

Die konstruksie van die vroulike subjek in die oeuvres van enkele Afrikaanse vrouedigters sedert 1970

Petronella (Ronel) Retief



Proefskrif ingelewer ter vervulling van die vereistes vir die graad Doktor
in die Lettere in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte aan die
Universiteit van Stellenbosch

Promotor: Prof Louise Viljoen

November 2005

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantervore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:

Datum:

OPSOMMING

Die konstruksie van die vroulike subjek in die poësie van Afrikaanse vrouedigters sedert 1970 word aan die hand van die oeuvres van Sheila Cussons, Ina Rousseau, Wilma Stockenström en Antjie Krog ondersoek. As teoretiese raamwerk word die werk van drie Franse feministe, naamlik Julia Kristeva, Hélène Cixous en Luce Irigaray gekies, onder andere vanweë hul gemoeidheid met die strukturende rol van taal by die konstruksie van subjektiwiteit. Ten einde die terrein verder af te baken, word daar spesifiek gefokus op die rol van die moeder-dogterverhouding, soos dit in die werk van hierdie drie vroue neerslag vind. Dit gaan naamlik nie bloot om die biologiese moeder-dogterverhouding nie, maar ook oor die posisie wat vroue inneem ten opsigte van die "plek van die moeder", asook die wyse waarop die verhouding met die moeder se liggaam herkenbaar word in vroulike skrywing. Die vraag word gestel of daar wel 'n duidelik herkenbare vroulike subjek in die oeuvres van die vier Afrikaanse vrouedigters aanwesig is en, indien wel, of hierdie vroulike subjek die potensiaal het om die heersende patriargale bestel te destabiliseer of selfs te ondermyn.

ABSTRACT

The construction of the female subject in the poetry of Afrikaans women poets since 1970 is examined with reference to the oeuvres of Sheila Cussons, Ina Rousseau, Wilma Stockenström and Antjie Krog. The work of three French feminists, namely Julia Kristeva, Hélène Cixous and Luce Irigaray, is selected as the theoretical framework, because of, amongst other reasons, their attention to the structuring role which language plays in the construction of subjectivity. In terms of defining the scope more precisely, there is a specific focus on the role of the mother-daughter relationship, as reflected in the work of these three women. This focus examines not only biological mother-daughter relationships, but also the stance which women adopt regarding the "place of the mother", as well as the way in which the relationship with the mother's body emerges in the writing of women. The question is posed whether there is indeed a clearly identifiable feminine subject in the oeuvres of the four Afrikaans women discussed and, if so, whether this feminine subject is potentially capable of destabilising or even subverting the prevailing patriarchal order.

DANKWOORD

Hiermee 'n opregte woord van dank aan almal wat hierdie studie ondersteun het. Ek sonder graag die volgende persone en instansies uit:

prof Louise Viljoen, my promotor;
prof Hein Viljoen, die eksterne eksaminator;
dr Ronel Foster, die interne eksaminator;
personeel van die Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch;
personeel van die Nederlandse Onderzoekschool Vrouwenstudies, Universiteit van Utrecht;
personeel van die JS Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch; en
my werkgever, die Universiteit van Stellenbosch, vir die toestaan van studieverlof.

Ek erken ook graag die volgende instansies vir die befondsing van die studie, plaaslik, sowel as in Nederland:

die Departement Afrikaans en Nederlands, US;
die Harry Crossley-beursfonds;
die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling (tans die Nasionale Navorsingstigting);
die Stellenbosch 2000-fonds, US;
die Stichting Studiefonds, NZAV, Amsterdam;
die Van Ewijk-stichting.

(Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe gekom is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan enige van die bogenoemde instansies toegeskryf word nie.)

My opregte dank aan familie, vriende en kollegas wat my in 'n persoonlike hoedanigheid ondersteun het vir die duur van die studie (en langer), en in die besonder:

my man, Niel, en my seuntjie, Daniel, vir hul onvoorwaardelike liefde en baie geduld;
my broer, Christiaan, en my suster, Anina, vir hul vertrouwe in my vermoëns;
my vriendin, Lindi, vir haar opregte belangstelling, aanmoediging en intellektuele bydraes;
my pa, Budgie, vir sy voorbeeld as akademikus en entoesiasme oor 'n dissipline ver verwyderd van sy eie, sowel as vir sy volgehoue emosionele en ook finansiële ondersteuning; en
my ma, Makkie, aan wie ek in liefde en met groot waardering hierdie proefskrif opdra, vir al haar opofferings en die onselfsugtige wyse waarop sy verkillende rolle moes vervul ten einde hierdie studie vir my moontlik te maak.

If you want to understand any woman you must first ask about her mother and then listen carefully.

Anita Diamant, *The Red Tent*

INHOUD

HOOFSTUK 1

Inleiding	1
1.1 Probleemstelling.....	1
1.2 Metodologie	3
1.2.1 Feminisme	5
1.2.2 Franse feminisme	8
1.2.2.1 Psigoanalise.....	13
1.2.2.2 Julia Kristeva.....	20
1.2.2.3 H�el�ene Cixous	26
1.2.2.4 Luce Irigaray	32
1.2.3 Die moeder-dogterverhouding	42

HOOFSTUK 2

Sheila Cussons – Poësie geput uit ondertaalse bronne	53
2.1 Taal van (nabyheid aan) die moeder se liggaam.....	55
2.2 Sprokies en mites van (deur/oor) die moeder.....	72

HOOFSTUK 3

Ina Rousseau – 'n Verkenning van die moeder (natuur)-dogterverhouding	92
3.1 "Moeder natuur" in die Rousseau-oeuvre – 'n kritiese blik op bestaande lesings....	94
3.2 Die man as die bewaker van die patriargie, die vrou en moeder (natuur) – 'n Oedipale driehoek?.....	100
3.3 Die moeder (natuur)-dogterverhouding met die man as implisiete gegewe op die agtergrond.....	124

HOOFSTUK 4

Wilma Stockenström – Afwykende vroulike gestaltes	139
4.1 Die gestalte(s) van die vroulike (sprekende) subjek: die vrou as "uiterste mens" .	143
4.2 Die gestalte(s) van die vroulike (sprekende) subjek: die "monsteragtige" vrou	156

HOOFSTUK 5

Antjie Krog – Poësie van die (moeder se) liggaam	182
5.1 Die dogter se verhouding met haar biologiese moeder	187

5.2	Die vroulike subjek se verhouding tot die "plek van die moeder"	202
5.3	(Be)skrywing van die (moeder se) liggaam	241

HOOFTUK 6

Samevatting	266
--------------------------	-----

Bronnelys	270
------------------------	-----

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Probleemstelling

In hierdie studie word die konstruksie van die vroulike subjek in die Afrikaanse poësie van sekere prominente vrouedigters sedert 1970 ondersoek. Die doel van die studie is, onder andere, om vas te stel tot watter mate die seksuele revolusie, soos dit in Amerika en Europa voorgekom het, 'n invloed op die werk van die Afrikaanse vrouedigter gehad het. Daar sal 'n poging aangewend word om te bepaal of sy inderdaad, soos daar in die verlede beweer is, "'n oorwegend konserwatiewe siening van vrouwees" (Marais 1988:42) huldig en of daar intussen, bewustelik of onbewustelik, 'n "nuwe" vroulike subjek ontwikkel het wat nie net onafhanklik van die tradisionele patriargale denkstrukture gestalte kry nie, maar dalk selfs dié denkstrukture omverwerp.

Vir die doel van hierdie studie word daar spesifiek gefokus op die poësie van Sheila Cussons, Wilma Stockenström en Antjie Krog (al drie het in 1970 gedebuteer), en ook Ina Rousseau (sy het in 1954 gedebuteer en na 'n lang stilte eers weer in 1970 begin publiseer). Die keuse om juis die poësie van 'n groep vrouedigters te ondersoek wat in die sewentigerjare prominensie verkry het, berus, onder andere, op die stelling dat "die grootste en in hoë mate die belangrikste konstituent van die Afrikaanse poësie sedert sewentig die werk is van vrouedigters" (Spies 1999:12). Bezuidenhout (2005:7) sluit hierby aan as sy in haar doktorsale studie *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse taalgebiede* beweer dat "[s]krywende vroue [...] veral sedert die sewentigerjare daarin slaag om uit hul voorheen gemarginaliseerde posisie in die literêre kanon te beweeg, en naas die manlike digters 'n beduidende en selfs leidende rol te begin speel". Van Niekerk (1999:308) wys daarop dat daar in die sewentigerjare, wat die Afrikaanse letterkunde in die breë betref, 'n geweldige toename in vroueskrywers is "wat hul toenemende bewustheid van ras-, geslags- en klaskonflikte esteties in hul skeppende werk invleg". Teen die einde van dié dekade vind die land se politieke spanning toenemend neerslag in die werk van vroueskrywers en tesame met hierdie groter politieke bewussyn ontwikkel daar ook 'n geslagspolitiek in hul werk. Sedert die sewentigerjare het vroueskrywers hulle ook toenemend teen patriargale onderdrukking begin uitspreek. Hoewel die tagtigerjare hoofsaaklik deur manlike skrywers oorheers word, is dit in die daaropvolgende dekade "meestal vroue wat die belangwekkende

tekste produseer en literêre pryse verower" (Van Niekerk 1999:308). Die letterkunde van die jare negentig word, onder andere, gekenmerk deur "'n bewustheid van die vroulike liggaam vermeng met 'n bewussyn van vroulike ervaring" (Van Niekerk 1999:309). Hoewel vroue, in die Afrikaanse poësie in die geheel gesien, steeds nie dieselfde verteenwoordiging geniet as mans nie, het die hoë gehalte en invloed van die werk van Sheila Cussons, Ina Rousseau, Wilma Stockenström en Antjie Krog vir hulle 'n prominente plek in die kanon van die Afrikaanse letterkunde verseker. Hoewel ander vrouedigters, soos Lina Spies, Marlise Joubert en Jeanne Goosen ook in die vroeë sewentigerjare gedebuteer het, is dit Cussons, Rousseau, Stockenström en Krog wat met die verwerwing van die gesogte Hertzog-prys vir hul poësie, hul posisie onder die gerekende Afrikaanse digters verder verstewig het (Viljoen 2001:53). In die ondersoek na die konstruksie van die vroulike subjek, sal daar spesifiek na geselekteerde gedigte in die oeuvres van dié vier vrouedigters gekyk word.

Die jare sewentig is egter nie net vir die Afrikaanse vrouedigter van belang nie, maar ook vir vroueskrywers wêreldwyd. Feministiese kritici het uit die staanspoor hoë verwagtinge van tekste deur vroueskrywers gehad. Hierdie verwagtinge was gebaseer op die idee van gelykheid (vroue skryf net so goed as mans), asook op die idee van verskil (vroue skryf oor 'n ander wêreld van andersoortige emosies en ervarings, en hierdie unieke wêreld moet tot uitdrukking gebring word). In haar essay "A Manual for Self-defence: Feminist Literary Theory" (1993) vestig Meijer die aandag daarop dat die behoefte aan tekste oor die "werklike" ervarings van vroue teen ongeveer 1975 vervul word met die verskyning van 'n groot aantal geromantiseerde outobiografieë deur vroueskrywers soos Lisa Alther, Marilyn French, Marie Cardinal en Verena Stefan, waarin die lewens van eietydse vroue gestalte kry. So gou as wat hierdie genre gevestig geraak het, begin vroueskrywers wegbeweeg van die skryf van realistiese tekste waarin sake op 'n konvensionele wyse beskryf word soos wat dit werklik is¹, en skryf hulle toenemend utopiese, avant-garde of absurde tekste. Vroue soos Adrienne Rich, Fay Weldon, Margaret Atwood en Christa Wolf verwerp ook die versigtige skryfwyse van hul voorgangers wat tot elke prys neutraliteit ten opsigte van geslag in hul tekste probeer handhaaf het. Meijer (1993:32) skryf in dié verband: "On an international basis the 1970's were the cradle of a new generation of female authors, who for the first time unmistakably 'write as a woman'".

¹ Hierdie definisie van realistiese tekste stem ooreen met die Hongaarse kritikus en estetikus Georg Lukács (1963:23) se siening dat die term realisme na kuns en literatuur verwys wat ten doel het om "a truthful reflection of reality" daar te stel.

Vir die doel van hierdie studie is dit betekenisvol dat die sewentigerjare nie slegs in die geval van tekste deur Afrikaanse vroueskrywers as 'n bloeitydperk beskou kan word nie, maar ook op internasionale vlak gekenmerk word deur 'n toename in literatuur deur vroue. Die feit dat dié internasionale tendens ook in die Afrikaanse letterkunde aangetref word, laat die vraag ontstaan of Afrikaanse vroueskrywers – en vir die doel van hierdie studie, spesifiek vrouedigters – soos hul internasionale eweknieë, naas die beskrywing van die vroulike ervaringswêreld, dus ook 'n duidelik herkenbare vrouestem laat hoor wat sigself onderskei van die neutrale skrywerstemme van hul vroulike voorgangers.

1.2 Metodologie

Die leesstrategie wat gevolg word by die analise van die gedigte wat vir die doel van hierdie studie geselekteer is, kan beskryf word in terme van die "hermeneutics of suspicion", aangesien daar elemente in die tekste gesoek en gevind word wat nie noodwendig deur 'n ander soort lesing uitgewys word nie. Die Franse filosoof Paul Ricoeur onderskei tussen 'n "hermeneutics of faith" wat daarop gerig is om die betekenis van 'n teks intak te hou en 'n "hermeneutics of suspicion" wat ten doel het om die onderliggende betekenis wat verskuil is binne 'n teks na vore te bring (Josselson 2004:1). Laasgenoemde leesstrategie, wat Moi (1994:24) "reading against the grain" noem, illustreer hoe die konflik tussen leser en outeur/teks die aannames wat onderliggend is aan 'n literêre werk kan blootlê. Die leser se reg tot 'n bepaalde standpunt wat van die outeur se aanvanklike bedoeling met die teks kan verskil, word erken en die hiërargiese opposisie van teks/leser word ondermyn. Hierdie leesstrategie is ook daarop gemik om te verhoed dat die leser met rigiditeit en selfvoldaanheid met die teks omgaan en die betekenis van die teks probeer vaspen. Die leser moet dus nie net suspisies wees oor dit wat in die teks weergegee word nie, maar ook daarop bedag wees dat eie vooroordele en sekerhede die interpretasie van die teks in 'n bepaalde rigting kan stuur. 'n Leesstrategie wat gekenmerk word deur suspisie vermy enersyds die verabsoluttering van die teks en andersyds die verabsoluttering van die leser wat tot 'n openheid vir voortdurende betekening aanleiding gee. Robinson (1995:17) kritiseer hierdie leesstrategie as synde te oop:

Ricoeur's hermeneutics of suspicion is [...] in fact too open and functions as an eternal hermeneutical circle, and fails to realize that hermeneutical procedures may be developed that lead not to an endless circle, but a spiral, where in principle a determinative meaning, coincident with the author's intended meaning, may justifiably be sought and found.

Dit is egter juis hierdie "perpetual and inescapable openendedness" (Robinson 1995:21) wat 'n "hermeneutics of suspicion" aantreklik maak vir die gedig-analises binne die konteks van hierdie studie; daar word doelbewus wegbeweeg van die gedagte dat 'n teks eenduidig is en dat daar dus slegs een geldige of "ware" interpretasie van 'n bepaalde gedig moontlik is. Moi (1994:25) wys daarop dat hierdie leesstrategie by uitstek geskik is vir die feminisme se politieke doelwitte, aangesien dit die gedagte teengaan dat die leser die passiewe/vroulike ontvanger van 'n outoritêre ("*authoritarian*") diskoers is.

By die ondersoek na die konstruksie van vroulike subjektiwiteit aan die hand van geselekteerde gedigte van Cussons, Rousseau, Stockenström en Krog, word daar 'n keuse gemaak om te fokus op die moeder-dogterverhouding. Dit gaan egter nie in die eerste instansie om die moeder-dogterverhouding as tematiese gegewe binne die oeuvres van hierdie vier vrouedigters nie, maar eerder om 'n verkenning van die verhouding aan die hand van die wyse waarop dit hanteer word binne die feministiese diskoers, met spesifieke verwysing na die werk van drie Franse feministe, naamlik Julia Kristeva, Hélène Cixous en Luce Irigaray. Ter inleiding tot die oorsigtelike bespreking van elk van dié Franse vroue se werk hieronder, word daar kortliks gekyk na die feminisme in die breë, asook die sogenaamde Franse feminisme as die konteks waarbinne hierdie drie vroue hul teorieë ontwikkel. Daar word ook vlugtig stilgestaan by die psigoanalise van Freud en Lacan, wat tot so 'n mate neerslag vind in die werk van Kristeva, Cixous en Irigaray, dat daar soms ook na hulle verwys word as psigoanalitiese feministe (Todd 1988:51).

Binne die konteks van hierdie studie word daar gefokus op verskeie strategieë wat deur die Franse feministe aangewend word ten einde die patriargale simboliese orde (waarop daar later uitvoerig ingegaan sal word) te ondermyn. Hierin is egter 'n kontradiksie opgesluit, aangesien 'n studie van dié aard juis uitgelewer is aan hierdie simboliese orde. Terwyl die subversiewe potensiaal van die moeder-dogterverhouding in die poësie van die geselekteerde vrouedigters ontgin word, staan die ondersoek self volledig onder die Wet van die Vader.

1.2.1 *Feminisme*

In dié studie, wat nie net met vroueskrywers gemoeid is nie, maar veral ook met die vroulike subjek in tekste deur vroueskrywers, word 'n feministiese² teoretiese benadering as verwysingsraamwerk gekies, waarbinne die tekste geanaliseer kan word. Daar word spesifiek verwys na 'n feministiese teoretiese benadering, omdat daar binne die feminisme 'n verskeidenheid perspektiewe en standpunte onderskei kan word wat dikwels, ten spyte van hul interaksie met mekaar, ook teenstrydighede bevat. In die literatuur wat spesifiek met feministiese denke gemoeid is, bestaan daar byvoorbeeld die neiging om van "feminismes" te praat, wat illustreer dat daar nie een homogene feministiese denkrigting is nie. Vergelyk in dié verband die titel van Warhol en Herndl se bloemlesing *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism* (1993), en Marks en De Courtivron se *New French Feminisms* (1981), asook die stelling deur Andermahr, Lovell en Wolkowitz (1997:76) in *A Concise Glossary of Feminist Theory*: "Historically there have been many feminisms, variously grounded", gevolg deur verwysings na, onder andere, swart feminisme, kulturele feminisme, lesbiese feminisme, radikale feminisme, liberale feminisme, Marxistiese feminisme,

² Daar word gekies vir 'n feministiese eerder as 'n gender-benadering, aangesien laasgenoemde benadering 'n duidelike onderskeid impliseer tussen die begrippe manlikheid/vroulikheid ("masculinity"/"femininity") wat kultureel bepaal word, en manlik/vroulik ("male"/"female") wat op biologiese geslag dui, en hierdie onderskeid nie slaafs in dié studie gehandhaaf word nie. In Engels word daar gewoonlik verwys na "sex" en "gender" om hierdie onderskeid te verwoord. Vir die doel van hierdie studie sal die term "geslag" by voorkeur gebruik word. Daar sal slegs by uitsondering van die term "gender" gebruik gemaak word om kultureelgedefinieerde geslagsrolle aan te dui waar dit nie spesifiek om die werk van die Franse feministe of die toepassing daarvan op die werk van die vier onderhawige Afrikaanse vrouedigters gaan nie.

Die konsep gender is aanvanklik by navorsing in die biologie, linguistiek en sielkunde gebruik, en het deur die toedoen van Simone de Beauvoir met die publikasie van *The Second Sex* (1949) binne die feminisme neerslag gevind. 'n Sentrale gegewe in De Beauvoir se werk is haar kritiek teen die naturalistiese of biologies bepaalde argumente vir die minderwaardigheid en gevolglike onderdrukking van vroue. Deur klem te lê op die aandeel van die geskiedenis, tradisies en kultuur in die kondisionering van vroue in minderwaardige rolle binne die samelewing, tref De Beauvoir 'n onderskeid tussen 'n persoon se natuurlike geslag en die kulturele gender-rolle wat 'n persoon speel. Sy dring aan op dieselfde regte vir vroue as wat mans geniet op grond van hul geslag. De Beauvoir se seks/gender-onderskeid en haar program vir die emansipasie van vroue deur die beperkinge wat hulle opgelê word as gevolg van hul geslag te transendeer, het die weg gebaan vir die tweede feministiese beweging ("second wave feminism") wat in die sestigerjare, onder andere, die oortuiging "anatomy is not destiny", gepropageer het (Braidotti 1994: 264).

Hoewel die neiging binne feministiese kringe steeds bestaan om die verskille tussen die geslagte te minimaliseer en voorkeur te gee aan die begrip gender, word die gebruik van dié konsep ook wyd gekritiseer. Andermahr, Lovell en Wolkowitz (1997:85) skryf hieroor: "The concept of gender has been criticised on the grounds that the gendering of people, actions and things within cultures is always implicated in differences other than those of sex. There is a powerful case that masculinity and femininity are constructed not alongside 'race' and class, ethnicity and nationality, but in and through these and other distinctions." Op grond hiervan word die noodgedwonge van die seks/gender-onderskeid toenemend deur sekere feministe bevraagteken. Ook feministe wat met liggaamlike of lyflike feminisme ("corporeal feminism") identifiseer (soos die drie Franse teoretici Luce Irigaray, Hélène Cixous en Julia Kristeva met wie hierdie studie gemoeid is), verkies om nie die seks/gender-onderskeid te tref nie (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997:85), aangesien hulle nie daarin geïnteresseerd is om die biologiese verskille tussen die geslagte te probeer onderspeel nie, maar juis 'n feminisme gebaseer op verskil bedryf. Irigaray (1985f:303,320), byvoorbeeld, maak gebruik van die konsep "morfologie" waardeur sy die geslag/gender-onderskeid verplaas ("displace").

materialistiese feminisme, radikale feminisme en sosialistiese feminisme, om slegs enkele "feminismes" wat aan bod kom, te noem. Ten spyte van hierdie verskille in feministiese denke en selfs die verzet teen die term "feminisme" deur sommige groepe wat met die emansipasie van die vrou gemoeid is, wys Andermahr, Lovell en Wolkowitz (1997:77) daarop dat talle vroue onder die vaandel van die feminisme hulle begin beywer het vir sosiale transformasie. Die feminisme het reeds 'n ryk bydrae tot sosiale en kulturele kritiese teorie en politieke praktyk gemaak, wat weer 'n groot impak het op die daaglikse aannames wat die rondte doen in die sosiale omgang tussen mense en in die media.

