reislustige Greshoff (1938: 12-14) nooit erg honkvast is geweest omdat de wetenschap met allerlei aardse zaken verbonden te zijn hem per definitie kwelt: “Het huis is onze vijand. [...] Wanneer ik mijn woonoord verlaat, zal het zonder aarzeling en zonder weemoed zijn, omdat ik er niets achterlaat.”

Kortom, tot 1939 bekleedde Greshoff in de Nederlandstalige literaire wereld bijna elke functie denkbaar. Hij heeft echter het gevoel dat de literatuur steeds minder ruimte krijgt in het Europa van de massa en is het “artikeltjes fokken” beu. Zal hij in Zuid-Afrika, ver weg van het oprukkende geweld in Europa, rust vinden weer autonoom werk te produceren en een positie in het literaire veld die hem beter past?

Op de eindbestemming Kaapstad, waar ze op 12 juli arriveren, worden de Greshoffs afgehaald door een vertegenwoordiger van het consulaat en door Gerrit Bakker, een Nederlandse boekhandelaar die ze nog uit Arnhem kennen en die al jaren in Zuid-Afrika woont. Verschillende Afrikaanstalige bladen publiceren over Greshoffs aankomst, wat hem voor zijn aankomst al ironisch doet opmerken: “Ik ben hier in de functie van distinguished author!”⁷

Dat het handjevol cultureel ingestelde Afrikaners in Zuid-Afrika bekend is met Greshoffs status en werk, is niet zo verwonderlijk: boekhandelaar Bakker importeerde moderne Nederlandse dichters, waaronder titels uit de door onder anderen Greshoff opgerichte *Palladium*-reeks en uitgaven uit Stols' poëziefonds. Ook enkele Nederlandse bloemlezingen, zoals het mede door Greshoff samengestelde *Lyriek* en Dirk Costers keuze uit de moderne poëzie, *Nieuwe geluiden*, hadden bijgedragen aan een groeiende populariteit van Nederlandse en Vlaamse dichters onder de Afrikaans sprekende lezers (Opperman, 1953: 38-39).

Bakker introduceert de Greshoffs al snel bij journalisten Jacques en Hélène Malan, alwaar ze ook Fred le Roux, redactiesecretaris bij *Die Huisgenoot*, en diens vrouw Ria ontmoeten, en de dichter N.P. van Wyk Louw en diens vriendin Truida Pohl. Na een wat stoeve kennismaking wordt deze Louw Greshoffs belangrijkste vriend in Kaapstad.

Verder maken ze kennis met J. du P. Scholtz, een Zuid-Afrikaanse neerlandicus en taalhistoricus, en I.D. du Plessis, dichter en lector in de Nederlandse letterkunde. Begin 1940 voegen Uys Krige, afkomstig uit Pretoria, en W.E.G. (Gladstone) Louw, de broer van Van Wyk Louw die net vier jaar in Nederland heeft gewoond, zich bij het Kaapse gezelschap. Uit Oppermans *Digters van Dertig* (1953: 67) blijkt dat Bakker, de Malans, Le Rouxs, Louws en Scholtzen al halverwege de jaren dertig een hechte vriendengroep vormden, verbonden door een enorme drang naar vernieuwing binnen de literatuur: “Hierdie los groepe(e) kom dikwels spontaan in kleiner kringe bymekaar, gesels geesdriftig oor die politiek, die letterkunde en ’n vernuwing in die hele Afrikaanse literatuur.” Enkele cultureel ingestelde Afrikaners keken dus uit naar Greshoffs komst: die belandt zodoende in een sociaal gespreid bedje én in een jong literair-journalistiek netwerk.

Andersom weet Greshoff in 1939 zo goed als niets over de Afrikaner cultuur, behalve dat zij jong en nog volop in ontwikkeling is. Hoewel Stols al in 1937 een bloemlezing met Zuid-Afrikaanse poëzie door Uys Krige liet samenstellen, lijkt het erop dat Greshoff daar geen belangstelling voor getoond heeft: pas in januari 1939, nadat hij tot emigratie besloten had, vroeg hij de uitgever om een exemplaar (Chen en Van Faassen, 1990: 402).

In een interview dat *Den Gulden Winckel* voor zijn vertrek publiceerde, gaf Greshoff aan dat die onwetendheid voor hem juist de “grootste bekooring” vormde. Zijn voornemen was zich als toeschouwer, als getuige, van de jonge Zuid-Afrikaanse literatuur op te stellen: “Ik stel me ook heelemaal niet voor iets te brengen, iedereen moet zijn eigen cultuur zelf verwerven met een eigen strijd.” (Wallagh, 1939). En aan *Het Vaderland* dicteerde hij niet als cultureel afgezant of onderwijzer, maar als leerling naar Zuid-Afrika te gaan (Dubois, 1939).

3. Greshoff als literair diplomaat in Zuid-Afrika

Greshoffs voornemen om de journalistiek na zijn vertrek voorlopig links te laten liggen, gaat al snel de mist in. Binnen korte tijd knoopt hij via zijn nieuwe vriendenkring diverse werkcontacten aan. Zo houdt hij in de week van zijn aankomst al een korte toespraak voor de radio, waarna er snel meer volgen, meestal over Nederlandse letterkundige onderwerpen. Verder richt hij zijn aandacht vooral op de door hem zo verfoeide dagbladjournalistiek. Hij krijgt direct in de maand dat hij arriveert gelegenheid het hoofdartikel van *Die Brandwag* te schrijven. *Die Brandwag* is een geïllustreerd weekblad waarin culturele en historische artikelen worden afgewisseld met rubrieken als “Oor Mense en Dinge” en “Van Oor tot Oor”, met aangekondigde huwelijken en andere nieuwtjes. Een groot deel van het blad is gevuld met advertenties, kleine berichten en illustraties. De *Brandwag*-redactie heeft hoge verwachtingen van de komst van de “geniale skrywer” en geeft aan “alles in ons vermoë [te] doen om sy gereelde medewerking te verkry”, aldus het *editorial* in het nummer van 28 juli 1939. Greshoff

zal vanaf dat moment af en toe in *Die Brandwag* publiceren.

Dan is er nog *Die Huisgenoot. Weekblad vir die Hele Gesin*, het oudere zusje van *Die Brandwag* en vergelijkbaar qua inhoud. Ook met *Die Huisgenoot* komt Greshoff tot afspraken: op 22 september 1939 kondigt het tijdschrift aan dat Greshoff de maandelijkse rubriek “Uit de hedendaagsche Nederlandsche literatuur” gaat verzorgen. Greshoff publiceert in datzelfde nummer een artikel over de positie van de dichter Ed. Hoornik. De maanden daarop schrijft hij onder meer over de Nederlandse dichter-zanger Koos Speenhoff, nogmaals over Hoornik, over de net in een geïllustreerde editie verschenen *Camera obscura*, over de literaire toekomst van Nederland en over het Nederlandse letterkundige onderwijs.⁹

In oktober wordt Greshoff gevraagd geregeld bij te dragen aan het tweetalige *Trek*, en in november informeert men of hij de reorganisatie van *Die Suiderstem*, een van de grote Zuid-Afrikaanse dagbladen, op zich wil nemen. Hij wijst het aanbod af – “Ik heb de polser te kennen gegeven, dat ik mij als Nederlander niet geroepen voelde een Afrik. regeringsblad ter hand te nemen” – maar wil wel voor het blad schrijven. Vier maanden na zijn aankomst blijkt hij allesbehalve om werk verlegen te zitten: “Dat zou dan worden per maand: 4 Suyderstem, 2 Trek, 2 Huisgenoot, 2 Brandwag (plus Nederlandsche medewerking) 10 art. per maand allen van 2 [a].”¹⁰

Binnen enkele maanden heeft Greshoff een plek in de Zuid-Afrikaanse literaire journalistiek verworven, waarbij de redacties dankbaar gebruikmaken van zijn kennis van de Nederlandse literatuur. Hoewel hij aangaf zich geen onderwijzers of ambassadeurspositie te willen aanmeten, benadert men Greshoff als representant van de Nederlandse cultuur; dat kan geen verrassing voor hem zijn en hij schikt zich er dan ook in.

Opvallend is dat Greshoffs artikelen zich beperken tot Nederlandse aangelegenheden. Hij laat zich in het jaar na zijn emigratie in Zuid-Afrikaanse periodieken maar twee keer uit over de Afrikaanse letterkunde. In beide publicaties stelt hij zich uiterst diplomatisch en – nogal ongreshoffiaans – weinig kritisch op: hij herhaalt vooral als toeschouwer en leerling naar Zuid-Afrika gekomen te zijn.

De eerste keer betreft een artikel in *Die Brandwag* van 28 juli 1939, getiteld “Europese Skyn-kultuur”. Daarin herhaalt hij direct zijn intentie de buitenstaandersrol in te nemen door te onderstrepen het aanmatigend te vinden als hij nu al met een mening over Zuid-Afrika zou komen. Daarvoor heeft hij minstens een paar jaar nodig:

Om over toestanden te oordeelen, om een landschap innerlyk getrouw weer te geven, om menschen in hun bedryf en in hun gedachtenwereld te schetsen, behoeft men tyd, tyd om zich met hart en ziel in een nieuwe wereld in te leven.

Hij geeft aan wel alvast *Berigte te velde* van N.P. van Wyk Louw te hebben gelezen, daarvan veel te hebben geleerd, en “zoo zal er voor my en voor allen die naar Zuid-Afrika komen nog veel te leeren zyn, niet alleen op letterkundig gebied”. Vervolgens

schetst hij Nederland als een cultuur op leeftijd en Vlaanderen en Zuid-Afrika als beschavingen in opbouw. De Nederlandse cultuur kan daarbij iets leren van de Zuid-Afrikaanse en Vlaamse: “[A]n de vurigheid, de strydbaarheid, de tegelykertyd naieve en zelfbewuste geestdrift van de jeugd kan de ouderdom zich warmen en méér dan dat, daaraan kan zy nieuwe levenslust en nieuwe levenskracht ontleenen.” Een jonge cultuur kan echter ook iets leren van de oude, waarschuwt Greshoff voorzichtig, en wel: zelfkritiek, als tegengif tegen zelfoverschatting. Het is nu eenmaal zelfkritiek “welke onontbeerlyk is om uit een jongeling een man te maken”. Na deze enigszins paternalistische vingerwijzing sluit Greshoff zijn publicatie af met enkele opmerkingen over de verhouding tussen de Zuid-Afrikaanse en de Europese beschaving, waarbij hij nadrukkelijk de hoop uitspreekt dat Zuid-Afrika zich bij de opbouw van haar cultuur niet op Europa richt, aangezien dat continent voor hem heeft afgedaan.

Het tweede artikel, een dubbelpublicatie met de dichter N.P. van Wyk Louw naar aanleiding van de Duitse inval in Nederland, verschijnt in *Die Huisgenoot* van 5 juli 1940. Greshoff toont zich hier mogelijk een nog grotere, vaderlijke supporter van de Afrikaner cultuur die volgens hem, rekening houdende met het feit dat zij nog geen veertig jaar oud is en voor een kleine taalgemeente geschreven wordt, “een waar wonder” is. Greshoff vindt dat de Afrikaners “een rijk geschakeerde literatuur” hebben. Hij spreekt over het onafhankelijk letterkundig karakter met schrijvers die over een eigen toon en voorstellingswereld beschikken. Voorts roemt hij de deugden van het Afrikaans, dat zich zo radicaal weet te onderscheiden van het Nederlands door haar “volmaakt persoonlijke kleur, een eigen rythme en bovenal een zeer merkwaardige beeldkracht”. Greshoff hoopt dan ook dat na afloop van de oorlog een nauw contact tussen beide talen en literaturen zal ontstaan, want de Nederlandse cultuur heeft “iets in te halen”.

Met deze algemene lof en aanmoediging houdt Greshoff zich handig op de vlakte en omzeilt bijvoorbeeld het noemen van namen: “Het kan niet mijn bedoeling zijn op dit oogenblik en hier ter plaatse scherpe onderscheidingen te maken en nog minder mag men verwachten dat ik een voorkeur uit sal [*sic*] spreken.”

4. Greshoffs onbehagen over de Afrikaner literatuur en cultuur

Greshoff was normaliter nogal voor het nieuwe te vinden: hij stond bekend als een mentor van jonge generaties. In de Kaap belandt hij bovendien direct in een sociaal- cultureel netwerk dat bekendstaat als de “digters van Dertig” met N.P. van Wyk Louw als voorman. Op het ogenblik dat Greshoff arriveert, is de Beweging van Dertig bezig aan haar doorbraak die door Opperman (1953: 64-78) wordt gesitueerd tussen 1932 en 1942. Op basis van deze omstandigheden zou je verwachten dat Jan Greshoff voor een zelfde vitaliserende en katalyserende werking zou kunnen zorgen in Zuid-Afrika als hij in Europa gewend was, iets wat de Dertigers bovendien van hem lijken te verwachten. Zij scheppen daar ook alle mogelijkheden toe: ze nemen

Greshoff op in hun kring en voorzien hem van een forum. Mogelijkheden om in de Afrikaner literatuur te gaan participeren zijn volop aanwezig.

Greshoff weigert echter als participant in of criticus van de Afrikaner cultuur op te treden en verkiest een rol als getuige. Hij treedt vooral op als pleitbezorger van de Nederlandse literatuur en cultuur. Want hoewel hij aangaf “niets te willen brengen” en in *Die Huisgenoot* stelde dat de Afrikaner cultuur zich vooral niet op de Europese moet richten, zijn de literaire activiteiten na aankomst grotendeels gericht op het promoten van de Europese cultuur in Zuid-Afrika.

Het is niet de enige paradox die we bij Greshoff aantreffen. Ook tussen hoe hij zich publiekelijk ten opzichte van de Afrikaner cultuur opstelt en zijn privé-uitlatingen zit een grote spanning. Zegt hij in *Die Brandwag* dat hij “om over toestanden te oordeelen” tijd nodig heeft, uit de brieven aan het thuisfront blijkt dat Greshoff zijn oordeel al lang klaar heeft. Achter zijn aanmoedigende woorden blijkt een grote persoonlijke teleurstelling schuil te gaan van een man die zich helemaal niet thuis voelt in wat hij noemt het “waar wonder” van de Afrikaner cultuur. Vooral uit de brieven aan Ter Braak komt een overwegend negatief beeld naar voren van Greshoffs kennismaking met de Afrikaner cultuur: hij is niet te spreken over de bladen, de literatuurkritiek, de taal en de literatuur, en zelfs het karakter van de gemiddelde Afrikaner staat hem tegen. Een overzicht mag dit illustreren.

Allereerst schenkt het publiceren in bladen als *Die Huisgenoot* en *Die Brandwag* Greshoff allesbehalve genoeg. Hij is weliswaar onder de indruk van de oplageaantallen, de inhoud van de periodieken vindt hij erbarmelijk. Ze zijn hem veel te populair, gevuld met een “wonderlijk mengsel van letterkundige beschouwingen en de kinderachtige gruwelverhalen: elck wat wils!”¹¹ Herhaaldelijk schrijft hij Ter Braak over de kwaliteit: “Beide bladen gelden hier als het hoogst bereikbare op intellectueel terrein en voor een rechtgeaard Afrikaander is er in Europa en Amerika *niets*, wat daarmee gelijk te stellen is.”¹² Greshoff kan weinig intellectueels aan de bladen ontdekken, blijkt uit een opmerking over *Die Brandwag*: “Het is *beter* dan *Die Huisgenoot*; maar toch ook nog een primitief blaadje met een bellettrie van heb ik jou daar.”¹³ Ter Braak dankt voor de zending van beide bladen: “Ik kan je zeggen, dat ik lichtelijk schrok, toen ik deze organen zag! Wat een zonderlinge, barbaarsche verschijningen! Maar aan den anderen kant is het wel pikant om in zoo’n milieu te publiceeren.”¹⁴

Voor Zuid-Afrikaanse dagbladen als *Cape Argus*, *Cape Times* en *Die Burger* heeft Greshoff al helemaal geen goed woord over: de eerste twee drijven op landbouw-nieuws en “z.g. mondaine berichtgeving”, oftewel oppervlakkigheden – “Wanneer mevr. Du Toit (er zijn er hier duizenden met de naam) bij haar dochter in Paarl gaat logeeren staat dat uitvoerig in de krant en als zij terugkomt wéér” –, het laatste vindt hij zelfs een “fascistisch rotblad”.¹⁵ Hij vindt het vooral ingewikkeld om te schrijven voor deze periodieken, aangezien het gewenste niveau nauwelijks is in te schatten. Als hij bijvoorbeeld voor *Die Huisgenoot* een stuk over Hoornik voorbereidt, klaagt hij dat het zo “verdomd moeilijk” is de juiste toon te vinden:

Het mag *vooral* niet te “hoog” zijn, zooals dat heet en ik wil toch ook niet, tot géén prijs, in de normale imbeciliteit van dit blad vervallen. Ik moet dus iets leesbaars, “gezelligs”, trachten te schrijven, dat toch niet geheel en ál Oude H'ren is.¹⁵

Dat hij in die bladen de ambassadeursrol voor de Nederlandse letteren krijgt toebedeeld, iets wat hij dus afwees, lijkt Greshoff in werkelijkheid niet al te veel te deren. Zo spoort hij Ter Braak, die ook tweemaal vanuit Nederland in *Die Brandwag* heeft gepubliceerd, verschillende keren aan toch vooral meer kopij te leveren. Deze oproepen gaan gepaard met uitgebreide ideeën over onderwerpen, want: “Het is behalve voor je kas, ook nuttig voor het Nederlandsch hier.”¹⁷ Greshoff zegt “de Nederlandsche-cultuur-drager” in *Die Huisgenoot* te zijn en hij meldt dat door hun artikelen “allerlei onverwachtse en directe belangstellingen ontketend” worden. Volgens hem is de stijgende vraag naar moderne Nederlandse literatuur (“Ter Braak, Vestdijk, Hoornik, Greshoff, Marsman, Walschap etc.”) in de boekhandel zelfs duidelijk merkbaar. De zichzelf toegekende invloed bevat hem: “Een van de aangename verschijnselen van een land als dit, is dat er nog zooveel te doen valt.”¹⁸

Toch is het ontbreken van een behoorlijk literair tijdschrift niet eens wat Greshoff het meest dwarszit, het niveau van de genoemde bladen vindt hij op een bepaalde manier nog wel vermakelijk. Werkelijk tergend is voor hem het literair-kritische klimaat dat in Zuid-Afrika heerst. Dat wordt, aldus Greshoff, gedomineerd door “litteratuurprofs [die] de toon van de litteratuur aangeven, zonder dat zij daartoe uit hoofde van inzicht of wetensch. kennis gerechtigd zijn”.¹⁹ Zijn grootste klacht is dat slechts een handjevol critici het literaire veld domineert en monopoliseert, zonder onpartijdige kritiek te bedrijven en open te staan voor nieuw talent. Aan Ter Braak schrijft hij:

Je hebt nu geen denkkeeld van wat voor koeien menschen als b.v. prof. Dr. François Malherbe, en J.v.d. Merwe – hier bekende “critici” – zijn!! Voortachtigsche frikken met een natachtigsche geléende terminologie! Alles bij elkaar kun je je moeilijk een denkkeeld vormen van het algemeen peil!²⁰

Dat deze geleerde heren die positie weten te behouden, ligt volgens Greshoff onder meer aan het belang dat Afrikaners hechten aan “bullen en toga’s”. Ook daar kan de Nederlandse schrijver, die zelf zijn middelbare school nooit afmaakte, niet over uit: “Ze accepteeren *niet* dat men zich met zoo iets ‘verhevens’ als de schoone letteren bezighoudt, zónder op zijn minst een titel te hebben.”²¹

Het ondermaatse niveau beperkt zich niet tot de literaire kritiek maar strekt zich uit over de gehele breedte van het letterkundige onderwijs, constateert Greshoff wanneer hij een lezing van een lector van de Universiteit van Kaapstad over moderne Nederlandse poëzie bijwoont. Hij windt zich op over de kwaliteit: “Ik kan je zeggen dat een idiote nietslezer te Emmer Compascum of een achterlijke leraar in de vierde klas er 10 x meer van maakt.”²²

Greshoffs ergernis houdt niet op bij de bladen en het literair-artistieke klimaat,

hij ondervindt ook weerstand tegen het Afrikaans. Al in de eerste week dat hij in Kaapstad woont, wordt hem aangeraden Afrikaans te leren, maar daar heeft hij “een onoverwinnelijke tegenzin in”. Ook hij zoekt dan “nog altijd naar een leesbaar geschrift in die taal”.²³ In augustus noteert hij dat hij het “taaltje” gesproken “véél minder hinderlijk” vindt dan geschreven: “[G]edrukt kàn ik er niet aan wennen: elke zin (al staat er nog zoveel belangrijks in) [krijgt] een aspect van idiotie.”²⁴ In november is hij naar eigen zeggen inmiddels aan de klank van het Afrikaans gewend en kan hij het goed begrijpen, maar ondanks enkele woorden die hem bevallen, blijft hij het een “weinig aantrekkelijk idioom” vinden.²⁵ Een half jaar later zal hij, zoals weergegeven, de taal in *Die Huisgenoot* roemen om haar kleur, ritme en beeldkracht. Of Greshoff zijn aversie dan werkelijk heeft overwonnen valt te betwijfelen: hij vertikt het zijn leven lang Afrikaans te leren spreken of schrijven. In de dagelijkse omgang met mensen spreekt hij Nederlands: hij wil zijn taal “zuiver” houden.

Uit die weerstand tegen de taal vloeit bovendien aanvankelijk een afkerige houding ten opzichte van de Afrikaner literatuur voort. Stelt Greshoff zich publiek op het standpunt dat Nederlanders nog veel kunnen leren van het Zuid-Afrikaanse geestesleven, aan Ter Braak bericht hij:

De Nederl. letterkunde is toch als *geheel* niet eersterangs, bij de Fr. of Eng. vergeleken, maar naast de *Vlaamsche* een wonder van geestelijke rijkdom. Welnu de Vlaamsche litt. is op haar beurt iets koninklijks, iets Himalaya-achtigs van vernuft, kennis en karakter bij de Z. Afr. vergeleken!²⁶

Wanneer hij van *Die Brandwag* in augustus 1939 het verzoek krijgt om een dichtbundel van Elisabeth Eybers te recenseren, meldt hij zijn vriend: “Ik ben geen beëdigd verdelger van ongedierte. Ik antwoordde dus in diplomatieke termen. Het is zoo’n kinderachtig gedoe die afr. litt. dat ik mij daar *niet* in begeef.”²⁷ De toen nog onbekende Eybers zou later zowel in Zuid-Afrika als in Nederland een hoge literaire status bereiken en bovendien een groot lezerspubliek voor zich weten te winnen.

Het mag duidelijk zijn dat Greshoff in Zuid-Afrika een literaire productie van niveau mist. Hij snakt dan ook naar Nederlandse en Franse boeken en kranten, naar literaire voeding. Geestelijke hongersnood ligt voortdurend op de loer en als hij iets uit Nederland toegestuurd krijgt, geeft hij aan het te verslinden.

Wordt zijn ergernis over het Zuid-Afrikaanse culturele klimaat gecompenseerd door de omgang met Van Wyk Louw, de Malans en Le Rouxs? Gedeeltelijk. Over zijn nieuwe Afrikaner kennissen noteert hij:

Wij hebben hier een *bijzonder* geschikte en alleraardigste kring van bekenden. [...] Werkelijk ik mag mij in dat opzicht niet beklagen, maar niettemin voel ik toch sterk die half verborgen achtergrond van ondoordringbare domheid, die hier elk jong leven verstikt.²⁸

Die domheid kenmerkt zich, aldus Greshoff, door de nationalistische inslag van de

Afrikaners. Hoewel N.P. van Wyk Louw uiteindelijk een goede vriend wordt, staat diens persoonlijkheid Greshoff na een eerste kennismaking geheel niet aan: “Ik heb hem in een half uur een mateloze hoeveelheid Vlaamsch-Blut und Bodenachtig edelfascisme horen verkondigen, dat ik er náár van werd. Een stróóm van vooroordeelen, holle phrasen, kinderachtige mythologie!”²⁹ Hoewel de ideeën van Van Wyk Louw de volgende jaren evolueren, zal de vriendschap tussen de twee dichters altijd door dit verschil getekend blijven. Volgens Greshoff heeft het gros van de Afrikaners last van dit soort “bloed en bodem”-overtuigingen.

Uit de nationalistische overtuiging van Afrikaners komt bovendien, aldus Greshoff, een sterke behoefte aan autonomie voort: Afrikaners willen zich voortdurend onderscheiden, vooral ten opzichte van Nederlanders. Moedigt hij die autonomie in de openbaarheid aan – hij stelde immers dat het Afrikaner cultuurleven vooral níét het Europese als voorbeeld moest nemen –, privé ontstemt die hem. Wanneer hij bijvoorbeeld eind 1939 een bloemlezing wil samenstellen uit het werk van de Afrikaanse dichter Leipoldt ter gelegenheid van diens zestigste verjaardag, wil Leipoldts uitgeverij, de Nasionale Pers, alleen toestemming voor publicatie geven op voorwaarde dat het bundeltje zich beperkt tot de Nederlandse markt en er geen exemplaren in Zuid-Afrika zullen circuleren. Greshoff snapt daar niets van, toont voorbeelden van Nederlandse drukken (“Zilverdistels, Palladiums, Enschededrukken, kortom het mooiste wat we bezitten”), zodat ze zien wat hem voor ogen staat. Maar de Nasionale Pers blijft bij haar standpunt. Greshoff is verbijsterd. Het gaat de uitgeverij dus niet om geld maar om prestige, omdat zij het niet kan verkroppen dat er in Nederland een mooier boek gedrukt zou worden dan in Zuid-Afrika:

Ze zeiden, dat ze dat precies ook zo konden maken, maar dat ze dat niet deden omdat zulks niet met de Afrikaander eenvoud in overeenstemming was!!!!!!!!!!!!!! [...] zoo'n botte stompzinnige eigenwaan!! Dát is nu werkelijk typisch ZA op zijn malst. Een dikovergecompenseerd minderwaardigheidscomplex!³⁰

De nationalistische inslag van de Afrikaner “volksaard” gaat ook nog eens gepaard met een pro-Duitse houding, voortkomende uit de steun die de Duitsers hun verleenden in de Boerenoorlogen tegen de Engelsen. Dat is Greshoff, die Europa vanwege nationaalsocialistisch Duitsland heeft verlaten, een extra doorn in het oog.³¹ Greshoff, die zelf heimelijk ongeïnteresseerd is in en sterk veroordelend over de Afrikaner taal en cultuur, verwijt de Afrikaners kortom dat ze weinig geïnteresseerd zijn in en sterk veroordelend over Nederland.

5. Greshoffs verlangen naar Europa

Wanneer je bovenstaande leest, zou je kunnen gaan denken dat de Afrikaner cultuur werkelijk achterlijk was en dat dit de reden was dat Greshoff niet aardde. Maar elk

oordeel zegt vooral iets over degene die het is toegedaan. Om te begrijpen waarom Greshoff zich zo afzette tegen de Afrikaner cultuur en voortdurend naar de pen greep om bij Ter Braak zijn frustraties te luchten, in plaats van zijn kennis en renommee in te zetten om te pogen een verandering tot stand te brengen, moeten we verder kijken dan zijn gemopper. Het is wederom de correspondentie met Ter Braak die een indringend beeld geeft van hoe Greshoff zich in 1939-1940 voelt en die verduidelijkt waarom hij zo vasthoudt aan zijn rol als buitenstaander, wat zijn inburgering belet.

Wanneer Greshoff zijn mening over de Afrikaner literatuur in brieven ventileert, doet hij dat door een Nederlandse of Europese bril. Ondanks zijn waarschuwing in *Die Brandwag* dat de “Europeesche cultuur” niet door Afrikaners als norm genomen moet worden, benadert de auteur zelf voortdurend cultuurproducten, culturele verschijnselen en personen volgens een Europese maatstaf. Zijn oordelen laten zich kenmerken door een sterk bewustzijn van en waardering voor de eigen cultuur. Je zou het ook eurocentrisme kunnen noemen: alles wat deugt, noemt Greshoff “Europeesch” of “modern”. Het tegenovergestelde van Europees of “op normaal peil” is in Greshoffs idioom “primitief” – zoals hij de tijdschriften *Die Huisgenoot* en *Die Brandwag* bestempelt – of “provinciaalsch”, een stempel dat bijvoorbeeld Gladstone Louw door Greshoff krijgt toebedeeld. De etiketten “provinciaals” en “Europees” werden vaker gebruikt in Greshoffs Nederlandse kringen: zijn *Forum*-vrienden hielden een pleidooi voor internationalisme, waarbij men aandrang op een Europese, on-Hollandse oriëntatie (De Winde en Sintobin, 2010: 55). Wilfred Jonckheere (1999: 104) stelt dat Greshoff “wellicht te veel cultuurmens en ook te eurocentrisch [was] om zich echt één te voelen met Zuid-Afrika”.

Die ietwat bekoelde liefde voor Europa lijkt te worden aangewakkerd door de afkeer van wat hij in Zuid-Afrika aantreft, of andersom. Het is alsof Greshoff nu pas beseft hoezeer hij zich verbonden voelt met andere Europese auteurs, met name met zijn vrienden in Nederland en België. Het moet hen verbaasd hebben dat Greshoff slecht aardde in de Kaap. Hij hield enorm van reizen en zag zichzelf graag als kosmopoliet, voor wie de wereld zijn woning was. Dat hij nu gebukt gaat onder een gevoel van “verloren hebben”, is atypisch.

Zelf is hij de eerste om dat te erkennen. Aan Ter Braak schrijft hij al op de heenreis:

Ik reageer op deze avonturen, *geheel* anders dan ik verwachtte. Ik wordt [*sic*] geplaagd door een aanhoudend heimwee. *Niet* naar Brussel, doch naar Nederland. Ik heb het gevoel, dat ik *onvervangbaar* verloren heb. Ik ben geen kind meer en niet sentimenteel, maar ik heb in Den Haag, Parijs en hier aan boord gehuild als een jong deertje.³²

De vijftigjarige literator vermoedt dat zijn leeftijd daarbij een rol speelt. Voelde hij zich altijd jong, nu lijkt de veer gesprongen en heeft negativisme vrij spel: “Vroeger had ik [...] altijd plannen voor de toekomst; nu is de toekomst volkomen voor mij weg gevallen en ik leef geheel in het verleden. [...] Is dat niet het meest kenmerkende

seniliteitsverschijnsel?!!”³³ Gehechtheid aan het verleden belemmert Greshoffs inburgering in Zuid-Afrika.

Het is niet ondenkbaar dat dat gevoel versterkt wordt door de jonge vriendenkring waarin hij is terechtgekomen: “Je ziet dat we kindsch worden en alleen maar met kinderen verkeer! De oudste kennis is Van Wijk: 32, Uys 30, Gladstone en Fred 27; Truida Pohl [...] 25!!!!”³⁴ Hoewel Greshoff altijd jongere vrienden heeft gehad, onderhield hij daarnaast kameraadschappen met leeftijdsgenoten. Nu hij omringd wordt door jeugd, die bovendien bezig is met een revolutie in een cultuur die de zijne niet is, versterkt het vermoedelijk zijn gevoel erbuiten te staan en in het verleden te verkeren.

Dan is er het gemis van het dagelijkse contact met vrienden, een leemte die de Afrikaners, mede door hun “aard”, niet direct kunnen opvullen. Die verknochtheid aan de eigen kring verbaast hem, omdat hij zich nooit eerder aan plaatsen heeft gehecht: “Nu echter is dat blijkbaar plotseling veranderd.[...] Al wat ik hier doe of zeg heeft iets automatisch. Het gaat me au fond niet aan.”³⁵

Een van de gedachten die Greshoff voortdurend parten speelt, is dat hij, als hij straks terugkeert naar Europa, een vreemdeling zal zijn voor vrienden. Hij informeert bij Ter Braak naar de terugkomst van Eddy du Perron, die een paar jaar in Indië heeft gewoond: is hij veranderd, klikt het nog? “Dit nu is het ellendige van alle afstanden en ik leef in een voortdurende angst, dat ik er ook op die manier ‘uit’ zal raken, hetgeen ik verschrikkelijk zou vinden”, verzucht hij.³⁶ In plaats van een verlangen naar buitenstaanderschap, zien we vooral een angst ervoor.

Dat wordt nog versterkt door een gevoel van jaloezie. Bedenk dat Greshoffs inbakerperiode in Zuid-Afrika plaatsvond terwijl in Europa de oorlog uitbrak en dat zijn gemoed en zijn uitingen, zowel over de Afrikaner als de Europese cultuur, hierdoor gekleurd en versterkt worden. Bovendien is zijn Kaapse verblijf, in tegenstelling tot andere reizen, van onbekende duur en is de optie van een snelle terugkeer klein. Hij verhuisde naar Kaapstad onder meer om niet meer te worden afgeleid door de gespannen situatie in Europa, maar nu benijdt hij iedereen die deelneemt aan de gebeurtenissen aldaar. Het is een gevoel dat hij nooit gekend heeft: “[Z]ij die het [de beginnende oorlog] aanschouwd hebben kunnen er samen over praten, ze hebben een gemeenschappelijke ervaring, hoe ellendig die ook zijn moge. Ik kan niet meer meepraten met jullie allen, ik ben buitenstaander geworden.”³⁷ Voor het eerst in zijn leven ervaart Greshoff het verlangen onderdeel te zijn van de politieke gebeurtenissen. Hij beklaagt zich dat in Zuid-Afrika niemand zich werkelijk met de oorlog bezighoudt en ook maar enig hart voor Europa heeft: “Dàt is ook een van de redenen waarom ik mij hier niet op mijn gemak voel. Die onverschilligheid tegenover iets waarbij ik mij zoo innig betrokken voel, hindert mij voortdurend.”³⁸

Wanneer het onvermijdelijk lijkt dat Nederland in oorlog raakt, voelt Greshoff zich schuldig dat hij ervandoor is gegaan: “Tot overmaat van ramp komt er dan nog bij, dat ik niet kan ontkomen aan het besef, dat ik gedeserteerd ben.”³⁹ Onrust belet hem bovendien aan iets van lange adem te werken, een van zijn doelen in Zuid-Afrika.

Lezen doet hij veel maar concentratie om te dichten of ander eigen werk te produceren kan hij moeilijk opbrengen. In zijn dagboek spreekt hij vaak over slapeloosheid en lethargie. Staan zijn brieven aan Nederlandse vrienden vol met activiteiten die hij onderneemt en schemert er soms wat optimisme doorheen, de grondtoon van zijn leven klinkt vol heimwee.

Wanneer op 10 mei 1940 de Duitsers Nederland binnenvallen, is Greshoff geheel van slag. De initiatieven die hij vervolgens met enkele Zuid-Afrikaanse vrienden onderneemt om zijn verdriet en ontredde vorm te geven, zijn onder meer beschreven door Kannemeyer (1990: 181-229). Eén ervan is de poging om zijn vriend Marsman naar Zuid-Afrika te halen. Die mislukt. Marsmans schip zal op 21 juni in het Kanaal vergaan en de dichter overleeft het niet. Vanaf de Duitse inval slaat Greshoffs gemis van zijn vrienden om in bezorgdheid. Op 16 mei 1940, twee dagen na de Nederlandse capitulatie, noteert hij in zijn dagboek:

De gehele dag had ik op de achtergrond van besprekingen en bezigheden steeds een nijpende angst om Menno gevoeld. Wat zou hij doen? Hij is buigzaam in kleine dingen, onverwrikbaar in grote. En de bezetting door nazi's is een bittergroot ding.⁴⁰

Pas op 29 juli 1940 zal Greshoff het bericht ontvangen dat Ter Braak op de avond van 14 mei zelfmoord heeft gepleegd, en dat ook zijn goede vriend Eddy du Perron diezelfde nacht gestorven is.

Als Greshoff er zelfs in het voorjaar van 1940 nog alles voor zou geven naar Europa terug te keren, waarom is hij dan toch in de Kaap gebleven? Jan en Aty Greshoff voeren wel degelijk direct na hun aankomst in Kaapstad gesprekken over een terugkeer. Ze fantaseren regelmatig over waar ze dan gaan wonen: "Dit is één van onze liefste onderwerpen!!!!"⁴¹ Maar zolang het onduidelijk is hoe de oorlog zal verlopen, zien ze in dat het niet verstandig is Zuid-Afrika te verlaten. Bovendien zou remigratie opnieuw de studies van hun zonen Jan junior en Kees onderbreken.

Verder zijn er financiële zorgen: de reis naar Zuid-Afrika heeft zo'n 3500 gulden gekost en bovendien laat dhr. Aldewereld, de directeur van het Brusselse *Hollandsch Weekblad* die Greshoff nog veel geld schuldig is, na diens vertrek niets meer van zich horen.⁴² Dat verklaart ook waarom Greshoff in de door hem als minderwaardig beschouwde Zuid-Afrikaanse periodieken schrijft: er moet veel "voor het broodje geschreven worden".⁴³

Dat hij dat welwillend en in beleefde termen doet, zal onder meer veroorzaakt zijn doordat Greshoff, gevoelig voor omgangsvormen en beschaafdheid, goed beseft dat hij te gast is in Zuid-Afrika, waar hij als literaire autoriteit op een hartelijk welkom is onthaald. Greshoff heeft uitgesproken opvattingen over wat het fatsoen in zijn situatie voorschrijft. Een van die ideeën betreft de ongepastheid om als nieuweling kritiek te leveren op je gastland: "[O]mdat ik als vreemdeling die beleefdheid verschuldigd ben aan de landen waar ik mij vestigde." (Greshoff, 1969: 283). Wellicht zou je ook kunnen

zeggen dat Greshoff bang was zijn fragiele culturele en sociale kapitaal te verspelen: zijn bestaan was in Nederland en Brussel, in het hart van de Nederlandstalige letteren, relatief een stuk minder kwetsbaar. Door naar Zuid-Afrika te vertrekken is een aantal inkomstenbronnen weggefallen. Die broze financiële situatie wordt nog eens vergroot wanneer de postverbindingen door de oorlog ontregeld raken: Greshoffs geldwinning door zijn bijdrage aan Nederlandse en later aan Nederlands-Indische periodieken wordt onzeker. Daardoor heeft hij de Zuid-Afrikaanse publicatiekanalen waar hij op neerkijkt hard nodig om in zijn levensonderhoud te voorzien.⁴⁴ Journalistiek werk in opdracht lijkt hem bovendien makkelijker af te gaan dan eigen dichtwerk: het leidt hem tenminste enigszins af van piekeren over een mogelijkheid tot terugkeer naar de “Europeesche hel”, zoals hij dat noemt.

Greshoff gebruikt – bewust of onbewust – zijn positie als buitenstaander om zich binnen het nieuwe literaire veld te manoeuvreren. Opdrachten waarin hij geen zin heeft of die hem in een lastige positie zouden kunnen brengen (lees: zijn cultureel of sociaal kapitaal zouden kunnen schaden), wijst hij af door zich te beroepen op zijn Nederlanderschap. Datzelfde Nederlanderschap en de cultureel-literaire kennis die hij op grond ervan heeft, wendt hij aan om zich zichtbaar te maken en geld te verdienen. En als de weg naar Europa door de Duitsers afgesneden wordt, heeft Greshoff, hoe moeilijk het hem ook valt, nog meer reden om publiekelijk zijn beste beentje in Zuid-Afrika voor te zetten en diplomatisch te werk te gaan.

6. Greshoffs literaire positie in Zuid-Afrika

De oorlog brengen Jan en Aty Greshoff vanwege onvoldoende inkomsten grotendeels buiten Zuid-Afrika door: in 1940-1941 zijn ze zeven maanden in Indonesië om te zien of hij daar op cultureel vlak van betekenis kan zijn, en van 1942 tot 1945 wonen ze in New York, waar Greshoff in dienst is van het Nederlands Informatie Bureau dat de beeldvorming over Nederland in de Verenigde Staten probeert te beïnvloeden. Jan junior en Kees, inmiddels 20 en 23 jaar, blijven achter in Zuid-Afrika. Nu de briefwisseling met Ter Braak definitief tot een einde is gekomen en met andere vrienden gedurende de oorlog ook niet kan worden gecorrespondeerd, wendt Greshoff zich vanuit New York regelmatig per brief tot Van Wyk Louw. Het zijn vaak weemoedige, somber gestemde brieven vanwege de situatie in Europa en het gemis van zijn zonen.

Wanneer de oorlog ten einde is, besluit Greshoff zich definitief in Kaapstad te vestigen. Dat doet wellicht verbazen na lezing van dit relaas. Waarom gaat hij niet terug naar Nederland of Brussel? Dat heeft hij zeker overwogen. Hoewel er sprake is van verschillende mogelijkheden, waaronder een Brussels correspondentschap en een baan bij de Parijse ambassade, schrijft Greshoff begin 1946 aan Pierre Dubois (1988: 130-132) dat hij liever niet terugkeert: “De toestanden en verhoudingen aldaar lokken mij weinig aan. En bovendien ben ik er van overtuigd dat een afrekening met de kozakken onvermijdelijk zal blijken.” Verder zegt hij te vrezen dat Nederland zonder Ter Braak,

Marsman en Du Perron “heel leeg voor ons” zal zijn. In Kaapstad wonen in ieder geval zijn twee zoons én nieuwe vrienden, die zijn (vooroorlogse) Europese artistieke ideeën in een zekere mate delen. Greshoff vermoedt terecht dat er in Europa na de oorlog een ander literair klimaat zal heersen: de kans dat hij daar aansluiting zal vinden en weer een centrale plek kan bekleden, acht hij klein.

Rest de vraag hoe bovenstaande teleurstellingen Greshoffs houding en activiteiten na 1939 in de literaire wereld van Zuid-Afrika hebben beïnvloed. Koos hij er, na de aanvankelijke teleurstellingen over de Afrikaner cultuur en zijn preoccupatie met de Europese samenleving en zijn heimwee ernaar, alsnog voor om intensiever deel te nemen aan het Zuid-Afrikaanse literaire leven?

Wanneer we kijken naar Greshoffs verdere leven in Zuid-Afrika, zien we dat hij wel degelijk diverse activiteiten ontplooit en zodoende van belang is “als bemiddelaar, onder meer tussen de Nederlandse en Afrikaanse literatuur”, zoals Francken en Renders (2005: 57) stellen. Zoomen we echter in op die activiteiten, dan ontstaat toch een wat eenzijdig beeld. Weliswaar is Greshoffs nieuwe positie in de Zuid-Afrikaanse literatuur ingebed, maar of er van werkelijke kruisbestuiving sprake is? Het is vooral Zuid-Afrika dat bestoven wordt: nog steeds richt Greshoff zich vooral op het stimuleren van de Nederlandse literatuur in Zuid-Afrika.

Enkele voorbeelden. Greshoff is begin jaren veertig onder meer betrokken bij de oprichting en invulling van De Nederlandse Boekerij, een reeks van uitgever J.L. van Schaik in Pretoria. Samen met de in 1937 naar Zuid-Afrika geëmigreerde Mulder kiest hij de titels, waaronder twee werken van Van Schendel (*Een Hollandsch drama* en *De waterman*) en *Poëzie en Proza* van Marsman. In de reeks zullen in totaal achttien delen verschijnen.

Als er van de invoer van Nederlandse boeken door de verbroken postverbindingen vanaf mei 1940 geen sprake meer kan zijn, ijvert Greshoff ook bij de Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij (HAUM) voor Nederlandse uitgaven, herdrukken in dit geval van in Zuid-Afrika reeds aanwezig werk. Zo zegt hij uit naam van Arthur van Schendel een herdruk toe van diens *Een eiland in de Zuidzee*.

Een van Greshoffs belangrijke wapenfeiten is zijn impuls voor de oprichting van *Standpunte*. Al vanaf zijn aankomst in de Kaap spreken Van Wyk Louw en hij over de oprichting van een letterkundig blad, maar het duurt tot december 1945 voordat het eerste nummer verschijnt, onder meer vanwege de hoge druk- en papierprijzen tijdens de oorlogsjaren. Uit de scriptie van Willem Bant (1987) blijkt hoe Greshoffs rol in *Standpunte* vervolgens is gericht op het regelen van Nederlandse en Vlaamse kopij voor het blad. Zodra Greshoff na de oorlog terug is in Kaapstad zorgt hij, hoewel hij die eerste jaargang nog geen redactielid is, onder meer direct voor een bijdrage van Marnix Gijsen. Verder vraagt hij Stols om poëzie van debutanten (liefst van na mei 1940) waarbij Vestdijk dan een inleiding moet schrijven. Hij regelt een bijdrage van Adriaan Roland Holst (“Samen ingesneeuwd”) en levert zelf nieuw werk. Overigens denkt hij ook buiten Nederland en Vlaanderen: hij stelt voor om ieder nummer een “weinig

bekend meesterstuk” te vertalen, en geeft daar Franse, Duitse en Engelse voorbeelden bij: “Het moet mogelijk zijn voor iemand die alléén Afrikaansch kent om tòch kennis te nemen van *Hamlet*, *Werther*, *Le rouge et le noir*, *Spoken* etc.”⁴⁵

Tot slot zorgt hij ervoor dat Jacques Bloem en Adriaan Roland Holst de Unie van Zuid-Afrika na de oorlog kunnen bezoeken en een reeks lezingen in het land kunnen geven. Greshoff heeft zich kortom, volgens de Vlaamse cultuurambassadeur Karel Jonckheere (1987: 65 en 82), “tot taak gesteld als journalist en zegsman het ‘genie’ van *zijn* vaderland als gist aan het Afrikaanse deeg toe te voegen”.

Zelfs voor Etienne Leroux, voor wie Greshoff vanaf de jaren vijftig een grote stimulans voor diens schrijverschap zou zijn, was een van diens belangrijkste functies het overdragen van kennis over Nederlandse en Europese literatuur. Volgens Leroux (in Kannemeyer, 2008: 175)

vertel [Greshoff] my van Vestdijk, Achterberg, Slauerhoff, Bloem, die koninklike familie in Nederland, digters en skrywers in Amerika, Frankryk, Italië, Engeland en Duitsland. [...] Hy vertel my van dae in Parys, die skilders wat hy geken het en die volgende oomblik noem hy skrywers en boeke wat so “with it” is dat ons plaaslike literature eers jare daarna daarvan kennis neem.

Vanzelfsprekend zijn er uitzonderingen op het eenrichtingsverkeer, zelfs al in 1939-1940: een van de drijfveren voor zijn ongenoege vindt Greshoff in de aansluiting bij N.P. van Wyk Louw. Juist Van Wyk Louw wordt Greshoffs beste en dagelijkse vriend in Kaapstad en zal dat tot diens vertrek naar Nederland in 1948 blijven: “Als ik Van Wyk Louw hier niet had, kon ik mij wel zoo dadelijk opknopen”, noteert hij in oktober 1939.⁴⁶ En als Greshoff zich verheugt over de Afrikaner cultuur in wording, dan lijkt dat in de praktijk uitsluitend N.P. van Wyk Louw te betreffen. Die staat op dat moment immers “[...], zich volledig en terecht bewust van zijn waarde, vrijwel alleen in het letterkundig leven van zijn land” (Greshoff, 1969: 306). Al een maand na aankomst vraagt Greshoff Van Wyk Louw om een artikel voor *Groot Nederland* over de problemen in de culturele atmosfeer in Zuid-Afrika: “Ik heb [...] hem op het hart gebonden precies te zeggen, wat hij ervan denkt, zonder zich te bekommeren over de eventuele boosheeden der heeren op het kussen.”⁴⁷ Ook brengt hij de dichter verschillende malen onder de aandacht van Ter Braak, die er prompt zijn zondagsartikel in *Het Vaderland* aan wijdt. Hij laat dus zijn invloed gelden door Van Wyk Louw een forum in Nederland te verschaffen. Later zal Greshoff ook werk van andere “digters van Dertig”, onder wie Elisabeth Eybers – die hij inmiddels heeft leren kennen en waarderen – en W.E.G. Louw, in tijdschriften als *Groot Nederland*, *De Fakkel* en *De Stoep* publiceren, met name tijdens de oorlog wanneer er amper werk van Nederlandse auteurs beschikbaar is.

Een andere manier om toch aan de Afrikaner literatuur deel te nemen, vindt Greshoff in 1942. Onder het pseudoniem Kees Konyn schrijft hij kritische en vooral satirische stukjes over het Zuid-Afrikaanse cultuurleven in het tijdschrift *Trek*, dat onder redactie staat van Jacques Malan. Hij neemt de rubriek over van Klaas Komyn,

alias Fred le Roux, die vanwege zijn aanstelling bij *Die Huisgenoot* niet langer voor *Trek* mocht schrijven. Greshoff schrijft in het Nederlands; Le Roux vertaalt de bijdragen en meer dan dat: hij voegt ook specifiek Afrikaanse woorden toe en vult Greshoffs kennis van de literatuur, betrekkingen en omstandigheden aan (Kannemeyer, 1982: 5-6). Als Konyn daagt Greshoff de Afrikaner schrijvers uit datgene te doen waarvan hij de noodzaak in zijn openingsartikel in *Die Brandwag* al voorzichtig liet doorschemeren: zelfkritiek.

‘Volgens de inleiding bij de selectie die J.C. Kannemeyer (1982) uit de Kees Konyn-stukken maakte, bracht de rubriek onder vermelde literatuurprofessoren én onder de lezers van *Trek* nogal wat commotie teweeg. Francken en Renders (2005: 57) wijzen erop dat er nog maar weinig aandacht is uitgegaan naar Greshoffs rol als satirisch criticus. Dat is correct, maar wel moet opgemerkt dat Greshoff slechts een zeer korte periode, van april tot en met september 1942, onder het pseudoniem Konyn publiceerde. Francken en Renders (2005: 57) hebben kortom gelijk als ze erop wijzen dat Greshoff zich altijd met veel nadruk als buitenstaander in de Zuid-Afrikaanse literatuur is blijven opstellen. Hij koos zelden voor een rol als participant.

Zodra de postverbindingen het toelieten, begon Greshoff ook weer voor Nederlandse periodieken te schrijven; hij verzorgde onder andere elke week een kroniek in *Het Vaderland*. Zijn invloed nam na de oorlog af. Illustratief is het citaat van Alfred Kossmann, die op 27 september 1996 in *NRC Handelsblad* met “een van de mannen waaruit ik besta” in dialoog ging om zijn jeugdheld op zijn merites te beoordelen: “Je weet evengoed als ik dat jonge schrijvers zich toen schaamden wanneer Greshoff hun werk welwillend besprak”, laat hij zijn alter ego zeggen. En R.L.K. Fokkema schreef op 5 augustus 1982 in *Trouw*: “Na de Tweede Wereldoorlog is de rol van Greshoff uitgespeeld.” Vermoedelijk keek Fokkema niet over de Nederlandse landgrenzen heen.

7. Besluit

“Tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren”, dichtte Greshoffs Vlaamse vriend Willem Elsschot. Greshoff zou zich, ondanks wel degelijk nuttig missiewerk, zijn verdere leven in Zuid-Afrika een vreemdeling blijven voelen. Deze bijdrage laat iets zien van de tragiek waarin hij door zijn emigratie is beland en van de paradoxen die zijn leven kenmerken. Hij ging weg uit vermoeidheid met en ontgoocheling over Europa en is vervolgens vooral bezig de Nederlandse, of breder de Europese literatuur in de Kaap te introduceren, terwijl zijn ster in de Nederlandse literaire wereld snel verbleekt.

Meer nog dan tegen zijn oordeel over de Afrikaner cultuur moeten we dat buitenstaanderschap tegen zijn Europese gemoed afzetten: juist in een vreemde cultuur ontdekt Greshoff hoe hij door en door geworteld is in zijn eigen continent, tegen

wil en dank: “Eén ding staat vast, dat het NIET mogelijk is je van je land los te maken, zelfs niet al zit je bij de tegenvoeters. Ik heb me nog nooit van mijn leven zoo agressief- Hollandsch gevoeld als nu hier.”⁴⁸

Zorgde die hunkering naar zijn oude vaderland en naar Europa er in 1939-1940 nog voor dat hij afkerig met zijn rug naar zijn nieuwe thuis bleef staan, na de oorlog was ook die wereld definitief verdwenen. Greshoff beseft dan dat hij in het naoorlogse Europa net zo goed een vreemde zou zijn als in Zuid-Afrika. Hij geeft niet voor niets aan zich herkend te hebben in de overtuiging van Stefan Zweig. De Oostenrijkse schrijver pleegde in 1942 zelfmoord en gaf als reden dat zijn Europa, de wereld waarin hij leefde, voorgoed vernietigd was, zelfs indien Hitler zou worden overwonnen. Greshoff (1956: 275) sympathiseerde hartgrondig met Zweigs zienswijze: “Ik geloof dat hij gelijk had. Dit oude Europa, deze heerlijke samenleving, is eerst ondermijnd, later gedood door de naijver.” Greshoff koos niet, zoals Zweig, Ter Braak of anderen, voor de dood. Hij opteerde ervoor als buitenstaander verder te leven. De beslissing zich na de oorlog definitief in Kaapstad te vestigen, was voor de tweede maal geen keuze voor Zuid-Afrika maar tegen Europa.

Annemiek Recourt: Universiteit van Amsterdam

Ena Jansen: Universiteit van Amsterdam

Vrije Universiteit van Amsterdam

Navorsingsgenoot Universiteit van Johannesburg

Bronnenlijst

- Bant, Willem.** 1987. *Jan Greshoff en het Zuidafrikaanse tijdschrift “Standpunte”*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, ongepubliceerde doctoraalscriptie.
- Bourdieu, Pierre.** 1989. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. (Gekozen door Dick Pels). Amsterdam: Van Gennepe.
- Chen, Salma en S.A.J. van Faassen** (ed.). 1990. “Beste Sander, Do it now!” *Briefwisseling J. Greshoff – A.A.M. Stols deel I 1922-1941*. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- De Nooy, Wouter.** 1993. *Richtingen & Lichtingen. Literaire classificaties, netwerken, instituties*. Proefschrift KUB.
- De Winde, Arne en Tom Sintobin.** 2010. Theun de Vries versus Menno ter Braak: provincialisme versus internationalisme. In: Braber, Helleke van den en Jan Gielkens (red.). *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context*. Amsterdam/Antwerpen: Querido.
- Dorleijn, Gillis J. en Kees van Rees.** 2006. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000. In: Dorleijn, Gillis J. en Kees van Rees (red.). *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt.

- Dubois, Pierre H.** 1939. In gesprek met J. Greshoff aan den vooravond van zijn vertrek naar Afrika. *Het Vaderland*, 2 mei.
- Dubois, Pierre H.** 1988. *Retour Amsterdam-Brussel. Memoranda deel II: 1942-1952*. Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar.
- Fokkema, R.L.K.** 1982. Greshoff als kalebas. *Trouw*, 5 augustus.
- Francken, Eep en Luc Renders.** 2005. *Skrywers in die strydperk. Krachtlijnen in de Zuid-Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Gillet, Louis.** 1971. *Jan Greshoff. Zijn poëzie en poëtiëk*. Heidelberg: Orbis.
- Greshoff, Jan.** Brieven aan o.a. Adriaan Roland Holst, Simon Vestdijk, Menno ter Braak (online beschikbaar via www.mennoterbraak.nl). Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum: G00785 B1.
- Greshoff, Jan.** Dagboek. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum: G00785 D1.
- Greshoff, Jan.** 1938. *In alle ernst*. Amsterdam: Querido's Uitgeversmaatschappij.
- Greshoff, Jan.** 1939. Europese skynkultuur. *Die Brandwag*, 8 juli.
- Greshoff, Jan.** 1969. *Afscheid van Europa*. Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar.
- Greshoff, Jan, Menno ter Braak en E. du Perron.** 1947. *Sans famille. Drie brieven over een hedendaagsch vraagstuk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Greshoff, Jan en N.P. van Wyk Louw.** 1940. Suid-Afrikaanse skrywers groet Nederlandse skrywers. N.P. van Wyk Louw en Jan Greshoff. *Die Huisgenoot*, 5 juli.
- Jonckheere, Karel.** 1987. *Wuiven naar gisteren*. Baarn: De Prom.
- Jonckheere, Wilfred.** 1999. *Van Mafeking tot Robbeneiland. Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996*. Nijmegen: Vantilt.
- Kamp, Elly.** 2007. "Een bespottelijk genre, de biografie, maar ik ben er dol op." Elly Kamp in gesprek met Sem Dresden. In: Fortuin, Arjen en Joke Linders (red.). *Bespottelijk maar aangenaam*. Amsterdam: Lubberhuizen.
- Kannemeyer, J.C.** (red.). 1982. *Die koléperas van Kees Konyin*. Pretoria: Taurus.
- Kannemeyer, J.C.** 1990. *Die Dokumente van Dertig*. Kenwyn: Jutalit.
- Kannemeyer, J.C.** 2008. *Leroux. 'n Lewe*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Kossmann, Alfred.** 1996. Een man van vriendschap. *NRC Handelsblad*, 27 september.
- Opperman, Dirk.** 1953. *Digters van Dertig*. Kaapstad/Bloemfontein/Johannesburg: Die Nasionale Boekhandel Beperk.
- Renders, Hans.** 2006. De biografische methode. In: Voerman, Gerrit en Dirk Jan Wolffram (red.). *Kossmann Instituut. Benaderingen van de geschiedenis van politiek*. Kossmann Instituut: Rijksuniversiteit Groningen: 39-42.
- Steyn, J.C.** 1998. *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Wallagh, G.H.** 1939. Een gesprek voor een vertrek. Interview met Jan Greshoff. *Den Gulden Winckel*, 38(6).

Noten

1. Annemiek Recourt is de eerste auteur van dit artikel. Sinds september 2011 is zij als promovenda verbonden aan de Universiteit van Amsterdam, afdeling boekwetenschap, waar zij werkt aan een biografie van Jan Greshoff, onder auspiciën van prof. dr. Ena Jansen (ook 'navorsingsgenoot' Universiteit van Johannesburg) en prof. dr. Lisa Kuitert.
2. Voor een uitvoerige beschrijving van Greshoffs activiteiten als bruggenbouwer tussen de Groot-Nederlandse culturen, zie bijvoorbeeld Kannemeyer (1990).
3. Greshoff verbleef tijdens de oorlogsjaren grotendeels elders, en maakte na de oorlog meerdere malen lange reizen naar Europa en Amerika die anderhalf tot twee jaar duurden.
4. Omdat Greshoff vooral bekendstaat als culturele tussenpersoon en netwerker, laten we een inhoudelijke analyse van zijn dichtwerk buiten beschouwing.
5. Om voor een rustig tekstbeeld te zorgen, wordt de bronvermelding van de brieven in noten weergegeven.
6. Jan Greshoff aan Menno ter Braak, 20 augustus 1939.
7. Greshoff aan Adriaan Roland Holst, 20 april 1938.
8. Greshoff aan Ter Braak, 7 juli 1939. Greshoff heeft dan al met de Zuid-Afrikaanse pers in Durban te maken gehad.
9. Greshoffs artikelen worden doorgaans in het Nederlands gepubliceerd; vermoedelijk vindt de *Huisgenoot*-redactie het logisch artikelen over de Nederlandse literatuur ook in die taal af te drukken. De meeste Afrikaanssprekenden kunnen op dat moment overigens goed overweg met het Nederlands, dat formeel in 1961 zijn status als officiële taal verliest en in de grondwet zelfs tot 1983 behouden blijft als synoniem van het Afrikaans.
10. Greshoff aan Ter Braak, 20 november 1939.
11. Greshoff aan Ter Braak, 4 oktober 1939.
12. Greshoff aan Ter Braak, 23 augustus 1939.
13. Greshoff aan Ter Braak, 16 juli 1939.
14. Ter Braak aan Greshoff, 13 augustus 1939.
15. Greshoff aan Ter Braak, 15 augustus 1939; 8 november 1939.
16. Greshoff aan Ter Braak, 21 augustus 1939. "Oude H'ren" is: ouwehoeren.
17. Greshoff aan Ter Braak, 5 februari 1940.
18. Greshoff aan Ter Braak, 7 januari 1940.
19. Greshoff aan Ter Braak, 20 augustus 1939.
20. Greshoff aan Ter Braak, 12 augustus 1939.
21. Greshoff aan Ter Braak, 24 oktober 1939.
22. Greshoff aan Ter Braak, 28 juli 1939. Emmer Compasum is een Nederlands dorp in Drenthe.
23. Greshoff aan Ter Braak, 21 juli 1939.
24. Greshoff aan Ter Braak, 15 augustus 1939.
25. Greshoff aan Ter Braak, 22 november 1939.
26. Greshoff aan Ter Braak, 23 augustus 1939.
27. Greshoff aan Ter Braak, 23 augustus 1939.

28. Greshoff aan Ter Braak, 7 februari 1940.
29. Greshoff aan Ter Braak, 16 juli 1939.
30. Greshoff aan Ter Braak, 22 december 1939.
31. Greshoff aan Ter Braak, 7 februari 1940.
32. Greshoff aan Ter Braak, 14 juli 1939.
33. Greshoff aan Ter Braak, 9 september 1939. De datum moet verkeerd zijn genoteerd daar Greshoff al in Kaapstad was gearriveerd.
34. Greshoff aan Roland Holst, 28 februari 1940.
35. Greshoff aan Ter Braak, 21 september 1939.
36. Greshoff aan Ter Braak, 12 augustus 1939.
37. Greshoff aan Ter Braak, 9 september 1939.
38. Greshoff aan Ter Braak, 6 november 1939.
39. Greshoff aan Ter Braak, 24 februari 1940.
40. NLMD G00785 D1 (dagboek): 16 mei 1940. Het betreft hier gepubliceerde dagboekfragmenten onder de titel "In de grijze oudheid", gepubliceerd in *De Vlaamse Gids*, 40(5): 267-279. Als bron is hier de gecorrigeerde proef gebruikt die zich in het Greshoff-archief bevindt.
41. Greshoff aan Roland Holst, 28 februari 1940.
42. Greshoff aan Ter Braak, 18 oktober 1939.
43. Greshoff aan Ter Braak, 8 augustus 1939.
44. Jan en Aty Greshoff schrijven ook voor Indische periodieken, omdat in 1939-1940 de postverbindingen tussen Nederlands-Indië en Zuid-Afrika aanvankelijk nog geregeld verlopen.
45. Greshoff aan W.E.G. Louw, 30 augustus 1945 (in Bant, 1987: 70).
46. Greshoff aan Ter Braak, 18 oktober 1939.
47. Greshoff aan Ter Braak, 30 augustus 1939.
48. Greshoff aan Ter Braak, 11 november 1939.

“Tussen Nederlands en Engels het ons op die grond gaan sit, vernederd in eië oog”

Jan F.E. Celliers over navolging van buitenlandse voorbeelden

Ingrid Glorie

‘Between Dutch and English we sat down on the ground, humiliated in our own eye’ – Jan F.E. Celliers on the imitation of foreign literary examples

Within the Afrikaner nationalist discourse of his time, Jan F.E. Celliers (1865–1940) was often referred to as ‘the people’s poet’. There was, however, one problem: Celliers’ poetry showed clear signs of influence by foreign literary traditions. This article looks at Celliers’ literary education, first in the classrooms of Dutch schoolmasters in Transvaal, and then also during his years of voluntary exile in Europe after the South African War. Through polysystemic analysis of both published texts and less well-known archival documents, it becomes clear that Celliers considered it his task to help create a fully developed Afrikaans literature. To him it was of minor importance whether the examples and literary models needed to achieve this aim were indigenous or stemming from foreign soil.

1. Inleiding

In een vorig artikel (Glorie, 2012) heb ik laten zien hoe Jan F.E. Celliers (1865–1940) vanaf de publicatie van zijn gedicht “Die vlakte” (1906) en de gelijknamige dichtbundel (1908) werd verheven tot “volksdigter”. Een dergelijke vorm van persoonsverheerlijking was niet uniek voor het Afrikaner-nationalistische discours. Heroïsering en nationalisering van kunstenaars kwamen in de negentiende eeuw door de hele westerse wereld voor als manifestaties van het cultureel nationalisme. Dit cultureel nationalisme was de voedingsbodem voor de emancipatiestrijd van verschillende nationale bewegingen, zoals die van Oost- en Midden-Europese naties, de Ieren en de Vlamingen. Zoals ik al eerder heb betoogd (Glorie, 2012), kan ook het streven van de Afrikaner-nationalistische beweging tegenover de politieke en culturele dominantie van Nederland en vooral Engeland in de laatste decennia vóór en de eerste decennia ná de Tweede Anglo-Boerenoorlog (1899–1902) als een uiting van cultureel nationalisme worden gezien. De profilering van Jan F.E. Celliers als “volksdigter” vormde hier een onderdeel van. De socio-politieke en culturele leiders van de Afrikaners als verbeelde gemeenschap probeerden rond Celliers een monolithisch beeld te construeren met een voorbeeldfunctie voor de gehele natie.

Er was echter één probleem dat zich niet zomaar liet wegedeneren en dat vanwege Celliers’ status als “volksdigter” misschien wel des te gevoeliger lag en des te scherpere reacties uitlokte, en dat was het feit dat Celliers in zijn gedichten dikwijls aansloot bij buitenlandse voorbeelden.

In eerste instantie waren het vooral Nederlanders die deze “on-Afrikaanse” invloed opmerkten: J.B. Schepers (1909), Frederik Rompel (1911), G. Besselaar (1914: 151) en C.G.N. de Vooyo (1913: 18-19 en 32). Hoewel hij Celliers niet expliciet noemt, hoort ook Albert Verwey – als veteraan van Tachtig, criticus, tijdschriftleider en hoogleraar één van de meest gezaghebbende Nederlandse letterkundigen van dat moment – in deze opsomming thuis. Volgens Verwey (1913: 117; vergelijk Van Halsema, 1995a en Van Halsema, 1995b) heeft het teruggrijpen naar buitenlandse voorbeelden door Afrikaanse dichters niets met literatuur te maken; het zou te maken hebben met de strijd voor politieke en culturele emancipatie:

De besproken poëzie [in het artikel van De Vooyo] stond wezenlijk in het teken van de taalstrijd en de taal-ontwikkeling. Zij was niet de onmiddellijke weergave van de dichtelijke inhoud van Zuid-Afrika, zij was, in de taal van Zuid-Afrika, de beproeving van nu deze, dan gene uitheemsche vorm. Het hier Gezelle, daar Shelley, elders Perk gelijk te doen, werd niet als een toevallig bereiken bij machte van meegevoelende bewondering, maar als een opzettelijke en onmachtige poging, in de gedichten van deze en die dichters waargenomen.

De beschouwingen van Verwey en De Vooyo werden in verschillende Zuid-Afrikaanse bladen met instemming geciteerd en meerdere Afrikaanse critici hebben hun bezwaar van on-Afrikaanse gekunsteldheid overgenomen. Zo krijgt Celliers in een recensie van *Martjie* (1911) het verwijt dat hij “betrekkelijk weinig afrikaanse idiomen” zou gebruiken: “Dat Celliers zich in nederlandse lektuur verdiept heeft en zich van een boel nederlandse eigenaardige uitdrukkingen en woorden niet kan bevrijden wordt op bijna elke bladzijde geopenbaard.” (*De Goede Hoop*, 1912: 522-524).

In latere jaren zou deze kritiek enigszins gerelativeerd worden. Literatoren als G. Dekker en D.F. Malherbe wezen erop dat Celliers zijn eerste werk publiceerde in een tijd toen het Afrikaans als literaire taal nog non-existent was. Geen wonder dus dat hij zich liet leiden door buitenlandse literaire modellen. Volgens Dekker kon Celliers het allemaal ook niet zo erg helpen. Hij kende, aldus Dekker, immers alleen maar de Nederlandse traditie van Bilderdijk en de domineedichters, en het “Patriot-gerymel” van de Eerste Taalbeweging. Vandaar dat Celliers’ emoties “spontaan vervloei tot die vorme van die styl waarin hy hom bewus beoefen het” (Nienaber, 1951: 32). Het waren volgens Dekker de Nederlandse dichters van vóór Tachtig, met wie Celliers qua thematiek en temperament de meeste affiniteit moest hebben gehad (Nienaber, 1951: 108- 109; vergelijk Kamp, 1914 en Pienaar, 1919: 177-180):

Celliers is nie ’n hewig liriese natuur nie, sy ritme beur nie fel in teen die medium van sy vers nie. Sy poësie laat ons nie huiwerend skou in die dramatiese worsteling van ’n wroegende siel nie. Hy is meer verwant aan die Nederlandse voor-Tagtigers, het geen affiniteit met die individualistiese, opstandige Nederlanders nie...