Hoewel daar nie werklik gepraat kan word van die "begin" van die feminisme nie, aangesien daar nie 'n beginpunt is vir die verzet wat deur die eeue by vroue voorgekom het nie (Braidotti 1991:151), en daar reeds van die "advocacy of the rights of women" (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997:76) sprake was in die middel van die negentiende eeu, word daar tog dikwels na Simone de Beauvoir verwys as die moeder van die feminisme. Hierdie nieamptelike titel word aan haar toegedig na aanleiding van haar boek *The Second Sex* (1949). Dit is in hierdie teks dat daar vir die eerste keer verwys word na die vrou as "ander" (De Beauvoir 1957:xvi):

[S]he is simply what man decrees; thus she is called "the sex", by which is meant that she appears essentially to the male as a sexual being. For him she is sex – absolute sex, no less. She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute – she is the Other.

Die "ander" van Simone de Beauvoir se eksistensialistiese feminisme is dus nie 'n ander self nie, maar iemand waarvan die self ontken word ter wille van die sentrale subjek se eie ego (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997: 157).

"Woman-as-other" word dan ook 'n deurlopende tema binne die feminisme. So vind die Anglo-Amerikaanse feminisme van die sestigerjare ten nouste aansluiting by De Beauvoir se idees. Braidotti (1991:157) skryf soos volg oor die siening wat die feministe van die tweede feministiese beweging (sien voetnoot 2) huldig oor die vrou as "ander" binne 'n patriargale bestel:

Woman is other – excluded, alienated, denied, a blank screen onto which man projects his anguished terror of death, his contempt for, and fear of, all that is pre-rational and corporeal.

Hierdie vroue het hulle, onder andere, daarvoor beywer om sosiale en kulturele ongelykhede tussen mans en vroue uit die weg te ruim. Lourens (1992:24) beskryf hul bydrae as revolusionêr deurdat dit onder meer "die korreksie van valse sienings omtrent vrouwees, die herkanalisering van vroue se energie tot kreatiwiteit, die radikale herstrukturering van arbeid ten einde vroue in 'n regverdigte bedeling te laat deel [en] die herevaluering van die kerngesin as vernaamste instelling van die patriargie [...] en die huwelik" behels. Op die gebied van die letterkunde het die feministe van die tweede feministiese beweging kritiek uitgespreek teen die seksistiese stereotipering van vroue in tekste deur manlike en vroulike skrywers (vergelyk die versameling essays *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* wat in 1972 verskyn het onder die redaksie van Susan Koppelman Cornillon), en groot klem is geplaas op 'n herwaardering van tekste deur vroueskrifers waarin die ervarings van vroue gestalte kry. Sommige feministe van hierdie periode beywer hulle ook vir die totstandkoming van 'n eie literêre geskiedenis vir vroueskrifers en/of die inkorporering van tekste deur vroue in die tradisionele literêre geskiedenis (Meijer 1993:33-34; Todd 1988:25-30).

In die sewentigerjare tree daar 'n groep vroueskrifers, hoofsaaklik in Frankryk, na vore wat die fokus verskuif, weg van die beskrywing van die seksistiese stereotipering van die vrou in die letterkunde na die bevraagtekening van die konstruksie en onderliggende aannames van taal (Humm 1994:93). Verteenwoordigers van hierdie groep sluit in H  l  ne Cixous, Monique Wittig, Luce Irigaray, Cath  rine Clément en Julia Kristeva. Om hierdie skrywers as 'n "groep" te bestempel, is nie volkome akkuraat nie, aangesien hul filosofieë in talle opsigte van mekaar verskil. Een aspek van hul werk is egter gemeenskaplik, naamlik dat dié skrywers hulle by uitstek verdiep in die nadenke oor taal. Behalwe dat hulle besin oor taal en taalgebruik, kritiseer hulle ook die patriargale orde (Humm 1994:93). Todd (1988:1) skryf hieroor:

[The French] were dubious of any efforts at scrutinizing the surface manifestations of women's oppression; instead the usually hidden body, the unconscious, the deep structures of culture and language, were their data.

Een van die belangrikste vertrekpunte van hul werk is die gedagte dat daar 'n behoefte bestaan aan tekste wat nie bloot die vrou as die "ander" uitbeeld nie, maar eerder, in Braidotti (1991:238-239) se woorde, "the positive affirmation of female subjectivity" nastreef. Vir die doel van hierdie studie wat spesifiek met die konstruksie van die vroulike subjek in die letterkunde van vier Afrikaanse vrouedigters gemoeid is, word die werk van dié groep Franse feministe sodanig met die metodologiese raamwerk van hierdie ondersoek geïntegreer, dat dit

as 't ware die agtergrond vorm waarteen die geselekteerde Afrikaanse gedigte gelees word. Die vraag word, onder andere, gestel of die onderhawige vrouedigters ook daarin slaag om, soos dié Franse vroue, deur middel van taal 'n subversiewe vroulike subjek tot stand te bring in hul poësie, veral ook omdat hierdie genre by uitstek 'n taalbewustheid veronderstel. Ten einde dié vraag te beantwoord, moet daar kortliks kennis geneem word van die Franse feministiese beweging en die wyse waarop daar binne die konteks van die Franse feminisme met taal omgegaan word.

1.2.2 Franse feminisme

Die verwysing na die "Franse feminisme" is nie onproblematis nie. Virginia Woolf (1938:197) het geskryf: "[A]s a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world", waardeur sy haar afkeer van nasionalistiese afbakening te kenne gee. Tog is nasionaliteit een van die beginsels waarvolgens feministiese literêre denke gekategoriseer word. Lovell (1990:3) verdedig die afbakening van bepaalde internasionale denkrigtings op grond van nasionaliteit deur te wys op die belangrikheid van die historiese, politieke en intellektuele kontekste waarbinne bepaalde denkrigtings ontstaan:

The denial of national differences carries difficulties of its own. International movements such as feminism and socialism develop along significantly differentiated lines which can be related to specific historical, political and intellectual contexts.

Eagleton (1996:140) wys verder op die onderskeid wat gemaak moet word tussen die nasionaliteit van die kritikus en die "nasionaliteit" van die kritiese denke. Uit die aard van die saak is 'n idee nie die eiendom van 'n bepaalde land nie, maar idees kan tog verbind word aan bepaalde historiese en kulturele tradisies en ontwikkel word binne bepaalde geografiese kontekste.

Die term "Franse feminisme" is van toepassing op verskeie skrywers en literêr-teoretiese benaderings – van die psigoanalitiese tot die utopiese. Talle Anglo-Amerikaanse kritici het hul teleurstelling daarmee uitgespreek dat vertalings van Franse feministiese tekste oorheers word deur die werke van Julia Kristeva, Luce Irigaray en Hélène Cixous. Toril Moi (1989:107), byvoorbeeld, beklemtoon die feit dat daar talle ander Franse skrywers is, naas hierdie drie, wat hulle besig hou met belangrike feministiese kritiek. Tog bestempel sy self (1989:4) hierdie

drie vroue as "[the] three major French feminist theorists of the decade³". Humm (1994:93) druk haar sterk uit oor die bydrae van dié vroue tot die feministiese beweging in Frankryk, maar ook daarbuite, as sy aanvoer dat die idee van 'n "vrouetaal" ("woman's language") in literêre studies begin figureer het as gevolg van die werk van Kristeva, Irigaray en Cixous op die gebied van taal en subjektiwiteit.

Hierdie drie vroue deel met die (post)strukturealistiese psigoanalise Jacques Lacan die gedagte dat die strukture waarbinne ons die wêreld interpreteer en verstaan, gekodeer word in en deur taal. Deur op die prosesse van taal te fokus, veral op die verwerwing van taal deur die kind, poog hulle om die patriargale diskoers te dekonstrueer. Soos hul voorgangers in die sestigerjare, bou die Franse feministe ook voort op Simone de Beauvoir se teorieë ten opsigte van die vrou as "ander". Dié vroue glo dat vroulike taal onderdruk word – dit is die "ander" van sosiale en kulturele taalgebruik. Ten spyte van hul uiteenlopende beskouings ten opsigte van vroulikheid en manlikheid, en selfs die feminisme, het Kristeva, Cixous en Irigaray 'n aantal idees en tegnieke gemeen wat hulle onderskei van talle Anglo-Amerikaanse en ook ander feministiese kritici (Humm 1994:94).

Dit is nie vreemd dat die soeke na 'n vroulike taal in Frankryk begin het nie. In die Franse filosofie is taal altyd meer as bloot net van kulturele belang. Die Franse feministe word juis gekritiseer weens die feit dat hul werk 'n bepaalde voorkennis van die Europese filosofie (veral die werk van Marx, Nietzsche en Heidegger), die dekonstruksie-denke van Derrida en die psigoanalise van Lacan veronderstel by hul lesers. Moi (1994:96) koppel die ontoeganklikheid van hul werk, veral vir hul Anglo-Amerikaanse eweknieë, direk aan die intellektuele konteks waarbinne die Franse vroue werk as sy aanvoer: "French feminist theorists apparently take for granted an audience as Parisian as they are". Die skep van 'n vroulike taal deur die Franse feministe moet dus binne die konteks gesien word van die beoefening van filosofie in Frankryk, waar die transformatiewe krag van taal altyd deel is van die intellektuele agenda. Dit is dus te verstane dat die Franse feministe juis in en deur taal transformasie probeer bewerkstellig deur 'n vroulike taal as alternatief daar te stel vir konvensionele taal wat die patriargale orde reflekteer, selfs in spelling en uitspraak. Humm (1994:95) noem as voorbeeld die onderdrukking van die vroulike in Franse woorde waarvan die eind-"e" verswyg word: "femme".

³ Die dekade waarna Moi hier verwys, is die jare sewentig.

Kristeva, Cixous en Irigaray staan al drie fallosentriese⁴ taal teen, maar hulle visualiseer verskillende vorme van teenstand. Waaroor hulle wel saamstem, is dat taal die sentrale meganisme is waardeur mans die wêreld manipuleer. In navolging van Lacan, sien hulle taal as manlik bepaal, en kan hulle dit dus nie sonder meer vir hul eie skryfwyse gebruik nie. Die patriargale orde wat, volgens hulle, berus op 'n eensydige rasionalistiese benadering, sluit talle ander aspekte van menslike uitingsvorme uit. Cixous (1981:54) skryf: "Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic".

Die sleutelvraagstukke waarmee Kristeva, Cixous en Irigaray omgaan, het betrekking op die rol van taal in literêre tekste, op die spesifieke linguistiese voorstellings van manlikheid en vroulikheid, en op die vraag watter alternatiewe voorstellings gekonstrueer kan word. Die letterkunde staan sentraal in hierdie vrae, aangesien letterkunde dikwels beskou word as verteenwoordigend van drome en die onbewuste, as die verdigting van subjektiwiteit en as diskursiewe formuleringe wat ruimtes of momente bied waarin ander tipes subjektiwiteit na vore kan kom. Dit is dié Franse vroue wat, in 'n groter mate as enige ander groep kritici, die vraag stel: Hoe bring 'n mens vroulike subjektiwiteit tot uitdrukking, terwyl daar, tot op hede, geen literêre taal bestaan wat nié die tekens van manlike tradisie en patriargie toon nie (Humm 1994:96)?

Ten einde die vraag na die konstruksie van 'n vroulike subjek aan te spreek, het die Franse feministe argumente en skryfegnieke ontwikkel wat bekend geraak het as *écriture féminine*. In die werk van Héléne Cixous, wat deur Braidotti (1991:239) beskou word as "[i]ndisputably the main spokeswoman of *écriture féminine*", verwys dit na 'n eksperimentele en marginale skryfwyse, wat as synde vroulik gekarakteriseer word – daar word gefokus op die spesifisiteit van vroulike geslag en seksualiteit asook op die verhouding tussen seksualiteit en skryfstyl en -vorme. Hoewel die vroulike diskoers enersyds deur die fallosentriese simboliese orde onderdruk word, het dit ook die potensiaal om as kontrataal – wat tot stand kom wanneer vroue se fisieke begeertes of libido uitdrukking vind in geskrewe vorm – die patriargale orde omver te werp. Terwyl die Freudiaanse psigoanalise met verlies en kastrasie gemoeid is, word daar met *écriture féminine* gepoog om positiewe terme tot stand te bring: vroue se onbewuste drome, wense en fantasieë is die bron vir die Franse feministe se tekste (Braidotti

⁴ Die term fallosentrisme word ontleen aan die psigoanalise van Lacan (waaroor daar later in die hoofstuk uitgewei sal word) en verwys na die patriargale simboliese orde wat aan die fallus die status van primêre betekenaar toeken en dus manlikheid bevoordeel ten koste van vroulikheid. Volgens Lacan is die fallus nie dieselfde as die penis nie en word dit nie deur iemand besit nie; nietemin staan mans en vroue in verskillende verhoudings tot die fallus, as gevolg van hul asimmetriese posisies binne die simboliese orde (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997:163; Braidotti 1993:173).

1993:175). *Écriture féminine* is tipies daarop gemik om die opposisie tussen teoretiese en literêre of poëtiese skryfstyl te dekonstrueer, en kritiek en polemieks met fantasie en woordspeling te vermeng. (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997:60). Daar word voortgebou op Freud se gedagte dat die onbewuste uitdrukking vind in versteurings van sintaksis ("slips of the tongue"). Die Franse kritici redeneer dat die vroulike onbewuste op soortgelyke wyse die geordende sintaksis en tradisionele woordeskat van konvensionele kritiek sal versteur. Dit is hierdie teenstand teen die tradisionele kritiese woordeskat deur die gebruik van metafore van die vroulike liggaam, wat die Franse feminisme van ander kritiese benaderings onderskei (Humm 1994:97). Terwyl die meeste Anglo-Amerikaanse feministiese kritici dus fokus op die sosiale konstruksies van vroulikheid, setel die Franse feministe die konstruksie van vroulikheid in die psige en in die wyse waarop die vroulike liggaam in literêre en filosofiese tekste tot uitdrukking gebring word. Elk van die Franse vroue ontgin egter die moontlikhede van *écriture féminine* op 'n unieke wyse.

Teen die agtergrond van hierdie studie wat spesifiek gemoeid is met die wyse waarop die vroulike subjek in die poësie van Afrikaanse vrouedigters tot stand kom, word daar 'n teoretiese "standpunt" ingeneem binne die denke van hierdie drie Franse vroue wat by uitstek ondersoek instel na die moontlikheid om 'n sprekende vroulike subjek (in teenstelling met 'n "ander" wat tot stilswye gedoem is) tot stand te bring. Om 'n volledige beskrywing van die werk van bogenoemde drie Franse feministe te gee, is nie moontlik binne die beperkte omvang van dié studie nie. Daar word by die analise van die Afrikaanse gedigte, naas die voortdurende bewussyn van hul taalhantering, veral gefokus op één gegewe wat sentraal staan binne die werk van die drie Franse vroue, naamlik die rol van die moeder, of dan, die moeder-dogterverhouding, in die konstruksie van die vroulike subjek.

Die moeder-dogterverhouding verkry nie slegs binne die konteks van die Franse feminisme prominensie nie, maar vind ook neerslag in die werke van ander feministiese teoretici wat besin oor die konstruksie van 'n sprekende vroulike subjek in die letterkunde. In hul bespreking van die wyse waarop Harold Bloom in *The Anxiety of Influence* (1973) die totstandkoming van die Westerse literêre geskiedenis beskryf in terme van 'n Oedipale stryd tussen gevestigde manlike skrywers (die vader) en die rebelse jonger garde (die seun), wys Gilbert en Gubar (2000:48) op die belang van die moeder-dogterverhouding vir die vroueskrywer se "sense of her self – that is, of her subjectivity, her autonomy, her creativity". Sy het nie 'n plek in die oorweldigend manlike en noodwendig patriargale Westerse literêre tradisie nie en sy kan dus nie, soos haar manlike eweknieë, toetree tot die literêre Oedipale

stryd om tot volwaardige digterskap te kom nie. Sy is die "ander" van hierdie literêre geskiedenis en as sodanig kom haar digterskap langs ander weë as dié van haar manlike genote tot stand. Gilbert en Gubar (2000:49) skryf hieroor:

Her battle [...] is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of *her*. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization. [...] She can begin such a struggle only by actively seeking a *female* precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible.

Hierdie studie is nie gemoeid met die beredenering van die posisie van die vrouedigter in die Afrikaanse literêre kanon nie. Wanneer die moeder-dogterverhouding egter ter sprake gebring word by die ondersoek na die konstruksie van die vroulike subjek in die Afrikaanse poësie van sekere prominente vrouedigters, moet daar noodwendig kennis geneem word van die moontlikheid dat "vroueskrywers in Afrikaans in die verskillende genres onderling sterker by mekaar aansluit as byvoorbeeld by hulle manlike voorgangers of tydgenote" (Van Niekerk 1999:305). Ook dat daar dus sprake sou kon wees van 'n vroulike literêre tradisie wat berus op die gedagte dat "het literaire werk van vrouwen iets eigs heeft" (Van Boven 1997:309).

Terwyl Gilbert en Gubar die klem lê op die potensiaal wat die metaforiese moeder-dogterverhouding het om die patriargale literêre tradisie te ondermyn, vestig ander feministiese teoretici die aandag daarop dat die beskrywing van moederskap, in al die fasette daarvan, of dan die verhaal van die moeder, vir die feministiese diskoers in die breë van belang is. Hoewel die moeder se verhaal nie *die* vroulike verhaal is en die ervaring van moederskap die enigste toegang tot vroulikheid bied nie, wys Hirsch (1989:197) daarop dat dit kortsigtig sou wees om hierdie één, op sigself meervoudige, verhaal weg te laat uit die feministiese diskoers. Vir die doel van hierdie studie sal die verhaal van die moeder en die biologiese moeder-dogterverhouding, waar dit eksplisiet in die gedigte van die vier Afrikaanse vrouedigters aangetref word, as sodanig geanaliseer word. By Kristeva, Cixous en Irigaray, en by die ondersoek na die konstruksie van die vroulike subjek in dié studie, gaan dit egter om veel meer as bloot die biologiese moeder-dogterband – dit gaan veral om die verbande wat op innoverende wyse deur dié drie Franse vroue tussen die moeder, die konstruksie van 'n vrouetaal en die omverwerping van 'n patriargale bestel gelê word. Die

hantering van die moeder-dogterverhouding binne die breë feministiese diskoers, en veral binne die konteks van die Franse feminisme, kom teen die einde van dié hoofstuk meer uitvoerig aan bod.

Hoewel daar binne die konteks van hierdie studie, soos hierbo aangetoon, 'n keuse uitgeoefen word ten gunste van 'n bepaalde fokus wanneer die Franse feminisme as teoretiese raamwerk gekies word vir die analise van geselekteerde tekste deur Afrikaanse vrouedigters, is dit tog sinvol om oorsigtelik kennis te neem van die drie Franse vroue se onderskeie filosofieë en teoretiese benaderings tot literêre tekste. Die Franse feministe maak veral gebruik van die psigoanalise van Freud en Lacan in hul werk. Dit is belangrik dat daar kortliks kennis geneem word van die werk van hierdie twee psigoanalitici, wat binne feministiese kringe as omstrede beskou word, voordat daar kortliks na die werk van elk van die drie Franse vroue gekyk word.

1.2.2.1 Psigoanalise

Hoewel Freud se uitsprake binne hedendaagse feministiese kringe as patriargaal, en dus behorende tot die heersende denksisteem, beskou word, wys Braidotti (1993:162) daarop dat sy praktyke revolusionêr vir sy tyd was. Twee van die belangrikste en mees innoverende idees onderliggend aan sy denke was dat seksualiteit 'n bron van somatiese siektes vir beide geslagte van alle ouderdomme, selfs vir kinders, kan wees, en dat seksualiteit verbind is aan onbewuste⁵ prosesse. Die psigoanalitiese teorie van die onbewuste denaturaliseer seksualiteit en dra sodoende by tot die kritiek teen die essensialistiese beskouing van die menslike natuur. Sedert Descartes is die individu gesien as outonoom en rasioneel; Freud beklemtoon egter die strukturerende rol van die onbewuste by die totstandkoming van subjektiwiteit. In teenstelling met die humanistiese term "individu", is die psigoanalitiese konsep van die "subjek" nie 'n oorvleueling van subjektiwiteit met die bewuste self nie. Vir Freud is subjektiwiteit 'n moeisame en oneindige proses, waartydens die subjek heen en weer geslinger word tussen begeertes en drange aan die een kant, en kulturele en sosiale eise aan die ander kant. Die Freudiaanse driedigtheid van die psige reflekteer die fragmentasie van die subjek in dinamiese komponente: die onbewuste (id), die bewuste persoonlikheid (ego) en die kulturele of simboliese beeld van die self (superego) (Braidotti 1993:162).

⁵ Vir die doel van hierdie studie word "onbewuste" verstaan as "onder die drumpel van die bewussyn" (*Nasionale woordeboek* 1987), en nie as "sonder om te weet, te besef" (*Nasionale woordeboek* 1987) nie. Hierdie gebruik van die woord "onbewuste" stem ooreen met die wyse waarop die woord "unconscious" in vertalings van Freud se werk gebruik word.

Daar word dikwels informeel na die psigoanalise verwys as "the talking cure". Binne die psigoanalitiese praktyk word 'n proses wat as projeksie bekend staan, geaktiveer sodra die pasiënt begin praat. Projeksie dui op 'n hoofsaaklik onbewuste proses waartydens die pasiënt die analis met belangrike figure uit sy/haar kinderjare identifiseer. Die pasiënt word hierdeur in staat gestel om weer iets van die onbewuste trauma te beleef en verkry sodoende toegang tot die inligting oor wat die bron is van die psigiese probleem. Die analis funksioneer as 'n soort skerm vir spesifieke projeksies. Hierdie posisie stel die analis daartoe in staat om projeksie as 'n stuk terapeutiese gereedskap aan te wend. Projeksie in 'n terapeutiese konteks is egter 'n tweerigtingproses – die onbewuste van die analis word, soos dié van die pasiënt, gemobiliseer sodat daar kontraproeksie, van analis na pasiënt, plaasvind (Braidotti 1993:165).

Sommige literêre kritici voer aan dat 'n soortgelyke vorm van projeksie plaasvind tussen leser en teks. Lees en interpreteer ontketen dié proses in die literêre praktyk, deurdat die leser projeksies uit die onbewuste op die teks maak. Een siening is dat die plesier wat met die lees van literatuur gepaard gaan, daarin geleë is dat onbewuste begeertes en vrese geaktiveer word gedurende die leesproses, en sosiaal aanvaarbare betekenis daaraan toegeken word. 'n Ander beskouing is dat die verwagtinge waarmee die leser na die teks kom, tydens die leesproses uitgedaag word. Verdedigingstrategieë tree by die leser in werking om die betekenis van die teks sodanig te transformeer dat dit 'n gevoel van harmonie by die leser teweegbring en die leser se identiteit in stand hou (Wright 1992:149).

In die psigoanalitiese praktyk word die siektetoestand en die simptome tekens wat geïnterpreteer moet word. Die Freudiaanse onbewuste het 'n eie logika ver verwyder van bewuste denkprosesse; dit bestaan uit onherkenbare wense en begeertes wat, omdat dit onderdruk is, nie toeganklik is vir die bewuste nie. Hierdie repressie kan wel tot uitdrukking kom in simptome of somatiese versteurings, byvoorbeeld gebare, drome, "slips of the tongue", hallusinasies. Dit is dié verskynsels wat die psigoanalise probeer ontsyfer.

Freud het die "talking cure" veral gebruik in sy analyses van sogenaamd histeriese vroue. Hierdie vroue het fisieke simptome, soos stomheid, pyn in verskillende liggaamsdele, verlies aan gehoor of sig, floutes, stuipe, emosionele uitbarstings of senuweetrekkings getoon wat oënskynlik geen fisiologiese oorsaak gehad het nie, maar toegeskryf is aan psigologiese oorsake. Histerie is beskou as 'n soort uitingsvorm, 'n liggaamstaal vir vroue wat nie andersins kon praat oor wat hulle voel nie (Showalter 1997:7-15). Tydens die "talking cure" word die histeriese liggaam 'n teks, dit wil sê, 'n samestelling van tekens wat vra om interpretasie. Die

histeriese vrou praat 'n taal wat sy self nie eens ten volle verstaan nie. Genesing is daarin geleë dat die simptome tot uitdrukking gebring word in alledaagse taal. Dit is egter nie so maklik nie, aangesien toegang tot die simptome as onbewuste teken, belemmer word deur die strukture van onbewuste begeertes. Die neurotiese simptome is 'n teks wat as 't ware sonder die wil van die pasiënt geskryf word. Braidotti (1993:166) vestig die aandag daarop dat, indien die histeriese liggaam as 'n teks beskou word wat 'n spesifieke manier van interpretasie vereis, die afleiding gemaak kan word dat die vroulike liggaam nie biologiese feit of anatomiese essensie is nie, maar 'n konstruksie.

Hoewel Freud hom intensief besig gehou het met denke oor vroulike seksualiteit en dit vir lank binne psigoanalitiese kringe 'n veelbesproke onderwerp was, is dit algemeen bekend dat vroulike seksualiteit vir hom verteenwoordigend van "the dark continent" was. Freud (1933:149) praat in sy lesing oor "Femininity" van "the riddle of femininity". Vir Freud was daar slegs een seksuele drang vir beide geslagte, naamlik 'n aktiewe manlike libido. Hy verklaar die psigologiese en seksuele ontwikkeling van die jong meisie aan die hand van die ontwikkeling van die jong seun.

Aanvanklik, tydens 'n eerste ontwikkelingsfase wat Freud die pre-Oedipale fase noem, is kinders van beide geslagte een met die moeder. Tydens hierdie fase is daar nog nie sprake van seksuele begeerte nie; die kind ervaar hoofsaaklik orale en anale drange. Wanneer skeiding van die moeder plaasvind en die kind as 't ware uit die eenheid met die moeder breek, vind die proses waartydens die volwasse subjek tot stand kom, dit wil sê, waartydens 'n meisie 'n vrou word, en 'n seun 'n man, langs verskillende roetes vir die twee geslagte plaas. Die jong seun bevind hom in die positiewe Oedipuskompleks, wat seksuele begeerte vir die moeder en identifikasie met die vader behels. In hierdie fase staan falliese of genitale drange sentraal en die Oedipuskompleks word beëindig deur die vrees vir kastrasie. Volgens Freud is die penis, as gevolg van die sigbaarheid daarvan, die belangrikste referent in die organisasie van seksualiteit; daarenteen is die vroulike genitalieë verborge⁶, wat dan ook die oorsaak van die manlike vrees vir kastrasie is. Die jong seun ondergaan 'n tweevoudige proses. Aan die een kant ontdek hy dat die jong meisie nie 'n penis het nie en gevolglik vrees hy dat die vader hom sal straf vir sy verbode liefde vir die moeder deur hom van sy penis te ontnem – hierdie

⁶ Daar is 'n paradoks opgesluit in Freud (1931a:229; 1933:158) se verwysings na "the sight of the female genitals", aangesien dit in werklikheid vir hom daarom gaan dat die vroulike genitalieë, anders as die penis, nie sigbaar of visueel waarneembaar is nie.

vrees vir kastrasie is so groot, dat die Oedipuskompleks nie net onderdruk word nie, maar totaal vernietig word. Aan die ander kant onderdruk hy dus die begeerte vir sy moeder wat die vorming van 'n streng superego tot gevolg het (Freud 1931a:229).

Ná die pre-Oedipale fase gaan die jong meisie ook 'n falliese fase binne waartydens ook sy 'n aktiewe liefde teenoor die moeder openbaar. In dié fase word drange op die klitoris gefokus wat deur Freud as 'n soort minderwaardige penis beskou word. Wanneer die meisie ontdek dat sy geen penis het nie, ontwikkel sy 'n kastrasiekompleks wat selfhaat en verwyt teenoor die moeder tot gevolg het. Die kastrasiekompleks gee aanleiding tot penisnyd ("penis envy") waardeur die meisie gedwing word om die positiewe Oedipuskompleks te betree. Volgens Freud behels die Oedipuskompleks dat die meisie haar begeerte na die penis vervang met die begeerte na 'n baba; vir hierdie doel rig sy nou haar begeerte op die vader. Later in haar lewe is haar grootste vreugde wanneer haar begeerte na 'n baba vervul word, veral as dié baba 'n seun is wat as 't ware die penis met hom saambring (Freud 1933:152-163).

Tydens die Oedipale fase moet die jong meisie dus twee libidinale skuiwe maak: die erogene sone van die ("falliese") klitoris word vervang met dié van die ("vroulike") vagina, en die objek van haar liefde skuif van moeder na vader. Vir die meisie is die psigologiese gevolge van die Oedipuskompleks blywend: penisnyd laat haar voel asof sy gekastreer is. Die psigologiese letsel van hierdie wond laat die meisie met 'n permanente gevoel van minderwaardigheid. Omdat die Oedipuskompleks van die meisie nooit vernietig word deur die vrees vir kastrasie nie, bestaan daar nie by die meisie so 'n dringendheid vir repressie soos by die seun nie. Die gevolg daarvan is, volgens Freud, dat sy skaars 'n superego ontwikkel en dus moreel defektief bly (Freud 1933:152-163).

Vanuit 'n feministiese perspektief gesien, bied Freud se beskouing van vroulike seksualiteit as 't ware 'n verskoning vir manlike meerderwaardigheid. Hoewel hy erken dat die ontwikkeling van jong meisie tot vrou 'n pynlike en teer saak is, beskou hy vroulikheid steeds hoofsaaklik in biologiese terme. Freud hou dus die binêre opposisie tussen "natuurlike" vroulikheid en "beskaafde" manlikheid in stand. Met sy goed ontwikkelde superego behoort die man as 't ware tot 'n hoër orde as die vrou. Dié siening is nie net diskriminerend teenoor vroue nie, maar druis lynreg teen die fundamentele insig van die psigoanalise in, naamlik dat die ontdekking van die onbewuste 'n skuif weg van die menslike natuur na die sosiale konstruksie

van die subjek as 'n kulturele entiteit teweeggebring het. Freud se beskouing van vroulike seksualiteit plaas hom in 'n biologies deterministiese kamp en voer hom terug na dieselfde dualisme wat hy oënskynlik wou beveg (Braidotti 1993: 170).

Freud se sienings is reeds deur Simone de Beauvoir gekritiseer as biologies deterministies en ook die feministe van die tweede feministiese beweging het Freud se teorieë en psigoanalitiese praktyk verwerp as patriargaal en onderdrukkend. Tog het vroue binne die geesteswetenskappe die psigoanalise begin gebruik ten einde die Oedipale struktuur van die patriargale Westerse kultuur te analiseer. Hierdie feministe beskou die Oedipuskompleks nie as 'n universele wet nie, maar as 'n geskiedkundige instrument in die totstandkoming van 'n patriargale kultuur en die gevolglike uitsluiting van vroue (Braidotti 1993:170-171). So, byvoorbeeld, analiseer Teresa de Lauretis (1984) die Oedipale intrige van narratiewe strukture. Sy skep ook 'n alternatiewe weergawe van die Oedipus-verhaal deur die storie vanuit die perspektief van die Sfinks te lees.

In *Psychoanalysis and Feminism* (1974) wend Juliet Mitchell haar tot die Franse (post)struktureel-psigoanalitiese Jacques Lacan in 'n poging om die laaste spore van biologiese essensialisme uit die psigoanalitiese diskoers te verwyder. Lacan se aantrekkingskrag, nie net vir Mitchell nie, maar ook vir ander feministe, is daarin geleë dat hy taal (en nie biologie nie) sentraal plaas as 'n wesenlike element in die vorming van subjektiwiteit.

Volgens Lacan se teorie bevind die kind hom-/haarself aanvanklik binne die imaginêre fase ("imaginary") waartydens daar 'n mitiese, en soms selfs 'n letterlike, identifikasie van die kind met sy/haar beeld ("image") in 'n spieël is. Wright (1984:108) skryf:

This gratifying experience of a mirror-image is a metaphorical parallel of an unbroken union between inner and outer, a perfect control that assures immediate satisfaction of desire.

Die kind ervaar tydens hierdie fase 'n gevoel van heelheid of volkomenheid – "there is no difference and no absence, only identity and presence" (Moi 1994:99).

Kenmerkend van dié fase is ook 'n onbelemmerde verhouding tussen moeder en kind. Die sogenaamde "Desire of the Mother" verwys enersyds na die moeder se verlange na die kind deur wie sy aan haar eie onvolkomenheid of gemis⁷ ("lack") probeer ontkom en andersyds na die kind se begeerte na die moeder as die een wat in sy/haar behoeftes voorsien. Aangesien hierdie begeertes nie tydens die imaginêre fase onderdruk word nie en daar ook geen verlies ervaar word nie, maar slegs gefantaseerde volkomenheid, is daar ook geen onbewuste nie (Wright 1984:109). Vir die kind om te ontsnap uit die houvas van die moeder-kindversmelting en 'n posisie binne die Oedipale driehoek in te neem, word 'n derde term benodig wat Lacan "the Name of the Father" noem. In die Oedipus-verhaal is dit die vader wat die eenheid tussen moeder en kind verbreek en die kind verdere toegang tot die moeder se liggaam verbied. "The Name of the Father" verwys na die patriargale beginsel of wet wat binne die simboliese orde⁸ dominant is (Braidotti 1993:173).

Die kind se toetrede tot die simboliese orde val saam met die skeiding van die moeder se liggaam. Die Wet van die Vader ("Law of the Father") bepaal dat die begeerte na die imaginêre eenheid met die moeder onderdruk moet word. Hierdie onderdrukking of repressie gee aanleiding tot die ontstaan van die onbewuste en die gevolglike splitsing van die subjek. Dié moment gaan ook gepaard met die verwerwing van taal. Lacan beskou taal as een van die vormende strukture in die totstandkoming van subjektiwiteit. Wanneer die kind leer om te onderskei tussen "ek is" en "jy/hy/sy is", neem die kind die plek van die subjek binne die simboliese orde in (Moi 1994:99). Rose (1982:31) skryf: "The subject is the subject *of* speech [...] and subject *to* that order." Met die toetrede tot die simboliese orde en die verwerwing van taal, ontstaan daar afstand tussen die self en die werklikheid, en bevind die ego sigself in 'n volgehoue staat van verlies ("loss" of "lack") (Braidotti 1993:173). Rose (1982:31) verduidelik die proses soos volg:

Symbolisation starts [...] when the child gets its first sense that something could be missing; words stand for objects, because they only have to be spoken at the moment when the first object is lost.

⁷ Wright (1984:108) skryf: "The mother herself has suffered deprivation, by division from her own mother, and by denial of her own father, and can thus be drawn into a collusion with the child that it will assuage the lingering pain of those separations.

⁸ Die "simboliese" by Lacan verwys na die strukturalistiese idee van die betekenaar ("signifier"), die differensierende element wat op sigself geen betekenis het nie, maar betekenis kry in verhouding tot 'n ander element. Die ketting van betekenaars vorm 'n geslote simboliese orde.

Volgens Lacan is die fallus (wat verteenwoordigend is van die Wet van die Vader) die transendentale betekenaar vir hierdie verlies en dus ook vir begeerte binne die simboliese orde⁹ (Wright 1984:111-112). Moi (1994:100) skryf: "All human culture and all life in society is dominated by the Symbolic Order, and thus by the phallus as the sign of lack."

Hoewel die fallus 'n metafoor vir die mens se gemis is, en Lacan, in teenstelling met Freud, die totstandkoming van beide vroulike en manlike subjektiwiteit in terme van hierdie gemis of "lack" omskryf, wys Braidotti daarop dat die fallus in Lacan se werk byna ongemerk vervang word met die penis. Die fallus funksioneer dus as 'n metafoor wat die manlike bevoordeel, omdat die vroulike subjek nie die fisieke penis het nie. Hoewel Lacan aanvoer dat nie die man of die vrou die fallus kan wees of hê nie, kan die man ten minste maak of hy die fallus besit. Nadat die vrou die Oedipuskompleks "suksesvol" deurloop het, is dit duidelik dat sy nie die fallus kan wees of kan hê nie. In verhouding tot die fallus, beteken ("signify") die vroulike subjek óf te min as gevolg van haar tekort aan 'n penis, óf te veel as gevolg van haar surplus of oormaat van seksuele genieting, of *jouissance*, wat die simboliese orde transendeer en die Wet van die Vader oortree. Vroulike subjektiwiteit is dus 'n onmoontlikheid. Sy is nie/niks ("she is not(hing)") en sy het nie/niks ("she has not(hing)") (Braidotti 1993:173-174).

Hoewel daar, soos in die geval van Freud, uit feministiese geleedere heelwat kritiek teen Lacan ingebring is, blyk van sy gesigspunte ook bruikbaar te wees vir sommige feministiese teoretici. Rose (1982:50) beskou Lacan se psigoanalise as 'n akkurate beskrywing van die wyse waarop fallosentrisme die vrou op essensialistiese wyse as die "ander" beskou en seksuele verskil tot 'n simboliese wet verhef. Volgens Rose (1982:43) toon Lacan se analise dat anatomie nie 'n lotsbestemming is nie, maar 'n voorwendsel – elke manlike voorreg wat berus op die fallus is dus misleiding. Vir haar is dit 'n uitgemaakte saak dat die vroulike subjek nie minderwaardig is nie, maar onderdruk word. Sy (1982:43-44) beklemtoon dat die bruikbaarheid van Lacan se psigoanalise vir die feminisme daarin geleë is dat dit enige aanspraak op 'n vaste identiteit ondermyn. Dit impliseer dat vroue nie tot hul gender gedoem word nie, maar dat vroulikheid in der waarheid 'n veranderlike kategorie is.

⁹ Gegewe die rol van die fallus en taal (logos) binne die simboliese orde, staan dit ook bekend as "fallogosentrisme".

Soos reeds vroeër aangetoon, was die psigoanalise, veral ook Lacan se taalbeskouing, 'n besonder nuttige vertrekpunt vir die denke van die drie Franse feministe Julia Kristeva, Hélène Cixous en Luce Irigaray. Vervolgens sal daar kortliks op die werk van elk van dié drie vroue ingegaan word.

1.2.2.2 Julia Kristeva

Julia Kristeva is in 1941 in Bulgarye gebore. Sy word groot in 'n burgerlike gesin en as gevolg van haar eenvoudige agtergrond word sy verhinder om astronomie en natuurkunde te studeer. Sy word joernalis en begeef haar op die gebied van die literatuurwetenskap (Brüggmann 1982:18). Kristeva se Bulgaarse agtergrond word deur David Spurr uitgesonder as een van die bepalende faktore in die ontwikkeling van haar taalbeskouing. Hy (1993:196) skryf: "In such places it is possible to live both in and beyond the West, knowing the boundaries of its language, and looking southward or eastward as if toward regions of the unthought" (1993:196). In die lig van hierdie stelling is dit betekenisvol dat Kristeva inderdaad in haar werk op die marginale en die heterogene fokus as dit wat die sentrale strukture van die tradisionele linguistiek kan omverwerp (Moi 1994:161). In 1966 kry sy 'n beurs om haar studie in Parys voort te sit. Sy vestig haar in Parys en word 'n professor in die linguistiek aan die Universiteit van Parys. Haar Oos-Europese agtergrond, tesame met die feit dat sy 'n grondige kennis van Marxistiese teorie gehad het en boonop ook vlot was in Russies, het haar ideaal geposisioneer om haar te verdiep in die werk van die Russiese formaliste en, veral ook belangrik, die Russiese teoretikus Mikhail Bakhtin. Moi (1986:2) skryf:

This double heritage, at once Marxist and Formalist, enabled her to make the most of the structuralist impulses she met with in Paris, giving her the confidence and context necessary not only to learn from them but to appropriate and transform them for her own particular project.

In 1970 gee Roland Barthes 'n entoesiastiese oorsig oor Kristeva se vroeë werk onder die opskrif *L'étrangère* wat naastenby vertaal kan word as "die vreemde vrou". Hierdie titel verwys in die eerste plek na Kristeva se Bulgaarse agtergrond, maar sinspeel ook op die ondermynende impak van haar werk. Barthes skryf (vertaalde aanhaling in Moi 1994:150):

Julia Kristeva changes the place of things. [...] [S]he always destroys the latest preconception, the one we thought we could be comforted by, the one of which we could be proud. [...] [S]he subverts authority, the authority of monologic science.

Hoewel die semiotiek van De Saussure en Peirce die basis van haar tekenteorie vorm, verwerp sy, in navolging van Bakhtin, wat taal as 'n sosiale aktiwiteit beskou, die gedagte dat die linguistiek slegs gemoeid behoort te wees met taal as 'n sisteem. De Saussure (1983:9-15) maak 'n onderskeid tussen taalspraak (*langage*), taal as 'n sisteem (*langue*) en die individuele taaluiting (*parole*). Volgens hom is *langue* en *parole* die samestellende komponente van *langage*, wat as 't ware verstaan kan word as die som van al die verskynsels – fisies, fisiologies en psigologies – wat betrokke is by die totstandkoming van verbale aktiwiteit. Hierdie spraak (*langage*) kan, volgens De Saussure, nie die objek van studie vir die linguistiek wees nie, en die individuele taaluiting (*parole*) ook nie. Taal as 'n definieerbare sisteem (*langue*) word as die vertrekpunt vir die linguistiek beskou. Hy (1983:9) skryf soos volg hieroor: "The linguist must take the study of linguistic structure as his primary concern, and relate all other manifestations of language to it".

In reaksie hierop verwerp Bakhtin/Voloshinov¹⁰ in sy bestudering van die aard van diskoers, die gedagte dat alle manifestasies van taal herlei behoort te word na 'n taalsisteem, alvorens dit die objek van linguistieke studie kan wees. Sy kritiek word soos volg deur Morris (1994:4) omskryf:

Any such abstract or 'monologic' perception of what are often termed 'living utterances' is seen as unable to account for the two most fundamental aspects of language: its active creative capacity and the always evaluative nature of meaning. This ever-present evaluative element in discourse makes concern with context absolutely essential.

¹⁰ As gevolg van die politieke en sosiale onrus in Rusland gedurende die twintigerjare en daarna, is die meeste van Bakhtin se werk eers jare nadat dit geskryf is, gepubliseer, sommige selfs eers na sy dood, terwyl ander tekste weer verlore geraak het. In 1973 is daar skielik beweer dat tekste wat in die twintigerjare geskryf is en onderteken is deur persone wat lank reeds oorlede is, grootliks die werk van Bakhtin was. 'n Gerespekteerde Russiese taalkundige, V.V. Ivanov, het beweer dat al die betekenisvolle geskrifte wat deur Bakhtin se tydgenote V.N. Voloshinov en P.N. Medvedev onderteken is, in der waarheid Bakhtin se werk was. Tot op hede is hierdie onsekerhede en dispute nog onopgelos (Morris 1994:1-2).