In een studie over de verwantschap tussen het werk van Celliers en dat van de Poolse dichter en vrijheidsstrijder Adam Mickiewicz constateert Jerzy Koch dat er nog weinig onderzoek is gedaan naar de invloed van Europese schrijvers op het werk van Celliers en zijn tijdgenoten. Iemand als Celliers had weinig affiniteit met de literaire avant-garde. “Sy persoonlike artistieke smaak het hier waarskynlik ’n rol gespeel”, aldus Koch (2001: 60), “maar ook die stadium in die ontwikkeling van die Afrikaanse literatuur en die verstrikking in nasionale verpligtings het dit byvoorbeeld op daardie stadium onmoontlik gemaak om die leuse van *l’art pour l’art* te aksepteer”. Volgens Koch stond Celliers onder invloed van de woordkunst en natuurlyriek van de Europese Romantiek, en zou Celliers’ voorkeur voor het werk van onder meer Shelley en Gezelle medebepalend zijn voor die richting waarin die Afrikaanse literatuur zich zou ontwikkel. Daarby lijkt het er volgens Koch (2001: 61) op dat Celliers doelbewust met het werk van bekende en minder bekende Europese schrywers in gesprek trad: “In die kragmetingsproses met hulle het hy die moontlikhede van Afrikaans getoets vir die opname van literêre vorme en die toe-eiening daarvan vir die nuwe Afrikaanse tradisie.”

2. Polysisteemteorie

De polysisteemteorie van Itamar Even-Zohar leent zich bij uitstek voor het bestuderen van literatuur uit een land waar meerdere literatueren naast elkaar bestaan, soos Zuid- Afrika. In deze paragraaf zullen eerst enkele relevante konsepte uit die polysisteemteorie uiteengezet word. Daarna zal aangeduid word hoe deze konsepte toegepast kunnen word op die Zuid-Afrikaanse polysisteem in die laaste decennia vóór en die eerste decennia ná die Tweede Anglo-Boerenoorlog, ruwweg die periode 1880-1930.

2.1 *De polysisteemteorie*

Die notie “polysisteem”, een “sisteem van sisteme”, maak provisie voor een meervoudig gelaagde sosiaal-kulturele konstellatie waarin die relasie tussen sentrum en periferie bestaan uit een reeks binaire opposities en waarin bovendien plaas is voor méér dan één sentrum.

Die polysisteemteorie besteedt veel aandacht aan interferensie, die beïnvloeding van één sisteem door een ander sisteem. Intersistemiese beïnvloeding ontstaat vanuit een tekort in die repertoire van die ene sisteem, dat met “repertoremen” of, meer spesifiek, “kulturemen” van buiteaf moet word aangevul tot die gedifferentieerd genoeg is om op eieen kragt te kunnen overleef. Een dergelyk tekort kan volgens Even-Zohar (1990: 47) onder meer ontstaan “when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is ‘young’, in the process of being established” of “when a literature is either ‘peripheral’ (within a large group

of correlated literatures) or ‘weak’, or both”.

Het kan gebeuren, aldus Even-Zohar, dat een schrijver die in een minderheidstaal schrijft, tegelijkertijd tot de minderheidsliteratuur en tot de dominante literatuur gerekend wordt. Deze situatie doet zich voor wanneer er binnen een polysysteem meerdere talen worden gesproken en de grenzen tussen deze talen nog niet vastliggen. Pas wanneer de verschillende talen gestandaardiseerd zijn, blijkt binnen welk taalsysteem de schrijver thuishoort. Op dat moment verandert de minderheidsliteratuur ook in een jonge literatuur; intraliteraire interferentie (binnen de brontaal) verandert dan met terugwerkende kracht in interliteraire interferentie (vanuit de brontaal naar de doeltaal).

Dat een jonge literatuur culturemen ontleent aan meer gevestigde literaturen is, volgens Even-Zohar, een algemeen verschijnsel. Deze interferentie kan plaatsvinden door directe toegang tot de brontaal, via vertalingen of via de omweg van een derde taal. De beïnvloeding vindt, in tegenstelling tot wat vaak gedacht wordt, meestal niet plaats in het centrum van een sociaal-cultureel systeem (de “hoge” literatuur), maar via de periferie, dus bijvoorbeeld via lectuur en kinderboeken (Even-Zohar, 1990: 25). Welke culturemen er worden overgenomen, wordt niet bepaald door de waarde die hier in de brontaal aan wordt toegekend, maar door de tekorten in het systeem van de doeltaal (Even-Zohar, 1990: 78). De brontaal (Even-Zohar, 1990: 47; vergelijk Even-Zohar, 1990: 55-56 en 69; Even-Zohar, 1997: 21-22)

simply fulfills the need of a younger literature to put into use its newly founded (or renovated) tongue for as many literary types as possible in order to make it serviceable as a literary language and useful for its emerging public. Since a young literature cannot immediately create texts in all types known to its producers, it benefits from the experience of other literatures [...].

Drie wetmatigheden voor literaire interferentie die Even-Zohar heeft beschreven, lijken voor de Zuid-Afrikaanse situatie rond 1900, en specifiek de opkomst van de jonge Afrikaanse literatuur, bijzonder relevant. De eerste is dat de brontaal geselecteerd wordt op grond van zijn dominante positie. Daarbij *kan* het gaan om literair prestige, maar ook om macht in de imperialistische betekenis van het woord. Het kan gebeuren dat het doelsysteem bepaalde culturemen uit het bronsysteem aanvankelijk overneemt om ze later, als het doelsysteem zelfstandig is geworden, alsnog af te wijzen (Even-Zohar, 1990: 68-69).

Een tweede wetmatigheid die Even-Zohar vaststelt, is dat een element uit de brontaal in de doeltaal soms een andere functie krijgt. Het is mogelijk dat dit veroorzaakt wordt door de afstand tussen centrum en periferie (Even-Zohar, 1990: 71):

Members of a minority group, often remote from the centers of innovation (generally capital cities), acquire their knowledge of a source literature in a more traditional way than their more centrally situated contemporaries. But the very opposite may sometimes be true, too.

Een andere verklaring is dat status en functie die zo'n element in de brontaal heeft, binnen de context van de doeltaal irrelevant is geworden en het doelsysteem de vrijheid heeft gekregen om er een eigen betekenis aan te hechten (Even-Zohar, 1990: 94).

Hiermee verwant is de derde wetmatigheid die door Even-Zohar (1990: 71) wordt opgemerkt, namelijk dat de toe-eigening van culturemen uit de brontaal "tends to be simplified, regularized, schematized". Even-Zohar gebruikt de term "depletie" voor het verschijnsel dat een complex en gelaagd element uit de brontaal een deel van zijn betekenis verliest. Het kan echter ook voorkomen dat een relatief eenduidig element uit de brontaal in de doeltaal geladen wordt met nieuwe betekenissen (Even-Zohar, 1990: 71-72).

2.2 *Het Zuid-Afrikaanse polysysteem rond 1900*

De Afrikaanse literatuur uit de jaren 1905-1930, toen Celliers als Afrikaanstalige schrijver actief was, is wat Even-Zohar een "jonge" literatuur zou noemen. De Afrikaanse literatuur vormde één systeem binnen het Zuid-Afrikaanse literaire polysysteem, dat doortrokken was van koloniserende en postkoloniale tendensen.

De Afrikaanse literatuur kan worden beschreven als exponent van een *settler colony culture*. Net als bij bijvoorbeeld de Engelstalige literatuur van Australië, Nieuw-Zeeland en Noord-Amerika en de Franstalige literatuur van Québec vallen er in de geschiedenis van de Afrikaanse literatuur periodes te onderscheiden van aansluiting *bij*, afwijzing *van* en ten slotte een meer ontspannen, selectieve omgang *met* Europese – en specifiek: Nederlandse – voorbeelden (vergelijk Dorsinville, 1974; Ashcroft, Griffiths en Tiffin, 1989; Brink, 1991); deze fases kwamen gedeeltelijk naast elkaar voor. Zo zien we dat, terwijl de Eerste Taalbeweging (1875-1900) en de Tweede Taalbeweging (1902-1930) streefden naar de vestiging van een zelfstandige Afrikaanse taal en zich daarbij afzetten tegen het "Hoog-Hollands", dat erfstuk van de Nederlandse politieke overheersing vanaf de komst van Jan van Riebeeck in 1652 tot de Britse machtsovername in 1806, de Hollandse Beweging (1880-1925) tegelijkertijd nog probeerde om het "Hoog-Hollands" voor Zuid-Afrika te behouden. De Hollandse en Afrikaanse bewegingen vonden elkaar in hun verzet tegen de Engelse politieke, economische, sociale en culturele overheersing.

Het optreden van de Eerste en Tweede Afrikaanse Taalbeweging kan echter niet uitsluitend in termen van een dekoloniseringsproces beschreven worden. Sommige leden van de Hollandse Beweging beseften al in een vroeg stadium dat het alleen een kwestie van tijd was tot het Afrikaans de overhand zou krijgen; hun streven was slechts om het Nederlands zo lang mogelijk voor Zuid-Afrika te behouden, zodat het Afrikaans zich nog enige tijd kon blijven voeden met Nederlandse elementen ("culturemen"), waardoor het sterker zou komen te staan tegenover het Engels. En terwijl de pleitbezorgers voor het Afrikaans, zoals de leden van het Genootschap vir Regte Afrikaners, het "Hoog-Hollands" in principe wilden vervangen door het

Afrikaans, zagen zij ook in dat het Afrikaans nog onvoldoende ontwikkeld was om het op alle terreinen tegen het Engels te kunnen opnemen, en dat het nog te vroeg was om het Nederlands volledig overboord te zetten. Nederlandse organisaties zoals de Nederlands Zuid-Afrikaanse Vereniging en het Algemeen Nederlands Verbond probeerden het “Hollandse element” in Zuid-Afrika, welke vorm dit uiteindelijk ook aan zou nemen, te versterken door bijvoorbeeld kisten met Nederlandse boeken naar Zuid-Afrika te sturen en het christelijk-nationale onderwijs en de “Hollandse” pers in Zuid-Afrika te ondersteunen.

Een tweede complicerende factor is dat de Afrikaanse literatuur zelf ook koloniale trekken vertoonde. “In sy vroegste stadiums”, schrijft Louise Viljoen (1996: 163-164; vergelijk Willemse, 2001),

funksioneer die Afrikaanse letterkunde as 'n werktuig in die politieke stryd van die Afrikaners en sou dit dus gelees kon word as 'n vorm van opposisionele postkolonialisme terwyl dit terselfdertyd ander wat ook die taal gebruik, uitsluit en op dié manier “koloniseer”. Dit is ook bekend dat die institusionalisering van die Afrikaanse letterkunde ondersteun is deur die Afrikanernasionalistiese projek en dat dit op sy beurt legitimiteit en status aan daardie projek verleen het.

Philip John (1998: 27) waarschuwt echter voor een monolithische, uitsluitend nationalistische, voorstelling van de Afrikaanse taal en cultuur. Door de hele Afrikaanse literatuur heen waren er “indications of heterogeneity”; voor Celliers’ tijd kan bijvoorbeeld gedacht worden aan een meer gematigde figuur als C. Louis Leipoldt. Jan F.E. Celliers was echter een fervent pleitbezorger voor het Afrikaner-nationalisme en zijn pogingen om, deels geïnspireerd door buitenlandse voorbeelden, een Afrikaanse literatuur van de grond te krijgen, moeten in dit licht worden gezien.

3. Celliers’ literaire vorming

3.1 Opleiding

Critici verweten Celliers de “on-Afrikaanse” invloeden in zijn werk. Gezien Celliers’ *habitus* – de term is ontleend aan de veldtheorie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu en verwijst naar het geheel van (onbewuste) handelings- en waarnemingspatronen die een persoon in de loop van zijn of haar opvoeding heeft geïnternaliseerd en die zijn latere keuzes, bijvoorbeeld in het literaire veld (dat, volgens Bourdieu, ingebed is in andere velden, waaronder het “veld van de Macht”), zullen bepalen (Van Heusden, 2001: 182; vergelijk Bourdieu, 1992) – hoeft zijn sterke gerichtheid op de Nederlandse literatuur echter geen verbazing te wekken.

Celliers’ schoolopleiding was grotendeels in handen van Nederlandse onderwijzers. Al sinds de tijd van de Voortrekkers was het gebruikelijk om onderwijzers uit Nederland te laten komen. Ze waren goed opgeleid, hadden geen moeite met de officiële landstaal,

het Nederlands, en waren niet “besmet” met Engelse invloeden zoals de onderwijzers die hun opleiding in de Kaapkolonie hadden genoten (Lammers, 1985: 139-140). Ook veel van de leermiddelen kwamen uit Nederland. Schutte (1986: 107) constateert dan ook dat de “geest” van het Transvaalse onderwijs in sterke mate overeenkwam met die van de Nederlandse “School met de Bijbel”, “met zijn aandacht voor bijbelkennis, geschiedenis en vaderlandsliefde”. Voor Nederlandse onderwijzers betekende emigratie naar de Transvaal dikwijls een kans om te ontsnappen aan werkloosheid en armoede (Schoeman, 1998: 145). Maar daarnaast leefde in Nederland ook het beeld van Zuid-Afrika als een “Nieuw Nederland”, “waar ‘de Nederlandsche beschaving, Nederlandsch denken, gevoelen, gelooven, durven en kunnen’ gered konden worden” (Schutte, 1986: 48). Onderwijs, taalpolitiek en leatuurvoorziening namen in dit cultuurimperialistische Groot-Nederlandse streven een belangrijke plaats in (Schutte, 1986: 50-52).

Celliers kreeg aanvankelijk in het Engels les, totdat hij bij de Nederlandse onderwijzer Cornelis van Boeschoten terecht kwam. Deze werd opgevolgd door een tweede Nederlander, Van Nikkelen Kuiper. Over hem zou Celliers later schrijven (Nienaber, 1951: 207):

Ek sal nooit die uitdrukking van sy gesig vergeet nie toe hy die eerste môre die klam misvloer so aan kyk, die kaal balke bo en die grasdak (daar was geen plafon nie), die paar ou vuil landkaarte en die ruwe meubilering. Dit was ook 'n wonderlike bontspan wat hy daar voor hom gesien het op die ruwe, onafgewerkte leuninglose banke agter die lang gehawende en inkbevlekte lessenaars [...]. [O]ns was 'n bontspan: behalwe die kinders van die gegoeide Afrikaanse en Engelse ouers, was daar kinders van die laer klas blankes, verwaarloosde ruwe klante, regte “rou” materiaal.

De zogenaamde “Hollanderhaat”, de afwijzing van de Nederlandse ambtenaren en spoorweglieden rond president Burgers (vergelijk Van Winter, 1937-1938; Schutte, 1986), was tot in het klaslokaal voelbaar (Nienaber, 1951: 207-208):

Op 'n klompie bymekaar, vreemd en ontuis nog, het die Hollandertjies gesit [...]. Fluisterend het ons klompie Afrikaners onder mekaar aanmerkinge gemaak [...]. Die vreemdheid het gou afgeslyt, die Hollandertjies het gaaf by ons ingeburger; dog van die begin af was daar darem 'n afstotende gesindheid teenoor hulle, wat maar weinig aanleiding nodig had om aan die naam Hollander 'n minagende betekenis vas te knoop en uiting te vind in kwetsende woorde.

De jonge Celliers had echter weinig sympathie voor deze vijandigheid jegens de Nederlandse kinderen (Nienaber, 1951: 208).

Van Nikkelen Kuiper was volgens Celliers een goede, zij het afstandelijke onderwijzer, die de gewoonte had zijn leerlingen een verhaal te vertellen over een episode uit de geschiedenis en ze daar vervolgens thuis een opstel over te laten schrijven. “Deur hierdie metode”, schrijft Celliers later (Nienaber, 1951: 209), “het ek (en andere) in korte tyd so goed Nederlands geleer dat ek nie meer agtergestaan het by

die Hollandertjies nie – gelyke punte met die bestes behaal het”.

Vanwege de politieke spanningen in de Transvaal werd de school in de loop van 1877 gesloten. De jonge Jan Celliers werkte eerst als “byvoegseltjie” (Nienaber, 1951: 215) op de redactie van zijn vaders krant, *De Volksstem*, tot hij in 1879, kort vóór het uitbreken van de Eerste Anglo-Boereoorlog, naar de Kaap gestuurd werd om daar zijn schoolopleiding af te maken. Hij bezocht het Gimnasium in Stellenbosch, ging later naar Wellington en keerde uiteindelijk terug naar Pretoria, waar hij met veel moeite – “In syfers was ek so bot dat ek op vyftienjarige leeftyd nog nie die vermenigvuldigingstafel baasgeraak het nie” (Nienaber, 1947: 36) – door de Nederlandse onderwijzer Wessel Louis werd klaargestoomd voor het landmetersexamen. “Mnr. Louis het soveel liefde vir sy werk gehad as geeneen van my vroeër onderwysers nie”, zou Celliers zich later herinneren (Nienaber, 1951: 221-222):

Ek het dan ook by hom die meeste geleer en was bepaald gelukkig om nogmaals by ’n Nederlandse onderwyser op skool te kom. Ek het veel geprofiteer van die veelsydigheid, deeglikheid, en haas-u-langszaam-gees van sy onderwys. Hy het sterk geywer om nasionale gevoelens by ons aan te vuur. Net een ding van hom was verkeerd: hy wou, in taal, Hollandertjies van ons maak, geprobeer om ons Nederlands te laat praat, ook onder mekaar, het Afrikaans as skryftaal veral afgekeur. En ons was destyds nog nie genoeg ontwikkel om in te sien dat hy verkeerd was daarin nie.

In een artikel in *Die Burger* uit 1933 zou Celliers verklaren dat zijn Nederlandse onderwijzers de eersten waren geweest die in hem een liefde voor taal en geschiedenis hadden wakker gemaakt. In hetzelfde artikel (aangehaald door F.C.L. Bosman) hield Celliers een pleidooi voor “’n metode van Afrikaansmediumonderwys geskoei op die Nederlandse lees” en voor “beoefening van Nederlands in ons onderwysinrigtinge sodat dit vir alle Afrikaanse kinders maklik leesbaar en verstaanbaar gemaak word, opdat Nederlands vir hulle word wat dit vir my was; ’n bron van rykdom en krag vir die opbou van hul eie Afrikaanse taal” (Nienaber, 1951: 40-41).

In 1887 vertrok Celliers naar Nederland, waar hij zich in Delft en Leiden drie jaar lang verder bekwaamde als landmeter. Dit beroep zou hij na zijn terugkeer in Pretoria, in 1890, echter slechts één jaar uitoefenen. Daarna vond hij werk als ambtenaar op het departement van Onderwijs onder leiding van superintendent Nicolaas Mansvelt. Deze benoemde Celliers in 1893 tot staatsbibliothecaris.

Onmiddellijk na het uitbreken van de Tweede Anglo-Boereoorlog, op 28 oktober 1899, ging Celliers op commando. Hij zou de hele oorlog door de Transvaal, de Oranje Vrijstaat en de oostelijke Kaapkolonie zwerven. Teleurgesteld over de uitkomst van de vredesbesprekingen vertrok Celliers binnen drie weken na het einde van de oorlog met zijn gezin naar Europa, volgens J.C. Kannemeyer (1996: 169) “met ’n trommel goue Krugerponde, wat hulle voor die oorlog begrawe het”. Over het belang van het verblijf in Europa voor de ontwikkeling van zijn dichterschap schreef Celliers (1917b) later aan E.C. Pienaar:

Ik zou seker nooit tot skrywe gekom het nie als ik nie die paar jaar in Switserland vrij was van alle sleurwerk, en heeltemaal tot myself kon inkeer. Die paar vrije jare in Switserland, en viral ook die 9 maande in Holland, daarna, was van baje betekenis vir myn geestelike en letterkundige vorming. Op uw vraag kan ik antwoord dat ik in Switserland begin skrywe het met die bewuste doel om kuns te lewer in *Afrikaans*.

3.2 *Lectuur*

Jan Celliers heeft in verschillende gepubliceerde én ongepubliceerde teksten zijn eigen ontwikkeling als lezer zorgvuldig gedocumenteerd. Meestal deed hij dit op navraag van journalisten en literatoren die de bronnen van zijn schrijverschap wilden nagaan. Voor zover de teksten in druk verschenen, zou er, naast een louter informatieve functie, in het kader van de leesbevordering ook een pedagogisch-didactische functie aan kunnen worden toegekend.

In het opstel “Hoe ek begin skryf het” (1933) vertelt Celliers dat zijn moeder, tijdens de eerste jaren in Pretoria (1874-1879), in de Kaap het boek *Robinson Crusoe* voor hem had besteld (Nienaber, 1947: 33):

Dit was ’n gebeurtenis van die allergrootste belang vir my afrigting na die kant van lettervretery. Ek het die boek verslind. Dit het my leeslus meteens soos ’n spuitvlam laat opspring. Ek het gesê: “meer, nog meer.” En moeder het vir my *Uncle Tom’s Cabin* en *The Wide Wide World* laat kom.

Op school, zowel in Pretoria als later in Stellenbosch en Wellington, werden leesboeken als *Royal Readers* en *South African Readers* gebruikt. De Royal Readers-serie bestond uit acht delen, geschikt voor het lees- en schrijfonderwijs voor heel jonge kinderen tot en met het eindexamen. De boeken, die in Engeland werden samengesteld, werden gedurende tientallen jaren, tot ver in de twintigste eeuw, in het hele Britse Rijk gebruikt. Vooral in de latere delen, bestemd voor de hoogste klassen, krijgen de leerlingen indirect, via de gekozen gedichten en prozateksten, veel informatie over aardrijkskunde, geschiedenis, belangrijke historische figuren, uitvindingen, dier- en plantkunde en ook over morele deugden. Tegelijkertijd werden de kinderen met hulp van deze boekjes echter ook doordrongen van het Britse imperiale wereldbeeld, met *good old England* als het bruisende hart van de moderne beschaving. Het was via dit type boeken dat de jonge Jan Celliers voor het eerst kennismaaakte met het gedicht “The Cloud” van P.B. Shelley, dat één van de inspiratiebronnen zou worden voor het gedicht “Die vlakte” (1906): “Ek het dit nooit weer vergeet nie; dit was vir my ’n openbaring en ’n vreugde vir altyd.” (Nienaber, 1947: 33-34).

Via zijn Nederlandse onderwijzers kwam Celliers echter ook al vroeg in contact met het Nederlands – “’n gebeurtenis”, zou hij later verklaren, “van nog groter betekenis vir my taalontwikkeling en nasionale ontwaking” (Nienaber, 1947: 34): “In Nederlands het ek toe, tot my vreugde en verbasing, ’n ander skone taal ontdek, en naverwant aan

ons Afrikaanse taal, waarin waarlik alles net so skoon en kragtig as in Engels uitgedruk word.” De jonge Celliers las alle Nederlandse boeke die hij maar in handen kon krijgen: “Tollens, Ter Haar, Helmers, Van Zeggelen, Beets, Van Lennep, Cremer, Bosboom, De Veer, alles, alles, voor die voet weg.” Van belang voor de latere ontwikkeling van Celliers’ dichterschap is dat hij allerlei Nederlandse teksten, zowel proza als poëzie, uit zijn hoofd leerde: “Ek mog, ek sou nie rus nie voordat dieselfde rykdom, skoonheid, krag, doeltreffendheid ook myne sou word.” (Nienaber, 1947: 34-35).¹

Tydens zijn studie landmeetkunde in Nederland zou hij, zo schryft hij, “dikwels tot eenuur en later in die nag sit en lees en lees in my geliefde boeke, om die hart tog weer ’n bietjie warm te maak” (Nienaber, 1947: 37). Echt gelukkig werd hij pas, toen Nicolaas Mansvelt, de toenmalige superintendent van Onderwijs, hem tot staatsbibliothecaris had benoemd: “En daar was ek waar ek wou wees: in ’n hemel van boeke. Ek het my dit dan ook ten volle benut.” (Nienaber, 1947: 37). Hij beperkte zijn lectuur echter hoofdzakelijk tot het werk van oudere Nederlandse schrywers en veronachtzaamde het werk van meer eigtijdse auteurs zoals de Tachtigers. “Hulle”, stelt hij (Celliers, 1933: 103) met verwijzing naar de vroegnegentiende-eeuwse schrywers,

was my leermeesters en besielers. En ek het self begin skrywe toe ek (weens omstandighede) nog maar heel weinig van die nuwe Nederlandse skrywers gelees had [...]. Ek het net gedaan soos ek dag dat goed was vir my en vir die lesers van my tyd.

Aan deze gelukkige periode als staatsbibliothecaris kwam een einde met het uitbreken van de Tweede Anglo-Boerenoorlog. Het dagboek dat Celliers op commando, toen nog in het Nederlands, bijhield, laat de ontstaansgeschiedenis zien van enkele later bekend geworden gedichten, zoals “Ou oom Willem, aan sy verslete baatje” en “Die ou murasie”. Ook noteerde hij hierin wat hij las terwijl hij met de commando’s door het veld zwierf. Veel lectuur was er niet voorhanden en daarom werden oude kranten, tijdschriften en kalenderbladen eindeloos gespeld. Af en toe kregen de commando’s van een boer niet alleen meel en eieren, maar ook boeke. En soms kwamen ze bij een verlaten en verwoeste boerderij, waar ze waardevolle goederen zoals een deken of een paar schoenen vonden. Als hij nog ergens boeke op een plank zag staan, nam Celliers ze dankbaar mee. Op deze manier las hij op commando onder meer Bunyans *De christen reis naar de eenwigheid*, Macaulays *Essays*, Rousseaus *Emile*, gedichten van Longfellow, *Waverley* van Sir Walter Scott, Dantes *Hel*, Shakespeare, Schiller, *De Hollandsche Natie* van J.F. Helmers, Vondels *Lucifer* en de roman *Fordham’s Feud* van de populaire schryver Bertram Mitford (Oberholster, 1978: passim).

Na de oorlog trok Celliers zich met zijn gezin terug in Zwitserland. Hij las veel; hij bestelde zijn boeke bij de bibliotheek in Lausanne. Op die manier kwam hij ook “The Cloud” van Shelley weer tegen, en hij beseftte dat hij hiermee de vorm in handen had voor een gedicht waarop hij had lopen broeden sinds een reis naar Delagoabaai in 1895, toen het landschap een buitengewoon grote indruk op hem had gemaakt (Celliers, 1918):

Ik *kon* toen nie anders nie, ik *moes* skrywe, ik was vol daarvan; wandelende in die strate van Montreux het ik baie maal hier of daar blij stilstaan, die papier teen 'n muur gedruk en iets opgeskrywe, tot die ding klaar was.

Zó ontstond “Die vlakte”, het gedicht dat, samen met Eugène N. Marais’ “Winternag”, het begin van de moderne Afrikaanse literatuur zou inluiden. Opmerkelijk is dat Celliers ook dit gedicht aanvankelijk nog in het Nederlands wilde schrijven (Nienaber, 1947: 22-23):

Ek het toe begin, in “Hoog-Hollands”; dog gelyk met die oplewing, in Pretoria, van die beweging vir Afrikaans, het op daardie oomblik in *De Volksstem* verskyn die juweeltjie van Eugene Marais, “n Winternag” [...], en dit het my beweeg om onmiddellik in Afrikaans oor te slaan.

Na de eerste publicatie in *De Volksstem* van 12 mei 1906 werd “Die vlakte” door verschillende Hollands-Afrikaanse bladen overgenomen. Zo ook in het Nederlandse tijdschrift *Groot Nederland*, dat onder redactie stond van W.G. van Nouhuys. “Toen ik omtrent die tyd in Holland kom”, schreef Celliers (1918) aan Pienaar,

vra hij my of ik Perk gelees het, en die idee van die gedig van hom gekrij het. Naar waarheid het ik hom toen geantwoord dat ik Perk nog nie ken nie; en vir die eerste keer het hij mij toen, die middag, die pragtige “Iris” voorgelees, – dit het my baie getref.

Op grond van deze uitspraken van de dichter zelf kunnen we concluderen dat de overeenkomst van Celliers’ “Die vlakte” met “Iris” van Jacques Perk, de jonggestorven voorloper van de generatie van de Tachtigers, tot stand is gekomen via het voorbeeld van Shelleys “The Cloud”, dat door beide dichters is nagevolgd.

Volgens Celliers zelf zou het voor zijn werk weinig verschil hebben gemaakt “as die Tagtigers glad nie bestaan het nie” (Nienaber, 1947: 39). Toen hij bij de Staatsbibliotheek in Pretoria werkte, stonden daar, naar zijn eigen zeggen, maar een paar boeken van de Tachtigers (Nienaber, 1947: 39):

As dit by my 'n besondere rewolusie bewerk het, sou ek dit stellig onthou het. Dis net of ek, ondanks die amper uitsluitlike lees van die oueres, vanself in die rigting van die Tagtigers ontwikkel het, gebou – soos hulle self – ook deur ander letterkundes dan die Nederlandse.

Hoe Celliers over contemporaine Nederlandse literatuur dacht, blijkt ook uit een herinnering van de letterkundige P.C. Schoonees. In 1911 had Schoonees, toen student in Stellenbosch, Celliers een aantal van zijn eigen gedichten toegestuurd. Celliers raadde hem aan “n paar pond” aan boeken te besteden. De titels die Celliers Schoonees voorstelde, waren hoofdzakelijk afkomstig van oudere Nederlandse schrijvers als Jacob van Lennep, J.J. Cremer, Hildebrand en Jonathan. Hij noemde volgens Schoonees

slechts drie boeken van meer moderne auteurs: Louis Couperus' *Eline Vere*, Herman Teirlincks *Zon* en de *Studiën en kritieken* van Lodewijk van Deyssel, plus de gedichten van Hélène Swarth, Jacques Perk en Guido Gezelle. Celliers had eraan toegevoegd (Nienaber, 1951: 84-85):

Baje van die moderne skrywers lewer nou nie juis werk wat goed is v'r Afrikaners om te lees. Daarom is ik byna huiwerig om hulle aan te beveel, want ik ken u nie en weet dus nie in hoever u iemand is wat nog maklik verkeer beïnvloed sou kan worde.

Als Celliers begriip dat Schoonees geen "ploeterende beginnertjie" meer is en hij dus geen "vaderagtige of skoolmeesteragtige houding" hoeft aan te nemen, is hij gerustgesteld. "Ik wil u graag help", skryf Celliers aan Schoonees (Nienaber, 1951: 85),

maar alleen om uw *eige* koers te vind en nie om u in alles tot myn sienswyse o'er te haal nie. [...] [U] moet wel verstaan dat ikself ook nog maar altyd 'n leerling is wat met moeie soek en probeer en die beste meesters uitsnuffel om die groot geheim van hulle te leer.

Celliers heeft direkte invloed van de Tachtigers en meer in het bijzonder van Perks "Iris" dus altyd van de hand gewezen. Een dichter wiens invloed hij *wel* heeft erkend, is de Vlaming Guido Gezelle (vergelijk Koch, 2001: 60). Over zijn schatplichtigheid aan Gezelle skryf Celliers (1918; zie ook Nienaber, 1947: 29) aan E.C. Pienaar:

Die "Ossewa" het ik in Holland geskrywe, en wel nadat ik vir die eerste keer kennis gemaak het met Gezelle. Die "Twee Horsen" het my dadelik ingepak, ik het 'n meester daarin herken, dit was vir my een van die mooiste dinge van die soort wat ik ooit gesien had, en ik weet seker dat dit my direk beïnvloed en beweeg het om iets dergelyks te maak oor die ossewa van onse Afrikaanse veld; maar, soos u tereg sê in uw gedrukte artikel, ik het die os en die ossewa self gevoel en het van die meester geleer hoe om die onderwerp goed in te kleed.²

Dat Celliers zich door het werk van de Vlaamse priester-dichter Gezelle méér aangesproken voelde dan door dat van de Noord-Nederlandse Tachtigers met zijn sterke *fin de siècle*-geest, is niet verwonderlijk. Ten eerste was Gezelle één van de boegbeelden van de flamingantistiese beweging, die door de Afrikaanse taalstrijders met meer dan gemiddelde belangstelling werd gevolg.³ Ten tweede moet Celliers een sterke affiniteit hebben gevoeld met het godsdienstig pantheïsme, het ideaal van christelike deemoed en de opvatting van het dichterschap zoals Gezelle die verwoordde in gedichten als "Als de ziele luistert" en "Het skryverke".⁴ Al in *Ons leesboek* uit 1905 (voltooid in Zwitserland, dus nog vóór zijn verblijf in Nederland en zijn kennismaking met Gezelles werk) beleed Celliers (1905: 89) zijn oortuiging dat de mens nergens ver van God verwijderd was, zeker niet in "de tempel van zijn Natuur". In de jaren twintig zou hij deze levensbeskouwing nader uitwerken,

vooral in het leerdicht *Die groot geheim* (1924) en een reeks opstellen in *Die Huisgenoot*, in 1933 gebundeld onder de titel *Kuns in lewe en kultuur*, waarin hij enkele keren direct naar Gezelle verwees (vergelijk Celliers, 1905: 151-152 en 159-161). Naast inhoudelijke overeenkomsten – taalnationalisme en godsdienstbeleving – kan in de derde plaats ook, op stilistisch niveau, een voorkeur voor een bepaalde behandeling van rijm en metrum als vorm van verwantschap tussen het werk van Celliers en dat van Gezelle worden aangewezen.⁵

Aan het einde van deze paragraaf over Celliers' literaire vorming is het van belang om op te merken hoe sterk hij geworteld was in de “Hollandse” cultuur van de Zuid-Afrikaanse Republiek onder de presidenten Burgers en Krüger. Celliers was iets ouder dan de andere belangrijke dichters van de eerste generatie van de Tweede Afrikaanse Taalbeweging, E.N. Marais, C.L. Louis Leipoldt en Totius. Hij was ook meer op het Nederlands gericht dan Leipoldt en Marais, die beiden in Engeland hadden gestudeerd, en Totius, die als zoon van G.R.A.-voorman S.J. du Toit de gedachte aan het Afrikaans als volwaardige taal van huis uit had meegekregen. Terwijl het verschijnen van “Die vlakke” in 1905 hem meteen in de voorhoede van de Tweede Afrikaanse Taalbeweging had geplaatst, was Celliers, meer dan de andere hier genoemde dichters, in zekere zin nog een overgangsfiguur (vergelijkbaar met Melt Brink en F.W. Reitz) en werd hij, niet toevallig, steeds meer een achterblijver. Hoewel het werk van de Tachtigers in Nederland in hun eigen tijd lang niet zo populair was als de canonvorming achteraf soms doet geloven (vergelijk Jongstra, 1985 en Bel, 1993), is het niettemin opmerkelijk dat Celliers voor zijn aandeel in het vestigen van een nieuwe, nationale literatuur kiest voor interferentie van *buitenlandse* voorbeelden en van voorbeelden uit een *eerdere* periode.

4. Taal en identiteit

De koppeling van taal en nationale identiteit is een bekend topos in het romantische denken en gaat onder meer terug op de taalfilosofie van J.G. von Herder. Dit romantische denken was een belangrijke voedingsbodem voor het cultureel nationalisme zoals dat in de negentiende en vroege twintigste eeuw in grote delen van Europa voorkwam. In mijn artikel over Celliers als volksdichter (Glorie, 2012) heb ik betoogd dat het Afrikaner-nationalisme uit de tijd van de Tweede Afrikaanse Taalbeweging eveneens opgevat kan worden als een manifestatie van dit cultureel nationalisme. Celliers' opvattingen over taal en identiteit sluiten hierbij aan.

Volgens Celliers had de Europese kolonist tijdens zijn verblijf op de zuidpunt van het Afrikaanse continent een nieuwe identiteit ontwikkeld. Het feit dat hij voor een pioniersbestaan had gekozen, gaf al aan dat zijn vrijheidsdrang sterker was dan die van de mensen die in Europa waren achtergebleven. Daarom voelde hij zich ook zo thuis in “de grote, zonnige vrijheid van [de Zuid-Afrikaanse] velden” (Celliers, 1907: 73). Tegelijkertijd had “de moederstroom” van het leven in het oude Europa haar weg langs

“de brede bedding van welvaart en beschaving” (Celliers, 1907: 73) voortgezet en dit, volgens Celliers, niet altijd tot haar voordeel.

Celliers beschouwde het Afrikaans als één van de belangrijkste manifestatievormen van de Afrikaanse identiteit. Daarom moesten de grenzen en de positie van het Afrikaans ten opzichte van de talen van het voormalige moederland, Nederland, en de eigentijdse koloniale grootmacht, Groot-Brittannië, volgens Celliers zorgvuldig afgebakend en beschermd worden. Hij was een bittere tegenstander van het angliceringsbeleid van de regering-Milner in de eerste jaren na de Tweede Anglo-Boerenoorlog en van de dominantie van de Engelse taal en cultuur in de Zuid-Afrikaanse samenleving.⁶ De Engelse “volksgeest”, schreef hij bijvoorbeeld in “Kuns in verband met nasionaliteit en geskiedenis” (1919), probeerde al een eeuw lang

die ander, namelijk die Afrikaanse-Hollandse gees, te onderdruk, te vernietig, nie alleen deur gewelddaad nie, dog deur ondermijning daarvan in die skool, deur kleinering, en verdraaiing en verswijing van al wat die Holl. Afrikaner op eie taal en nasionaliteit trots kan maak, deur kleinering van die Holl. Afrikaner in eie oog.

Toch had Celliers veel respect voor de Engelse taal en literatuur. Engelse boeken, schrijft hij bijvoorbeeld (Celliers, 1924: 113), kunnen veel “uitstekends en degelijks” bevatten. En hij gaf de Engelstalige Zuid-Afrikanen groot gelijk dat ze niet onverschillig stonden tegenover hun eigen culturele erfenis: “Hulle het hul taal veel te lief, en ik ag hul hoog daarvoor.” (Celliers, s.d.: 20). In principe had Celliers (s.d.: 22-23) er dan ook geen bezwaar tegen wanneer het Engels en het Afrikaans (of Nederlands) in Zuid-Afrika naast elkaar gebruikt zouden worden. Een “suiwer tweetalig land” definieerde hij als

'n land waar deur die volk-afdeling wat die één taal praat aan die wat die ander taal praat van ganser harte gegun word om te blij wat hul is, waar die Regering dit nie alleen gelijkelijk gun aan al-twee afdelinge maar daartoe ook alle mogelike vrijheid skenk, daartoe alle verlangde hulpmiddele verskaf bij die onderwijs als andersins, en 't o'erlaat aan die burger om te begriip hoe nadelig 't v'r hom en v'r zijn kind sal wees om nie ook genoegsame kennis te besit van die ander erkende landstaal, hoe 'n ontsaglik groot voordeel daaraan verbonde is om twee tale te ken in plaas van één.

Maar in Zuid-Afrika ontbrak het volgens Celliers nu juist aan een dergelijke gelijkwaardigheid van het Engels en het Afrikaans. Het angliceringsbeleid (met name de onderwijspolitiek) en, in bredere zin, de politieke, sociaal-economische en culturele dominantie van het Engelse koloniale bewind en de Engelssprekende bevolking van Zuid-Afrika maakten het Engels ook in de ogen van veel Afrikaners tot dominante taal. Daarom waren deze Afrikaners geneigd om zelf ook maar op het Engels over te schakelen, of zich van een Engels woord te bedienen als het Afrikaanse equivalent niet onmiddellijk voorhanden was. Voor een deel gebeurde dit waarschijnlijk onbewust, doordat de maatschappij nu eenmaal zo in elkaar zat (Celliers, 1907: 76). Maar er

waren ook Afrikaners, met name in de grote steden, die meenden dat zij hun sociale status konden verhogen door hun eigen taal te verloochenen en zich in plaats daarvan te bedienen van het zogenaamde “mode-Engels”. Het was vooral deze groep, met zijn “papheid en slapheid”, die door Celliers (s.d.: 13-14) over de hekel werd gehaald:

[G]ering-agting, gering-agting omdat ons onse Hollandse en Afrikaanse taal lief het, omdat ons lief het wat ons eige is, so 'n geringagting kan alleen afkomstig wees van 'n minderwaardige of van 'n stommerik, en ons kan hom gerus sê dat hij dit is, hoe geleerd hij ook al mag wees en hoe hoog die posisie ook al is, wat hij in die wereld bekleed.

Het resultaat van deze beheptheid met het Engels, om welke reden dan ook, was volgens Celliers (s.d.: 8) niet zelden een geradbraakt taalgebruik. In plaats van over te gaan op kreupel Engels en zich daar belachelijk mee te maken, zouden de Afrikaners er in zijn opinie beter aan doen hun eigen taal verder tot ontwikkeling te brengen, zodat ze niet langer hun toevlucht hoefden te nemen tot een vreemde taal. Alleen zo zou er een einde gemaakt kunnen worden aan de perceptie dat slechts het Engels en het Nederlands geschikt waren om er “al die hoogste dinge in uit te druk [...] en dat ons eië moedertaal, nou ja, somaar-so 'n ou taaltjie is”. Het kon volgens Celliers (1917a: 44) niet anders of dit negatieve beeld ten aanzien van de eigen taal had ook gevolgen voor het zelfbeeld van de Afrikaners als volk: “Tussen Nederlands en Engels het ons op die grond gaan sit, vernederd in eië oog”.⁷ Wanneer het Afrikaans verder ontwikkeld werd, dan zou dit indirect dus ook een positief effect hebben op het proces van de politieke, sociaal-economische en culturele emancipatie van de Afrikaners.

Merkwaardigerwijs was er, in de opvatting van Celliers, bij die ontwikkeling van het Afrikaans wél een nuttige rol weggelegd voor de talen van de twee (voormalige) koloniale overheersers. Net als de tegenstanders van het Afrikaans besepte Celliers dat deze taal, zoals die sinds het begin van de Nederlandse overheersing aan de Kaap tot stand was gekomen, nog niet in staat was om uitdrukking te geven aan alle nuances van een moderne samenleving. “Deurdats ons 'n jong en opkomend volk is, wat elke dag in opvoeding en beskawing toeneem”, schreef Celliers (s.d.: 6; vergelijk Celliers, 1924: 130-131),

moet ons ondervinde dat onse Afrikaanse taal te kort kom aan woorde en uitdrukkinge om gedagtes en gevoelens van hogere orde in te kleed. Dit is natuurlik so, want wat beteken 't als ons sê dat 'n volk in beskawing toeneem? Dit beteken dat daar elke dag nuwe denkbeelde en begrippe onder onse aandag gebrag word wat eers buite onse gedagte-kring geval het, waar ons nooit o'er gepraat het en dus ook geen woorde voor nodig had; maar nou kom dit en nou moet ons woorde daarvoor hê.

Gelukkig zou het Afrikaans het Engels en – meer nog – het historisch verwante Nederlands als bron kunnen gebruiken, waaraan naar behoefte elementen konden worden ontleend. Als het Afrikaans op deze manier aangevuld werd, dan zou de taal

steeds meer op eigen benen komen te staan en niet langer hoeven onderdoen voor het Engels en Nederlands als sociaal en cultureel dominante talen. Voorwaarde was slechts dat de Afrikaners niet, meegesleept in hun bewondering voor deze talen en hun culturen, hun eigen culturele identiteit uit het oog zouden verliezen. Beeldend brengt Celliers deze visie tot uitdrukking in een lezing getiteld “Taalpolitiek”, waarvan het ongedateerde manuscript in het Nasionale Afrikaanse Letterkundig Museum en Navorsingsentrum (NALN) bewaard wordt. “Maar net soos ’n moeder nie sal omgee nie om uit die winkel of apotheek van ’n vreemdeling te koop wat vir haar kind goed is, sal ons en moet ons ook van buite aanneem wat vir ons eie jonge Afr. volk goed is”, zegt hij daar; *sonder* daarbij de eigen identiteit prijs te geven. Het grootste gevaar schuilt in de scholen, “die vreemde winkel bij uitnemendheid”. Celliers pleit ervoor dat Afrikaans wordt ingevoerd als voertaal in het onderwijs: “En alle gevaar sal weg wees vir die Afrikaner-kind om blikkies-kos of medesijne in te krij wat vir hom ongesond is of ander bloed in hom kweek als Afrikaner-bloed.” Celliers erkent dat het Nederlands de “moeder” van het Afrikaans is, maar: “ons [ken] wel opgegroeide kinders [...] wat nog altijd bij hul ma in die huis blij woon, en nie uit gaan in die wereld nie om ’n eie pad te seek, op eie bene te staan”. Gelukkig blijkt uit alles, dat het Afrikaans “nie so ’n swakke thuisblijertjie is nie, dog al lang die ouderhuis verlaat het” (Celliers, s.d.: 17).

Vooraf van de interferentie van het Nederlands, waaruit overname bijna onmerkbaar zou kunnen gebeuren, had Celliers hoge verwachtingen. Ondanks het feit dat hij zelf één van de leiders van de Tweede Taalbeweging was, had hij begrip voor Afrikaners die bang waren om het “Hoog-Hollands” los te laten en ging hij ervan uit dat zij vanzelf wel zouden bijdraaien zodra duidelijk was geworden dat het Afrikaans zich tot een zelfstandige taal had ontwikkeld waarin *alles* kon worden uitgedrukt (Celliers, s.d.: 10):

Die mense wat Hollands nog voorstaan bewijs ten minste dat hulle hoge eise stel aan ’n taal, dat hul voel wat ’n taal moet beteken, en dat *hulle* ten minste daarvoor sal Sorge dat ook onse Afrikaanse taal van vandag en die toekoms iets meer sal wees als ’n kombuis-taal.

Celliers was er ook geen voorstander van om het Nederlands te snel op te geven. Vooral schrijvers en anderen die de taal op het hoogste niveau gebruikten, moesten dóórgaan met het lezen van Nederlandse boeken, “ten einde die woorde en uitdrukkinge magtig te word wat onse opkomende beskawing nodig het vir dinge wat deur die omstandighede van onse geskiedenis hier op die agtergrond geraak en vergeet het” (Celliers, 1919).

Het Nederlands kon dienen als reservoir waarin niet alleen taalelementen gevonden konden worden die in Zuid-Afrika waren “afgestorven” omdat ze – binnen de andere omstandigheden van de koloniale werkelijkheid, ver weg van de Oude Wereld waarin ze waren ontstaan – hun relevantie verloren leken te hebben, maar ook elementen die verwezen naar verworvenheden uit een latere periode die in het Nederlands zoals dat

in de VOC-tijd naar Zuid-Afrika was geëxporteerd nog niet aanwezig waren geweest. Interferentie met het Nederlands zou het Afrikaans en de Afrikaners dus in staat stellen om de overgang te maken naar de twintigste eeuw.

Een probleem was echter dat het Nederlands (of “Hoog-Hollands”, zoals het dikwijls genoemd werd) in Zuid-Afrika nauwelijks meer een levende taal genoemd kon worden. Het was de taal van conservatieve dominees en een verouderd onderwijssysteem. De afkeer van deze stijve variant van het Nederlands, die van bovenaf aan de Afrikaners, die zelf vaak maar weinig scholing hadden genoten, werd opgelegd, maakte de verleiding om liever Engels te gebruiken bij velen alleen maar groter. “Was onse opvoeding nou daarop ingerig dat ons degelijk bekend was met die rijke Hollandse taal en letterkunde”, klaagde Celliers (s.d.: 7), “dan sou ons sonder moeite die nodige woorden en uitdrukkinge daaruit kan o’erneem, desnoods gewijsig naar landsomstandighede. Maar ik vraag U waar in Suid-Afrika word ei’enlik goed Hollands geleer?” De oplossing lag volgens Celliers dus niet in de afschaffing, maar juist in de verbetering van het Nederlandse taalonderwijs; alleen zo zou het “*Hollands-Afrikaanse karakter*” van het Afrikaans gered kunnen worden: “Want in die rijke Hollandse taal sal ons ’n skat-kamer besit waaruit ons alles kan haal wat ons nodig het; ’n goeie kenner van Hollands word ’n goeie opbouwer van Afrikaans.” (NALN, 643/506/9).

In termen van Even-Zohars polysysteemtheorie pleit Celliers dus, waar het gaat om het ontwikkelen van het Afrikaans als cultuurtaal, voor interferentie, voor het overnemen van culturen, uit het Nederlands. Vertaling is daarbij meestal niet nodig, want vanwege de historische verwantschap tussen beide talen kunnen Nederlandse woorden vaak makkelijk worden verstaan en rechtstreeks in het Afrikaans worden overgenomen.

5. Leesbevordering

Leesbevordering vormde voor Celliers één van de belangrijkste peilers van het streven naar culturele en maatschappelijke emancipatie van de Afrikaners. Helaas bleek de praktijk weerbarstig. Ook Celliers moest constateren dat een leescultuur onder de Afrikaners grotendeels ontbrak. Maar dat was volgens hem nauwelijks te verwonderen. De Afrikaners waren in Celliers’ perceptie immers een pioniersvolk, dat tot dusver hoofdzakelijk verweekt was geweest in een overlevingsstrijd ten opzichte van “die magte van natuur en vreemdeling en barbaar” (Nienaber, 1951: 177). “Taalbeschaving en letteren hebben voor gezonde groei een bodem nodig van bestendige welvaart, van rust althans voor een gezeten, tevreden burgerlike bevolking”, schreef hij in 1907 in “Waarom leest de Afrikaner-Boer niet?": “De behoefte aan letterkundig genot kan zich niet openbaren, wanneer elk spiertje zich schrap moet zetten voor eigen behoud en voor nasionale verdediging.” (Celliers, 1907: 74; vergelijk Nienaber, 1951: 74). Het feit dat Europa – dat centrum van de westerse beschaving met al zijn monumentale gebouwen, zijn musea, schouwburgen, bibliotheken en concertzalen – zo ver weg was, hielp ook

niet mee om de Afrikaners een beter begrip van de waarde van kunst en cultuur bij te brengen en een sterke leestrategie te vestigen. Veel Afrikaners, observeerde Celliers (1933: 4), beschouwden kunst als “spulletjes of tijdverdrijf [...] wat ons net so goed kan laat staan en daarom nog lewe”. En voor zover de Afrikaners wél openstonden voor bijvoorbeeld lectuur of toneel, moest het ze allemaal niet te moeilijk worden gemaakt: “Hulle wil lekker pap hê, die kinders; en baie suiker by die pap, anders eet hulle dit nie. Of die pap voedsaam is, daar dink kinders nie aan nie.” (Celliers, 1924: 100). De strijd om het bestaan, de geografische afstand tot het cultureel-dominante centrum Europa en de ontstentenis van een eigen literaire en intellectuele traditie worden door Celliers dus als de voornaamste oorzaken voor het ontbreken van een leescultuur onder de Afrikaners aangeduid.

Hoewel hij begrip had voor de redenen waarom de Afrikaners cultureel gezien achterop waren geraakt ten opzichte van de ontwikkelingen in Europa en hij ook liet doorschemeren dat hij lang niet alles wat uit Europa kwam, geschikt achtte voor een Zuid-Afrikaans publiek, meende hij toch dat elk beschaafd volk de plicht had om kennis te nemen van de nieuwste artistieke en wetenschappelijke trends (Nienaber, 1951: 174). Een bijkomend probleem was echter dat er zo weinig geschikte lectuur in omloop was. Als men al las, dan waren het vaak Engelstalige boeken en tijdschriften, omdat die in Zuid-Afrika meer gemakkelijk beschikbaar waren. Celliers spoorde iedereen die het horen wilde aan om toch vooral Nederlandse en Afrikaanse boeken te kopen. Wie zich dat niet kon veroorloven, moest zich aansluiten bij een bibliotheek, of zich abonneren op een tijdschrift: “En as ons nie geld het nie, dan leen ons boeke, of ons ‘annekseer’ as dit nie anders kan nie, of ons snuffel in vuilnishope...” (Celliers, 1924: 104). Zelf was Celliers correspondent van de Boekencommissie van het Algemeen Nederlands Verbond, die kisten met Nederlandse lectuur beschikbaar stelde voor Zuid-Afrikaanse bibliotheken en verenigingen (Glorie, 2004).

Was de bereidheid tot lezen eenmaal gewekt, dan was het vervolgens zaak om de lezer niet af te schrikken met teksten die hem boven de pet gingen of waarvan de inhoud botste met het zedelijkheidsbegrip van de (verbeelde) Afrikaner. De vraag was dus *wat* mensen zouden moeten lezen, en of er ook boeken waren die ze beter *niet* konden lezen. Celliers onderscheidde in dit verband verschillende typen lezers.⁸ Tot welk type lezer iemand behoorde, hing af van zijn mate van belesenheid. Het eerste type was dat van de minder ervaren lezer, bij wie men zorgvuldig in de gaten moest houden wat er gelezen werd. Over de lezer van het tweede type, de ervaren lezer, hoefde men zich in dit opzicht geen zorgen te maken; hier kon men de keuze van lectuur aan het eigen oordeelsvermogen overlaten.

Bij de minder ervaren lezers dacht Celliers in de eerste plaats aan *jonge* lezers. Vooral zij moesten gestimuleerd worden om te lezen, want zij belichaamden de toekomst van het Afrikaner volk. Celliers was zich ervan bewust dat te veel sturing averechts zou werken. Toch waren er wel boeken die beter vermeden konden worden: “’n Boek of tydskrif van verderflike strekking is een wat ’n grap of aantreklikheid maak

van lossinnigheid, wat godsdiens in minagting bring, wat losheid van sede of gebrek aan selfbeheersing voorstel as iets minbeduidends en vergeefliks.” (Celliers, 1924: 107). Bij goede boeke dacht Celliers in die eerste plaats aan boeke die de algemene kennis bevorderden, zoals boeke over natuur, geskiedenis of verre lande. Maar daarnaast moest een kind natuurlik ook “storieboeke” (fictie) te lezen krygen, zoals Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* (Celliers, 1924: 108-109) of het werk van Jules Verne, “waarvan ’n goeie en mooi geïllustreerde Hollandse vertaling bestaan” (Celliers, 1924: 109). Met godsdienstige traktaten en prekenbundels moest een kind niet te veel lastig gevallen word, omdat die hem alleen maar zouden verwarren en hem een weerzin in die theologie zouden inboezemen. Gelukkig, vond Celliers (1924: 112), bestonden er ook goed geskrewe Nederlandse en Afrikaanse kinderboeke “wat, in die vorm van ’n storie, die ingryping van moraal en godsdiens in ons daeliks lewe, duidelik maak aan jong lesers”. Lectuur voor die onervare leser had, in die opvatting van Celliers, dus vooral een referentiële funksie en voor zover die tekst ook nog eens estetiese kwaliteite had, werden deze vrijwel geheel in dienst gestel van het oorbrenge van die inhoud van die tekst.

Bij lektuur voor die ervare leser lag dit goedbeskouwd niet anders. “Die man wat begierig is naar kennis”, skreef Celliers (1924: 108), “leer gou self onderskeid maak tussen die boeke wat kennis meedeel, en die wat net geskrywe word vir mense wat plesier en tydverdryf soek”. Die ware leser is volgens Celliers een filosoof, een soeker naar waarheid. Telkens als hij meent die finale waarheid gevonden te hebben, komt er een nuwe denker die hem zyn moeizaam verworven rust en zekerheid weer ontnemt. Voor Celliers stond lezen gelyk aan opvoeding. Een goede leser “kan en mag *alles* lees, die slegste sowel as die beste, omdat hy weet dat opvoeding beteken: kennis neem van alles, die goeie behou en bevorder” (Celliers, 1924: 106). Hebben “we” eenmaal een zeker oordeelsvermogen ontwikkel, dan hebben “we” selfs die maatsappelijke plicht om “ons” zo breed moegelyk te oriënteren (Celliers, 1924: 113-114):

dan mag en moet ons van alles lees, dan weet ons dat lees ernstige werk is, dat dit opvoeding beteken, dat ons met alle soorte boeke moet kennis maak, net soos met alle soorte mense, – en dan sal ons gou genoeg weet wat onse geselskap in die boekewêreld is. Ons moet inspring in die volle ryke lewe, daaraan deelneem, die kwessies wat daar is by die horings pak en daarmee worstel. As mense van ons tyd, en as landskinders teenoor ons vaderland, het ons verpligtinge, mag niks ons vreemd bly nie wat die harte en geeste van onse tyd roer, is dit nodig dat ons soveel moontlik te wete kom van die waarheid van dinge, in gunstige sowel as ongunstige sin, om koers te kan kry vir onself, en, as dit kan, ook vir ander.

Celliers geeft toe dat er een reël gevaar bestaan dat mense alles wat ze lezen voor kennisgeving aannemen; dat ze niet langer zelfstandig denken. En een teveel aan informasie, sonder voldoende verwerking, is ook niet goed: “[O]ns gees moet ook nie net opneem en swelg, en traag en vet word nie, maar beweeg en oefen, soos ons

liggaam...” (Celliers, 1924: 115). Maar wie over een kritische en onafhankelijke geest beschikt, moet kennismaken van zoveel mogelijk verschillende inzichten, zodat hij gedwongen wordt zijn eigen standpunt te bepalen: “En die doel van die hoogste opvoeding is juis dat ons geleer word om op eie bene te staan.” (Celliers, 1924: 116). Toch kan het volgens Celliers geen kwaad wanneer de gevorderde lezer iets niet onmiddellijk begriipt, of wanneer hij een deel van wat hij gelezen heeft weer vergeet. Van belang is het gedurige contact met “wat ernstig en hoogstaande is”. Dit alleen al zou de “*gewoonte* van deeglikheid en van hoog dink en voel” (Celliers, 1924: 112) bij de lezer aankweken en hem vanzelf het goede laten doen.

Ondanks zijn herhaalde verzekering dat een ervaren lezer geheel vrij zou moeten zijn in het kiezen van zijn lectuur, ziet Celliers wel degelijk gevaren. Boeken met een idealistiese strekking zijn volgens hem te verkies en boven boeken “waarin te veel nadruk gelê word op slegte of selfs twyfelagtige mense en handeling” (Celliers 1924: 124). Hij zou het toejuichen wanneer die regering als “beskermmer van die publiek” zou optreden, “en sekere boeke en afbeeldinge deur die wet uit ons land hou”. Verkeerde boeken zouden een mens tot een bedreiging voor zichzelf en voor die samenleving kunnen maken, en, voegt Celliers (1924: 125) er nederig aan toe: “Niemand moet op eie krag roem nie”. Bij die beoordeling van boeken waarschuwt Celliers voor een te starre, kwezelagtige houding. Een goede roman zal altijd (ook) over hartstocht gaan. Zolang het boek geschreven is door een “ware kunstenaar” die onze kennis van die menselike psyche wil vergroten, zijn we bij hem in goede handen (Celliers, 1924: 126-127):

By so 'n kunswerk moet ons vir ons as-ware aan die skrywer oorgee [...]. Dis 'n verkeerde standpunt om, van die begin af, ons eie blik en insig op die voorgrond te stel, blindelings deur dik en dun daaraan vas te hou, en alles af te keur wat nie daarmee strook nie. Ons moet altyd so lees dat ons kans het om van dese of gene wat te leer.

Wat die geschiktheid van een bepaalde tekst betref, hangt veel af van die herkomst van het boek en die agtergrond van die lezers. Die herkomst van het boek zal verder behandeld word in die paragraaf “Buitenlandse literatuur als voorbeeld”. Wat die agtergrond van die lezer betref: Afrikaners op het platteland hebben volgens Celliers andere leesstof nodig dan Afrikaners in die steden. Celliers (1924: 127) ziet het als een taak voor Afrikaanse skrywers om *beide* groepe te bedien,

omdat elke Afrikaner 'n onmisbare gewig in die skaal is vir ons taal- en volksbestaan. Die nasionale Afrikaner moet as-ware elke Afrikaner uitsnuffel en soek om hom 'n skool te gee, 'n meester, 'n boek, wat hy kan verstaan, wat hom voorlig en opvoed.

Anders dan die plattelandsbewoner heeft die Afrikaner die in een dorp of stad woont wél toegang tot boeken en tijdschriften (onder meer via boekwinkels en biblioteken), tot

het theater, de concertzaal en de bioscoop. Zijn smaak is dus verder ontwikkeld dan die van de plattelandsbewoner. De stedelijke Afrikaner wil lectuur in zijn eigen taal die de vergelijking met buitenlandse literatuur kan doorstaan; wordt hij teleurgesteld, dan is er weinig voor nodig voor hij zich “in die arme van die vreemde taal sal werp” (Celliers, 1924: 127-128):

Die Afrikaanse kunstenaar moet dus nie altyd aan die beginner dink en gevoel of siening intoom nie – hy moet daar dikwels die volle teuel aan gee en die allerbeste lewer wat hy kan, want veral die man wat in die groot wêreldbeskawing ming moet vir ons taal en nasionale saak gewin word, omdat hy in landsake op die voorgrond tree.

6. Buitenlandse literatuur als voorbeeld

Wanneer het gaat over de vraag welke lectuur geschikt zou zijn voor Afrikaners, speelt op de achtergrond dikwijls de vraag welk standpunt men zou moeten innemen ten aanzien van literatuur die uit het buitenland is overgewaaid, en dan met name uit Groot-Brittannië en Nederland. In een brief aan E.C. Pienaar, gedateerd op 25 augustus 1917, waarin hij een overzicht geeft van zijn leeservaringen, verwoordt Celliers (1917b) zijn visie op het belang van lezen: “*Alles* wat ik hierbo opgenoem het, het meegewerk tot mijn letterkundige vorming. Letterkundige vorming is niks meer of minder als mensvorming.” Voor deze mensvorming, aldus Celliers, moet men ook zoveel mogelijk kennisnemen van wat er in het buitenland en specifiek in de buitenlandse literatuur gebeurt. Hieruit kan men niet alleen buitenlandse volkeren en hun literatuur uit de eerste hand leren kennen; door te vergelijken en overeenkomsten en verschillen vast te stellen komt men ook meer te weten over het eigen volk.

Gaat het over Celliers’ beoordeling van buitenlandse literatuur, dan moet er een onderscheid gemaakt worden tussen lectuurvoorziening voor Afrikaanstalige *lezers* en de mogelijke invloed van buitenlandse literatuur op Afrikaanstalige *schrijvers*.

Wat de lectuurvoorziening voor Afrikaanstalige *lezers* betreft, geldt dat Celliers niet alle literatuur die uit Nederland kwam, geschikt achtte. Verschillende gemeenschappen konden volgens hem behoefte hebben aan verschillende soorten leesstof, afhankelijk van het stadium in hun culturele ontwikkeling. Vooral in de eerste jaren ná de Tweede Anglo-Boerenoorlog was literatuur voor de Afrikaners nog grotendeels een onbekend fenomeen (Celliers, 1907: 74):

De Boer weet niet waar een boek heen wil als ’t geen duidelijk vooropgestelde zedelijke of praktiese strekking heeft. In de zonsondergang bewondert of beschrijft hij minder de kleuren, droomt hij minder over geesten of gedaanten die daar zweven, als dat hij berekent wat de kansen voor droogte of regen zijn. Terwijl de Europeaan nog het verschiet staat te bewonderen, laat de Boer reeds zijn ossen aanjagen, om verder te trekken, dewijl zijn kenersoog ontdekt heeft dat in de verte giftplanten groeien.

Tegen alle prijs moest voorkomen worden dat deze ongecultiveerde Boer boeken opgedrongen kreeg die zich afspeelden in een Europese *setting* en die de problemen van het moderne grotestadsleven tot thema hadden. Nederlandse boeken die “onoordeelkundig toegediend” werden – “het plotseling opdissen van voorstellingen of denkwijzen die schokkend zijn, in strijd zijn met plaatselijke zeden of opvattingen” (Celliers, 1907: 75) – zouden hem alleen maar wantrouwig maken. Misschien deden de Afrikaners er beter aan om zich voorlopig te beperken tot het werk van een wat oudere Nederlandse schrijver zoals Jacob van Lennep (Celliers, 1924: 116). Taal én inhoud van zijn werk waren voor een Afrikaner waarschijnlijk gemakkelijker te begrijpen dan die van contemporaine schrijvers (zoals de naturalisten in het Nederlandse proza of de sensitivisten en symbolisten in de Nederlandse poëzie). “En as sekere moderne skrywers by ons nie gelees word nie”, schreef Celliers (1924: 123) nog in 1924, “dan hoef ons daarvoor nie verwonderd te wees nie”. Toch behoorde het werk van deze contemporaine schrijvers voor de Afrikaners niet anathema te *blijven*. Celliers lijkt in dit verband eerder gedacht te hebben aan een proces van literaire socialisatie, waarbij de Afrikaners geleidelijk aan steeds meer verschillende soorten teksten zouden leren waarderen. “Die aanvat van die moderne skrywers kom later vanself”, voorspelde Celliers (1924: 123; vergelijk Celliers, 1933: 101-103), “maar dan *moet* hulle ook aangevat word”.

Een andere kwestie was de voorbeeldfunctie die buitenlandse literatuur kon hebben voor Afrikaanstalige *schrijvers*. Hoewel de reacties overwegend positief waren, noemden buitenlandse (lees: Nederlandse en Vlaamse) critici, wanneer ze de Afrikaanse literatuur vergeleken met de literatuur van hun eigen land – althans volgens Celliers – telkens weer twee (tegenstrijdige) bezwaren. Ten eerste zou de Afrikaanse literatuur te ouderwets zijn en te weinig in de pas lopen met contemporaine ontwikkelingen in de Europese literatuur; en ten tweede zou ze te modern zijn en allerlei Europese literaire modes navolgen. Beide bezwaren toonden volgens Celliers aan dat buitenlandse critici niet in staat waren om Afrikaanse literaire werken naar waarde te schatten, omdat ze niet begrepen in welke behoeften deze teksten moesten voorzien en in welke strijd voor politieke, sociaal-economische en culturele zelfstandigwording ze een rol te vervullen hadden.

Wat het vermeende ouderwetse karakter van de Afrikaanstalige literatuur betreft, zouden Nederlandse en Vlaamse critici de Afrikaanse schrijvers hebben verweten dat ze nog te veel “strekking” (lering) in hun gedichten stopten. (Dergelijke verwijten hadden vooral betrekking op het werk van negentiende-eeuwse schrijvers als F.W. Reitz, Melt Brink en het Genootskap van Regte Afrikaners.) Volgens Celliers (1926) was een dergelijke didactische functie echter inherent aan de literatuur van “elke jonge, opkomende, worstelende nasie”. De Afrikaners, zo schreef hij in 1905, hadden behoefte aan lectuur rondom politieke vraagstukken, aan “praktiese beschouwingen, raadgevingen of leringen, gericht op zedelijke opbouw of op de mededeling van nuttige kennis”. “Onze gedichten zelfs zijn, bijna uitsluitend, slechts berijmde

redeneringen van 't verstand of blote verhaaltjes en voorstellingen, die er niet op aangelegd zijn beelden te wekken die 't direktanschouwelijke te boven gaan." En, "[met] 't oog op onze steeds bedreigde nasionaliteit", werd er veel plaats ingeruimd voor de geschiedenis van het Afrikaanse volk (Celliers, 1907: 75). Vanwege de didactische functie die de literatuur van zo'n postkolonialiserend volk te vervullen had, was het van belang dat de taal (in 1905 nog "Hollands of Afrikaans") geen "zwarigheid" zou opleveren (Celliers, 1907: 76):

Helaas dat dit niet altijd genoeg beseft wordt door Afrikaanse schrijvers. De drang om tot zekere taalaristocrasie te behoren moet men weten af te wijzen waar het geschrevene niet slechts voor ingewijden bestemd is, doch bepaald ook voor de Boer. Men moet zoveel mogelijk Hollands (of Afrikaans) schrijven, vreemde en ongangbare bastaardwoorden vermijden, benevens ingewikkelde zinsbouw. Vele "aristocraten" (meer in schijn dan in wezen) zullen er ook mee gebaat zijn.