Volgens Bakhtin/Voloshinov genereer elke taaluiting 'n respons by die toehoorder, al sou die respons nie hardop geartikuleer word nie. Elke aanvanklike taaluiting antisipeer die respons by die toehoorder en neem dit reeds in ag. Die aanvanklike taaluiting word egter nie slegs gevorm in antispasie op die toekomstige respons nie, maar ook as antwoord op alle relevante taaluitings wat dit voorafgegaan het. Die inherente interaktiewe of dialogiese aard van diskoers is verantwoordelik vir die voortdurende generering van betekenis (Morris 1994:5). In hierdie verband skryf Bakhtin/Voloshinov (1994:33-35):

[W]hat is important for the speaker about a linguistic form is not that it is a stable and always self-equivalent signal, but that it is an always changeable and adaptable sign. [T]he understander [...] also is attuned to the linguistic form not as a fixed, self-identical signal, but as a changeable and adaptable sign. [...] Any true understanding is dialogic in nature. [...] Meaning is the effect of interaction between speaker and listener.

Ook Kristeva se vertrekpunt is nie 'n monologiese taalsisteem nie. Sy beskou juis die taaluiting van die mens as die belangrikste element van die totstandkoming van taalstrukture. In haar opstel "The Ethics of Linguistics" (1980) tree sy in gesprek met die moderne linguistiek oor die wyse waarop taal gekonseptualiseer word. Sy verwerp De Saussure se *langue* as objek van die linguistiek ten gunste van die "spreekende subjek" ("speaking subject"). Op hierdie wyse probeer sy die klem verskuif van 'n gefassineerdheid met taal as 'n monologiese, homogene struktuur na 'n belangstelling in taal as 'n heterogene proses. Dié verskuiwing kan egter slegs plaasvind indien die "spreekende subjek" nie met 'n soort transendentale of Kartesiaanse ego verwar word nie (Moi 1994:152). In haar tese oor die "spreekende subjek" verwerk sy, onder andere, een van die belangrikste ontdekkings van die psigoanalise, naamlik die bestaan van die onbewuste. Die "spreekende subjek" is dus nie 'n afgeronde, onveranderlike, samehangende eenheid nie, maar word bepaal deur verskillende, selfs teenstrydige impulse; liggaamlike, verdronge herinneringe en maatskaplike invloede (Brügmann 1982:18). Moi (1994:152) skryf: "Without the divided, decentred, over-determined and differential notion of the subject [...] Kristevan semiotics is unthinkable". Kristeva (1980a:24) beskou die "spreekende subjek" as die plek of posisie, nie net van taalstruktuur en die voortdurende transformasie daarvan nie, maar ook van die verlies daaraan. Taal is dus vir haar 'n komplekse proses van betekening, eerder as 'n monologiese sisteem. Sy (1980a:27) skryf: "[T]here is also speech, discourse, and within them, a causality other than linguistic: a heterogeneous destructive causality.

Uit haar doktorsproefskrif *Revolution in Poetic Language (La Révolution du langage poétique)*, wat sy in 1974 in Parys publiseer, blyk die invloed van Lacan se denke op Kristeva se taalbeskouing as sy die onderskeid wat hy maak tussen die simboliese orde en die imaginêre as 't ware vertaal na 'n onderskeid tussen, wat sy noem, die "simboliese" en die "semiotiese" (Moi 1985:161). Die simboliese word geassosieer met die vader, die domein van Lacan se "Law of the Father"; die semiotiese word verbind met die moeder (Moi 1994:165).

Die simboliese element van taal is te vinde in die grammatika of die sintaksis, terwyl die semiotiese verstaan word as dié deel van die totstandkoming van taal wat nog nie grammatikaal gestruktureerd is nie en uit die klank- en ritmekomponent van taal bestaan. Volgens Burke (1985:111) assosieer Kristeva die semiotiese met dié stadium in 'n kind se ontwikkeling wanneer die wêreld deur middel van die moeder se liggaam beleef word. Burke (1985:111) skryf: "The semiotic [...] is in close alliance with the unconscious and expresses itself as the organization of instinctual drives through the resources of rhythm, intonation, gesture, and melody". Hierdie nimmereindigende instinktiewe drange of impulse word saamgevat in wat Kristeva die *chora* noem. Die *chora* is nie 'n posisie of 'n teken nie, maar word deur Kristeva (1984:25) omskryf as "an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases. [...] Neither model nor copy, the *chora* [...] is analogous only to vocal or kinetic rhythm." Ter illustrasie verwys sy na die sagte klanke en skommelende ritmes wat 'n moeder teenoor haar kind gebruik wanneer sy haar aan die slaap sus.

Dit word telkens benadruk dat beide die simboliese en die semiotiese altyd saam in taal aanwesig is. In verskillende tekste kan die een egter groter prominensie kry as die ander. Hieroor skryf Kristeva (1984:24):

These two modalities are inseparable within the signifying process that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved; in other words, so called "natural"¹¹ language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic.

¹¹ Kristeva plaas "natuurlike" taal teenoor nieverbale betekenisstelsels (soos musiek) wat, volgens haar, uitsluitlik op die basis van die semiotiese gekonstrueer is. Sy gee egter toe dat uitsluiting of eksklusiwiteit relatief is, juis vanweë die dialektiese aard van die twee modaliteite van die proses van betekening waardeur die subjek tot stand kom. Sy (1984:24) skryf: "Because the subject is always *both* semiotic *and* symbolic, no signifying system he produces can be either 'exclusively' semiotic or 'exclusively' symbolic".

'n Poëtiese teks, byvoorbeeld, sou dus meer semiotiese elemente bevat, soos 'n spel met klank en ritmes, terwyl 'n wetenskaplike teks weer meer na die simboliese sou oorhel. Kristeva (1984:29) fokus in haar analyses hoofsaaklik op die werke van avant-garde skrywers, omdat sy in hierdie tekste voorstellings aantref van "the semiotic rhythm within language". Met verwysing na Mallarmé praat sy (1984:30) van "the 'mysterious' functioning of literature as a rhythm made intelligible by syntax", waardeur sy ook kommentaar lewer op die wisselwerking tussen die semiotiese en die simboliese. Volgens Kristeva is dit die manifestasies van die semiotiese – ritme, stiltes, hiate in die teks, die kondensasie van verskillende diskoerse in dieselfde teks – wat die simboliese orde omverwerp. Die dryfkrag onderliggend aan hierdie ondermynende praktyke noem sy *jouissance*, wat dui op totaliteit van genieting – seksueel, spiritueel, fisiek en konseptueel. *Jouissance* kan nie tot uitdrukking kom binne die simboliese of taalkundige reëls nie. Kristeva (1986a:165) skryf soos volg hieroor:

All these modifications in the linguistic fabric are the sign of a force that has not been grasped by the linguistic or ideological system. This signification renewed, "infinite" by the rhythm in a text, this precisely is (sexual) pleasure (*la jouissance*).

Kristeva het die feministiese teorie beïnvloed deur haar noukeurige analise van die manier waarop die vroulike in die Westerse samelewing gemanipuleer word ten einde die patriargale denksisteem in stand te hou. Sy benadruk dat hierdie praktyk onlosmaaklik verbode is aan die verontagsaming van die rol van die Moeder en moeders. In haar essay "Stabat Mater" (oorspronklik gepubliseer onder die titel "*L'Hérétique de l'amour*" ["Love's Heretical Ethics"]) in 1977) analiseer Kristeva die simboliese funksie van die Maagd Maria as argetipe van die moeder. Aan die hand van die analise lewer sy ook kommentaar op die konseptuele en sosiale beperkinge waaraan "moederskap" binne die Westerse kultuur onderwerp word, grootliks vanweë 'n wanbegrip van die kompleksiteit wat met die ervaring van moederskap gepaard gaan (Burke 1990:113). Hieroor skryf Kristeva (1986b:179):

There might doubtless be a way to approach the dark area that motherhood constitutes for a woman; one needs to listen, more carefully than ever, to what mothers are saying today, through their economic difficulties and, beyond the guilt that a too existentialist feminism handed down, through their discomforts, insomnias, joys, angers, desires, pains and pleasures ...

Naas haar poging om die "flesh, language and *jouissance*" (Kristeva 1986b:185) van vroue en moeders hoorbaar te maak, plaas Kristeva ook 'n sterk klem op die semiotiese band en die allesomvattende verhouding met die moeder. Om te praat, om taal te besig, is vir Kristeva (soos vir Lacan) die implisiete erkenning van die Wet van die Vader en van 'n verdeeldheid, 'n gemis. Elke taaluiting gaan noodwendig gepaard met 'n gesublimeerde liggaamlike verlange (Buikema 1995:100-101). In "Women's Time" (1986) word die verhouding met die moeder, nadat die band van semiotiese eenheid met die moeder verbreek is, simbolies van die radikale verlies aan heelheid, die splitsing van die subjek, wat die prys is wat betaal word vir die verwerwing van taal. Kristeva beskou die fallus dus nie soos Lacan as verteenwoordigend van hierdie verlies of leemte nie (Braidotti 1991: 237).

Volgens Kristeva kan die vrou getransformeer word tot 'n revolusionêre subjek deurdat sy 'n positiewe posisie inneem teenoor die semiotiese of die pre-Oedipale verhouding tot die moeder se liggaam wat, in Lacan se taal, ook die presimboliese orde genoem sou kon word. Sy beskou die simboliese stilte van die vrou as die basis van die kapitalistiese samelewing. Sy neem 'n politieke besluit om dié stilte te valoriseer deur dit in verband te bring met presimboliese prosesse en die onbewuste. Die moontlikheid van 'n ware revolusie in die strukture van menslike – en veral vroulike – subjektiwiteit, berus, volgens Kristeva, op die toe-eiening van die krag van die moeder, ten koste van dominansie deur die fallus (Braidotti 1991:229-230).

Deurdat sy die terme van die sosiale kontrak in die verhouding met die moeder aanvaar, kan Kristeva as 'n ortodokse aanhanger van Lacan beskou word; in die beroep wat sy op vroue doen om die terme waarvolgens hulle deelneem aan die sosio-simboliese orde te heroorweeg, bevind sy haar egter midde-in die feministiese revolusie wat die ondermyning van die simboliese orde ten doel het (Braidotti 1991:237-238). Om saam te vat, kan gesê word dat, vir Kristeva, vroulike spesifisiteit geleë is in die sterk verhouding met die semiotiese wat gelyk gestel kan word aan die presimboliese orde. Die semiotiese verteenwoordig die moontlikheid van radikale ondermyning van die simboliese orde. Die vroulike word dus verhef in dié mate dat dit die moontlikheid vergestalt om die simboliese ketting van die heersende kulturele orde omver te werp (Braidotti 1991:231).

By die ondersoek na die konstruksie van die vroulike subjek binne die konteks van hierdie studie, sal daar aandag gegee word aan, onder andere, die maniere waarop die vier geselekteerde Afrikaanse vrouedigters met taal omgaan in hul poësie en waar van toepassing,

sal hul taalhantering in verband gebring word met Kristeva se beskouing van die semiotiese as dié komponent van taal wat onlosmaaklik aan die moeder verbind is en die potensiaal het om die simboliese orde, asook die Wet van die Vader wat dit in stand hou, te ondermyn.

1.2.2.3 Hélène Cixous

Hélène Cixous word beskou as kritikus, romanskrywer en dramaturg, maar dit is as literêre teoretikus dat sy veral in die Engelssprekende wêreld bekendheid verwerf het (Schiach 1991:6). Tussen 1975 en 1977 skryf sy, onder andere, 'n reeks teoretiese werke wat almal daarop gerig is om die verhouding tussen vroue, vroulikheid, die vroulike liggaam, feminisme en die produksie van tekste te ondersoek. *Moi* (1994:102) sonder die volgende tekste uit as die belangrikste voorbeelde hiervan: *La Jeune Née (The Newly Born Woman)* wat Cixous in 1975 saam met Catherine Clément skryf en wat Cixous se bekende essay "Sorties" bevat; "*Le Rire de la Méduse*" (1975) vertaal as "The Laugh of the Medusa"; "*Le Sexe ou la tête?*" (1976) vertaal as "Castration or Decapitation?" en *La Venue à l'écriture* (1977) wat sy saam met Madeleine Gagnon en Annie Leclerc skryf en waarvan die artikel waaraan die boek se titel ontleen is, as "Coming to Writing" vertaal is.

Soos Kristeva het Cixous ook 'n "vreemde" agtergrond in dié opsig dat sy nie in Frankryk gebore is nie, maar in Oran, Algerië. Haar moeder was 'n Duitse Jood en haar vader Franssprekend en van Mediterreense afkoms. Cixous (1994:XV) skryf oor haar agtergrond:

I was born at/from the intersection of migrations and memories from the Occident and Orient, from the North and South. I was born a foreigner in "France", in a said-to-be "French" Algeria. I was born in not-France calling itself "France". To tell the truth we have to trap appearances with quotation marks. We are not what we are said to be.

Haar ervaring van die Franse kolonialisering van Algerië lei haar tot die ontdekking van die destruktiwe mag wat in hiërargiese opposisies opgesluit lê. Sy identifiseer kolonialisme as 'n voorbeeld van 'n dualistiese struktuur wat deur 'n ongelyke magsverdeling gekenmerk word en dus gedurig aan dreigende geweld blootgestel is (Schiach 1991:7). Haar gedagtes oor die wyse waarop hiërargiese opposisies Westerse denke struktureer en politieke praktyke beïnvloed, word uiteengesit in "Sorties" (1975). In hierdie teks hanteer sy opposisies soos aktiwiteit/passiwiteit, kultuur/natuur, dag/nag, kop/hart en herlei dit na die opposisie tussen "man" en "vrou". Cixous (1986d:91) stel die vraag:

Is the fact that logocentrism subjects thought – all of the concepts, the codes, the values – to a two-term system, related to "the" couple man/woman?

Cixous argumenteer dat dialektiese strukture ook by die totstandkoming van subjektiwiteit 'n rol speel. Volgens haar vereis subjektiwiteit 'n "ander" van wie die individu hom-/haarself kan differensieer. Die "ander" word egter as bedreigend ervaar en moet dus dadelik onderdruk word sodat die subjek kan terugkeer na 'n staat van sekuriteit (Schiach 1991:7-8). Binne die patriargale bestel, word die vrou verteenwoordigend van die "ander". Die hiërargiese opposisie man/vrou word deur Cixous as 'n slagveld beskryf waar die nimmereindigende stryd om oorheersing sigself voortdurend afspeel. Oorwinning word telkens gelykgestel aan aktiwiteit (wat volgens Cixous (1986d:91) tradisioneel met die man geassosieer word), terwyl verlies gelykgestel word aan passiwiteit (wat met die vrou in verband gebring word). Die gevolg is dat die man binne die patriargie telkens as oorwinnaar uit die stryd tree (Moi 1994:115).

Cixous verwerp die gelykstelling van die vrou aan passiwiteit en die dood, aangesien dié gelykstelling geen positiewe ruimte vir die vrou laat nie. Sy skryf: "Either the woman is passive; or she doesn't exist" (Cixous 1986d:92). Haar strewe word deur Moi (1994:105) opgesom as 'n poging om die heersende logosentriese ideologie omver te werp deur die vrou as bron van lewe, krag en energie voor te hou en 'n nuwe, vroulike, tekstuele praktyk daar te stel wat patriargale binêre denke ondermyn.

Dit is met hierdie vroulike tekstuele praktyk in gedagte dat Rosi Braidotti (1991:239) na Cixous verwys as "the main spokeswoman of *écriture féminine* and the most talented 'feminine' writer". Sy wys daarop dat Cixous aan die een kant eksplisiet geïnspireer is deur Lacan se denke oor die sentrale rol van die onbewuste in die konstruksie van die subjek en aan die ander kant sterk beïnvloed is deur Derrida se tekstuele strategieë in sy kritiek teen logosentrisme. Cixous beskou die tekstuele as gelykvormig aan die onbewuste, in dié opsig dat beide konstruksies van taal is. Terwyl Lacan egter hierdie gelykvormigheid as basis gebruik vir sy wet van falliese dominansie wat die vrou tot simboliese stilte doem, daag Cixous juis deur middel van die kreatiewe skryfproses die falliese orde uit; as sodanig word dit 'n revolusionêre gebeurtenis wat aan vroue die geleentheid bied om uit te breek uit die rol wat deur die fallo-sentriese regime aan hulle toegeken is – dié van stilte. Anders as Derrida wat neig na die deseksualisering van sy diskursiewe praktyk om sodoende 'n definisie van verskil daar te stel wat seksuele digotomieë oorkom, seksualiseer Cixous haar tekstuele

praktyk in 'n ekstreme mate. Deur die direkte identifikasie van vroue met vrouetekste, eien sy vir haar die ondermynende mag van vroulike seksualiteit en vroulike tekste toe. Die verskeidenheid tekste wat Cixous sodoende tot stand bring, word deur Braidotti (1991:239) beskou as eksperimente met "an-other female feminine embodied subject".

Braidotti (1991:243) wys daarop dat Cixous dikwels beskuldig word van biologiese bepaaldheid of essensialisme. Dit is egter belangrik om daarop te let dat die liggaam waarom dit by *écriture féminine* gaan nie 'n natuurlike, biologies bepaalde liggaam is nie, maar 'n kulturele artefak wat 'n geskiedenis en 'n geheue van kodering en kondisionering op sigself saamdra (Braidotti 1991:243). Conley (1991:570) skryf: "Everything is language, and the body is always a written, never a 'natural' body".

In 1975 verskyn ook "The Laugh of the Medusa" (*Le Rire de la Méduse*) in 'n spesiale uitgawe van *L'Arc*, opgedra aan Simone de Beauvoir. Hierdie artikel is een van Cixous se bekendste werke wat deur baie beskou word as die eerste manifestasie van *écriture féminine*. Sy neem hier as uitgangspunt die aanspraak dat "woman must write her self" (Cixous 1986b: 245). In dié teks dekonstrueer sy manlike kennisstrukture. Sy neem die werk van Derrida as uitgangspunt en gebruik dekonstruksie om te voorkom dat sy die vrou as die negatief van die man beskryf. Sy wend 'n doelbewuste poging aan om die grammatika van vroulike begeerte te herskryf en sodoende die revolusionêre potensiaal wat kan lei tot sosiale en politieke verandering vir hierdie vroulike taal toe te eien. Cixous (1986b:249) skryf hieroor:

I maintain unequivocally that [...] writing has been run by a libidinal and cultural – hence political, typically masculine – economy; that this is a locus where the repression of women has been perpetuated, over and over [...], where woman has never *her* turn to speak – this being all the more serious and unpardonable in that writing is precisely *the very possibility of change*, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures.

In die vroulike tekstuele liggaam sien Cixous die terugkeer van dit wat binne die fallokratiese kultuur onderdruk is. Die terugkeer vind plaas in tekste wat uiting gee aan vroulike *jouissance* wat gedefinieer word as die oortollige van falliese logika: die ondermynende, allesoortreffende mag wat die binêre opposisies van die Westerse kultuur verdring. Cixous

bring die onderdrukking van die vroulike in verband met die oorspronklike geweld wat die seël geplaas het op die Westerse sosiosimboliese kontrak. Braidotti (1991:240) skryf soos volg hieroor:

It is the murderous logic of this femino-phobic culture that Cixous challenges through a practice where difference is conceived in positive terms, rather than in terms of opposition. Taking the difference between the sexes – in terms of the fundamental lack in symmetry between them – seriously, Cixous comes to model *écriture féminine* on woman's jouissance and qualifies both with the same attributes: each is cosmic, heterogeneous, limitless.

Volgens Braidotti (1991:240) mag dié beskrywing van vroulikheid geïdealiseerd voorkom, maar binne die tekstuele spasie wat deur Cixous ontsluit is, ontketen die skryf van 'n "female-feminine" tekstuele effekte waarvan die intensiteit en nuutheid die leser nie onaangeraak kan laat nie.

Vir Cixous is die konstruksie van 'n vrouetaal waardeur seksuele verskil ("sexual difference") tot uitdrukking gebring word, die enigste alternatief vir manlike oorheersing. Sy argumenteer dat 'n suksesvolle feministiese kritiek die vroulike liggaam moet (be)skryf en dat dit die spesifieke ritmes en begeertes van vroulike geslagtelikheid tot uitdrukking moet bring. Hieroor skryf Conley (1991:61):

The father is only a linguistic convention, but the mother *is* body and name. She has presence. [...] It is because of her proximity¹² to the body that woman's writing is close to voice and rhythm (*rhythmos*, a respiration, an exhalation, a breath of life, *souffle*). [...] Cixous "valorizes" what had been decried for centuries: woman materializes with her flesh, signifies with her body what she thinks.

In 'n teks met die betekenisvolle titel *Souffles* (1975) gee Cixous op kreatiewe wyse uitvoering aan die oproep in haar teoretiese werke dat die vrou haar self moet (be)skryf. Volgens Humm (1994:109) bevat dié teks, onder andere, ironiese beskrywings van bekende Westerse tekste

¹² Hoewel Cixous nie te kenne gee dat die vrou direkte toegang tot die moeder se liggaam het of die presimboliese eenheid met die moeder se liggaam op een of ander wyse kan herwin nie, wyk sy af van Lacan se siening dat alle taal in die teken staan van 'n gemis of "lack", deur te beweer dat 'n vrouetaal (*écriture féminine*) voortgebring word uit nabyheid of "proximity" aan die moeder se liggaam.

wat van tyd tot tyd onderbreek word deur fantasieë en outobiografie, en verder gefragmenteer word deur stiltes en ongeordende tipografie, terwyl die teenwoordigheid van haar liggaam in die teks voorgestel word deur asemhaling en voortdurende beweging.