Een dergelijke klem op begrijpelijkheid impliceert dat al te gekunsteld taalgebruik, zoals de individualistische en impressionistische stijl van de Nederlandse dichters van Tachtig, als niet-functioneel moest worden afgewezen.

Dat de Afrikaanse literatuur in de ogen van buitenlandse critici soms naïef of ouderwets aandoet, moet dus daaraan toegeschreven worden dat de Afrikaanse literatuur zich in een ander stadium van autonomisering bevindt dan bijvoorbeeld de Nederlandse. Terwijl met het optreden van de Tachtigers het *l'art pour l'art*-principe zijn intrede had gedaan in de Nederlandse literatuur, bestond het werk van Afrikaanse schrijvers volgens Celliers nog uit "eensdeels rijmpjes en storietjes, meer grappig gekleurd, anderdeels strekkings-letterkunde, met die ernstige doel om ons volk godsdienstig en moreel op te voed en sterk te maak". En hij laat erop volgen: "[D]it was trouwens die kenmerk van die geskifte van elke jonge volk in zijn tijd van behoefte aan sulke geskifte en toneelstukke met 'n geskiedkundige of sedelike strekking." Hij vervolgt (Celliers, 1919):

En die tijd is vir ons nog lang nie verbij nie, die Afrikaner voel dit instinkmatig. Teen 'n see van vreemde invloede en magte wat ons wil oor-rompel, moet ons vastrap en veg, en daarvoor het ons praktiese, tasbare wapens nodig. 'n Vastrap-plek, 'n rotsbodem, is dus die eerste wat 'n Afrikaner in 'n boek soek, en weet nie waar 'n boek heen wil nie wat net opgaan in beskrijwing van natuur of mense en dinge met gin ander doel nie dan skoonheidsgenot of kuns-deursig.

Kunstwerken, stelt Celliers, weerspiegelen het volkskarakter van een tijd en het volkskarakter van de Afrikaners is, wat hem betreft, vooralsnog vooral ingesteld op overleving. Niettemin is hij ervan overtuigd dat geleidelijk aan ook onder de Afrikaners het besef zal groeien dat kunstopvattingen, kunstwerken en wetenschappelijke geschriften die geen direct praktisch of politiek doel lijken te dienen, toch van waarde kunnen zijn.

Het tweede bezwaar – dat de Afrikaanse literatuur zich te veel liet beïnvloeden door Europese voorbeelden ten koste van haar unieke Afrikaanse karakter – was, zoals in de inleiding is genoemd, een verwijt dat Celliers zelf herhaaldelijk voor de voeten is geworpen. Volgens Celliers kwam een mimetische weergave van de alledaagse werkelijkheid van de Afrikaners echter alleen tegemoet aan wat men in Europa wilde lezen en voldeed het allerminst aan de behoeften van het primaire leespubliek, de Afrikaners zelf (Nienaber, 1951: 175; vergelijk Nienaber, 1951: 175):

Die Europeaan wil dit graag hê: vir hom is die Boer en sijn land iets “eigenaardigs,” hij wil van die Boer, van die Afrikaner, ’n studie maak; hij wil hom in ’n “rubriek” thuisbreng van sijn studie oor wereldletterkunde of volkekunde, of hij wil sig verlustig in ’n nieuwe “tiepe,” daarom wil hij die “tiepe” graag afgebeeld en beskrewen sien soos hulle is, hij wil daarvan “geniet”.

Volgens Celliers moest de Afrikaanse literatuur echter niet blijven hangen “in onse ‘tiepiese’ naïviteit, en selfs onnosselheid”. Net zoals in de wetenschap moesten de Afrikaners ook in de kunst aansluiting vinden bij internationale ontwikkelingen. “Ons het ’n eie lewe te lewe – dit begryp en voel ons goed”, schreef Celliers (1917b) in een brief aan E.C. Pienaar, “maar ons is ook wereldburgers en het ’n eie volk om op te voed, dit is ons eerste sorg”. De vroege dichters van de Tweede Afrikaanse Taalbeweging hadden volgens Celliers (1917b) maar één doel voor ogen gehad, en dat was om hun volk een eigen taal en een eigen culturele identiteit te geven, “en al sou dit heeltemal deur navolging geskied het, dan is ons nog tevrede, want dit is die vernaamste, hier in onse tijd en ons land”. Hij vond het heel normaal dat vroege schrijvers voor voorbeelden naar de Nederlandse literatuur hadden gekeken. Later zou dit vanzelf wel anders worden, naarmate de Afrikaanse literatuur een eigen traditie zou ontwikkelen die door nieuwe generaties schrijvers als voorbeeld kon worden gebruikt. “Doch terwijl de Afrikaanse taal en letterkunde zich zo aan ’t vormen is, moet ’t Hooghollands nog vastgehouden, nog onderwezen worden omdat intussen de Hollandse letterkunde voor ons nog lang onmisbaar zal blijven en niet onverstaanbaar mag worden.” (Celliers, 1907: 76-77; vergelijk Celliers, 1924: 109-110). Volgens Celliers (1917b; vergelijk Celliers, 1919 en Nienaber, 1947: 32) is er geen gevaar dat de Afrikaanse schrijvers, door naar buitenlandse ontwikkelingen te kijken, hun oorspronkelijkheid zullen verliezen:

juis deur nie eensydig te werk te gaan nie, dog ons oog oor *veel* van die buiteland te laat gaan, ook veel teenstrydigs, sal ons in onsselwe teruggedrijwe word, en sien dat ons ’n eie pad moet gaan, op onsselwe moet vertrouw [...].

Celliers heeft herhaaldelijk ontkend dat zijn “Die vlakte” een navolging van Perks “Iris” zou zijn geweest. In dit verband heeft hij zich ook regelmatig uitgelaten over de betekenis die literaire navolging zou kunnen hebben voor het individuele dichterschap

en, in bredere zin, voor de ontwikkeling van een nationale letterkunde. Hij wijst er dan op dat navolging – zeker waar het de vorm van een gedicht betreft – door de hele literatuurgeschiedenis heen een gangbare praktijk is geweest; te denken valt bijvoorbeeld aan sonnetten of een klassieke versvorm als de alexandrijn (Nienaber, 1947: 23). En als een dichter veel en intensief gelezen heeft, is het onvermijdelijk dat zijn eigen werk doortrokken is van de sporen van die lectuur. Navolging is volgens Celliers dan ook volstrekt legitiem, zolang een gedicht maar blijk geeft van oprechte ontroering of een oorspronkelijke visie. Beginnende of aspirerende dichters doen er volgens Celliers goed aan, om veel gedichten te lezen, “van alle soorte en in soveel tale as julle kan” (Nienaber, 1947: 32; vergelijk Celliers, 1917b):

Steur julle nie aan die wat sê dat julle daardeur gevaar loop van julle oorspronklikheid te verloor nie. Wie se oorspronklikheid het uit homselwe ontspring, sonder iets of iemand wat daar die grond van is? Ons leer sien deur die oë van ander; dog alleen as ons self oë het, nie blind is nie. Juis deur veel letterkunde te lees, en dit nie alleen nie, dog ook beoordeling van boeke – dikwels heeltemal teenstrydig teen mekaar in – leer ons insien dat ons op eie bene moet staan en dit durf doen. En moenie bang wees nie: glo my, as jy eie bene het, sal jy hulle ook voel en gebruik.

Het advies dat Celliers hier aan individuele beginnende dichters geeft, geldt in zijn redenering ook voor een ontluikende nationale letterkunde zoals die van het Afrikaans. Celliers zag het ontstaan en de groei van Afrikaanstalige literatuur als een zaak van nationaal belang. Hoe die literatuur tot stand was gekomen en wat daarin het aandeel van literaire voorbeelden uit andere literaturen was geweest, vond hij minder interessant. Het is juist het nationale belang van de ontwikkeling van een Afrikaanse literatuur dat buitenlandse beoordelaars zoals Verwey en De Vooy onvoldoende naar waarde wisten te schatten (Celliers, 1917b):

Vir ons is dit genoeg dat ons gedaan het wat alle ander digters gedaan het, namelijk dat ons ons volk gehelp het om syn eie taal en sigself te krij, en al sou dit heeltemal deur navolging geskied het, dan is ons nog tevrede, want dit is die vernaamste, hier in onse tijd en ons land; en dit sien die buitelandse beoordelaars van onse letterkunde verbij; *hulle beoordeel alles uit hul eie standpunt, in die teenwoordige tijd, in hul eie land.*

En hij voegt er enigszins vilein aan toe: “Als ’n mens die geskiedenis van die Nederlandse Letterkunde lees dan sou jii Nederlanders waarlik aanraai om doodstil te blij oor navolging van die buiteland!” (Celliers 1917b).

7. Besluit

“Die Afrikaanse literatuur”, schrijft Jerzy Koch (2001: 42) in zijn artikel over de verwantschap tussen Jan Celliers en Adam Mickiewicz,

is 'n baie goeie illustrasie van die stelling dat die literêre ontwikkeling nie net deur interne elemente bepaal word soos die eie dinamiek van die literêr-historiese proses nie, maar ook deur die eksterne faktore soos die verhouding met/tot die literature in vreemde tale. Hierdie verhouding word op sy beste in vertalings, adaptasies en bewerkings uitgedruk, wat baie keer die verandering van die estetiese norme van die doeltaal bewerkstellig.

Koch (2001: 42) wijst erop “dat dit volstrek noodsaaklik is om die betekenis van die werk van Celliers in hierdie terme te beskou en dit eerder in 'n positiewe as negatiewe lig te plaas”.

In dit artikel is vastgestel wát Celliers zoal gelezen had en welke dus de buitenlandse bronnen waren waar hij uit kon putten. Er is vooral gekeken naar Celliers' bekendheid met de Nederlandse literatuur. Zowel voor zijn eigen lectuur als voor de boeken die hij zijn minder belezen volksgeleerden aanraade, gaf hij de voorkeur aan het werk van vroegnegentiende-eeuwse Nederlandse schrijvers boven dat van contemporaine auteurs. Het werk van de Tachtigers vond hij dikwijls verontrustend en niet in overeenstemming met de specifieke behoeften waar hij en zijn mede-Afrikaners binnen hun eigen sociaal-historische situatie mee kampten. In zijn *beskouwingen* over literatuur en leesbevordering (meer dan in zijn dichterlijke *praktijk*) propageert Celliers een functionalistische literatuuropvatting, waarbij de referentiële (pedagogisch-didactische) functie prevaleert boven de esthetische of connotatieve functie. De keuzes die hij maakt met betrekking tot het soort boeken dat hij aanbeveelt, bevestigen de observatie van Itamar Even-Zohar, dat interferentie dikwijls *niet* gebeurt vanuit het centrum van de brontaal (de “hoge” literatuur), maar vanuit de periferie (bijvoorbeeld lectuur en jeugdliteratuur). Het nationalisme uit de historische romans van bijvoorbeeld Jacob van Lennep en Hendrik Conscience en de godsdienstige poëzie van bijvoorbeeld Nicolaas Beets en Bernard ter Haar worden binnen de context van de Afrikaners in de jaren kort na de Tweede Anglo-Boerenoorlog geladen met een nieuwe betekenis.

Volgens Celliers bestond er een hechte band tussen wat hij zag als de historisch gegroeide identiteit van het Afrikaner volk enerzijds, en de taal, het Afrikaans, anderszijds. Niettemin pleitte hij ervoor dat het Nederlands in bepaalde situaties gehandhaafd bleef, opdat het Nederlands als reservoir gebruikt kon worden waaruit het Afrikaans, als jonge taal die nog volop in ontwikkeling was, naar behoeven elementen kon ontleen, tot het volledig op eigen benen kon staan en binnen de Zuid-Afrikaanse sociaal-politieke constellatie het dominante Engels zelfstandig het hoofd kon bieden. Celliers pleitte er dus voor om de taal van de ene voormalige koloniale machthebber, Nederland, te gebruiken om tegenwicht te bieden in de strijd tegen de talige dominantie van de meer recente onderdrukker, Groot-Brittannië.

Celliers' ideeën over de bruikbaarheid van Nederlandse literaire voorbeelden komen hier min of meer mee overeen. Anders dan zijn critici was hij het niet eens met de herderiaanse opvatting dat een jonge literatuur zich zo veel mogelijk naar

binnen moest richten om uiting te kunnen geven aan zoiets als de *Völksgesit*. Dit zou in zijn ogen stagnatie of zelfs regressie betekenen, terwijl het streven juist moest zijn om de Afrikaanse taal en literatuur en het hele Afrikaner volk, die zich nu nog in de periferie van het wereldgebeuren bevonden, aansluiting te laten vinden bij de dominante kultuur, die van West- Europa. Het gebruik van elementen uit een gevestigde literatuur zoals de Nederlandse zou hier vooralsnog behulpzaam bij kunnen zijn. Zodra de Afrikaanse literatuur haar bestaan veiliggesteld had en kon bogen op het begin van een literaire traditie, zou dit opzien naar buitenlandse voorbeelden vanzelf wel minder worden.

Navorsingsgenoot Universiteit van die Vrystaat

Bronnenlijst

- Bel, Jacqueline.** 1993. *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Besselaar, Gerrit.** 1914. *Zuid-Afrika in de letterkunde*. Amsterdam/Pretoria/Kaapstad: De Bussy/Holl.- Afr. Uitgevers-mij. v/h Dusseau & co.
- Bourdieu, Pierre.** 1992. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep.
- Britz, Etienne.** 1999. Die navolging van Guido Gezelle se “Twee horeen” deur Jan F.E. Celliers. *Vóortgang. Jaarboek voor de neerlandistiek*, 18: 7-20.
- Celliers, Jan F.E.** 1905. *Ons leesboek voor jong en oud*. Kaapstad: HAUM v/h. J. Dusseau.
- Celliers, Jan F.E.** 1907. Waarom leest de Afrikaner-Boer niet? *Groot Nederland*, 5(1): 72-82.
- Celliers, Jan F.E.** 1917a. Kuns en nasionale kuns, toespraak t.g.v. Dingaansdagviering te Assegaabosch, district Humansdorp, 16 desember 1916. *Die Burger*, 14 en 15 februarie.
- Celliers, Jan F.E.** 1917b. Brief J.F.E. Celliers aan E.C. Pienaar, 25 augustus 1917. Stellenbosch: Dokumentesentrum J.S. Gerickebiblioteek: 48/10/713.
- Celliers, Jan F.E.** 1918. Brief J.F.E. Celliers aan E.C. Pienaar, 20 maart 1918. Stellenbosch: Dokumentesentrum J.S. Gerickebiblioteek: 48/10/714.
- Celliers, Jan F.E.** 1919. Kuns in verband met nasionaliteit en geskiedenis. *Die Burger*, 7 juli.
- Celliers, Jan F.E.** 1924. *Ou Gawie en ander verhale en sketse*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Celliers, Jan F.E.** 1926. *Kritiek*. Manuscript lezing, in augustus 1926 gehouden te Stellenbosch. NALN: 189/5/091cel.
- Celliers, Jan F.E.** 1930. *'n Boodskap uit Suid-Afrika*. Pretoria: Preller-argief, TAB, State Archives.

- Celliers, Jan F.E.** 1933. *Kuns in lewe en kultuur. 'n Eenvoudige bespreking van enige grondbegrippe*. Kaapstad/Bloemfontein: Die Nasionale Pers Bpk.
- Celliers, Jan F.E.** s.d. *Afrikaans*. Manuscript lezing kongres Suid-Afrikaanse Vroue Federasie, Pretoria. NALN: 643/506.
- De Goede Hoop.** 1912. [Recensie Martjie]. 1 mei: 522-524.
- De Vooy, C.G.N.** 1913. Afrikaner taal en poëzie. *De Beweging*, oktober (gedateerd augustus): 1-37.
- Even-Zohar, Itamar.** 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1-2).
- Even-Zohar, Itamar.** 1997. Factors and Dependencies in Culture. A Revised Outline for Polysystem Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature*, 24: 15-34.
- Glorie, Ingrid.** 2004. "... Een reuzen-taak, die bijna 't onmogelijke vordert...": de boekenzendingen van het Algemeen Nederlandsch Verbond (1902-1927). *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 11(1): 41-64.
- Glorie, Ingrid.** 2012. "Uit die hart van die volk en tot die hart van die volk". Jan F.E. Celliers als volksdichter. *Literator* 33 (2). Art. #137, 11 pages. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v33i2.137>
- John, Philip.** 1998. Afrikaans Literature and (Metropolitan) Postcolonial Theory. Interrogations from the Margin. *Journal of Literary Studies*, 14(1-2): 18-35.
- Jongstra, Atte.** 1985. Een andere smaak onder koks en gasten? Een boeken top-99 uit 1891. In: Winkels, P.J.A. e.a. *Ten tijde van de Tachtigers. Rondom De Nieuwe Gids 1880-1895*. 's-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar: 131-136.
- Kamp, J.** 1914. Afrikaans pleidooi. *De Beweging*, augustus: 113-134.
- Kannemeyer, J.C.** 1996. Jan Celliers en die Stellenbossche professoraat. In: Kannemeyer, J.C. *Ontsyferde stene. Herinnerings, huldigings, herlesings en herbevestigings*. Stellenbosch: Inset-Uitgewers: 168-172.
- Koch, Jerzy.** 2001. Celliers se "Uitkyk" in Pole. Doelbewuste of toevallige parallelle tussen *Martjie* van Jan F.E. Celliers en *Pan Tadeusz* van Adam Mickiewicz? *Literator*, 22(1): 39-66.
- Lammers, J.C.** 1985. *Kent gij dat volk vol heldenmoed? Nederlandse onderwijzers en boeken in de Zuid- Afrikaanse Republiek en hun invloed op het Afrikaner-nationalisme, 1880-1900*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Vrije Universiteit, Amsterdam.
- Nienaber, P.J.** (red.). 1947. *Afrikaanse skrywers aan die woord*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.
- Nienaber, P.J.** (red.). 1951. *Jan Celliers. Ons Volksdigter*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Oberholster, A.G.** (ed.). 1978. *Oorlogsdagboek van Jan F.E. Celliers 1899-1902*. Pretoria: RGN.
- Pienaar, E.C.** 1919. *Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*. Amsterdam: De Bussy.
- Rompel, F.J.L.** 1911. Afrikaansch en Afrikaansche letterkunde. *Die Brandwag*, 1: 527-529, 567-570 en 599-602.

- Schepers, J.B.** 1909. Een nieuwe loot van de Nederlandse stam in bloei. *De Nieuwe Gids*, juli: 39-43.
- Schoeman, Karel.** 1998. *Merksteen. 'n Dubbelbiografie*. Kaapstad/Pretoria/Johannesburg.
- Schutte, G.J.** 1986. *Nederland en de Afrikaners. Adhesie en aversie*. Franeker: T. Wever.
- Van Halsema, J.D.F.** 1995a. In verwachting van de nieuwste mens: Nederlandse literatoren rond 1900 over Zuid-Afrika. In: Hattingh, M. en H. Willemse (red.). *Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde*. Belville: Afrikaanse letterkundevereniging: 381-392.
- Van Halsema, J.D.F.** 1995b. "Een ander en beter menschesoort". De Boerenoorlog (1899-1902) in het denken van Albert Verwey. *Voortgang. Jaarboek voor de neerlandistiek*, 15: 189-248.
- Van Heusden, Barend.** 2001. *Literaire cultuur. Handboek*. Heerlen/Nijmegen: OUNL/SUN.
- Van Winter, P.J.** 1937-1938. *Onder Krugers Hollanders. Geschiedenis van de Nederlandsche Zuid- Afrikaansche Spoorweg-Maatschappij*. Amsterdam: De Bussy (2 delen).
- Verwey, Albert.** 1913. De poëzie van Zuid-Afrika. *De Beweging*, november: 113-127.
- Willemse, Hein.** 2001. *Om te leef in Afrika: Oorlewing, saambestaan en die Suid-Afrikaanse letterkunde*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Note

- Overigens beheerste Celliers ook nog twee andere talen. Frans had hij al op jonge leeftijd van zijn grootvader geleerd (zijn vader stamde uit een Hugenotenfamilie; zijn opa aan moederskant was een zendeling van het Parijse Zendingsgenootschap). Duits had Celliers zichzelf aangeleerd: "[E]k het 'n soldate-roman van Hackländer in hande gekry en sommer begin lees, met 'n woordeboek. Toe ek klaar was, was ek oor die dam, altans wat lees en verstaan betref." (Nienaber, 1947: 35). De Franse en de Duitse literatuur bezorgden hem "weer nuwe en grootse openbaringe" (Nienaber, 1947: 35; vergelyk Celliers, 1918).
- In een vergelyking van Gezelles "Twee horens" en Celliers' "Die ossewa" concludeert Etienne Britz dat Celliers Gezelles voorstelling in verskillende opzichten emuleert. Zo zou Celliers' evocatie van het landschap schilderachtiger zijn dan die van Gezelle, waarbij de verwyzingen naar stof en hitte worden gebruik om het lijden van de ossen relêf te geven. Britz (1999: 13) suggereert dat de ossen bij Celliers fungeer as metafoer voor die ideaal- tipiese Afrikaner. Niet alleen zijn ossen die "historiese trek- en werkdier van Suid-Afrika", "[a]llerlei deugde wat met die tradisionele, landelik-Calvinitiese Afrikaner geassosieer word, is in 'Die ossewa' ingeskryf as kwaliteite van die osse, byvoorbeeld swygzaamheid, stille volharding, harde werk en die dra van verantwoordelikheid, uithouvermoë onder die moeilike natuurlike omstandighede van Suid-Afrika, verbintenis en oorgawe aan die land tot aan die dood op 'n 'ver veld' ".
- Ditgevoel van verwantskap kom tbyvoorbeeld tot uiting in een geleghedsgedicht van Celliers (1930) by die

viering van de honderdste geboortedag van Gezelle in 1930, gericht tot de “Stam- en Taalgenote in Vlaandere”:

’n Boodskap uit Suid-Afrika

by geleentheid van die eeufes van Guido Gezelle (1830-1930)

Stam- en Taalgenote in Vlaandere:

’n Warme broederhanddruk aan U van ons uit Suid-Afrika!

Ons besit en ken en waardeer, met U, een van die allerkosbaarste

Besittinge van ons Dietse Kultuur en van die Mensheid.

Gezelle! Wat roep die naam ons nie voor die gees nie?

Gezelle, – in eie oog ’n krukkerige swakke riet; dog waarin
die tale Gods ruis!

Gezelle, – ’n nederige ‘skrywerke’, dog skrywende, in elke gedig,
‘den heiligen name van God’.

Gezelle, by wie die liefde vir God en Sy skepsele één was – elke oomblik
’n skone nuwe verrassing vindende, – “t zy in sterren, ’t zy in bloemen’.

Vlaamse Broeders, vrees dan nie: Miskenning en teëwerking het *hom* nie

Uitgedelg nie; net so min sal dit U skaad, as U weg met Gezelle en sy God is.

Gezelle! Ons besef dat so een die geheim van ’n vreugdevolle toekoms had, en ons
die weg daarheen op eenvoudige en klare wyse aangedui het, –
dit was geen geheim nie.

4. Ik ben het dus *niet* eens met Britz (1999: 14), waar deze opmerkt dat de calvinistische Celliers de “vreugdevolle erns” van Gezelle, zoals die tot uitdrukking komt in diens gedicht “Als de ziele luistert”, niet kon navolgen.
5. Zie bijvoorbeeld het gedicht “Bome” uit de bundel *Die saaiër en ander gedigte* (1918), dat niet alleen qua thematiek (de natuur als spiegel van Gods aanwezigheid), maar ook door het spel met klankherhalingen en ritme sterk aan Gezelles werk doet denken.
6. De Bantoetalen werden door Celliers nergens als een bedreiging voor het Afrikaans aangemerkt en blijven daarom buiten beschouwing.
7. Zie ook Celliers 1919: “Omdat die Afrikaner hom nou so tussen die twee groot tale van die skool en die kerk en die boeke, ’n mindere voel in sijn taal, volg dit vanself dat hij hom ook als mens ’n mindere voel tussen die mense wat die twee groot beskaafde tale gebruik. En omdat hij sig ’n mindere voel, gaan hij die na-aap wat hij als sijn meerdere beskouw.”
8. Hetzelfde onderscheid ligt ten grondslag aan de eerder aangehaalde correspondentie met Schoonees (Nienaber, 1951: 82-91).

“Dit innerlijk bedrijf, verzinnelijkt” T.T. Cloete en J.H. Leopold

Heilna du Plooy

“Dit innerlijk bedrijf, verzinnelijkt” [“This internal trade, made sensory”]: T.T. Cloete and J.H. Leopold

T.T. Cloete, who was an established literary scholar when he made his debut as a poet, is often described as “a poet’s poet” on account of his intense awareness of poetic form and the “co-existence” of content and form in his work. In 1959, twenty years before the publication of his first volume of poetry, Cloete wrote an academic essay, “J.H. Leopold on dreaming thought”, on the poetics, specifically the relation between content and form, of the Dutch poet J.H. Leopold (1865-1925). Although Cloete’s poetry is regarded as postmodernist and intertextually complex and although the two poets stand far apart in time and space, they share important poetical views. In this article Cloete’s analysis of Leopold’s poetry in the 1959 essay is used as point of departure to analyse and compare selected poems with the aim of discussing the similarities and resemblances between the poetics of the two poets.

1. Inleiding

T.T. Cloete kan beskryf word as ’n digter wat “inklusief” dink en skryf. Hy is deurgaans gelyktydig met sowel die digterlike proses as die inhoud van die gedig gemoeid, en die digterlike tegniek is vir hom die instrument deur middel waarvan die digter ’n unieke menigvuldigheid kan konkretiseer sodat kommunikasie moontlik word. Op grond van die fynsinnige en vindingryke tegniese afgerondheid van sy verse word hy dikwels beskryf as ’n “poet’s poet”, en ander digters het dikwels selfs meer waardering vir sy werk as kritici (Hambidge, 2012; Pieterse, 2001).¹

Omdat Cloete vir die grootste gedeelte van sy lewe ’n dosent in die letterkunde en literatuurwetenskap was,² is dit begryplik dat hy ’n bewuste, byna wetenskaplike benadering tot die gedig en die digpraktyk sal hê,³ maar as ’n mens sy essays en artikels oor die literatuur nagaan, blyk uiteensaglik dat hy altyd op soek was en is na die onbegryplike dimensie van die bekoring en krag van die poësie as bedryf en as literêre vorm van kommunikasie. Deur herhaaldelike verwysings daarna word ’n besonder sterk klem geplaas op juis die onbeskryfbare aard van die werking en uitwerking van die literatuur en spesifiek van die poësie.

In 1959, 21 jaar voordat hy op 56-jarige ouderdom debuteer as digter, publiseer T.T. Cloete ’n essay met die titel “J.H. Leopold oor die dromende denke” in die *Tydskrif vir Wetenskap en Kuns* (Cloete, 1959: 91-117). Die sentrale argument in die stuk omskryf en ontwikkel die siening dat in die gedig vorm en inhoud “koëkstensief” is. Verskillende aspekte van die verhouding tussen vorm en inhoud word ondersoek om hierdie siening van die poësie te ondersteun. Cloete toon aan hoe in verskeie gedigte van J.H. Leopold

die gedig op sowel die digterlike denkproses en die ontplooiing van die gedagte as die inhoudelike gedagte self gerig is. Wat Cloete dus doen in sy essay is om die implisiete poëtikale uitsprake wat in Leopold se verse voorkom, te gebruik as die uitgangspunt vir 'n eie siening van die poësie. Soos wat Cloete se gebruik is, word die stellings wat hy maak, verder afgelei uit en ondersteun deur verwysings na poëtikale uitsprake van 'n omvattende groep digters in Afrikaans, Nederlands, Engels en Frans, maar daar is ook talle verwysings na die literatuurwetenskaplike opvattinge van die tyd. Leopold se siening van die poësie word ook in verband gebring met Freud se beroemde opstel oor die verband tussen kreatiewe denke en drome. Cloete beredeneer en bespiegel dan oor die prosesse, die inhoud en die vorme waardeur en waarin die digterlike “droom” aanleiding gee tot 'n gedig. Cloete betuig in hierdie essay sy instemming met sowel Leopold se poëtikale opvattinge as Freud se psigoanalitiese opvattinge oor die gedig as die geïntegreerde produk van 'n geïntegreerde proses.

In hierdie artikel wil ek spesifiek ondersoek instel na die deurwerking van J.H. Leopold se poëtika in Cloete se oeuvre, nie net omdat Leopold se werk 'n bepalende rol in bogenoemde essay speel nie, ook nie net omdat Cloete so dikwels na Leopold verwys in ander literatuurwetenskaplike en literêr-historiese artikels nie, ook nie net omdat Cloete in gedigte spesifiek na Leopold verwys en selfs gedigte direk oor Leopold geskryf het nie, maar omdat die poëtikale opvattinge wat uit Leopold se oeuvre afgelei kan word, stilisties en tematies in baie gedigte in Cloete se oeuvre resoneer. Dit gaan dus in dié artikel spesifiek om die verhouding tussen Cloete en Leopold soos dit uit die gesprek tussen die gedigte self na vore kom, en daarom word daar nie uitvoerig ingegaan op die literêr-historiese en teoretiese aspekte van die verband tussen die digters nie.

2. Cloete en die Nederlandse digkuns

Vooraf moet dit duidelik gestel word dat Leopold nie as dié of die enigste belangrike invloed op Cloete se digterskap beskou kan word nie. Cloete is by uitstek 'n digter wat met ander digters en hulle poëtikale opvattinge in gesprek tree en wat deurlopend oor filosofiese en teoretiese aspekte van die digkuns en die digterlike praktyk nadink.⁴ In talle gedigte kom die name van ander digters uit verskillende tale voor: Daar is velerlei verwysings, van direk tot uiters subtiel, na gedigte en ander literêre werke in titels, subtitels en in die gedigte self. Hierdie teoretiese en filosofiese interesse blyk uit essays en geskrifte wat tot onlangs uit Cloete se pen verskyn het.⁵ Dit is egter wel so dat Leopold duidelik aantoonbaar deurlopend 'n gespreksgenoot in Cloete se oeuvre is, en verskillende literêre studies verwys ook na hierdie besondere verhouding met Leopold as digter en met Leopold se poëtikale bemoënis in gedigte en in ander geskrifte (vergelyk onder meer Hambidge, 2007; Robinson, 1998).

Cloete se belangstelling in Leopold is deel van die besondere band wat hy het met die Nederlandse digkuns in die algemeen. In die bundel *Idiolek*, in 'n afdeling met die

titel “transkripsie”, verskyn daar ’n gedig met die titel “Leopold” (Cloete, 1986: 63) wat verder aan in hierdie artikel van nader beskou sal word. In dieselfde afdeling in *Idiolek* is daar ook gedigte met die volgende titels: “Hooft”, “Nijhoff”, “Leipoldt” en “Ballade van die digter”, met as subtitel “Werumeus Buning” (Cloete, 1986: 62-67). In sy onderrig van die Afrikaanse en Nederlandse literatuur, tydens die verblyf in Nederland vir sy doktorale studie (1949-1953) en twee latere uitgebreide navorsingsbesoeke aan Nederland (in 1963 en 1973) het Cloete vanselfsprekend deeglik vertrouwd geraak met die Nederlandse literatuur. Dit is daarom vanselfsprekend dat, net soos die Afrikaanse literatuur, die Nederlandse literatuur vir hom ’n natuurlike leerskool en verwysingsveld sou wees.⁶ Hierdie stelling word gerugsteun deur talle gedigte en verwysings in gedigte wat die Nederlandse literatuur en spesifieke Nederlandse digters en skrywers betrek. Ek verwys na enkele voorbeelde.

In *Angelliera* (1980: 72) is daar die gedig “Voorskrif” waarin die digter wenke gee vir ’n eenvoudige, gesonde lewe. Hy eindig die gedig met ’n driereëlige strofe waarin ’n speelse verwysing na Boutens vervat is:

wees anoniem verag roem en smaad
 wat nie van Jan Rap kom nie sê Boutens
 kom van sy maat

Die gedig “Harba lori fa” in *Angelliera* (Cloete, 1980: 11), waarin die digter die vreugdes van gesinsliefde beskryf, het een van Cloete se bekendste gedigte geword. Die titel verwys na die Middeleeuse gedig “Eens meinsmorgens vroe” van Jan I, hertog van Brabant (1254-1294) (Antonissen, 1986: 56), waarin hierdie frase in die refrein voorkom. Hoewel daar verskil van mening oor die presiese herkoms en betekenis van die frase bestaan en daar meermale aangeneem word dat dit eintlik niks beteken nie en gewoon ’n refrein van mooi klanke is, is daar ook die opvatting dat dit afgelei is van “l’herbe fait des fleurs” (“herba flors fa”) wat beteken “het kruid staat in bloei” (die gras skiet vol blomme/die boom staan in bloei) (Strydom en Ohlhoff, 1985: 69). Daar is ook die verklaring van Van den Boogaard (Strydom en Ohlhoff, 1985: 69) wat die frase vertaal as “die oggend het vir hulle [die geliefdes] gekom”, wat die gedig eksplisiet binne die hoofse minneliriek plaas. In Cloete se gedig word sy vrou en kinders se name klankmatig vervorm en vermeng met plantname, en die digter sien sy vrou en kinders as ’n veld of tuin vol blommende plante en bome. Die refrein word gebruik op ’n manier wat al die betekenis wat hierbo gegee is, assosiatief betrek: Dit het te make met die bome wat bloei (soos die jong olyfboomplante van Psalm 128) sowel as die nuwe groei en blomme van allerlei plante, maar aan die basis daarvan staan die geliefdes uit wie se liefde die kinders as nuwe bloei voortgekom het. Die toekomst van die geliefdes, die nuwe dag, bestaan egter nie net vir die geliefdes self nie, wel en sekerlik ja, maar die geliefdes leef voort in hulle kinders.

Daar is ’n soort gemaklikheid in hierdie verwysings na ou en nuwe Nederlandse

tekste wat spreek van die digter se vertrouwdheid met die aard, herkoms en konteks van die verwysings. Dieselfde geld die bekende herdigting, oftewel herbenutting van die struktuur en basiese gedagtegang, van Nijhoff se “Impasse” (Cloete, 1982: 23)⁷ en ook die gedig wat op “Impasse” volg in die bundel *Jukstaposisie*, wat die reël, “... vangt de fluitketel te fluiten aan” uit “Impasse” as subtitel gebruik. Die bundel *Allotroop* (Cloete, 1985: 139) word afgesluit met ’n improvisasie op die bekende reël uit Achterberg: “met dit gedicht vervalt het vorige niet”.

Cloete se Nederlandse verwysingsraamwerk sluit ook die kulturele erfgoed van Nederland in, byvoorbeeld in gedigte soos “Vroue van Vermeer” en “Ou man Van Gogh” in *Driepas* (Cloete, 1989: 38, 128). In “Vroue van Vermeer” word daar ’n diepsinnige interpretasie gemaak van tipiese eienskappe van Vermeer se skilderye, spesifiek die interieurs waarin vroufigure voorkom, en opmerklik word daar ook hier op die tiperende eienskappe van Vermeer se werk as skilder gewys. Cloete stel duidelik intens belang in die tegniek en die vakkundige implikasies van kreatiewe prosesse, meer as in die blote inhoud van die kunswerk wat hy as objek vir sy gedig neem. “Ou man Van Gogh” verwys na die skildery van Van Gogh met die titel “Zittende man (het hoofd steunend op de vuisten) op de drempel van de eeuwigheid”, soms ook genoem “Oude man met smart”, ’n olieverskildery van 1890 wat gebaseer is op ’n gelyknamige litografie uit 1882.⁸ Hierdie skildery van ’n ou man in ’n staat van wanhoop is voltooi twee maande voor Van Gogh se dood. Cloete se gedig gaan interpretatief met die skildery om en suggereer dat ’n werklik intense belewenis soos die diep terneergedruktheid van die ou man in die skildery, liggaamlik sowel as geestelik van aard is en dat dit is wat die skilder vasvang in sy skildery.

Twee laaste voorbeelde is twee gedigte uit die bundel *onversadig* (Cloete, 2011). In “ontkenning van Boutens, Goede Dood” (Cloete, 2011: 72) dig Cloete téén Boutens in, en waar Boutens die wete van die dood as ’n singewende roepstem beskou, is hierdie mooi belofte van die dood vir Cloete “’n gruwelike leuen”.⁹ In “’n wiegelied vir alle kinders” (Cloete, 2011: 80) word die refrein uit die gedig “ons ghenaket die avontstar” (Antonissen, 1986: 82) gebruik om die universaliteit van die liefde waarmee ’n baba vertroetel word, ongeag die status en die plek van sy geboorte, uit te beeld:

Of ’n kind gebore word in Groote Schuur
 of op ’n vloermat onder dakgate en gate in die muur,
 in Baragwanath, die liefde vou ’n kind in ’n wiegie toe,
 susa ninna susa noe.

Die refrein “susa ninna susa noe” kom uit hierdie baie ou gedig en leef in talle herhalings en improvisasies voort. Waar die gedig inhoudelik daarna verwys dat die liefde vir ’n nuwe baba oral dieselfde koesterende aard vertoon, toon die tydloosheid van die refrein aan dat die vreugde en liefde by ’n geboorte nie net plek nie, maar ook tyd oorskry. Alle moeders uit alle tye sing sussende liedjies vir hulle nuwe babas. Die

refrein werk dus ikonies en bewerkstellig deur die blote aanwesigheid daarvan in die gedig die transendering van tyd. Die subtitel van die gedig "(D.J. Opperman en J.H. Leopold sing saam op die agtergrond)" verwys na die gedig "Kersliedjie" van Opperman (1987: 195),¹⁰ waarin die geboorteverhaal van Christus verplaas word na Distrik Ses en 'n eksplisiet Suid- Afrikaanse sfeer, en na Leopold se gedig "Kersliedjie", een van die "Zes Christusverse" (Leopold, 1951: 12). In beide gedigte word die geboorteverhaal van Christus so vertel dat dit plek en kultuur oorskry, wat ook is wat die digter van " 'n wiegelië vir alle kinders" wil illustreer, en hy doen dit nie deur dit te sê nie, maar deur die plekke van geboortes uit te beeld en deur die refrein te toon dat hierdie liefdevolle ontvangs van kinders ook geld vir alle tye:

Laat de luiken geloken zijn
wiege wiegele weine
en de stilte onverbroken zijn
wiege wiegele wee.

Dit blyk dus dat die talle verwysings na Nederlandse digters en poëtikas in Cloete se teoretiese werk en in sy eie verse nie net napastry of vertoon is nie, maar dat hy inderdaad met hierdie kunstenaars en hulle poëtikale opvattinge vertrou is en dat hy 'n lewenslange gesprek met skrywers en idees uit die Nederlande voer. Nie net in "J.H. Leopold en die dromende denke" (Cloete, 1959) nie, maar ook in *Wat is literatuur?* (Cloete, 1984) is die hele betoog deurtrek van verwysings en toeligting uit die Nederlandse literatuur, veral waar dit by die voorbeelde kom. Name wat meermale voorkom is Kloos, Gorter (veral *Mei* word telkens betrek), Marsman, Nijhoff, Henriëtte Roland-Holst-Van der Schalk, Revijs, Cats en Vondel, maar die naam wat wel die sterkste figureer in beide publikasies is dié van J.H. Leopold.

3. T.T. Cloete en J.H. Leopold

Die belangrikste aspekte van Leopold¹¹ se digterlike opvattinge en praktyk wat Cloete onderskryf en in sy eie digterlike praktyk beoefen, is die onverklaarbare onwillekeurigheid van die ontstaan van 'n gedig, die ontwikkeling van 'n gedagte wat soos 'n droom sy eie loop neem. Verder is daar die idee dat die gedig van homself en sy eie ontwikkeling as gedig bewus is en dit in sy vorm weerspieël. Dit lei beide Leopold en Cloete daartoe om die eenheid en samehang van poëtiese inhoud en vorm as essensieel tot die poësie te beskou. Cloete beskryf daarom die gedig as 'n teks waarin die multivalente semantiese inhoud optimaal geaktualiseer word juis deurdat die poëtiese teks self op die voorgrond kom staan en aandag afdwing, nie ter wille van homself nie, maar ter wille van die kommunikasie (Cloete, 1959). Hierdie siening sluit natuurlik aan by die heersende literatuurbeskouing van die tyd van publikasie van Cloete se essay oor die dromende denke, naamlik 1959 toe die teksimmanente benadering tot die literatuur en

die literatuurstudie oraloor nog in volle swang was. Hierdie literatuurbeskouing spreek ook nog gedeeltelik mee in *Wat is literatuur?* uit 1984 as Cloete hom beroep op onder meer Kant se “belangelose welgevalle” (Cloete, 1984: 28), Ezra Pound se terme “logopoeia” (wat verwys na taal wat spesifiek met meerdere betekenis toebedeel is), “phanopoeia” (wat verwys na die beeldrykheid van literêre taal) en melopoeia (verwysende na die klankrykheid van literêre taal). Cloete (1984: 32) haal Heidegger soos volg aan om saam te praat oor die doelbewuste en gemanipuleerde taal van die literatuur:

Zwar gebraucht auch der Dichter das Wort, aber nicht so wie die gewöhnlich Redenden und Schreibenden die Worte verbrauchen müssen, sondern so, dass das Wort erst wahrhaft ein Wort wird und bleibt.

’n Mens kan in hierdie twee teoretiese stukke van Cloete die uitwerking (in 1959) en nawerking (in 1984) van die teksimmanente benadering van die New Criticism (Pound, Beardsley en Brooks), die Russiese Formalisme en die Deutsche werkimmanente Methode (Kayser en Ingarden) raaksien, maar daarby kom ook dat Cloete Mukařovský se siening van de-automatisering kwalifiseer deur te beklemtoon dat die de-automatisering en literariteit nie alleen die kommunikasie van die gedig bepaal nie, want vir Cloete moet die gedig uit sy eie kokon breek om te kan kommunikeer (Cloete, 1984: 33). Hoewel ’n literatuurbeskouing wel uit die teoretiese stukke afgelei kan word, moet mens hierdie sienings van Cloete ook binne die tydsraamwerk waarbinne dit geskryf is, plaas en verstaan. Dit gaan in beide stukke verder nie daarom dat ’n teksgerigte benadering tot die literatuur verduidelik of gepropageer word nie, want die klem val op poëtikale uitsprake van skrywers om daaruit afleidings te kan maak oor hoe digters werk en dink en hoe hierdie kennis daartoe kan lei om insig in kreatiewe prosesse en in die poësie as verskynsel te verkry. Cloete word dan ook deurgaans deur dáárdie eienskappe van die literatuur geboei wat juis tydgebonde sieninge oorskry, wat skynbaar tydloos is in die wyse waarop hulle steeds aanspraak maak op lesers (vergelyk Cloete, 2007).

Daar kan waarskynlik ook indirek ’n verband gelê word tussen die literêre beskouings van die laat vyftigerjare in Suid-Afrika en Leopold se digterlike styl as ’n mens besprekings van Leopold se posisie in die Nederlandse literatuur in ag neem. Leopold debuteer in 1893 en sy werk bring vernuwing ná die “stemminge”, die verheerliking van die kunstenaar se verhewe passie en die ideaal van die “kuns ter wille van die kuns” van Kloos en die Tagtigers. Sy werk is ook veel meer konkreet as die sensitivisme van Boutens (Van Halsema, 1998: 523). Leopold was egter nie ’n digter wat heeltemal gemaklik binne ’n bepaalde stroming vasgevang kan word nie. Volgens Dorleijn (1998: 631) was daar ’n “indrukwekkende” lys vooraanstaande tydgenootlike en latere skrywers wat Leopold, bekend as die klassikus uit Rotterdam, se werk aangeprys het, insluitend Kloos, Gorter, Boutens, P.N. van Eyck, A. Roland Holst, Bloem en Nijhoff. Leopold se uniekheid as digter word ook geïllustreer in die beskrywing wat Dorleijn (1998: 630) gee van die erbetoon wat Leopold ontvang met sy sestigste verjaarsdag

in 1925: “in 1925 leek Leopolds naam opeens op de lippen van heel smaakmakend Nederland te liggen”. Leopold se werk was vir die jong avant-gardistiese modernistiese digters van die twintigs hoogs aanvaarbaar, al het dit grootliks van hulle eie styl verskil. Meer nog, volgens Dorleijn (1998: 631) is Leopold nie net bewonder en geloof nie, maar inderdaad nagevolg. Marsman het selfs in ’n gedig met die titel “Leopold” die volgende loftuiting uitgespreek:

zoo’ voormaals God een jonge wereld riep
– een duister vocht tot grootsch kristal gestol –
die in de lendenen der chaos sliep,
zoo déze Leopold,
die Cheops
schiep.

Hieruit, uit die tydgenootlike literêre verskynsels van die vroeë twintigste eeu in Nederland en Wes-Europa in die algemeen en uit die mening van die jong modernistiese digters in Nederlands, kan ’n mens aflei dat Leopold se digkuns heeltemal gemaklik met die opvatting van die teksimmanente beskouings versoen kan word. Sy werk sluit dan ook aan by die modernistiese poësie wat deur die sterk manifestasie as ’n literêre stroming in die eerste dertig jaar van die twintigste eeu die toon aangegee het en tot minstens in die begin van die tweede helfte van die twintigste eeu as maatstaf vir die poësie sou geld (vergelyk Du Plooy, 1995).

Dit moet hier duidelik gestel word dat hierdie artikel nie primêr oor literêr-historiese plasing of die uitdieping van teoretiese benaderinge gaan nie, maar eerder wil wys hoe hoog Cloete in sy teoretiese werk en in sy eie kreatiewe werk die poëtikale uitsprake van ander digters, en veral van Leopold, ag. Hierdie poëtikale uitsprake hou vanselfsprekend verband met die historiese strominge waarbinne die digters gewerk het en werk, maar die klemplasing verskil, veral as ’n digter se poëtika in verband gebring word met sy digterlike praktyk.

Wat egter ook duidelik blyk uit die pogings om Leopold literêr-histories te plaas, en veral uit Cloete se ondersoek van Leopold se oeuvre in die artikel waaroor dit hier gaan, is dat hierdie digter, ten spyte van aansluiting by bepaalde strominge, gesien kan word as een van daardie digters wat “buite tyd” lê sodat sy statuur nie gebonde is aan sy posisie binne ’n literêre groep of stroming nie. Cloete bevind hom dus in 1959 en vandag nog in goeie geselskap as hy bemoeienis maak met Leopold se poëtikale opvattinge en digpraktyk.¹² Dit is ook belangrik om te onderskei tussen die prinsipiële standpunte uit Leopold se werk wat Cloete bewonder en aanprys en as aanleiding tot ’n poëtikale gesprek gebruik en die inhoudelike meer tydgebonde tematiese en tegniese aspekte van die oeuvres van beide digters. Wanneer Cloete 21 jaar ná 1959 debuteer, word sy werk as vernuwend binne die Afrikaanse literatuur beskou en word sy gedigte vir hulle tematiese en tegniese eiesoortigheid aangeprys (Pretorius, 1998: 339-340;

Viljoen en Wolfaardt- Gräbe, 2009: 505-506). Hoewel Cloete teksgerig noukeurig met sy verse omgaan, is sy werk tematies uitwaaiend, en die inherente intertekstualiteit gee aan die oeuvre as geheel 'n sterk postmodernistiese kleur.¹³

Vanselfsprekend is nie al Cloete se gedigte in verband te bring met Leopold se gedigte of opvattinge nie, maar Cloete is wel in so 'n mate geboei deur Leopold se werk en idees dat dit in van sy gedigte bly resoneer, asook in sy akademiese werk. Die gedig waarin Leopold direk deur die titel aangedui word, naamlik “Leopold” in *Idiolek* (Cloete, 1986: 63), is dan ook 'n metapoëtiese gedig wat met Leopold in gesprek tree, nie deur direkte verwysing nie, maar deur indirek en op 'n subtiële manier 'n gedig van Leopold sowel as sy poëtikale opvattinge te herdig en so 'n intertekstuele gesprek aan te stig. Leopold se idee van die dromende denke as beide die aanleiding tot die gedig en die dryfkrag wat as transformerende agent tot die verwerkliking van die gedig lei, is die intertekstuele agtergrond van Cloete se gedig en stel hom in staat om 'n eie poëtikale stelling te maak:

Leopold

die ligte
 en die vergesigte
 van hemel en aarde die swart
 van die grond en stralende wolke verward
 bewegende mense strome
 water ploë ou bome
 voor ou huise die verkeer
 op die paaie die weer en onweer
 die ganse heeal
 is daar ter wille van 'n taalkristal

In die gedig gaan dit daaroor dat van alles wat bestaan, ongeag die aard of plek of waarde daarvan, poësie gemaak kan word. Trouens, die dinge “is daar ter wille van 'n taalkristal” en uit hierdie stelling kan bepaalde afleidings gemaak word. Dit gaan nie net daaroor dat die digter uit alles wat bestaan poësie kan maak nie, maar ook en veral word daar in die gedig geïmpliseer dat die dinge tot bestaan kom onder 'n blik wat die essensie daarvan uitlig. Daar word waargeneem met 'n blik wat nie bloot registreer nie, maar wat soekende en “dromend” na die dinge kyk sodat hulle kan “kristalliseer”. Die objekte van die proses is nie beperk nie: Dit kan abstrak en onkenbaar wees soos die “ligte en die vergesigte”, dit kan hemels of aards wees, dit kan mense of waterstrome of selfs 'n praktiese ding soos 'n ploeg wees. Ou bome voor ou huise kan sekerlik verhale van die verlede oproep en kan dus 'n verbeeldingsvlug ontlok, maar ook oor die pragmatiese dinge soos die verkeer en die paaie kan nagedink en gedig word. Al die dinge is, maar hulle word sinvol deur 'n spesifieke soort belewenis en veral deur die materiële of gekonkretiseerde representasie daarvan in die gedig.

Die waarneming word dus getransformeer deur besinning en intuïtiewe invoeling en dit lei tot 'n proses van gestaltegewing waarvan die resultaat 'n "taalkristal" is. Hier word in praktyk gestel wat Cloete (1984: 11) in *Wat is literatuur?* skryf:

Die argument is dat dit wat iets tot 'n kunswerk maak [...] nie in die objek self geleë is nie, maar in die manier waarop daarmee omgegaan word.

Die gedig illustreer hoe die verskillende poëtiese middele saamwerk. Ten spyte van 'n baie onreëlmatige versvorm, met kort en lang reëls en frases wat deur "oop plekke" geskei word, vertoon die gedig 'n reëlmatige rympatroon van paarsgewyse rymende reëls, "ligte" en "vergesigte", "swart" en "verward", "strome" en "bome, "verkeer" en "onweer", "heelal" en "taalkristal". Waar die strofevorm dus uitwaai en verstrooi (soos ook die gedagte-inhoud van die gedig beweer dat alle verstrooide dinge in die gedig bymekaargebring kan word), werk die rym samebindend, en die kontras tussen hierdie twee kragte van uitwaaiing en binding bewerkstellig spanning in die versreëls. Die rym is nie opvallend nie, want dit word verdoesels deur die wisselende verslengtes en ook deur die enjambemente. Sintakties-tipografies word frases deur die versreëlsekeidings onderbreek, maar die versreëlbreuk word ook gerelativeer omdat die leser die frase wil voltooi. Die oog gly dus in die enjambement oor die versreël se einde en die rymklank heen. Die rymwoorde word só verskuil maar bly wel werkzaam deur die klankbindinge wat hulle daarstel sonder om as sodanig te opvallend te raak. Verder word die vers ook deur diffuse klankverspreiding gebind, in reëls en ook in die vers as geheel. In reëls 3 en 4 word die *a*-klank en die *aa*-klank herhaal in "aard", "swart", "stralende" en "verward", en in die laaste twee reëls is hierdie klanke weer eens prominent in "ganse heelal", "daar", "van" en "taalkristal".

Daar is dus klankmatige herhalings en, wat ek net kan beskryf as klankmatige ritmes, wat op 'n subtiële vlak meewerk om die gedig tot 'n samehangende eenheid te bind. Dit is dan ook die kernwoorde in die konseptuele inhoud van die gedig wat telkens in die rymposisie te staan kom.

Dit is vir my egter ook duidelik dat die tegniek nie net as sodanig die inhoud van die gedig dra en vooropstel nie, maar dat dit ook 'n poëtika illustreer, naamlik dat 'n samehang tussen uiteenlopende dinge gevind en hier in die gedig sigbaar gemaak word. In *Wat is literatuur?* skryf Cloete (1984: 22):

'n Belangrike eienaardigheid van die literatuur is sy sogenaamde totale of saamgestelde kommunikasie, dit wil sê: alle samestellende elemente in die literêre werk kommunikeer op 'n geïntegreerde manier; hulle praat almal saam, almal sê saam dieselfde sê.

Wat die gedig "Leopold" beweer, is nie net dat van alle dinge poësie gemaak kan word nie, maar ook dat die gedig in sy materialiteit en sintuiglike waarneembaarheid 'n taalkristal maak en is. Dit stem merkwaardig ooreen met Leopold se beskrywing

van die aanleiding tot en dryfkrag in die poëtiese proses in “Oinou hena stalagmon” (Leopold, 1951: 118):¹⁴

deze ijver,
dit innerlijk bedrijf, verzinnelijk
als een beweging, deze denkenpolsslag,
naar welke verten mag hij zijn getogen
en tot in welke streken loopt hij uit
zich zelf vervolgende?

Cloete se gedig “Leopold” sluit egter inhoudelik direk aan by die gedig “Regen” van Leopold (1951: 83). In Leopold se gedig gaan dit oor die reën wat verbygetrek het sodat “de opgestapelde, rond-/gewelfde wolken” op die horison lê en die lug se “kille blaww” asof gladgespan oorbly. Teen die ruit bewe ’n druppel water “in het kille licht”, en alles, “de blinking en het vergezicht,/van hemel en van aarde, akkerswart,/stralende waters [...] het verward/beweeg van menschen [...] de oude boomen/voor huis en hof”, weerkaats trillend in die druppel. Die gedig sluit so af:

[...] en over hen de glans
der daggeboort, de diepe hemeltrans
met schitterzon, wereld en ruim heelal:
het is bevat in dit klein trilkristal.

Cloete gee openlik erkenning aan Leopold met die titel van sy gedig en hy gebruik elemente uit Leopold se vers vir sy eie poëtiese stelling. Die vorm en die formaat van die gedigte verskil radikaal, maar daar is in albei verwysings na die lig en vergesig, die hemel en die aarde, die verward bewegende mense en gewone dinge. Cloete herdig en herdroom die inhoud van Leopold se gedig tot ’n nuwe gedig met ’n gans ander vorm en formaat en ander poëtiese middele waarin die fisiese werklikhede van die Suid-Afrikaanse landskap ook herkenbaar is. Die mooiste element in die spel wat Cloete met Leopold aangaan, is egter dat in albei gedigte daar na iets verwys word waarin alles, eintlik die heelal, saamgetrek word. By Leopold is dit in die “trilkristal” van die waterdruppel waarin alles bevat word, waarskynlik sowel ’n verwysing na die fisiese weerkaatsing van werklikheidsdinge in die waterdruppel, maar sekerlik ook ’n suggestie van die werking van die gedig self. Dit is trouens hoe Dorleijn (1998: 635) die “klein trilkristal” lees. Cloete speel nie net met Leopold se gedagtes nie maar inderdaad ook met hierdie woord en hy neem die metaforiese implikasies van “trilkristal” verder. Leopold se “trilkristal” word by Cloete “taalkristal” en dit is inderdaad die gedig as sodanig wat alles omvat en kan omvat. Die gedig is taal in gekristalliseerde vorm en vandaar die taalkristal. Cloete verwys nie bloot na Leopold se gedig nie; hy skryf hier nie téén Leopold in nie, hy praat en droom saam met

Leopold asof hy as gespreksgeenoot 'n ander patroon en ander moontlikhede in dieselfde gegewens sien.

Dit is nie nodig om Leopold se gedig te ken om Cloete se gedig te verstaan nie, maar vir die fynproewer is hierdie soort intertekstuele spel, hierdie herhaling met variasie, boeiend. Dit is vir my ook 'n illustrasie van 'n eienskap van Cloete se digterskap wat nie altyd goed verstaan word nie. Dit gaan vir hom naamlik altyd óók om die avontuur van die taal. Die herdromingsproses is 'n *taal*proses en die vreugde lê nie net in die gedagte nie, maar in die taal en die spel met die taal self, in wat die taal kan doen en wat die toegifte is wat in die taal ontdek kan word. Hierdie spel van permutasies en kaleidoskopiese herdigtings is 'n eidelose spel wat miskien tipies van die ware taalkunstenaar is – die een wat hom eindeloos en by herhaling verlustig in wat die taal aan nuwe vorms en patrone en wisselinge aanbied, ongeag, of dalk juis ter wille van, nuwe betekenis. Cloete skryf dus inderdaad onder meer ter wille van die loutere vreugde van die taalspel, in Hambidge (2007) se woorde van “teks na teks, eerder as van teks wat soek na die ‘heilige’ waarheid”.

4. Die dromende denke

In die essay “J.H. Leopold oor die dromende denke” (Cloete, 1959: 91-117) beskryf Cloete Leopold se poëtikale praktyk aan die hand van sewe hoofpunte, maar ek wil vervolgens aantoon dat vir elke poëtikale gedagte van Leopold wat die kern van 'n afdeling van die essay vorm, daar gedigte van Cloete gevind kan word wat daardie gedagte in praktyk bring.

4.1 “*Musical Thought, Wahnwitz, droomend denken*”

Onder hierdie opskrif behandel Cloete Leopold se opvatting van die dromende denke en daar word ook die meeste aandag aan hierdie hoofpunt bestee. In Cloete se kopie van *J.H. Leopold: Verzameld werk II* (Leopold, 1952: 78) is daar by een van die vroeë gedigte die volgende opmerking geskryf: “Van h/die gedig af direk 'n baie groot verskil met al die voriges.”¹⁵

Dit is dan ook dieselfde gedig wat Cloete aanhaal aan die begin van die essay oor die dromende denke:

ER komt mij in den zin onder dit woelen,
onder de menschen, dom, eentonig, onder
de zwoele drukte komt mij in den zin

Een eenzame gedachte, opkomend langzaam
evend en dan aanzwellend totdat al
mijn ziel vervult een eenzame gedachte

Aan een bleek meisjeshoofd, in koele stilte
gebed; – nog niet ontwijde bloemen liggen
bewaasd, bedauwd om een bleek meisjeshoofd.

Cloete (1959: 91-92) toon aan dat die gedig eintlik handel oor die ontplooiende gedagte, dit wil sê oor die denkproses voorafgaande aan die gedig. Slegs in die laaste strofe word daar na die inhoud van die gedagte verwys. Die eintlike onderwerp van die gedig is dus volgens Cloete die “ontplooingsgedrag” van die denke. Hy verwys na Schiller wat in 1788 in ’n brief geskryf het dat ’n gedagte op sigself onbelangrik is totdat dit in ’n gedig uit sy isolasie breek en verbande aangaan met ander gedagtes. Schiller praat dan van die negatiewe uitwerking van ’n te sterk verstandelike dwang op en oor die verbeelding, en Cloete interpreteer hierdie uitsprake as verwysende na die behoefte van die gedagte aan ’n bepaalde gepaste vorm voordat dit ’n estetiese kwaliteit kan verkry, voordat dit ’n gedig kan word.

In “De molen” praat die digter Leopold (1951: 79) oor die “afgetreden weg” en die “altijd nieuw geploegde voor” wat wag op vervulling van die saad wat daarin gestort moet word. Hy verwys ook na die “leeg latwerk” van die wieke van die meul wat hy vergelyk met “een web verward/met open gaten en flard bij flard,/een ruigte, die bind en samenhoudt”. Cloete interpreteer die gedig poëtikaal en sien die ploegvoor en die leë latwerk as die “pre-eksisterende vorm” waarin die gedagtes gestort word: “die digterlike denke, wat so eenaardig ontwikkel, word deur Leopold hier genoem ’n ‘droomend denken’, en hierdie dromende denke, sê hy, word enersyds ‘geledig’ deur die vorm en andersyds weer onuitputlik daardeur ‘aangevul’ ” (Cloete, 1959: 98). Die gedig kom dus tot stand deur ’n bepaalde manier van dink wat nader aan die droom lê as aan nugtere wetenskaplike denke en waarin ritme en klank, musikaliteit en unieke vormlike en metaforiese patroonmatighede bepalend is. Hierdie redenasie van Leopold sluit aan by die *Traumgedanken* en *Traumdeutung* waaroor Freud dit gehad het (vergelyk Freud, 1992: 712-716). In die nierasionele kreatiewe denke is die inhoud en die vorm verbonde op ’n manier wat nie logies te verklaar is nie – die bedenkte vorm is ’n “verdichtingsbegin” waarvan Leopold (1951: 80) in “De Molen” skryf:

Zij gaan en gaan,
mijn droomend denken hecht er sich aan
onmerkelyk, tot het word bevonden
als volgde het mede in het ronde,
als werd het geledigd en afgewonden.

Cloete verwys dan na verskeie ander digters om hierdie siening te ondersteun (Cloete, 1959: 92-98) en ook na Freud se uiteensetting van “Traumgedanken” (aanvanklik beskryf in *Der Dichter und Phantasieren* in 1908) wat ’n verband lê tussen kreatiewe denke en wakende drome. Dit gaan nie om slaap nie, maar om ’n wakende dromende

denkproses waarin 'n objek of omstandigheid of gebeurtenis herbedink word en in 'n getransformeerde vorm in die psige van die kreatiewe mens verskyn.¹⁶ Die droom vervang gedagtes deur beelde, wat dan in 'n kreatief wakende dromende denkproses konkrete talige vorm kry in die geval van 'n gedig. Die redenasie en voorbeelde lei telkens na die uiteindelijke formele en vormlike representasie van die gedagtes, deur Freud beskryf as “die ganze Fülle der formalen Darstellungsmittel des Traumes für die logische Relationen der Traumgedanken” (Cloete, 1959: 96).

Hierdie gedagte, dat 'n gewone saak deur kreatiewe/dromende denke omvorm word tot 'n unieke beeld, kan gesien word as een manier om metafore te beskryf of te verklaar, maar die spesifieke vorm en formaat waarin 'n bepaalde digter die werklikheid dromend herskep, is waarmee letterkundiges hulle besighou. In die gedig “Correspondances”¹⁷ in *Angelliera* (Cloete, 1980: 41) word gelaatstrekke en eienskappe van 'n vrou beskryf in terme van korrespondensies, maar dan daardie korrespondensies wat in die digter se gees ontstaan.

Spesifiek vir hom het “Wimpers en wenkbrou... iets van 'n vlerk”, die oog “iets van 'n vrug” en die neus van 'n vrou “iets hermafrodiets”. Hierdie blik sien dan ook die meervoudigheid van moontlikhede wat die mond inhou, dit “wel en swel/wil breek tot blom of 'n wond”, en uiteindelik sien hy in die vrou 'n “maling” van onsekerhede, soos “wolke bo 'n afgrond”.

Van hierdie getransformeerde bedroomde hervoorsellings van natuurdinge is daar ontelbare voorbeelde in Cloete se werk. In die gedig “Môreson” in *Angelliera* is die opkomende son vir die digter “God se toweragtige verganklike/fratsappelkoos” (Cloete, 1980: 7), en in *Driepas* (Cloete, 1989: 51) hardloop die “wolk in die wind” en omvorm homself van beer tot kat tot volstruis, van hond tot skilpad en uiteindelik tot 'n “bymeekarpootperd” met “'n stomende borrelende stert”.

Soms verwys die digter egter direk na die droomproses en die dromende aspek van die poësie en kom die inspirasie inderdaad na die digter in 'n droom in die gedaante van 'n muse, 'n vrou, soos; na Paul Verlaine, ook na Cloete soos in “Die afspraak” in *Jukstaposisie* (Cloete, 1982: 71):

'n vreemde vrou in sewe variante
kom gee haar oor aan my steeds in 'n droom
in sewe gedaantes die steeds verwante
steeds sonder afspraak en steeds sonder skroom

In *Driepas* (Cloete, 1989: 34) staan die vers “Die gedig is 'n refleks” waarin die onwillekeurigheid van die gedig en sy uiteindelijke trefkrag beide beskryf word:

Die gedig is 'n refleks in 'n enkele woord
en in dié woord hoor
die oor ineen incens die teks

van die versamelde gedig
 [...]

die gedig van vreugde of pyn ontplof

uit donsklein geringhede en word

tot 'n wye stelsel uitgestort

van gloeiende asteroïede stof

In “rou waterverfkomposisie 2007” in die bundel *onversadig* (Cloete, 2011: 151) probeer die digter 'n manier vind om die beeld van die gestorwe geliefde wat in sy geheue vervaag, terug te vind, om weer kleur in die herinneringsbeelde terug te kry. In sy herinnering word alles “wit op wit en wit op wit” en hy moet pigment vind om die beelde weer in te kleur. Dit wil vir my voorkom asof die digter sy onvermoë om die gesig van die geliefde op te roep in verband bring met die psigologiese verskynsel van prosopagnosia wat verwys na die onvermoë om gesigte te herken en te onthou. Die woord kom van die Grieks *prosopon* vir gesig en *agnosia* vir vergeet¹⁸ en is 'n erkende medies-psigologiese verskynsel.

Die digter ervaar ná die dood van die geliefde die pynlike gewaarwording dat die geliefde se gesig nie op te roep is nie; dit is asof hy dit vergeet het soos iemand wat aan prosopagnosia ly. In die gedig word beskryf hoe die digter tevergeefs poog om die “uitwitting” van die geliefde se gesig teë te gaan. Hy beskryf homself as 'n skilder wat in “skildery ná skildery/soek na pigment van vleeslose pyn”. Hy is soos 'n komponis wat in “partituur/ná partituur soek na die tekstuur/en geluid van klanklose pyn”, maar smart, soos “die meeste menslikhede bly buite bereik [...] is sonder gedaante”. Die digter moet dus die werklikheid in ander gedaantes droom en deur die transformasies 'n manier probeer vind om die ervaring te kan hanteer en verwerk. Hierdie droom word die gedig, maar dit slaag nie daarin om die beeld te herstel of weer vorm daaraan te gee nie. Hy “praat onsamehangend/byna digterlik onsamehangend/in die droomsintaksis”, maar uiteindelik moet hy toegee dat hy nie daarin slaag om “'n leegte toe te maak/in ondigte geperforeerde taal” nie (en weer hoor ek hierin die saampraat met Leopold se “De molen”). Dit is ook betekenisvol dat die slotsom waartoe die digter kom daarop dui dat die samehang van die elemente, die samehang wat onder meer die gedig tot gedig maak, wat enige kunswerk tot kunswerk maak, wat die digter as 'n samehangende geheel 'n mens maak, verlore geraak het: “sy instrumente het snikkend/hulle afsonderlikkende/sinf verloor”.

Die gedig, net soos die greep op die werklikheid in die lewe, het 'n raamwerk nodig wat die onderdele bymekaar hou soos die raamwerk van die wieke in “De molen” gate het wat gevul moet word, maar wat wel as raamwerk 'n bindende struktuur verskaf. Hier word egter implisiet gesuggereer dat die gedig nie hierdie werklikheid kan heelmaak nie. Vir hierdie verlies kan die gedig nie kompenseer nie, want 'n essensiële samehang het verlore gegaan en selfs die kunswerk kan dit nie herstel nie. Hierdie bepaalde gebrokenheid gaan te diep en nogtans is die digter regdeur die gedig besig

met sowel die kreatiewe denkproses, wat potensieel helend kan wees en uiteindelik nie is nie, as die inhoudelike, naamlik die smart self, sodat die aandag by alles ook op die proses van selfbetragtende digterlike aktiwiteit val.