As die einddoel van *écriture féminine* is dat vroue hul liggame (be)skryf, maak Cixous hierdie doelwit nog meer spesifiek deur van mites, sprokies en legendes gebruik te maak in haar tekste. In "Castration or Decapitation" (1981) begin Cixous haar betoog oor seksuele verskil deur te verwys na die verhaal van Zeus en Hera wat 'n argument oor die verskil in seksuele genieting tussen man en vrou gehad het. Tiresias is ontbied om uitsluitel oor die saak te gee en het geantwoord: "If sexual pleasure could be divided up into ten parts, nine of them would be the woman's" (Cixous 1981:41). Hierdie verhaal word gevolg deur die legende van 'n Chinese koning se honderd-en-tagtig vroue wat deur generaal Sun Tse as soldate opgelei moet word, maar hulle uiteindelik slegs onder dwang en uit vrees vir onthoofding aan die generaal se tromslae onderwerp. Met dié verhaal probeer sy die spesifieke verhouding illustreer tussen wat sy 'n manlike ekonomie en 'n vroulike ekonomie noem. Die manlike ekonomie word gekenmerk deur korrektheid en die noukeurige navolging van reëls, terwyl die vroulike ekonomie gekenmerk word deur "feminine disorder, its laughter, its inability to take the drum-beats seriously" (Cixous 1981:43). Sy verwys verder na die sprokie oor die Slapende Skone ter illustrasie van die wyse waarop die vrou in sprokies, maar ook andersins, telkens in die passiewe rol uitgebeeld word. Ook Rooikappie, wat sy as metafoor vir "a little clitoris" (Cixous 1981:43) beskou, het as eindbestemming 'n bed. Hierdie verhale illustreer, onder andere, die vrou se vasgevangenskap in "her chain of metaphors, metaphors that organize culture" (Cixous 1981:44) en bring Cixous weer eens te staan voor die klassieke dualistiese opposisies kultuur/natuur, konveks/konkaaf, aktiwiteit/passiwiteit, superieur/inferieur waarvolgens die wêreld – "everything, that is, that's spoken, everything that's organized as discourse, art, religion, the family, language, everything that seizes us, everything that acts on us" (Cixous 1981:44) – georden is.

Wat vroue te doen staan, volgens Cixous, is om 'n verskuiwing in metataal en in die gedagte dat betekenis universeel en homogeen is, teweeg te bring. Die institusionalisering van taal aan instellings soos universiteite, waar klasbywoning soos militêre diensplig is, moet beveg word. Cixous beskou die tradisionele gebruike in die lesinglokaal as onderdrukkend en 'n manier waarop vroue in diens van mans gehou word. Sy (1981:51) skryf: "[T]he moment women open their mouths [...] they are immediately asked in whose name and from what standpoint they are speaking, who is their master and where are they coming from". Vroue

moet leer hoe om self vrouegerigte ("women-centred") tekste te skryf en te lees, eerder as om bloot die tekste van mans te bestudeer, outoriteit daaraan te gee en uiteindelik manlike tekste te (re)produseer. Cixous (1981:53) definieer vroulike tekstualiteit as 'n "female libidinal economy" waarvan die hoofkenmerk is dat dit oneindig is of sluiting teenwerk¹³. Dit het geen oorsprong of einde nie, maar word gekenmerk deur oorfloed en die oorskryding van grense (Cixous 1981:54).

Cixous kan as een van die baanbrekers beskou word in die opheffing van grense tussen verskillende diskoerse. In navolging van haar beweeg talle feministiese kritici weg van 'n liniêre wetenskaplike skryfstyl na 'n soms niechronologiese narratiewe styl wat feëverhale, legendes en mites kan insluit (Humm 1994:109). Cixous vermeng verskillende style, onder andere, om die subjektiwiteit van die outobiografiese met die teoretiese te verenig. In haar fiksie transformeer sy literêre genres en vermy sy konvensionele karakterisering omdat sy dit beskou as die produk van "the machine of repression [which] has always had the same accomplices; homogenizing, reductive, unifying reason has always allied itself to the Master, to the single, stable, socializable subject" (Cixous 1974:389). Soos ander feministiese psigoanalitiese kritici verwerp sy die idee van 'n afgeronde, volledig kenbare subjek. Sy toon 'n voorkeur vir tekste wat die vaste kategorieë van seksuele identiteit ondermyn (Schiach 1991:16). Moi (1994:116) wys daarop dat Cixous in *La Venue à l'écriture* (1977) elke moontlike subjekposisie inneem ten einde 'n "feminine plural" tot stand te bring. Op dié wyse streef sy daarna om logosentrisme te vernietig en lees sy die subjek as 'n proses van die onbewuste wat onanaliseerbaar en onkarakteriseerbaar is (Cixous 1974:387).

By die gedig-analises in hierdie studie sal Cixous se hantering van subjektiwiteit en die wyse waarop sy tekstualiteit en seksualiteit met mekaar verbind ten einde die vroulike liggaam te (be)skryf, in gedagte gehou word. Die rol van die moeder en die moeder-dogterverhouding in Cixous se werk het nie in die voorafgaande bespreking aan bod gekom nie, aangesien dit later in dié hoofstuk (afdeling 1.2.3) binne die konteks van die Franse feminisme in die breë besprek sal word. Die moeder, sowel as die moeder-dogterverhouding, staan egter, soos ook in die geval van Kristeva, sentraal in Cixous se werk en sal uiteindelik ook in die hoofstukke wat volg by die gedig-analises ter sprake gebring word.

¹³ Cixous se vroulike tekstualiteit toon ooreenkomste met Derrida se siening van betekening as 'n nimmereindigende proses wat finale betekenisgewing weerstaan.

1.2.2.4 Luce Irigaray

Luce Irigaray word beskou as taalkundige, skrywer, psigoanalise en, deur sommige, as filosoof. Sy studeer aanvanklik linguistiek en filosofie aan die Universiteit van Leuven waar sy haar eerste doktorsgraad verwerf (haar proefskrif handel oor die Franse digter en prosaskrywer Paul Valéry, 1871-1945). Nadat sy 'n tyd lank doseer het, besluit sy om psigopatologie by Lacan in Parys te gaan studeer. Hierdie studie het 'n tweede doktorsproefskrif, getiteld *Le langage des déments* (wat vertaal sou kon word as "Die taal van demensie") in 1973 tot gevolg. 'n Jaar later publiseer sy *Speculum de l'autre femme* (*Speculum of the Other Woman*) as deel van die *doctorat d'état*, 'n eksamen wat in Frankryk 'n voorvereiste is vir toelating tot 'n leerstoel aan 'n universiteit. Uit dié boek blyk dit dat daar noemenswaardige verskille tussen haar opvattinge en dié van Lacan is wat betref hul wetenskapsbeoefening en hul interpretasie van Freud se psigoanalise. Kenmerkend van hierdie werk is ook dat Irigaray 'n eiesoortige skryfstyl ontwikkel wat afwyk van die konvensionele wetenskaplike betoogtrant wat sy tot in daardie stadium in haar werk gehandhaaf het. Die verskyning van die werk word beskou as een van die redes vir haar ontslag uit die *Ecole freudienne*, 'n psigoanalitiese instituut wat deur Lacan opgerig is aan die Universiteit van Vincennes waar sy sedert die stigting van dié universiteit as dosent werksaam was (Bulhof 1986:172).

Bogenoemde reeks insidente, wat die begin van Irigaray se loopbaan kenmerk, word beskou as die oorsaak van die voortgaande dispuut oor haar status as filosoof. Whitford (1991:1) vestig die aandag daarop dat die *Répertoire bibliographique de la philosophie*, wat een van die mees omvattende bibliografieë van publikasies in die filosofie is, wel melding maak van twee van Irigaray se publikasies wat in die laat-sestigerjare verskyn het en die linguistiek as onderwerp het, maar geen rekord het van *Speculum of the Other Woman* nie. Daar word vir etlike jare geen inskrywings teenoor haar naam gemaak nie en een van haar bekendste werke, *Ce Sexe qui n'en est pas un* (*This Sex which is not One*) wat in 1977 verskyn het, word ook nie aangegee nie, waarskynlik omdat dit nie as filosofie beskou word nie. Dit is egter opvallend dat, in ooreenstemming met haar toenemende bekendheid, van haar latere publikasies wel genoem word, ten spyte van die feit dat baie van hierdie tekste ook nie streng filosofies van aard is nie. In sekere Europese lande, soos Nederland en Italië, is sy baie gewild en word sy wel erken as filosoof. In die publikasie *Franse Filosofie* wat deur Krisis (Amsterdam) uitgegee is, verskyn daar, naas artikels oor onder andere Barthes, Deleuze, Derrida en Fou

cault, ook 'n artikel oor Irigaray, en in Italië is sy genooi om aan 'n kongres in Milaan deel te neem, pas 'n jaar na die verskyning van die omstrede *Speculum of the Other Woman* (Whitford 1991:1).

Die omstredenheid van haar werk kan herlei word na die debat oor die onderskeid tussen filosofie en literatuur. Halsema (1993:1) wys daarop dat daar 'n verwantskap tussen filosofie en kuns bestaan, deurdat beide die kunstenaar en die filosoof 'n beeld van die wêreld probeer weergee. In beide gevalle vind daar 'n mate van nabootsing van die bestaande werklikheid plaas, maar ontstaan daar terselfdertyd ook 'n beeld wat in sekere opsigte van die bestaande werklikheid verskil. Die verwantskap tussen filosofie en kuns is die grootste waar daar gebruik gemaak word van dieselfde medium, naamlik taal. Filosofie toon ook, van al die kunsvorme, met die literatuur die grootste ooreenkomste. Tog is filosofie en literatuur nie identies nie, en hou veral die filosofiese hulle besig met die vraagstuk na die verskille en ooreenkomste tussen die twee genres. Die tradisionele onderskeid wat gemaak word, is dat die filosofie as argumentatief en die literatuur as verhalend en evokatief beskou word.

Vir Irigaray hou dié onderskeid verband met die onderskeid wat gemaak word tussen mans en vroue. In 'n onderhoud met Hirsh en Olson (1995:97) sê sy:

[T]he thing most refused to a woman is to do philosophy. It's always been admitted that women are able to create literature – at least a little, if they have time – but philosophy, by means of which values are defined, that was strictly reserved for men.

Die gevolg is dat vroue voor die keuse te staan kom om óf te probeer meedoen aan die heersende patriargale filosofiese diskoers wat noodwendig met die miskennis van hul eiesoortigheid gepaard gaan, óf op die kantlyn te bly staan en hulle terug te trek in hul eie vrouewêreld (Bulhof 1986:177). Vir Irigaray (1981b:45) is nie een van die twee opsies die ideaal nie en sy streef dus in haar werk daarna om die onderskeid tussen filosofie en literatuur op te hef en om daarmee saam die binêre opposisies teorie/fiksie, waarheid/kuns te ondermyn. In haar filosofiese tekste streef Irigaray daarna om filosofie en literatuur te verenig deur byvoorbeeld teorie en fiksie te vermeng. Dit gaan vir haar egter nie bloot om die naasmekaarstelling en vermenging van verskillende genres nie, maar om die ontwikkeling van 'n eie uitdrukkingswyse vir vroue waardeur hulle in gesprek met hul manlike eweknieë en die manlike filosofiese tradisie kan tree, sonder om hul eiesoortigheid prys te gee. Volgens

Braidotti (1991:249) is die vraagstukke waarmee Irigaray haar besig hou, afleibaar uit haar metodologie: hoe kan dit wat innoverend en ondermynend is binne die vroulike denke, gevoed en ontwikkel word, sonder om in die slaggate te trap wat altyd op die vroulike wag: mimetisme (nabootsing, weerspieëling of reproduksie van die manlike), afhanklikheid, ontkenning, histerie, aporia? Hoe kan vroue praat, dink en skep binne strukture wat gebaseer is op die uitsluiting en afsondering van die vroulike? Hoe kan 'n mens 'n konseptuele denker wees sonder om besmet te word deur die feminofobiese aard van teoretiese denke? Hoe kan vroue die positiwiteit van die vroulike herstel en vir hulself toe-eien?

In antwoord op hierdie sleutelvraagstukke ontwikkel Irigaray 'n aantal diskursiewe taktieke wat in sekere opsigte oënskynlike teenstrydighede inhou. Aan die een kant vereenselwig sy haar met die revolusionêre mag, asook die historiese realiteit wat die feminisme is, maar terselfdertyd laat sy aan die ander kant 'n opening vir intense dialoog met die meesterdenkers van die Westerse filosofiese tradisie en die psigoanalise wat juis (soos reeds vroeër aangetoon) meegewerk het tot die totstandkoming van die heersende patriargale bestel waarteen die feminisme rebelleer. In haar omgang met dié tekste gaan dit egter nie bloot om die analise en eksegeese daarvan nie, maar om die ontmaskering van die manlike aard van alle diskoers, terwyl sy 'n nuwe vroulike feministiese subjek in die lewe roep (Braidotti 1991:249). Sy berus ook nie by die bevindinge van Freud en Lacan nie, maar werk die psigoanalise verder uit, met die aksent op vroulike seksualiteit en die moeder-dogterverhouding (wat veral ook van belang is vir hierdie studie en waarop daar later meer uitvoerig ingegaan sal word).

Freud se beskouing van vroulike seksualiteit roep by Irigaray vrae en kritiek op. In "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine" (1985c:69) reageer sy soos volg:

How can we accept the idea that woman's entire sexual development is governed by her lack of, and thus by her longing for, jealousy of, and demand for, the male organ? Does this mean that woman's sexual evolution can never be characterized with reference to the female sex itself? All Freud's statements describing feminine sexuality overlook the fact that the female sex might possibly have its own "specificity".

Vanuit dié kritiek ondersoek Irigaray vroulike seksualiteit en probeer sy juis om die spesifisiteit, die outonomie daarvan na vore te bring. Sy soek in die eerste plek aansluiting by die Lacaniaanse psigoanalise. Soos reeds vroeër genoem, is die groot verskil tussen Freud en

Lacan, dat Freud die verskil tussen man en vrou vanuit 'n anatomiese en biologiese invalshoek verklaar, terwyl Lacan benadruk dat die verskil in en deur taal tot stand kom. Ook Irigaray gaan daarvan uit dat subjekvorming deur taal geskied. Sy kritiseer egter die manier waarop Lacan met sy ontdekking omgaan. Net soos Freud bly hy gevange binne die strukture wat hy ondersoek. Hy beskryf en aanvaar die bestaande strukture, sonder om homself af te vra hoe dit so gekom het en of dit nie dalk ook anders sou kon wees nie. Hierdie ingesteldheid blyk veral uit die wyse waarop hy met vroulike seksualiteit omgaan. Wanneer hy besef dat hy nie veel van vroulike seksualiteit weet nie, beskuldig hy, volgens Irigaray (1985a:90), as 't ware sy vroulike eweknieë daarvan dat hulle nie daartoe bydra om lig op die saak te werp nie:

"We've never managed to get anything out of them," "*on the subject of female sexuality, our lady analyst colleagues tell us ... not everything. It's quite remarkable. They haven't made the slightest progress on the question of female sexuality. There must be an internal reason for this, connected with the structure of the pleasure mechanism.*"

De Costa (1989:53-54) vestig die aandag daarop dat dit ironies is dat Lacan, wat juis aan taal 'n prominente plek gee, nie besef dat faktore inherent aan taal dalk juis 'n rol sou kon speel in die feit dat vroue hulle nie kan uitdruk ten opsigte van hul eie seksualiteit nie. Die vraag sou immers gestel kon word of vroue hulle kan uitdruk in 'n taal wat deur manlike waardes gedomineer word. Dit is met dié vraag wat Irigaray haar dan ook besig hou. Sy is nie net geïnteresseerd in vroulike seksualiteit nie, maar veral ook in die verhouding tussen taal en die vroulike.

In haar ondersoek na die moontlikhede van vroulike seksualiteit maak Irigaray gebruik van dekonstruksie. Sy ondermyn die aannames van die tradisionele psigoanalise, waarteen sy vervolgens haar eie visie afspeel. Irigaray (1985g:23) konstateer dat Freud meer waarde toeken aan die vagina as aan die klitoris. Sy skryf dit daaraan toe dat die vagina die penis ontvang en so manlike drange bevredig. Freud se beskouing laat dus nie reg geskied aan die moontlikhede vir seksuele genieting wat daar vir vroue bestaan nie. Volgens Irigaray hoef die vrou nie, soos wat Freud beweer, klitorale aktiwiteit prys te gee ter wille van vaginale passiwiteit nie. Die vroulike geslag is nie een nie (soos die titel van die werk *This Sex Which Is Not One* [1985] ook te kenne gee), maar bestaan uit klitoris en vagina. Irigaray (1985g:28) gaan egter verder as sy beweer dat vroulike seksualiteit en vroulike seksuele genieting ook nie net tot hierdie twee erogene sones beperk kan word nie, maar as't ware meervoudig is:

Her sexuality, always at least double, goes even further: it is *plural*. [...] [*W*]oman has sex organs more or less everywhere. She finds pleasure almost anywhere. [...] [T]he geography of her pleasure is far more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is commonly imagined – in an imaginary rather too narrowly focused on sameness.

Freud se beskrywing van vroulikheid as "the dark continent" (Irigaray 1985d:48) verrai sy onbegrip vir hierdie pluraliteit van seksuele genieting. Dit illustreer ook die waarde wat die tradisionele psigoanalise aan sigbaarheid heg: die ontwikkeling van die vrou word aan die hand van die penis, of liever, die gemis daaraan beskryf. Terwyl Freud die onsigbaarheid van die vroulike geslag benadruk, wys Irigaray (1985g:26) op aanraking as 'n belangrike aspek van vroulike seksualiteit. Volgens haar het vroulike genieting te make met die tassintuig, en veel minder met die blik (wat met manlike seksualiteit in verband gebring kan word). Die vagina bestaan byvoorbeeld uit twee lippe wat mekaar voortdurend aanraak. Irigaray (1985g:29) lê 'n verband tussen die vroulike seksualiteit van aanraking en die wyse waarop die vroulike subjek haar in taal tot uitdrukking bring:

For in what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. [...] One would have to listen with another ear, as if hearing an "*other meaning*" always in the process of weaving itself, of embracing itself with words, but also of getting rid of words in order not to become fixed, congealed in them. [...] What she says is never identical with anything, moreover; rather, it is contiguous. *It touches (upon)*. [...] It is useless, then, to trap women in the exact definition of what they mean, [...] they are already elsewhere. [...] They have returned within themselves, [...] *within the intimacy of that silent, multiple, diffuse touch*. And if you ask them insistently what they are thinking about, they can only reply: Nothing. Everything.

In Irigaray se tekste word sekerhede ondermyn en die bestaan van die waarheid, veral ten opsigte van vroulike seksualiteit, gerelativeer. Sy gee 'n beskrywing van die diverse aspekte van vroulike seksualiteit en benadruk die kompleksiteit en subtiliteite van vroulike genieting, sonder om dit opnuut binne 'n bepaalde denkraamwerk te probeer vasvang. Sy pretendeer nie om die wese of essensie daarvan te kan bepaal nie, maar wil dit duidelik maak dat die tradisionele beskouings van vroulike seksualiteit en die totstandkoming van vroulike subjektiwiteit nie vir haar aanvaarbaar is nie.

Irigaray kritiseer nie slegs die idees van Freud en Lacan ten opsigte van hul sienings oor vroulike seksualiteit nie – sy rig haar ook op die ideologiese veronderstelling onderliggend aan en die historiese bepaaldheid van die tradisionele psigoanalise. Soos ook vroeër aangetoon, is die korpus waarmee sy werk, die meesertekste van Westerse filosofiese denke. Braidotti (1991:248) wys daarop dat, as 'n mens die moeilikheidsgraad van die tekste van die metafisiese tradisie in ag neem, dit nie vreemd is dat die toeganklikheid van Irigaray se tekste dikwels bevraagteken word nie. Die samehang van haar gevarieerde en, op die oog af, heterogene korpus berus egter op 'n konseptuele of teoretiese band tussen literatuur en filosofie. Irigaray funksioneer tegelykertyd in beide registers en skryf tekste waarin uitgebreide teoretisering en tekstuele virtuositeit naas mekaar staan. Terwyl Irigaray as onderwerp vir haar analyses die werk van die meesterdenkers van die Westerse ontologie verkies, reageer sy in haar tekste ook op die posisie wat deur die moderne meesterdenkers ingeneem word. Sy tree in gesprek met, onder andere, Foucault, Derrida en Deleuze, en pas hul teorieë aan in haar poging om die positiwiteit van seksuele verskil tot uitdrukking te bring (Braidotti 1991:248).

Volgens Irigaray berus die dominante Westerse denke op fallosentriese uitgangspunte wat veroorsaak het dat die vroulike nie net binne die psigoanalise nie, maar op alle terreine van die menslike gedagte-wêreld 'n onbekende terrein gebly het. Sy beskou rasionaliteit as die grondbeginsel waarop wetenskap en filosofie berus. Hierdie rasionaliteit is gebaseer op dualistiese denke aan die een kant, en die logika van dieselfde aan die ander. Dualistiese denke hanteer pare, teenstellings of tweedelings, soos aktief/passief, oorsaak/gevolg, kultuur/natuur, waar/onwaar, gees/lichaam, man/vrou. Van hierdie pare word nie slegs veronderstel dat die twee dele mekaar aanvul of komplementeer nie, maar dat hulle in 'n bepaalde hiërargiese verhouding tot mekaar staan. Die tweede element is ondergeskik aan die eerste. Die ondergeskiktheid van die een aan die ander het te make met die strewe na eenheid of universaliteit. Die een word tot norm verhef; alles word herlei tot die een, terwyl die ander in feite slegs die ander van dieselfde is (De Costa 1989:60). Hierdie verskynsel is ook nie neutraal ten opsigte van geslag nie. In haar ondersoek na hierdie uitsluitingsmeganismes val dit Irigaray op dat, sedert Plato tot en met die hedendaagse filosowe, die man/vrou-digotomie en -hiërargie oorheersend is. Die man funksioneer altyd as norm, ook as dit gaan om kategorieë wat met die eerste oogopslag niks met geslagsonderskeid te make het nie. Stevens (1992:18) skryf in 'n resensie oor een van Irigaray se Nederlandse publikasies, *Ik, jij, wij. Voor een cultuur van het onderscheid* (1992) soos volg hieroor:

Irigaray's uitgangspunt is eenvoudig: wij zijn niet 'één', maar 'twee', vrouw en man. Onze westerse kultuur ontken die natuurlike geslachtehkeid, door zich (pseudo-)onzijdig voor te doen of zich te beroepen op universele waarden. Deze waarden stoelen echter op het overwicht van het ene deel van die mensheid op het andere. In een fallocratische maatschappij als die onze is, aldus Irigaray, 'ik' nooit een vroue en 'men(s)' altyd een man.

In alle digotomieë word die positiewe pool as manlik omskryf, terwyl die negatiewe pool met die vroulike verbind word. Irigaray se beskrywing van die digotomieë wat onderliggend is aan Westerse filosofie stem ooreen met Cixous se ontleding van wat sy patriargale binêre denke noem en wat sy tot 'n groot mate op die werk van Derrida gebaseer het. Irigaray kom tot die slotsom dat die psigoanalise hierdie fundamentele denke oorgeneem het. Vandaar dat die manlike implisiet tot die menslike verhef word en vroulike seksualiteit vanuit 'n manlike oogpunt beskou word. Dit is opvallend dat daar nie slegs van 'n verskil sprake is nie, maar terselfdertyd ook 'n hiërargiese verdeling plaasvind. Vir Freud is die man of die penis die norm waarvan die vrou afwyk. Hieroor skryf Irigaray (1985c:69):

Freud does not see *two sexes* whose differences are articulated in the act of intercourse, and, more generally speaking, in the imaginary and symbolic processes that regulate the workings of a society and a culture. The "feminine" is always described in terms of deficiency or atrophy, as the other side of the sex that alone holds a monopoly on value: the male sex.

Die siening dat vroue slegs 'n rol kan speel in die samelewing as hulle aanpas by mans, berus op die ontkenning van die verskille tussen mans en vroue, wat reeds sedert Plato 'n essensiële rol speel. Agter die masker van neutraliteit, funksioneer die manlike egter as norm en word die vroulike daaraan gemeet en as minderwaardig van die hand gewys.

Binne die tradisionele wetenskap en filosofie word die fokus gerig op dit wat sigbaar en objektief waarneembaar is. Irigaray vergelyk dit met die funksie van 'n spieël: binne die wetenskap en filosofie word die werklikheid weergegee of verdubbel, maar dit lei nie tot verandering en vernuwing nie. Irigaray (1985b:107-110) gebruik die metafoer van "die meganika van die vaste" om te verwys na die rasonele, die manlike, die bepaalbare, die definieerbare, die identifiseerbare. Ook in hierdie opsig het die psigoanalise nie van die heersende denke afgewyk nie; alles draai immers om die penis, die duidelik sigbare

geslagsorgaan. Irigaray kritiseer die dominante Westerse denke wat alles herlei tot manlike parameters. Om die vroulike bestaansreg te gee, sal die basis van die dominante denke omvergewerp moet word. Sy gebruik hiervoor die metafoer van die "meganika van die vloeibare" wat hier die vroulike, die beweeglike, die ondefinieerbare, die onbewuste, die liggaamlike verteenwoordig. Irigaray (1985b:113) skryf: "Solid mechanics and rationality have maintained a relationship of very long standing, one against which fluids have never stopped arguing". Sy is egter nie ten gunste daarvan dat die manlike binne 'n bepaalde ruimte afgebaken word, en die vroulike binne 'n ander ruimte nie. Irigaray (1985g: 33) skryf hieroor:

For women to undertake tactical strikes, to keep themselves apart from men long enough to learn to defend their desire, especially through speech, [...] to forge for themselves a social status that compels recognition [...] ...these are certainly indispensable stages in the escape from their proletarianization on the exchange market. But if their aim were simply to reverse the order of things, even supposing this to be possible, history would repeat itself in the long run, would revert to sameness: to phallogocriticism. It would leave room neither for women's sexuality, nor for women's imaginary, nor for women's language to take (their) place.

Irigaray verset haar teen die gedagte dat vroue hulle moet afsonder van die res van die mensheid. Wanneer vroue hulself afsluit van die fallosentriese orde, is daar weer eens van uitsluitingsmeganismes sprake. Bowendien bestaan die risiko dan weer dat daar 'n bepaalde vroulike identiteit of essensie veronderstel word. Irigaray, wat deur Braidotti (1991:248) beskryf word as 'n teoretikus met 'n passievolle belangstelling in verskil ("difference"), wys juis daarop dat nie slegs mans en vroue van mekaar verskil nie, maar ook vroue onderling, en verder, dat daar ook verskille binne elke individuele vrou bestaan.

Dit is duidelik dat Irigaray daarna streef om verandering te bewerkstellig, nie net binne die psigoanalise nie, maar veral ook binne die onderliggende filosofie, wat die fondament vir alle denke vorm. Die heersende filosofiese denke moet ondermyn word deur dit wat gekonstrueer en vasgelê is, oop te breek om vir die vroulike ruimte te skep. Sy neem as haar uitgangspunt dat vroulike *jouissance*, dit wil sê die spesifieke vroulike voorstelling van die onbewuste en van begeerte, die ongeartikuleerde ("non-said") van alle diskoers is. Sy wil vernuwing bring binne die dominante denke en daarvoor wend sy haar tot die inskryf van seksuele verskil in die bestaande diskoers (Braidotti 1991:248).

Irigaray vra haarself af hoe vroue van sprakelose objekte in sprekende subjekte kan verander. In navolging van Plato, onderskei sy twee vorme van mimesis: mimesis as reproduksie, nabootsing, weerspieëling, en mimesis as skepping of produksie. Die eerste vorm van mimesis is 'n strategie binne die dominante denke. In verband hiermee skryf Moi (1994:135):

Caught in the specular logic of patriarchy, woman can choose either to remain silent [...] or to *enact* the specular representation of herself as a lesser male. The latter option, the woman as mimic, is, according to Irigaray, a form of hysteria. The hysteric *mimes* her own sexuality in a masculine mode, since this is the only way in which she can rescue something of her own desire.

Die tweede vorm van mimesis is, in samehang met die eerste, onderdruk. Juis hierdie tweede vorm van mimesis lyk na 'n waardevolle strategie vir vroue – dit is nie die weerkaatsing in 'n gladde spieël, waarin die vrou as 'n man met 'n gebrek verbeeld word nie; dit is veel eerder die weerkaatsing in 'n geboë spieël, die versteurde beeld wat iets anders en iets nuuts weergee. In *Speculum de l'autre femme* (1974) maak Irigaray gebruik van hierdie strategie deurdat sy doelbewus die rol van die histerika vertolk, wat binne die patriargale bestel die rol is wat aan alle vroue toegeken word. Moi (1994:140) verduidelik dié strategie soos volg:

Hers is a theatrical staging of the mime: miming the miming imposed on woman, Irigaray's subtle specular move (her mimicry *mirrors* that of all women) intends to *undo* the effects of phallogentric discourse simply by *overdoing* them. [...] Irigaray's undermining of patriarchy through the overmiming of its discourses may be the one way out of the straitjacket of phallogentrism.

Kenmerkend van die tekste wat deur Irigaray geskryf word, is die verwarring wat daardeur gestig word. Dit lyk nie asof sy iets wil vaslê nie, maar eerder asof sy die denke van die leser in beweging wil bring. Die aksent lê nie op die beskrywing van 'n toestand of 'n beeld nie, maar op die meerduidigheid, dubbelsinnigheid en ontwykende aard van die teks. Sy doen dit deur byvoorbeeld van die "ek/jy"-kombinasie gebruik te maak as die onderwerp van 'n sin. Vergelyk byvoorbeeld die frases: "I/you touch you/me" en "We – you/I – are neither open nor closed" uit "When Our Lips Speak Together" (1985h:209) waarmee gesuggereer word dat 'n outonome subjek nie bestaan nie. In haar werke is daar dikwels nie sprake van 'n koherente begin en einde nie. Irigaray (1985c:68) skryf soos volg oor die samehang van *Speculum of the Other Woman*:

Speculum has no beginning or end. [...] Furthermore, by "beginning" with Freud and "ending" with Plato we are already going at history "backwards." But it is a reversal "within" which the question of the woman still cannot be articulated, so this reversal alone does not suffice. That is why, in the book's "middle" texts – *Speculum*, once again – the reversal seemingly disappears. For what is important is to disconcert the staging of representation according to [...] a phallographic order. It is not a matter of toppling that order so as to replace it – that amounts to the same thing in the end – but of disrupting and modifying it, starting from an "outside" that is exempt, in part, from phallographic law.

Irigaray vermeng ook meerdere style, byvoorbeeld poëtiese taal wat afgewissel word met wetenskaplike taal en tekste in die vorm van 'n politieke manifes. Sy formuleer dikwels in die vorm van vrae, waardeur sy aandui dat die waarheid ontwykend is. Sy sinspeel ook op die verskillende betekeniswaardes wat aan spesifieke woorde gegee kan word. Dit is feitlik onmoontlik om haar tekste eenduidig te interpreteer. Irigaray (1985c:79) skryf soos volg hieroor:

This "style", or "writing", of women tends to put the torch to fetish words, proper terms, well-constructed forms. This "style" [...] resists and explodes every firmly established form, figure, idea or concept. Which does not mean that it lacks style, as we might be led to believe by a discursivity that cannot conceive of it. But its "style" cannot be upheld as a thesis, cannot be the object of a position.

Soos by Kristeva en Cixous, is dit Irigaray se taalhantering en die wyse waarop haar tekstuele praktyk in noue verband met die vroulike liggaam en ook met die moeder gebring word, wat van belang is binne die konteks van hierdie studie. Anders as by Kristeva en Cixous waar die moeder-dogterverhouding geïmpliseer word, maar nie noodwendig eksplisiet geartikuleer word nie, is die komplekse verhouding tussen moeder en dogter 'n sentrale gegewe in Irigaray se werk. Net soos sy dit nie as vanselfsprekend aanvaar dat die vrou van haar vroeë erogene sones hoof afstand te doen ten einde te ontwikkel tot 'n volwasse vroulike subjek nie, verskil sy ook van Freud se siening dat die vrou haar eerste liefdesobjek, die moeder, moet verwerp. Irigaray ondersoek in "Psychoanalytic Theory: Another Look" (1985) die moontlikheid van 'n meer vloeiende oorgang van die pre-Oedipale fase na volwasse vroulike seksualiteit. Volgens haar ontstaan vroulike seksualiteit binne die komplekse verhouding tussen moeder en dogter.

Sy verwyt die tradisionele psigoanalise wat dié verhouding in die verlede onderbelig of verkeerd geïnterpreteer het. Sy probeer in haar werk die spesifieke verhouding tussen moeder en dogter na vore bring (vergelyk "And the One Doesn't Stir without the Other" [1981] waarin die kompleksiteit van die moeder-dogterverhouding geïllustreer word). As sodanig bied haar werk vir die doel van hierdie studie 'n verwysingsraamwerk vir die analise van gedigte wat die moeder-dogterverhouding as eksplisiete tematiese gegewe het.

'n Keuse word uitgeoefen om die ondersoek na die vroulike subjek in die poësie van Cussons, Rousseau, Stockenström en Krog te baseer op die wyse waarop die Franse feministe spesifiek met die moeder-dogterverhouding in hul werk omgaan; met die oog daarop word die plek van hierdie verhouding binne die feministiese diskoers vervolgens kortliks in oënskou geneem.

1.2.3 Die moeder-dogterverhouding

Soos reeds vlugtig genoem in die voorafgaande beskrywings van Kristeva, Cixous en Irigaray se werk, is die verhouding met die moeder 'n sentrale gegewe in die oeuvres van dié drie Franse vroue, ofskoon daar verskille is in die wyse waarop hierdie verhouding in hul tekste neerslag vind. Die moeder-dogterverhouding is trouens nie 'n nuwe tema binne die feministiese diskoers nie. In *The Mother/Daughter Plot* (1989), wat ook as verwysingsraamwerk vir die doel van hierdie onderafdeling gebruik word, analiseer Marianne Hirsch transformasies van die moeder-dogterverhouding in die werke van 'n wye verskeidenheid vroulike outeurs. Sy vestig die aandag daarop dat Virginia Woolf reeds in 1929 in *A Room of One's Own* die stelling gemaak het: "We think back through our mothers if we are women" (Woolf 1977:72). Dié stelling het in latere jare 'n geweldig belangrike rol gespeel as vertrekpunt vir daardie feministe wat die daarstel van 'n vroulike literêre tradisie of 'n matrilinêre model as oogmerk gehad het (Hirsch 1989:126).

Dit is betekenisvol om daarop te let dat die moeder-dogterverhouding in die jare wat volg nie 'n onproblematiese gegewe binne die feminisme is nie. Vroueskrywers so uiteenlopend soos Nancy Friday in die populêre teks *My Mother/My Self: A Daughter's Search for Identity* (1977) en Marie Cardinal in haar roman *The Words to Say It* (1975) blameer die moeder vir die dogter se verontregting. In navolging van Freud, word moederhaat in hierdie tekste 'n voorvereiste vir vroulike bevryding en selfbeskikking.

In die jare sewentig is daar egter toenemend ook tekste deur vroueskrywers wat daardeur gekenmerk word dat dit op 'n soeke na die moeder gebaseer is. Showalter (1986:135) skryf soos volg hieroor:

Hating one's mother was the feminist enlightenment of the 50's and 60's; but it is only a metaphor for hating oneself. Female literature of the 70's goes beyond matrophobia to a courageously sustained quest for the mother.

Soos reeds aangetoon, is dit ook gedurende die sewentigerjare dat teorieë van seksuele verskil begin posvat het. Volgens Hirsch (1989:135) kan die verskynsel deels daaraan toegeskryf word dat die bedreiging wat oorloë en kernwapens in Europa, sowel as in die VSA ingehou het, 'n alternatiewe genoodsaak het vir dit wat as manlike destruktieweit beskou is. Die vroulike was maar een van baie vorme van die "ander" wat as sodanige alternatiewe aangegryp kon word. Die vroulike was verwyderd van Westerse fallogosentrisme en het die potensiaal gehad om die manlike, rasionele, outoritêre subjek te dekonstrueer. Die ruimte van "andersheid" ("otherness"), gelokaliseer in die vroulike, is die pre-Oedipale ruimte van moeder-dogterspieëling, wat as plaasvervanging dien vir die skeuring tussen self en wêreld wat geïmpliseer word deur die destruktieweit van oorlog. Gedurende hierdie tydperk tree daar in Amerika, sowel as in Frankryk, vroue na vore wat die nut insien van die psigoanalise as instrument vir 'n nuwe blik op seksuele verskil, vir 'n model van vroulike subjekvorming en van vroulike spesifisiteit.

So, byvoorbeeld, pas Kaja Silverman (1988:101-140) die Freudiaanse model van die Oedipuskompleks aan vir die vroulike subjek. Volgens haar betree die jong meisie, ná die Oedipale fase, 'n "negatiewe Oedipuskompleks" waartydens sy die moeder begeer en die vader as kompetisie beskou. Hierdie fase is "negatief" in die sin dat die moeder-dogterverhouding as 'n intense liefdesverhouding byna glad nie gestalte vind binne die heersende patriargale kultuur nie – kulturele geskiedenis, byvoorbeeld, was nog altyd 'n verhaal van vaders en seuns. Die bewuswording van seksuele verskille (wat Freud die kastrasiekompleks noem) noop die meisie om die negatiewe Oedipuskompleks te verlaat en die "positiewe" fase te betree waartydens sy die vader begeer en 'n aversie in die moeder ontwikkel. Silverman voer aan dat heteroseksuele vroulike begeerte gestruktureer word na analogie van 'n homoseksuele begeerte vir die moeder. Die moeder-dogterverhouding is, volgens haar, dus veel meer kompleks as wat erken word deur die psigoanalise, aangesien die

moeder die objek van begeerte, maar terselfdertyd die objek van identifikasie vir die dogter is. Volgens Silverman vorm die negatiewe Oedipuskompleks die libidinale basis vir die feminisme en behoort vroue meer inspirasie uit hierdie onbewuste bron te put.

Ook Nancy Chodorow (1978:95-125) tree in gesprek met Freud, maar, anders as vir Silverman, is die basis van vroulike subjektiwiteit vir haar nie in die Oedipale fase geleë nie, maar wel in die pre-Oedipale fase. Sy (1978:115) skryf: "[T]he continuity of preoedipal issues in women's lives suggests that a girl does not give up this preoedipal relationship completely, but rather builds whatever happens later upon this preoedipal base". Dit is die moeder-dogterband en nie 'n falliese leemte nie, konneksie en nie kastrasie nie, wat vroulike subjektiwiteit bepaal. Nabyheid aan die moeder, en nie onwrikbare trou aan die vader nie, definieer vir Chodorow die proses van vroue se ontwikkeling binne kulturele verband.

In *The Mother/Daughter Plot* (1989) tree Hirsch self ook toe tot die gesprek as sy die moederfiguur, Jocasta, in die Oedipus-verhaal op die voorgrond plaas. So skryf Hirsch (1989:4):

Jocasta is represented by silence, negation, damnation, suicide. The story of her desire, the account of her guilt, the rationale for her complicity with a brutal husband, the materiality of the body which gave birth to a child she could not keep and which then conceived with that child other children – *this* story cannot be filled in because we have no framework within which to do it *from her perspective*.

Wat betekenisvol is vir die doel van hierdie studie, is dat Hirsch (1989:132), wanneer sy in *The Mother/Daughter Plot* na die psigoanalitiese feministe in Frankryk verwys, die drie Franse vroue, Kristeva, Cixous en Irigaray in gedagte het. Volgens Hirsch (1989:133) neem die psigoanalitiese feministe, waarby sy hierdie drie vroue insluit, as vertrekpunt die formatiewe invloed van die pre-Oedipale fase en die vroulike ouer se dominansie tydens dié fase. Die siening dat daar 'n unieke band tussen moeder en babadogter bestaan, lei telkens tot 'n herlees van die tradisionele psigoanalitiese bronne. Die gevolg is 'n herdefinisie van subjektiwiteit as iets anders as outonomie en skeiding, of verdeeldheid en vervreemding. Subjektiwiteit wat ingebed word in nabyheid, bied 'n prentjie van volgehoue moeder-dogterverstrengeling. Die resultaat is 'n taalteorie wat gebaseer is, nie op leemte nie, maar op 'n soort oorvloed – op die mite van 'n moedertaal wat die bestaan van die moontlikheid

bevestig, of ten minste suggereer, om iets buite die patriargale orde ("Name of the Father") te konstrueer. Hierdie skrywers vind die oorsprong van 'n nuwe volwassenheid in die pre-Oedipale moeder-dogterband en -konflik. Hier vind hulle ook die potensiaal vir transformasie en ondermyning van patriargale strukture en veronderstellings. Vir Freud word verbeelding en fantasie gemotiveer deur verlies en die verlange na vryheid van familiële beperkinge. Wat feministiese teoretici en sommige feministiese skrywers van die jare sewentig betref, word die verbeelding juis aangevuur deur 'n verlange na simbiotiese eenheid met die moeder of deur 'n stryd teen identifikasie met haar, wat steeds 'n diepgaande en volgehoue nabyheid aan haar verrai. In hierdie tekste figureer die pre-Oedipale domein as 'n magtige mitiese ruimte, wat nie onherroeplik verlore is nie, maar voortdurend teenwoordig is, omdat dit teruggevind kan word in verhoudings tussen vroue onderling. Omdat dié verhoudings presimbolies en prekultureel van aard is, dui dit op 'n alternatief vir die patriargie en die logos – 'n wêreld van gedeelde vroulike kennis en ervaring, waarin die subjek/objek-dualisme en magsverhoudinge uitgedaag en herdefinieer word.

Hirsch (1989:133-134) wys daarop dat, terwyl die letterkunde in die eerste helfte van die twintigste eeu die verpligte heteroseksualiteit van diskoers onderskryf, die feministiese tekste van die sewentigerjare die rol van die man onderbeklemtoon – die teruggryp na die pre-Oedipale fase as basis vir volwasse persoonlikheidsvorming, die fokus op die moeder-dogterband en -stryd, en die viering van die verhoudings tussen vroue en onderlinge versorging, plaas mans in 'n onderskikte posisie. Dit is die verbintenis met die moeder wat emosionele gewig dra en nie die wending na vader of eggenoot nie. Vir Irigaray (1981b:20-21) funksioneer die vader as struikelblok, as die antagonist wat volgehoue kontak tussen moeder en kind onmoontlik maak en wie se wet die moeder se liggaam tot verbode terrein vir die kind verklaar. Irigaray identifiseer die knip van die naelstring, en nie kastrasie nie, as die kind se oorspronklike trauma: die vader en sy naam ("nom") funksioneer bloot om die letsel wat gelaat word ("nombriil") te bedek – hierdie letsel is die eerste teken van subjekvorming en 'n lewenslange herinnering aan die eerste traumatiese skeuring met die moeder.

Daar is reeds te kenne gegee dat die moeder-dogterverhouding nie sonder kompleksiteit is nie. Volgens Adrienne Rich (1977: 235) beskou talle dogters hul moeders as die draers van kompromie en selfhaat, as diegene deur wie die beperkinge en degradering van die vroulike bestaan op hul dogters afgedwing is. Dit is makliker om die moeder te haat en te verwerp as om die magte wat op haar inspeel raak te sien. Waar moederhaat oorgaan tot matrofobie, kan dit ook wees dat daar 'n onderliggende aantrekkingskrag tussen dogter en moeder bestaan, 'n

vrees dat as 'n mens nie op jou hoede is nie, jy dalk totaal met haar sal identifiseer. Matrofobie is dan ook nie die vrees vir jou moeder of die vrees vir moederskap nie, maar die vrees dat jy jou moeder sal word. Dit is duidelik dat die moeder hier in die posisie van gevreesde ander geplaas word; sy word die objek van haar dogter se ontluikende subjektiwiteit. As sodanig word die moeder nie as subjek erken nie, maar word sy haar self ontnem in die belang van die instandhouding van die dogter se subjektiwiteit.