Die subtitel van die gedig, “en dit is wit op wit en wit op wit”, kom uit Leopold (1951: 155) se gedig “Duizend en een nacht”.¹⁹ Hiermee kom ’n hele intertekstuele spel in werking.²⁰ Cloete tree onder meer in gesprek met die progressie in Leopold se gedig wat in terme van kleur uitgebeeld word. In “Duizend en een nacht” gaan dit oor die geliefde wat eers in wit, dan in rooi en dan in swart verskyn, maar daar is in die gedig die suggestie, met die assosiasie van die verhale van die *Duisend en een Nagte* as agtergrond, dat die verhouding tussen die geliefdes beswaard en gekompliseerd is deur verwagting, teleurstelling, selfhandhawing en skuld.

By Cloete is daar herhaaldelike verwysings na die afwesigheid van kleur, die afwesigheid van vorm en die afwesigheid van samehang. Die rooi, as kleur van die dag en die lewe, is heeltemal afwesig, maar die wit van die verdwene gesig is daar en die verlangende geliefde word beskryf as ’n swart “houtschoolman” (Cloete, 2011: 152):

my waterverfskildery
se koppige kwas laat ’n houtschoolman
op sy bed lê in die nag

Sonder om op enige manier te poog om die gedigte werklik grondig te vergelyk, is dit duidelik dat na aanleiding van gedagtes uit Leopold se gedig, die spreker in Cloete se vers worstel om smart te verwerk. Enersyds gaan dit om beelde wat in sy herinnering dof en deurskynend soos waterverf word, terwyl die digter as ’n swart houtschoolskets eensaam en donker alleen agterbly. Weer eens word in die gedig ’n situasie getransformeer in ’n proses van besinning en herbesinning wat ’n droomagtige kwaliteit aanneem en in ’n “droomsintaksis” weergegee word.

By die bewustheid van die prosesse waaruit die gedig kom, is die digter egter ook gekonfronteer met die wete dat hierdie proses nie willekeurig opgeroep of aan die gang gesit kan word nie, soos Leopold (1952: 78) ook skryf in “ER komt mij in den zin onder dit woelen”. Cloete verwys in sy essay na Leopold se tipiese woordeskat wat woorde soos “ongenood”, “ongezocht”, “toevalrijk”, “onverhoeds”, “ongeweten”, “onvermoed” en “wondernieuw” insluit. Hierdie soort gedagtegang blyk duidelik uit die volgende gedigfragment (Leopold, 1951: 455):

verskunst
de hemelstormende,
de alles tartende woorden
waarbij al het bestaan, de uitkyk wankelde,
duizelen
en dit al ongewetene, afgewachte

dat in mij bovenkomt
 waarvoor ik zelf afwachting ben.

Die digter Cloete (1982: 71) se muse verskyn ook “steeds sonder afspraak en steeds sonder skroom”. In die gedig “penkop hoor meer as een stem” in *Uit die hoek van my oog* (Cloete, 1998: 68-69) word die digter uitgebeeld as een vir wie daar nie werklik ’n keuse is as dit gaan om skryf nie. Hy word daartoe “aangesê”, al is dit hoe swaar om te weet waarom om te skryf, hoe om te skryf en al bring dit blootstelling en selfs verguising mee. Die proses van digtend dink gaan onstuitbaar voort:

Steeds neem die dinge in ons vorm aan,
 steeds is daar in ons nuwe ontstaan
 as jy kaalhande skryf-skryf
 die dorings van die turksy afvryf.

Ander gedigte wat ook gesien kan word as voorbeelde van die dromende kyk is “Droomhuppel 1 en 2” (Cloete, 1989: 177-178); “Stokkiesdraai” (Cloete, 1989: 186) en ander verbeelde reise in *Driepas*; “Bidwell-spook” en “foto’s” in *Met die aarde praat* (Cloete, 1992: 27, 91); “Gomer” in *Jukstaposisie* (Cloete, 1982: 37); “Foto by die see” en “roetes op soek na jou” in *onversadig* (Cloete, 2011: 139, 145-150); en vele ander.

4.2 Die vormende denke

Cloete skryf instemmend oor Leopold se opvatting dat die gedig se vorm as’t ware vanself “opdoem”, maar desnieteenstaande nie wanordelik is nie. In “Oinou hena stalagmon” (Leopold, 1951: 117) skryf Leopold oor “die dwalende denke wat orde en eenheid in die eie gees skep” (Cloete, 1959: 99) vir die digter:

En nu, wat in mij is, deze gedachten, dit
 stille zich verbinden, wisselend tusschen
 bij onbekommerd dwalen gaan een
 toevalrijk ontmoeten en den drang naar
 een verlangde andere, die vóór-
 stond en ontzweefde, dan met groter klem
 gezocht en onverhoeds gevonden werd
 in effenend versmelten; deze ijver,
 dit innerlijk bedrijf, verzinnelijkt
 als een beweging, deze denkenpolsslag,
 naar welke verten mag hij zijn getogen
 en tot in welke streken loopt hij uit
 zich zelf vervolgende?

Soortgelyke gedagtes kom in baie Cloete-verse voor en dit word in die sterkste vorm sigbaar in die ikoniese gedigte waar die medebetekening van vorm en inhoud volledig versmelt. In “Skouspel 1” in *Jukstaposisie* (Cloete, 1982: 12) en in “Silhoeët van Beatrice” in *Idiolek* (Cloete, 1986: 51) maak Cloete van ’n uitsonderlike tegniek gebruik deurdat hy die buitelyne van die objek van die gedig, respektiewelik die springbok en Beatrice, beskryf en dus ’n lyntekening deur middel van woorde beskryf en “natrek”. Op dié wyse kom daar ’n dubbele of uitgestelde proses van betekening tot stand.²¹ In die gedig “jammer” in *Uit die hoek van my oog* (Cloete, 1998: 23) word die spreker in die gedig in die slotstrofe beskryf soos wat hy in ’n fetale posisie lê, en die gedig se vorm vertoon dieselfde kurwe van so ’n geboë rug, asook die vorm van ’n vraagteken. Die gedig gaan oor die digter se onvermoë om lyding te begryp en sy besef dat hy altyd en onvermydelik daaraan blootstaan. Sy vrae sal onbeantwoord bly en uiteindelik sal dit met hom “afreken” soos ’n “vraagteken”:

so, van my vooroorgevalle kranige kruin af deur my nek
 en geboë skouers en rug tot by die hak geteken
 soos ’n fetus het ’n vraagteken
 met my afgereken.

In al Cloete se gedigte is hy uiters bewus van vorme en patrone, van die struktuur van die inhoudelik dinge waaroor die gedigte handel, maar dan ook van die gedig self. In “die siermotiewe van die dansende smerige vlieg” in *onversadig* (Cloete, 2011: 99) word beskryf hoe die vlieg “bollemakiesieballet”, hoe hy soos ’n gimnas en soos ’n akrobaat rondvlieg, driehoek “weef”, ’n G-sleutel “skryf”, ’n dollarteken, ’n strikdas, ’n pondteken en ’n ampersand. Net soos in die vorms van die vlieg se vlug, sien die digter ook die patrone van die najaar “vlek op vlek/kleurryk geknyp/aspek vir aspek” in “Bont begryp” in *Jukstaposisie* (Cloete, 1982: 49). Hierdie patroonbewustheid is ook ’n vorm van die dromende her-denking van ervaring, ’n Pragtige voorbeeld van hoe patroon in patroon werkzaam is, kom voor in die gedig “Stilhuil” (Cloete, 2011: 23), waarin die ervaring van smart as ’n weerligskok voorgestel word. Die herdroomde beeld van die belewenis sien die smart as ’n boomstruktuur van pyn, en hierdie patroon word die hoogtepunt van die estetiese representasie in die gedig:

Stilhuil laat in die boom van jou are
 deur jou lyf ragfyn strak
 staande ’n gloeiende gestolde weerlig vertak

4.3 Die dromende denke se bewondering vir sy eie vorm

Cloete gebruik ook die gedig “Oinou hena stalagmon” om te illustreer dat Leopold van mening was dat die dromende denke sigself ontlok en volg, hulle is “zich zelf

vervolgende”. Die digter droom en dink dus reeds in poëtiese vorm, en Cloete verduidelik “dat die dwalende denke nie alleen *in* ’n bepaalde wetmatigheid dink nie, maar ook dat hy sonder onderbreking steeds *aan* sy eie wetmatigheid dink” (Cloete, 1959: 104). Die vormbewustheid in Cloete se werk toon dat hy die gedagte van die selfbewussyn van die gedig onderskryf en beoefen. Daar is byvoorbeeld sy voorkeur vir meer of minder verborge rym en ander klankpatrone, treffende gedigte waarin die versvorm betekenisvol is, soos hierbo aangetoon. Cloete gebruik selde heeltemal vaste versvorme, maar die versvorm en die gedig se betekenis is egter altyd op mekaar afgestem. In ’n gedig soos “Wie, Moses?” (Cloete, 1998: 87) kom die vrae wat die gedig se progressie dra in reëls en strofes van wisselende lengte, waar elke strofe op ’n bepaalde soort tema gerig is en met ’n byna aforistiese vraag of stelling afsluit. Daar is ’n soort speelsheid in die gedig wat met ’n ongewone, maar wel duidelik merkbare, ritme ontwikkel:

Wie het die duiwelse duwweltjie so slim ontwerp:
hoe hy ook al lê, hy is skerp.

Wie het die eierdop geleer
om te ventileer?

...

en die talle besonderhede in so ’n te veel
dat my oog breek en in stafies verdeel
360 grade skeel.

4.4 *Vrouefigure in Leopold se gedigte*

Cloete stel dat Leopold dikwels vrouefigure in gedigte beskryf waar hierdie vroue hulleself betrag: “Zij stond en oliede de zwarte haren [...] Zij ziet zich zelve en zij ziet zich niet” (Leopold, 1952: 548). Cloete neem ook dikwels vroue waar en beskryf hulle dan. Daar is gedigte oor sy dogters, asook die bekende gedigte oor Marilyn Monroe waarin die verskillende foto’s van Monroe beskou en geïnterpreteer word. Die meeste kere is dit egter sy vrou, Anna, wat hy dophou. Hy onthou haar as jong vrou in ’n gedig soos “Anna” in *Met die aarde praat* (Cloete, 1992: 94):

[...] maar van alles onthou
van my en van jou onthou ek jou
helder langs my, in profiel langs my
oral uit die wit lig van my land gesny.

Daar is jy in 'n fyn helder omtrek,
dit in die helderste helder hou ek
teenaan my.

In “vrouson” (Cloete, 2008: 17) kyk die digter hoe sy vrou haar hare droogmaak en hy omvorm haar tot droomgestalte wat haar eie beperktheid transendeer:

die lig kry sy krag uit die hare van 'n vrou die son is hare
sy was haar hare in supernova-blou-lig sy gooi
haar kop wielend agteroor sy strooi hoepelslierte rooi
superprominensies uit sy skud orkane los
parabole deur die groot ooptes van die kosmos
sy my sonvrou uit haar turkoois harebos

Opvallend is egter die ontroerende gedigte waar hy die geliefde vrou beskryf in die prosas van aftakeling tydens 'n slopende siekte, soos “siek vrou” in *Uit die hoek van my oog* (Cloete, 1998: 15), asook die indirekte beskrywings in “rokke” (Cloete, 2008: 92) en “kamerjas op die divan” (Cloete, 2008: 94) in *Heilige nuuskierigheid*. In “foto van vrou by die see 1966” (Cloete, 2011: 139) in *onversadig* word 'n foto beskryf, en dit is asof die digter die beeld van die gestorwe vrou probeer terugvind deur die foto. Die vrou is “mymerend en byna deursigtig”, maar sy is “nog veilig” omdat sy op die foto nog jonk en gesond is. Die digter verwonder hom aan haar waar “sy sit aandoenlik ingedagte en sereen”. Sy sit

[...] in die lig
van die blink see en geel wasige donsson
dromend mymerend en byna deursigtig
skimmig geskryf met lig

In hierdie aanhaling kom alles bymekaar: Die waarneming en bewondering vir die vrou wat onbewus dromend daar sit, die digter wat die hele toneel droom en die vrou wat in die foto “skimmig geskryf [is] met lig” is inderdaad materieel herskryf in die gedig.

4.5 *Vorm en onvoltooidheid*

Die laaste drie aspekte waaraan Cloete aandag gee in “Die dromende denke” sluit in werklikheid aan by die punte wat reeds in die voorafgaande bespreking ter sprake gekom het. Hy skryf weer eens en meer spesifiek oor die manier waarop die gedig skynbaar 'n bepaalde vorm afdwing; asook hoe die vorm van die gedig as 'n afsonderlike aspek bewonder kan word, met spesifieke voorbeelde wat nog nie in die voorafgaande

afdelings van die essay oor die dromende denke behandel is nie.

Die derde aspek wat Cloete bespreek en wat besonder interessant is, is die belangrikheid van die groot aantal onvoltooide gedigte van Leopold. Hierdie fragmente mag onvoltooide gedigte wees maar bevat reeds soveel poësie dat dit in al die bundels versamelde werk van Leopold opgeneem is en steeds, ook vanuit edisiewetenskaplike hoek, bestudeer word.

Cloete vra waarom Leopold so dikwels praat van die gedig wat “opkom en moeiteloos groei” en juis in die onvoltooide gedigte, wat hy self beskryf as “onbeholpen uitgedrukt” en “terloops teregt gelegde”, verwys na die “rykdom van die onvoltooide” (Cloete, 1959: 111).

Dat Leopold selfs in onvoltooide gedigte sê dat die vers “zonder bemoeien”, “zonder bespiegeling” en “ongezocht opkwam”, lewer ’n teenstrydigheid op. Cloete verwys na “O smartelike geur van de jasmijn” (Leopold, 1951: 508) met die reëls “de lichte tred van de gedachten los/van alle zwaarte en die ongenood/toekwamen” en gee dan ’n potensieële verklaring soos volg (Cloete, 1959: 111):

Die onvoltooide staat sêlf van die gedigte waarin hierdie dinge gesê word, deel ons immers mee [...] dat dit met die gedig nie altyd of nie ten volle gaan soos wat die digter dit wil voorstel, of soos met die lied in “Kinderpartij” nie, waarvan gesê word dat “het lijdelijk wordt afgezongen” en dat die singende en dansende maatjes “niet verloor den voortgang”. In die onvoltooide “O smartelike geur van de jasmijn” is die digter dan ook, benewens ander dinge, pynlik bewus daarvan dat die gedig hom nie self wil voltooi nie, en die klem val hier sterk op die digter se “halfbegrepen en onvaste bemoeiingen”.

Cloete is, by sy bewustheid van die volheid en veelvuldigheid van alle dinge en die onskeibare samehang van alle dinge, sterk bewus van die waarde van onvoltooide of selfs gebroke dinge. In “griekse beelde louvre” in *Driepas* (Cloete, 1989: 39) skryf hy na aanleiding van die beskadigde beelde, “ons het selfs die fragmente lief”, want hierdie fragmente dra steeds die essensie van dit wat van die beelde kunswerke maak. In hierdie fragmente “in deurligte steen” is steeds onvervreembaar vasgevang dat “die mens en gode saam [...] tóe veel/meer geweet [het] van die balans/tussen hemel en aarde”.

Dit is opvallend dat Cloete ook in sy later werk al hoe meer bewus word van die onvoltooidheid as sodanig in verskillende vorme en op verskillende vlakke, van die lewe self en veral van die kunswerk. In “volwasse geboorte” (Cloete, 2008: 100) in *Heilige nuuskierigheid* sien die digter homself in ’n voortdurende staat van geboorte en ontwikkeling, veral as gevolg van die ervaring van lyding. Hy beskryf hoe hy “’n lewe ’n lewe lank as ’n gewoonte aangeleer” het. Daarna vertel hy, “digters droom ou drome van bevrydende/vervreemding”, maar op ’n oggend word hy weer gebore wanneer hy bewus word daarvan dat hy in nuwe omstandighede “tydig onvoorbereid voor begin”. Die gedig sluit dan soos volg af:

[...] lyding skaf
in haar groot register pynlike oefeninge
die gewoonte om te lewe af

In die bundel *onversadig* (Cloete, 2011), waarvan die titel reeds op 'n soort onvoltooidheid en 'n staat van onafgehandeldheid dui, is daar die gedig “fragmente van die onvolledige gedig” (Cloete, 2011: 159) wat soos volg begin: “die volledige gedig/kan nooit geskryf word nie”. In hierdie gedig gaan werklikheid en gedig heeltemal in mekaar op. Die digter sien die lewe as 'n gedig en die gedig as die lewe en in dié sin is 'n aantasting of minagting van die een ook 'n minagting of aantasting van die ander:

Die seun skiet die gedig in die duif
met die poeier in sy vere dood

verse dryf onsigbaar
in die welriekende molekules
van die donker warmte
waarmee mense mekaar liefhet

Die gedig bly “buite bereik/van al die gesamentlike woordeskat van die aarde”, maar tog bly die gedig “gebeur”, “terwyl die onuitspreeklike flikkerend/in vonke bly voortbestaan”. Die gedig sluit soos volg af:

aan die maak van baie gedigte
om die steeds uitdyende onvoltooidheid
van die steeds groeiende onversadigde Gedig
in te haal kom daar geen einde nie

5. Die dromende denke

In hierdie artikel beweer ek nie dat óf Leopold óf Cloete se digterskap tot die bespreekte aspekte gereduseer kan word nie. Beide is juis digters wat 'n rykdom van temas en tegnieke digterlik bedink en beoefen. Wat vir my egter al hoe duideliker word, is dat die werklik diepgaande intertekstuele aard van Cloete se oeuvre nog grootliks onontgin is en dat die invloed van die Nederlandse literatuur en by name die invloed van Leopold ook nog slegs aangedui is. Cloete skryf nie na nie, hy skryf meestal nie in teen sy gespreksgenote nie, hy herdink en herdroom die drome van vroeëre digters en denkers. Hy tree in gesprek met wat hulle gedink en geskryf het, of miskien noukeuriger gestel, wat hulle sou kon gedink het, en as sodanig is daar in sy verse 'n nadenke en besinning, 'n filosofiese onderbou wat nie in oppervlakkige lesings na behore ontgin kan word nie.

So 'n onderneming is inderdaad vir 'n digter 'n ambisieuse projek, maar dit is nie sonder rede dat Cloete (2008: 102) in die prettige gedig “gesprek met Walter Battiss” in *Heilige nuuskierigheid* die volgende slotsom bereik nie:

ná al die woorde wat ek onthou
 uit 'n leeftyd onthou ek dit die beste van jou
 kort voor jou dood i want to be a glorious failure,
 not a little success
 [...]
 vir hulle wat son toe vlieg
 is slegs byewasvlerke beskikbaar

Ook in hierdie opsig sluit Cloete se poëtikale opvatting die teenstrydigheid van grootheid en kleinheid in, want soos Leopold (1951: 508) dit stel in die onvoltooide “O smartelike geur van de jasmijn” gaan dit om dinge “achter een gordijn gevoeld” wat in die gedig taal word deur “voorgezweefde woorden, de weinige die van belang en die verklarend zijn”.

Die gedig “Dons” in *Heilige nuuskierigheid* (Cloete, 2008: 116) vat vir my ten slotte baie van die temas wat in hierdie artikel na vore gekom het, saam:

Dons

My gedig
 jy is nastergal

'n dowwe vermoedelike insig naby effe inloer
 onthuts raak en ontroer

'n uitroep in dons 'n fraktal sonder gewig
 'n geruislose sagte uitveer nouliks iets meer

van duskant 'n geringe skeel waarneming
 van die verstommende verstaan en herken en erkenning
 van die onverklaarbare bestaan.

Bronnelys

- Antonissen, R.** (red.). 1986. *Digkuns van die Nederlande, 1100-1970*. Deel 1. Stellenbosch en Grahamstad: Universiteitsuitgewers en -boekhandelaars.
- Bertens, H. en T. D'Haen.** 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Brooker, Jewel Spears.** 2011. *Mastery and Escape. T.S. Eliot and Dante: Studies in the Edenic Imagination*. Fullbright Seminar. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. 28 Augustus-6 September: 1-20.
- Cloete, T.T.** 1959. *J.H. Leopold oor die dromende denke*. Oorgedruk uit: *Tydskrif vir Wetenskap en Kuns*, 19: 91-117.
- Cloete, T.T.** 1980. *Angelliera*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1984. *Wat is literatuur?* Wetenskaplike Bydraes van die PU vir CHO, Reeks A:50. Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies, PU vir CHO.
- Cloete, T.T.** 1985. *Allotroop*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1986. *Idiolek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1989. *Driepas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1992. *Met die aarde praat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1998. *Uit die hoek van my oog*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 2004. *Gedigte vir 'n digter – opgedra aan T.T. Cloete in sy tagtigste jaar*. Potchefstroom: Vakgroep Afrikaans en Nederlands, Noordwes-Universiteit.
- Cloete, T.T.** 2007. Swewende verse. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2): 46-61.
- Cloete, T.T.** 2008. *Heilige nuuskierigheid*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 2011. *onversadig*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 2013. *Die ander een is ek*. Pletterbergbaai: Pooka.
- Derrida, J.** 1976. *Of Grammatology*. Uit die Frans vertaal deur G.C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dorleijn, G.** 1998. 11 Mei 1925: J.H. Leopold word zestig – Leopolds invloed op die moderne poësie. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/ Antwerpen: Uitgeverij Contact in samenwerking met Martinus Nijhoff Uitgevers: 630-635.
- Du Plooy, Heilna.** 1995. Die Modernisme: Representasie of presentasie? In: Viljoen, Hein (red.). *Metodologie en representasie*. Pretoria: RGN: 339-391.
- Du Plooy, Heilna.** 2008a. Woorde wat teken en beteken. *Literator*, 29(2): 65-88.
- Du Plooy, Heilna.** 2008b. Op loop met 'n lyn: T.T. Cloete se “toepassings van dante” ikonies en intertekstueel gelees. *Literator*, 29(3): 1-33.
- Foster, Ronel en Louise Viljoen.** 1997. Inleiding; Verantwoording. In: Foster, Ronel en Louise Viljoen (samest.). *Poskaarte: Beelde van die Afrikaans poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Freud, Sigmund.** 1992 [1908]. Creative Writers and Daydreaming. In: Adams, H.

- (red.). *Critical Theory since Plato*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.: 712-716.
- Goedegebuure, Jaap.** 2001. Postmoderne modernisten en modernistiese postmodernen: Nederlandstalige skrywers van die twintigste eeu herlezen. *Nederlandse Letterkunde*, 6: 13-31.
- Hambidge, Joan.** 2007. Die hipnose van die digkuns: T.T. Cloete-erelesing 2005. <http://www.litnet.co.za/Category/akademies/litnet-akademies/litnet-akademies-geesteswetenskappe> (geraadpleeg op 25 April 2012).
- Hassan, I.** 1987. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Hulsker, Johan.** 1935. De bronne van Leopolds Oostersche gedichten. *Die Gids*, 99.
- Kristeva, J.** 1980. *Desire in Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J.** 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Leopold, J.H.** 1951. *J.H. Leopold: Verzameld Werk I. Verzen, Fragmenten* (bezorgd door P.N. van Eyck met medewerking van Johan B.W. Polak). Rotterdam/Amsterdam: Brusse/Van Oorschot.
- Leopold, J.H.** 1952. *J.H. Leopold: Verzameld Werk II. Verzen, Drama, Proza* (bezorgd door P.N. van Eyck met medewerking van Johan B.W. Polak). Rotterdam/Amsterdam: Brusse/Van Oorschot.
- Lyotard, J.-F.** 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- McHale, B.** 1987. *Postmodernist Fiction*. Londen: Routledge.
- Merriam-Webster.** <http://www.merriam-webster.com/medical/prosopagnosia> (geraadpleeg op 25 April 2012).
- Odendaal, B.J.** 1997. *Retoriese strategieë in die poësie van T.T. Cloete*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Opperman, D.J.** 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Parmée, D.** (red.). 1964. *Twelve French Poets 1820-1900*. Londen: Longmans.
- Pieterse, H.J.** 2001. T.T. Cloete se baie ryk verse. *Beeld*: 20 Augustus.
- Pretorius, Rena.** 1998. T.T. Cloete. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik.
- Prosopagnosia Research.** <http://prosopagnosiaresearch.org/index/information> (geraadpleeg op 25 April 2012).
- Robinson, Rensia.** 1998. Die "wellus van die vorm" as poëtiese oriëntering. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 5(1): 91-109.
- Strydom, S. en H. Ohlhoff.** 1985. *Van Middeleeue tot Goue Eeu*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Halsema, D.** 1998. 15 Mei 1880: Kloos ontmoet Perk in de Kalverstraat – De betekenis van Kloos' "Inleiding" bij Perks gedichten. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Contact in samenwerking met Martinus Nijhoff Uitgevers: 517-524.
- Van Vuuren, Helize.** 1998. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik.

- Viljoen, Lettie** (Ingrid Winterbach). 1993. *Karolina Ferreira*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Viljoen, H. en I. Wolfaardt-Gräbe**. 2009. Iets vooraf. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 49(4): 505-506.
- Viljoen, H.** 2009. Kreolisering van die simbolisme in die poësie van T.T. Cloete. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 49(4): 568-589.
- Ward, P.** 1996. *Die uitbeelding van die vrou in die poësie van T.T. Cloete*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Note

1. Joan Hambidge maak in “Die hipnose van die digkuns: T.T. Cloete-crelesing 2005” (Hambidge, 2007) die volgende stelling: “In hierdie titel en voorblad [van die versamelbundel *Die baie ryk ure*, HdP] word die essensie van Cloete se digkuns opgesluit, naamlik die gedig as afdruk of herskrywing, interteks, palinode; en die obsessie, allesoorrompelende bedryf, die digkuns, waarin die hele lewe, sowel die verhewe as die banale, gekarteer word. Dit wat as die ‘hipnose van die digkuns’ beskryf sou kon word.” Die waardering van ander digters vir Cloete as digter kom ook na vore in die groot aantal gedigte wat aan hom opgedra is. In die bundel *Gedigte vir 'n digter – opgedra aan T.T. Cloete in sy tagtigste jaar* (2004) verskyn daar gedigte van Ernst van Heerden, Leon Strydom, Hans du Plessis, Lina Spies, Jan Swanepoel, Hein Viljoen, Trienke Laurie en Joan Hambidge.
2. Cloete het Afrikaanse en Nederlandse letterkunde gedoseer vanaf 1948 tot en met sy aftrede in 1983. Hy was die eerste persoon wat departemente Algemene Literatuurwetenskap ingestel het, aan die Universiteit van Port Elizabeth in 1965 en aan die PU vir CHO vanaf 1970. Daar het meer as 200 akademiese publikasies uit sy pen verskyn en hy was onder meer redakteur van die omvangryke glossarium *Literêre terme en teorieë* (1992).
3. Daar is al kritiek uitgespreek teen juis die tegniese aard van baie van Cloete se verse (Van Vuuren, 1998: 292- 293). Aan die ander kant is daar bewondering vir die tegniese voortreflikheid van Cloete se werk, van sowel digters as literatore. Die digter Joan Hambidge (2007) skryf: “Dit is dan juis hierdie verwikkeldheid van hierdie digkuns wat besonder boeiend is. Die jukstaposisie met ander digters, en die enorme tegniese beheer, val op.” In literêre studies en analyses in nagraadse studies (onder veel meer Ward, 1996; Odendaal, 1997) asook in spesiale nommers van akademiese tydskrifte soos *Literator*, 16(3) (1995) en *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 49(4) (2009) word soortgelyke stellings uit verskeie invalshoeke en met uiteenlopende fokusse gemaak en met gediganalises ondersteun (vergelyk ook Pretorius, 1998: 347 en verder; Du Plooy, 2008a; 2008b).
4. In *Wat is literatuur?* (Cloete, 1984: 21), wat beskryf kan word as ’n omvattende uiteensetting van Cloete se siening van die literatuur 25 jaar ná die essay oor die dromende denke, skryf hy byvoorbeeld:

Die literatuur is moeilik omskryfbaar. [...]

Ten eerste is die literêre werk saamgestel uit ’n menigvuldigheid taalelemente (semanties, fonies, ritmies, sintakties, en andere) en ’n menigvuldigheid konseptuele elemente (tyd, ruimte, gestalte, handelinge, perspektief, tektoniese vorme, ensovoorts).

Ten tweede lê die moeilik omskryfbare van die literêre werk in 'n groot mate in die nie-rasionele, nie- semantiese of nie-signifikatiewe kommunikasiemiddele, soos die taalklank, die ritme, en allerlei para- of metalinguale elemente soos byvoorbeeld die kwantitatiewe opbou-elemente (vergelyk die opbou van die sonnet in kwatryne [oktaaf] en tersines [sestet], wat kommunikatiewe waarde het, om 'n klassieke voorbeeld te noem), getals- en ander verhoudings, posisionering van woorde of motiewe, volgordening, parallelismes, ensovoorts.

5. Vergelyk Cloete, T.T. 2007. "Swewende verse" in *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2): 46-61. In hierdie artikel bespreek Cloete die verwantskap tussen temas en konsepte, beelde en metafore, asook poëtiese vorme, wat oor tyd, ruimte en kultuur heen as argetipiese poëtiese materiaal herhaaldelik weer in tekste na vore kom. Die tekste ter sprake sluit in *Himne aan die son* van Akhnaton, die Ou-Testamentiese *Psalms*, die *Ilias* van Homeros, *Die geheime geskiedenis van die Mongole* en dan meer "resente" tekste soos Gorter se *Mei*. Daar is ook tans 'n nuwe publikasie, *Die ander een is ek*, ter perse waarin Cloete hierdie soort literêre verskynsels en die impak daarvan op sy eie leeservaring en akademiese visie bespreek.
6. Omdat Suid-Afrikaners vanweë die koloniale geskiedenis ook noue bande met die Engelse kultuur het, sluit Cloete se verwysingsveld vanselfsprekend die Engelstalige literatuur in. Hy is ook belese in die Franse literatuur, en vanweë sy literatuurwetenskaplike benadering neem hy deurlopend kennis van teoretiese beskouings van die literatuur. Dié aspekte val egter buite die skopus van hierdie artikel.
7. "Impasse" word elders in hierdie versameling artikels uitvoerig behandel.
8. Die skildery is te sien in die Kröller-Müller Museum in Otterlo, Nederland.
9. Ek dink hierdie twee gedigte moet meer noukeurig vergelyk word om reg te laat geskied aan die omvang en diepgang van elke gedig en van die intertekstuele gesprek, maar dit val buite die bestek van my onderneming hier.
10. "Kersliedjie" van Opperman roep op sy beurt weer, veral in die ritmiese gang van die vers, op 'n boeiende manier "De kinderkruijstocht" van Martinus Nijhoff op.
11. Uiteraard is my uitgangspunt in die artikel Cloete, en die verbandlegging met Leopold gaan uit van Cloete se werk, kreatief en akademies. Dit gaan vir my om die invloed wat Leopold se poëtika op Cloete gehad het en Leopold se werk word dus nie as geheel of uitvoerig binne oeuvreverband beskou nie. Spesifieke gedigte van Leopold word betrek uitgaande van die verbande wat in Cloete se werk en in sy essay oor Leopold na vore kom. Ander literêr-historiese raakpunte, soos dat Leopold as 'n simbolis beskou word en Cloete se poësie ook sterk simbolistiese trekke vertoon, word nie in hierdie artikel ondersoek nie. Die fokus word hier meer beperk gehou en gesentreer rondom die punte wat Cloete in sy essay oor Leopold noem aangesien die rol van die simbolisme in beide digters se werk (en die Franse bronne daarvan) 'n omvattende studie vereis (vergelyk in hierdie verband Hein Viljoen [2009] se artikel "Kreolisering van die simbolisme in die poësie van T.T. Cloete").
12. Vergelyk in hierdie verband die diskussie oor Leopold se posisie binne Nederlandse historiese strominge, onder meer Goedegebuure (2001: 13-31).
13. Hier kan nie ingegaan word op die tegniese aspekte van die spesifieke variant van postmodernisme wat in Cloete se werk onderskei kan word nie, want dit sou 'n hele onafhanklike betoog vereis om die verbande aan te toon tussen Cloete se gedigte en die kompleksiteit van hierdie uiteenlopende en amorf stroming in die literatuur (vergelyk maar die verskillende aksente wat geplaas word deur die

klassieke beskrywers van die postmodernisme, soos Lyotard, 1984; Bertens en D'Haen, 1988; McHale, 1987; Hassan, 1987; maar veral die filosofiese ondergrond van die postmodernistiese denke oor intertekstualiteit soos blyk uit die oorspronklike uiteensettings van Derrida, 1976, en Kristeva, 1980, 1984). Cloete is wel duidelik 'n postmodernis daarin dat hy tekstueel selfbewuste en selfondermynende gedigte skryf en ook in die diepgaande gesprekke met ander tekste wat 'n bepaalde vorm van intertekstualiteit is, maar inhoudelik is sommige gedigte gemoeid met tematiese vraagstukke wat nie noodwendig postmodernisties is nie (vergelyk Du Plooy, 2008, a en b, vir 'n uitvoerige illustrasie van intertekstuele aspekte in bepaalde gedigte van Cloete; vergelyk ook Foster en Viljoen, 1997, oor die postmodernisme in die Afrikaanse poësie).

14. Die titel van my artikel is aan hierdie gedig ontleen. Ter wille van tipografiese oorweginge is 'n hoofletter in die artikeltitel gebruik.
15. In 'n lesingreeks oor T.S. Eliot en die gesprek met Dante en Virgilius in Eliot se poësie ("T.S. Eliot and Dante: Studies in die Edenic Imagination", Noordwes-Universiteit, Potchefstroom, 30 Augustus tot 13 September 2011) maak Jewel Spears Brooker meermale die stelling dat indien 'n ernstige digter se werk begryp wil word, sy biblioteek bestudeer moet word. Indien die ondersoeker weet watter boeke die digter gelees het, sal sy werk verstaanbaar word en sal nuwe dimensies van sy werk na vore kom. Bykomend tot die inhoud van die digter se biblioteek is daar die kommentaar en aantekeninge van die digter in die boeke in sy besit wat sleutels kan bied om sy poësie te verstaan. Ek kon vir hierdie studie gebruik maak van Cloete se kopieë van *J.H. Leopold: Verzameld werk I* en *J.H. Leopold: Verzameld werk II* uit 1951 en 1952. Die aantekeninge in hierdie bundels toon uiteensleglik hoe deeglik Cloete Leopold gelees het. Ek kan nie die versoeking weerstaan om die verband tussen die aantekeninge by hierdie gedig, "ER komt mij in den zin onder dit woelen" en die essay oor die dromende denke te noem nie, maar dit is maar een brokkie inligting en die inligting van en in Cloete se boekery sal waarskynlik 'n selfstandige studie regverdig.
16. 'n Mens kan hier ook nie anders as om herinner te word aan die karakter Karolina Ferreira in Lettie Viljoen (Ingrid Winterbach) (1993) se gelyknamige roman nie. Karolina lê smiddags op haar bed in 'n staat van dromende wakkerwees waartydens 'n rypingsproses van selfkennis en -insig voltrek word. Dit is nie 'n intellektuele proses nie, maar 'n dromende psigiese gewaarwees van self en denke.
17. Die titel van Cloete se gedig verwys duidelik na die gedig "Correspondances" van Charles Baudelaire. Hierdie gedig word beskou as 'n sleutelvers in die ontwikkeling van die simbolisme, spesifiek in die siening dat alle fisiese dinge simbole is van 'n spirituele of metafisiese werklikheid en dat daar altyd verbande tussen verskillende dinge in die werklikheid bestaan; daar is dus altyd korrespondensies te vinde tussen selfs uiteenlopende dinge. Daarom kan waarneming deur een sinuig ook in terme van 'n ander sinuig gemanifesteer of verwoord word, vandaar die sterk klem op sinestesie as 'n poëtiese werkwyse (Parmée, 1964: 202, 317). Hierdie aspekte van die simbolisme manifesteer dan ook in beide Cloete en Leopold se verse, maar die verskynsel kan nie binne die skopus van hierdie artikel nader toegelig word nie.
18. Vergelyk vir 'n uiteensetting van die konsep prosopagnosia: <http://www.merriam-webster.com/medical/prosopagnosia> en <http://prosopagnosiaresearch.org/index/information>.
19. Die gedig "Duizend en een nacht" is deel van Leopold se Oosterse gedigvertalings (opgeneem in *Oostersch II*). Cloete se gesprek met die gedig kom dus te staan in 'n reeks van intertekstuele bewerkinge

en verwysings. Leopold was 'n taamlik willekeurige vertaler wat vrylik gekies het wat hy wou vertaal, en soms het hy ook net fragmente geselekteer vir vertaling, hoofsaaklik na aanleiding van temas of motiewe wat hom geboei het. Leopold het meestal nie die name van die outeurs van die brontekste aangedui nie en het so vry vertaal dat die gedigte deur literatore as sy eie werk beskou word. Hy het ook dikwels van bestaande vertalings in tussentale soos Engels, Frans of Duits gebruik gemaak. Leopold se vertalings is dan ook dikwels selfs mooier en beter gedigte as die oorspronklikes, maar vanselfsprekend is daar ook noukeurige en presiese vertalings (Hulsker, 1935: 69-72). Die kwessie van bronne en vertaling val buite die skopus van hierdie betoog, maar dit is wel interessant dat hierdie gedig kom uit die laaste bundel wat tydens Leopold se lewe gepubliseer is, naamlik *Oostersch* (1924), waarin vertalings van Persiese en Arabiese digters opgeneem is.

20. Daar is ook ander direkte aanhalings wat aandag verdien, maar ek gee nie hier daaraan aandag nie.
21. Vir 'n uitvoerige bespreking van ikonisiteit in hierdie gedigte, vergelyk Du Plooy (2008a) en Du Plooy (2008b).

Nederlandse herskrywings van Martinus Nijhoff se ikoniese gedig “Impasse”

Ronel Foster

Dutch rewritings of Martinus Nijhoff’s iconic poem, “Impasse”

In the previous issue of Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans I discussed three Afrikaans rewritings of Martinus Nijhoff’s well-known poem “Impasse”. The original poem was first published in 1935 and then repeatedly revised by the author. In this article I discuss five Dutch rewritings: those of Chrétien Breukers (2005/2007/2010), Ronald Ohlsen (2007/2009), Alfred Schaffer (2008), K. Michel (2009) and Areth (Thera Heemskerk) (2008). The aim of this article is to investigate the nature of the impasse in the respective rewritings and to determine to which extent they concur with or differ from the thematics of the Nijhoff source text(s). A further aim is to establish whether or not the poems are polemical. The following questions are discussed: To what can the iconic status of the Nijhoff variants and their influence over many decades be attributed? How does each of the poets appropriate and individualise the original material? What are the background histories of the particular rewritings and in what respect(s) do they differ? Did the poets offer any poetical comments in interviews or articles on the Nijhoff source text(s) and the rewritings? Simon Dentith’s Parody (2000) is utilised as a theoretical framework.

1. Inleiding

In ’n vorige artikel in *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* het ek ondersoek ingestel na drie Afrikaanse herskrywings van Martinus Nijhoff se bekende gedig “Impasse”, wat in 1935 in die letterkundige jaarboek *Kristal* verskyn het en ’n jaar later in gewysigde vorm en sonder titel as agtste sonnet opgeneem is in die siklus “Voor dag en dauw” (*De Gids*, 1936). Vanaf 1946 verskyn die *Kristal*-sonnet (met enkele wysigings) in die vyfde druk van *Nieuwe gedichten*, en wel in die plek van die gedig “De schrijver”. Die variante is al grondig bespreek, in die besonder deur Wiljan van den Akker (1985, 1987, 1989, 1994).¹ Verder is “Impasse” al meermale vertaal,² ook in Afrikaans (deur Hennie van Coller, 2012: 137). Die herskrywings wat ek kon vind, is aan Afrikaanse kant dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002); en aan Nederlandstalige kant dié van Ad Zuiderent (1988), Charles Ducal (1994), Chrétien Breukers (2005/2007/2010), Koenraad Goudeseune (2005), Ronald Ohlsen (2007/2009), Alfred Schaffer (2008), Leonard Nolens (2008), Areth (Thera Heemskerk) (2008) en K. Michel (2009).³

In hierdie artikel word vyf Nederlandse herskrywings bespreek,⁴ met gebruikmaking van Simon Dentith se *Parody* (2000), waarin parodie as ’n omvangryke en inklusiewe begrip gehanteer word. Vir Dentith spruit parodie voort uit die onvermydelike maneuvres in alledaagse taalgebruik; van woord en wederwoord.

Dit het te doen met die onophoudelike geveg oor betekenisse en waardes waaruit enige sosiale orde bestaan: “Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice.” (Dentith, 2000: 9). Hierdie definisie brei Dentith (2000: 17-18) uit wanneer hy sê dat die polemiese aard van die parodie nie noodwendig betrekking hoef te hê op die voorafgaande teks self nie, maar op die wêreld as sodanig (of op aspekte van die wêreld). Parodiëring kan ook met wisselende mate van spot en humor geskied (Dentith 2000: 37 en 193). Vrae wat hom interesseer, is die volgende (Dentith, 2000: 188): Watter kulturele werk word deur die parodie of parodieë geaffekteer? (En, wil ek byvoeg: op welke wyse?) In wie se belang of namens wie vind die parodiëring plaas? Met watter mate van geestigheid, vernuf en energie geskied dit? Hierdie vrae sal ook telkens in my artikel aan bod kom.

Die doelstelling met hierdie artikel is om na te gaan wat die impasse in die onderskeie Nederlandse herskrywings behels en om te probeer vasstel in watter mate hulle aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-brontekste. 'n Verdere doelstelling is om te ondersoek of die tekste 'n polemiese inslag vertoon, al dan nie.

2. Nijhoff se variante

Die ikoniese waarde van Nijhoff se “Impasse” is onder meer toe te skryf aan sy eie herskrywing van die gedig, waarby hy met geringe wysigings die teks in 1936 'n heel ander rigting laat inslaan het. Aan die 1935-variant het Nijhoff ook enkele veranderinge aangebring toe hy dit in 1946 in sy *Nieuwe gedichten* opgeneem het. Vir die doel van hierdie artikel word sowel die “ik weet het niet”-variant (1935 en 1946) as die “een nieuw bruiloftslied”-variant (1936) as bron- of hipotekste gehanteer, en die herskrywings deur ander digters as gerekonstrueerde of hipertekste (die terme *hipo-* en *hipertekste* is afkomstig van Genette, 1997: 5). Die 1946-variant lui soos volg (Nijhoff, 2001: 228):

Impasse – M. Nijhoff (1946, gebaseer op die variant van 1935)

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan,
haar hullend in een wolk die opwaarts schiet
naar de glycine door het tuimelraam.

Dan antwoordt zij, terwijl zij langzaamaan
druppelend water op de koffie giet
en zich de geur verbreedt: ik weet het niet.

Die weergawe in “Voor dag en dauw” lui soos volg (Nijhoff, 2001: 274):

VIII – M. Nijhoff (1936)

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf.

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan.
Weer is dit leven vreemd als in een trein
te ontwaken en in een ander land te zijn.

En zij antwoordt, terwijl zij langzaam-aan
het drup'lend water op de koffie giet
en de damp geur wordt: een nieuw bruiloftslied.

3. Nederlandse herskrywings

Op twee uitsonderings na, naamlik die gedigte van Ad Zuiderent (1988) en Charles Ducal (1994), het die Nederlandstalige⁵ herskrywings ná die Afrikaanse weergawes verskyn. Van die nege Nederlandse hipertekste waarvan ek kennis dra, bespreek ek dié van Breukers, Schaffer, Ohlsen, Michel en Areth. My tekskeuse berus op variasie rakende inhoud, vorm en tematiek. Ander oorweginge het ook die seleksie beïnvloed, soos byvoorbeeld die gekanoniseerdheid (al dan nie) van die digters in die Nederlandstalige literêre sisteem; die bekendheid van die Nederlandse digters in die Afrikaanse sisteem; en die aard van die bron (selfstandige digbundel, versamelbundel

of webblad). Hierdie aspekte kom in die teksbesprekings aan bod, terwyl Dentith (2000: 188) se ondersoeksvrae deurgaans ingespan word.

3.1 *Chrétien Breukers se “Impasse”*

Die digter Chrétien Breukers (gebore in 1965) is ’n uitgewer, antologiseerder, polemis en hoofredakteur van die webblad *De Contrabas* (http://nl.wikipedia.org/wiki/Chr%C3%A9tien_Breukers). Sy gedig dateer uit 2005 en verskyn in 2007 op die webblad http://www.epibreren.com/rs/rs_frame.html?breukers.html. In 2010 is die gedig onderaan ’n redaksionele artikel deur Louis Esterhuizen op die *Versindaba*-webblad geplaas.⁶ Hierop het Daniel Hugo gereageer deur sowel die twee Nijhoff-variante as die drie Afrikaanse herskrywings aan Esterhuizen te besorg vir plasing op die webblad (sien Esterhuizen, 2010). Volgens Gruwez (2010) verskyn die gedig ook in Breukers se bundel *Het is niet anders* (2010):⁷

Impasse – Chrétien Breukers

We stonden in de keuken. Ik dacht:
‘Straks pak ik haar;’ maar pakken deed ik
niet. Mijn handgebaar verplaatste slechts
ijle waterdamp. Ik praatte oude

dichters na. Ik brabbelde wat over mijn
geschrijf, dat uit de dichte la. En zij,
zij speelde dat ze luisterde en keek
hoe wijzers op de klok verschoven

tot het voorgeschreven uur. Er moest,
er zou echt iets gebeuren. Maar mijn armen
hingen naar beneden. Mijn benen stonden stil.

Het werd avond. Het werd nacht. Het was
de tijd voor geesten en veredelde vermetelen.
Zwijgend stonden we. We waren al gestold.

Epibreren.com (2007), Versindaba.co.za (2010) en *Het is niet anders* (2010)

Die titel, die eerste reël en die sonnetvorm van Breukers se herskrywing skep die indruk dat dit die hipoteks getrou gaan navolg, maar hierdie verwagting word spoedig ondermyn. Daar is geen brandende vraag wat dae lank pla nie, maar die begeerte of voorname van die spreker blyk reeds in die tweede reël: “Straks pak ik haar;” – ’n

verrassende, selfs geestige (vergelyk Dentith, 2000: 188) wysiging van die hipoteks. Om een of ander rede vind die omhelsing egter nie plaas nie. Die spreker se handgebaar is nie 'n liefderike toenadering nie, maar 'n wegwaaier van die yl waterdamp van 'n geïmpliseerde ketel. Sou dit ook beskou kon word as 'n afwys van die verheerlikende voorstelling van die vrou in Nijhoff se eerste variant, en selfs van die modernistiese inslag daarvan?

Die vertragingseffek van die brontekste word nie bewerkstellig deur 'n getob oor die onbewaakte oomblik nie, maar word gevul met 'n gepraterij oor die poësie. Al wat die onbeholpe spreker kan doen, is om ou digters na te praat – 'n erkenning met metapoëtiese implikasies: Hy is die leerlingdigter wat die grootmeesters napraat, aanhaal en naskryf. Oor sy eie skryfwerk, wat weggesteek is in 'n laai, kan hy maar net onsamehangend brabbel. In plaas van 'n liefdesbetoning, dien die poësie dus vir hom as 'n ontvlugtingsmeganisme. Dit is vir hom skynbaar makliker om in die wêreld van die poësie (en die verbeelding) te leef as in die werklikheid. Die sublimasiepotensiaal van die poësie word egter geïroniseer deur die vrou se belangeloosheid, wat veral blyk uit haar swygsaamheid. Sy is kennelik nie geïnteresseerd in die spreker se onverstaanbare wartaal nie en maak asof sy luister, terwyl sy na die klok kyk. Is die vrou gretig om “gepak” te word, of staan die man se attenties haar glad nie aan nie?

Die oorgang tot die sekstet geskied deur middel van 'n enjambement: Daar word gewag op die voorgeskrewe uur, wat herinner aan die slot van Nijhoff (1963: 223) se *Awater*. Soos wat die tradisionele sonnet en die situasie vereis, moet daar nou 'n wending plaasvind (die volta): “Er moest, /er zou echt iets gebeuren.” Die ek-spreker se arms hang egter slap en sy bene is onbeweeglik; hy is duidelik moedeloos, lamgelê en onmagtig om op te tree. Anders as die fyn en gedetailleerde momentopname van die huislike toneel in die brontekste word die tyd hier uitgereken verby die moontlikheid van vervulling, tot die tyd van “geesten en veredelde vermetelen”. Dit is asof die ek-spreker hom skaar by ander aspirantskrywers wat die vermetelheid het om die groot geeste na te skryf; maar dis 'n ambisie wat nie werklikheid word nie, en wat boonop by die beginnerdigters bly spook.

Die doelstelling met my artikel is om na te gaan wat die impasse in die onderskeie hipertekste behels en om te probeer vasstel in watter mate hulle aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-hipoteks(te). Waar 'n vraag oor die poësie sentraal gestaan het in Nijhoff se “Impasse”, met onderliggend 'n verhoudingsproblematiek, staan die onbeholpenheid van die spreker op verskillende vlakke sentraal in Breukers se gedig: sy onbeholpenheid om fisieke toenadering te soek; om oor sy skryfwerk te praat; en om sy digterlike vaderfigure te oorwin. Hy is, soos wat Gruwez (2010) dit stel, iemand wat oor sy vryersvoete struikel; en (wil ek byvoeg) al staan hy doodstil, struikel hy ook oor sy digtersvoete. Aan die einde heers daar alleen maar kommunikatiewe onvermoë: “We waren al gestold.” Miskien is die implikasie dat nie slegs die poësie die digter kan lam lê nie, maar ook 'n verhouding; of spesifiek die geliefde – en by uitbreiding: ook die leser. Digter en leser het mekaar juis nodig – soos wat Hutcheon (2000: 108) dit stel:

“Parody [...] becomes an ultimate act of co-opting, a making sense of the unintelligible by the imposition of the code of parody.” Omdat die twee personasies in Breukers se gedig nie dieselfde kode(s) deel nie, kan daar niks gebeur nie, sodat die situasie ten slotte heel tragies is.

3.2 Alfred Schaffer se “Impasse”

Alfred Schaffer (gebore 1973) is ’n bekroonde digter; hiernaas is hy ook rubrieksrywer, uitgewer en akademikus (<http://www.kb.nl/dichters/schaffer/schaffer-bio.html> en <http://www.debezigebij.nl/web/-Auteur/Alfred-Schaffer-1.htm>). Schaffer is goed bekend in die Afrikaanse kultuursisteem. Tussen 1996 en 2005 het hy in Kaapstad gestudeer en gedoseer. Ná ’n tydperk as uitgewer in Nederland het hy in 2011 teruggekeer en ’n doseerpos aan die Universiteit Stellenbosch aanvaar.

Schaffer se komplekse herskrywing⁸ is geen nougesette nabootsing van die hipoteks nie:

Impasse – Alfred Schaffer

Vertier in wissewasjes zoeken, zo blijft een mens overeind.
Toonladders oefenen. Eindeloos van iemand houden. Maar,
wat een afknapper is de mens, dweepziek, een slaaf van zijn
agenda, en zint hem iets niet, dan verbreekt hij de verbinding.

Je ruikt hoe ik bederf, ook al ben ik er niet, je ligt, zo stel ik
me voor, verrukt te staren naar een monitor, naar de eerste
bewijzen van leven op Mars, daar beweegt iets onschuldigs,
iets wat kans van slagen heeft, en zonder je blik af te wenden

grijp je mijn hand – die er niet is, druk doende dit alles alvast
neer te krabbelen, ergens waar ik pelgrimstochten onderneem
naar hooggelegen gebouwen, ver voor Christus opgeleverd.

Mijn sleepdraad is geknapt, ik krijg me niet aan land gehesen.
Als straks het stadsgeluid bezinkt, zou ik met deze nachtkijker
meer moeten zien. Voor alle zekerheid. Maar meer is er niet.

Kooi (2008)

By Dentith (2000: 188) se eerste ondersoeksvraag, naamlik watter kulturele werk deur die parodie of parodieë geaffekteer word, het ek in die inleiding bygevoeg: En op welke wyse? Schaffer se rymlose sonnet vertoon geen ooglopende verbande met die Nijhoff-

hipoteks nie; dit bevat ook geen dwingende vraag nie. Tog handel dit duidelik oor twee personasies, wat egter nie 'n spesifieke ruimte deel nie, maar juis ver verwyder van mekaar is. Schiferli (2010: 20-21) beskou “Impasse” as een van die treffendste gedigte in *Kooi*; as 'n illustrasie van Schaffer se wêreldbeeld:

Het beeld dat van de mensheid wordt gegeven getuigt van misantropie. Selfs de liefde kan er niet tegenop – je kunt overeind blijven door eindeloos van iemand te houden, maar zoals het hier geformuleerd staat, klink het eerder als een straf.

Hierdie mening is myns insiens te oordrewe, aangesien die vers ook blyke toon van pogings om deur middel van die poësie tot sin en betekenis te kom.

Volgens die gedig bly die mens staande deur afleiding of afwisseling (“vertier”) te soek in allerlei beuselagtighede (“wissewasjes”), soos om toonlere te oefen.⁹ Hierdie voorbeeld funksioneer sterk ironies, want dit is juis deur eenvoudige en gereelde vingeroefeninge wat vakmanskap bereik kan word, in dié geval in die bemeestering van 'n musiekinstrument. Terselfdertyd kan ook gesê word dat iemand wat slegs toonlere speel in plaas van musiekstukke, nie tot musikale wasdom kan kom nie en dus nie meesterskap kan bereik nie. Die tweede voorbeeld, om iemand onophoudelik en grensloos lief te hê, is eweneens ironies – die toewyding aan 'n geliefde kan tog nie as iets gerings en oorbodigs afgemaak word nie; dit verg juis selfopoffering en selfverloëning. Ten spyte van die intrinsieke en vormende waarde van die beoefening van 'n kunsvorm of die oorgawe aan 'n geliefde, word die verbintenis soms verbreek as dit die mens nie meer aanstaan nie. Die rede hiervoor is drieledig. Die mens is eerstens 'n “afknapper”,¹⁰ iemand wat 'n taak of 'n verhouding sito-sito kan verbreek as hy nie meer sin en betekenis daarin vind nie. Tweedens is die mens dweepsiek, vol “overspannen denkbeelden” (Van Dale), met die implikasie dat hy van die een na die ander denkvoorstelling spring – fanaties en obsessief oor die nuwe moontlikheid (byvoorbeeld 'n nuwe geliefde wat hy nogmaals “eindeloos” gaan liefhê – 'n ironisering van die liefdesretorika). Derdens is die mens 'n slaaf van sy agenda, iemand wat so gebonde is aan sy dagboek en beplanning dat dit hom in die weg staan om op lang termyn 'n sinvolle verhouding met 'n kunsvorm of met mense te handhaaf. Dit wat die mens staande of orent hou, blyk dus juis die maklik vervangbare te wees.

Met die twee Nijhoff-tekste in gedagte sou verskillende afleidings gemaak kon word. In die Nijhoff-hipoteks is die spreker-digter so absoluut toegewyd aan sy digterlike taak dat 'n ontwrigting van sy digterskap (deur byvoorbeeld 'n sogenaamde skrywersblok) hom geheel van stryk bring. Kennelik is hy iemand vir wie sy skrywerskap 'n roeping is, en nie 'n tydverdryf wat deur 'n ander stokperdjie vervang kan word nie. Wat die “Voor dag en dauw”-variant betref, sou geredeneer kon word dat Nijhoff so entoesiasties op Johan Huizinga se *In de schaduw van morgen* (1935)¹¹ gereageer het dat hy verlei is daardeur en dat hy sodoende die “verbinding” met die eerste gedig verbreek het, ter wille van 'n nuwe versie (variant).

Die tweede strofe van Schaffer se gedig gaan van die veronderstelling uit dat die aangesprokene bewus is van die agteruitgang by die ek-spreker. Dit word in grafiese terme voorgestel as “Je ruikt hoe ik bederf” – selfs al is hy nie teenwoordig nie. Dit is asof sy kortsigtigheid, obsessie en sy slaafse onderdanigheid hom so aftakel dat dit tot liggaamlike en geestelike degenerasie lei. Hy leef in die wêreld van die verbeelding, waarin hy hom voorstel hoe sy geliefde in ekstase na ’n monitor kyk, na die eerste “bewijzen van leven op Mars”. Soos wat die digter tydens sy voorlesing van die gedig op die Versindaba van 2011 te kenne gegee het, het hy in 2008 die voorreg gehad om in ’n skrywershuis in Athene aan sy bundel *Kooi* te kon werk. Die gedig het betrekking op die gegewe dat sy eggenote in daardie tyd vir ’n swangerskapsonar moes gaan – ’n vreugdevolle gebeurtenis wat hy slegs afstandelik kon ervaar, omdat hy met skryfverlof was.

Die moontlikheid van ’n nuwe lewe is vir die ek-spreker so ’n ondenkbare en onvoorstelbare situasie soos bewyse van lewe op Mars – iets wat totaal onbekend en wêreldvreemd is. Die hiperboliese metafoor kontrasteer sterk met die geringe polsing van ’n onskuldige nuwe lewe wat mettertyd tot verwesenliking en wasdom sal kom. Uit hierdie metafoor kan afgelei word dat die spreker-digter so opgaan in sy skrywerskap dat hy dit wat in die lewe gebeur, altyd vertaal tot iets anders: ’n woordwêreld, waardeur die problematiek van referensialiteit en representasie aan bod kom, wat veral in teoretisering oor die postmodernisme aandag gekry het (soos by Hutcheon, 1988: 142 en verder). Sonder dat die vrou haar blik loslaat van die beeld op die monitor, gryp sy na haar geliefde se hand. Dit is egter nie daar nie: Dit is ywerig besig om alles reeds haastig neer te skryf en op te teken, asof die spreker dit eerstehands ervaar. Die hand word beskryf asof dit verwyderd is van die ek-spreker (byna ’n geval van sinekdogee). Hy is nie net ruimtelik verwyderd van sy vrou nie, maar ook ten opsigte van sy missie en tydsperspektief, aangesien hy pelgrimsreise onderneem na “hooggelegen gebouwen, ver voor Christus opgeleverd” (soos die Parthenon op die Akropolis). Terwyl sy geliefde in ’n mediese lokaal lê met gesofistikeerde apparate, reis die digter-spreker die verlede in asof hy op ’n tog na ’n bedevaartsplek is: ’n heilige plek om te gaan aanbid; ’n plek waaraan waardevolle herinneringe verbind is – miskien die grondslae van die Westerse beskawing en kultuur? Of die pelgrimstog van die poësie? Dat die geboue voltooi (“opgeleverd”) is lank voor die koms van Christus, jukstaponeer die Griekse en Christelike godedom as voorbeelde van vervanging en afwisseling (“vertier”). Teenoor die archaïese is daar die moontlikheid van nuwe lewe. Sou dit hier gaan om selftwyfel, om gevoelens van onbeholpenheid ten opsigte van sy komende vaderskap, om ’n vrees vir permanente toewyding, en selfs ’n vrees vir die effek van die “geweld” van skryf? Soos wat die digter dit stel (Schaffer, 2010): “*Kooi* is gefinaliseer voordat ek deur ’n geestelik moeilike tyd gegaan het. Miskien was die poësie wel die oorsaak van die ellende – skryf is mos ’n vorm van geestelike geweld.”

Die gevoel van rigtingloosheid en reddeloosheid is so groot dat dit wil voorkom

asof die spreker op 'n skip is waarvan die sleepdraad (sleeptou of sleepkabel) gebreek is sodat dit nie kan vasmeer nie (“geknapt” roep semanties en klankmatig die “afknapper” van strofe 1 in die herinnering). Hy kan dus nie aan land gaan nie. As die stadsgeluide stiller word, sou hy met 'n “nachtskijker” in staat kon wees om meer en beter te kan sien – volgens Van Dale 'n toestel wat snags op skepe gebruik word en volgens die WAT 'n optiese apparaat wat veral in die weermag gebruik word om beter in die nag te kan waarneem. Die implikasie is dat die spreker in die stil nagtelike ure, wanneer die skip weggedryf het die see in, beter sou kon konsentreer en met een of ander hulpmiddel skerper sou kon sien en tot insig sou kon kom. So 'n nagkyker is noodsaaklik ten einde veilig te kan reis en risiko's af te weer (“Voor alle zekerheid”).

Sou “deze nachtkijker” die visie of perspektief wees wat verskaf word deur die verbeelding, drome of die poësie, spesifiek die poësie van die vaderfigure soos Nijhoff? Teenoor die gevare, onsekerheid, afwesigheid, ontgogeling, mislukking en desillusie wat 'n geweldige impak op sowel inter- as intrapersoonlike verhoudingsaspekte het, is daar wel die nagkyker van die poësie. Want meer is daar nie tot die spreker se beskikking nie. Die ironie is egter daarin geleë dat die poësie sowel reddende as vernietigende potensiaal het.

Vir Dentith (2000: 17-18) is die parodie 'n relatief polemiese, verwysende nabootsing, met wisselende grade van humor; die teiken van kritiek hoef nie die geparodieerde teks self te wees nie, maar dit kan ook die wêreld “daar buite” wees. Omdat Schaffer se hiperteks so ooglopend verskil van die hipotekste, en die nabootsings- of herhalingselement sterk figureer in omskrywings van die parodie, kan daar tereg gevra word of dit inderdaad 'n parodie is. Die titel, “Impasse”, verskaf wel 'n wenk in die rigting van Nijhoff se klassieke gedig, sowel as die ekwivalensies tussen die kreatiwiteits- en verhoudingsprobleme van die gedigte. Hutcheon (2000: 32) se omskrywing kan hier nuttig wees:

Parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual ‘bouncing’ [...] between complicity and distance.

Deur die ironiese transkontekstualisering (vergelyk ook Hutcheon, 2000: 101) en omkering; die kritiese afstand; en veral die leser se betrokkenheid by die intertekstuele spel, kan Schaffer se gedig wel as parodie beskou word, of dan op sy minste 'n herskrywing met 'n subtile intertekstuele resonansie.

Die volgende twee “Impasse”-herschrywings verskyn in bundels wat juis herskrywing ten doel gehad het: naamlik *Meesterwerk* en *Nu u!*

3.3 Ronald Ohlsen se “In Groningen”

Ronald Ohlsen (gebore in 1968) is ’n digter, romanskrywer, dramaturg, aanbieder van skryfkursusse en dosent in tweedetaalverwerwing (<http://www.uitgeverijpassage.nl/content/view/97/55/> en http://nl.wikipedia.org/wiki/Ronald_Ohlsen). Sy gedig verskyn in die antologie *Meesterwerk*, met Daniël Dee as samesteller:¹²

In Groningen – Ronald Ohlsen

Ik liet mijn mond hier vullen met gelach.
Voor niks bijna. Het was me weer gegeven.
De nacht bleef stralen als een zomerdag.
Ik ben er tot de ochtend bij gebleven.

Op weg naar huis wist ik niet wat ik zag.
Van alles kwam ik tegen uit dit leven;
die hele film werd afgedraaid. Het mag
een wonder heten dat nu staat geschreven

hoe deze dichter even later thuis
de ketel op het vuur gezet heeft, vragend
wat hem te doen stond bij het gasfornuis

en hoe toen antwoord kwam van een uitdagend
geklede engel, sprekend in de ruis
van water, bijna kokend, vleugeldragend.

Lente in Sydney (2007) en Meesterwerk (2009)

Volgens die agterplat van *Meesterwerk* is ’n groot verskeidenheid digters wat na 1964 gebore is, gevra om ’n poëtiese antwoord te formuleer op hul gunstelinggedig van ’n “grootmeester”. Die jong digters kon self hul meesters kies. Die poëtiese antwoorde neem die vorm aan van “pastiches, weerwoorden, letterlijke antwoorde en nog veel meer vormen” (Dee, 2009: 5).

Wat opval van die peritekstuele gegewens van die bundel (die omslag en kort inleiding), is die verheerlikende aanbidding. Volgens die agterplat van *Meesterwerk* gaan dit goed met die Nederlandstalige poësie. Daar word verwys na inspirasiebronne: die aanraking deur die muse; digters as muses; die ouer digters as barde en “grootmeesters”; die “grote namen” wat staan naas die “aanstormende talenten met hun mooiste gedichten”. Die resultaat van die antwoordgedigte is “zonder twijfel verrassend”; die bloemlesing bied ’n “fantastiese leeservaring” wat “onmisbaar” vir die poësieliefhebber

is. “Lees de gedichten in deze bloemlezing en laat u overrompelen”, lui die slotsin van die inleiding. Op die agterplat staan daar verder:

De jonge generatie dichters timmert behoorlijk aan de weg. Nooit eerder was er zo'n grote verscheidenheid aan dichters in ons taalgebied. Het gaat dan ook goed met de Nederlandstalige poëzie. Maar waar halen die jonge dichters hun inspiratie vandaan? Bij welke oude barden hebben zij de kunste afgekeken?

Ronald Ohlsen se keuse het geval op die eerste variant van Nijhoff. Ohlsen vertel hoe hy Nijhoff in die jare tagtig ontdek het via “Het souper”: “Toen ik dat las, wist ik dat ik digter wilde worden. Met Nijhoff is de ellende begonnen. Uit wraak lees ik nu zijn bloemlezing stuk.” (www.woestenledig.com). Hy meen dat dit belangrik is dat digters ander digters moet lees. Nie af en toe nie, maar struktureel, asof dit vakliteratuur is.

Die gebeure in die oktaaf van die gedig is nie in 'n beperkte ruimte gesitueer nie, maar in Groningen – die stad waar die digter gebore is, as dosent werk en as eerste stadsdigter opgetree het (2005–2006); maar ook die stad van Rutger Kopland, wat 'n gelyknamige gedig geskryf het.¹³

Na 'n nag van verrukking wat soos 'n somerdag straal, gaan die spreker besonder opgetoë na sy huis. Klaarblyklik het iets hom te beurt geval waarop hy nie gereken het nie. Geen beskrywings van die stad word gegee nie, maar dit is asof die lewe in 'n film voor die vreugdevolle spreker afspeel. Hoewel hy al baie dinge beleef het, kan dit wat dan tuis gebeur, as 'n wonder beskou word wat hier in woorde geskryf staan. Met hierdie metapoëtiese moment in die gedig vind 'n wending na die sekstet plaas. Toe die spreker-digter (“deze digter”) kort daarna voor die gasstoof staan en self sy koffie maak, wonder hy wat hy moet doen. Hy rig dus die vraag tot homself, nie sy geliefde nie. Wat die vraag is waaroor die spreker nadink, is nie vir die leser duidelik nie – ook nie die antwoord van die “uitdagend/geklede engel, sprekend/in de ruis van water, bijna kokend, vleugeldragend” nie. Met hierdie surrealistiese toneel word daar nie net aangesluit by die wolkgegewe van die tweede laaste strofe van die 1935-hipoteks nie, maar word dit selfs gesatiriseer. Waarskynlik doem die geliefde in sy geestesoog of in 'n visioen voor hom op soos wat hy haar in hartstogtelike oomblikke in 'n nag van passie ervaar het – in 'n filmiese terugflits, dus. Die geliefde word egter nie slegs in haar verhevenheid voorgestel nie, maar ook in haar seksuele aanloklikheid: 'n eietydse muse met 'n erotiese allure.

Binne die literêre, kulturele en akademiese kontekste van 'n ander eeu word Nijhoff se gedig herinterpreteer en herkodeer deur 'n onderbeklemtoning van die poëtikale problematiek en 'n vooropstelling van die liefdesvervoering as voorwaarde of aanleidende faktor tot die skryfhandeling. Dit is nie asof die skrywer wroeg oor sy skrywerskap nie, maar dit is asof die gedig byna outomaties ontstaan het (“dat nu staat geschreven/hoe deze digter”). Dus: geen skrywersblok, maar 'n gevoel van

ekstase wat spontaan neerslag vind in taal. Ohlsen se gedig verskil dus van die tekste van Breukers en Schaffer, wat die skadelike potensiaal van die poësie demonstreer. Deur die titel lewer dit ook 'n kopknik in die rigting van Kopland, 'n ander digterlike vaderfiguur.