In Irigaray se twee kort tekste "When Our Lips Speak Together" (oorspronklik in Engels vertaal in 1980) en "And the One Doesn't Stir without the Other" (1981) word die skuif van moeder, nie na vader of man nie, maar na suster, vroulike minnaar of vriendin uitgebeeld as 'n soort kompromis. In die eerste artikel word vroulike stilte en negatiewiteit vervang met *parler femme* wat die verkenning van 'n ander, spesifiek vroulike taal behels en gedefinieer kan word by wyse van die aard van die uiting (spreek **tot** vroue/praat **met** vroue), eerder as die vorm van die uiting (**wat** of **hoe** 'n mens praat). Die vroulike labia praat saam in 'n dialoog tussen vroulike minnaars of in 'n monoloog deur 'n dubbele subjek ("I/you"), en deur taal word 'n ander liggaam en 'n ander seksualiteit tot stand gebring. Die moeder is egter nie eksplisiet teenwoordig in hierdie viering van pluraliteit en kontinuïteit van vroulike subjektiwiteit, in hierdie eksperiment met dialoog en gemeenskaplikheid nie. Irigaray (1980:209) skep 'n ruimte buite die gesin, buite die strukture van patriargale instellings waarin die moeder geïmpliseer word:

I love you who are neither mother (forgive me, mother, I prefer a woman) nor sister. Neither daughter nor son. I love you – and where I love you, what do I care about the lineage of our fathers and their desire for reproductions of men? Or their genealogical institutions? What need have I for husband or wife, for family, persona, role, function? Let's leave all those to men's reproductive laws. I love you: Your body, here and now. I/you touch you/me; that's quite enough for us to feel alive (Irigaray 1985h:209).

In die ander artikel is daar 'n terugkeer na die familie en 'n verduideliking van die moeder se weglating uit die eerste teks. Hier rig die dogter haar pleitend tot die moeder wat vasgevang is in 'n rol waarvoor sy nie die teks geskryf het nie. Die dogter/spreker smee om vrylating uit die speël van eendersheid waarin sy haar eie beeld versmelt sien met dié van haar moeder.

Die kompleksiteit van die moeder-dogterverhouding word deur Irigaray (1981a:67) belig as die dogter/spreker enersyds die moeder se oordadige sorg as versmorend ervaar en andersyds eensaam agtergelaat word deur die moeder se ysige afwesigheid as subjek van die dialoog:

But we have never, never spoken to each other. And such an abyss now separates us that I never leave you whole, for I am always held back in your womb. Shrouded in shadow. Captives of our confinement. And the one doesn't stir without the other. But we do not move together. When the one comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies. And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life, you still remain alive.

Die kontras tussen die twee tekste is opvallend. Terwyl daar in die eerste aanhaling 'n viering van 'n dubbele self is wat slegs kan praat wanneer die subjek/objek-skeiding oorkom word, is die posisies van spreker en aangesprokene in die tweede aanhaling pynlik geskei van mekaar. Dogter en moeder is van mekaar geskei en vir ewig vasgevang deur die instelling, die funksie en die rol van moederskap. Irigaray se tekste suggereer dat die fantasie van gemeenskaplikheid slegs buite die tradisionele struktuur van die familie kan bestaan. Die verhaal van die dogter wat verstrengel is in identifikasie met haar moeder en die voortdurende stryd daarteen, wat toenemend afstand doen van vader, broer en manlike minnaar, is slegs onproblematies in die verbintenis met haar suster of vroulike minnaar. Hirsch (1989:137-138) skryf oor eersgenoemde teks, "When Our Lips Speak Together", dat dié verhaal gesitueer is in die preverbale domein van die pre-Oedipale fase, toeganklik vir die skrywende onbewuste, nie deur herinnering nie, maar deur fantasie en projeksie.

Volgens Braidotti (1991:259-260) is Irigaray se moeder-dogterverhouding die prototipe van die konflik, sowel as die passievolle band wat vroue aan mekaar verbind. Kompetisie en jaloesie, asook passie en erkenning vorm deel van vroulike subjektiwiteit en dit dui alles op die moeder-dogterband. In aansluiting by wat Braidotti "radical feminism" noem, beskou Irigaray die vader, en nie die kind nie, as die een wat van vroue slawe maak. Sy beskryf 'n moeder-dogterverhouding wat die status van vroue revolusionêr maak, want dit word die prototipe van 'n nuwe verhouding tussen vroue, vroue wat aktiewe subjekte van hul eie geskiedenis geword het. Om die moeder aan te spreek as vrou, is reeds om die mure van die voorvaders wat deur die patriargale sisteem opgerig is, af te breek en om die gemeenskap van vroue buite-om die beperkinge van ouderdom en gesinsrolle te bevestig.

Volgens Freud is dogters veronderstel om hul moeders te verwerp en sodoende toegang tot die domein van die Wet van die Vader te kry. Braidotti (1991:260) wys daarop dat hierdie verwerping, wat aangebied word asof dit onvermydelik en noodsaaklik is, vir Irigaray gebaseer is op twee denkfoute. Eerstens is die psigoanalise misleidend, deurdat die dogter nooit werklik toegelaat of erken kan word deur die vader nie, en altyd as minderwaardig en gekastreer beskou sal word. Tweedens is 'n breuk met die moeder vir die dogter emosioneel en fisiek onmoontlik, aangesien beide in die eerste instansie vroue is. Elke vrou, of sy daarvan hou of nie, bestaan in haar kultuur as 'n potensiële moeder. Hierdie gedeelde reprodktiewe kapasiteit, wat verdraai is tot universele oorsaak van vroulike onderdrukking, beteken dat die moeder-dogterverhouding nooit werklik verbreek kan word nie. In die lig van hierdie analise redeneer Irigaray dat die enigste revolusionêre opsie vir moeders en dogters is om die onderdrukkende logika wat hul gevange hou, te identifiseer en dan te verwerp. Volgens Braidotti (1991:260) het die moeder-dogterpaar deur Irigaray se toedoen 'n inspirasie vir fundamentele skuiwe in vroue se verhouding tot die simboliese orde geword. Om die oorspronklike, strukturerende belang van die verhouding tot die moeder te erken, is vir haar die eerste tree in die rigting van 'n nuwe vertikale verhouding wat vroue onderling moet ontwikkel. Vertikaal dui hier op 'n kwalitatiewe onderskeid of differensie tussen vroue wat daartoe aanleiding gee dat hul onderlinge verhoudings geartikuleer en tot uitdrukking gebring kan word; horisontaal dui op 'n kwantitatiewe beskouing van vroue as almal "eenders" wat die vervaging van onderlinge verskille impliseer en 'n gebrek aan representasies van die verhoudings tussen vroue tot gevolg het (Whitford 1991:87).

Dit is opvallend dat wanneer die moeder-dogterverhouding ter sprake gebring word, soos ook hierbo die geval is, die meeste feministiese skrywers en akademici vanuit die perspektief van die dogter praat. Die prototipiese feministiese stem is, in 'n groot mate, die stem van die dogter wat daarna streef om te vlug van 'n oorbeskermende of afkeurende moeder, ten einde 'n verbintenis aan te gaan met haar susters in 'n verhouding van wedersydse sorg en ondersteuning as gelykes. Susters kan moederlik wees teenoor mekaar, sonder om toe te laat dat hul liggame binnegedring word deur mans en sonder die fisieke implikasies van swangerskap, geboorte en laktasie. Susters is beter moeders deurdat hulle beter versorg en meer aanmoediging tot selfstandigheid gee. Deurdat hulle as wedersydse surrogaatmoeders optree, vervang susters moeders. Volgens Hirsch (1989:163-164) belig die ideaal van susterskap en surrogaatmoederskap wel die funksie van moederskap, maar verwerp dit die

werklike moeder en maak haar onsigbaar. Die effek hiervan was dat feministiese teoretisering verwyderd geraak het van moeders se verhale en ervarings, en dat die moederlike binne die feminisme onderdruk is.

Die redes vir hierdie onderdrukking word soos volg deur Hirsch (1989:165-166) uiteengesit: In die eerste plek is daar die persepsie dat moederskap 'n patriargale konstruksie is. Tweedens is daar in feministiese denke dikwels ongemak met die gebrek aan mag wat toegeskryf word aan en dikwels deel is van moederskap. Die feministiese diskoers plaas 'n hoë premie op beheer – vroue se beheer oor hul liggame, oor hul regstatus, hul salarisse en die keuse van hul lewenstyl. Niks is meer bedreigend vir die swaar verdiende en steeds brose vryheid en beheer, as die kwesbaarhede en afhanklikhede wat met moederskap gepaard gaan nie. 'n Derde rede vir die onderdrukking van die moederlike binne die feminisme is die vrees vir of ongemak met die vroulike liggaam wat steeds aanwesig is by vroue binne feministiese kringe. Niks verstrengel vroue meer in hul liggame as swangerskap, geboorte, laktasie, miskraam of onvrugbaarheid nie. Die meeste feministe gaan met groot omsigtigheid te werk om identifikasie met biologie te vermy en nie van essensialisme beskuldig te word nie. Vierdens kan die skeiding tussen die feministiese diskoers en dié van moederskap toegeskryf word aan feministe se ambivalensie oor mag en outoriteit. Hirsch (1989:167) wys daarop dat, tensy die feminisme kan begin om moederskap te politiseer en vroulike mag in die algemeen wyer te laat uitkring, vrese en projeksies sal voortleef.

Dat die feminisme in die VSA wel reeds 'n begin gemaak het om na die stories van moeders te luister en 'n ruimte te skep waarin moeders hierdie stories kan artikuleer, blyk uit die outobiografie van Robin Morgan, redakteur van *Sisterhood is Powerful* (1970) (een van die mees invloedryke bloemlesings van die U.S. Women's Liberation Movement). Sy (1978:8) beskryf die voortdurende konflik wat sy gedurende die beweging se eerste jare ervaar het tussen feministiese politiek aan die een kant en die ervaring van moederskap aan die ander soos volg:

Since the patriarchy commanded women to be mothers (the thesis), we had to rebel with our own polarity and declare motherhood a reactionary cabal (antithesis). Today a new synthesis has emerged; the concept of mother-right, affirmation of a woman's child-bearing and/or child-rearing when it is a

woman's *choice*. [...] It is refreshing at last to be able to come out of my mother-closet and yell to the world that I love my dear wonderful delicious child.

Daar het ook vanuit die geleedere van die Franse psigoanalitiese feministe pogings gekom om die afstand tussen teoretiese feminisme en die ervaring van moederskap te oorkom. Cixous se werk berus op 'n volkome positiewe beeld van die moeder-dogterverhouding. Die moeder as gewer van lewe is vir haar die prototipe van die gewer van goeie gawes. Braidotti (1991:240) skryf oor Cixous se werk: "The sweetness of mother's milk turning to ink flows through the powerful pages of her texts". Die ritme, die sintaksis, die klanke suggereer 'n "ander" beeld van die vrou: dit is die moeder/minnaar wat Cixous se tekstuele ruimte vul. Hierdie tekstuele moeder/minnaar dui op 'n verhouding met die onbewuste, 'n posisie van waar dit moontlik is om te praat oor dit wat 'n mens nie weet nie. Cixous se term vir hierdie posisie is *l'approche* en sy ontwikkel dit uitvoerig in haar werk oor Clarice Lispector. Dié benadering berus op 'n vrygewige ontvanklikheid ("giving receptivity") en 'n geduldige respek vir die ander. Hierdie posisie word deur Cixous aangebied as dit wat die falliese misleiding oorkom. Om te skryf is om die teks, dit wil sê die moeder se liggaam, te benader as geliefde, sonder falliese jaloesie, sonder die begeerte om daarop beslag te lê, en tog met 'n begeerte wat allesoorheersend is. Cixous (1986c:32) beskryf die lees/skryf/benadering van die teks soos volg:

I approach every tongue (never my own) delicately, to lick it, breathe it in, to worship its difference, respect its gifts, talents, movements. Above all, to leave it in that elsewhere that bears it, to leave its strangeness intact.

Die beeld van die vlees ("flesh") staan sentraal in Cixous se rehabilitasie van die simboliese, herstrukturende mag van die moeder. Hirsch (1989:132) wys daarop dat Cixous se vrouetaal gesitueer is in die vroulike liggaam waarvan die menstruele bloed en moedersmelk bydra om dit die lokus van 'n erotiek van taaluitinge te maak. Deur hierdie beelde gee sy uitdrukking aan die spesifisiteit van die vroulike onbewuste as die begeerte, selfs die adoratie van die moeder se liggaam. Braidotti (1991:241) skryf hieroor:

Écriture féminine is the style by which the woman as socially constructed can resurrect from underneath her phallic skin the pre-historic material of that adoring love, and let it express itself, with an intensity that blows the phallic law asunder.

Soos reeds vroeër genoem, staan moederskap ook sentraal in die teoretiese diskoers van Julia Kristeva. In haar werk is die moeder die gesplete subjek, lokus van die semiotiese, beide fallies en gekastreer, teenwoordig en afwesig. Sy is die liggaam voor taal, almagtig en magteloos, onverteenvoerdigbaar, onuitspreeklik, onrusbarend – die metafoor vir 'n ondermynende vroulikheid (Hirsch 1989:171). Kristeva skryf self in die stem van die moeder en oor haar ervaring van moederskap as sy oor die geboorte van haar seun skryf in die essay "Stabat Mater" (1986). Die stem van die moeder word vermeng met 'n diskursiewe analise van die verband tussen moederskap en maagdelikheid in die Christelike diskoers. Die vetgedrukte letters van eersgenoemde diskoers ontwig as 't ware die ander (Kristeva 1986b:161-186). In die essay stel Kristeva dit eksplisiet dat daar binne die grense van 'n patriargale kultuur nooit onproblematies met die konsep en die praktyk van moederskap omgegaan kan word nie. Elke voorstelling van moederskap kan, volgens Kristeva, binne 'n dergelike konteks, nie anders as om 'n metafoor te wees vir die fantasie oor 'n onderdrukte verlange na 'n verlore kontinent nie (Buikema 1995:100). Die ruimte van die moeder is 'n tentatiewe ruimte van heterogeniteit, verlies aan beheer, selfvervreemding en afwesigheid. Kristeva (1986b:178) skryf: "A mother is a continuous separation, a division of the very flesh. And consequently a division of language – and it has always been so." Die skeuring tussen moeder en kind, die permanente verdeling van die moeder, en die permanente verdeling tussen die vlees en die woord, bied volgens Hirsch (1989:172) 'n waardevolle perspektief vir die feministiese analise van kultuur: die vermoë om andersheid te herken en om alle simboliese en filosofiese mag te ontmasker en ontwig.

Die vraag wat herhaaldelik gestel word in tekste wat handel oor die werk van dié Franse vroue, veral wanneer dit gaan om hul hantering van die moeder-dogterverhouding of die moeder se liggaam, is of hulle nie tog van essensialisme beskuldig kan word nie. Volgens Hirsch (1989:166) oorkom die Franse feministe egter hierdie taboe deur 'n nuwe bevrydende diskoers van die liggaam te konstrueer. Die uitbeelding van die vroulike liggaam binne die Franse feminisme is nóg essensialisties, nóg op ervaring gebaseer. In die werk van Cixous is moedersmelk of menstruele bloed stylfigure vir vroulike taaluitinge (skryf en praat), soos ook die vroulike labia in Irigaray se tekste, terwyl moederskap vir Kristeva simbolies vir poësie is. Die liggaam is nie materieel nie, maar metafoor, en pogings tot rekonstruksie is figuurlik genoeg om nie letterlik die moeder se swanger liggaam in te sluit nie.

Hoewel die werk van Kristeva, Cixous en Irigaray geensins uitsluitlik op die moeder-dogterverhouding fokus nie, slaag hulle daarin om 'n bepaalde prominensie aan hierdie komplekse verhouding te verleen en word dit as 't ware 'n revolusionêre gegewe in hul tekste wat ingespan word om die patriargale simboliese orde te ondermyn. In die hoofstukke wat volg sal elk van die vier vrouedigters wat vir die doel van hierdie studie as verteenwoordigend van die Afrikaanse vrouedigter sedert 1970 beskou word, onderskeidelik aan bod kom; hierdie spesifieke aspek van die drie Franse feministe se werk, naamlik hul hantering van die moeder-dogterverhouding, word voortdurend in gedagte gehou en, waar van toepassing, gebruik om die konstruksie van die vroulike subjek in die poësie van hierdie vrouedigters te ondersoek.

By Sheila Cussons is dit veral haar taalhantering en die rol van die onbewuste by die totstandkoming van haar poësie en die konstruksie van die vroulike subjek wat ondersoek sal word. In die hoofstuk oor Ina Rousseau sal die komplekse verhouding waarin die vrou haar tot "moeder natuur"¹⁴ bevind, aan bod kom. In Hoofstuk 4 word die konstruksie van vroulike subjektiwiteit in Wilma Stockenström se poësie van nader beskou aan die hand van die "afwykende" gestaltes wat die vroulike ek-spreker aanneem. Laastens word die konstruksie van die vroulike subjek in die poësie van Antjie Krog ondersoek aan die hand van die verhouding met die biologiese moeder en die plek van die moeder. Daar word ook ondersoek ingestel na die wyse waarop die moeder se liggaam in Krog se werk be-/geskryf word.

Hoewel daar betoog sal word dat elk van hierdie vroue op 'n unieke wyse haar vroulike stem laat hoor in die poësie en daar nie 'n kwalitatiewe onderskeid tussen die werk van die vier vroue gemaak word nie, is dit 'n algemeen aanvaarde feit dat die oeuvre van Antjie Krog 'n proliferasie van tekste bevat waarin die vroulike ervaringswêreld sentraal staan (soos uitvoerig in Hoofstuk 5 aangetoon sal word), in meerdere mate as wat die geval vir enige van die ander drie vrouedigters is. Op kwantitatiewe gronde word daar in hierdie studie dus heelwat meer gesê oor Krog as oor Cussons, Rousseau en Stockenström.

¹⁴ Daar word gekies vir die spelling "moeder natuur" (tussen aanhalings) eerder as "Moeder Natuur" – met die aanhalings word gesuggereer dat dit hier om 'n bepaalde konsep gaan, terwyl die gebruik van klein letters 'n aanduiding daarvan is dat dié konsep nie 'n essensie veronderstel nie, maar eerder 'n konstruksie wat geproblematiseer kan word.

HOOFSTUK 2

Sheila Cussons – Poësie geput uit ondertaalse bronne

Sheila Cussons se poësie kom vir die eerste keer onder die aandag in 1946 met die verskyning van sewe van haar gedigte in *Stiebeuel*. Haar debuutbundel *Plektrum* wat in 1970 verskyn, word deur T.T. Cloete (1971:225) as "'n [g]root verrassing" bestempel. Die hoë gehalte van hierdie eerste bundel (dit word met die Eugène Marais-prys, sowel as die Ingrid Jonker-prys bekroon) word voortgesit in die bundels wat daarop volg en gee in 1984 daartoe aanleiding dat sy in 'n resensie beskryf word as "a remarkable cyclone that hit South African poetry [...] with the publication of her first volume, *Plektrum* in 1970, to be followed by a fiery flood of eight more volumes up to the present one called *Membraan* (Rabie 1984:8). Die bundels *Die heilige modder* (1988) en *Die knetterende woord* (1990) wat daarop volg, dra verder by om prominensie aan haar oeuve te verleen en "verseker vir haar 'n plek onder die sterkste Afrikaanse digterstemme sedert die jare sewentig" (Van Zyl 1998:362). Cussons is nie bekend vanweë haar gender-politieke bewussyn nie, en verset teen die heersende patriargale bestel is nie kenmerkend van haar werk (soos in die geval van 'n vrouedigter soos Antjie Krog) nie. Haar oeuve kan egter nie weggelaat word by 'n studie wat met die konstruksie van die vroulike subjek in die poësie van Afrikaanse vrouedigters gemoeid is nie, juis vanweë die prominente plek wat sy as vrouedigter binne die Afrikaanse literêre tradisie inneem. Die vraag moet gevra word of daar sprake van 'n subversiewe vroulike subjek in haar werk is en of die moeder-dogterverhouding, wat feitlik nêrens uitvoerig in haar oeuve aan bod kom nie, hoegenaamd 'n rol speel in die konstruksie van die vroulike subjek in haar oeuve.

Met die eerste lees van Cussons se poësie word dit duidelik dat die religieuse 'n sentrale tema binne haar oeuve is. Van Zyl (1998:370) beskryf haar "as een van die belangrikste religieuse digters wat die Afrikaanse poësie nog opgelewer het". Ook Rabie (1984:8) skryf "the essence of her work is uniquely religious". In 'n resensie oor *Membraan* (1984) skryf De Villiers (1984:19) oor Cussons se unieke vermoë om "'n Goddelike aktiwiteit te midde van die alledaagse" te verwoord en Grové (1990:12) skryf oor haar tiende bundel, *Die knetterende woord* (1990), dat "die digteres [...] worstel om tot klaarheid te kom oor die wese van God, oor sy werking in die wêreld en die lewe van die mens". Van Zyl (1990:16) stel dit nog sterker as hy praat van die religieuse in laasgenoemde bundel as "'n Cussons-watermerk".