3.4 K. Michel se “Onder het tuimelraam”

Die bekroonde digter K. Michel (Michael Maria Kuijpers; gebore in 1958), een van die Maximalen¹⁴ en redakteur van *Raster*, se herskrywing het in die versamelbundel *Nu u!* (Tazelaar *et al.*, 2009) verskyn (<http://www.kb.nl/dichters/michel/michel-01.html/> en [http://nl.wikipedia.org/wiki/K. Michel](http://nl.wikipedia.org/wiki/K._Michel)). Volgens die agterplat is die bundel “het eigenninnig en poëtisch antwoord” van die Literair Productiehuis Wintertuin, wat “een reeks grote gedichten van toen aan grote dichters van nu” gegee het met die vraag: “Als u dit gedicht nu zou schrijven, hoe zou het dan klinken?” Om die gevaar te besweer dat die poësiekanon 'n “mausoleum” word vir hoogtepunte van die verlede, het sestien toonaangewende digters hul eie weergawes van 'n klassieke gedig geskep. Volgens Poldervaart (2010: 23) kon sommige digters self 'n gedig vir die bundel kies, terwyl ander minder keusevryheid gehad het. K. Michel se keuse het op Nijhoff geval:

Onder het tuimelraam – K. Michel

tussen
twee keukens
tussen
twee sonnetten

tussen
daar en hier
hem en haar

klemt
al dagenlang vandaag
een vraag

maar tussen
stoom en blauwe regen
niet en lied
fluit de fluitketel

Nu u! (2009)

Net soos Daniel Hugo (en anders as die ander herskrywers), betrek Michel albei versies van die Nijhoff-gedig in sy kriptiese weergawe. Dit is veral die verskille tussen die twee variante waarop Michel die filosofiese soeklig laat val: nie net wat betref die twee verskillende slotstrofes nie. Albei hipotekste is in *Nu u!* afgedruk (bladsy 52 en 54) en in die verantwoording (bladsy 100) verskyn volledige besonderhede oor die variante. Hoewel hier ook 'n byeenbring van elemente uit die hipotekste is soos by Hugo, wat aan die etimologie van die woord *pastiche* herinner,¹⁵ kan dit in die lig van Genette (1997: 26) se omskrywing nie as sodanig beskou word nie. Volgens hom is die pastiche imiterend eerder as transformerend – terwyl Michel se gedig volgens my wel transformerend is. Michel se herskrywing word vergesel van 'n kort opmerking, waarin hy onder meer sê: “Aangesien Nijhoff de vrijheid heeft genomen om met dit gedicht te stoeien leek het mij niet geheel ongepast om er nog een ‘overschrijving’ aan te wijden.” Die woordkeuse “overschrijving” roep 'n veel gebruikte metafoor vir intertekstualiteit op, naamlik die palimpses (vergelyk Genette, 1997).

Vir die ongeïdentifiseerde spreker in Michel se gedig gaan dit nie om een oorspronklike Nijhoff-sonnet met twee verskillende slotstrofes, wat tot twee verskillende interpretasies kan lei nie, maar om twee heel afsonderlike, volwaardige sonnette. By 'n werkwinkel vir onderwysers verwys Michel (Poldervaart, 2010) ook nie na “variante” nie, maar na verskillende gedigte. In die inset van sy gedig is bowendien sprake van “twee keukens”. Met inagneming van die fluit van die fluitketel wat die vertelling onderbreek, sou geredeneer kon word dat ook die spreker se eie kombuis as geïmpliseerde ruimte ter sprake kom (dit wil sê as derde kombuis), waar hy “vandaag” onder die tuimelraam nadink oor die Nijhoff-variante. Met elke herlees, herevaluering en herskryf van die hipoteks vind daar 'n vermenigvuldiging van die handelings- en konfrontasieruimtes plaas – wat nie net op die fisiese ruimte van kombuis of slaapkamer (soos in Merwe Scholtz se herskrywing) betrekking het nie, maar ook op die verskillende kulturele, poëtikale en psigiese ruimtes.

Die titel van die gedig is van groot belang: “Onder het tuimelraam” – 'n valvenster, dit wil sê 'n venster waarvan die raam om 'n horisontale as kan draai of oop kan gaan, teenoor 'n skuifvenster of 'n swaaivenster (HAT en VAW). Ten opsigte van die “tuimelraam” in die hipoteks skryf Woltjes (2001) dat 'n “raam” (venster) dikwels by Nijhoff die aardse en die hemelse wêreld verbind. Die woordkeuse “tuimelraam” het vir haar 'n sterk simboliese waarde, omdat “beide werelden aan weerszijden van het raam verwisselbaar zijn en in die zin dus gelijk”. Vir Van den Akker (1989: 127) beklemtoon die “tuimelraam” die “scharnierfunctie tussen vraag en antwoord, terwijl ook de betekenis van ‘tuimelen’, ‘in elkaar vallen’ mee kan spelen”. Na analogie hiervan sou 'n mens kon sê dat Michel se gedig as 'n skarnier dien waarmee die leser bewus gemaak word van die tuimeling van moontlikhede.

Die jukstaponering van elemente uit die Nijhoff-variante word in die slot van Michel se gedig opgevolg deur een van die konstantes in die variante: die fluitketel wat op 'n kritieke oomblik fluit en tot die gewone huishoudelike handeling van koffiemaak

lei. Waar die fluitketel by Nijhoff aan die begin van die sekstet genoem word, word Michel se herskrywing afgesluit daarmee, sonder enige verwysing na die geur wat verbrei (Nijhoff se eerste variant) of die damp wat geur word (tweede variant). Die dramatiese oop slotte van die Nijhoff-variante word hier ietwat gebanaliseer. Wat presies die vraag is wat die spreker in Michel se gedig so pla, is onduidelik. Sy aandag word egter afgelei en in beslag geneem deur die onmiddellikhede – selfs die banaliteite – van die alledaagse lewe.

Michel se gestroopte herskrywing kan beswaarlik sonder die Nijhoff-hipoteks(te) bestaan, waardeur 'n ruim intertekstualiteitsopvatting bevestig word en die modernistiese klem op die outonomie en selfgenoegsaamheid van die literêre teks ondermyn word. Dit is 'n geëkstraheerde aanbieding van die oorspronklike tekste waardeur die problematiek van skryf en interpreteer aan die orde gestel word, veral as die ikoniese status van die Nijhoff-variante en die uitgebreide literêr-akademiese diskoers daaroor in ag geneem word.

Word Hutcheon (2000: 32) se definisie van die parodie betrek, is daar skynbaar nie so 'n groot kritiese afstand tussen Nijhoff se bronteks(te) en Michel se geminimaliseerde herhaling nie. Sou die vers moontlik 'n parodiëring bied van Nijhoff se “obsessiewe” herskrywingsdrang, asook van die toegewyde bestudeerders se gedetailleerde variantestudies? Dit wil egter vir my voorkom of die problematiek verbonde aan die binariteitsdenke wat die gedig demonstreer, wel gekritiseer word, spesifiek wat die Westerse metafisika en die modernistiese estetika betref. Deur die prosedure van oorskrywing (vergelyk Michel se woordkeuse “overschrijving” in *Nu u!*), weglating en haplografering word die leser egter wel toegelaat om deur die tuimelraam van die poësie na die komplekse prosesse van representasie en signifikasie (vergelyk Hutcheon, 1988: 142) te kyk. So gesien, herinner dit ook aan Phiddian (1995: 13-19, 83, 91-96) se gebruikmaking van die derridiaanse metafoor van “writing under erasure”, wat die onmoontlikheid daarvan suggereer om oor die weg te kom sonder daardie woorde wat juis as ontoereikend beskou word. Phiddian gebruik hierdie metafoor vir die verskillende wyses waarop 'n parodie die leser kan uitnooi om die hipotekstuele materiaal te ondersoek, te evalueer en te herkontekstualiseer (Dentith, 2000: 16).

3.5 *Areth se “Zij en ik”*

Die gedigte wat in hierdie artikel onder die loep geneem is, het in min of meer chronologiese volgorde aan bod gekom ten einde 'n narratief van die herskrywingsproses(se) te probeer konstrueer. Die digters is feitlik almal bekende, gekanoniseerde skrywers. Dat Nijhoff se gekanoniseerde gedig nie slegs 'n uitwerking het op rolspelers in die sentrum van die literêre sisteem nie, maar ook op minder bekende digters, blyk uit die herskrywing van ene Areth – Thera Heemskerk volgens die e-posadres onder die gedig (die skrywersnaam “Areth” is afgelei van “Thera”). Na my wete is dit die enigste herskrywing deur 'n vrou. Hierdie gedig het in die “hartenkreten”-afdeling van *gedichten.nl* verskyn met

'n foto daarby (<http://www.gedichten.nl/nedermap/hartenkreten/hartenkreet/139067.html?zoekresultaat=ja>). Die datum onderaan die gedig het betrekking op die datum toe dit op die webblad geplaas is:

Zij en ik – Areth

Wij stonden aan het aanrecht, zij en ik
Ik dacht al dagenlang: zeg het vandaag
Maar omdat ik bang was voor haar vraag
Wachtte ik het allerlaatste oogenblik.

Maar toen ik in haar ogen las: is het te laat?
Zocht ik naar woorden die ik tijdig vinden wou
Voordat ze plotseling het antwoord weten zou
Vroeg ik: waarover wil je dat ik praat?

Luid vangt de telefoon te rinkelen aan
Haar hullend in een gloed die opwaarts schiet
Waarna een stilte die een afscheid biedt.

Dan zegt zij zacht, mijn armen om haar heen
Terwijl haar tranen druppen in mijn schoot
En zich de angst ontlaadt: papa is dood.

(pastiche op 'Impasse' van M. Nijhoff)
13-06-2008



Areth se herskrywing volg die hipoteks wat vorm betref redelik getrou na. Enkele woordvervangings in die inset stuur egter die gedig in 'n heel ander rigting: Die ekspreker (waarskynlik die moeder of ouma van die kind) is nie bekommerd oor haar eie vraag nie, maar oor die vraag van die kind. Haar soeke na geskikte woorde hang nie saam met haar eie problematiek nie, maar met dié van die kind, wie se pa blykbaar ongesteld is. Uiteindelik vra sy dan wel 'n vraag: “waarover wil je dat ik praat?” Sy wil dus kommunikasie tussen haar en die kind bewerkstellig. Die telefoon se gerinkel bied nie aan die kind die geleentheid om te antwoord nie. Die stilte daarna het waarskynlik betrekking op die oordra van die sterwensboodskap oor die telefoon. Dit is die bedroefde kind wat self die afleiding maak en aankondig “papa is dood”.

Nijhoff se metapoëtiese gedig “Impasse” is hier toegeëien vir 'n hoogs persoonlike doel en na 'n private ruimte getransponeer. Waar dit in die meeste van die herskrywings om verhoudings tussen geliefdes gaan, gaan dit hier om die afsterwe van 'n geliefde, sorgsame en toegewyde vader – soos uit die foto blyk. Areth se gedig het geen literêre pretensie nie, maar is “vertaal” na die persoonlike domein van 'n onbekende individu. Waar die verhoudingsimpasse in die eerste Nijhoff-variant ietwat versluierd is, geniet persoonlike gegewens hier voorrang. Die intimiteit van die gebeurtenis verkry openbare blootstelling deurdat die gedig en die foto op die internet verskyn. Dat die voetskrif dit as 'n pastiche tipeer, stem ooreen met Dentith (2000: 194) se definisie, naamlik dat dit nabootsing sonder kritiese afstand is, dit wil sê “blank parody”. Die vertroude inhoud en vorm van die Nijhoff-gedig verskaf waarskynlik vertroosting en koestering aan die digter en haar familieleden en moontlik ook aan lesers van die webblad wat bekend is met die hipoteks.

4. Slot

Nijhoff se ikoniese gedig is al meer as 75 jaar lank in die literêre blikveld. 'n Wye verskeidenheid rolspelers in die Afrikaanse, Nederlandse en Vlaamse literêre sisteme reageer daarop: literatore; vertalers; gekanoniseerde én minder bekende digters. Twaalf herskrywings van “Impasse” is in my ondersoek gevind: drie in Afrikaans en nege in Nederlands (vyf van die nege Nederlandse herskrywings is in hierdie artikel bespreek). Op twee uitsonderings na, naamlik die gedigte van Ad Zuiderent (1988) en Charles Ducal (1994), het die Nederlandstalige herskrywings ná die Afrikaanse weergawes verskyn. Dit is onseker in welke mate die Nederlandse/Vlaamse outeurs rekening gehou het met mekaar se herskrywings (wat wel so is ten opsigte van die drie Afrikaanse herskrywings). Die Nederlandstalige gedigte is oorwegend ernstig van aard (teenoor die gedigte van T.T. Cloete en Merwe Scholtz wat geestige en speelse elemente bevat). Twee van die gedigte is in versamelbundels opgeneem wat herskrywings ten doel gehad het, naamlik dié van Ronald Ohlsen (in *Meesterwerk*) en dié van K. Michel (in *Nu u!*).

Die doelstelling met hierdie artikel was nie om die transformerende herskrywings

volgens 'n vaste definisie en 'n parodiëringskaal te orden nie (byvoorbeeld: Watter gedig kan as die skerpste parodie beskou word? Kan Schaffer se gedig hoegenaamd as 'n parodie beskou word, of is dit slegs 'n voorbeeld van intertekstualiteit?), hoewel aspekte hiervan wel ter sprake gekom het. Die doelstelling was wel om na te gaan wat die impasse in die onderskeie transformerende tekste behels en om te probeer vasstel in watter mate die herskrywings aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-bronteks(te). Daarby is ondersoek ingestel na die kritiese of polemiese inslag van die gedigte.

Die herskrywings staan meestal nie in 'n sterk of aggressiewe polemiese verhouding met die Nijhoff-tekste nie, maar met eietydse vraagstukke. Michel se gedig (asook dié van T.T Cloete) lewer egter wel kritiek op die modernistiese estetika wat onderliggend aan die Nijhoff-variante is (dus: poësie as kritiek – Dentith, 2000: 33). Michel se skynbaar eenvoudige herskrywing bied aan die leser verskeie moontlikhede om die Iseriaanse leë plekke te vul en binêre opposisiestellings (soos in die gedig) te bevraagteken. Sy minimalistiese herskrywing is tegelykertyd 'n huldiging én 'n ironisering van die Nijhoff-brontekste en Nijhoff se herskrywingsdrang. Ook demonstreer en ontmasker dit op kritiese en polemiese wyse deur middel van nabootsing en kontrastering iets van die binariteitsdenke van die Westerse metafisika, asook die modernistiese estetika. Die polemiese aspek van Breukers se gedig is geleë in die tema van die skade, selfs geweld, wat die poësie aan 'n verhouding kan berokken, teenoor die tradisioneel aanvaarde sublimasiepotensiaal van die poësie (soos by Nijhoff). Hierdie tematiek kom ook in Schaffer se gedig na vore. In laasgenoemde hiperteks is daar wel die moontlikheid van pogings om afstande te oorbrug, breuke te herstel en risiko's te vermy – sodat die gedig in 'n polemiese verhouding tot dié van Breukers staan, en op beide slotte van die Nijhoff-variante inspeel.

Net soos wat Nijhoff se “ik weet het niet”-variant skynbaar oor 'n kreatiewe impasse handel, en onderliggend oor 'n verhoudingsproblematiek, handel die meeste van die bespreekte gedigte in wisselende mate oor 'n kombinasie van kreatiewe en relasieprobleme. Die herskrywings bevat almal in mindere of meerdere mate 'n element van metafiksie (vergelyk Rose, 1979: 59 en verder). Die vrou in die gedigte funksioneer nie net as geliefde nie, maar ook as leser en muse. In drie van die geselekteerde gevalle is die vrou nie aanwesig in dieselfde fisiese ruimte as die spreker-digter nie: In Ohlsen se gedig is die vrou iewers in Groningen; in Schaffer se gedig bevind sy haar in 'n mediese lokaal (terwyl die spreker-digter hom blykbaar in Griekeland bevind); en in Michel se gedig is sy afwesig (die “haar” in strofe 2 het betrekking op die vrou in die hipotekste). In Ohlsen se herskrywing word die liefdesgeluk vooropgestel, met 'n eietydse muse in die vorm van 'n “uitdagend/geklede engel”, wie se (verswêë) antwoord die digter aanspoor tot die skryf van 'n gedig oor sy ervaringe in Groningen. Die problematiek van skryf word hier skynbaar ondergeskik gestel aan die liefdeservaring, waardeur Barthes (1975: 14) se *jouissance*-konsep as teoretiese teenhanger na vore tree. Ohlsen se gedigtitel situeer die byna surrealistiese gebeure in sowel 'n stedelike as 'n metapoëtiese ruimte, sodat Kopland naas Nijhoff as literêre vaderfiguur dien.

In Breukers en Schaffer se gedigte is daar geen vraag wat gevra of beantwoord (moet) word nie. Deur hul swygsaamheid verskil die vroue in hierdie twee gedigte van die ander vroue in die Nijhoff-variante en in die meeste van die ander herskrywings (veral in die gedig van Cloete, waarin daar 'n besonder spraaksame vrou teenwoordig is). Die twee gedigte demonstreer die negatiewe effek van digterskap op 'n verhouding: Waar beide die digter en sy geliefde in Breukers se gedig geïmmobiliseer word omdat hulle nie bepaalde kodes deel nie, is daar in Schaffer se gedig wel die moontlikheid van uitreiking en versoening. Inhoudelik wyk Schaffer se ingewikkelde hiperteks waarskynlik die sterkste af van die hipotekste en representeer dit bepaalde eksistensialistiese kwessies in 'n geglobaliseerde en tegnies gesofistikeerde wêreld.

Teenoor die ander gedigte dien Areth se intieme herskrywing 'n terapeutiese doel en lewer dit bewys van die trefkrag en draagwydte van Nijhoff se teks. Met die uitsondering van haar pastiche vertoon al die hipertekste wat ek bespreek het, 'n ironiese transkontekstualisasie en 'n kritiese afstand ten opsigte van die hipotekste (Hutcheon, 2000: 32 en 101), asook ten opsigte van die wêreld "daar buite" (Dentith, 2000: 17-18).

Dentith se inklusiewe benadering het nuttig geblyk by hierdie ondersoek. Sy ondersoeksvrae kan die navorser help om korpusse herskrywings soos die Nijhoff-herskrywings te bestudeer (Dentith, 2000: 188). Hierdie vrae, wat ek in my artikel probeer beantwoord het, is: Watter kulturele werk word deur die parodie of parodië geaffekteer (en op watter wyse)? In wie se belang of namens wie vind die parodiëring plaas? Met watter mate van geestigheid, vernuf en energie geskied dit? Hierdie vrae kan slegs beantwoord word deur die spesifieke uitinge in hul kontekste te bestudeer.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

- Areth (Thera Heemskerk).** 2008. "Impasse". <http://www.gedichten.nl/nedermap/hartenkreten/hartenkreet/139067.html?=-zoekresultaat=ja> (geraadpleeg op 1 Julie 2011).
- Barthes, Roland.** 1975 [1973]. *The Pleasure of the Text* (vert. Richard Miller). New York: Hill & Wang.
- Bibliografie van de Literaire Tijdschriften in Vlaanderen en Nederland.** <http://bltvn.kb.nl> (geraadpleeg op 24 April 2012).
- Breukers, Chrétien.** 2007 [2005]. Impasse. http://www.epibreren.com/rs/rs_frame.html?breukers.html. 13 Nov (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Cloete, T.T.** 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Bezige Bij.** <http://www.debezigebij.nl/web/Auteur/Alfred-Schaffer-1.html> (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Dee, Daniël** (red.). 2009. *Meesterwerk*. Groningen: Passage.
- Dentith, Simon.** 2000. *Parody*. Londen en New York: Routledge.

- Ducal, Charles.** 1994. *Moedertaal*. Antwerpen en Amsterdam: Atlas.
- Evans, Ivor H.** 1988 [1870]. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. Londen: Cassell.
- Genette, Gérard.** 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Verts. Channa Newman en Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Goudeseune, Koenraad.** 2005. *Zen uit eigen werk*. Amsterdam en Antwerpen: Atlas.
- Gruwez, Luuk.** 2010. Chrétien Breukers. Het is niet anders. *De Standaard*, 11 Junie. <http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=M52R7874> (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT).** 1994 [1965]. Johannesburg: Perskor.
- Hugo, Daniel.** 2002. *Die twaalfde letter*. Pretoria: Protea Bockhuis.
- Huizinga, Johan.** 1935. *In de schaduwen van morgen: Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd. Verzamelde werken VII*. Haarlem: Tjeenk Willink. http://www.dbnl.org/tekst/huiz003gesc03_01/huiz003gesc03_01_0021.php (geraadpleeg op 20 April 2012).
- Hutcheon, Linda.** 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londen: Routledge.
- Hutcheon, Linda.** 2000 [1985]. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press.
- Koninklijke Bibliotheek.** <http://www.kb.nl/dichters/schaffer/schaffer-bio.html> (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Michel, K.** 2009. Onder het tuimelraam. In: Tazelaar, Frank, Willem Claassen, Monique Warnier *et al.* 2009. *Nu u!* Nijmegen: Literair Productiehuis Wintertuin.
- Naudé, Charl-Pierre.** Alfred Schaffer as voorbeeld van die hermetiese poësie. <http://versindaba.co.za/2009/11/17/alfred-schaffer-vertalings> (geraadpleeg op 1 Mei 2012).
- Naudé, Charl-Pierre.** 2012. E-posbrief aan Ronel Foster, Julie.
- Nijhoff, Martinus.** 1963 [1953]. *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging Gerrit Kamphuis. Den Haag: Bert Bakker en Daamen N.V.
- Nijhoff, Martinus.** 1982 [1935]. Over eigen werk. *Verzamelde werk, deel 2, Kritisch, verhalend en nagelaten proza*. Amsterdam: Bert Bakker: 1150-1174.
- Nijhoff, Martinus.** 1993. *Gedichten, Deel I Tekst, Deel 2 Commentaar, Deel 3 Apparaat*. Historischkritische uitgave, verzorgd door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Nijhoff, Martinus.** 2001. *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam: Bert Bakker.
- Nolens, Leonard.** 2008. *Woestijnkunde. Gedichten*. Amsterdam en Antwerpen: Em. Querido.
- Ohlsen, Ronald.** 2007. In Groningen. *Passionate. Tijdschrift voor de Nieuwe Letteren*, 14 (1): 10. Januarie/Februarie. <http://bltvn.kb.nl/browse?lv=4&issue=BLTVN:ISSUE:474638727> (geraadpleeg op 24 April 2012).
- Ohlsen, Ronald.** 2009. In Groningen. In: Dee, Daniel (red.). *Meesterwerk*. Groningen: Passage.
- Phiddian, Robert.** 1995. *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Poldervaart, Karin.** 2010. Nu u! Als je dit gedicht herschrijft, hoe klinkt het dan? *Verslagen dag van het literatuur onderwijs*. http://www.dagvanhetliteratuuronderwijs.nl/www/filelib/file/DLO_verslagendef2.pdf (geraadpleeg op 27 April 2012).
- Polis, Harold.** 2009. Na ons de canon. In: Tazelaar, Frank, Willem Claassen, Monique Warnier *et al.* 2009. *Nu u!* Nijmegen: Literair Productiehuis Wintertuin.
- Rose, Margaret.** 1979. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londen: Croom Helm.
- Rose, Margaret.** 1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaffer, Alfred.** 2008. *Kooi*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Schaffer, Alfred en Ronel Foster.** 2010. Digkuns as ontdekking en verruiming: 'n Gesprek tussen Alfred Schaffer en Ronel Foster (De Goede). *Die Burger*, 7 Mei. <http://blogs.dieburger.com/boekredaksie25/digkuns-as-ontdekking-en-verruiming-n-gesprek-tussen-alfred-schaffer-en-ronel-foster-de-goede>.
- Schiferli, Victor.** 2010. "Wat een afknapper is de mens": Over *Kooi* van Alfred Schaffer. *Jan Campert-stichting Jaarboek 2009*. Den Haag: Jan Campert-stichting.
- Scholtz, Merwe.** 1986. *Mantessa*. Kaapstad: Tafelberg.
- Siertsema, Bettine.** 2009. De dichter, de historicus en de profeet: Intertekstuele elementen in "Voor dag en dauw". *Voortgang, Jaarboek voor de Neerlandistiek*, 27: 57-84. http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/1871/16177/2/Voortgang_27_57-84_Siertsema1.pdf (geraadpleeg op 1 Mei 2011).
- Spies, Lina.** 1971a. Droom en dagbreek: 'n Interpretasie van Nijhoff se sonnette-siklus *Voor dag en dauw* binne historiese verband en ruimer literêre konteks. *Standpunte*, 24(6): 31-40 (Augustus).
- Spies, Lina.** 1971b. Droom en dagbreek: 'n Interpretasie van Nijhoff se sonnette-siklus *Voor dag en dauw* binne historiese verband en ruimer literêre konteks. *Standpunte*, 25(1): 34-46 (Oktober).
- Tazelaar, Frank, Willem Claassen, Monique Warnier et al.** (red.). 2009. *Nu u!* Nijmegen: Literair Productiehuis Wintertuin.
- Uitgeverij Passage.** <http://www.uitgeverijpassage.nl/content/view/97/55> (geraadpleeg op 24 April 2012).
- Van Coller, Hennie.** 2012. *Soom*. Kaapstad: Griffel Uitgewery.
- Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal (Van Dale).** 1982 [1984]. Utrecht en Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Van den Akker, WJ.** 1985. *Een dichter schreit niet: Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica* (2 volumes). Utrecht: Veen.
- Van den Akker, WJ.** 1987. De schrijver in een impasse; over "De schrijver" van M. Nijhoff (I). *De Nieuwe Taalgids*, 80(5): 386-406.
- Van den Akker, WJ.** 1989. De impasse van de schrijver; over "Impasse" van M. Nijhoff (II). *De Nieuwe Taalgids*, 82(2): 121-134.
- Van den Akker, WJ.** 1994. *De dichter in het grensgebied: Over de poëzie van M. Nijhoff in de*

- jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Verklarende Afrikaanse woordeboek (VAW)**. 2010. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.
- Wikipedia**. http://nl.wikipedia.org/wiki/Chr%C3%A9tien_Breukers en http://www.epibrerem.com/rs/rs_frame.html?breukers.html (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Wikipedia**. http://nl.wikipedia.org/wiki/K._Michel en <http://www.kb.nl/dichters/michel/michel-01.html> (geraadpleeg op 1 Julie 2011).
- Wikipedia**. http://nl.wikipedia.org/wiki/Ronald_Ohlsen (geraadpleeg op 24 April 2012).
- Woestenledig**. <http://www.woestenledig.com/woestenledig/2009/01/tiende-po%C3%ABziemarathonbegint-met-meesterwerk.html> (geraadpleeg op 24 April 2012).
- Woltjes, Elly**. 2001. Martinus Nijhoff – “Impasse”. *Meander Klassiekers* (24), 21 November. <http://klassiekegedichten.net/archief/klas024.html> (geraadpleeg op 1 Julie 2011).
- Woordeboek van die Afrikaanse taal (WAT)**. 1970. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Zuiderent, Ad**. 1988. *Op het droge*. Amsterdam: Arbeiderspers.

Note

1. Ander navorsers is Spies (1971a en b), Woltjes (2001) en Siertsema (2009).
2. Vertalings in Engels is al onderneem deur Raphael Rudnik en James S. Holmes; Kendall A. Dunkelberg; en Cliff Crego.
3. My hartlike dank aan Stefaan Goossens van die Poëziecentrum in Gent vir sy hulp en ondersteuning tydens my navorsingsbesoeke, en die opspoor van sekere gedigte. Met die voltooiing van die artikel het Alfred Schaffer my aandag gevestig op Nolens (2008) se “Bruieloftslied” en “Impasse” uit sy bundel *Woestijnkunde. Gedichten*. Ná die verskyning van my artikel in *Toenadering* (2012) het Ad Zuiderent aan my ’n afskrif gestuur van sy gedig “Keukengeheim”, wat in 1985 geskryf is en verskeie male hersien is totdat dit in 1988 in sy bundel *Op het droge* opgeneem is.
4. Die Afrikaanse herskrywings is in die vorige uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* bespreek. In daardie artikel word ook uitgewei oor teoretiese aspekte, Nijhoff se variante en Johan Huizinga se *In de schaduwen van morgen* (1935).
5. Ducal, Goudeseune en Nolens is Vlaminge van geboorte.
6. Esterhuizen (2010) erken dat Breukers se webblad, *De Contrabas*, “’n belangrike inspirasie” vir hom en Marlise Joubert was met die vestiging van die *Versindaba*-webblad en spreek sy dank uit teenoor Breukers vir die goeie samewerking.
7. Die bundel *Het is niet anders* kon ek nie plaaslik opspoor nie.
8. Onder die hofie “Alfred Schaffer as voorbeeld van die hermetiese poësie” verskyn daar op die webblad *Versindaba* ’n Afrikaanse vertaling van hierdie gedig, deur Charl-Pierre Naudé (<http://versindaba.co.za/2009/11/17/alfredschaffer-vertalings>). Hoewel Naudé se naam nie by die vertaling verskyn nie, het hy per e-pos aan my bevestig dat hy wel die vertaler is (Naudé, 2012).
9. Die woordbetekenisse is ontleen aan Van Dale. Interessant genoeg kom die woord *wisewassie* ook in die HAT voor, net soos die meer bekende *wiesewasie* (kleinigheid, beuselagtigheid) (in Engels *wishy-washy*).
10. Die werkwoord *afknep* kom ook in die WAT voor, met as betekenis “afbreek”.

11. Nijhoff se “Voor dag en dauw”-siklus was vergesel van ’n ope brief (Nijhoff, 2001: 265-266) aan die historikus Johan Huizinga (1872-1945), wie se *In de schaduwen van morgen: Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd* (1935) as inspirasie gedien het.
12. Volgens die *Bibliografie van de Literaire Tijdschriften in Vlaanderen en Nederland* (<http://bltvn.kb.nl>) het die gedig reeds in Januarie/Februarie 2007 verskyn in *Passionate. Tijdschrift voor de Nieuwe Letteren* (jaargang 14: 10). Die bundel *Lente in Sydney* kon ek nie plaaslik opspoor nie.
13. Rutger Kopland het in Groningen gewoon, gestudeer en gedoseer. Sy gedig “In Groningen” het in 1988 op groot aanplakborde in die stad verskyn.
14. Die Maximalen was ’n revolusionêre groep jong digters wat in 1988 onder leiding van Joost Zwagerman hul gedigte gepubliseer het in die bundel *Maximaal*.
15. Die Franse woord *pastiche* het die Italiaanse term *pasticcio* vervang. Laasgenoemde beteken ’n pastei wat gemaak is van verskeie bestanddele; ’n hutspot of potpourri.

Sheila Cussons en Wilma Stockenström in de Nederlandse literatuur

Aanzetten voor een receptiestudie. Literair-institutionele positionering en kritische ontvangst van twee Zuid-Afrikaanse dichters in Nederland

Yves T'Sjoen

Sheila Cussons and Wilma Stockenström in the Dutch literary system. Inception of a reception study. Literary-institutional positioning and critical reception of two South African poets in the Netherlands

This paper is part of a broader research project on the presence of South African writers in Dutch literature. The South African poets Sheila Cussons and Wilma Stockenström are somehow part of the literary system of the Low Countries. Their introduction in the Netherlands and Flanders was accomplished by translations into Dutch. An analysis of the role and the image-building of foreign literature in the Dutch-speaking world is important for (the study of) literary historiography. The presence and the reception of the two selected South African poets and their works are documented in this paper. Critics are not only interested in the literary production of national authors, but also in the poetry of foreign writers (mainly available through translations). In this way, poets and their works start functioning in the literary poly-system of the Netherlands and Flanders. The manner in which images are created tells us something about the presence of Cussons and Stockenström in contemporary Dutch literature. Not only are the reactions by readers (or critics) fundamental for the study of literary reception; also the way in which these writers and their poetry have gained particular positions in the literary system should be part of the research. Revealing questions deal with the role played by intermediaries, the selection criteria for poems in anthologies, translation strategies, and the promotion by commercial publishers. Foreign literature is interwoven with the poetical discourses of a national literary system. In this respect, the translated poetry of the two selected Afrikaans female authors could be regarded as part of the Dutch literary system.

1. Inleiding

Deze bijdrage tracht op basis van een empirische receptiestudie en een hermeneutische benaderingswijze de aanwezigheid en de kritische ontvangst van de poëzie van Sheila Cussons en Wilma Stockenström in het Nederlandse taalgebied in kaart te brengen. De literair-institutionele rol van de vertalers Gerrit Komrij en Robert Dorsman, die met hun bloemlezingen symbolische waarde toekenden aan Cussons respectievelijk Stockenström, wordt nader onderzocht. Op het einde van het artikel zal ik erop wijzen dat de zogenaamde pioniersrol van beide Nederlandse actoren in de bekendmaking van het werk van deze Zuid-Afrikaanse dichters aan een Nederlands leespubliek genuanceerd dient te worden.

In een retrospectieve tekstpassage, naar aanleiding van de opstellenbundel *De productie van literatuur* (2006) die sterk voortbouwt op de veldtheoretische inzichten van de Franse socioloog Pierre Bourdieu, heeft medesamensteller Gillis Dorleijn (2009: 3) geëxpliciteerd dat het voorbereidende onderzoek zich voornamelijk richtte op de materiële productie van literatuur door actoren en instanties “in een sociale ruimte” en de wijze waarop literatuur “symbolisch gestalte krijgt in het gesprek over literatuur door critici, auteurs, uitgevers, boekhandelaren, bibliothecarissen, leraren en zo meer, waarbij instanties en woordvoerders verschillende posities ten opzichte van elkaar innemen”. In het lijstje kunnen vanzelfsprekend ook vertalers worden opgenomen. De symbolische waardetoekenning van literaire producten wordt in sommige gevallen gestimuleerd of nog versterkt door een vertaalbeweging. De aanwezigheid van literair werk of een actor in een ander literair systeem zorgt voor toegevoegd symbolisch kapitaal in het eigen circuit. Klassiek poëticaonderzoek, zo stelt Dorleijn verder, is erop gericht presupposities over aard, wezen en functie van literatuur uit teksten te distilleren. Hij voegt toe (Dorleijn, 2009: 6):

Maar het is ook heel goed mogelijk een dergelijke [literatuurbeschouwelijke] tekst aan een institutionele lezing te onderwerpen. Zo'n lezing kan alleen plaatsvinden onder verdiscontering van de institutionele valenties van de elementen die in de tekst worden genoemd. Die valenties zijn in de eerste plaats vast te stellen door naar de relevante relaties te kijken die die elementen onderhouden met andere elementen die op een of andere manier gekoppeld zijn aan posities in het veld en daarmee ook van de geschiedenis ervan.

Dorleijns voorstel (2009: 17) voor een institutionele en poëtische lezing van teksten, waarbij het hermeneutisch onderzoek als “een niet verwante sporttak” is beschouwd, werd tot nog toe niet geoperationaliseerd voor een tekstencorpus dat uit vertaalde literatuur en de reacties daarop bestaat. Daaraan moet worden toegevoegd dat de voorgestelde boedelscheiding tussen institutioneel en poëtisch onderzoek enerzijds en tekstinterpretatie anderzijds intussen als minder evident wordt gezien (De Geest, 2010). Indien we het a priori aannemen dat buitenlandse auteurs en teksten deel zijn van een literair systeem en dat vertalingen bemiddelen tussen verschillende systemen, dan kunnen ook vertalingen vanuit institutioneel-poëtisch perspectief worden gelezen. De institutionele vertaalstudie focust op “de verwevenheid van de Nederlandse en buitenlandse literatuur” en legt intersystemische relaties tussen verschillende taalgebieden en literaturen bloot met behulp van een “onderzoek naar receptiepatronen en vertalingen” (Andringa, Levie en Sanders, 2006: 198). Aan de hand van receptie- en vertaalwetenschappelijke, poëtische én institutionele onderzoeksmethoden, die complementair zijn, kunnen “presenties” van anderstalige auteurs en teksten in een nationaal literair circuit worden gedocumenteerd en geanalyseerd. Voor deze bijdrage is geen gebruik gemaakt van een vertaalwetenschappelijke onderzoeksmethode

(Naaijens, 2010a; Naaijens, 2010b). Deze aanpak is zonder meer complementair ten opzichte van de institutionele en poëtische benadering.

De inleidende tekst van het vermelde themanummer van *Nederlandse Letterkunde*, over de Nederlandse receptie van anderstalige literatuur, formuleert een voorstel om de internationale of transnationale focus te implementeren in de Nederlandse literatuurgeschiedenis en rekening te houden met het gegeven dat Nederlandse critici ook “over de landsgrenzen” kijken (Andringa, Levie en Sanders, 2006: 199). Buitenlandse auteurs komen vanzelfsprekend niet alleen in het “strategische repertoire” van literatuurbeschouwers voor. Ook vertalingen en de materiële productie van deze literaire uitgaven functioneren in het dynamische literaire veld van een taalgebied. Voor de vijf (inter)nationale gevalstudies (Jorge Luis Borges, André Gide, Arthur Schnitzler, Paul Valéry en Virginia Woolf) werken Andringa *et al.* met uitgangspunten en methoden van de receptiestudie, de vertaalwetenschappen en de comparatistiek.

Voor een onderzoek naar mechanismen en processen in een literair systeem is het revelerend de aanwezigheid (of “de presentie”) en de ontvangst (of “de receptie”) van buitenlandse auteurs, en de wijze waarop zij in dat andere systeem functioneren, aan een analyse te onderwerpen. Met “presentie” doel ik op de aanwezigheid van een auteursnaam of de editie van een dichtwerk in een literair veld. De term “receptie” zie ik veeleer als de kritische ontvangst en het proces van betekenisgeving. De focus van mijn bijdrage is zoals gezegd literair-institutioneel en poëticaal en dus niet vertaalwetenschappelijk. Ik ben mij ervan bewust dat recente inzichten in de rol van bemiddelaars (vertalers) of het vertalen als “framing” voor een receptiestudie interessante perspectieven kunnen aanreiken.

In dit onderzoek worden twee casussen geëxploreerd. Sheila Cussons (1922-2004) en Wilma Stockenström (1933) zijn Afrikaansschrijvende dichters die in de periode na het eerste publieke optreden van Breyten Breytenbach en Ingrid Jonker in het Zuid-Afrikaanse literaire systeem op het voorplan treden. Aan de keuze voor deze auteurs liggen drie overwegingen ten grondslag. Beider debuut is in hetzelfde jaar uitgegeven (*Plektrum* en *Vir die bysiende leser*, in 1970, het jaar ook van Antjie Krog's eerste dichtbundel *Dogter van Jesta*) en zij hebben allebei tal van prijzen en dus erkenning of symbolisch kapitaal ontvangen voor hun poëzie. Voor Cussons vermeld ik naast de Ingrid Jonker- en de Eugène Maraisprijzen (1970 en 1971) de prestigieuze Hertzogprijs (1983). Stockenström ontving voor *Van vergetelheid en van glans* (1976) de Hertzogprijs. In 1992 kreeg zij dezelfde onderscheiding voor de prozatekst *Abjater wat so lag*. Beide auteurs kregen al kort na hun respectieve debuten “symbolisch gestalte” in “het gesprek” binnen het literaire systeem waarin zij actief waren. Een tweede overweging betreft de poëtische verwantschap die in literaire overzichten is gesuggereerd. In de kritische receptie is het dichtwerk van beide schrijvers wel vaker met elkaar in verband gebracht. Cussons en Stockenström worden met Olga Kirsch, Antjie Krog, Ina Rousseau en Lina Spies meestal in een reeks (vrouwelijke) auteurs genoemd die vanaf de jaren zeventig hun stempel hebben gedrukt op de poëzie in het Afrikaans (Dorsman,

2000: 152; Kannemeyer, 2005; Terblanche, 2009). Gerrit Komrij (2006: 8) spreekt over “het indrukwekkende poëtische matriarchaat van de Afrikaanse literatuur”. De meest doorslaggevende reden evenwel is dat beider werk selectief beschikbaar is in het Nederlandse literaire systeem door vertalingen van Robert Dorsman en Gerrit Komrij, respectievelijk *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer* (2000) en *De schitterende wond* (2006). Vooral de naam van Wilma Stockenström duikt op in het kritische repertoire van critici en schrijvers in de Nederlandse literatuur (Schaffer, 1999; Swanborn, 2001; Komrij, 2006: 7-10). De vertalingen zorgen ervoor dat zij een rol spelen in het literaire en poëtische discours, alleen al door de wijze waarop hun werk is gereciperd door Nederlandse literatuurbeschouwers. In die optiek behoren Cussons en al veel langer Stockenström tot de literatuur van Nederland.

Voor de bijdrage worden twee complementaire onderzoeksperspectieven gehanteerd. Eerst besteed ik aandacht aan de institutionele en poëtische verankering en aan de kritische beeldvorming van de vertaalde poëzie. Centraal staan de vragen hoe en in welke mate (gezaghebbende) actoren in het Nederlandse literaire veld hebben bijgedragen tot de zichtbaarheid van beide auteurs. Daarvoor heb ik gebruik kunnen maken van parateksten van de vertalers. Zowel Gerrit Komrij (Cussons) als Robert Dorsman (Stockenström) hebben hun tweetalige edities van een voorwoord respectievelijk een nawoord voorzien. Daarin lichten zij niet zozeer de door hen gehanteerde vertaalstrategieën als wel hun enthousiasme voor het geselecteerde dichtwerk toe. Tegelijk interpretern zij de poëzie en presenteren per definitie een idiosyncratische lezing van de literaire persoonlijkheden. In het verlenen van “symbolische gestalte”, of symbolisch kapitaal in het discours van Bourdieu, in “het gesprek” met verschillende spelers en instanties hebben naast parateksten ook uitgeverijen, fondsreeksen, tijdschriften enzovoort een aandeel.

Vanuit een empirisch of “historisch-documentair onderzoek” (Andringa, Levie en Sanders, 2006: 199) wordt in deze studie ook een beeld geconstrueerd van de receptie van de (vertaalde) literaire teksten in de Nederlandse beschouwerspraktijk. *De schitterende wond* en *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer* kregen een beperkte kritische ontvangst in Nederland (en Vlaanderen). In beide gevallen wordt nagegaan hoe het dichtwerk in vertaling voor een publiek is gepresenteerd en welke visies naar voren zijn geschoven. Het spreekt voor zich dat een receptiestudie een breed onderzoeksterrein bestrijkt. De onderverdeling tussen institutionele verankering en receptie (in Nederland), zoals in wat volgt, is niet absoluut. Institutionele en literatuurkritische poëtische gegevens die de ontvangst van literair werk betreffen kunnen het best met elkaar in verband worden gebracht. De literaire kritiek is een institutie in het literaire veld die waarde toekent aan teksten. Aan de hand van de hier verzamelde teksten wordt uitgegaan van beide onderzoeksperspectieven die onlosmakelijk verbonden zijn. Het tekstencorpus pretendeert geen volledigheid. In de mate van het mogelijke probeer ik de vinger te leggen op patronen in de Nederlandse en beperkte Vlaamse receptie van de poëzie van Cussons en Stockenström.

2. Sheila Cussons en *De schitterende wond*

Sinds 2004 is de schilder en dichter Sheila Cussons een weliswaar bescheiden actor in het *champ littéraire* van de Nederlandse literatuur. In een peiling naar “de reikwijdte van de Nederlandstalige literatuur” (Andringa, Levie en Sanders, 2006: 199) moet naast andere vertaalde Afrikaanse dichters – voor de naoorlogse poëzie zijn Nederlandse vertalingen bekend van onder anderen en in alfabetische volgorde Ingrid Jonker, Ronelda S. Kamfer, Antjie Krog, Charl-Pierre Naudé, Gert Vlok Nel – ook Cussons worden meegerekend.

De relaties van de dichter met de Nederlandse literatuur zijn in enkele biografische schetsen minimaal uiteengezet. Na de Tweede Wereldoorlog kwam Cussons, na een tussenhalte in Londen, in Amsterdam terecht. Erika Terblanche maakt in haar lemma op *LitNet* melding van een studietijd bij Theo Berrendonck in Amsterdam, waar Cussons zich bekwaamde in de grafische kunst, en van haar journalistieke werk voor de Afrikaanse en Engelse programma's van de Nederlandse Wereldomroep en de BBC. Verder is sprake van een aanzienlijke literaire productie die in Nederland tot stand is gekomen en die aan D.J. Opperman in Zuid-Afrika voor beoordeling (en publicatie) is voorgelegd. Ook de hechte vriendschap, later resulterend in “n ernstige verhouding”, met de gezaghebbende hoogleraar en schrijver N.P. van Wyk Louw, tussen 1950 en 1958 verbonden aan de leerstoel voor Afrikaanse literatuur aan de Universiteit van Amsterdam, wordt benadrukt in de monografieën. In de jaren vijftig, na een korte terugkeer in Zuid-Afrika, heeft Cussons zich jarenlang in Barcelona gevestigd.

2.1 *Institutionele verankering in Nederland*

In 1996 publiceerde Gerrit Komrij, in de lijn van zijn canoniserende *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in 3000 en enige gedichten*,¹ een bloemlezing met Afrikaanse poëzie. In *De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten* kregen zowel Cussons als Stockenström het maximum van tien gedichten toebedeeld (Komrij, 1999: 547-552 en 668-674). Van Cussons selecteerde Komrij telkens een gedicht uit tien verschillende bundels.²

In 2002, in zijn functie van Nederlands Dichter des Vaderlands (periode 2000-2004), had Komrij een Poëzieclub en het poëzietijdschrift *Awater* opgericht. Datzelfde jaar legde hij de basis voor een poëziereeks (de Sandwich-reeks) die aanvankelijk door uitgeverij 521 (2002-2007, 14 delen) en later door Van Gennep (2007-2009, 6 delen) is gepubliceerd. In de reeks verschenen jaarlijks en simultaan twee delen. Na de uitgave van twintig titels is de reeks stopgezet. Voor die gelegenheid zijn alle afzonderlijke nummers gebundeld en in twee aparte delen uitgegeven onder de titel *Clubsandwich* (2010). Het eerste deel bevat het dichtwerk van debutanten (met uitgaven van Bas Belleman, Abdelkader Benali, Danny Degenaar, Hélène Gelèns, Philip Hoorne, Maarten Inghels, John Schoorl, Erik Solvanger en Willem Ties); *Clubsandwich II* presenteert zogeheten “ten onrechte vergeten dichters” (geselecteerd door Komrij uit de Nederlandse, Surinaamse en Vlaamse poëzie,

met onder anderen Bernardo Asheto, Didymus, Peter M. Heringa, Eli Scheen en Paul Verbruggen). Het slotdeel in de Sandwich-reeks bevat de gedichten van “de drekpoëten” (Breukers, 2010).³ Over de afzonderlijk verschenen uitgaven, gebundeld in het tweede deel, merkte de Vlaamse recensent Philip Hoorne op:

Komrij selecteert de gedichten van hen (de “vergeten” dichters) en voorziet de bundel (die dus feitelijk een kleine bloemlezing is) van een zeer persoonlijke inleiding op hun werk, waarin hij vaak ook vertelt hoe hij dit op het spoor is gekomen.

Tien jaar na de bloemlezing uit de Afrikaanse poëzie verschijnt Komrij’s selectie met gedichten van Sheila Cussons in *Clubsandwich II*. De keuze bevat zeventien gedichten in zowel de Afrikaanse brontaal als in de Nederlandse vertaling van Komrij. In de paratekst, het woord vooraf van Komrij, wordt verhaald over diens eerste kennismaking met Cussons’ poëzie (“in de bibliotheek van het Suid-Afrikaanse Instituut aan de Keizersgracht in Amsterdam” [Komrij, 2006: 7]). Komrij (2006: 7) getuigt als volgt: “Ik herinner me de opwindings tijdens het lezen. Het gevoel iets ontdekt te hebben. Het besef dat je met iets bijzonders wordt geconfronteerd.” In zijn herinneringen associeert hij de “niet allemaal even goede” gedichten met “[r]eligie, aanbidding, hysterie” (Komrij, 2006: 7) en “flarden van een hardnekkig volgehouden bezetenheid” (Komrij, 2006: 8). Tegelijk stelt hij dat Cussons, zoals Kirsch en Rousseau, “in Nederland volstrekt onbekend [is] gebleven” (Komrij, 2006: 8). Met deze uitspraak, die we met een modieuze sociologische term als een vorm van “posture” kunnen lezen,⁴ eist hij als het ware de rol op van ontginning of pionier van een voor Nederlandse lezers “volstrekt onbekend[e]” dichter. Teneinde die rol nog sterker in de verf te zetten, vat hij vervolgens bio- en bibliografische data over Cussons samen. Ook de gegevens die refereren aan de connecties met Nederland, zoals eerder in Terblanches lemma toegelicht, worden expliciet genoemd. Voorts worden enkele literaire activiteiten vermeld, zoals Cussons’ eerste poëziepublicatie in 1937 en de productie die in de jaren zeventig en tachtig volgt. Komrij noemt *De schitterende wond* – de titel is ontleend aan de afzonderlijke bundel *Die skitterende wond* (1979) – een “bescheiden introductie in het Nederlands”. Ingrid Glorie (2002) heeft eerder al gewezen op “het keurmerk Komrij” dat bepalend is gebleken voor de respons op (en de verkoop van) *De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten* en bekritiseerde de keuze voor een bepaald lidwoord in de titel dat op een essentialistische visie op poëzie in het Afrikaans zou wijzen. De “entree” van Cussons in Nederland, via de Sandwich-reeks en later in *Clubsandwich II*, is zonder meer door een gezaghebbend bloemlezer en poëziecriticus tot stand gebracht. De omvang van de gebloemleesde gedichten mag dan “bescheiden” heten, de strategieën die ten grondslag liggen aan de presentie van Cussons in de Nederlandse literatuur zijn door Komrij, meester-strateeg en bemiddelaar tussen de literaire systemen van Zuid-Afrika en Nederland, ontwikkeld. Overigens, *De schitterende wond* is helemaal niet de eerste presentie van de Zuid-Afrikaanse auteur in het Nederlandse literaire systeem. Zeven

jaar eerder, in *De Afrikaanse poëzie* van Komrij, is haar werk al aangeprezen door de opname van tien gedichten. Over de strategieën van Komrij weid ik verder nog uit (zie vooral Glorie, 2002).

In de paratekst in *De schitterende wond* wijst Komrij (2006: 8) niet enkel op de incantatorische mystieke inslag van Cussons' poëzie, met als meest prominente referentie voor een Nederlandstalig lezerspubliek de middeleeuwse mystica Hadewijch. Hij interpreteert de titel van de bundel en typeert de dichter als "mystica" (Komrij, 2006: 9):

Alleen door ons vermogen om na te denken en de noodzaak om op de tast te leven, kan de verrukking bestaan om door de liefde een ogenblik, hoe kort ook, genezen te kunnen worden. Pijn en vuur, brand en gloed zijn de sleutelbegrippen in het werk van Sheila Cussons, naast de zintuiglijke sensaties, de aardse verleidingen en de kleuren die de beeldende kunstenaars verraden.

In een volgende alinea onderstreept Komrij de paradoxale aard van de poëzie ("instrument en speler, vlam en koelte, verblind en extra ziende"; het "hemelse [...] niet ver van het laag-bij-de-grondse").

Een "woord vooraf" (of "préface", volgens de typologie van Gérard Genette [1987] een paratekst) heeft vanuit semantisch perspectief een sturende functie. Het effect dat daarvan uitgaat op de lezer, die niet vertrouwd is met de gepresenteerde literatuurkeuze, is niet gering. De wijze van toelichten, in casu in een tekst die vóór de gedichten wordt afgedrukt, genereert een particulier beeld van het dichterschap en de literaire teksten. De bijdrage als "een handreiking" (Van den Akker 2006) maar ook als een handleiding worden gelezen. In het laatste geval kan de explicitering van het poëtische standpunt van de samensteller, die natuurlijk niet vrijblijvend heeft gekozen uit de verzamelde gedichten, worden geïnterpreteerd als een in scène zetten van of het aanleveren van een specifiek in dit geval sterk biografisch gekleurd referentiekader voor een betekenisgeving van de gedichten. Alleen al de titelkeuze is een niet te veronachtzamen paratekstueel element. Door te opteren voor *De schitterende wond* en daar vervolgens in de begeleidende tekst enkele volzinnen aan te besteden, wordt Cussons' werk – gezien de sacrale titel van de anthologie – in een romantico-oudtestamentisch perspectief geplaatst: "t Zal na de biografische synopsis duidelijk zijn op welke wond ze doelt – voor een mystica is boete altijd schitterend – maar het heeft ook betrekking op de wond na de zondeval, de verwonding van het bewustzijn." (Komrij, 2006: 9).

2.2 Receptie in Nederland

Naar aanleiding van de productie en de distributie van *De schitterende wond* heeft Cees van der Pluijm op de webstek van de internetboekhandel Bruna.nl een *advertorial* geplaatst. Daarin wordt de institutionele liaison met Nederland vermeld – "Amsterdam, waar ze als beeldend kunstenaar werkte en studeerde" – en Cussons neergezet als "een speelse, religieuze dichteres". Opmerkelijke vermeldingen in deze promotionele tekst

tweetalige edities van Afrikaanse dichters terug. Vertalers uit het Afrikaans beklagen zich wel eens over de geleverde vertaalkritiek (zie verder).

De aanwezigheid van Cussons' poëzie in de Nederlandse literatuur is er alleen gekomen door bemiddeling van Gerrit Komrij, die als actor in het Nederlandse literatuursysteem de statuur genoot om symbolische waarde toe te kennen aan debutanten en vergeten dichters binnen en buiten het taalgebied. In de Sandwich-reeks valt Cussons trouwens op, alleen al door de anderstaligheid van haar oorspronkelijke poëzieproductie (dat wil zeggen de brontaalteksten). Dat Cussons inmiddels niet langer een onbekende naam in de Nederlandse literatuur is, kan dus helemaal worden toegeschreven aan Komrij's proactieve optreden (inzake selectie, vertaling, interpretatie en publicatie van de gebloemleesde gedichten). Het romantische beeld dat van de *persona poetica* Sheila Cussons is geconstrueerd, en dat enigszins afwijkt van de receptie in de Afrikaanse literatuur (Van Zyl [1998: 368] beklemtoont evenzeer "de overheersende religieus-mistieke lyn" maar constateert toch een verschuiving; Kannemeyer [2005: 455-456] wijst onder meer op "die aanwending en verstrengeling van mitologische en sprokieselemente"), is toe te schrijven aan een biografische, vooral op de (literaire) paradox gefocuste lezing die Komrij op het publieke forum heeft gebracht.

3. Wilma Stockenström in Nederland

Over de positie van de actrice, prozaschrijfster en dichter Wilma Stockenström in het Zuid-Afrikaanse literaire veld is al veel geschreven (voor overzichtstukken, zie onder andere Cloete, 1998: 607-620; Kannemeyer, 2005: 463-481). Het verdient beslist aandacht de receptie van Afrikaanstalige dichters in de Zuid-Afrikaanse en de Nederlandse literatuurkritiek vergelijkend te lezen. Zo wijst J.C. Kannemeyer (2005: 453) in zijn literatuurgeschiedenis op "die besondere siening van die mens in sy verkliptheid" (te vertalen als verstarring of verstening) en Stockenströms aansluiting bij de traditie van D.J. Opperman en Peter Blum. De Hertzogprijzen voor poëzie en proza die aanzienlijk hebben bijgedragen tot het verwerven van symbolisch kapitaal in het literaire systeem van het Afrikaans zijn eerder al vermeld. Over de presentie van Stockenström in de literaire systemen van Nederland en Vlaanderen is vooralsnog minder bekend. Nochtans functioneert Stockenströms werk in de hedendaagse Nederlandse literatuur, zij het vanuit een eurocentrisch perspectief. Zo wijzen Francken en Renders in hun panoramische en bijzonder toegankelijke literatuurgeschiedenis van Zuid-Afrika, *Skrywers in die strydperk*, met als doelpubliek de Nederlandse en Vlaamse lezer, op de internationale erkenning die haar prozawerk te beurt viel (meer bepaald de roman *Die kremetartekspedisie*, 1981). Het eurocentrisme is misschien vanuit didactische overwegingen zo sterk aanwezig in dit boek: op meerdere plaatsen worden Zuid-Afrikaanse schrijvers vergeleken met schrijvers uit Nederland en Vlaanderen. Voor Stockenström was blijkbaar geen Nederlandse pendant voorradig. De beeldvorming van het proza bouwt verder op de waardering die de roman in

Zuid-Afrika geniet: “’n Hoogtepunt is *Die kremetartekspedisie* (1981), tegelyk een van die besondere prosawerke in Afrikaans in die dekade tagtig” (Cloete, 1998: 619) en “Met die volgehoue gestileerde monoloog wat afwisselend konsentries-sirkulerend wegbeweeg van en middelpuntsoekend terugkeer na die kremetartboom, lewer Wilma Stockenström in *Die kremetartekspedisie* een van die hoogtepunte in die Afrikaanse prosa sedert die vernuwing van Sestig” (Kannemeyer, 2005: 472). Tegelyk is sprake van een relatieve weerklank van de poëzie (“intussen haar meest eigen werk” [Francken en Renders, 2005: 100]). Hoewel het in *Skrywers in die strydperk* onvermeld blijft, is de roman intussen beschikbaar in het Nederlands (*Expeditie naar de Baobab*). Deze vertaling wordt toegeschreven aan het productieve effect van J.M. Coetzee’s Engelse editie (*The Baobab Tree*) die in het fonds van Faber & Faber is uitgegeven (Dorsman, 2000: 152).

3.1 Institutionele aanwezigheid

Het eerste optreden van Wilma Stockenström dat haar in contact bracht met de Nederlandse literatuur, moet worden gesitueerd in het theatermilieu. Als debuterende actrice bij de Nasionale Toneelorganisasie (1958) vertolkte Stockenström een rol in een Afrikaanse opvoering van Hugo Claus’ *Een bruid in de morgen* (*’n Bruid in die môre*) (Dorsman, 2000: 152; Anoniem, 2007). Na een voordrachtstournee in Nederland en Vlaanderen, op uitnodiging van de Nederlandse Taalunie (najaar 1997) en in het gezelschap van E.K.M. Dido, Etienne van Heerden, Marlene van Niekerk, Peter Snyders en Marita van der Vyver, maakte de dichter Stockenström haar opwachting in het Vlaamse literaire periodiek *Dietsche Warande & Belfort*.⁵ In de Nederlandse kritiek was al eerder aandacht besteed aan de literaire persoonlijkheid van Stockenström (Ester, 1989; zie verder). De juni-aflevering van jaargang 1999 presenteert een dossier over Zuid-Afrika met als deelnemende auteurs Etienne van Heerden, Daniel Hugo, Koos Prinsloo, Riana Scheepers, A.H.M. Scholtz, Wilma Stockenström, Abraham H. de Vries en de bekende schilder Marlene Dumas. De aflevering is samengesteld door de Nederlandse vertaalster Riet de Jong-Goossens en in zijn editoriaal spreekt hoofdredacteur Hugo Bousset (1999: 291) over de literatuur in Zuid-Afrika als “een verwarrend, ‘onzuiver’ en multicultureel gebied”. Over Stockenström meldt hij dat haar poëzie alleen in het Afrikaans, en dus onvertaald, is opgenomen omdat zij “wat de realiteit van de taal betreft [...] opnieuw [aanknoopt] bij de periode voor 1948”. Deze stelling alsook de implicatie ervan wordt niet toegelicht. In enkele biografica *in margine* bij de acht gedichten is benadrukt dat Stockenström “wordt beschouwd als een van de belangrijkste hedendaagse dichters en [dat zij] langzaam ook internationale erkenning [krijgt]” (Bousset, 1999: 301). Verder wordt toegevoegd dat zij al enkele keren te gast was op poëziefestivals in de Lage Landen. De jaargangen en programma’s van die verscheidene optredens heb ik niet kunnen achterhalen. Stockenström’s gedichten (1999: 301-308) in *DW&B* zijn ontleend aan de bundels *Vir die bysiende leser* (1970: 4 gedichten), *Van vergetelheid en van glans* (1976: 2 gedichten), *Monsterverse* (1984: 1

gedicht) en *Aan die Kaap geskryf* (1994: 1 gedicht). Er zijn geen literatuurbeschouwende bijdragen bekend waarin het themanummer wordt besproken.

Nog hetzelfde jaar verschijnt Komrij's *De Afrikaanse poëzie*, waarin zoals gezegd het maximum van tien gedichten staat (gebloeemleesd uit *Vir die bysiende leser* (4), *Spieël van water* (3), *Van vergetelheid en van glans* (1), *Monsterverse* (1) en *Aan die Kaap geskryf* (1)).

Het Komrij-label (Glorie, 2002) heeft onmiskenbaar bijgedragen tot de wijze waarop deze poëzie “symbolisch gestalte” heeft gekregen in “het gesprek over literatuur” door vertalers en critici in Nederland (Dorleijn, 2009: 3). Een eerste gevolg van die toenemende waardetoekenning van de poëzie van het Afrikaans in het Nederlandse taalgebied zien we al een jaar later. Robert Dorsman publiceert een tweetalige selectie uit Stockenströms poëtische oeuvre onder de dubbele Afrikaans- en Nederlandstalige titel *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer* (2000). Dorsman was met deze Afrikaanse poëzievertaling niet aan zijn proefstuk toe. In 1999 gaf hij in het fonds van de Amsterdamse uitgeverij Atlas al *Om te kan asemhaal* in het licht, een tweetalige editie met gedichten van Antjie Krog. Het zijn deze vertalingen die voor een doorbraak hebben gezorgd van beide dichters in de Nederlandse literatuur, in zoverre een doorbraak kan worden gemeten aan de hand van recensies in dag- en weekbladen, in tijdschriften en op poëziesites.

Voor zijn anthologie heeft Dorsman geselecteerd uit Stockenströms debuut *Vir die bysiende leser* (12 gedichten), *Spieël van water* (20 gedichten), *Van vergetelheid en van glans* (11 gedichten), *Monsterverse* (3 gedichten), *Aan die Kaap geskryf* (3 gedichten) en *Spesmas* (7 gedichten). Voor een institutioneel en poëticaal georiënteerde lezing van de bundel kan het van belang zijn de afsluitende paratekst te citeren. In Dorsmans “Nawoord” wordt de dichter al in de tweede zin neergezet als behorend “tot de grootste Afrikaanstalige dichters van dit moment” (Dorsman, 2000: 152). De openingsaline sluit af met een verwijzing naar nog andere dan de vermelde contacten van de auteur met literaire instituties in Nederland en Vlaanderen: “Bladen als *Revolver* (Vlaanderen), *De Tweede Ronde* en *Tirade* namen poëzie van Stockenström op” (Dorsman, 2000:152).

In zijn thematische beschrijving van Stockenströms poëzie benadrukt de bloemlezer/vertaler de natuurelementen, de dierenwereld en het verbond met het Afrikaanse continent. Met deze descriptieve passage sluit hij aan bij een beoordeling van Kannemeyer (2005: 463-464), die het volgende opmerkt:

In teenstelling tot die dikwels amorfte vrye verse van die sestigerjare skryf sy 'n soort vers wat met die klipperige landskap, vermoë om in historiese dimensies te dink en ontdekking van Afrika as vasteland by die tradisie van Opperman aansluit.

Verder stipt Dorsman de “sterk ironiserende lading” van de gedichten over mensen aan. Belangrijk in een institutionele benadering is wat daarop volgt. Dorsman belicht Stockenström als een “autonoom” dichter, in de betekenis van *Einzelgänger*. Hij spreekt over “volledig los van [...] enige andere Zuid-Afrikaanse dichter” en “uniek” (Dorsman 2000: 153). Labels die hij daarmee verbindt, zijn “bijna wereldvreemd, exotisch,

apolitiek, nuchter, humoristisch”. De Nederlandse criticus Guus Middag noemde Stockenströms poëzie eerder al “szymborskiaans”, met een expliciete verwijzing naar het bedrieglijke *light verse* van de Poolse Nobelprijswinnaar. Deze vermelding wordt door Dorsman (2000: 154) instemmend overgenomen en op het einde van zijn tekst, in een opmerking over Stockenströms metadiscursieve (poëzie)uitspraken, aangevuld met Elisabeth Eybers: “Wanneer zij iets zegt over haar eigen poëzie, dan komt Stockenström wat ironie betreft dicht in de buurt van Elisabeth Eybers.” Vergelijk met de wijze waarop Eybers functioneert in Kannemeyers (2005: 481) beschouwing over Stockenströms literaire productie:

Dit is met hierdie afgestroopte beeld van die mens in haar ouderdom 'n variatie op Elisabeth Eybers se skeletverse waarin die “gelaat” gebeitel word “tot aan die been”, en met die emosielose, geskabde taal waarmee Stockenström haar lesers andermaal beïndruk.

Kannemeyer vermeldt Eybers’ “skeletverse” als referentiepunt om het “afgestroopte beeld van die mens” in *Spesmasse* (1999) te duiden. Van uniciteit is in de Zuid-Afrikaanse (in casu Kannemeyers) poëziebeschouwing geen sprake. Ook T.T. Cloete (1998: 608 en 613) heeft links met Breytenbach, Walters – in dit geval “[d]ie nasionaal-kritiese instelling by Wilma Stockenström” – en N.P. van Wyk Louw (*Tristia* [1962] en *Monsterverse*) aangewezen. Het is natuurlijk op zich niet zo opmerkelijk dat Robert Dorsman internationale dichtersnamen als ankerpunten opsomt (Szymborska, Eybers). Voor een institutioneel-poëtische lezing is het, naast deze vaststelling, belangrijker te peilen naar de beweegredenen en de achterliggende strategieën. Indien een dichter als “uniek” wordt belicht, dan verwacht de lezer vanzelfsprekend niet meteen *mentions* (of dus naamsvermeldingen) die in verband worden gebracht met aspecten van het dichterschap. Besprekingen van de vertaalde poëzie in de Nederlandse kritiek bevatten auteursnamen van bekende Nederlandse dichters, zoals Gerhardt en Reve in het geval Cussons. Dorsman wil als “ontdekker” van Stockenströms werk natuurlijk een punt maken door de voor Nederlandse poëzielezers “unieke” (ook te lezen als onvergelykbare) status van de dichter te benadrukken. Betreffende Stockenströms versexterne poëticaal beschouwende teksten (zoals interviews) krijgt Eybers hoogstens een zijdelingse vermelding (want “los van [...] enige andere Zuid-Afrikaanse dichter”) en het bijvoeglijk naamwoord “szymborskiaans” wordt uitsluitend aan het kritische discours van bij name Middag toegeschreven. Op die wijze tracht de vertaler de opgeworpen “autonomie” van de eigenzinnige auteur te beklemtonen. Niet alleen haar presentie als actor in het literaire veld wordt “autonoom” genoemd, ook de poëzie zelf (in de betekenis van “haast anarchistisch”). In Dorsmans typering wordt de dichtkunst van Stockenström als volkomen non-conformistisch ingeschat: “apolitiek”, “a-godsdiensig”, “tijdloos”. En hij voegt er voor de Nederlandse lezer nog aan toe: “Dit is poëzie die wij in Nederland niet kennen: universeel en eigenzinnig, groots in al haar bescheidenheid.” (Dorsman, 2000:153). In deze passage echoot het discours dat Komrij ten aanzien van Sheila Cussons

hanteert: de dichter is ten onrechte vergeten of onbekend in de Nederlandse literatuur en daar kan alleen een bloemlezing met een selectie van vertaalde gedichten iets aan wijzigen. In de paratekst komt “de posture” van de bloemlezer en vertaler om evidente redenen het meest expliciet naar voren.

Ondanks het apologetische en toch vooral zelfpresenterende karakter van Dorsmans betoog was Stockenström, op het moment dat de tweetalige boekuitgave verscheen, géén onbekende (meer) in de literaturen van Nederland en Vlaanderen. De presenties in Nederlandse en Vlaamse periodieken en op poëziefestivals hebben haar al eerder op de kaart gezet. De vertaler sluit zijn tekst ter legitimering van een opname van Stockenströms poëzie in het fonds van de Nederlandse uitgeverij Atlas af met een rechtvaardiging van zijn vertaalwerk (Dorsman, 2000: 154):

Vertaling lijkt haast overbodig – zeker bij deze gedichten. Toch is dit een tweetalige uitgave. Het Afrikaans is een taal die misschien op het Nederlands lijkt, maar er verder van afstaat dan velen denken. Ook de bij veel Nederlanders levende even aanmatigende als neerbuigende opvatting van het Afrikaans als “dat leuke taaltje”, wordt door deze poëzie – hopelijk ook in de vertaling – gelogenstraft.

Vertalingen van Afrikaanse literatuur naar het Nederlands worden wel vaker op vergelijkbare wijze geproblematiseerd. Tot slot kan ik erop wijzen dat de tekst van het nawoord ook beschikbaar is voor een Zuid-Afrikaans lezerspubliek via de website *LitNet* in de rubriek “Vlieënde Hollander”. In de bibliografie van de afsluitende tekst worden als referenties vermeld de literatuurgeschiedenis van Kannemeyer (*Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*) én Komrij’s kort tevoren uitgegeven bloemlezing. Deze laatste referentie kan worden gelezen als een indicatie dat *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer* meesurft op de golf van belangstelling die *De Afrikaanse poëzie* (en voor deze casus Stockenström met het maximale aantal gebloemleesde gedichten) een jaar tevoren heeft gegenereerd in het Nederlandse taalgebied.

Tot slot. Stockenström is wel vaker geprogrammeerd op internationale poëziefestivals. Ook vanuit dit opzicht is zij fysiek aanwezig in het Nederlandse taalgebied. Nadat Stockenström begin jaren negentig op uitnodiging van Poetry International al te gast was in Nederland (Schaffer, 1999) trad zij in 2000, ter gelegenheid van de uitgave van *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer*, op als eregast tijdens The Maastricht International Poetry Nights.

3.2 Receptie in Nederland en Vlaanderen

Naar analogie met de gevalstudie over Cussons presenteer ik na een beschouwing over de institutionele aanwezigheid van Stockenström een overzicht van de ontvangst van haar poëzie in het Nederlandse taalgebied.

In zoverre ik kritische bronnen heb kunnen opsporen, is de vroegste beschouwing over Stockenström in Nederland toe te schrijven aan Hans Ester, academicus en kenner

van de Afrikaanse literatuur. In *De Gids*, het oudste en een van de meest gerenommeerde literaire periodieken van de Lage Landen, is een decennium vóór *De Afrikaanse poëzie* het uitvoerige artikel “De mens en zijn rol bij Wilma Stockenström” verschenen. Ester (1989: 160) vangt aan met de vaststelling dat de auteur “in Nederland betrekkelijk [onbekend]” is. Na de oplijsting van enkele professionele activiteiten als actrice presenteert de criticus een overzicht van Stockenströms literaire werk, met name de vijf dichtbundels die tot dat moment zijn uitgegeven. Hij benadrukt vooral het tweeledige Afrikebeeld en “het verlangen naar toenadering tot Afrika”. Daarnaast maakt hij melding van “attributen” van een oriënteringszoektocht die “verwijzen naar Zuid-Afrika”. Stockenström wordt kortom in beeld gebracht als een (Zuid-)Afrikaanse dichter die in haar werk een “Afrika-problematiek” exploreert. Vanuit een eurocentrische kijk licht hij verder nog toe: “De vraag naar de bijdrage van de Europese cultuur tot de wereld van Afrika, de vraag naar het bestaansrecht van Europa in Afrika, is te vinden in de gedichten [...]” (Ester, 1989: 161). Opvallend in de beschouwende tekst is de inzet van extraliteraire verklaringsgronden. Zo wordt *Monsterverse* (1984) gelezen “als een bitter- ironische, in zekere zin keiharde poging om aan het nieuwe levensgevoel in een riskant tijdsgewricht te leven [de gebeurtenissen in Zuid-Afrika sinds 1984 en de noodtoestand van 1986] uiting te geven”. Esters lectuur (1989: 161) is ook biografisch georiënteerd, waar hij opmerkt dat de gedichten “zich van het eigen problematische bestaan ten volle bewust [zijn]”. Met het “problematische bestaan” wordt expliciet gerefereerd aan de tragische levensloop van de auteur. De bijdrage gaat vooral in op het prozawerk (romans en toneelstukken) en ook hierin ligt de klemtoon op de Zuid-Afrikaanse politieke en maatschappelijke context. Al signaleert Ester (1989: 162) tegelijk dat “het [...] onjuist [zou] zijn het boek uitsluitend vanuit deze [contextuele] optiek te benaderen”.

Aan de aanwezigheid van Stockenström in Nederland (en Vlaanderen) heeft ook de gezaghebbende literatuurhistoricus Kannemeyer bijgedragen. De receptie van Stockenströms poëzie in de Vlaamse media is relatief beperkt. Het overzichtsartikel “Die mens tussen vergetelheid en glans. Oor die werk van Wilma Stockenström” is in 1998 (in het Afrikaans) gepubliceerd in het Vlaams-Nederlandse tijdschrift *Ons Erfdeel*. Het kan revelerend zijn de taal- en cultuurpolitiek of de ideologisch-poëtische opvattingen van het periodiek (in deze periode) te verdisconteren in het onderzoek naar de presentie van Zuid-Afrikaanse auteurs en teksten in het Nederlandse taalgebied. Kannmeyers bijdrage in *Ons Erfdeel* vertoont weliswaar letterlijk raakvlakken met wat de auteur in zijn literair-historiografische studie *Die Afrikaanse literatuur* (drie uitgaven) sinds de jaren tachtig heeft gepubliceerd.⁶ De passage over de bundel *Spesmas* (1999) is later uiteraard nog toegevoegd in de derde druk (Kannemeyer, 2005: 479-481). De auteur heeft de analytische passages geschrapt of drastisch ingekort en citeert uitgebreid fragmenten uit de poëzie. In een toegevoegde (samenvattende) zin wijst Kannemeyer op “[d]ie afsydigheid van Afrika, die gebrek aan kommunikasie tussen die ek en sy vasteland en die aanslae wat die mens ten spyte hiervan op sy omringende wêreld geloods het” en wijkt daarin

af van de Afrikabeelden die door Hans Ester naar voren zijn gehaald. De lezing door een actor in het Zuid-Afrikaanse literaire systeem is om evidente redenen anders dan de eurocentrische, op (Zuid-)Afrika gerichte focus van Nederlandse literatuurbeschouwers. In Kannemeyers vertoog wordt bijvoorbeeld niet gerefereerd aan de Europese cultuur – hij spreekt over de “verkliptheid” van de mens, een term waarvoor geen Nederlands woord bestaat – en is er sprake van mythologische en thematische verbanden. Hij brengt *Aan die Kaap geskryf* (1994) in verband met “die sewentiende-eeuse Nederlandse poësie met sy lang uitgesponne aleksandrynse barokverse”, zoals “Vondel se lofsonnet oor Amsterdam” (Kannemeyer, 1998: 243). In tegenstelling tot Dorsman en Ester maakt Kannemeyer wel melding van Afrikaanstalige dichters wier werk als referentiekader wordt ingezet. In *Ons Erfdeel* zijn dat zoals gezegd D.J. Opperman en Peter Blum, in *Die Afrikaanse literatuur* worden onder anderen N.P. van Wyk Louw, Jan F. Celliers en Louis C. Leipoldt genoemd.

Kort na de uitgave van Komrij's *De Afrikaanse poëzie* verwoordde de Nederlandse dichter en uitgeefredacteur Alfred Schaffer een uitgebreide status quaestionis op de Nederlandse poëziesite *Meander*. De digitale bijdrage geeft een “stand van zaken in de Afrikaanse poëzie aan het eind van de 20ste eeuw” (1999). Schaffer stelt “een constant groeiende belangstelling in Nederland voor het Afrikaans en Zuid-Afrika in het algemeen en de Afrikaanstalige literatuur in het bijzonder” vast. Na Breytenbach en Eybers kregen “de gecensureerde werken van schrijvers als André Brink of de Engels schrijvende J.M. Coetzee” een forum aangereikt in Nederland. In de postapartheidsperiode krijgen méér auteurs aandacht. Naast Antjie Krog en Daniel Hugo noemt Schaffer Stockenström “[die] al langer dan vandaag aan een sterk en belangrijk oeuvre” werkt. In zijn particuliere en dus voor discussie vatbare overzicht bespreekt hij ontwikkelingen in de Afrikaanse literatuur na de Dertigers en de Sestigters, met inbegrip van de “kleurlingen [die zich] vanaf de jaren veertig en vijftig beginnen [...] te roeren”. In het rijtje figureren S.V. Petersen, Adam Small, P.J. Philander, Lionel Sheldon, Marius Titus, Peter Snyders en anderen. Wat Stockenström betreft volstaat hij met de stelling dat zij, net als Elisabeth Eybers, Daniel Hugo, Lina Spies en T.T. Cloete, “niet bekend [staat] om [haar] politieke stellingname” (1999). Met deze visie sluit Schaffer wellicht méér aan bij Kannemeyers thematische en intertekstuele lezing van de poëzie en wijkt hij af van de op politiek en maatschappij gefocuste lectuur van Hans Ester. Tot slot van zijn betoog gaat Schaffer nog in op “het literaire bedrijf en de positie van het Afrikaans”.

Naast Stockenström noemt Alfred Schaffer Antjie Krog, Breyten Breytenbach, Daniel Hugo, Johann de Lange, Joan Hambidge en Gert Vlok Nel “de grote namen” voor wie het “geen enkel probleem [is] om bundels uit te blijven geven”. In het scheppende literaire oeuvre van Schaffer komt trouwens een opvallende *mention* van Stockenström voor in de vorm van een paratekstueel element. De dichter heeft voor de afdeling “Bondgenoten” in *Geen hand voor ogen* (2004) een motto ontleend aan Stockenströms gedicht “Dwaas met bril” (“My medemens het sagte kontoere”). Op

die intertekstuele/paratekstuele manier heeft hij de Zuid-Afrikaanse dichter nog méér aanwezig gesteld in de Nederlandse literatuur.

Dorsmans tweetalige bloemlezing *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer* heeft alles samen niet zoveel weerklank in de Nederlandse literatuurkritiek gekregen. De recensie van Peter Swanborn in *de Volkskrant* is een enthousiasmerend overzichtsstukje, met vooral aandacht voor de situatie van het Afrikaans en de bemiddelende rol van Komrij en Dorsman voor de bekendmaking van Afrikaanse poëzie in Nederland. Voor de webrubriek “Afrikaans in Europa” van de Universiteit Wenen heeft Luc Renders in september 2007 een bio- en bibliografisch artikel over Stockenström beschikbaar gesteld. Een eerdere versie van deze tekst was al te lezen op Renders’ website *Gramadoelas home*. De teneur van de bijdrage wordt gevat in deze zin: “Terwijl de poëzie van Stockenström enerzijds door de focus op de *condition humaine* een universele inslag heeft, is er anderzijds een erg concrete dimensie in aanwezig.” (Renders, 2007). In tegenstelling tot Dorsman (die het “apolitieke” en “ongodsdienstige” karakter van het dichtwerk benadrukt) karakteriseert Renders de poëzie volstrekt anders. Diens visie staat zelfs diametraal tegenover de zienswijze van de Nederlandse vertaler (Renders, 2007):

Ondanks de universaliteit van de door haar behandelde thematiek is de poëzie van Wilma Stockenström diep in de Zuid-Afrikaanse bodem geworteld. Het landschap en de dierenwereld, het verleden en het heden van Zuid-Afrika zorgen voor een stevige lokale verankering. Bovendien schuwt Stockenström geen directe commentaar op de politieke situatie in Zuid-Afrika. Ze neemt expliciet stelling in tegen de apartheid. Wilma Stockenström is uit en uit [sic] een Afrikaanse dichteres die vanuit haar Zuid-Afrikaanse achtergrond getuigt van een essentieel en universeel menszijn.

Op het moment dat Renders zijn beschouwing online plaatste, was Stockenström al present in het Nederlandse literaire systeem, dankzij festivaloptredens en tijdschriftpublicaties, maar evenzeer door de bemiddeling van critici als Hans Ester en John Kannemeyer én aanzienlijk geholpen door de “essentialistische” bloemlezing van Gerrit Komrij en de vertalingen van Robert Dorsman.

4. Besluit

In zijn enigszins provocerende tekst in *Nederlandse Letterkunde*, waarin “een institutioneel-poëticaal of institutioneel-literairhistorisch kader” enerzijds en een tekstinterpretatief onderzoek anderzijds als “onverenigbaar” zijn voorgesteld, verdedigt Dorleijn (2009: 15) nadrukkelijk de cultuurwetenschappelijke benadering. Zo refereert hij expliciet aan disciplines als cultuurgeschiedenis, cultuursociologie en cognitieve wetenschappen, met hun eigen theoretische fundering en methodologische premissen, die het cultuurwetenschappelijk onderzoek ten goede komen. De vraag naar betekenisgeving van literaire teksten en auteurs “kan heel goed binnen het institutioneel-poëticaal

kader worden gesteld” (Dorleijn, 2009: 16). Vanuit dit perspectief worden onder meer de mechanismen die ten grondslag liggen aan de presentie en de receptie van auteurs en teksten aan een analyse onderworpen. Het literair-institutionele onderzoeksterrein is natuurlijk veel breder dan alleen receptiestudie.⁷ De receptiestudie heeft een breed spectrum zoals in de inleiding is aangestipt. Analyse van statements en visies van recipiënten van literaire teksten is een onderdeel van de institutioneel-poëtische benadering. Recensies en vertalingen van teksten kunnen vanuit hun functionele of strategische opzet worden bestudeerd. Vanuit een vertaalwetenschappelijk perspectief kan nader worden ingegaan op de vertaler als bemiddelaar, zoals in het onderzoek van Ton Naaijens. Dit onderzoeksperspectief is zoals vermeld voor deze verkennende studie niet gebruikt. De werkmethode die is aangewend voor dit artikel heeft vanzelfsprekend ook haar beperkingen (Dorleijn, 2009: 7):

Uiteraard kan de lectuur van een enkele recensie nooit het enig doel zijn van literair-historisch onderzoek. Andere, verderstrekkende onderzoeksvragen dienen daarvoor geformuleerd te worden, bijvoorbeeld met betrekking tot de kritische praktijk en carrière van één recensent (in relatie tot andere recensenten), de praktijk in één orgaan of soort orgaan (dagbladkritiek, tijdschriftkritiek) in een bepaalde periode (in relatie tot andere organen) of de kritische praktijk rond één genre in een bepaalde periode, waarbij welomschreven verwachtingen de vraagstelling moeten sturen.

In de besproken casussen heb ik ingezet op de presentie en de receptie van Sheila Cussons en Wilma Stockenström in de Nederlandse literatuur en niet zozeer of uitsluitend op de tekstinterpretatie van het vertaalde dichtwerk. Ervan uitgaande dat buitenlandse auteurs en teksten “verweven [kunnen] raken in het Nederlandse literaire en poëtische discours” (Andringa, Levie en Sanders, 2006: 200), is het relevant de zienswijze en uitspraken te bestuderen van recipiënten (vertalers, literatuurhistorici, recensenten) in een ander literair systeem. Vanzelfsprekend kunnen de onderzoeksbevindingen in een breder diachroon en gepersonaliseerd kader worden geplaatst. Ik heb de recensies vooral vergelijkend gelezen en ben op zoek gegaan naar enkele receptiepatronen. Ander vertaalwerk van Gerrit Komrij en Robert Dorsman kan in aanvullend onderzoek worden verdisconteerd,⁸ reacties in de Zuid-Afrikaanse, Nederlandse en Vlaamse literaire systemen (Van Zyl, T.T. Cloete en J.C. Kannemeyer respectievelijk Van den Akker, Komrij, Dorsman, Ester, Renders) kunnen vanuit een comparatistisch perspectief worden gelezen. Institutioneel onderzoek houdt in het beste geval rekening met de bredere individuele beschouwerspraktijk en de periodieken en uitgeverijfondsen waarin deze actoren actief waren en zijn.

*Universiteit Gent
Buitengewone Hoogleraar, Universiteit van Stellenbosch*

Bronnelys

- Andringa, Els, Sophie Levie en Mathijs Sanders.** 2006. Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000). *Nederlandse Letterkunde*, 11(3): 197-210.
- Anoniem.** 2007. Wilma Stockenström. *LitNet*, September. http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=23288&cause_id=1270.
- Bousset, Hugo.** 1999. [Editoriaal]. *Dietsche Warande & Belfort*, 144(3): 291-292.
- Breukers, Chrétien.** 2010. Poëzierapport: Clubsandwich. *De Contrabas*, November: 11. http://www.decontrabas.com/de_contrabas/2010/11/clubsandwich.html.
- Cloete, T.T.** 1998. Wilma Stockenström. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. van Schaik. Deel 2: 607-620.
- Cussons, Sheila.** 1985. *Poems. A Selection*. Cape Town: Tafelberg.
- Cussons, Sheila.** 2006. *De schitterende wond*. Vertaling en samenstelling G. Komrij. Amsterdam: Uitgeverij 521 [Sandwich-reeks 14].
- De Geest, Dirk.** 2010. Avant-garde als strategie: het tijdschrift *De Tafelronde*. Het literaire tijdschrift als vertoog. *Nederlandse Letterkunde*, 15(3): 221-240.
- Dorleijn, Gillis J. en Kees van Rees** (red.). 2006. *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt.
- Dorleijn, Gillis J.** 2009. De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering. *Nederlandse Letterkunde*, 14(1): 1-19.
- Dorsman, Robert.** 2000. Nawoord. In: Stockenström, Wilma. *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende lezer*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas: 152-154. Zie ook: Wilma Stockenström: *Vir die bysiende leser*. *LitNet*: Mei. <http://www.oulitnet.co.za/vholland/stocks.asp>.
- Ester, Hans.** 1989. De mens en zijn rol bij Wilma Stockenström. *De Gids*, 152:160-165. http://www.dbnl.org/tekst/_gid001198901_01/_gid001198901_01_0026.php.
- Francken, Eep en Luc Renders.** 2005. *Skrywers in die strydperk. Krachtlijnen in de Zuid-Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Genette, Gérard.** 1987. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Glorie, Ingrid.** 2002. Gerrit Komrij en de Zuid-Afrikane. *LitNet*. <http://www.oulitnet.co.za/glorie/glorie8.asp>.
- Hoorne, Philip.** 2009. De Sandwich-reeks nrs. 17 & 18. *Poëzierapport*. Januari: 8. <http://poezierapport.blogspot.com/2008/01/de-sandwich-reeks-nrs-17-18.html>.
- Kannemeyer, J.C.** 1998. Die mens tussen vergetelheid en glans. Oor die werk van Wilma Stockenström. *Ons Erfdeel*, 41(2): 235-244. http://www.dbnl.org/tekst/_ons003199801_01/_ons003199801_01_0044.php.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Komrij, Gerrit.** 1979. *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit.** 1986. *De Nederlandse poëzie van de zeventiende en achttiende eeuw in duizend*

- en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit.** 1994. *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit.** 1996. *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in 3000 en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit.** 1999. *De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit.** 2006. Vooraf. In: Cussons, Sheila. *De schitterende wond*. Amsterdam: Uitgeverij 521 [Sandwich-reeks 14]: 7-10.
- Naaijken, A.B.M.** (red.). 2010a. *Event or Incident/Événement ou Incident. On the Role of Translations in the Dynamics of Cultural Exchange/Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Bern: Peter Lang.
- Naaijken, A.B.M.** 2010b. Instroom, invloed, impact. Over de rol van vertalingen in culturele uitwisselingsprocessen. In: Fenoulhet, J. en J. Renkema (red.). *Internationale neerlandistiek: een vak in beweging*. Gent: Academia Press: 81-94.
- Renders, Luc.** 2007 [2004]. Wilma Stockenström: Tussen nietigheid en oneindigheid. Afrikaans in Europa. Universität Wien. <https://aie.ned.univie.ac.at/node/13485>.
- Schaffer, Alfred.** 1999. Lank lewe die poëzie. *Meander Magazine*: November. <http://cerder.meandermagazine.net/artikelen/artikel.php?txt=1015&id>.
- Schaffer, Alfred.** 2004. *Geen hand voor ogen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Stockenström, Wilma.** 1970. *Vir die bysiende leser*. Kaapstad: Reijger-Uitgewers.
- Stockenström, Wilma.** 1976. *Van vergetelheid en van glans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma.** 1984. *Monsterverse*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma.** 1994. *Aan die Kaap geskryf*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma.** 1999. *Gedichten*. Dietsche Warande & Belfort, 144(3): 301-308.
- Stockenström, Wilma.** 2000. *Vir die bysiende leser/V r de bijziende lezer*. Vertaling en samstelling R. Dorsman. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Swanborn, Peter.** 2001. Ik wantrouw woorden. *de Volkskrant*, Februar: 16. <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/600143/2001/02/16/Ik-wantrouw-woorden.dhtml>.
- Terblanche, Erika.** 2009. Sheila Cussons. *LitNet*, Maart. http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=62516&cause_id=1270.
- Van den Akker, Wilma.** 2006. Twee vrouwe in de sandwich. Hélène Gel ns – *niet beginnen bij het hoofd* en Sheila Cussons – *De schitterende wond*. *Meander Magazine*. <http://meandermagazine.net/print.php?txt=3093&ab=A>.
- Van der Pluijm, Cees.** 2000. Bruna.nl. <http://www.bruna.nl/boeken/de-schitterende-wond-9789049970321>.
- Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend.** (red.). 1991. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.
- Van Zyl, Wium.** 1998. Sheila Cussons. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. van Schaik. Deel 1: 362-371.

Note

- ★ Met dank aan de peer reviewers voor de waardevolle suggesties en de kritische beoordeling van deze tekst.

- 1. In 1979 verscheen de eerste editie van *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten*, in 1986 *De Nederlandse poëzie van de zeventiende en achttiende eeuw in duizend en enige gedichten* en tot slot in 1994 *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*.
- 2. Noch de Engelse vertaling die de auteur zelf van haar gebloemleesde poëzie samenstelde (*Poems. A Selection*, 1985) en de Engelse vertaling van vroege gedichten in *The Penguin Book of South African Verse* (Van Zyl, 1998: 362) noch de verzamelbundel met religieuze poëzie door Amanda Botha (*'n Engel deur my kop*, 1997) dienden als brontekst. Komrij baseerde zich voor zijn bloemlezing op de oorspronkelijke brontaalksten. Botha's tweede anthologie met niet-religieuze poëzie, *Die asem wat ekstase is*, verscheen overigens pas in 2000. De *Versamelde gedigte* van Cussons zijn postuum uitgegeven in 2006. Op dat ogenblik was er nog steeds geen poëzie in Nederlandse vertaling beschikbaar.
- 3. Komrij's scatologische belangstelling resulteerde in *Kakafonie* (2006). Ook de door hem gebruikte term "drekpoëten" kan in dit referentiekader worden geplaatst.
- 4. De term is gemunt door Jérôme Meizoz (in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, 2007) en heb ik ontleend aan Dorleijn (2009: 13): "Uitgaande van de gedachte van Bourdieu dat actoren in het veld naar 'objectieve' posities streven, stelt Meizoz dat een auteur zo'n positie in het veld kan bereiken, en ook een eenmaal ingenomen positie kan proberen te veranderen, door hierover 'te onderhandelen', via zijn zelfpresentatie [...]."
- 5. De Nederlandse periodieken *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur* (mei 2004) en *De Gids* (november-december 2008) hebben afleveringen over Zuid-Afrikaanse literatuur samengesteld. In het dossier 'Identiteit in tekst en taal' (red. E. Jansen) van *Armada* zijn in een vertaling van Robert Dorsman en Jan van der Haar 'Nieuwe gedichten' van Stockenström opgenomen. In het themanummer van *De Gids*, getiteld 'Plaatsen van Afrikaner herinnering', is Stockenströms 'Gegroet, julle wat was' gepubliceerd.
- 6. De eerste editie is verschenen onder de titel *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* (Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica, 2 delen: 1978/1983). Later zijn in één band *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987* (Kaapstad/Pretoria: Academica, 1988) en *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004* (Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau, 2005) uitgegeven.
- 7. Receptieonderzoek is *an sich* een verzamelnaam (Van Gorp, Ghesquiere, Delabastita en Flamend, 1991: 334-336).
- 8. In mijn artikel 'Beloken blikvelden in de Lage Landen. Eenentwintigste-eeuwse receptie van Nederlandse vertalingen van Afrikaanse poëzie (Ingrid Jonker, Antjie Krog en Ronelda S. Kamfer)' heb ik vanuit een diachroon perspectief vergelijkend onderzoek naar de presentie en de receptie van Zuid-Afrikaanse dichters in een ander literair systeem ondernomen (in *Tydskrif vir Letterkunde* 50 (2013) 1, 16-35). Methodologisch en theoretisch sluiten beide bijdragen bij elkaar aan.

“Haar art was befok, haar gap was groovy” Die resepsie van Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* in Suid-Afrika en die Lae Lande

Nina Botes

“Her art was fucking awesome, her gap was groovy”

The reception of Ronelda Kamfer’s Now that sleeping dogs in South Africa and the Low Lands

Noudat slapende honde [Now that sleeping dogs] (2008) by Ronelda S. Kamfer is the first independent debut poetry collection by a black Afrikaans woman poet to be published by an established publishing house, and also one of only a few Afrikaans debut poetry collections of the past years to be translated into Dutch. Within this context the positive reception of the volume in South Africa and the Low Countries is investigated. The collection is firstly positioned in the Afrikaans poetic tradition within the context of black Afrikaans literature as a minor literature and the female tradition, while the Dutch translation is situated in the context of the translation of debut collections of Afrikaans poetry. Secondly, the different foundations of the positive reception are investigated with consideration to the ways in which Kamfer’s relationship to and expansion of the Afrikaans canon is emphasised and also obscured. It is shown that the positive reception in the Low Counties can be attributed to the minor tone of the collection and its deliberate underplaying of the political and social in favour of aesthetic dimensions.

1. Inleiding

Ronelda S. Kamfer debuteer in 2005 met twee gedigte in *Nuwe stemme 3*, saamgestel deur Antjie Krog en Alfred Schaffer. Daarna volg gedigte in *My ousie is ’n blom* (2005) en *Bunker Hill* (2007) voordat haar solodebuut, *Noudat slapende honde*, in 2008 by Kwela Boeke verskyn.¹ Die bundel word gunstig in Suid-Afrika ontvang en word bekroon met die Eugène Marais-prys van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (saam met Loftus Marais se *Staan in die algemeen nader aan vensters*).

Die bundel kry ook internasionale blootstelling. Agt gedigte uit *Noudat slapende honde* word deur Pierre-Marie Finkelstein in Frans vertaal en verskyn in die tydskrif *Missives* (Junie 2009), en sommige gedigte verskyn ook in die bloemlesing *Afrique du Sud: une traversée littéraire* (2011) onder redaksie van Denise Coussy, Denis Hirson en Joan Metelerkamp. Kamfer vertaal self vyf van haar gedigte uit die bundel in Engels vir *Poetry International Web*. Die bundel word deur Alfred Schaffer in Nederlands vertaal en verskyn as ’n tweetalige Nederlands-Afrikaanse teks onder die titel *Nu de slapende honden* by Uitgeverij Podium in November 2010. Behalwe vir optredes by verskeie feeste in Suid-Afrika, onder meer by Aardklop, die Poetry Africa-fees en die Woordfees, trek Kamfer ook aandag by ’n aantal internasionale geleenthede. Sy neem onder meer

deel aan die Winternachtenfees in Den Haag (2010), die Istanbul Tanpınar Literature Festival (2010) en die Fees voor het Afrikaans in Amsterdam (2011).

Hierdie sukses word opgevolg met 'n tweede bundel, *grond/Santekraam* (2011), wat weer baie positief ontvang word. Kamfer word onder meer die eerste ontvanger van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees se Afrikaans Onbeperk-toekenning vir 'n Jong Stem (2012), terwyl die bundel genomineer word vir 'n ATKV Woordveertjie vir poësie (saam met *Onversadig* van T.T. Cloete en *Visums by verstek* van Joan Hambidge). Hierdie bundel word ook deur Alfred Schaffer in Nederlands vertaal en verskyn as *Santenkraam* by Podium in Mei 2012. Kamfer se blootstelling in die Lae Lande word verder uitgebou tydens haar verblyf in die Writer's Residence aan die Spui in Amsterdam in die eerste helfte van 2012. Sy neem deel aan die Globaliseringslezing "De ware kosmopolieten komen uit Afrika" en tree op by die Zuid-Afrikahuis, die Bijlmerparktheater en by De Balie in Amsterdam saam met Christine Otten en Adriaan van Dis as deel van die program van die Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam (SLAA). Sy neem ook deel aan die Writers Unlimited-fees (voorheen die Winternachtenfees) in Den Haag en die Felix Poetry Festival in Antwerpen.

Binne die konteks van hierdie sukses word 'n studie van die resepsie van Ronelda Kamfer se werk in Suid-Afrika en die Lae Lande onderneem. Eerstens sal *Noudat slapende honde* in die Afrikaanse poësiekanon geposisioneer word binne die konteks van mineurletterkunde en 'n vroulike tradisie, terwyl die Nederlandse vertaling binne die konteks van die vertaling van Afrikaanse poësiedebute gesitueer word. Tweedens sal aandag geskenk word aan die resepsie van Ronelda Kamfer se poësie in onderskeidelik Suid-Afrika en die Lae Lande. Ten slotte sal die verskillende gronde waarop die gunstige oordele van *Noudat slapende honde* berus, ondersoek word met inagneming van die wyses waarop Kamfer se aansluiting by en uitbreiding van die Afrikaanse kanon beklemtoon word en ook verswyg word. Die resepsie van *grond/Santekraam* word buite rekening gelaat, aangesien die Nederlandse vertaling nog nie verskyn het toe hierdie navorsing gedoen is nie. Tydens die hersiening is enkele relevante uitsprake oor hierdie bundel wel in die artikel opgeneem.

2. Konteks

In vele van die resensies oor Ronelda Kamfer se twee digbundels tot dusver word daar aangetoon hoe Kamfer by die Afrikaanse poësietradisie aansluit. Uit hierdie resensies sou daar afgelei kon word dat Kamfer eerstens en veral by Antjie Krog aansluit en tweedens by die jonger generasie digters soos Loftus Marais, Danie Marais en Andries Bezuidenhout, wie se poësie gekenmerk word deur 'n narratiewe inslag, loslit-Afrikaans en verwysings na popkultuur.

'n Ander tradisie waarbinne Kamfer se poësie gelees kan word en wat tot dusver meestal oor die hoof gesien is, is dié van swart Afrikaanse skrywers. Dit geld nie net

die poëtikale tradisie nie, maar ook die materiële aspekte van die publikasie van *Noudat slapende honde*. Met hierdie bundel word Kamfer immers die eerste swart Afrikaanse vrouedigter wat 'n selfstandige bundel by 'n gevestigde uitgewershuis publiseer en ook die Eugène Marais-prys vir poësie verower. Dié feit word grootliks deur Suid-Afrikaanse resensente verswyg, al kan dit as 'n waterskeidende gebeurtenis in die Afrikaanse poëtiesisteem beskou word. 'n Moontlike rede waarom resensente nie Kamfer eksplisiet as 'n "swart Afrikaanse skrywer" getipeer het nie, is omdat hulle die bundel op literêre meriete wou beoordeel en nie in historiese groeperings wou verval nie. Indien Kamfer se debuutbundel binne die Afrikaanse literêre tradisie beskou word, is sodanige onderskeidings wel akademies verantwoordbaar.

2.1 *Ras en geslag in die Afrikaanse poësiekanon*

Swart Afrikaanse skrywers² het nog altyd 'n marginale posisie in die Afrikaanse literêre kanon beklee. Hein Willemse (2007a: 12) toon aan dat "die gekanoniseerde aanwesigheid van swart Afrikaanse skrywers relatief gering" is weens uitsluiting uit die hegemoniese diskoers. Hierdie skrywers het weens ideologiese faktore soos Afrikanernasionalisme en die sosio-ekonomiese implikasies daarvan nie dieselfde toegang gehad tot literêre instellings – wat literêre kritiek, uitgewershuisse, die onderwys, biblioteke, literêre pryse, die boekhandel en die media insluit (Fokkema en Ibsch, 1992: 131-133) – as hulle blanke eweknieë nie. Gevolglik het niehegemoniese produksiekanale soos *little magazines* en onafhanklike uitgewerye ontstaan, en tussen 1977 en 2002 het meer as 40 swart Afrikaanse skrywers op hierdie wyse gepubliseer (Willemse, 2002).

Op tematiese, stilistiese en ideologiese vlak was swart Afrikaanse letterkunde tydens apartheid byna uitsluitlik opposisioneel, soos Coetzee (2002: 155) uitwys:

Vanaf die verskyning van die poësie van P.J. Philander (sy eerste bundel is in 1955 gepubliseer) was daar die verspreiding van verskeie uitings van verset, wat uiteindelik die diskursiewe praktyk van hegemoniese mag, onderdrukkende mag, sou omskryf. Dit konstrueer dan die swart skrywer as die nie-Afrikaner-Afrikaanstalige, nie-hegemoniese skrywer, wat, deur die fragmentasie van 'n homogene ander, die sentrum (die heerser) se vermoë om te stereotipeer van hom sou ontnem.

Om hierdie niehegemoniese posisie te beskryf, is gebruik gemaak van die term "swart Afrikaanse skrywer" – eerstens om hierdie opposisie te sinjaleer en tweedens ook as teken van solidariteit met ander politieke identiteite (Willemse, 2007b: 205-206). Gevolglik moet die term "swart Afrikaanse skrywer" as 'n "ideologiese keuse" beskou word, eerder as 'n essensialistiese groepering (Smith, Van Gensen en Willemse, 1985: iii). Poësie was die voorkeurmedium vir hierdie skrywers, en 'n aantal breë bemoeienisse kan onderskei word wat veral binne 'n sosiaal-politieke kader funksioneer (Willemse, 1999: 11), waaronder: die perspektief van die gemarginaliseerde en die werkersklas, 'n bewustheid van die politieke rol van die skrywer en 'n toeganklike styl om 'n wye

gehoor te bereik (Viljoen, 2005: 95).

Ná 1994 het die uitsette van swart Afrikaanse skrywers op 'n aantal wyses verander, waarvan die belangrikste die uitbreiding van publikasiegeleenthede is. Opmerklik het die aantal prosawerke toegeneem, met skrywers soos A.H.M. Scholtz, S.P. Benjamin, E.K.M. Dido, Kirby van der Merwe, Karel Benjamin, Clive Smith, Elias P. Nel en Joseph Marble. Sommige van hierdie skrywers distansieer hul van die term “swart Afrikaanse skrywer”. Skrywers soos Kirby van der Merwe en S.P. Benjamin verkies om nie skrywerskap aan enige politieke identiteit te koppel nie, want “[h]ulle wil nie met die etiket van *swart, ontwikkelende of kwota* verbind word nie, of skrywers wat spesiale behandeling moet kry nie. Hulle wil op gelyke voet staan met alle skrywers.” (Van Wyk, in Claassen en Van Wyk, 2005). Ander skrywers soos E.K.M. Dido en wyle A.H.M. Scholtz verkies die term “bruin” of “gekleurd” (Viljoen, 2005: 96). Hierdie kwessie staan in noue verband met die diskoers oor ras in postapartheid-Suid-Afrika. Volgens Erasmus (2001: 21) is die gebruik van die term “swart” om 'n aantal verskillende identiteite en ervarings te omvat veral problematies weens die totaliserende aard daarvan wat nie die spesifisiteite van bruin identiteite in ag neem nie. Aan die ander kant kan geargumenteer word dat indien daar onderskei word tussen etniese identiteite soos “bruin” en “swart”, dit selfs dan totaliserend kan funksioneer (Wicomb, 1998: 98) en sommige rolspelers is dan ook “ten gunste van meer parogiale streeksidentiteite” (Willemse, 2007b: 212).

Volgens Willemse (2007b: 211) “kan die stryd waarvan die begrip ‘swart Afrikaanse skrywers’ getuig, nog nie verby wees nie” omdat die nodige transformasie nog nie plaasgevind het nie. Een voorbeeld hiervan is Afrikaanse boekproduksie. Spesifieke syfers vir poësie is nie bekend nie, maar in die tydperk van 1990 tot 2005 was slegs 2% van Afrikaanse fiksiepublikasies deur swart Afrikaanse skrywers (Venter, 2006: 168). Die postapartheidswerke van hierdie skrywers is tematies ook gemoeid met kwessies aangaande ras, ongekarteerde geskiedenis, sosiale en politieke uitsluiting en kulturele identiteit. Binne hierdie konteks is dit steeds belangrik om die werk van swart Afrikaanse skrywers as 'n aparte diskursiewe formasie te beskou, soos Viljoen (2005: 96) uitwys:

Finally it might also be asked whether a discussion of texts by black Afrikaans writers as a group separate from other Afrikaans writers does not perpetuate outdated racial divisions and raise the possibility of ghettoisation. Separating the work of these writers from that of white Afrikaans writers does, however, enable the researcher to acknowledge and recognise the specificity of the experiences they register in their texts. Not separating their work from the larger body of Afrikaans literature can lead to a perpetuation of existing power imbalances in the Afrikaans literary system through which the work of black Afrikaans writers have often been marginalised in the past.

Hierdie kwessie raak meer kompleks wanneer geslag bygereken word. Soos reeds genoem, is Kamfer die eerste swart Afrikaanse vrouedigter³ wat 'n selfstandige

poësiebundel by 'n gevestigde uitgewershuis publiseer. Die enigste ander swart Afrikaanse vrouedigter wat tot op hede 'n selfstandige bundel gepubliseer het, is Diana Ferrus met *Ons komvandaan* (2006) wat sy self uitgegee het onder die druknaam Diana Ferrus Uitgewery. Swart Afrikaanse vrouedigters soos Valda Jansen, Beverley Jansen, Sydda Essop en Jennifer Joseph publiseer wel in versamelbundels soos *Aankoms uit die skemer* (1988), *Optog* (1990), *Metafore van herlewing* (2002) en *I Qabane Labantu* (1989) en *Nuwe stemme*. Dit is egter slegs Valda Jansen wat gekanoniseer is deur opname in bloemlesings soos *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997), *De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten* (1999) en *Groot verseboek* (2000), terwyl Ferrus ook by die jongste *Groot verseboek* (2008) ingesluit is.⁴

Die onsigbaarheid van swart Afrikaanse vrouedigters is uiteraard gekoppel aan die marginalisering van swart Afrikaanse skrywers en ook vroueskrywers in die algemeen. Adendorf (2003: 111) se navorsing toon byvoorbeeld dat poësieдебute eers sedert 2000 gelykheid in terme van geslag voorstel; in die periode van 1960 tot 1999 was slegs 27% van digdebute deur vroue. Tog het blanke vroue reeds sedert die dertigerjare met Elisabeth Eybers se *Belydenis in die skemering* (1936) 'n teenwoordigheid in die Afrikaanse kanon, wat teen die sewentigerjare tot 'n sterk tradisie ontwikkel met eksponente soos Antjie Krog, Jeanne Goosen, Wilma Stockenström, Sheila Cussons en Petra Müller (sien Adendorf, 2003: 111). Daarteenoor is swart Afrikaanse vrouedigters (met enkele uitsonderings soos Diana Ferrus, Valda Jansen en Ronelda Kamfer) bykans afwesig in die Afrikaanse literêre kanon.⁵

2.2 Aansluiting by en wegbreek van die tradisie

Binne hierdie konteks is die verskyning van Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* 'n belangrike gebeurtenis in die Afrikaanse literêre sisteem. Kamfer sluit op 'n aantal wyses by verskillende tradisies aan. Tematies sou haar werk veral binne die konteks van swart Afrikaanse poësie gelees kon word, veral met betrekking tot bruin identiteit in 'n postapartheidskonteks; taal en identiteit; marginalisering; en werkersklasgemeenskappe. Wat betref toon en styl toon sommige van Kamfer se gedigte ook 'n aansluiting by Antjie Krog. Laastens sluit Kamfer ook aan by nuwe stemme in die Afrikaanse poësie ten opsigte van die narratiewe inslag van haar verse en taalgebruik. Hierdie aspekte sal kortliks gekontekstualiseer word voordat daar aandag geskenk word aan die spesifieke elemente waarop resensente gefokus het.

2.2.1 Aansluiting by swart Afrikaanse skrywers en 'n mineurletterkunde

Reeds deur die motto uit Walcott voorin *Noudat slapende honde* word die bundel binne 'n postkoloniale tradisie geposisioneer: "I'm just a red nigger who love the sea,/I had a sound colonial education,/I have Dutch, nigger, and English in me,/and either I'm nobody, or I'm a nation." Die kwessies van 'n koloniale verlede, magswanbalanse en 'n postkoloniale subjektiwiteit vorm die kern van verskeie postkoloniale literêre tradisies,

ook in verskillende literêre tradisies in Afrikaans. In niehegemoniese Afrikaanse letterkunde is verskeie van hierdie uitinge voorts gemoeid met die wyses waarop taal en identiteit verknoop is, en hierdie tema word deur 'n aantal swart Afrikaanse skrywers in 'n postapartheidskonteks voortgesit. Viljoen (2011: 23) toon aan hoe swart Afrikaanse skrywers tussen 2000 en 2009 met Afrikaans omgaan en kontrasteer Kamfer se gebruik van Standaardafrikaans met Peter Snyders en Loit Sôls wat onderskeidelik Kaaps en “Ghoema” gebruik. Kamfer verskil ook in haar tematiese gebruik van Afrikaans (wat sy in “vergewe my maar ek is Afrikaans” vir haar terugeien) van ander skrywers soos Diana Ferrus, wat die voortbestaan van Afrikaans en die versoenende krag van die taal in gedigte soos “Kom ons praat weer Afrikaans” (in *Ons komvandaan*, 2006) beklemtoon. Viljoen (2011: 23) beskryf Kamfer se hantering van taal en identiteit met verwysing na “vergewe my maar ek is Afrikaans”:

The use of the phrase “vergeef my” [...] in the title of the poem, the references to her “childhood fear” and a possible psychological breakdown gives the reader a sense of the moral and psychological courage it requires to take back her Afrikaans identity from the men who have come to personify the system that oppressed her. Underlying her sense of identity is a profound resentment and unease about the way in which she has suddenly become acceptable and is expected to ignore the past.

Kamfer lewer reeds in “Kuns en culture”, wat in *Nuwe stemme 3* (2005: 73) verskyn het, kommentaar op die hedendaagse bekommernis oor die voortbestaan van Afrikaans en formuleer haar gevoel van uitsluiting sonder doekies omdraai: “dis weird hoekom ek skaam is vir 'n taal wat ek praat/dis even nog meer weird dat ek en my vriende/nooit na die ‘kultuur’-events toe genooi word nie/daar is 'n groot panic attack aan die gang oor 'n taal/maar hulle sal nooit ons hulp vra nie”.

As sodanig sluit Kamfer sterk by swart Afrikaanse skrywers aan. Die uitsluiting van bruin gemeenskappe uit die politieke en kulturele arena word byvoorbeeld deur Leonard Koza in “Ag wanneer” (in Willemse, 1990) verwoord: “Ag wanneer gaan ek ook langs die ronde tafel/Sit en bepeins om daaglikse probleme te ontrafel/Ag wanneer gaan ek ook saam wette maak/Na my geestelike skikking en kulturele smaak/Wanneer, wanneer, ag wanneer.” Kamfer se openingsgedig in *Noudat slapende honde*, “Waar ek staan”, tree op 'n manier in gesprek met bostaande gedig. Die “wanneer” van Koza word “nou” by Kamfer; sy is die een wat aan die tafel sit, maar sonder om die situasie te omarm: “Nou sit ek om 'n tafel/met my voorvaders se vyande/Ek knik en groet bedagsaam/maar/êrens diep binne my/weet ek waar ek staan”.

Hierdie tema word ook in ander gedigte in die bundel ondersoek. Hoewel die spreker om die tafel saam met haar “voorvaders se vyande” sit, is daar in “Noudat slapende honde” 'n refleksie oor die wyse waarop sy nou in “die stelsel” aanvaar word en 'n verwoording van haar ongemak: “Noudat ek net mense sien/en my tekort aan kuns en kultuur/my harregat gemaak het/nou's ek goed genoeg/om deel te wees van die stelsel”. In dieselfde gedig lewer Kamfer ook kommentaar op stereotipering

en die prosen van terugskrywing: “Noudat my ouers van my hou/en ek die Happy Hotnot-mentality/ opgebom het/nou’s ek ’n fokken hero”. Gerwel (1983: 20) wys byvoorbeeld op die beeld van die “jolly hotnot” as een van drie stereotipe uitbeeldings van bruin mense wat wyd in die ouer Afrikaanse letterkunde voorkom (sien ook February, 1981; Van der Merwe, 1994). In hierdie gedig van Kamfer word die spreker die een wat hierdie stereotipe ongedaan maak, maar sonder om die rol van “’n fokken hero” te aanvaar.

Gedigte soos “die baas van die plaas”, wat die skreiende ekonomiese uitbuiting van die spreker se ouma op die plaas uitbeeld, skakel op soortgelyke wyse met ander tekste van swart Afrikaanse skrywers:

die baas van die plaas

vir Mammie

ek het ’n ouma
wat net een taal praat
sy vertel my stories van baas Willem
en dr. Metzler

hoe goed baas Willem vir haar was sy kon altyd eerste kies
watter ou klere sy wou hê
sy vertel van myle stap dorp toe
en hoe baas Willem haar voor
in die bakkie laat sit het
baas Willem het gesê haar kinders
hoef nie standerd 10 te maak nie
hulle gaan mos op die plaas werk
en help met die kinders grootmaak

dr. Metzler het gesê
my ouma se kinders confuse hom
hulle’t ’n immorality in hul oë
hy sê my ouma kan dankie sê
die laaste een is doodgebore

daai een se naam
sou Judas gewees het

Die verwysing na taal, die tema van ekonomiese uitbuiting en die verdraaiing van Bybeltekste deur die onderdrukkers skakel byvoorbeeld met André Boezak se “Skelm!” (in Brink, 2000: 882):

My grootjie,
 moes werk, vir 'n lousy ou footjie.
 jou geelhoutvloere moes sy heeldag skrop
 haar lewe lank het jy haar gerob.

Innie koebys het sy afrikaans gebry jy'tit gesteel en wil niks bely
 my' okay my bra, ekke het nog die troos:
 die hele tyd het sy nog Afrikaans gebly.

[...]
 Nou moet os jou trust
 die Bybel maak'it 'n must
 ma' al wat ek wil sê
 ek wil my ouma-goed nou t'rug hê.

Ander sosio-politieke temas wat swart Afrikaanse skryfwerk domineer, vind ook neerslag in *Noudat slapende honde*. In gedigte soos “Klein Cardo” word benedegeweld, tienerswangerskappe en alkoholisme as 'n gegewe in die gemeenskap ervaar:

Die aand voor Cardo se eerste dag op grootskool
 het die Schoolboys klappers innie pad geskiet
 Cardo het by die venster uitgeoer
 die koeël het in sy keel gaan sit
 sy ma hettie gehuil nie
 die politicians het 'n boompie geplant
 en die Kaapse Dokter het hom uitgepluk
 en gegooi waar die res
 vannie Kaap se drome lê –

oppie vlaktes.

Klein Cardo, wat gehou het van “vrottie eier in die pad speel”, is weg, net soos die kinders in Clinton V. du Plessis se “in the house” (op sy beurt 'n antwoord op Hein Willemse se “die stormtroepe is in die strate”) die slagoffers van bendes word: “die bendes is bevry/daar is geen kinders in die strate” (in Kolski Horwitz, 1987). Hierdie gedig van Du Plessis wen ook aan betekenis wanneer dit naas Kamfer se “Klein Cardo” gelees word. In eersgenoemde word daar verwys na rappers as die nuwe profete: “die skrywers is beroemd in die buiteland/die predikers word oordonder deur tupak shakur & puff daddy”. Hierdie reëls verkry ironiese resonansie deur Kamfer se sukses en die feit dat sy in “Klein Cardo” 'n motto uit Tupac Shakur se “Only God can judge me” gebruik: “They say it's the white man I should fear, but it's my own kind doing all the killing here.”

Die ervaring van ruimte in *Noudat slapende honde* skakel voorts met 'n korpus tekste uit die Afrikaanse literêre tradisie. Gedigte soos “Die storie van Klonkies”, “die baas van die plaas” en “ek soek 'n goue sterretjie”, wat op die plaas afspeel, is 'n antwoord op die mitiese ruimte van die plaas soos dit in die lang tradisie van hoofstroomletterkunde in Afrikaans vergestalt word en waarin swart karakters óf afwesig is, óf as stereotipes figureer.⁶ Kamfer sluit aan by die proses van postkoloniale terugskrywing wat die afgelope dekades in Afrikaanse tekste uitgebrei is en waarin die arbeid van die plaasarbeiders en ekonomiese verdrukking aan bod kom. Kamfer se plaasgedigte herinner byvoorbeeld aan P.J. Philander in terme van die belewenis van die plaasruimte en die sosiaal-maatskaplike posisie van arbeiders (vergelyk byvoorbeeld “Jonas” uit *Uurglas*, 1955). Klonkies is 'n slagoffer van die ekonomiese verdrukking van plaasarbeiders: “Klonkies Booysen was nie 'n skelm nie/'n arm, dronkgat, dom veewagter miskien/ maar honger maak mens mal/jaarin, jaaruit/werk van voordag tot nánag/en niks verander nie”. Hierdie gedig herinner in terme van die narratiewe gegewe sterk aan Philander se “Doring in die horing” (uit *Ostrakon*, 1986) waarin “hy die verslawende dopstelsel op die wingerdplase aanval” (Hugo, 2006: 402), en uiteindelik wraak neem: “maar nou in flenniefleuters aangeklam,/kom my boerwynbottel aangeslinger/om in jou voorhuis te ontvlam”. Klonkies se opstand is egter nie uit wraak nie, maar uit desperaatheid. Sy motiewe kontrasteer skerp met die wrokkigheid van die plaaseienaars:

Voordag het Oumies haar broer laat kom
hy't vir Klonkies geslaan, geslaan soos 'n mal vrou
Klonkies het geskreu en gehuil
dat Hannatjie slim is
dat sy die Kaap moet sien
en dat dit nie elke Krismis
kaalgat kan wees nie

Hoewel daar nie in hierdie artikel in detail op hierdie aanknopingspunte ingegaan kan word nie, is daar voorts aantoonbare skakels tussen gedigte soos “Klein Cardo”, “'n gewone blou Maandagoggend”, “Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar” en “goeie meisies” en die poësie van Adam Small, Peter Snyders, Patrick Petersen, Vernie Plaatjies, Willem Fransman, André Boezak, Clinton du Plessis en Leonard Koza waarin die Kaapse Vlakte voorop staan. 'n Gedig soos “goeie meisies” kan byvoorbeeld met vrug gelees word naas Willem Fransman jr. se “Oppie Cape Flats” (opgeneem in *Metafore van herlewing*, 2002). In albei gedigte word maatskaplike kwessies soos bende-betrokkenheid, tienerswangerskappe en dwelmgebruik in verband gebring met die ekonomiese uitsigloosheid van die Kaapse Vlakte. In “goeie meisies” word die konsep van “goeie” meisies uiteengesit aan die hand van wat hulle nie doen nie: Hulle sluit nie by bendes aan nie, raak nie swanger op dertien nie en gebruik nie dwelms nie,

maar daar word geen onderskeid getref tussen hierdie sosiale ewwels en die gewone gang van die lewe van werkersklasvroue nie: “hulle werk nie vir Shoprite nie/hulle is nie die cleaners nie/goeie meisies bly nie oppie Cape Flats nie”. In Fransman se “Oppie Cape Flats” (wat intertekstueel skakel met Toon van den Heever se “Op die Hoëveld”) word die daaglikse lewe op die Kaapse Vlakte ook opgeroep: “Oppie Cape Flats waar dit crowded is/en dji skaars die hiemel boe kan sien/Waa ’n mens glattie lekkie asem kan kry/nie oorrie dagga fumes innie lug”. Die spreker dink vanuit sy tronksel terug aan hierdie werklikheid, met die begeerte om sy kind teen so ’n lewe te waarsku: “Dan wish ek soe ek was by my laaitie/om hom te warn tien ’n liewe soes myne!/Dan soek ek in my mind al die tye/op waa ek skiefgetrap het asse laaitie.” In beide “goeie meisies” en Fransman se “Oppie Cape Flats” word die wyses waarop die individu “faal” in verband gebring met die maatskaplike ellende van die gemeenskap. Stilisties herinner verse soos “goeie meisies” en “Pick n Pa” veral aan Small se aanwending van herhaling. ’n Soortgelyke uitbeelding van die Kaapse Vlakte, wat ook stilistiese ooreenkomste met “goeie meisies” toon, is Vernie Plaatjies se “’n wind waai deur die Vlakte” (in *Nuwe stemme* 3) waarin die probleme van die Kaapse Vlakte in die eerste helfte van die gedig deur enumerasie geskets word:

’n wind waai deur die Vlakte
 waai deur die genadeloosheid van bruin landskappe
 waai deur gangs en guns en drugs en crimes
 waai deur wittype en agterstrate
 waai deur dwaalkoeëls en Westside-stories
 waai deur house parties en ghetto-jams
 waai deur hip-hop-rave-en-kwaito-klanke
 en die sadness van kinders op e’s

Anders as in “goeie meisies”, skets Plaatjies ook ’n positiewe beeld van die Kaapse Vlakte met “die warm harte van bruin mense”.

Dit blyk dus dat Kamfer baie nou aansluit by die poësietradisie van swart Afrikaanse skrywers, veral deur die tematiese ontginning van taal en identiteit, sosio-politieke inslag van ’n groot aantal verse en fokus op verskillende gemeenskappe (veral op die Kaapse Vlakte en kleiner plaasgemeenskappe), maar ook op stilistiese vlak.

Noudat slapende honde sou in hierdie opsig – en in navolging van ’n groot aantal swart Afrikaanse skrywers – ook binne die kader van Deleuze en Guattari se konsep van ’n mineurletterkunde soos vervat in *Kafka: Pour une littérature mineure* beskou kon word (sien Pakendorf, 1993; Coetzee, 2002; Viljoen, 2005).⁷ Deleuze en Guattari beskou ’n mineurletterkunde (of “klein letterkunde”) nie in terme van kwantitatiewe terme (soos die aantal sprekers van die taal of die aantal literêre werke wat in die taal verskyn nie), maar binne die konteks van die magsverhoudings van enige gegewe letterkunde waarin die mineurletterkunde ’n revolusionêre potensiaal vooropstel: “We might as well say

that minor no longer designates specific literatures but the revolutionary conditions for every literature within the heart of what is called great (or established) literature.” (Deleuze en Guattari, 1986: 18).

Dit gaan dus nie soseer oor ’n literêre minderheid of aparte groepering nie, maar oor tekste wat vernuwend te werk gaan. ’n Mineurtoon (en ook mineurletterkunde) sluit nie bloot by die tradisie aan nie, maar vernuwe die tradisie deur die vorming van nuwe subjektiwiteite.⁸ Deleuze en Guattari (1986: 16-18) onderskei drie kenmerke van letterkunde wat op hierdie wyse funksioneer. Eerstens is daar ’n deterritorialisering van die majeurtaal, waarin die taal gedestabiliseer word soos deur Kafka se gebruik van Praagse Duits, of die Afro-Amerikaanse gebruik van Engels. Tweedens is ’n mineurletterkunde polities ingestel in die sin dat die maatskappy nie bloot as agtergrond vir die individuele problematiek funksioneer nie, maar dat die individuele nie van die sosiale konteks waarin dit sy beslag gekry het, geskei kan word nie. Derdens het mineurletterkunde kollektiewe waarde omdat die hiërgargie van individuele “meesters” en “volgelingen” nie in ’n mineurletterkunde bestaan nie; die “kunstenaar” is deel van die “volk” en die “volk” is deel van die “kunstenaar”. Die strydpoësie van swart Afrikaanse skrywers, met die destabilisering van Afrikaans (onder meer deur die gebruik van Kaaps en die ontginning van Afrikaans as ’n medium wat opposisioneel teenoor die heersende orde funksioneer), asook die politieke ingesteldheid en kollektiewe fokus, kan gevolglik as mineurletterkunde beskou word (Pakendorf, 1993; Coetzee, 2002; Viljoen; 2005).⁹

Noudat slapende honde sluit in hierdie opsig sterk by die swart Afrikaanse literêre tradisie as ’n mineurletterkunde aan. In terme van die polities-maatskaplike gerigtheid van *Noudat slapende honde* is daar enersyds die verse wat op tematiese vlak hierop inspeel, soos “Klein Cardo”, “die storie van Klonkies”, “’n gewone blou Maandagoggend”, “die huisvrou”, “Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar”, “Lolla”, “klik van sewe” en “blaas die trompette”, wat almal gemoeid is met sosiale kwessies en ’n verskeidenheid figure uit die gemeenskap gestalte gee. Andersyds is daar ook intens persoonlike verse waarin die spreker haar identiteit en posisie in die sosiale opset ondersoek en waarin die individu haas onseibaar is van die maatskaplike konteks van ’n historiese bewussyn (“Waar ek staan”, “Noudat slapende honde”, “die baas van die plaas”, “dood in die familie” en “laat dit reën), maatskaplike invloede op die familie en individu (“die baas van die plaas”, “dood in die familie” “Pick n Pa”, “To all the boys I loved before”, “stof”, “Daar is sekere dinge”, “wees”, “OD1”, “OD2” en “Pasop vir depressie”) en die konstruksie van ’n sosiale identiteit (“Dame in progress” en “ek soek ’n goue sterretjie”).

In gedigte soos “Noudat slapende honde” word Afrikaans gedestabiliseer deurdat die spreker haar Afrikaanse identiteit teruggeien van die “ooms” of “Boere” wat hulle identiteit deur dekades voorgehou het as *die* Afrikaanse identiteit en teken van Afrikanerskap: “ek praat julle taal/ek eet julle kos/ek bly in julle vaderland/ek drink julle wyn/ek sing julle musiek/en liewe ooms, ek, ja ek, ek vry met julle seuns”. Sy

stel ook in die vooruitsig dat hierdie “ooms” se identiteit verplaas gaan word deur ’n nuwe identiteit wat besig is om te vorm. Hierdie identiteit is hibried, soos sy te kenne gee deur ’n verwysing na die seuntjie “Jabu Terre’Blanche” as verteenwoordiger van die nuwe generasie. Jabu, die afkorting van “Jabulani”, beteken “bly maak” in Zoeloe, terwyl Terre’Blanche (’n bekende Afrikanervan en ook dié van van die regse AWB-leier wyle Eugène Terre’Blanche) “wit aarde” of “wit klei” beteken. Hierdie nuwe identiteit, stel Kamfer deur klein Jabu, is “two-toned so it go wif eweryfing”. Dit sluit ook aan by poësie oor bruin identiteite wat steeds gemarginaliseer word, soos Peter Snyders se “Monochrome riënboognasie” (in *Tekens van die tye*, (2002) waarin die spreker sê “ons wil ’n bietjie kleur/innie wit en swart riënboog sit”.

Ook opvallend binne die konteks van ’n mineurtoon is Kamfer se hantering van taal. Kaaps is al met groot sukses gebruik vir die revolusionêre potensiaal van deterritorialisering, byvoorbeeld in die werk van Adam Small. Small gebruik Kaaps as ’n strategie om “’n gelykstelling van Afrikaans aan Afrikanerskap” ongedaan te maak en verwerp die hiërargiese beskouings van Standaardafrikaans teenoor ander variëteite van Afrikaans (soos Kaaps) (Hendricks, 2012: 100). Daardeer word die deterritorialiserende potensiaal van Kaaps verwesenlik.

Tog is daar in die tagtigerjare kritiek gelewer teen die gebruik van Kaaps. Volgens Rive (1985: 68) kan ’n mens Kaaps beskou as

propounding the acceptance of a brand of Colouredism in the face of strong anti-racism. It is difficult to see it as serving any other purpose. It is easy to counter its claims that it is the language of a special group of people (or a section of it) and thus has a right to a special, ethnic, literary existence.

Rive se uitspraak wentel dus om die bekommernis dat Kaaps as die definiërende taal van bruin Afrikaanssprekendes en merker van ’n homogene bruin identiteit beskou sou kon word wat as aparte dialek funksioneer. In die raamwerk van Deleuze en Guattari sou Kaaps in hierdie geval, wanneer dit nie meer as ’n “definitiewe variant van Afrikaans” (Small, 2012: 12) met revolusionêre potensiaal gebruik word nie maar eerder as ’n merker van die essensie van bruin identiteit, bevestigend eerder as ondermynend funksioneer. In so ’n geval kom reterritorialisering deur taal eerder as deterritorialisering tot stand, wat Colebrook (2008: 118) as volg verduidelik:

A subjugated group [...] speaks as though it were representing, rather than forming, its identity [...] The group becomes subjugated to an image of its own identity; its becoming is no longer open but is seen as the becoming of some specific essence. Writing becomes prescriptive and majoritarian; it is now based upon an identity and demands recognition, rather than the constitution, of that identity.

Willemse (1990: 378) kritiseer dan ook die gebruik van Kaaps wanneer dit gebruik word om stereotipes te bevestig eerder as te ondermyn, veral deur

identical formulaic strategies in exploring “the ‘coloured’ working class”: the poems are populated with working class and proletarian characters – invariably men – who witness or experience an incident or narrate a past happening on which they pass a witty concluding comment. The effect is comic relief no matter how gloomy the described situation.

Kamfer deel blykbaar hierdie bekommernis dat Kaaps dikwels gebruik word vir stereotipering eerder as ondermyning. In ’n onderhoud sê sy: “Kaaps het comic relief vir mense geraak; as iemand ’n joke wil vertel, is dit altyd in Kaaps [...] Dis nie ’n grap nie; dis reality. En ek sal nie daarvan hou dat dit ge-pigeonhole word nie, ingeboks word nie.” (in Wyngaard, 2008: 17). Sy gebruik dan ook verskillende variëteite van Afrikaans om nie ’n identiteit te representeer nie, maar in die proses van vorming: “ek het respect vir die taal wat ek praat/ek like dit net beter as ek dit kan flex/en tune om by my wêreld in te pas” (in “Kuns en culture”), waardeur sy Afrikaans op ’n deterritorialiserende wyse aanwend. Sy gebruik Standaardafrikaans, Engfrikaans, soms Kaaps, en in *grond/Santekraam* brei sy hierdie dialogiese inslag verder uit deur grepe Nederlands, Arabies en streekvariëteite soos Overbergse Afrikaans. In ’n gedig soos “vergewe my maar ek is Afrikaans” gebruik Kamfer Engfrikaans, maar in die wending spreek sy die “ooms” in keurige Standaardafrikaans aan om haar houvas op ’n kultuur wat hulle vir hulself toegeëien het te beklemtoon. Terselfdertyd maak sy ook die stereotipe beeld van bruinmense soos dit wyd in die Afrikaanse letterkunde voorkom, asook die nosie van ’n homogene bruin gemeenskap wat een geolektiese variëteit van Afrikaans gebruik, ongedaan. Heterogeniteit, stereotipes en die optekening van gemeenskapsverhale verwoord Kamfer die duidelikste in “oorvertel 2” in *grond/Santekraam*:

ek huil nie oor Apartheid-kak nie ek huil oor julle klo’goed net hoor
van Distrik 6 ek kon nog die St Helena in my oumoeder se hare ruik
maar bruin mense is net klopse papbekke en gomgatte om bruin
te wees is glad nie so verkakte storie soos daai slamse voorgee nie
en dan is dit nog die anner storie van boesman wees die problem is
wanner jy jou mense se storie ken en daar’s nie ’n slams of boesman
in nie maar jy moet maar ja en amen want al wat jy het is die
oorvertel

Kamfer deterritorialiseer Afrikaans dus op verskillende wyses wat aansluit en wegbreek van die tradisie. Dit word vervleg met ’n polities-maatskaplike fokus en kollektiewe ingesteldheid waardeur ’n mineurtoon tot stand kom.

2.2.2 Aansluiting by ander tradisies

Tweedens sluit Kamfer ook aan by vroulike voorgangers soos veral Antjie Krog wat betref toon en styl. Een van die duidelikste voorbeelde is waarskynlik die verband tussen die slotgedig in *Noudat slapende honde*, “laat dit reën” en Krog se bekende “ek

staan op 'n moerse rots by die see by Paternoster" (in *Gedigte: 1989-1995*), waarin die kort sinne en kragwoorde 'n direktheid daarstel. Die spreker in "laat dit reën" rebelleer teen "elke hond wat my sy pispaal/gemaak het", wat sy direk uitdaag: "laat dit reën/laat elke fokken druppel val en my deurweek/almal van julle/bring julle stront [...]bring alles/al die blaam/al die wysvingers/bring dit/ek fokken wag". 'n Soortgelyke beeld met water as katalisator en simbool van bevryding word gevind in Krog se gedig, waarin die spreker strydvaardig haar bevryding vier: "onverskrokke kyk ek elke donnerse brander/in sy gut voor hy breek". Kamfer se ek-spreker tree as oorwinnaar uit die stryd ("raai wat/ek staan nog steeds"), terwyl die spreker in Krog se gedig ekstasies haar vryheid vier: "ek is/ek is/die here hoor my/'n vry fokken vrou". Krog se invloed op Kamfer blyk ook in *grond/Santekraam*, waar die optekening van die Skipskop-gemeenskap se narratiewe ooreenkomste vertoon met Krog se afdeling "ses narratiewe uit die Richtersveld" in *Kleur kom nooit alleen nie*.

Laastens moet daar ook daarop gewys word dat Kamfer aansluit by 'n aantal jonger digters, veral wat betref die narratiewe inslag van haar poësie, soos Viljoen (2011: 18) uitwys:

Although narrative poetry has always been an integral part of the Afrikaans literary tradition, it gained renewed prominence in the past decade after the publication of strong debut volumes by Danie Marais (2006), Carina Stander (2006), Bernard Odendaal (2007), Ronelda Kamfer (2008) and Loftus Marais (2008), all characterised to some degree by narrative features, anecdotal elements and a 'parlando' style.

Ronelda Kamfer se vroeë gedigte wat in *Nuwe stemme 3* verskyn, word deur die samestellers ook op linguistiese vlak uitgesonder. Krog en Schaffer (2005: 8-9) verwys byvoorbeeld na "die bruin Afrikaanse digters wat op 'n goudmyn van 'n nuwe woordeskat, nuwe agtergronde en nuwe temas sit wat nog nooit tevore in Afrikaans gehoor is nie" en dat "die register op verskeie wyses verbreed word deur die bydraes van Charlton Lee George, Illona Edwards en Ronelda S. Kamfer". Kamfer sluit ook aan by die jonger geslag digters deur haar gebruik van "Engfrikaans [...] wat digters toelaat om op 'n natuurlike manier tussen tale en dialekte [...] te vleg en sodoende die eenvoudige praattaal van die jeug ook die taal van hulle gedigte te maak." (Krog en Schaffer, 2005: 8).

Hierdie kenmerke van onlangse poësie waarbinne Kamfer se werk ook gelees kan word, het ook binne die Afrikaanse poësiekritiek gesprekke oor die opposisies tussen liriese poësie (wat in verband gebring word met hermetiese poësie) en narratiewe (toeganklike) poësie gestimuleer (Viljoen, 2011:18). Adendorff (2009: 355) noem dat *performance poetry* en ander ouditiewe inisiatiewe waarby digters soos Diana Ferrus, Loit Sôls en Toast Coetzer betrokke is, "'n belangrike rol [speel] om die poësie te laat terugkeer na die man en vrou op straat". Ook Odendaal (2006: 108) verwys na die diskoers die afgelope paar jaar waarin toeganklike poësie veroorsaak het "dat die

dominansie van die elitêre estetiese poësieopvatting, wat kenmerke soos kompleksiteit en normdeurbreking vooropstel, ter diskussie gestel [is]”.

3. Die resepsie van *Noudat slapende honde*

Dit is welbekend dat Kamfer se debuutbundel uiters gunstig ontvang is. Van Wyk (2008) wys reeds enkele maande ná die publikasie van *Noudat slapende honde* daarop dat Kamfer op pad is om gekanoniseer te word. Sedertdien is *Noudat slapende honde* bekroon en vertaal en het Kamfer ook ’n tweede bundel gepubliseer wat gunstig ontvang is. T’Sjoen (2013:30) noem dat hierdie ontwikkelings Kamfer “een canonicke status in de vroeg-eenentwintigste-eeuwse Afrikaanse poëzie bezorgd [heeft]”. Hy stel ook voor dat daar aandag geskenk word aan die spesifieke gronde waarop die resepsie in die verskillende literêre sisteme berus:

In dit licht kan revelerend zijn te onderzoeken op welke esthetische, etnische of zelfs linguïstische presupposities de lezersreacties in de Afrikaanse resp. de Nederlandstalige poëziekritiek zijn gefundeerd. [...] De grond waarop de gunstige beoordelingen zijn gebouwd, in de verschillende literaire systemen, is voer voor vergelijkend onderzoek naar poëziekritiek. (T’Sjoen, 2013:30)

Dit is in hierdie lig dat daar ondersoek ingestel word na die Afrikaanse en Nederlandse resepsie van *Noudat slapende honde*.

3.1 Suid-Afrikaanse resepsie van *Noudat slapende honde*

In die Suid-Afrikaanse media verskyn sewe resensies van *Noudat slapende honde*. Die resensies ontlok ’n polemieks tussen twee van die resensente, Charl-Pierre Naudé en Joan Hambidge, omdat Hambidge twee verskillende resensies skryf (een vir *Die Burger* en een vir *Volksblad*, met laasgenoemde wat ook deur *Beeld* oorgeneem word). Naudé spreek hom in ’n artikel in *By* hierteen uit en noem dat die resensering van Kamfer se debuutbundel deur slegs een resensent in die drie Afrikaanse dagblaaie die “geminagte posisie van resensiekunde in die algemeen [...] weerspieël” (Naudé, 2008a). Volgens Naudé het dit verreikende implikasies: “Die nuwe outeur verbeur dus die noodsaaklikheid om veelvuldige menings op haar publikasie in te win, en die publiek verbeur die noodsaaklikheid van enige debat of kontrapunte op die resensent se mening.” Benewens Hambidge se resensies verskyn resensies van Naudé (in *Rapport*), T.T. Cloete (*Tydskrif vir Letterkunde*), Steward van Wyk (*LitNet*) en ook ’n kort leesindruk van Riette Rust in die vrouetydskrif *Sarie*. Naudé skryf ook ’n Engelse resensie vir die Rotterdamgebaseerde *Poetry International Web*. Ek hanteer hierdie resensie as deel van die korpus Suid-Afrikaanse resensies omdat Naudé uiteraard vanuit ’n Suid-Afrikaanse perspektief skryf.

Cloete (2009) en Naudé (2008b en 2008c) konsentreer veral op die stilistiese

elemente, terwyl Van Wyk (2008), Hambidge (2008a en 2008b) en Rust (2010) meer aandag skenk aan die tematiese aspekte van die bundel en die wyses waarop Kamfer by die tradisie aansluit.

Die resesente fokus sonder uitsondering op die narratiewe aard van Kamfer se poësie. Naudé (2008b) verwys byvoorbeeld na “eienskappe wat vir die langer duur belofte inhou: sosiale en karakterinsae, en vertel- en besinningsvermoë”. Cloete (2009: 244) noem hierdie gedigte “miniaturbiografieë”, terwyl Naudé (2008c) Kamfer se insig in karakterbeelding aanprys. Van Wyk (2008) beskou voorts sommige van die gedigte as “vertellings”, terwyl Hambidge verwys na “praatverse”. Dit skakel met Viljoen (2011: 18) se opmerking dat narratiewe poësie die afgelope dekade opnuut prominent geword het met verwysing na digters soos Danie Marais en Loftus Marais (wat albei saam met Kamfer in *Nuwe stemme 3* gedebuteer het). Binne hierdie konteks bring Naudé (2008b) *Noudat slapende honde* in verband met die poësie van ’n nuwe geslag digters wanneer hy sê dat die “seggingskrag wat skitter” iets is “waarvoor jonger digters meer bekend is”.

Resesente noem voorts in hierdie verband dat die stilistiese elemente van *Noudat slapende honde* aansluit by veral Antjie Krog. Naudé (2008b) verwys na Kamfer se “lakoniese, wars, gedrewe liriese digstem” en beskou die verstegniese eienskappe van *Noudat slapende honde* as ’n voortsetting van Krog se “kaalvoetgedigte”: “Die verse is dikwels anekdoties, met frases wat mekaar opvolg met min enjambement of verstegniese ‘fieterjasies’. ’n Vers soos ‘Pasop vir depressie’ en ‘Laat dit reën’ herinner dus aan die vroeë Krog.” Hambidge (2008b) bevestig Naudé se stelling en noem dat veral in die “praatverse, vrye verse, ’n traak-my-nie-agtigheid” is waarmee Kamfer ooreenkomste met ’n jong Antjie Krog vertoon. Cloete suggereer slegs ’n skakel met Krog deur te noem dat Kamfer “ook genoeg [weet] hoe om van triviale en banale dinge gedigte te maak” – ’n aspek van Krog se poësie waarop daar al telkens gewys is (sien Viljoen, 1996: 8). Soos reeds genoem, sou ’n mens ook hier kon insluit die wyses waarop Kamfer aansluit by die dringende toon en beeldspraak van sommige van Krog se gedigte. Vir Van Wyk (2008), aan die ander kant, herinner die stylelemente weer eerder aan die werk van swart Afrikaanse skrywers soos Valda Jansen en Adam Small:

Die minimalisme, bedrieglike eenvoud en strak versbou van sommige gedigte herinner aan Valda Jansen se werk – vgl. haar “Vrye vers” en “toe skoene”. Sy maak voorts effektief gebruik van enumerasie en herhaling wat, soos by Adam Small, as ’n refrein werk wat die aanklag versterk.

Sentraal in die resepsie van *Noudat slapende honde* is die taalaspek op beide verstegniese en tematiese vlak. Naudé (2008c) verwys in hierdie verband na Kamfer se “unadulterated lyrical power – *sotte [sic] voce*, but uncompromising”. Volgens Naudé (2008b) bring Kamfer se taalgebruik ’n vernuwing in die Afrikaanse poësie met “stembuigings, karaktergrepe of streek-, subkulturele en volkse segswyses wat oor ouderdomsgrense sal bekoor en die Afrikaanse digkuns vernuwe”. Hambidge (2008a)

sluit hierby aan: “Dis ’n aangrypende debuut. Praatverse. Vry, loslit, keelgrypend. Ek lees hierdie bundel [...] en dink hoe het Afrikaans nie verander en verruim nie.” Ook Krog en Schaffer (2005: 8) beskou dit as ’n groeipunt in die Afrikaanse letterkunde dat jonger digters

die eenvoudige praataal van die jeug ook die taal van hulle gedigte [...] maak. Dit is ’n Afrikaans waarvan die Engelse woorde nie in kursief verskyn nie, maar ingesluk deel van die brei van Afrikaans vorm wat skrypende ondertone met ironie bedek, soos in die werk van [...] Ronelda Kamfer en Loftus Marais.

Sommige resensente verwys ook na die tematiese verkenning van Afrikaans in *Noudat slapende honde*. Van Wyk (2008) noem met verwysing na “waar ek staan” en “ek soek ’n goue sterretjie” dat Kamfer “terdeë bewus [is] van haar ambivalensie jeens Afrikaans en digterskap”. Hy kontekstualiseer ook die verband tussen Afrikaans en identiteit: “Dis ’n stem wat onthutsend breek deur die stiltes van ras, klas en ja, selfs taal. In ‘Vergewe my maar ek is Afrikaans’ word wêreld van Afrikaans-wees oormekaar geskuif en belig so die veelkantigheid en vorming van nuwe identiteite.” Volgens Naudé (2008b) hoort “hierdie gedig in enige *Groot verseboek*”, terwyl Hambidge (2008b) daarop wys dat dit klaarspeel “met etlike mites oor aan wie Afrikaans nou eintlik behoort”.

Hierdie aspek word in verband gebring met die politieke dimensie van *Noudat slapende honde*. Volgens Hambidge (2008b) is dié temas kenmerkend van ’n postapartheidsgenerasie wat nie die verlede afgeskud kan kry nie:

’n Mens vind lewensinsigte wat jou ontstig. Die desperate poging om in die nou te leef, word gekelder deur die onmoontlike van vergeet. Die nuwe geslag is in elk geval te jonk om te weet, maar te sinies om te aanvaar dat alles reg is.

Van Wyk (2008) bring die politieke dimensie in verband met die sosiale euwels wat in die gedigte na vore kom:

Wat bybly, is die maatskaplike inslag van die verse wat die fokus op die nood op die Vlakte laat val [...] Die politieke onderbou van hierdie sosiale onreg is onmiskenbaar, soos in “Klonkies”, en word juis deur die voortreflike gebruik van ironie en onderbektoneering na die oppervlak gebring.

Cloete (2009: 243) verwys in hierdie verband na “’n wêreld van stukkende drome wat lê ‘oppie vlaktes’ van die Kaap”. Die sosiale milieu wat Kamfer oopskryf, is ook volgens Hambidge (2008a) en Naudé (2008b) ’n belangrike nuwe bydrae tot die Afrikaanse digkuns. Naudé (2008c) maak die punt dat Kamfer nie politieke poësie skryf nie: “In the tone of her reserve lies a sting that should not be underestimated, but this is not ‘political poetry’. It is, rather, political reality experienced in intensely private terms.” Naudé (2008b) beklemtoon ook dat die politiese nie “aangeplak” is nie:

Kamfer bring die steeds onderbeligte kultuurwêreld van die bruin woongebiede tot lewe, tot in die senuwee. Die gedigte bevat indirekte politieke kommentaar wat op eie risiko veronagsaam kan word. Maar nooit aangeplak nie. Meestal kom dit deur 'n baie persoonlike belewenis liries te vertel.

Hambidge (2008b) sluit hierby aan. Sy noem dit “'n besondere sterk debuut: kompromisloos en ontsenuend in die manier waarop die lewenswyse in Blackheath beleef word”. Van Wyk (2008) beskou dan ook die waarde van Kamfer se debuut binne hierdie konteks: “Die impak van Kamfer se debuut kom voort uit 'n miskende wêreld wat sy na die sentrum bring.” Hy noem ook dat hierdie impak nie sonder literêre meriete is nie: “Vertellings van miskenning en verontregting is welbekend in die Afrikaanse literatuur en in ons politieke onderbewuste. Dat Kamfer mens weer opnuut daarmee boei, is toe te skryf aan haar skryftalent.” Rust (2010) noem ook in hierdie verband dat Kamfer se poësie “toeganklik” is ten spyte van die “gewigtige temas soos politiek, dwelmmisbruik, kinders wat verdwyn, armoede en depressie”.

Cloete (2009: 343) beskou die bundel se geslaagdheid binne die konteks van die individu, 'n “nuwe mens wat die self nog nie goed deurgrond het”, en skenk in sy bespreking meer aandag aan die gedigte wat persoonlik ingestel is, soos “klik van sewe”, “Nag”, “Ek wil”, “Tweeling” en “To all the boys I loved before”. Met verwysing na laasgenoemde wys Hambidge (2008b) daarop dat die humor en ironie die pynlike gegewe meer hanteerbaar vir die leser maak. Volgens Van Wyk balanseer hierdie jeugdige verse die sosiale gerigtheid van die ander gedigte.

Ten slotte skenk veral Hambidge (2008b) en Van Wyk aandag aan gender. Van Wyk (2008) sien die hantering van gender in *Noudat slapende honde* as 'n samebindende faktor wat vroue oor rasen klasgrense heen saamsnoer: “'n Mens hoor die stem van jong werkersklasvroue, wit, bruin en Afrikaans, in 'n subtile en wrang aanklag teen die samelewing wat hulle tot statistiek en opskrifte in poniekoerante reduceer – vgl. ‘Lolla’ en ‘goeie meisies’”. Hambidge (2008b) fokus veral op die aspekte van gender binne familieverband met verwysing na die verhouding met die vader (“hoe seer is seer” en “Pick n Pa”) van hierdie “nuwe vrouestem”.

Uiteindelik oordeel al die resensente uiters positief oor die bundel. Volgens Naudé wag 'n “besondere toekoms” op Kamfer, terwyl Hambidge (2008b) die uitgewer loof vir die publikasie van hierdie “helder, suiwer debuut”. Cloete (2009: 344) noem dit 'n “pakkende bundel gedigte”.

3.2 Die resepsie van *Noudat slapende honde* in die *Lae Lande*

'n Groot aantal Afrikaanse skrywers se werke is al in Nederlands vertaal, soos dié van Antjie Krog, Breyten Breytenbach, André Brink, Marlene van Niekerk, Ingrid Winterbach, Karel Schoeman, Etienne van Heerden, Eben Venter, Dan Sleigh, A.H.M. Scholtz, Mark Behr en Jeanne Goosen. Die meeste van hierdie skrywers se internasionale roem berus egter ook op vertalings in ander tale naas Nederlands, soos

Engels, Frans en Duits. Skrywers soos Vernon February en Elisabeth Eybers is ook wyd bekend in Nederland. 'n Aantal Afrikaanse skrywers is internasionaal minder bekend, maar is tog die afgelope paar dekades in Nederlands vertaal, veral sedert die opheffing van die kulturele boikot in 1990.¹⁰

Daar word dus redelik baie werke uit Afrikaans in Nederlands vertaal, soos Van der Ree (1996) en Van den Bergh en Doeleman (2000) se oorsigte ook aantoon. Die opvallende toename in Nederlandse vertalings van Afrikaanse literatuur sedert 1990 getuig dan ook van 'n "literêre intimiteit tussen Afrikaans en Nederlands (en Vlaams)" (Van Coller en Odendaal, 2009: 37). Vertaalde literatuur speel immers 'n belangrike rol in Nederland: In 2000 was 30% van geproduseerde boeke in Nederland vertalings, terwyl die 70% van boeke in die prosakategorie (wat populêre en literêre prosa omvat) in 2002 vertalings was (Heilbron, 2008: 189-190). In 'n studie van die Nederlandse Taalunie word Afrikaans wel uitgesonder as een van die tale waarvoor dit volgens uitgewers moeilik is om 'n vertaler te vind, terwyl uitgewers dikwels afhanklik is van die vertaler om boeke uit hierdie kleiner tale vir vertaling aan te beveel (Humbeek en Smink, 2008: 20).

Ten spyte van die aanbevelings van vertalers wat op hoogte is van ontwikkelings in die Afrikaanse letterkunde is dit ook nie altyd duidelik welke oorwegings 'n rol speel in die keuse van Afrikaanse werke wat in Nederlands vertaal word nie, veral nie waar dit debute en minder gekanoniseerde skrywers betref nie. In hierdie opsig is die wyse waarop *Nu de slapende honden* beslag gekry het veral van belang.

Die publikasie van die vertaling, *Nu de slapende honden*, het 'n besondere trajek gevolg. Antjie Krog en Alfred Schaffer was die redakteurs van *Nuwe stemme 3*, waarin Kamfer met twee gedigte debuteer. Ná die publikasie van *Noudat slapende honde* het Kamfer aan die UWK onder leiding van Krog gestudeer en aan 'n aantal plaaslike feeste deelgeneem. Een van die organiseerders van die Winternachten-feest in Den Haag het 'n paar gedigte van Kamfer wat op *Poetry International Web* verskyn het, raakgesien en haar genooi om in 2010 by die fees op te tree, waar Krog en Schaffer ook aanwesig was (Kamfer, 2012). Barbara den Ouden van Het Nederlands Letterenfonds en Marja Puijs van *De Groene Amsterdammer* was baie beïndruk deur Kamfer, en Puijs plaas een van Kamfer se gedigte (in Afrikaans) by haar verslag van die fees vir *De Groene Amsterdammer*. Den Ouden het voor Kamfer nog terug in die Kaap was reeds fotostate van die bundel vir Joost Nijssen van Podium gestuur, en ná sy gunstige evaluasie het hy vir Nelleke de Jager van Kwela gekontak om die vertaalregte te bekom (Kamfer, 2012). Krog en Schaffer was dus nooit direk betrokke by die besluit om *Noudat slapende honde* in Nederlands te vertaal nie, maar Schaffer was die logiese keuse om as vertaler op te tree. Schaffer se status as digter, akademikus en vertaler en Krog se bekendheid in die Lae Lande is wel gebruik in die bemaking van die bundel. In die bemakingsmateriaal word byvoorbeeld 'n uitspraak van Krog gebruik: "De heldere poëzie van Ronelda behoort tot het beste en meest opwindende wat in de afgelopen jaren in Zuid-Afrika is verschenen."

Daar verskyn sewe resensies e.a. mediatekste oor Ronelda Kamfer se debuut in die Lae Lande. Joop Leibbrand resenseer reeds in 2008 die oorspronklike Afrikaanse bundel vir *Meander* en Hans Ester resenseer die bundel vir *Zuid-Afrika* in 2009. Daarnaas verskyn resensies van *Nu de slapende honden* deur Toef Jaeger (*nrc next*), Erik Lindner (*Groene Amsterdammer*), Thomas Möhlmann (*Poëzietijdschrift*) en Jooris van Hulle (*Poëziekrant*). Carina van der Walt plaas op haar blog op *Tilburgz.nl* twee opiniestukke oor *Nu de slapende honden* en *AVRO* publiseer 'n kort opiniestuk deur Lidewijde Paris op die webblad. Fred de Vries skryf ook 'n belangwekkende artikel vir *Groene Amsterdammer* oor die nuwe generasie Afrikaanse digters en skenk redelik uitgebreid aandag aan Kamfer se poësie.

Opvallend vir al die resensente is Kamfer se taalgebruik. Joop Leibbrand (2008) beskou byvoorbeeld Kamfer se gebruik van Afrikaans binne die konteks rakende die moontlike verdwyning van Afrikaans:

Tot schrik van de Afrikaanse taalpuristen gebruikt ze onbekommerd een groot aantal Engelse woorden in haar gedichten en ze doet dat met zoveel vanzelfsprekendheid, dat je hier de waarschijnlijke toekomst (en redding!) van het Afrikaans voor je ziet: een taal die haar stijfheid aflegt en zich zoepel buigt naar de eisen van een natuurlijke omgangstaal. (Al zullen degenen die hier verlies inzien het vermoedelijk eerder beschouwen als een overwinning van de straat.)

Die kommer in sekere kringe rondom die voortbestaan van Afrikaans en die voortgesette miskenning van bruin Afrikaanse gemeenskappe in hierdie diskoers is natuurlik tematies deur Kamfer aangeroei in haar gedig “Kuns en culture” in *Nuwe stemme 3*: “die geraas gaan nie oor 'n taal nie/dit gaan oor bang mense wat vasklou/soos 'n baba aan 'n bottle/almal moet groot word”.

De Vries (2009) beskryf Kamfer se taalgebruik in *Noudat slapende honde* as “speels, doorspekt met Engels en straattaal, mijlenver verwijderd van het stijve Afrikaans van weleer”. In 'n meer algemene sin sê hy die nuwe generasie Afrikaanse digters “propageren een nieuwe interpretatie van het Afrikaans, niet langer het geblaf van de onderdrukker, maar een heuse creoolse taal”. Volgens Möhlmann (2011) is Kamfer se Afrikaans “organisch doorspekt [...] met Engelse woorden en uitdrukkingen”, 'n aspek waarop Ester (2009) ook wys. Jooris van Hulle (2011) sluit hierby aan wanneer hy verwys na Kamfer se “heel persoonlik gekleurd idioom, waarin Afrikaans en Engels losjesweg met elkaar worden vermengd en aangevuld met neologismen die de spreektaal van de jongeren een totaal eigen karakter geven”. Carina van der Walt (2011) noem dat hierdie een van die swak punte in die Nederlandse vertaling is, en daardeur “gaat de spontane vermenging tussen Afrikaans en Engels verloren in de al te zuivere Nederlandse vertaling”. Volgens Lidewijde Paris (2010) maak Kamfer dit duidelik “dat Afrikaans haar taal is, en niet meer alleen van de blanken, het is haar moedertaal die ze tot in het uiterste beheerst”.

Nederlandse kritici oordeel dus uiters gunstig oor Kamfer se gebruik van die

sprektaal van die jeug. Hierdie “bekende gebrandmerkte Engfrikaans” waarna Krog en Schaffer (2005: 8) verwys, het oorspronklik met die verskyning van Jackie Nagtegaal se *Daar’s vis in die punch* (2002) ’n polemiek in Afrikaanse geledere ontlok. Volledigheidshalwe moet daar ook uitgewys word dat alhoewel ’n paar gedigte in *Noudat slapende honde* in hierdie idioom geskryf is, en nog ’n paar ander gedigte regionale spreektaal gebruik (soos “goeie meisies” wat put uit die Afrikaans van die Kaapse Vlakte), die meeste gedigte in die bundel in Standaardafrikaans is. Hoewel daar byvoorbeeld in “Lolla” ’n mengsel van Afrikaans en Engels gebruik word (met frases soos “haar art was befok/haar gap was groovy”, “ek het altyd gewens ’n snobby art dealer spot haar en maak/haar famous” en “som mense moet famous wees omdat hulle weirdness totally unrehearsed is”), is gedigte soos “Waar ek staan”, “Die storie van Klonties”, “Die baas van die plaas”, “Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar”, “hoe seer is seer”, “Tweeling”, “Ek wil”, “dood in die familie” en “en as ek klaar my verhaal vir jou vertel het” in byna suiwer Standaardafrikaans geskryf. Opvallend ook is dat dit meestal die geval is met die meer persoonlike gedigte in die bundel, terwyl die gedigte oor die gemeenskap meermale van verskillende idiome gebruik maak.

Afrikaanse resensente fokus nie eksplisiet op Kamfer se gebruik van Engfrikaans nie, moontlik omdat dit al redelik algemeen in die Afrikaanse letterkunde voorkom, soos Krog en Schaffer (2005: 8) uitwys. Naudé (2008) verwys byvoorbeeld na “die seggingskrag [...] waarvoor jonger digters bekend is” en Hambidge (2008a) beskryf dit as “’n loslittige, gemaklik-praat-Afrikaans”. Naudé (2008b) verwys voorts na die “stembuigings, karaktergrepe of streek-, subkulturele en volkse segswyses wat oor ouderdomsgrense sal bekoor en die Afrikaanse digkuns vernuwe”. In hierdie verband sluit Ester (2009: 97) by Naudé aan wanneer hy uitwys dat Kamfer se taalgebruik meerstemmig en dus ook op ’n sekere vlak inklusief is.

Net soos die Afrikaanse resensies word daar in die Nederlandse resensies heelwat aandag gegee aan die narratiewe aard van Kamfer se poësie, wat veral onder jonger Afrikaanse digters gewild is (Viljoen, 2011: 18). In hierdie verband kontrasteer Leibbrand (2008) die anekdotiese inslag van Kamfer se poësie met die beskouings oor narratiewe poësie in die Nederlandse taalgebied:

De sociaal-realistische poëzie die Kamfer schrijft, leidt bijna automatisch tot gedichten met een sterk anekdotische inslag. In Nederland wordt over dergelijke poëzie meestal nogal schamper gedaan, maar eigenlijk geldt er maar één criterium: of de juiste woorden op de juiste plaats staan.

Ook volgens Van der Walt (2012) is die gedigte “hoofdzakelijk niet lyrisch en tegen de Romantiek in [...] Gebeuren en emoties wringen met elkaar in verhalende gedichten.” Vir Jaeger (2011) is die afwisselende stemminge ’n positiewe aspek van die verhalende inslag: “Niet alles is ironie. Kamfer vertelt over haar wereld, soms op een onschuldige toon, dan weer alsof ze een sprookje vertelt.” Jooris van Hulle (2011) bring die verhale in verband met die maatskaplike ingesteldheid van die verse en noem

dit “[k]leine verhalen in de rand van de grote geschiedenis, maar even nadrukkelijk verhalen die de uitzichtloosheid van het lijden vertolken”. Lindner (2010) beskou die gedigte in *Nu de slapende honden* as “des te aangriepender omdat ze vrij rechttoe, rechtaan anekdotes uit het dagelijks leven vertellen”, met die effek “dat je al lezend steeds beter doorkrijgt dat er geen woord gelogen is van de familie- en buurtverhalen die ze opdist”. Volgens Möhlmann (2011) is dit deur die direkteid van Kamfer se gedigte dat “het klinken alsof ze aan een kleine tafel haar verhalen aan je opdist”. Vir De Vries (2009) is dit “onthutsende gedichten over die delen van de stad die we alleen kennen van gruwelverhalen in de kranten” waarin dwelmgebruik, bloedskanie, bendes en selfmoordpogings aan bod kom. Die gunstige reaksies uit die Lae Lande op die narratiewe aard van Kamfer se poësie stem dus grootliks ooreen met die Afrikaanse resepsie van *Noudat slapende honde*.

In die Nederlandse resensies is daar soos in die Suid-Afrikaanse resepsie ’n fokus op die maatskaplike inslag van *Nu de slapende honden*, maar dit word duideliker in verband gebring met die politieke aspekte van die gedigte. Leibbrand (2008) skenk uitgebreid aandag aan die tematiese aspek van “[d]e maatschappelijke problematiek van Zuid- Afrika [...] in al haar tragiek”. Volgens hom is die impak van hierdie verse groter weens die “verraderlijke eenvoud, omdat de gebeurtenissen zo onderkoeld en commentaarloos worden beschreven, dat op het moment dat je je realiseert wat er eigenlijk staat, de schok des te groter is”. Möhlmann (2011) deel hierdie beskouing:

Door de hele bundel heen zijn het juist de laconieke bewoordingen die indruk maken, omdat ze voorkomen dat de boel te sentimenteel of kunstmatig wordt: ze tonen de kracht van *show don't tell* en verraden daarmee juist Kamfers diepe betrokkenheid met haar ouders, haar buurt, haar landgenoten.

Met verwysing na “Dis vroeg winter in die Kaap dié jaar” se slotreël (“sal ek onthou dat pyn vir almal dieselfde is”) merk Leibbrand op: “Het is een besef dat in de Zuid-Afrikaanse gemeenschap lang afwezig is geweest, maar ook in de huidige situatie nog al eens vergeten dreigt te worden.” Volgens Van Hulle (2011) blyk die nagevolge van apartheid duidelik uit die maatskaplik gerigte gedigte: “De nasleep van de apartheid en hoe die, ondanks alle wettelijke voorzieningen, blijft meespelen in de hoofden van hen die het systeem aanhingen, verkrachtingen, doodslag, uitzichtloze armoede zijn de steeds weer opduikende thema’s in de gedichten van Ronelda S. Kamfer.” Van der Walt (2011) verwys in dié verband spesifiek op die “grillige verhoudingen tussen de Afrikaner en andere bevolkingsgroepen”. Leibbrand (2008) oordeel veral gunstig oor die komplekseite van die sosio-politieke dimensie waaroor Kamfer se maatskaplike verse handel:

Zij geeft op een intelligente manier uiting aan de woede die als een olielaag op (of onder?) de Zuid-Afrikaanse samenleving ligt. En ze weet des te sterker te overtuigen, omdat zij haar geëngageerdheid zo terloops en onnadrukkelijk verwoordt, even eerlijk als laconiek.

Ook Ester (2009: 97) bring Kamfer se maatskaplike fokus eksplisiet in verband met apartheid en ras en wys op die leser se plig om die implikasies te besef: “Kamfer benoemt de ellende en de morele warboel, zonder meteen in de richting van de blanke medeburgers te wijzen. Dat is pure winst, omdat het tot zelfanalyse en eerlijkheid aan de kant van de lezer bedraagt.” In hierdie verband is dit interessant om Ester se beskouing oor die politieke aspekte van *Noudat slapende honde* met dié van ander Nederlandstalige resensente te vergelyk. Leibbrand (2008), Van Hulle (2011), Möhlmann (2011) en Van der Walt (2011) beskou soos hierbo uitgewys die sosio-politieke betrokkenheid van Kamfer se werk as een van die sentrale aspekte van die sukses van die bundel. Ester (2009: 97) deel die beskouing, maar ag die getemperde politieke diskoers in Kamfer se werk as die kenmerk wat *Noudat slapende honde* van ander swart Afrikaanse skrywers se versetpoësie onderskei en dus meer suksesvol maak:

Een belangrijk onderwerp binnen de poëzie van bijvoorbeeld Patrick Petersen is het onrecht dat de gekleurde bevolking van Zuid-Afrika door apartheid is aangedaan. Zulke gedichten, die een sociaal en politiek programma bevatten, verouderen razendsnel en raken zelfs helemaal uit de tijd wanneer de geschiedenis hen heeft ingehaald. Ronelda S. Kamfer is zich in haar gedichten bewust van de schaduwen van het verleden, maar ze gaat met dat verlede op een wijze om die zich niet of hoogst zelden voor politieke propaganda leent.

As sodanig sluit Ester aan by die Suid-Afrikaanse resensente van die bundel wat ook beklemtoon dat die politieke inslag van Kamfer se poësie nie so eksplisiet is nie en deur die stilistiese elemente getemper word. Naudé (2008b) noem byvoorbeeld dat die “indirekte politieke kommentaar” van die gedigte “nooit aangeplak” is nie. In sy resensie vir Poetry International Web stel hy dit effe anders: “In the tone of her reserve lies a sting that should not be underestimated, but this is not ‘political poetry’. It is, rather, political reality experienced in intensely private terms.” Volgens Hambidge (2008a) lewer die bundel “sterk sosiale kommentaar sonder om ooit die digterlike eise te verontagsaam”.

Cloete (2009: 243) noem in verband met die politiese aspekte slegs dat die “‘ek’ van hierdie gedigte [...] ’n ontwortelde mens in ’n nuwe wêreld [is]”. Hambidge (2008b) verwys slegs sydelings na die sosio-politieke implikasies deur te noem dat die nuwe geslag opgesaai sit met ’n verlede wat nie vergeet kan word nie, maar dit ook nie self beleef het nie. Steward van Wyk (2008) vat dit as volg saam: “Vertellings van miskenning en verontregting is welbekend in die Afrikaanse literatuur en in ons politieke onderbewuste. Dat Kamfer mens weer opnuut daarmee boei, is toe te skryf aan haar skryftalent.”

In die Suid-Afrikaanse resepsie van *Noudat slapende honde* waarby Ester (2009) ook aansluit, wil dit dus voorkom asof daar ’n proses plaasvind van wat Anne McClintock (1990: 200) in ’n ander konteks “political disinfection” noem en waardeur die sosio-politieke dimensie van ’n teks óf heeltemal verswyg word, óf byna verskonend

geregverdig of onderspeel word. Wanneer die politieke blik wat Kamfer bied in die Suid-Afrikaanse resepsie van *Noudat slapende honde* ter sprake kom, is resensente versigtig om aan te toon dat die poësie nie “suiwer polities” is nie, maar ook oor literêre meriete beskik. Dit is opvallend dat soveel van die resensente hierop wys, veral as ’n mens in ag neem dat hoogs gekanoniseerde skrywers soos Marlene van Niekerk, Karel Schoeman, Breyten Breytenbach, Antjie Krog, André P. Brink, Adam Small, Elsa Joubert, Etienne van Heerden, Etienne Leroux, Ingrid Winterbach, John Miles en Eben Venter (om maar enkele te noem) se werk tot ’n mindere of meerdere mate wentel rondom identiteitspolitiek, of dit nou gaan om ras, klas, geslag of gender. In ’n konteks soos dié van Suid-Afrika is daar nie ’n duidelike skeidslyn tussen estetiese en sosiaal-maatskaplike gerigtheid nie.

Hierdie politieke suiweringsproses in die Afrikaanse resepsie van *Noudat slapende honde* sou op een vlak waarskynlik gemotiveer kon word aan die hand van die ouer beskouings van sommige van die versetpoësie van swart Afrikaanse skrywers tydens apartheid, wat uitgewer Charles Fryer in ’n omstrede lesing in 1988 as “sonbesie-poësie” bestempel het weens wat hy as ’n “eenselwige [...] skril protestoon” beskou (Fryer, 1988: 10). Kritici soos Hein Willemse (1999: 3) het al omvangryke navorsing gedoen oor die wyses waarop sulke beskouings deur hekwagters die kanon beïnvloed deur “’n aantoonbare wisselwerking tussen kulturele (spesifiek: literêre) waardes en sosiale mag”. Deur te beklemtoon dat Kamfer se sosio-politieke poësie in *Noudat slapende honde* wel oor literêre meriete beskik, word daar volgens hierdie resepsie dus gepoog om Kamfer se poësie te onderskei van die werk van skrywers wat tradisioneel in ’n niehegemoniese posisie teenoor die kanon gestaan het en “nie die estetiese bekommernisse van ’n gesetelde orde kan deel nie” (Willemse, 1985: 229).

Hoewel hierdie benadering van Suid-Afrikaanse resensente gemotiveer kan word aan die hand van poëtikale opvattinge en hulle ook versigtig was om nie te verval in historiese magsonderskeide nie (deur Kamfer se unieke posisie as eerste swart Afrikaanse vroueskrywer wat ’n bundel by ’n gevestigde uitgewershuis publiseer, te verswyg), word Kamfer se aansluiting by die tradisie van swart Afrikaanse skryfwerk as gevolg hiervan ook verswyg.¹¹ Slegs Van Wyk (2008) en Ester (2009) verwys na die assosiasies met swart Afrikaanse skrywers soos Valda Jansen, Adam Small en Patrick Petersen wat Kamfer se poësie oproep, maar geen van die resensente verwys eksplisiet na hierdie tradisie waarbinne Kamfer se poësie gelees kan word nie – terwyl die oorgrote meerderheid Afrikaanse en Nederlandstalige resensente na Kamfer se aansluiting by ’n vroulike tradisie (en spesifiek Antjie Krog) verwys.¹²

Hoewel die Nederlandse resepsie van *Nu de slapende honden* met die uitsondering van Ester (2009) nie aandag skenk aan die tradisie van swart Afrikaanse skryfwerk nie (waarvan daar weinig in Nederlandse vertaling beskikbaar is), word Kamfer skynbaar binne die konteks van bemarkbaarheid as “de jongste gekleurde dichter [...] die in het Afrikaans werd gepubliceerd” beskryf (Uitgeverij Podium, Najaarscatalogus 2010) en in die bemarkingsmateriaal word rasonderskeide twee maal genoem. De

Vries (2009) verwys na Danie Marais wat in sy rol as voormalige poësieredakteur van *LitNet* sorg “dat het werk van de jonge kleurling-dichter Ronelda Kamfer werd gepubliceerd”. Hy jukstaponeer die poësie van Ronelda Kamfer met dié van ander digters van die nuwe generasie:

De meeste Nieuwe [*sic*] Digters groeiden op toen apartheid ten einde liep. Bij hen geen obsessie met schuld over het racisme van hun vaders en de opa's, maar vooral introspectie en een vaak melancholieke blik op het land [...] Voor de kleurlingen ligt het accent net iets anders. Ronelda Kamfer (1981) groeide als tiener op in de ganglands van Eersterivier nabij Kaapstad.

Volgens Paris (2010) skryf Kamfer gedigte vanuit 'n posisie waarin haar solidariteit met die gemeenskap sentraal staan: “Ze ziet en ze weet dat het anders kan, ze kent haar bevoorrechte situatie, maar weet dat ze door haar huidskleur en haar geschiedenis solidair moet zijn met de minder gelukkigen.” Van Hulle (2011) verwys in sy openingsin na “de bruine Afrikaanse dichteres Ronelda S. Kamfer” as “de nieuwe sensatie”, terwyl Leibbrand (2008) eksplisiet die poësie van “deze gekleurde jonge vrouw” binne die konteks van apartheid posisioneer. Binne hierdie konteks beskou Van Hulle (2011) Kamfer dan ook as spreker vir die gemeenskap:

Ronelda S. Kamfer hangt een bij momenten ontluisterend beeld op van de omstandigheden waarin vooral achtergestelde jongeren in de townships het moeten zien waar te maken. Zij spreekt hun taal, zij voelt de polsslag van hun leven, zij zegt wat zij vaak nie (meer) kunnen zeggen. Of wat zij niet zouden zijn of doen mocht ze de kansen krijgen die al te vaak nog het expliciete voorrecht zijn van de upper class. Het gedicht “goeie meisies” [...] is daar een schitterend voorbeeld van: vanuit de negatie wordt getoond wat precies wel verkeerd loopt.

Hierdie beskouing staan in teenstelling met dié van Ester (2009: 97), wat van mening is dat Kamfer (soos E.K.M. Dido) “niet meer het accent hoeft te leggen op de tegen stellingen tussen mensen als vertegenwoordigers van verschillende bevolkingsgroepen”, maar “haar levenservaring als een zelfstandig gegeven weer[geeft]”. In hierdie opsig is dit ook opmerklik dat Afrikaanse resensente baie meer aandag skenk aan die persoonlike sfeer van *Noudat slapende honde* as wat in die Nederlandse resepsie aangetref word, al wys byna al die Afrikaanse resensente ook op die maatskaplike fokus op 'n wye verskeidenheid figure. Van Wyk (2008) noem byvoorbeeld die polifoniese toon van *Noudat slapende honde* met 'n vrouestem wat oor rasgrense strek, maar sê dat dit gebalanseer word deur die persoonlike verse wat in die bundel aan bod kom.

Soos in Van Wyk se resensie word gender as identiteitsaspek in die Nederlandse resensies uitgelig. Leibbrand (2008) sluit byvoorbeeld sy resensie as volg af: “Ogenscheinlijk hard, maar in wezen gevoelig is zij een onconventionele nieuwe vrouwelijke Zuid- Afrikaanse stem om met aandag te blijven volgen”. Net soos in die

geval van die Suid-Afrikaanse resepsie word Kamfer dan ook binne 'n vroulike tradisie gekontekstualiseer, meestal in navolging van Antjie Krog (Van Hulle, 2011; Van der Walt, 2011; Leibbrand, 2008). Hoewel Suid-Afrikaanse resensente soos Naudé en Hambidge veral in terme van stilistiese kenmerke 'n aansluiting by Antjie Krog se ouer poësie vind, beskryf Van der Walt (2012) hierdie verwantskap aan die hand van “een groep dichters die we maatschappelijk geëngageerd kunnen noemen, zoals haar mentor Antjie Krog”. In die bemarkingsmateriaal word Kamfer ook vergelyk met Ingrid Jonker, 'n verband wat volgens T'Sjoen (2013, ter perse) “volkome imaginair maar strategisch wel handig” is. Jonker is naas Krog en Elisabeth Eybers waarskynlik die bekendste Afrikaanse vrouedigter in die Lae Lande. Ester (2009: 97) herken weer in die menslikheid van gedigte soos “Nag” 'n ooreenkomst met Eybers.

Uiteindelik oordeel die Nederlandstalige resensente ook uitsluitlik positief oor die bundel. Ester (2009: 97) spreek die hoop uit dat Kamfer sal voortgaan: “Hopelijk gaat Ronelda S. Kamfer door met schrijven. En hopelijk versterkt ze haar dichterspersoonlijkheid door zich veel waardevolle cultuur toe te eigenen. Om er een nieuwe vorm en een nieuwe inhoud aan te geven.” Möhlmann (2011) wys ten slotte daarop dat Kamfer “in haar soepele taal alles tussen existentiële isolatie en etnische identiteit de revue heeft laten passeren”, terwyl Lindner (2010) die bundel beskryf as “documentair, aangrijpend, confronterend”.

Die positiewe ontvangs van die bundel in die Lae Lande het ook 'n bydrae gelewer tot die “bijna onaantastbare status” (T'Sjoen, 2013, ter perse) van Kamfer se posisie in die Suid-Afrikaanse letterkunde, en daarmee saam ook tot 'n mate 'n groter geneentheid om Kamfer se poësie binne die kader van ras, politiek en 'n mineurtradisie te lees. In 'n resensie van Kamfer se tweede bundel, *grond/Santekraam* (2011), som Odendaal (2011) Kamfer se impak met verwysing na ras, gender en die swart Afrikaanse literêre tradisie as volg op:

Ronelda S. Kamfer se *Noudat slapende honde* van drie jaar gelede het 'n rimpeling van opwinding deur die Afrikaanse poësiewêreld gestuur. Haar fraaiinglose [*sic*], gelade uitbeelding van spesifiek die vroulike beleving van bruinmenswees in Suid-Afrika het die tonge los gehad – en tereg [...] Die “Happy Hotnot-mentality” is onherroeplik deur haar “opgebom” (titelgedig van *Noudat slapende honde*). Terselfdertyd het die bundel uitgegroeï tot veel meer as die uitbeelding van die bruinmenslot. Iets van alle vervreemdes en noodlydendes se belewenis is daarin vertolk.

4. Slot

Uit hierdie ondersoek na die resepsie van Ronelda Kamfer se debuutbundel *Noudat slapende honde*, en die tweetalige Nederlandse uitgawe, *Nu de slapende honden*, blyk 'n aantal ooreenkomste en verskille tussen die Afrikaanse en Nederlandstalige reaksies. Die opvallendste ooreenkomste is die opvatting oor die stilistiese elemente. Daar is uit alle oorde gunstig geoordeel oor die narratiewe inslag van 'n groot aantal verse in

Noudat slapende honde. Voorts is ook Kamfer se taalhantering byna sonder uitsondering aangeprys, met Suid-Afrikaanse resensente wat in hierdie opsig hoofsaaklik verwys na die gemaklike, informele styl wat Kamfer handhaaf en let op die verskillende stembuigings en idiome wat gehandhaaf word van Standaardafrikaans tot jeugtaal tot streeksdialekte. Nederlandse resensente let weer veral op die gebruik van Engelse woorde wat in Afrikaans al bekend geraak het in die skryfwerk van 'n nuwe generasie en as “Engfrikaans” benoem is.

Vanuit 'n genderperspektief is daar ook 'n aantal opmerklike ooreenkomste in die Afrikaanse en Nederlandstalige resepsies van *Noudat slapende honde*. Van Wyk (2008) en Hambidge (2008b) wys op die vernuwende aard van Kamfer as vrouestem, terwyl Leibbrand (2008) Kamfer as 'n onkonvensionele vrouestem uit Suid-Afrika beskryf. Kamfer is ook in beide die Afrikaanse en Nederlandse resensies binne 'n vroulike tradisie beskou en dan veral as 'n digter wat in die voetspore van Antjie Krog volg. Die skakel met Krog berus egter op verskillende elemente. Dit is veral in terme van styl en toon dat Naudé (2008b) en Hambidge (2008a en 2008b) skakels met 'n jong Krog identifiseer. Krog is saam met Ingrid Jonker en Elisabeth Eybers een van die bekendste Afrikaanse vrouedigters in die Lae Lande en gevolglik noem verskeie resensente (Van Hulle, 2011; Van der Walt, 2011; Leibbrand, 2008) dat Kamfer ooreenkomste met Krog toon of onder Krog se mentorskap ontwikkel het sonder om konkrete vergelykings te tref. Vir Van der Walt (2012) is die aansluiting tussen hierdie twee Afrikaanse vrouedigters veral in die maatskaplike betrokkenheid van hul poësie. In die Afrikaanse resepsie verwys slegs Van Wyk (2008) na 'n verdere skakel met 'n vroulike tradisie wanneer hy ooreenkomste met Valda Jansen se poësie identifiseer. In die Nederlandse bemarkingsmateriaal word Kamfer ook in navolging van Ingrid Jonker beskou, wat waarskynlik eerder as 'n bemarkingstrategie beskou moet word weens Jonker se bekendheid in die Lae Lande. Laastens bring Ester (2009) sekere gedigte in *Noudat slapende honde* in verband met Eybers se poësie. Hieruit is dit duidelik dat die Nederlandse resensente veral die vroulike Afrikaanse tradisie aanwend om Kamfer vir 'n Nederlandse gehoor bekend te stel en dus verwys na voorgangers met wie 'n Nederlandstalige gehoor bekend sal wees.

Die opmerklikste verskil tussen die Suid-Afrikaanse en Nederlandstalige resepsie van *Noudat slapende honde* is egter in die hantering van die sosio-politieke tematiek. Hoewel Suid-Afrikaanse en Nederlandse resensente die maatskaplike gerigtheid van Kamfer se poësie en die politieke dimensies daarvan uitwys, word die politieke elemente in die Afrikaanse resepsie onderspeel of gekwalifiseer deur dit in verband te bring met literêre meriete (met 'n fokus op die estetiese dimensie en persoonlike verse wat hiervolgens 'n balans bring). In die Nederlandse resensies is die sosio-politieke fokus baie groter en vorm dit die kern van die gunstige oordele. Gevolglik word die belangrike aansluiting van Kamfer se poësie by die swart Afrikaanse literêre tradisie (met die fokus op taal, politiek en gemeenskap) in die Afrikaanse resepsie verswyg, terwyl hierdie aspek van die literêre tradisie ook in die Nederlandse resepsie verswyg word, hoofsaaklik omdat daar weinig

poësie van hierdie tradisie in vertaling beskikbaar is. Uit die Nederlandstalige resepsie blyk ook die bemarkbaarheid van ras, met 'n aantal resensente (en ook die uitgewer) wat nie skroom om hierdie aspek by te haal nie. Dit kontrasteer sterk met die Suid-Afrikaanse resepsie, waarin resensente (waarskynlik juis in 'n poging om nie in hierdie rasonderskeide te verval nie) nie verwys na die swart Afrikaanse tradisie waarbinne *Noudat slapende honde* gelees kan word nie, en ook nie verwys na die waterskeidende gebeurtenis toe Kamfer die eerste swart Afrikaanse vrouedigter geword het wat 'n selfstandige bundel by 'n gevestigde uitgewershuis publiseer nie.

Hieruit blyk dit dat die gunstige oordeel van Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* in Suid-Afrika hoofsaaklik op estetiese en gendergronde berus, terwyl die gunstige resepsie in die Lae Lande hoofsaaklik op politieke, maatskaplike en linguistiese gronde berus en daarnaas op die estetiese gronde. Hierdie dimensies van politiek, maatskappy en taal in Kamfer se poësie – wat ook die mineurtoonaard van *Noudat slapende honde* vorm – kan gedeeltelik verklaar waarom juis Kamfer toegang tot die Nederlandse literêre sisteem verkry het en nie ander debuutdigters wat in Afrikaans ten minste net so gunstig soos Kamfer ontvang is nie. Primêr berus Kamfer se sukses in die Lae Lande dus op literêre faktore (veral die revolusionêre potensiaal van *Noudat slapende honde* wat binne 'n mineurtoonaard verstaan kan word) en hoogstens sekondêr op buite-literêre faktore van bemarkbaarheid soos ras en die skakel met Krog en Schaffer.

Die feit dat Ronelda Kamfer in 2008 die eerste swart Afrikaanse vrouedigter word om 'n enkelbundel by 'n gevestigde uitgewershuis te publiseer is enersyds 'n pluimpie vir Kamfer as 'n aanduiding van die meriete van *Noudat slapende honde*, die eerste bundel wat deur hierdie grens kon breek; andersyds is dit ook 'n geleentheid om die bestaan van hierdie grens te erken en bestekopname te doen van die geleenthede vir gemarginaliseerde stemme in die Afrikaanse poësie. Dit spreek van die diep snypunte van 'n polities gepolariseerde Afrikaanse gemeenskap. Afrikaanse resensente het nie hierop gefokus nie, waarskynlik in 'n poging om nie in historiese rasonderskeide te verval nie, maar so 'n benadering loop die gevaar om soos Viljoen (2005: 96) aanvoer, bestaande magswanbalanse in die Afrikaanse literêre sisteem te laat voortleef en daardeur swart Afrikaanse skrywers verder te marginaliseer. Deur Kamfer slegs binne 'n vroulike tradisie te posisioneer en nie ook binne die konteks van swart Afrikaanse skryfwerk as aparte diskursiewe formasie te beskou nie, kan die unieke posisie van *Noudat slapende honde* in die Afrikaanse poësisisteem maklik oor die hoof gesien word.

Binne hierdie konteks kan *Noudat slapende honde* – en ook *grond/Santekraam*, wat vir die doeleindes van hierdie navorsing buite rekening gelaat is – op die duur interessante stof word vir omvangryker studies oor resepsie en kanonisering. As deel van 'n nuwe generasie skrywers, wat deur hulle uitsette die Afrikaanse poësiekritiek dwing om gevestigde waardeoordele en estetiese opvattinge te herevalueer, sou Kamfer ook 'n geleentheid bied tot 'n herwaardering van poësie binne die tradisie van swart Afrikaanse skryfwerk.

Voorts bied so 'n benadering 'n geleentheid tot bestekopname van die ontwikkeling

van Afrikaanse poësiekritiek en -resepsie oor die afgelope dekades, veral in soverre die resepsie van swart Afrikaanse skrywers dien as 'n barometer van heersende ideologiekritiese opvattinge. Danie Marais (2010) merk byvoorbeeld op dat postapartheidsdigters met enkele uitsonderings meestal swyg oor ras-aangeleenthede, wat vreemd aandoen omdat Afrikaanse prosa van dieselfde periode wel daarmee omgaan en omdat dit ook 'n sentrale kwessie in 'n jong demokrasie is. Volgens Viljoen (2011: 24) is dit egter 'n tema wat wel deeglik teenwoordig is in die werk van bruin digters soos Peter Snyders, Julian de Wette, Loit Sôls en Clinton V. du Plessis. Tog blyk dit voorlopig uit die (weliswaar beperkte) studie van die resepsie van *Noudat slapende honde* dat daar steeds 'n aantal voorbehoude oor poësie met 'n sosio-politieke tema bestaan – terwyl dit juis sulke poësie uit Suid-Afrika is wat wetboeke herskryf in Europa (soos Diana Ferrus se gedig oor Saartjie Baartman in Frankryk) en Nederlandse gehore gaande het (soos Ronelda Kamfer en Antjie Krog). 'n Studie van groter omvang oor die resepsie van betrokke poësie in 'n postapartheidskonteks kan moontlik 'n aantal opvattinge in hierdie verband blootlê.

Universiteit Antwerpen
Universiteit van Suid-Afrika

Bronnelys

- Aanbiedingscatalogus Podium (najaar 2010).** <http://www.uitgeverijpodium.nl/contentfiles/eCatalogus%20Podiumlowres.pdf> (geraadpleeg op 11 Mei 2011).
- Adendorff, Elbie Maria.** 2003. *Digdebute teen die millenniumwending: 'n Polisistemiese ondersoek*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Adendorff, Elbie.** 2009. “Planke toe met poësie!” 'n Voorlopige ondersoek na performances en happenings in die Nederlandse en Afrikaanse poëtiesisteme. In: Foster, Ronel, Yves T'Sjoen en Thomas Vaessens (red.). *Over grenzen/Oor grense. Een vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie/ 'n Vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poësie*. Leuven: Acco: 351-372.
- Afrikaanse skrywersvereniging.** 2002. *Metafore van herlewing*. Pretoria: LAPA.
- Anker, Willem.** 2007. *Die nomadiese self: Skisoanalitiese beskouinge oor karaktersubjektiviteit in die prosawerk van Alexander Strachan en Breyten Breytenbach*. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Anker, Willem.** 2011. “Spanner in die wat?” – Wopko Jensma en die mineurletterkunde van Deleuze en Guattari. *LitNet Akademies*, 8(3): 167-194.
- Brink, André P.** (red.). 2000. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Claassen, Joel en Steward van Wyk.** 2005. Die Derde Swart Afrikaanse Skrywers-simposium is hier. Onderhoud met Steward van Wyk. *LitNet*. http://www.oulitnet.co.za/mond/derde_sass.asp (geraadpleeg op 26 Maart 2012).

- Cloete, T.T.** 2009. Resensie: *Noudat slapende honde*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 46(1): 243-244.
- Cochrane, Neil.** 2008. Die swart Afrikaanse vroueskrywer (1995-2007): Nog steeds 'n literêre minderheid binne 'n demokratiese bestel? *Acta Academica*, 40(1): 31-51.
- Coetzee, Ampie.** 2002. Swart Afrikaanse skrywers: 'n Diskursiewe praktyk van die verlede. *Stilet*, 11(1): 149-166.
- Coetzee, J.M.** 1988. *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. Johannesburg: Radix.
- Colebrook, Claire.** 2008. *Gilles Deleuze*. Oxon en New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles en Félix Guattari.** 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Vertaal deur Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Vries, Fred.** 2009. "Ja, ek vry met jullie [*sic*] seuns" – de Nieuwe Afrikaanse Digtters. *De Groene Amsterdammer*, 4 April. <http://www.groene.nl/2009/18/ja-ek-vry-met-jullie-seuns-de-nieuwe-afrikaanse-digtters> (geraadpleeg op 9 Julie 2012).
- Ester, Hans.** 2009. Ronelda S. Kamfer: Een nieuw dichterlijk geluid. *Zuid-Afrika*, 1 Mei: 97.
- Erasmus, Zimitri.** 2001. Introduction: Re-imagining Coloured Identities in Post-Apartheid South Africa. In: Erasmus, Zimitri (red.). *Coloured by History, Shaped by Place: New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Kaapstad: Kwela: 13-23.
- February, V.A.** 1981. *Mind your Colour: The "Coloured" Stereotype in South African Literature*. Leiden: African Studies Centre.
- Ferrus, Diana.** 2006. *Ons komvandaan*. Kaapstad: Diana Ferrus Uitgewery.
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch.** 1992. *Literatuurwetenschap en cultuuroverdracht*. Muiderberg: Coutinho.
- Foster, Ronel en Louise Viljoen.** 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers en Human & Rousseau.
- Fryer, Charles.** 1988. Digtters nie op kleur getakseer. *Die Burger*, 30 September: 10.
- Gerwel, G.J.** 1983. *Literatuur en apartheid: Konsepsies van "gekleurdes" in die Afrikaanse roman tot 1948*. Kasselsvlei: Kampen.
- Hambidge, Joan.** 2008a. Debuut en digter is 'n vonds vir die taal. *Volksblad*, 15 September: 8.
- Hambidge, Joan.** 2008b. Ongekunstelde, uit-die-hart-uit-gedig aan die terugkeer. *Die Burger*. <http://jv.dieburger.com/Stories/Entertainment/Books/18.0.804023181.aspx> (geraadpleeg op 18 Januarie 2012).
- Heilbron, Johan.** 2008. Responding to Globalization: The Development of Book Translations in France and the Netherlands. In: Pym, Anthony, Miriam Shelsinger en Daniel Simeoni (red.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins.
- Hendricks, Frank.** 2012. Om die miskende te laat ken: 'n Blik op Adam Small se literêre verrekening van Kaaps. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 95-114.
- Hugo, Daniel.** 2006. P.J. Philander. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n*

- Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers: 401-408.
- Humbeeck, Kris en Francine Smink**. 2008. *Literair vertalen: Van twee kanten bekeken. Vertalers en uitgevers aan het woord*. Den Haag: Nederlandse Taalunie.
- Jaeger, Toef**. 2011. Dichtbundel met Tupac Shakur en Radiohead. *nrc next*, 7 Februarie: 12.
- Jansen, Beverley**. 1985. Paneelbespreking. In: Smith, Julian, Alwyn van Gensen en Hein Willemse (red.). *Swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland: 79-81.
- Kamfer, Ronelda S**. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela.
- Kamfer, Ronelda S**. 2010. *Nu de slapende honden*. Vertaal deur Alfred Schaffer. Amsterdam: Uitgeverij Podium.
- Kamfer, Ronelda S**. 2011. *grond/Santekraam*. Kaapstad: Kwela.
- Kamfer, Ronelda S**. 2012. Persoonlike e-poskorrespondensie met Ronelda S. Kamfer, 15 Augustus.
- Kolski Horwitz, Adam** (red.). 1987. 5. Joubertpark: Botsotso Publishing.
- Krog, Antjie en Alfred Schaffer**. 2005. Verantwoording. In: Krog, Antjie en Alfred Schaffer (red.). *Nuwe stemme 3*. Kaapstad: Tafelberg: 7-10.
- Leibbrand, Joop**. 2008. Waar ek staan. Meander, 26 November. <http://meandermagazine.net/wp/2008/11/waar-ek-staan> (geraadpleeg op 13 Maart 2012).
- Lindner, Erik**. 2010. Vertalingen. De Groene Amsterdammer, 16 Desember. <http://www.eriklindner.nl/content/view/358/461> (geraadpleeg op 13 Maart 2012).
- Marais, Danie**. 2010. Stilte in die hof! *Rapport*, 4 April. <http://www.rapport.co.za/Boeke/Nuus/Stilte-in-die-hof-20100402> (geraadpleeg op 6 Maart 2012).
- McClintock, Anne**. 1990. The Very House of Difference: Race, Gender and the Politics of South African Women's Narrative. *Social Text*, 25/26: 196-226.
- Möhlmann, Thomas**. 2011. Ek staan nog steeds. *Awater*, 10(1): 45-46. Ook beskikbaar op *Versindaba*: <http://versindaba.co.za/2011/02/09/thomas-mohlmann-nu-de-slapende-honden> (geraadpleeg op 13 Maart 2012).
- Naudé, Charl-Pierre**. 2008a. Bastille-dag roer onder ons voete. *By*, 10 Oktober. <http://www.beeld.com/In-Diepte/Nuus/By-Bastille-dag-roer-onder-ons-voete-20100617> (geraadpleeg op 16 Februarie 2012).
- Naudé, Charl-Pierre**. 2008b. Vergewe my, ek is Afrikaans. *Rapport*, 10 Augustus: 22.
- Naudé, Charl-Pierre**. 2008c. Ronelda Kamfer (South Africa, 1981). *Poetry International Web*. <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/13273> (geraadpleeg op 16 Februarie 2012).
- Odendaal, B.J.** 2006. Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998 tot 2003. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers: 105-148.
- Odendaal, Bernard**. 2011. Resensie: *grond/Santekraam* (Ronelda S. Kamfer). *Versindaba*. <http://versindaba.co.za/2011/08/25/resensie-grondsantekraam-ronelda-s-kamfer> (geraadpleeg op 4 September 2011).

- Pakendorf, Gunther.** 1993. Kafka, en die saak vir 'n "klein letterkunde". *Stilet*, 5(1): 99-106.
- Pakendorf, Gunther.** 2011. *LitNet Akademies-resensie-essay: grond/Santekraam*. LitNet, 10 November. <http://www.litnet.co.za/Article/litnet-akademies-resensie-essaygrondsantekraam> (geraadpleeg op 13 November 2011).
- Paris, Lidewijde.** 2010. Boekentips van Lidewijde Paris. *AVRO Opium*. <http://cultuurgids.avro.nl/front/detailopium.html?item=8237006> (geraadpleeg op 16 Februarie 2012).
- Philander, P.J.** 1955. *Uurglas*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Philander, P.J.** 1986. *Ostrakon*. Johannesburg: Perskor.
- Rive, Richard.** 1985. Culture, Colouredism, Kaaps. In: Smith, Julian, Alwyn van Gensen en Hein Willemse (red.). *Swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland: 60-68.
- Rust, Riette.** 2010. Noudat slapende honde. *Sarie*, Oktober. <http://www.sarie.com/lewe-liefdes/boeke/boekdinge-oktober-2010-1> (geraadpleeg op 11 Junie 2012).
- Small, Adam en Helize van Vuuren.** 2012. "Jy is die vertolker": die lewensloop van Adam Small. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 10-14.
- Smith, Julian, Alwyn van Gensen en Hein Willemse** (red.). 1985. *Swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Stander, Aletta Sophia.** 2012. *Taal wat stamel, stotter en struikel: Marlene van Niekerk se Die sneeuslaper (2010) as mineurletterkunde*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- T'Sjoen, Yves.** 2013. Beloken blikvelden in de Lage Landen: Eenentwintigste-eeuwse receptie van Nederlandse vertalingen van Afrikaanse poëzie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 50(1):16-35.
- Van Coller, H.P.** 2003. Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele moderne Suid- Afrikaanse romans. *Literator*, 24(1): 49-68.
- Van Coller, Hennie en Bernard Odendaal.** 2009. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme: 'n Chronologiese oorsig. In: Foster, Ronel, Yves T'Sjoen en Thomas Vaessens (red.). *Over grenzen/Oor grense. Een vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie/'n Vergelykende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poësie*. Leuven: Acco: 19-45.
- Van den Bergh, Erik en Elma Doeleman.** 2000. *Inventarisatie culturele banden Nederland-Zuid-Afrika 1994-2000*. Amsterdam: NiZA en Kairos.
- Van der Merwe, C.N. 1994. *Breaking Barriers: Stereotypes and the Changing of Values in Afrikaans Writing 1875-1990*. Amsterdam: Rodopi.
- Van der Ree, Susan.** 1996. *Caleidoscoop: Een bibliografisch overzicht van literatuur uit Zuid-Afrika in Nederlandse vertaling*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.
- Van der Walt, Carina.** 2011. In de sporen van Antjie Krog. *Tilburgz.nl*, 12 April. <http://tilburgz.nl/2011/04/12/in-de-sporen-van-antjie-krog> (geraadpleeg op 13 Maart 2012).
- Van der Walt, Carina.** 2012. *Nu de slapende honden*. *Tilburgz.nl*, 20 Februarie. <http://tilburgz.nl/2012/02/20/nu-de-slapende-honden> (geraadpleeg op 13 Maart 2012).

- Van Hulle, Jooris.** 2011. Ronelda S. Kamfer: Pijn is voor iedereen hetzelfde. *Poëziekrant*, 35(7): 84. Ook beskikbaar op *LitNet*: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=113508 (geraadpleeg op 13 Maart 2012).
- Van Vuuren, Helize.** 1999. Baanbrekende werk se remme is nog nie los. *Die Burger*, 18 Augustus: 6.
- Van Wyk, Steward.** 2008. Kamfer se gedigte. *LitNet*, 24 September. http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=53270&cat_id=722 (geraadpleeg op 18 Januarie 2012).
- Venter, Rudi.** 2006. *Die materiële produksie van Afrikaanse fiksie (1990-2005) – 'n empiriese ondersoek na die produksieprofiel en uitgeweryprofiel binne die uitgeesisteem*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Viljoen, Louise.** 1996. Verhaal van bevryding word vertel en gevier. *Die Burger*, 24 April: 8.
- Viljoen, Louise.** 2002. Nuwe stemme in die Afrikaanse letterkunde. *Die Burger*-lesingreeks, KKNK, April 2002. *LitNet*. <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/viljoen.asp> (geraadpleeg op 28 Maart 2012).
- Viljoen, Louise.** 2005. Displacement in the Literary Texts of Black Afrikaans Writers in South Africa. *Journal of Literary Studies*, 21(1): 93-118.
- Viljoen, Louise.** 2011. Of Chisels and Jackhammers: Afrikaans Poetry, 2000-2009. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 23(1): 17-34.
- Wicomb, Zoë.** 1998. Shame and Identity: The Case of the Coloured in South Africa. In: Attridge, Derek en Rosemary Jolly (red.). *Writing South Africa: Literature, Apartheid, Democracy, 1970-1995*. Cambridge: Cambridge University Press: 91-107.
- Willemse, Hein.** 1985. Poësie se nie-hegemoniese vorm. In: Malan, Charles en Bartho Smit (red.). *Skrywer en gemeenskap: tien jaar Afrikaanse Skrywersgilde*. Pretoria: HAUM Literêr: 227-230.
- Willemse, Hein.** 1990. Die Skrilte Sonbesies: Emergent Black Afrikaans Poets in Search of Authority. In: Trump, Martin (red.). *Rendering Things Visible: Essays on South African Literary Culture*. Braamfontein: Ravan Press: 367-401.
- Willemse, Hein.** 1999. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 2. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers: 3-20.
- Willemse, Hein.** 2002. Waar's die nuwe stemme in ons letterkunde? *LitNet*. <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/heinw.asp> (geraadpleeg op 26 Maart 2012).
- Willemse, Hein.** 2007a. *Aan die ander kant: Swart Afrikaanse skrywers in die Afrikaanse letterkunde*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Willemse, Hein.** 2007b. Die Swart Afrikaanse skrywersimposium – oorspronge en kontekste. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2): 204-214.
- Wyngaard, Heindrich.** 2008. 'n Nuwe stem wat slapende honde... *Die Burger*, 27 Junie: 17.

Note

1. Die titel van hierdie artikel is ontleen aan die gedig “Lolla” (Kamfer, 2008: 25), waarin dit soos volg verskyn: “haar art was befok/haar gap was groovy” – ’n verwysing na ’n vrou wat houtbeeldjies op straat verkoop het en wat hier van toepassing gemaak word op Ronelda Kamfer. Ter wille van tipografiese oorweginge is die aanhaling ietwat gewysig in die artikeltitel.
2. Die term “swart Afrikaanse skrywer” is in 1985 gemunt tydens die Eerste Swart Afrikaanse Skrywersimposium en word meestal in ’n politieke sin gebruik om ’n solidariteit met ander gemarginaliseerde identiteite tydens apartheid aan te dui en die verband met die Swartbewussynsbeweging te suggereer. Die term kan egter vir ’n buitelandse gehoor vreemd voorkom omdat die meeste van hierdie skrywers bruin is en daar in postapartheid- Suid-Afrika stemme opklink dat die term “swart” nie meer funksioneel is nie omdat dit totaliserend werk. Ek gebruik “swart Afrikaanse skrywer” op grond van die nut om die uitsette van hierdie skrywers as ’n aparte diskursiewe formasie te beskou (sien Viljoen, 2005; Coetzee, 2002) en te dui op die marginalisering van skrywers op grond van rassevooroordele in die Afrikaanse literêre kanon. Sommige van hierdie skrywers identifiseer wel nie as “swart” nie. Sien Willemse (2007b) vir ’n geskiedkundige perspektief op die ontstaan en funksies van die term.
3. Net soos die term “swart Afrikaanse skrywer” is die term “vrouedigter” of “vroueskrywer” problematies aangesien dit maklik in verband gebring kan word met “ongelukkige konnotasies (‘minder ernstig op te neem’, ‘aparte vroulike kategorie’, ‘aparte wette vir dié wat dig’)” (Van Vuuren, 1999: 6). Die aard van hierdie artikel noodsaak egter die gebruik van die term “vrouedigter”. Dit word egter nie in ’n paternalistiese sin gebruik nie, maar in ’n literatuurkritiese sin wat veral fokus op die kanon en tradisie waarin geslagsvooroordele veroorsaak het dat hierdie groep skrywers (vroueskrywers in die algemeen en veral swart Afrikaanse vroueskrywers) op grond van geslag uitgesluit en gemarginaliseer is. Die term “vrouedigter” word dan ook verkies bo die term “digteres”.
4. Die gebrekkige verteenwoordiging van swart Afrikaanse vroueskrywers is nie beperk tot die poësie nie. Cochrane (2008) toon aan dat swart Afrikaanse vroue ook op romangebied sedert 1994 beperkte uitsette gelewer het, met slegs enkele skrywers soos E.K.M. Dido, Frieda Gygenaar en Zulfah Otto-Sallies wat almal ná 1994 gepubliseer het. Daarnaas verskyn daar van Pat Stamatélos *Kroes* (2005), *Die val van die dice* (2007) en *Die portier* (2009). Sedertdien het ook Bettina Wyngaard met *Troos vir die gebroekenes* (2009) gedebuteer. ’n Aantal swart Afrikaanse vroueskrywers publiseer ná 1994 ook kortverhale in versamelbundels (sien Cochrane, 2008: 37-39).
5. Die redes hiervoor is uiteenlopend. Behalwe vir uitsluiting uit die literêre kanon op grond van ras- en geslagsvooroordele, is die produksie van skryfwerk deur swart Afrikaanse vroueskrywers ook teruggehou deur sosiale faktore. Beverley Jansen (1985: 80) noem dat werkersklasvroue nie dieselfde vryheid om te skryf het nie omdat hulle benewens hulle rolle as broodwinners ook familieverantwoordelikhede het; ’n genderkwessie waaraan blanke middelklasvroue gedeeltelik kon ontsnap deur staat te maak op die arbeid van swart vroue in die huishoudelike sfeer. Adendorf (2003: 111) en Cochrane (2008: 44) wys pertinent op die ekonomiese en sosio-politieke faktore wat die produksie van tekste deur swart vroueskrywers negatief beïnvloed.
6. Hierdie kwessie het te make met die ideologiese fondasies waarop die literêre uitbeelding van die

plaasruimte in die Afrikaanse letterkunde berus. Van Coller (2003: 51) noem dat die plaas 'n mitiese ruimte is waarbinne Afrikaneridentiteit gekonstrueer word: "Die plaas word geteken as 'n mitiese ruimte en die verband tussen boer en kosmos is nie bloot 'n romantiese identifikasie nie [...] Deur die plaas word die Afrikaner geheg aan die aarde en sy geskiedenis, kan hy as 't ware sy aanspraak op die land bevestig." Dit sluit aan by Coetzee (1988: 5) se beskouing oor die rol van die swart werker in die literêre representasie van die plaas (soos dit hoofsaaklik aangewend word in die genre van die plaasroman): "if the work of hands on a particular patch of earth [...] is what inscribes it as the property of its occupiers by right, then the hands of black serfs doing the work had better not be seen".

7. Hierdie teoretici gebruik die term "klein letterkunde" as vertaling van Deleuze en Guattari se term "minor literature" (teenoor "major literature"). Anker (2007: 455) verkies die term "mineurletterkunde" eerder as "klein letterkunde" om aan te sluit by Deleuze en Guattari se musiekmetaforiek. Ek gebruik Anker se term omdat dit myns insiens 'n beter vertaling is wat fokus op die toonaard van die letterkunde eerder as op die kwantitatiewe elemente daarvan.
8. 8. Colebrook (2008: 117) verduidelik hierdie konsep van identiteitsvorming aan die hand van die feministiese diskoers: "There are no speakers or subjects who precede the event of their becoming. A subject group forms as an act of speech or a demand, as an event of becoming. (Imagine, for example, the inauguration of the women's movement, which begun by speaking differently, by not recognising the norms of male reason.) The subject group forms itself through speaking or becoming. (The women's movement was, from its very beginning, a literary movement, the very notion of 'woman' being created through novels and women's writing.) A subjugated group, by contrast, speaks as though it were representing, rather than forming, its identity. This occurs when [...] we start to think of women's writing as the expression of an underlying femininity that was lying in wait for literary inscription. The group becomes subjugated to an image of its own identity; its becoming is no longer open but is seen as the becoming of some specific essence. Writing becomes prescriptive and majoritarian; it is now based upon an identity and demands recognition, rather than the constitution, of that identity."
9. Daar moet egter in gedagte gehou word dat mineurletterkunde nie altyd niegekanoniseerde letterkunde is nie; hoogs gekanoniseerde skrywers soos Breyten Breytenbach, Alexander Strachan, Marlene van Nickerk en Peter Blum se werk vertoon ook revolusionêre potensiaal deur 'n wordende subjektiwiteit (sien Anker, 2007; Anker, 2011; Stander, 2012).
10. Riana Scheepers se *Die ding in die vuur* (1990), *Dulle Griet* (1991), *'n Huis met drie en 'n half stories* (1994), *Die heidendogters jubel* (1995), *Feeke* (1999), *Katvoet* (2009) asook die bloemlesing *Dogters van Afrika* (1998) is deur Riet de Jong-Goossens vertaal, terwyl Scheepers se poësiebundel *Met die taal van karmosyn* (2001) en jeugboek *Die blinde sambok* (2001) deur Jooris van Hulle vertaal is. Riet de Jong-Goossens vertaal ook onder meer John Miles se *Kroniek uit die doofpot* (1991) in 1992, Koos Prinsloo se *Die hemel help ons* (1987) en *Slagplaas* (1992) onderskeidelik in 1991 en 1994, E.K.M. Dido se *'n Ander ek* (2007), Carel van der Merwe se *Nasleep* (2007) in 2010, asook Louis Krüger se *Donkerboskind* (1985) in 1989, *Son op die water* (1989) en *Gevaarlike land* (1990). Krüger vertaal self sy *Herinnering aan Agnes* (1995) en *Wederkoms* (2009) in Nederlands, met laasgenoemde wat oorspronklik eers in Nederlands in 2001 verskyn het en in 2009 in herskrewe vorm gebaseer op die Afrikaanse teks. Robert Dorsman vertaal onder meer Gert Vlok Nel se *Om te lewe is onnatuurlik* (1993), wat as 'n tweetalige uitgawe met die titel *Het is onnatuurlijk*

om te leven (2007) verskyn, asook 'n tweetalige keur van Wilma Stockenström se poësie getiteld *Vir die bysiende leser/Voor de bijziende leser* (2000).

Van Charl-Pierre Naudé verskyn daar in Suid-Afrika twee Afrikaanse bundels, *Die nomadiese oomblik* (1995) en *In die geheim van die nag* (2004), asook 'n Engelse vertaling van laasgenoemde, *Against the Light* (2007), en in 2008 verskyn *Sien jy die hemelliggame* in Nederland met Afrikaanse gedigte vergesel van Nederlandse vertalings. Herman Wasserman se debuutbundel, *Verdwaal en ander soekstories* (1997), se Nederlandse vertaling deur Ingrid Glorie verskyn as *Verdwaald en andere verhalen* (1999). Emma Huismans se werke verskyn ook in beide Afrikaans en Nederlands. 'n Keur van Peter Snyders se poësie word van Nederlandse transkripsies deur Jan Deloof voorsien en gepubliseer as *Versagte omstandighede/Verzachtende omstandigheden* (1995). Jacqueline Caenberghs vertaal 'n keur van Daniel Hugo se poësie wat verskyn as *Planetarium* (1999). Floris Brown is ook bekend in Nederland, al verskyn die meeste van sy gedigte nie in vertaling nie, en publiseer *Altijd de liefde/Altyd die liefde* (2005) in samewerking met Janneke Prins, Drieluik, met gedigte van Brown en Marion de Vos en foto's van Hilde Vaatstra (2009), asook *Uit het lege midden/Sing vir my* (2011) met Jan Kleefstra, terwyl *Moerbeiboomblare – Haikoe uit Zuid-Afrika* in 2007 en 'n Engelstalige bundel, *Blue Ribbons*, in 2011 in België verskyn. 'n Paar Afrikaanse werke wat uit die apartheidsjare dateer word ná die opheffing van die kulturele boikot in Nederlands vertaal, soos Alexander Strachan se 'n *Wêreld sonder grense* (1984) wat deur Rolf Wolfswinkel vertaal is as *Wereld zonder grenzen* (2003), terwyl Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein* (1976) se Nederlandse vertaling deur Ingrid Glorie in 1999 verskyn. Daarnaas verskyn verskeie vertaalde gedigte en kortverhale van Afrikaanse skrywers in versamelbundels en joernale.

11. Dit is veral problematies omdat die kanon en die gepaardgaande institusies, wat literêre kritiek insluit, nie suiwer esteties funksioneer nie en veral ook histories gefundeerd is. Hoewel hierdie kwessie buite die bestek van hierdie artikel val, is dit belangrik om te wys op die funksie van literêr-histories verantwoordbare resepsie van literêre tekste. Van Coller (2003: 50) noem byvoorbeeld dat C.M. van den Heever se gekanoniseerde posisie eerder op literêr-historiese redes as op estetiese oordele berus. Tog, argumenteer Van Coller, is Van den Heever ook belangrik as vroeë beoefenaar van aktuele prosa en beklee *Laat vrugte* ook 'n "seminale plek [...] binne die tradisie van die Afrikaanse plaasroman en die Afrikaanse letterkunde" (2003: 55). Van Coller (2003: 66) kom tot die gevolgtrekking dat "Van den Heever se werk bly meesprek in eietydse Suid-Afrikaanse literatuur, nie net as konnotatiewe verwysings nie, maar inderdaad deur intertekstuele terugwysing" en dat dit "genoeg rede [is] om Van den Heever opnuut veilig te verskans in die kanon". Hoewel kanoniseringsprosesse kompleks en gevarieerd is en dus nie so maklik met die kwessie van Kamfer se aansluiting by die tradisie van swart Afrikaanse skryfwerk in verband gebring kan word nie, is dit ten minste nodig om die moontlikheid van herwaardering daar te stel deur 'n erkenning van die tradisies waarbinne Kamfer se poësie gelees kan word, soos Pakendorf (2011) met verwysing na *grond/Santekraam* opmerk.
12. Pakendorf (2011) kontekstualiseer Kamfer se tweede bundel (*grond/Santekraam*) wel binne die tradisie van swart Afrikaanse skryfwerk (veral in terme van die skakels met Patrick Petersen) en merk op dat as "'n mens Petersen se gedigte saam met Kamfer se bundel as 'n intertekstuele gesprek oor twee, drie geslagte heen [lees], dan ontstaan daar 'n fassinerende blik, nie net op Ronelda Kamfer se verse nie, maar 'n mens se oë word inderdaad ook oopgemaak vir die aktualiteit van Petersen se oeuvre (wanneer vind hy sy regmatige plek?)."

Trauma, religie en literatuur

Jan Siebelink, Willem Jan Otten en Louis Krüger

Chris van der Merwe

Trauma, religion and literature – Jan Siebelink, Willem Jan Otten and Louis Kruger

*A comparative analysis of the rise and fall of collective narratives in Dutch and Afrikaans, in historiography and literature, is a most promising but also a neglected field of study. Both in the Netherlands and in South Africa the traumatic loss of a collective narrative has been experienced in recent years. In the Netherlands the positive narrative of the country as example of tolerance and harmony to the world, and in South Africa the narrative of a harmonious 'rainbow nation', have come under severe pressure. An existential vacuum has thus been created, and religion could play a significant role in the regaining of meaning – a role which is reflected in Dutch and Afrikaans literature, but has been neglected by literary scholars. In this article, three novels are analysed with the focus on trauma, religion and literature – two Dutch, one Afrikaans: *Knielen op een bed van violen* by Jan Siebelink, *Specht en zoon* by Willem Jan Otten and *Wederkoms* by Louis Krüger. Siebelink's novel shows how a terrifying variant of religion can be the cause of great trauma; the other two novels suggest that religion can have a hope-giving and healing function under traumatic circumstances.*

1. Inleiding

'n Boeiende uitgangspunt vir 'n vergelykende studie van die Nederlandse en Afrikaanse literatuur is die opkoms en ondergang van kollektiewe singewende narratiewe. Theo de Wit (2012) wys daarop dat daar ná die Tweede Wêreldoorlog in Nederland 'n nasionale narratief van Nederland as gidsland vir die wêreld ontwikkel het. Nederland sou daarvolgens 'n voorbeeld vir die wêreld wees met 'n liberale demokrasie en 'n sekulêre toleransie in 'n multikulturele samelewing waarin daar geen plek vir rassisme is nie. Hierdie narratief het, volgens De Wit, onder groot druk gekom in die afgelope tyd. Vrees vir die sogenaamde "allochtonen" ("vreemdelinge" wat hul in Nederland gevestig het), aangevuur deur die moord op die filmmaker Theo van Gogh deur 'n Islamitiese ekstremis, het gelei tot 'n politieke beweging na regs, wat onder andere gereflekteer is in die groei van Geert Wilders se Partij voor de Vrijheid. De Wit merk op dat "de teloorgang van het zelfbewuste vooruitgangsnarratief over Nederland gidsland en van het multiculturalisme dat ermee verbonden was" gelei het tot "een belegeringsnarratief dat fantasieën voedt over de uitdrijving van de belegeraar" (De Wit, 2012: 176). Belangrik in hierdie ontwikkeling was ook die val van die Twin Towers op 11 September 2001. Dat Amerika, soos premier Kok dit uitgedruk het, "in het hart getroffen" is deur 'n aanval van ekstremitiese Moslems, het 'n diepe indruk op Nederland, soos op die res van Europa, gemaak.

Maar intussen, byna in die stilligheid, was daar ook 'n ander ideologiese ontwikkeling

in Nederland, 'n ontwikkeling waarop Jaap Goedegebuure uitbrei in die inleiding tot sy boek *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*. Goedegebuure gaan in op die herverskyning van die religie in die Nederlandse literatuur en literatuurbeskouing vanaf die einde van die twintigste eeu.¹ In die sestiger- en sewentigerjare van die vorige eeu, skryf Goedegebuure, het die oorgrote meerderheid van die meningvormende skrywers hul heftig teen die godsdiens gekeer – mense soos Willem Frederik Hermans en Rudy Kousbroek. Verskeie skrywers het op bitter wyse in hul romans afskeid geneem van die eng godsdiens waarmee hulle opgevoed is: Jan Wolkers, Maarten 't Hart, en (aanvanklik) Jan Siebelink. Dieselfde afkeer van godsdiens was in dié tyd ook algemeen by Nederlandse literatore; by baie duur dit tot vandag toe voort. Goedegebuure wys daarop “dat de meeste van mijn collega-neerlandici zo gevoelig zijn voor het taboe op religie dat ze niet wilden of misschien gewoon niet konden zien hoe het bij tal van twintigste-eeuwse auteurs een rol speelt” (Goedegebuure, 2010: 21).

In die tagtigerjare van die vorige eeu begin die klimaat in Nederland volgens Goedegebuure wel verander. In 1982 verskyn 'n boek met die titel *Over God*, waarin sewe outeurs, onder andere Oek de Jong en Frans Kellendonk, hul siening van God uiteensit. Die feit dat sewe prominente Nederlandse skrywers dit die moeite werd geag het om hul beskouing oor God op skrif te stel, was iets nuuts. In die inleiding, geskryf deur die uitgewer van die boek, Jeroen Koolbergen, verklaar hy dat die “God-is-dood-tydperk” in die Nederlandse literatuur tot die verlede behoort. Ook in die Nederlandse literatuurstudie, stel Goedegebuure vas, het daar 'n verandering gekom. Hy noem onder andere die beskouing van die literator Jan Oegema, gepubliseer in 1999, dat die digter Lucebert 'n geroepe siener was, en die studie van Jef Bogman enkele jare daarna oor Paul van Ostajen as mistikus. Hyself lewer natuurlik met sy eie boek 'n seminale bydrae tot wat hy noem “het verhaal van de wonderbaarlijke terugkeer van God in de Nederlandse literatuur” (Goedegebuure, 2012: 24).

Dit moet egter beklemtoon word dat God nie in sy ou gestalte na die Nederlandse teruggekeer het nie. Goedegebuure (2012: 8) wys op die agteruitgang van die tradisionele kerkgenootskappe en sê “[d]e metafysische behoefte hult zich in vele gedaanten” – onder andere in postchristelike spiritualiteit, mistiek gebaseer op Meister Eckhart en Zen, en ook in allerlei okkulte praktyke.

In Suid-Afrika het vergelykbare ideologiese ontwikkelinge plaasgevind. Met die totstandkoming van 'n demokratiese bestel in 1994 het vele ou narratiewe hul sin verloor, parallel aan die afskeid van die godsdiens in Nederland in die sestigerjare en die opkoms van 'n nuwe, optimistiese visie. Afrikaner-narratiewe waarin “Christelike nasionalisme”, “Christelike beskawing”, “totale aanslag” en “terroriste” kernbegrippe was, het betekenisloos geword. Nuwe, inklusiewe ideologiese terme het na vore gekom, terme soos “reënboognasie” en “Afrika-Renaissance”. In die jongste tyd is hierdie positiewe terme egter toenemend met sinisme bejeën en het ou narratiewe hul herverskyning gemaak – narratiewe van konflik waarin aan die een kant na die masjiengewere gegryp

word en die Boere doodgemaak moet word, en aan die ander kant, in die plek van die “reënboognasie”, die geëykte visie van ’n swart en donker Afrika.

In Afrikaanse soos in Nederlandse literêre studies het die religieuse element in die literatuur sedert 1960 weinig aandag van literatore gekry, hoewel dit konstant aanwesig was en is, óf as ’n sentrale tema óf as ’n onderstroom. Oor die Afrikaanse literatuur sou ’n boek soortgelyk aan die een van Jaap Goedegebuure geskryf kon word: *Afrikaanse skrywers en religie, 1960-2010*. Afrikaanse skrywers wat by so ’n studie betrek kan word, is legio – ek noem slegs drie name. Net voor die opstand van Soweto verskyn André Brink se *Kennis van die aand*, wat ’n nuwe interpretasie van die Jesus-narratief bied, en godsdiens, erotiek en politiek bymekaarbring. In die werk van Etienne van Heerden maak die sondebok, die onskuldige wat moet sterf om nuwe lewe vir ander moontlik te maak, herhaaldelik sy verskyning – ek noem net *Toorberg*, *Die stoetmeester* en *Dertig nagte in Amsterdam*. En derdens, in Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* is mistiek ’n sentrale tema – ’n tema wat reeds in *Agaat* in die vooruitsig gestel is deur die religieuse rituele wat Agaat in die natuur uitvoer, in verset teen die verslawende godsdiens wat Milla aan haar opdring. *Die sneeuslaper* handel oor mistiek wat oor die grense van godsdienste strek – naas die Christelike verwysings, is daar verwysings na mistiek in die Islam, na Joodse mistiek en na die Zen-Boeddhisme.² Hoewel hierdie artikel fokus op drie romans waarin die Christelike godsdiens dominant is, is dit vanselfsprekend dat die religieuse nie beperk is tot die Christelike nie. Die religieuse element verskyn in vele gedaantes in die literatuur.

Dus, sowel in Nederland as in Suid-Afrika het twee kontrasterende ideologieë in die afgelope tyd ontwikkel, die een oor-optimisties, die ander negatief en uitsluitend. Die twee ekstreme, albei ontoereikend vir die moderne tyd, het ’n ideologiese vakuum geskep waarin religie as ’n potensiële betekenisgewende faktor na vore gekom het, ook in die letterkunde – ’n faktor waarvan literatore nie altyd genoegsaam kennis geneem het nie.

Hoe pas die “trauma” in my titel in by hierdie tematiese beskouing oor religie in die literatuur? Trauma is nou verbonde met die verlies van narratiewe soos hierbo bespreek. Ek het uitvoerig, in aansluiting by verskeie belangrike trauma-teoretici, my siening van trauma uiteengesit in twee publikasies, geskryf in samewerking met Hans Ester en Pumla Gobodo-Madikizela onderskeidelik.³ Ek gee hier dus slegs ’n kort samevatting van my beskouings, wat sterk steun op die idees van Paul Ricoeur.

Volgens Ricoeur is die mens geneig om die lewe narratief te verwerk; “to see a certain chain of episodes in our lives as *stories not yet told*, stories that seek to be told” (Ricoeur, 1991: 434 – kursivering deur Ricoeur). Hy verbind die narratiewe verwerking van die lewe met Socrates se bekende stelling dat die lewe wat nie ondersoek is nie, nie die moeite werd is om te lewe nie. Ricoeur glo: Socrates’s life examined is a life *narrated* (1991: 435 – kursivering deur Ricoeur). Om die lewe tot verhaal te transformeer, beteken dat daar ’n samehangende intrige gevorm word, ’n ketting van oorsaak en gevolg; dat herhaalde temas en patrone na vore kom, asook onderliggende waardes; dit alles omskep die lewe tot ’n koherente, begrypbare geheel.

Identiteit kom vir Ricoeur op 'n narratiewe wyse tot stand. Hy onderskei tussen twee Latynse woorde wat albei met identiteit verband hou: *idem* en *ipse*. *Idem* dui op 'n onveranderlike identiteit; *ipse* daarenteen, dui op konstantheid binne verandering – *ipse* is die begrip wat sy siening van narratiewe identiteit die beste omvat: “Unlike the abstract identity of the same (*idem*), this narrative identity, constitutive of self-constancy, can include change, mutability, within the cohesion of one lifetime.” (Ricoeur, 1988: 246).

Die narratief van die *indiividu* is ingebed in *kollektiewe* narratiewe; “my storie” is deel van “ons storie” – die storie van die familie, die stad of die land. Dit is onmoontlik om die indiuiduele en kollektiewe verhale van mekaar los te maak. Identiteit kom nie in isolasie tot stand nie, maar in interaksie. Soos Alasdair MacIntyre (1981: 205) dit stel:

I am born with a past; and to try to cut myself off from that past, in the individualistic mode, is to deform my present relationships. The possession of an historical identity and the possession of a social identity coincide. Notice that rebellion against my identity is always one possible mode of expressing it.

Trauma vernietig die koherensie wat narratiewe skep. Dit kan op indiuiduele of kollektiewe vlak gebeur; dikwels val die twee vlakke saam. Trauma word gekenmerk deur 'n verlies van betekenis; dit “verstoort [...] op kognitiewe niveau een aantal basisveronderstellingen over een betekenisvolle wereld die de mensen goedgezind is” (Hermans, 2010: 10). Die identiteit wat narratief tot stand gekom het, stort ineen; die intrige verbreek, en die woorde om die ervaring te beskryf, ontbreek. Normaalweg word herinneringe in narratiewe vorm gestoor, sodat 'n mens later kan vertel wat gebeur het; traumatiese herinneringe, daarenteen, kan nie narratief in die geheue geïntegreer word nie: “Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language” (Van der Kolk *et al.*, 1995: 176).

Solank as die trauma nie verwoord kan word nie, bly dit onverwerk, skryf Caruth (1996: 2):

[...] the experience of a trauma repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will [...] The repetition at the heart of catastrophe [...] emerges as the unwitting reenactment of an event that one cannot simply leave behind.

Daar is 'n sielkundige verklaring vir hierdie herhaling (“reenactment”) van trauma, meen Van der Merwe (2007: 35):

When people are traumatised, it is an experience of humiliation; they are powerless and they need a sense of control; the violation takes away the very core of who you are. When people repeat these traumas, it is an effort to be in a place where they are in control once more; it is the reclaiming of their power and the sense of control that was taken away from them by the perpetrators.

Dit is nodig om te onderskei tussen die traumatiese gebeurtenis en traumatiese herinnering. Dit is veral in die herinnering dat 'n trauma sy destruktiewe uitwerking laat blyk. Traumatiese gebeure word gekenmerk deur die verlies van taal; dit is te oorweldigend om te pas in die strukturele en semantiese moontlikhede van die taal wat tot beskikking van die getraumatiseerde is. Die traumaslagoffer word woordeloos gelaat. Hierdie verlies van taal en van narratief vorm die kern van my beskouing van trauma.

Literatuur kan in hierdie situasie van woordeloosheid 'n belangrike rol vervul. Skrywers het die verbeelding sowel as die taalvermoë om literêre narratiewe te skep wat traumatiese gebeure oortuigend weergee. Hulle kan trauma tot verhaal omskep deur die grense van die taal te verskuif en nuwe narratiewe moontlikhede te bedink. In die kreatiewe proses kan hulle gebruik maak van allerlei styl- en struktuurmoontlikhede wat kan help om die kompleksiteit van trauma outentiek weer te gee – aporia, ambivalensie, oop plekke en ironie (vgl. Van der Merwe, 2007: 59-63).

Hiermee is ingegaan op twee van die begrippe wat in die titel voorkom, naamlik “trauma” en “literatuur”. Hoe pas die derde begrip, “religie”, in by die beskouing oor literatuur en trauma? Soos trauma, raak die religieuse ervaring aan dinge buite die rasionele begripsvermoë. Versteeg lê daarom 'n verband tussen die traumatiserende gebeurtenis en die ontmoeting met dit wat heilig is (Versteeg, 2012: 64). Sy wys daarop dat die traumatiese sowel as die sublieme raak “aan de grenzen van ons begrip” (69); in albei gevalle gaan dit om “een waarheid die juist niet in taal kan worden gevangen” (63). In die onmag van taal word na soortgelyke uitings gegryp om die ervaring te verwoord (63):

Paradoxaal genoeg blijken wij juist voor de meest traumatische, armzalige en moeilijke omstandigheden terug te grijpen op dezelfde uitdrukkingen als voor het goddelijke en het transcendente [...] De wond lijkt in onze tijd een zekere aantrekkingskracht te hebben gekregen, als toegang tot een waarheid die we anders niet kunnen ervaren...

Ook Frank Ankersmit (2007: 372) wys op die verband tussen die traumatiese en die sublieme:

Zowel het trauma als het sublieme verstoren dus het normale schema waarmee we de ervaringsgegevens leren begrijpen. [...] Kortom, het trauma kan gezien worden als de psychologische pendant van het sublieme, en het sublieme als de filosofische pendant van het trauma.

Daar is dus 'n raakpunt tussen die religieuse en die traumatiese deur die onbegryplikheid en onverwoordbaarheid van die ervaring. Daar is ook ander raakpunte tussen religie en trauma. Sekere vorms van religie is hard en veroordelend; hulle is emosioneel of fisiek gewelddadig van aard, of beide, en bring erge trauma mee. Ander vorms van religie kan as helend ervaar word deur die betekenis en vertroosting wat hulle te midde van traumatiese belewenisse verskaf.

Die keuse van die drie romans vir bespreking in hierdie artikel hou verband met die bogenoemde verbande tussen literatuur, trauma en religie. Al drie romans het te make met die narratiewe verwerking van trauma; in al drie romans speel die religie 'n belangrike rol. Deur die verbinding van trauma en verlossing, waarby die Christelike narratief 'n sentrale plek inneem, is daar 'n besonder sterk verband tussen twee van die drie romans, een Nederlands en een Afrikaans: *Specht en zoon* van Willem Jan Otten en *Wederkoms* van Louis Krüger.⁴ In albei vind redding plaas uit 'n traumatiese doodloopstraat deur 'n transendente ingryping. Vergiffenis en genade bring bevryding uit die destruktiewe, selfherhalende aard van traumatiese ervarings. *Knielen op een bed violen* van Jan Siebelink toon 'n ander kant van die verband tussen religie, trauma en narratief; dit beeld 'n vreesaanjaende tipe religie uit wat sware trauma oor meer as een generasie veroorsaak. Die roman voer as 't ware 'n "gesprek" met die ander twee gekose romans, dit bied 'n "teenargument": dat religie nie altyd bevryding bring nie, dat dit juis die oorsaak van trauma kan wees. Daarnaas is egter ook 'n korrekatief in die roman ingebou – 'n suggestie van 'n religie wat mensliker is as die godsdiens van verskrikking wat in die verhaal soveel ellende meebring. Op dié manier tree die drie gekose romans in dialoog met mekaar oor aspekte van trauma en religie.

Voordat ek oorgaan tot die bespreking van die drie romans, wil ek beklemtoon dat hierdie artikel nie geskryf is binne die teoretiese raamwerk van die narratiewe terapie nie. Narratiewe terapie gebruik verhalende tekste om psigiese heling te bring; dit het te doen met die effek van 'n teks op die leser. Hierdie artikel is teksgerig, nie lesersgerig nie. Dit grens wel aan narratiewe terapie deur die aantoon van verhaalelemente wat heling as tema het, maar of die leser hierdie narratiewe heling tot werklikheid maak, is nie die tema van my artikel nie. My fokus is tematies van aard: op die literêre verwerking van religie en trauma. Die artikel wil stimuleer tot die studie van hierdie tema in sy baie variasies soos dit in 'n verskeidenheid literêre werke voorkom. Sodoende kan daar 'n vergelykende studie ontwikkel wat Afrikaanse sowel as Nederlandse tekste insluit.

2. Jan Siebelink: *Knielen op een bed violen*

Dat religie nie altyd help met die deurwerk van trauma nie – intendeel, dat dit soms die oorsaak van trauma kan wees wat oor geslagte heen lewens verwoes, dit sien ons in Jan Siebelink se roman *Knielen op een bed violen* (2005). Die boek het 'n verstommende ontvangs van die publiek gekry. Meer as 'n halfmiljoen eksemplare daarvan is verkoop (Koster en Stoker, 2009: 7); die eksemplaar wat ek gebruik het, was uit die vyftigste druk; twee boeke⁵ en vele artikels het oor die roman verskyn; en die AKO Literatuurprys is in 2005 daarvoor toegeken.

Die hoofkarakter, Hans Sievez, besit 'n kwekery, is getroud met Margje, en die egpaar het twee seuns, Ruben en Tom. Wanneer hulle allerlei teenspoede in die kwekery beleef, kry Hans 'n visioen wat sy lewe in 'n totaal ander rigting stuur. Dit voel vir hom tydens die visioen of hy alle gewig verloor, of hy in die hemel opgetrek

word, “in de donkerheid waarin God was” – en dan hoor hy die stem van God wat hom by die naam roep: “Hans Sievez” – waarop hy soos die profeet Samuel antwoord: “Ja Heere. Hier ben ik!” Die visioen lei daartoe dat Hans weer kontak opneem met ’n vroeëre kennis, Jozef, en deur hom onder die invloed kom van ’n somber broederskap gelowiges waartoe Jozef behoort. Hulle is aanhangers van ’n godsdiens van vuur en swaël, van oordeel en angs. Die blik is hemelwaarts gerig, en alle aardse dinge word as onbenullig beskou – net een vraag is van belang, naamlik of jy die hemel gaan haal en die hel ontvlug. Op hierdie vraag kan niemand met sekerheid die antwoord weet nie; tot op sy sterfbed is Hans nog vol angs oor sy redding. As gevolg van die godsdiens wat alle aardse dinge geringag, verwaarloos Hans die kwekery, sodat dit agteruitgaan en later gesluit moet word. Die titel van die roman kan onder andere só geïnterpreteer word, dat Hans, in plaas van om die tenger viooltjies in sy kwekery te versorg, daarop kniel, en sy gekniel beskuldig die plante waarvoor hy verantwoordelik is – hy kyk nie wat hy doen terwyl hy kniel nie.

Sy kontak met die broederskap werk ook katastrofies in op sy gesinslewe. Dit bring ’n skeiding tussen Hans en sy vrou, want Margje kan die broeders nie verdra nie; op ’n stadium vind sy dit so erg dat sy die huis met haar jongste seun verlaat. Later keer sy terug, op voorwaarde dat Hans kontak met sy somber vriende verbreek, waartoe hy (tydelik) instem. Hans word van twee kante gedring: Hy het Margje lief en sy huwelik is vir hom belangrik, maar hy is feitlik verslaaf aan die broederskap en kan hulle nie permanent prysgee nie. Tussen hom en Margje ontwikkel sodoende ’n steeds groter kloof. Hy hou sy godsdienstige aktiwiteite weg van haar, omdat hy vrees dat sy ’n ongeredde is; sy op haar beurt verlang na die Hans wat sy vroeër geken het.

Ook die kinders van Hans en Margje ly onder sy vreesaanjaende godsdiens. Die oudste, Ruben, probeer sy vader begryp, maar raak al hoe meer verward deur sy vreemde beskouings; die jongste, Tom, kom openlik in opstand, drink te veel en haat sy pa. Tereg sê Tom dat sy pa se godsdiens fundamenteel selfgesentreerd is. Daardeur het hy sy verantwoordelikheid ten opsigte van die kwekery verwaarloos, sodat dit gesluit moes word; deur sy selfingekeerde godsdiens het hy die nood van sy vrou en kinders geïgnoreer. Soos Tom dit stel: “Ik heb een vader die gered wil worden. Of anderen eeuwig branden, snakkend naar een druppel water, maakt niet uit. Hij heeft een stem gehoord, wij niet” (398). Selfs op Hans se sterfbed speel die broeders die dominante rol in sy lewe. Margje word nie by hom toegelaat nie, want sy, as “ongeredde”, mag dalk sy kanse bederf om die hemel te haal. Tot op die laaste hou hulle hul versie van religie aan Hans voor, met die fokus op ’n angsaanjaende oordeel en die onsekerheid van redding.

Betekén dit dat Siebelink se roman (opnuut) afreken met die godsdiens, en dat dit hierdie afrekening is waarmee die duisende lesers wat sy boek gelees het, hulle kon en wou identifiseer? Intendeel – Hans Sievez se destruktiewe godsdiens is nie die enigste tipe religie wat in die roman uitgebeeld word nie. Een voorbeeld van ’n alternatief vind ons in Johanna, die vrou op wie Hans se oudste seun verlief raak. Haar ouers is albei ongodsdienstig, en sy kritiseer so ’n antireligieuse houding (376). Aan die ander kant

distansieer sy haar van sommige van Hans se rare idees – sy weier byvoorbeeld om te glo dat siekte ’n straf van God op die sonde is (413). Hans is baie lief vir haar, selfs verspot verlief, en hy neem notisie van wat sy vir hom sê.

Ook Hans se vrou, Margje, is nie ongodsdienstig nie, maar sy verkies om haar godsdiens op ’n rustige, aardse manier te beoefen. Sy bly tot aan die einde aan Hans getrou; hoewel die broeders haar nie by sy sterfbed wil toelaat nie, kry sy tog op ’n manier die laaste woord in. Terwyl die broeders glo dat niemand kan weet of jy as geredde persoon sterf nie, kies Margje die woorde op sy grafsteen: “IN DE HEERE ONTSLAPEN” – sy glo aan ’n Here wat aanneem, nie verwerp en veroordeel nie. Elkeen van die sewe afdelings van die roman begin met ’n motto uit Psalm 119, die lang Bybelse Psalm wat die lof van die Wet van die Here besing. Dit is die Psalm wat Ruben uit die hoof wil leer om sy pa te beïndruk; dit is ’n Psalm wat aansluit by die wettiese benadering van sy pa se geloofsgemeenskap. Maar die hele roman, ál sewe afdelings, word voorafgegaan deur ’n ander motto: “en hadde de liefde niet”, uit 1 Korintiërs 13. Die implikasie is dat Margje met haar liefde die wese van die Christelike godsdiens begryp en uitgeleef het, terwyl Hans onder invloed van sy vriende die kern van die boodskap gemis het.

Die betekenis van die liefdesmotto sou verder uitgebrei kon word. Hans word met liefde uitgebeeld; naas die kritiek op sy godsdiensbeskouings is daar by die implisiete outeur veel empatie en deernis vir hom. Dit is belangrik dat die roman begin met die vertelling van hoe genadeloos Hans se pa hom behandel het, hoe sy pa hom geslaan het en sy geliefde speelding van hom weggeneem het. Dit is Hans se traumatiese ervaring as kind wat die grondslag van sy latere lewe vorm; sy handelwyse word deur sy onderbewuste gedikteer. Tipies van ’n traumaslagoffer, herhaal hy dit wat met hom gebeur het, maar keer die rolle om: Hy word die een wat die mag besit en die pyn aan ander toedien. Hy volg dus, ironies, in die voetspore van die een wat hy gehaat het – hy trou met ’n vrou wat baie aan sy liefderike moeder herinner, en behandel haar dan op ’n manier wat met sy vader se optrede ooreenkom.

Die wrede behandeling deur sy vader word in sy latere lewe deur ander pynlike ervarings gevolg. Hans is arm, dit gaan sukkelend met sy kwekery en hy word telkens verneder. Sy godsdiens word dan ’n manier om homself te handhaaf en wraak op die wêreld te neem – binne sy godsdienstige raamwerk word hy verhef tot uitverkorene, iemand aan wie God verskyn het, en die oorgrote meerderheid van die res van die wêreld tot ’n gruwelike hel veroordeel. Onderliggend aan Hans se godsdiens is ’n onderdrukte woede, wat van tyd tot tyd in onverwagse aggressie na bo kom: aggressie teen die welvarende wat hom verneder, maar ook teen die broeders wat hom in ’n nuwe gevangenskap gelei het, gevul met agns en eensaamheid.

In ’n onderhoud het Jan Siebelink uitgewei oor die outobiografiese aard van sy roman (Eugelink, 2007: 223-234). Hiervolgens is Hans Sievez gemodelleer op Jan se vader; hyself was Ruben, die voorbeeldige oudste seun wat as tussenganger en vredemaker tussen sy vader en moeder opgetree het. Dit in ag geneem, word trauma in die roman

sowel as in die werklike lewe ontdek, een wat van geslag tot geslag oorgedra word, oor drie generasies heen – in die roman vanaf Hans Sievez se pa na Hans na Ruben, in die werklikheid vanaf Jan se oupa na sy pa na homself. Die trauma word in die roman uitgebeeld en verwerk; dit word tot singewende verhaal omskep. Teenoor die onderdrukte woede van Hans Sievez en die verwarring van Ruben staan die narratiewe verwerking van intergenerasionele trauma in die roman van die skrywer Jan Siebelink.

Miskien kan 'n mens hierdie punt nog verder neem: dat die duisende lesers van die roman hulle kon identifiseer, nie alleen met die afrekening van 'n mens-onterende godsdiens nie, maar ook met die oorweging van alternatiewe religieuse moontlikhede. Ek haal twee gedeeltes aan uit die bogenoemde onderhoud met Siebelink (Eugelink, 2007: 233 en 232):

Uit persoonlike verhalens van lezers weet ik dat veel mensen zijn losgeweekt van religie, kerk, geloof, en daar toch min of meer ongelukkig mee zijn. Ze denken na over hun *finitude*, hun eindigheid, want er moet meer in het leven zijn dan eindeloos consumeren.

Knielen op een bed violen gaat uit boven de zichtbare realiteit, of je dat nu God wilt noemen, of het hogere. Het is niet ironiserend. Er wordt met diepe ernst over het geloof gesproken.

3. Willem Jan Otten: *Specht en zoon*

'n Roman waarin ook “met diepe ernst over het geloof gesproken [wordt]”, is *Specht en zoon* van Willem Jan Otten, waarvoor hy in 2005 die Libris Literatuurprys ontvang het. Die verhaal is in die vorm van 'n allegorie geskryf, met Specht van die titel as 'n God-die-Vader-figuur.⁶ Dit is Specht wat aan die hoofkarakter, Schepper, die opdrag gee om 'n skildery te maak, wat hom daarvoor beloon en wat van hom rekenskap kan eis. Wanneer Schepper in sy opdrag faal, is Specht die een wat die mag het om genade aan hom te verleen en hom 'n tweede kans te gee.

Specht se antagonist is die diaboliese Minke, wie se naam aan 'n wesel herinner.⁷ Soos 'n wesel, is sy 'n klein roofdier wat haar prooi tot in sy woning agtervolg met die doel om hom te verorber. Sy is 'n sinikus wat by Schepper twyfel saai of Specht nog leef; wat ook allerlei aanklagte teen Specht maak, onder andere dat hy 'n pedofiel is. Op 'n simboliese vlak is sy die een wat geloof ondermyn, wat beweer dat God dood is of, as Hy leef, 'n wreedaard is. Wanneer Specht langer afwesig bly as wat verwag is, behaal sy sukses by Schepper. Hy het aan Specht beloof om niemand te vertel van die skildery wat hy vir Specht maak nie; maar Minke, wat hom seksueel verlei, bring hom ook daartoe om sy skildery aan haar te wys.

Die opdrag van Specht aan Schepper is om 'n skildery van sy oorlede seun, Singer, te maak. Dit kom met verloop van tyd uit dat Singer 'n kind uit Wes-Afrika is. Hy was vasgevang in prostitusie en verslaaf aan dwelms, maar Specht het hom vrygekoop en hom as seun aangeneem. Nogtans loop Singer se lewe skeef, en uiteindelik pleeg

hy selfmoord. Specht se genade word egter nie deur die seun se oortredings opgehef nie. Hy gee aan Schepper die opdrag om Singer se verlore onskuld in die skildery te herstel, om aan hom – die ongekende en ongehoorde kind van Afrika – ’n “stem” te gee. Deur die liefdevolle blik van die kunstenaar en van sy opdraggewer op ’n skynbaar mislukte lewe, deur die omskepping van ’n traumatiese lewe tot skoonheid, kan Singer as ’t ware ’n tweede lewe kry, ’n langer leeftyd as sy kort tydjie op aarde. Hierdie ingryping kan maak dat hy tereg “Singer” genoem word, ’n mens wat ’n lofsang kan aanhef omdat iemand met deernis na hom gekyk en hom in ’n getransformeerde gedaante laat herleef het.

Schepper het lank reeds, voordat Specht met sy opdrag na hom gekom het, heimlik die begeerte gekoester om ’n Pietà te skilder. In sy skildery word Singer nou met die gestorwe Christus verbind, word hulle tot een persoon gemaak. Hierdie verbinding kan op verskillende maniere geïnterpreteer word. Dit herinner aan die feit dat Jesus sterk met verstoteling soos Singer geïdentifiseer het en genade aan hulle betoon het. Waar, in die Bybelse verhaal, Jesus die Seun van God is, is die seun van die God-die-Vader-figuur hier die dwelmverslaafde Singer – dit is juis die verlorene wat deur Specht tot seun verklaar word. Die verbinding van die gekruisigde Jesus met die dwelmverslaafde prostituut kan ook heenwys na die geloof dat Jesus vir sondaars gesterf het om hul skuld uit te wis en hul onskuld te herstel.

Daar is egter nog ’n kinkel aan Schepper se skildery. In die saamgestelde figuur wat hy skilder, word naas Jesus en Singer ook ’n vriend uit sy jeug, Tijn, opgeneem. Tijn, ’n alleenloper wat skynbaar homoseksueel was, het as skoolseun by Schepper veilig gevoel; hy het Schepper in sy vertrouwe geneem en op ’n dag sy gebrekkige geslagsdele aan hom gewys. Sy vertrouwe in Schepper is egter beskaam, want Schepper het hom ná hierdie insident vermy. Hierdie verloëning het Schepper se gewete erg gekwel; met sy skildery skep en herskep hy die seun wat hy verloën het; daarmee word die verloënde seun tot lewe geroep en met Jesus verbind. Met die herskepping van Tijn word ook Schepper se eie skuld in die skildery gekonfronteer en verwerk; Schepper se verraad kry implisiet ’n plek in die skildery van die verlosser.

Schepper se naam suggereer dan dat hy ’n skepper is wat met sy kunswerk lewe gee aan vergete randfigure, wat sin gee aan traumatiese gebeure uit sy eie en ander se lewe, wat hulle verbind aan die sterwe van die verlossersfiguur Jesus. Sy regte naam is Felix Vincent,⁸ maar “Schepper” is die naam wat die verteller in die roman aan hom gee. Die verteller is ’n uiters oorspronklike personasie: Hy is die skilderdoek wat Schepper koop om sy skildery op te verf. Die lotgevalle van die verteller, die skilderdoek, sluit aan by ’n sentrale tema in die roman: die skep van sin uit leegheid. Hy begin as leë wit doek – die vraag wat hom kwel, is: “Wie komst er op mij terecht? Wie word ik?” (30). Wanneer Schepper op hom die skildery maak wat hierbo bespreek is, kry sy lewe betekenis. Soos wat Specht sy liefdevolle blik op Singer laat val het, en ook op Schepper, en aan hulle lewe betekenis gegee het, so het ook Schepper vir die verteller, die skilderdoek, raakgesien en hom gebruik om sy opdrag uit te voer.

Hieruit blyk dat identiteit en betekenis nie in isolasie tot stand kom nie, maar in interaksie. Mense skep en word geskep in interaksie, en die naam “Schepper” het nie net op kreatiewe kunstenaars betrekking nie; die kreatiwiteit van die liefdevolle blik geld vir alle mense.

Verder is identiteit en betekenis nie vaste, onveranderlike gegewens nie – hulle word al verhalend geskep. Ook in *Specht en zoon* is daar sprake van ’n narratiewe identiteit. Die katalisator in die gebeure is die aanbod van Specht aan Schepper, en Schepper se aanvaarding daarvan. Die negatiewe wending kom wanneer Specht ontrou is, wanneer hy toegee aan Minke se verleiding. Dit lei tot ’n totale wanhoop by hom, sodat hy ’n brandstapel bou en alles wat hoegenaamd met Singer te make het, in die vuur gooi – ál die inligting wat Specht aan hom oor Singer gegee het, en ook die skildery wat hy gemaak het – dus, die verteller beland ook in die vuur. Dit is met hierdie vuur dat die verhaal begin, en hierheen word later in die storie teruggekeer – dit wil dus voorkom of Specht se aanbod tevergeefs was, of daar geen hoop is vir Schepper en sy skepping nie. Maar dan kom die verrassende tweede kans wat Schepper kry.

Die eerste teken van hoop is die feit dat die verteller se lewe nie beëindig word wanneer die skildery in die vuur beland nie. Die skildery leef voort in die foto wat Schepper daarvan geneem het, ’n foto wat hy in twee geskeur het, maar wat hy nou saamvoeg en in sy hemsak dra. Die foto is dubbel van die werklikheid verwyder – dis ’n refleksie van ’n omskepping van die werklikheid – maar dit het die voordeel dat dit altyd naby Schepper is: “Zo vlak bij een lichaam ben ik nooit geweest,” mymer die verteller (147). Verklein en geskeur, leef hy by die hart van Schepper.

Die tweede teken van hoop is die geboorte van Schepper se kind. Ná vreeslike barensnood gee sy geliefde vrou, Lidewij, aan ’n seun geboorte wat hulle Stijn noem – die ooreenkoms met “Tijn” is opmerklik. Hierdeur word Tijn in ’n mate herdenk, en Schepper kry die kans om die trou wat Tijn moes ontbeer, aan sy seun te betoon. Hy het die geleentheid om betekenis te gee aan die “leë skilderdoek” wat sy seun nog is.

Die derde, finale teken van hoop is dat Specht weer vir Schepper besoek. Specht weet van alles wat tussen Schepper en Minke gebeur het; desondanks gee hy hom ’n tweede kans – om weer te begin aan ’n skildery van Singer. Hiermee bevestig Specht dat die ontrou van ander nie sy trou aan hulle vernietig nie; dat hy deur sy genade ’n mislukte lewe kan transformeer en daaraan betekenis kan gee.

Telkens in die roman word die paradoksale verbinding van lewe en dood herhaal. Schepper sê dat hy “naar het leven werkt” (31), met ander woorde, hy wil outentiek wees, nie die lewe vervals nie. Hierby sluit die gedagte aan wat Specht vir hom noem, dat hy met sy kuns ’n lewe kan red (onder andere 48) – hy kan lewe gee aan die gestorwenes, ook aan die vergetenes – want as iemand uit mense se bewussyn verdwyn het, is hulle in ’n sekere sin dood. Maar aan die ander kant wil Specht weet “of je wel eens tot de dood hebt gewerkt” (53). Die verbondenheid wat tussen die twee skynbaar teenoorgesteldes,

lewe en dood, gesuggereer word, kan op meer as een manier geïnterpreteer word. In die eerste plek word die vraag gestel of daar lewe *ná* die dood is. Ons het reeds gesien dat Schepper, deur sy skilderkuns, lewe moet gee aan mense wat gesterf het deur hulle in ander se bewussyn lewend te hou. Dit geld vir Singer, dit geld ook vir die gekruisigde Jesus, wat deur sy skildery “verewig” word. Die feit dat Schepper geld bymekaar wil maak om die ateljee met die simboliese naam “Nimmerdor” te koop, en dat Specht die nodige geld hiervoor verskaf, suggereer waarskynlik dat daar lewe is ná die dood, ’n lewe wat nooit sal verdor nie.

Belangriker nog is die vraag of daar lewe is *deur* die dood. Die toneel waarmee die roman begin, en waarnatoe later teruggekeer word, van die skildery op die brandstapel, is ’n toneel van hooploosheid – ’n mens sou kon sê, in die bekende woorde van Sint Jan van die Kruis, dat dit “die donker nag van die siel” simboliseer. Daar word dus ’n spel met die leser gespeel – jy is onder die indruk dat die verhaal afstuur op ’n totale verlies van sin en hoop. Die verhaal word dus as ’t ware in die duisternis van trauma gehul. Maar juis hierdie verwagting van die leser, en ook van die karakters, dat alles verlore is, maak die ingryping van buite soveel meer verrassend en vreugdevol. Die reddelose situasie open die deur vir vergiffenis en genade; wanneer Schepper homself nie meer kan red nie, gryp Specht in om hom te red. Die trauma wat gelyk het na ’n doodloopstraat, waar alle uitsig verdwyn en alle sin verlore gaan, word omskep tot ’n weg na Nimmerdor. Hierdie uitsig op die bevrydende werking van genade en vergiffenis sluit sterk aan by die visie wat uitgebeeld word in *Wederkoms* van Louis Krüger.

4. Louis Krüger: *Wederkoms*

Louis Krüger se roman *Wederkoms* is deurtrek van trauma, sowel op die vlak van die individu en die gesin as van die samelewing as geheel. In die gesin van die hoofkarakter, Jannes, is die vader ’n onbetroubare man wat afwesig is by die geboorte van Jannes; hy is ’n man wat juis daardie nag, soos vele ander nagte, owerspel pleeg. Hy is ook iemand wat sy gesin met geweld regeer. Jannes se vrou Myrte het in soortgelyke omstandighede grootgeword, in ’n huis waar die vader ’n vreesaanjaende figuur was – sy word deur haar pa aangerand en seksueel misbruik. In albei gevalle word die gewelddadige vader self die slagoffer van geweld. Jannes se pa word katswink geslaan deur die pa van ’n jong meisie by wie hy sy flikkers gegooi het, en later neem Jannes se oudste broer Hendrik die leiding in ’n geveg teen die vader, weldra geesdriftig ondersteun deur sy broer Lodewyk, met Jannes wat halfhartig sy pa wil beskerm teen die aanval van sy kinders (69-70). Hierdie insident is die begin van die einde van Jannes se vader, en hy sterf, nie lank daarna nie, in “poetic justice”, in die kleinhuisie. Ook Myrte se pa word uiteindelik die slagoffer van die geweld wat hy in die huis gesaai het – vier mans, onder leiding van Kallas, wat met Myrte se suster Lena getroud is, slaan hom dood. Hierdie keer word Jannes betrek by die siklus van geweld, en slaan hy (aanvanklik) wild saam met die ander vier, sodat hy deel het aan die moord op sy skoonvader.

Myrte is die slagoffer van gesinsgeweld en verkragting. Die gebeure waarvan sy niemand wil vertel nie, spook in haar onderbewuste, sodat sy moeilik in 'n bestendige liefdesverhouding met Jannes betrokke kan raak, selfs al wil sy. Aanvanklik ontmoet hulle mekaar gereeld by hul ontmoetingsplek, die rivier wat deur die dorp vloei; maar dan bly sy weer vir lang tye weg. Wanneer hulle getroud is, begin sy stemme in haar kop hoor en begin sy gewelddadig teenoor hul seuntjie Bas optree. Uiteindelik hang sy haar op. Hierdie handelwyse is kenmerkend van die slagoffer van trauma. Die herinnering aan situasies van magteloosheid bly in die onderbewuste geheue bewaar en lei tot die begeerte om die situasie van die verkragting om te keer, om self die mag uit te oefen oor 'n weerlose slagoffer. Dit is die verklaring vir die optrede van Myrte teenoor haar seun wat vanuit haar onderbewuste gedikteer word. Die selfveragting wat uiteindelik tot haar selfmoord lei, is ook tipies van die effek van verkragting – die haat en veragting van die verkragter werk aansteeklik en lei tot skaamte, selfhaat en selfveragting by die slagoffer.

Jannes is getuie van die trauma. Hy, wat Myrte se traumatiese lewe van naby ervaar het, weier egter om die waarheid van haar verkragting deur haar pa te konfronteer – hy wil die tekens nie lees nie, want die waarheid is vir hom ondraaglik. Daarom het Jannes ook skuld aan Myrte se ondergang, want as gevolg van sy ontkenning van die werklikheid het hy haar nie behoorlik bygestaan nie (144). Dus, die gesinne van die twee hoofkarakters word gekenmerk deur geweld wat lei tot geweld, deur trauma wat van die een generasie tot die volgende oorgedra word en deur ontkenning van dit wat te pynlik is om te konfronteer.

Wat in die mikrokosmos van die gesin gebeur, reflekteer die endemiese geweld wat die samelewing tref. Kallas, die swaer van Jannes, is die verbindende figuur tussen gesin en samelewing. Kallas is nie 'n volkome onsimpatieke persoon nie; die reg is in 'n mate aan sy kant, maar sy rol is uiteindelik destruktief. Sy vrou Lena is gewillig om in die hof te getuig oor haar pa se verkragting van sy dogters, maar Myrte het nie die moed om dit te doen nie. Dan neem Kallas, soos reeds genoem, die reg in sy eie hande, en vermoor hy sy skoonpa met die hulp van sy makkers.

Kallas neem ook die leiding wanneer die regering, in samewerking met die konstruksie maatskappy Genco, die dorp se rivier wil opdam – wat beteken dat die dorp onder die water sal verdwyn. Kallas organiseer die invoer van wapens na die dorp en betrek Jannes teen sy wil hierby – Jannes moet 'n skuit met wapens deur die rivier bring. Drie duikers van die regering wat in die dorp kom spioeneer het word doodgeskiet, en uiteindelik bars 'n gewapende stryd los tussen die regeringsoldate en die versetstryders van die dorp.

In die uitbarsting van geweld speel die Kerk 'n toenemend belangrike rol. In die aangesig van die bedreiging van die dorp verenig die twee kerkgenootskappe wat in die verlede vyandig teenoor mekaar was, en saam bestry hulle die vyand. Die kerkgebou word al hoe meer soos 'n fort; daar word toenemend uit die Ou Testament gepreek, en die gebod dat jy jou vyande moet liefhê, word steeds minder gehoor (205, 211). So

versprei die gewelddadigheid soos 'n aansteeklike siekte deur die dorp, en 'n kollektiewe skuld ontwikkel waarvan niemand volkome vry is nie.

Jannes, wat deur Kallas gedryf word om deel van die geweld te word – sowel die geweld teen sy skoonpa as die geweld teen die bouers van die dam – voel toenemend dat hy hom nie met die ontwikkelinge kan identifiseer nie. Uiteindelik verkry hy die innerlike selfstandigheid en die moed om hom tydens 'n kerkdiens teen die ophopende geweld uit te spreek. Hy verkondig dan 'n alternatiewe godsdiens, een van vrede, wat kontrasteer met die gewelddadigheid van die Kerk: “Ons moes nie die brûe opgeblaas het nie [...] Jesus sê salig is die vredemakers,” betoog hy (214). As gevolg van sy pasifistiese standpunt word hy uit die dorp gedryf, en ten slotte word hy en sy seun Bas deur die soldate van die regering doodgeskiet.

Uit hierdie uiteensetting wil dit voorkom asof die gebeure op 'n hooplose einde afstuur. Geweld wek geweld, diegene wat hul van die geweld distansieer word uit die weg geruim, die slagoffer van gesinsgeweld neem uiteindelik haar eie lewe. Tog is die hoofkarakter Jannes se van nie verniet Hoop nie, want dit is 'n verhaal waarin hoop die laaste woord het. Die verhaal begin met die einde, waar Jannes op die punt is om te sterwe, waar hy op sy lewe terugkyk en sy verlede tot verhaal vorm. Hierin is alreeds die eerste punt van hoop, dat hy daarin slaag om sy lewe tot verhaal te orden. Dit is 'n verhaal met 'n betekenisvolle ontwikkeling, waarin Jannes gelouter word en vry kom van die gewelddadigheid wat so vernietigend op die hele gemeenskap inwerk. Sodoende word hy (sowel as sy seun Bas) beelddraers van Christus die verworpene, gekruisig as gevolg van sy boodskap van liefde en vrede, maar triomfantelik oor die dood.

Jannes se lewensverhaal eindig dan ook met 'n duidelike hemelse dimensie. Hy word deur engele ontmoet; hy sien Jesus se refleksie; en hy ervaar 'n wedergeboorte waarin hy opgeneem word in 'n kosmiese eenheid, waarin die ganse heelal vernuwe en gesuiwer word. Die feit dat die verhaal begin met sy lewenseinde, waar hy engele ontmoet, en uiteindelik na hierdie punt terugkeer, beteken dat die hele verhaal as 't ware omraam word deur 'n boodskap van hoop.

Dit is egter nie slegs aan die einde van sy lewe dat Jannes engele ontmoet nie. Reeds by sy geboorte, in kontras met sy afwesige vader, is daar 'n vreemdeling wat opdaag, 'n hemelse besoeker wat oor sy lewe die wag hou. Ook sommige van die karakters wat hom in sy lewe tot troos dien, kan beskou word as engele in aardse gedaante – karakters soos die lorrieman wat hom oplaai wanneer hy, op soek na sy suster Greta wat die huis verlaat het, reddeloos verlore voel (85).

Daar loop dus twee kontrasterende drade deur die roman. Aan die een kant is daar 'n siklus van geweld en vernietiging, ook selfvernietiging; aan die ander kant is daar tekens van hoop. Die hoop word meegebring deur die moontlikheid van genade en vergiffenis, wat bevryding uit die noodlotsgang van geweld en vernietiging bring. Myrte se selfmoord, wat in die kerk as 'n doodsonde beskou word, val tog nie buite die genade nie, is Jannes se slotsom (109), want “God se genade is altyd groter as wat 'n mens dink” (210). Wat sy eie pyn betref: Deur sy pa te vergewe, kan hy die skade uitwis

wat sy pa hom aangedoen het, want “net wat vergewe word, kan vir ewig uitgewis word” (29).

In ’n onderhoud wat ek met Louis Krüger gevoer het, en wat op *LitNet* gepubliseer is, het hy ’n opmerking gemaak wat hier ter sake is. Ek haal aan:

Die religieuse perspektief bring ’n deurbreking van so ’n uitsigloosheid. Selfs dit bring egter nie ’n literêre oplossing nie; maar dit bring ’n finale positiewe noot, die besef dat ons deel is van ’n groter geheel, en die groter geheel staan in die teken van liefde, goedheid, barmhartigheid, suiwerheid.

Hierdie siening spreek baie duidelik uit die vergestaltung van die temas van trauma en religie in *Wederkoms*. Die einde is die finale positiewe element wat die hele verhaal ’n ander toon en strekking gee. ’n Tweede opmerking in dieselfde onderhoud is ook hier ter sake: “Die belangrikste ding in die lewe is om die sigbare aan die onsigbare te verbind, om deur die sigbare dinge tot die onsigbare te kom.”

Die verbinding van die sigbare aan die onsigbare kom tot uiting in die simbolies-allegoriese struktuur van die roman. Ek wys net op ’n paar simboliese elemente. Die van “Hoop” spreek vanself; “Jannes” dui op Johannes, die skrywer van die apokaliptiese boek Openbaring; sy pa se naam “Adam” wys op die sondeval, wat verband hou met die kollektiewe skuld wat die gemeenskap besmet. Uiteraard belangrik in hierdie verband is die rivier wat deur die dorp loop – dit verwys na die rivier in die Godstad, beskryf in Openbaring 22:1-2, wat lewe en genesing bring (ook na dieselfde tipe rivier in Esegël 47:1-12). Dit is by die rivier dat Jannes en Myrte mekaar ontmoet en waar hulle gereeld bymekaarkom – simbolies van die gedagte dat hulle liefdesverhouding vanuit die hemel bestem is. By die rivier, wanneer hy vis met ’n fuik vang, ontdek hy ’n ander, misterieuse wêreld: “Hy verbeel hom dat hy die fuik uit ’n heel ander wêreld, ver weg en diep onder die oppervlak, optrek.” (126).

Wanneer die regering die rivier wil opdam, wil hulle van ’n lewegewende stroom ’n vernietigende vloed maak. Hierdie vernietiging het egter nie die laaste woord nie, want daar is in die roman ’n suggestie van ’n ander uiteindelijke vloed, ’n suiwerende vloed, teken van ’n kosmiese hergeboorte waarin die aardse en die hemelse, die tydruimtelike en die eindelose, finaal met mekaar verbind sal word.

5. Slot

Die doel van die voorafgaande uiteensetting was om, deur die ondersoek van die verbinding van trauma en religie, nuwe moontlikhede voor te stel waarop na die Afrikaanse literatuur gekyk kan word, en om te wys op verwaarloosde skakels in die vergelykende studie van die Afrikaanse en die Nederlandse literatuur. Die siening van trauma omvat in hierdie artikel die diepe verwonding deur ’n gewelddadige oortreder, ’n verwonding wat diep in die onderbewuste sy letsels laat, soos wat ons in *Wederkoms* vind, sowel as die traumatiese verlies van ’n singewende narratief, soos wat ons in al

drie die bespreekte werke vind. Trauma word dus ondersoek vanuit die gesigspunt van traumatiese betekenisverlies en betekenisgewing, van verwonding sowel as heling van die gees, en van die rol wat religie in die proses speel. Literatuur is ten nouste verbonde aan 'n kernaspek van menswees, naamlik die soeke na betekenis en die traumatiese verlies daarvan. In hierdie bemoeienis met betekenis speel die religie, in 'n verskeidenheid gestaltes, steeds 'n wesenlike rol.

Universiteit Kaapstad

Bronnelys

- Ankersmit, Frank.** 2007. *De sublieme historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Caruth, C.** 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- De Wit, Theo.** 2012. Land zoekt verhaal: Het traumatische afscheid van Nederland gidsland. In: Ester, Hans *et al.* *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: SunMedia: 167-180.
- Ester, Hans, Chris N. van der Merwe en Etty Mulder** (red.). 2012. *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch/Hilversum: SunMedia/Verloren.
- Etty, Elsbeth, Marja Pruis, Kester Freriks, Jeroen Siebelink, Rob Schouten en Jos Borré.** 2006. *En hadde de liefde niet: Beschouwingen over Knielen op een bed violen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Eugelink, L.** 2007. *“niets in mij gelooft dat”: Over religie in de moderne Nederlandse literatuur*. Kampen: Ten Have.
- Freriks, Kester, Jeroen Koolbergen et al.** 1983. *Over God*. Amsterdam: Tabula.
- Goedegebuure, Jaap.** 2010. *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*. Nijmegen: Vantilt.
- Harris, Rendel.** 1916. *Picis who is also Zeus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hermans, F.** 2010. *Trauma en beschaving: Een historisch-sociologisch onderzoek naar de opkomst en verbreiding van de zorg voor slachtoffers van schokkende gebeurtenissen*. Dieman: Stichting Arq.
- Koster, E. en W. Stoker.** 2009. *Roman en religie: Bespiegelingen over godsdienst in “Knielen op een bed violen”*. Zoetermeer: Meinema.
- Krüger, Louis.** 2009. *Wederkoms: Die lewe en geskiedenis van Jannes Hoop*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- MacIntyre, Alasdair.** 1981. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
- Otten, Willem Jan.** 2008 [2004]. *Specht en zoon*. Amsterdam: Maarin Muntinga (Rainbow Pockets).

- Ricoeur, Paul.** 1988 [1985]. *Time and Narrative, Volume 3*. Vertaal deur Kathleen Blamey en David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul.** 1991. Life: A Story in Search of a Narrator. In: Valdés, Mario (red.). *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: University of Toronto Press: 425-437.
- Siebelink, Jan.** 2009 [2005]. *Knielen op een bed violen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van der Kolk, Bessel A. en O. van der Hart.** 1995. The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: Caruth, C. (red.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 158-182.
- Van der Merwe, Chris N.** 2007. *Narrating our Healing: Perspectives on Working through Trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Van der Merwe, Chris.** 2011. Onderhoud met Louis Krüger. www.litnet.co.za.
- Van der Merwe, Chris N.** 2012. Om te skryf oor die onbeskryflike: Verlies en mistieke verlange in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. Aanvaar vir publikasie deur *Literator*.
- Versteeg, Wytse.** 2012. De afgrondervaring: Trauma tussen aporie en passage. In: Ester, Hans et al. *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: SunMedia.

Note

1. Goedgebuure gaan slegs in op veranderinge in beskouings oor religie vanaf 1960 tot 2010; dit gaan dus nie oor, byvoorbeeld, die stryd tussen die digters van die 1880's en die dominee-digters nie.
2. Vergelyk Van der Merwe (2012).
3. Van der Merwe (2007), insonderheid hoofstukke 1 en 4; Ester (2012), veral die inleiding.
4. Hierdie roman het ook in Nederlands verskyn, maar in 'n onderhoud wat ek vir *LitNet* met Louis Krüger gevoer het, het hy verklaar dat hy altyd eerste in Afrikaans skryf; daarna word dit in Nederlands vertaal.
5. Etty et al. (2006); Koster en Stoker (2009).
6. Sy naam herinner daaraan dat die speg met Zeus verbind word, die Griekse God-die-Vader. Volgens Rendell Harris (1916) het die aanbidding van Zeus begin met die geloof dat die donderweer 'n voël is, 'n "Red-headed woodpecker" – "woodpecker" is die Engels vir "specht", Afrikaans "speg". Hierdie "Red-headed woodpecker" is, volgens Harris, die "Picus who is also Zeus" (Harris 1916: vi; *picus* hoort tot die speg-familie).
7. Die Amerikaanse wese is "mink" in Engels.
8. Dit beteken "gelukkige oorwinnaar".

Riglyne vir outeurs:

Manuskrip vir T.N&A uit die volgende onderdele:

- U naam, adres, telefoon, faks-nommer en e-po adres op 'n afsonderlike bladsy.
- 'n Uitdruk van die artikel (in drievoud).
- Genommerde illstrasies, indien benodig, met duidelike aanduiding van waar hulle in die teks geplaas moet word.

Aanwysings vir die artikel self:

- Bydraes kan in Afrikaans, Nederlands, Duits of Engels geskryf word.
- Gebruik die geldende spelling van hierdie tale.
- Na die titel van die artikel volg 'n samevatting van maksimaal 150 woorde. Die samevatting behoort in Afrikaans of Nederlands te wees indien die artikel in Duits of Engels geskryf is.
- Moenie afkortings gebruik nie (skryf "onder meer", nie "o.m." nie).
- Laat die eerste reël van 'n paragraaf inspring, behalwe na 'n opskrif.
- Laat langer aanhalings inspring, en onderskei hulle deur middel van witreëls van die res van die teks.
- Vervys na notas met behulp van syfers in boskrif.
- Gebruik by aanhalings dubbele aanhalingstekens (" ") behalwe by aanhalings binne aanhalings (" ' ").
- By aanhalings val die leesteken slegs binne die aanhalingstekens wanneer dit deel vorm van die aanhaling.
- Die publikasie waarna in die artikel verwys word, verskyn agteraan in 'n bibliografie.
- Gebruik by voorkeur die Harvard-sisteem van titelbeskrywing en verwysing.
- Verwysings in die teks word aangedui deur die name van outeur(s), jaar van publikasie en bladsynommer(s) tussen hakies te plaas. Byvoorbeeld: (Lijphart-Bezuidenhout 1984: 40-42).
- Titelbeskrywing in die bibliografie aan die einde van die artikel (titels in alfabetiese en kronologiese volgorde):

Groeneboer, Kees. 1993. *Weg tot het Westen: het Nederlands voor Indië: een taalpolitieke geschiedenis*. Leiden: kitlv Uitgeverij.

Lijphart-Bezuidenhout, Tr. 1984. Thomas François Burgers - *Toneelen, Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans*, 2 (1): 38-56.

Disket:

- Lewer 'n disket in met die definitiewe teks van die artikels; dit wil sê, nadat enige kritiek verwerk is.
- Skryf die naam van die gebruikte woordverwerkingspakket op die disket. T.N&A gee voorkeur aan die Richttext (rtf) formaat. Ander formate sal sover moontlik konverteer word.
- Hou 'n oorspronklike kopie.

Redaksionele Beleid:

Alle bydraes word anoniem op geskiktheid van publikasie beoordeel deur ten minste twee beoordeelaars, onafhanklik van die T.N&A redaksie. Die kopiereg van artikels gepubliseer in T.N&A berus by die redaksie.

Menings wat in T.N&A uitgespreek word, hoef nie noodwendig deur die redaksie gedeel te word nie.



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.