Dat godsdiensbeleving die sentrale gegewe is binne Cussons se oeuvre, staan sonder enige twyfel vas. Tog gee Van Zyl (1998:370) te kenne dat haar werk nie tot die religieuse beperk bly nie. Na die verskyning van haar religieuse versamelbundel *'n Engel deur my kop* (1997), publiseer sy *Die asem wat ekstase is* (2000), waarin 'n keuse uit haar sekulêre werk verskyn. Haar verbintenis met die skilderkuns (sy het in die beeldende kunste in Londen en Amsterdam gestudeer) het eweneens 'n duidelike merk op haar digkuns gelaat. Haar debuutbundel bevat 'n groot verskeidenheid gedigte waarin skilderye, wandtapyte en etse verwoord word, of waar skildersterminologie gebruik word om natuurtonele te beskryf (Van Zyl 1998:363). In aansluiting hierby speel visuele waarneming 'n sentrale rol in haar oeuvre. Gilfillan (1984:13) skryf oor *Plektrum* dat daar een aspek in dié bundel is wat afsonderlik aandag verdien, naamlik "die oopstelling vir die omringende wêreld wat hom manifesteer in die klem wat die digteres van meet af plaas op sien." Die gedigte in *Die skitterende wond* (1979) word deur Brink (1979:16) beskryf as "kyk-poësie" en Grové (1980:4) skryf oor *Die somerjood* (1980) dat die aksent in hierdie bundel val "op kleur, op sien, op waarneming". Die visuele aspek van Cussons se poësie word ook belig deur Scholtz (1991) in haar studie *Skepper en skepping: Die visuele as essensiële element in die poësie van Sheila Cussons*.

Naas die prominensie wat visuele waarneming in haar oeuvre verkry, speel sintuiglike gewaarwording in die breë ook deurgaans 'n belangrike rol in Cussons se poësie. Steenberg (1980:32) skryf oor *Die sagte sprong* (1979) en *Die skitterende wond* (1979) dat die sintuie "gesig, gehoor, gevoel, smaak, reuk, almal saam" in hierdie twee bundels oopgestel word vir die indrukke van die skepping. Gilfillan (1983:20) voer aan dat daar in *Die verwikkelde lyn* (1983) "'n onophoudelike ontginning van die aardse, die sintuiglik waarneembare" is, terwyl Brink (1984b:16) oor *Membraan* (1984) opmerk dat die sintuie beleef word as "poorte tot 'n buitewêreld".

Behalwe vir die besinning oor godsdiens en die sintuiglike ervaringswêreld, is die denke oor "die wese en werking van die taal [en] meer bepaald dan die taal van die poësie" (Grové 1990:12) 'n prominente gegewe in Cussons se werk. Dit is dié "preokkupasie met die woord" (Scholtz 1990:10) wat vir die doel van hierdie studie besonder relevant is, veral omdat Cussons se hantering van poëtiese taal verskeie raakpunte toon met die wyse waarop die Franse feministiese skrywers met taal omgaan. Die vraag kan gevra word of, en indien wel op watter wyse, die vroulike subjek wat in Cussons se poësie teenwoordig is, die patriargale orde ondermyn. Hierdie vraag is veral interessant omdat dit 'n potensiële kontradiksie impliseer: die Christelike godsdiens, soos reeds hierbo aangetoon, is dié prominente gegewe in Cussons se

oeuvre en word tradisioneel as patriargaal beskou, terwyl die representasie daarvan in 'n taal geskied wat 'n teruggrype na die semiotiese fase van nabyheid aan die moeder se liggaam suggereer en dus juis tot die ondermyning van die Wet van die Vader sou kon lei.

2.1 Taal van (nabyheid aan) die moeder se liggaam

Naas die prominente temas in Cussons se oeuvre wat herhaaldelik in resensies uitgesonder word en waarvan enkeles hierbo genoem is, hanteer sy ook ander gegewens wat nie noodwendig sentraal staan in haar werk nie, maar wat nie buite rekening gelaat kan word by die ondersoek na die konstruksie van die vroulike subjek in haar poësie nie. Die moeder-dogterverhouding is sodanige tematiese gegewe wat nie dadelik opval met die lees van Cussons se gedigte nie, maar wat wel, dikwels implisiet, deur haar hanteer word. Dié gedigte kom dan ook later in die hoofstuk ter sprake, maar daar sal vir die doel van hierdie subafdeling gefokus word op haar taalbeskouing, asook die wyse waarop sy taal in haar poësie hanteer, ten einde bepaalde afleidings oor die vroulike subjek se verhouding tot die semiotiese fase te maak. Soos reeds vroeër aangetoon, verwys die semiotiese fase in Kristeva se werk na die pre-Oedipale verhouding tot die moeder se liggaam, terwyl toetrede tot die simboliese fase gepaardgaan met skeiding van die moeder se liggaam en die totstandkoming van subjektiwiteit. Uit die verhouding waarin die vroulike subjek haar (bewustelik of onbewustelik) ten opsigte van die semiotiese fase bevind, sou daar bepaalde afleidings oor die verhouding tot die moeder se liggaam gemaak kon word.

Soos reeds aangetoon, probeer Kristeva die simboliese element van taal wat geleë is in die grammatika en sintaksis omverwerp deur gebruik te maak van klanke wat nie op konvensionele wyse grammatikaal gestruktureer is nie en skommelende ritmes wat herinner aan die wyse waarop 'n moeder haar baba sus. Op soortgelyke wyse maak Cussons ruim gebruik van "woordspel, patroonvorming, herhaling, sintaktiese manoeuvres [en] elke moontlike vorm van taalmanipulasie" (Grové 1990:12) en oortree sy as 't ware dikwels die reëls van konvensionele taalgebruik. Daar sou aangevoer kon word dat poëtiese taalgebruik, soos Kristeva (1984:24) ook beweer, in die algemeen meer semiotiese elemente bevat as byvoorbeeld wetenskaplike geskrifte wat oorhel na die simboliese, en dat die taalmanipulasie wat aan Cussons toegeskryf word, ook sou kon geld vir ander digters. Kristeva self beweer egter dat die twee modaliteite altyd saam in taal aanwesig is en dat die dialektiese verhouding tussen die semiotiese en die simboliese die soort diskoers (bv. narratief, teorie, poësie) bepaal. Hierdie argument impliseer dat die twee modaliteite ook in die poësie in 'n dialektiese ver-

houding tot mekaar staan, en dat die poësie van een digter byvoorbeeld meer semiotiese elemente sou kon bevat as dié van 'n ander, en selfs dat gedigte van dieselfde digter van mekaar sou kon verskil wat betref die verhouding waarin die semiotiese en die simboliese tot mekaar staan.

Dat Cussons op 'n unieke wyse omgaan met taal wat nie net afwyk van tradisionele taalgebruik nie, maar ook die konvensies van poësie oorskry, val sedert haar debuutbundel op en bereik as 't ware 'n hoogtepunt met die verskyning van haar elfde bundel, *Die knetterende woord*. In dié bundel is daar, soos die titel verrai, by uitstek 'n taalbewustheid. Van Zyl (1990:16) beklemtoon die prominensie wat taal in hierdie bundel geniet deur dit te beskryf as "'n beleë, rykgeskakeerde [...] verkenning van menswees en woord". Die titel van die bundel is ontleen aan die gedig "Vir julle, 'n brief" (p.69) waarin die spreker te kenne gee: "Die knetterende woord [is die] aangesteekte woord, of / brandende – min of meer" (r.2-3). Cloete (1990a:15) skryf dan ook oor die gedigte in die bundel dat "'n bewustheid van die krag van die taal" daaruit blyk. Ook Grové (1990:12) wys daarop dat die woord in die Cussons-oeuvre, maar veral in *Die knetterende woord*, nie 'n passiewe houër van betekenis is nie, maar "eerder die dinamiese ontdekker of skepper daarvan". Van Zyl (1990:16) identifiseer 'n aantal gedigte waarin daar spesifiek "'n geboeidheid met die wisselwerking tussen woord en waarneming" is. Dié tipe taalgedigte word gekenmerk deur 'n "uitdieping van woorde deur aksente, sametrekkinge en ander gedrongenheidsmaatreëls" (Scholtz 1990:10). Naas die taalbewustheid in hierdie bundel, kom die onbewuste as "ondertaalse bron waaruit [die poësie] ontspring" (Gouws 1990:44) ook tot 'n groter mate as in enige van Cussons se vroeëre bundels aan bod. Die verband wat in *Die knetterende woord* tussen taal en die onbewuste gelê word, maak dit binne die konteks van hierdie studie wat, onder andere, gemoeid is met die rol van die onbewuste in die konstruksie van subjektiwiteit, 'n besonder interessante bundel om van nader te beskou. Hoewel gedigte uit vroeëre bundels, waar van toepassing, in die bespreking hieronder sal figureer, sal daar vir die doel van dié subafdeling hoofsaaklik op gedigte uit *Die knetterende woord* gefokus word, aangesien die taalbeskouing onderliggend aan die Cussons-oeuvre as 't ware in die laaste bundel van haar oeuvre onthul word. Die gedig, "Tale" (p.43), word dan ook beskryf as "een van die hoogtepunte met betrekking tot taal- en idee-ontginning in Cussons se hele oeuvre" (Van Zyl 1990:16):

Tale

Tale ooreis jy om taal te omvat
wat klink in klank van tong en voet
voet ingedagte gedagte begeleidend
op gedroomde plaveisel van ou stede
agter herinnering herinnering vooruit
tong ingedagte gedagte begeleidend
tot spits skrik se altyd-gewees
– betrapte bedrog van was en sal wees! –
in springende talende talende springende
eie omhelsende Is-heid ontmoet.

In die gedig "Eenvoudig" (p.40) uit die bundel *Die heilige modder* lui die slotreëls: "woorde wil nie oopgevelek nie / maar eenvoudig belewe word" waarmee gesuggereer word dat woorde nie bloot as konstituente van 'n taalsisteem en as objekte van linguïstiese studie beskou moet word nie, maar dat dit as 't ware met die liggaam beleef moet word. Die eerste twee reëls van die gedig, "Tale", hierbo, sluit aan by dié gedagte wat ook herinner aan 'n kerngegewe in Kristeva se werk, naamlik dat taal nie 'n sisteem is wat maklik "omvat" (r.1) kan word nie, maar 'n proses is van nimmereindigende betekening wat spraak en diskoers insluit (Kristeva 1980a:27). Met die frase "wat klink in die klank van tong en voet" (r.2) word dan ook gesuggereer dat taal as 't ware gebeur daar waar dit gepraat word. Hierdie gedagte veronderstel 'n sprekende subjek wat nie verwar moet word met die Cartesiaanse ego, wat 'n afgeronde, onveranderlike, samehangende eenheid veronderstel nie. Binne die Westerse filosofiese tradisie wat gebaseer is op die metafisika van teenwoordigheid ("metaphysics of presence"), word die subjek, as transendentale ego, beskou as die een enkele oorsprong van 'n taaluiting. In die werk van Kristeva word die sprekende subjek bepaal deur verskillende, selfs teenstrydige impulse wat liggaamlike, verdronge herinneringe uit die presimboliese fase insluit en word dit verder in verband gebring met verdeeldheid, gedesentraliseerdheid en gedifferensieerdheid (Moi 1994:152). By Cixous veronderstel die sprekende subjek alle moontlike subjekposisies, tot so 'n mate dat sy in *La Venue à l'écriture* (1977) na haarself verwys as 'n vroulike meervoud ("feminine plural") (Moi 1994:116).

Dat die titel van die gedig "Tale" juis meervoud aandui, terwyl daar nie in die res van die gedig van verskillende tale sprake is nie, suggereer dat dit in hierdie gedig nie om 'n eng begrip van taal gaan nie, maar juis om 'n proses van betekening wat sluiting teenwerk en veelheid van betekenis tot gevolg het, sodat meerdere "tale", soos voortgebring deur die gedesentraliseerde, meervoudige, sprekende subjek, in 'n enkele teks hoorbaar is. Reeds in die openingsreël word die inherente teenstrydigheid (vgl. verdeeldheid, gedesentraliseerdheid,

gedifferensieerdheid) belig, dat taal/tale "ooreis" moet word om taal te beskryf. Taal is dus nie adekwaat om taal te omskryf nie. Gouws (1990:44) praat van "die nuwe taal [wat] aangeleer word" binne dié spesifieke bundelkonteks ten einde die poësie in die bundel te ontsluit, waarmee hy nie verwys na die feit dat dié bundel "een van die min meertalige bundels in die Suid-Afrikaanse literatuurgeskiedenis" (Van Zyl 1990:16) is nie. In *Die knetterende woord* word veelheid van betekenis wel letterlik vergestalt deurdat daar, naas die gedigte in Afrikaans, ook 'n hele paar in Engels, sommige in Spaans en in die gedig "*Pour un jeune homme gai*" (p.21) 'n ineenvloeiing van Afrikaans en Frans is. Hoewel die taalverskeidenheid die gedagte van 'n samehangende geheel teenwerk, is dit betekenisvol dat "Tale" juis wil suggereer dat daar selfs in 'n enkele taal meerdere tale opgesluit lê.

Een van die wyses waarop die gedagte van meervoudigheid in die teks versterk word, is die deurlopende gebruik van herhaling. Enersyds word die sintaksis op dié wyse versteur en só ook die konvensionele samehang en struktuur wat tot die simboliese orde behoort; andersyds dra die herhaling van spesifieke woorde en frases klankmatig by tot die betekenis daarvan. So is dit opvallend dat reël 3 en 6 identies is, met die enigste verskil dat die woord "voet" in die derde reël met die woord "tong" in die sesde reël vervang word, waardeur te kenne gegee word dat die "ingedagte gedagte" deur beide tong en voet begelei word. Hierdie twee reëls eggo as 't ware die gedagte wat reeds in die tweede reël aangetref word dat taal "klink in klank van tong en voet" wat weer aansluit by die idee dat taal nie slegs voortgebring word na aanleiding van rasonale denkprosesse wat in die brein plaasvind nie, maar dat dit 'n liggaamlike komponent bevat. Die belangrikheid van spraak (dít wat De Saussure *langage* noem) wat verstaan word as die som van al die verskynsels – fisies, fisiologies en psigologies – wat betrokke is by die totstandkoming van verbale aktiwiteit, word hierdeur belig. Soos reeds aangetoon, gaan dit in hierdie gedig nie om die taalsisteem (*langue*) nie, maar om die manifestasie van taal as klank en ritme wat onderskeidelik deur "tong" en "voet" vergestalt word en waardeur die "ingedagte gedagte" tot uiting gebring of begelei word. Die suggestie is dat taal nie voorafgegaan word deur 'n bewuste gedagte of 'n gestruktureerde denkproses nie, maar dat die gedagte deur die byna onwillekeurige of ingedagte gebruik van taal voorafgegaan word. Die geantisipeerde chronologiese volgorde van rasonale denke wat oorgaan in artikulasie word omvergewerp deurdat die ingedagte gebruik van taal die gedagte laat ontstaan. Dit gaan hier dus om 'n gedagte wat nie doelbewus bedink word nie, maar eerder onwillekeurig die denke binnedring. Hierdie soort "ingedagte gedagte" funksioneer nie in die eerste plek op 'n bewustelike vlak nie, maar syfer eerder vanuit die dieptes van die

onbewuste deur na die oppervlak van die bewuste gedagte-wêreld wanneer 'n mens dagdroom, of dan, ingedagte is. Die inkanterende woorde "ingedagte gedagte" het 'n mymerende toon en herinner aan die wyse waarop 'n mens byna onsamehangend begin praat wanneer jy in gedagte versonke raak.

Die aandag wat gevestig word op die klank- en ritmekomponent van taal deur die herhaalde verwysings na "tong" (r.2 en r.6) en "voet" (r.2 en r.3), herinner aan Kristeva se siening (waaroor daar reeds vroeër uitgewei is) dat die klank- en ritmekomponent van taal in verband gebring kan word met die semiotiese of die presimboliese fase van eenheid met die moeder se liggaam en wat ook 'n noue verband met die onbewuste het. Die gedagte dat taal 'n liggaamlike komponent bevat, herinner aan Cixous se beskouing van *écriture féminine* as die (be)s krywing van die vroulike liggaam. Sy (1986b:251) skryf oor die wyse waarop die vrou haarself uitdruk in taal: "She physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body". Volgens haar is hierdie liggaamlikheid van die taaluiting van vroue herleibaar tot die verhouding met die moeder wie se stem in hul werk resoneer. Hoewel daar nie in hierdie gedig eksplisiet verwys word na die vroulike liggaam nie, is dit duidelik dat die vroulike spreker-digter wat in die gedig aan die woord is, wel 'n eksplisiete liggaamsbewustheid het en dit in verband bring met die aard van taal.

Die "gedroomde plaveisel van ou stede" waarna daar in reël 4 verwys word, roep letterlik 'n wandeling in die keisteenstraatjies van Middeleeuse stede voor die gees en hou as sodanig direk verband met die verwysing na die "voet" (r.3) wat ingedagte die gedagte begelei. Die konkreetheid (gesuggereer deur die verwysing na "plaveisel") en liggaamlikheid van taal word dus hierdeur verder belig. Die frase roep ook assosiasies met die onbewuste op, nie net omdat daar van 'n "gedroomde" wêreld sprake is nie, maar ook omdat "plaveisel" iets van 'n gefragmenteerde geheel suggereer. Die gedagte sluit aan by Kristeva se siening dat die sprekende subjek nie 'n Cartesiaanse transendentale ego is nie, maar gesplete of gefragmenteerd is. Dat die subjek nie 'n samehangende, afgeronde eenheid vorm nie, is – soos reeds vroeër aangetoon – gebaseer op die psigoanalitiese ontdekking van die onbewuste. Die gefragmenteerde sintaksis wat deurgaans in die gedig aangetref word, versterk dié gedagte verder.

In reël 5 sê die spreker dat sy "agter herinnering herinnering vooruit" stap. Die herhaling van die woord "herinnering" illustreer as 't ware wat dit beteken om iets weer, vir 'n tweede maal, voor die gees te roep. Die betekenis van die woorde "agter" en "vooruit" word ook tipografies

uitgebeeld deurdat die woord "agter" eerste gelees word en dus reeds in die verlede is wanneer die res van die reël gelees word, terwyl die woord "vooruit" laaste in die reël staan en dus met die lees van die eerste drie woorde van die frase, in die toekoms is. Die spreker loop as 't ware agter haar herinneringe aan waardeur gesuggereer word dat sy teruggink aan die verlede. Haar herinneringe loop haar dus in 'n sekere sin "vooruit" in dié opsig dat haar gedagtegang daardeur bepaal word en sy haar dus deur haar herinneringe laat lei. 'n Ander interpretasie sou kon wees dat sy haar herinner aan dinge wat agter haar lê, maar ook op paradoksale wyse 'n toekomsblik verkry, byna asof sy haar herinner aan dinge wat nog moet kom. Die suggestie hier sou weer eens kon wees dat die spreker nie gebonde is aan die chronologiese verloop van tyd nie. Hierdie gedagte vind aansluiting by Kristeva (1986d:191) se siening dat liniêre tyd manlik bepaald is en vroulike subjektiwiteit in verband gebring kan word met ander tydsforme wat sy sikliese tyd (herhaling) en monumentale tyd (ewigheid) noem.

Dat Cussons bewus is van die denkprosesse wat willekeurig, maar dikwels ook onwillekeurig, 'n rol speel in die skryf van haar poësie, blyk uit gesprekke oor haar werk. Sy sê in 'n onderhoud dat sy "ongedwonge en spontaan en op die ingewing van die oomblik [skryf]. [W]anneer sy aktief besig is, skryf sy aggressief en stort haar woorde amper sonder nadenke op papier uit" (Wessels 1988:45). In 'n ander onderhoud sê Cussons oor die stimulus wat die skryfproses ontketen: "[D]it gaan ondergronds, dit gaan af in jou persoonlike onbewuste [...] en kom sommer skielik op 'n dag te voorskyn. [D]aar is soveel misterie in die hele skeppingsproses" (Le Roux 1988:6).

Hoewel dit nie in "Tale" eksplisiet om die skeppingsproses gaan nie (soos wel die geval is by ander Cussons-gedigte), speel denkprosesse tog 'n bepalende rol in die gedig. Dit is asof die spreker op reis deur haar eie gedagte-wêreld is en daar progressie plaasvind van die verwysing in reël 4 na "gedroomde plaveisel" waar "droom" op 'n onwillekeurige denkproses dui waarvan die oorsprong in die onbewuste lê, na "herinnering" (r.5), "ingedagte" (r.6), "gedagte" (r.6) en uiteindelik na die "spits skrik se altyd-gewet" (7). Die suggestie sou kon wees dat die spreker skielik tot die besef kom dat sy nog altyd oor 'n bepaalde soort kennis beskik het, maar dat dit vanuit die onbewuste na die oppervlak van die bewussyn moes deurdring. Die "spits skrik" herinner aan wat Cloete (1990a:15) noem "die element van die *plotselinge*, die *eensklapse* of *vinnige*" wat in verskeie verse in *Die knetterende woord* voorkom en waarvan die "verklaring of oorsprong [...] in die onbewuste" geleë is. Die wete wat skielik, byna onwillekeurig by die spreker opkom, is dat sy oor die kennis "van was en sal

wees" (r.8) beskik wat ook aansluit by die gedagte dat haar denke in die verlede, sowel as in die toekoms lê. Daar is egter 'n soort kontradiksie opgesluit in die gedagte dat dit wat sy altyd geweet het, "bedrog" (r.8) is. Dit uitdrukking in die volksmond "wat was en sal wees" dui normaalweg op daardie dinge wat vas, waar en onveranderlik is. Deurdat daar na hierdie dinge as "bedrog" verwys word, gee die spreker te kenne dat sy tot die besef gekom het dat dié dinge vervlietend en fluktuierend van aard is. Die gedagte dat dit wat was, altyd sal wees, word onthul as 'n leuen. Die bedrog waarvan hier sprake is, kan egter ook weer verwys na die "bedrieglikheid" van taal self – ook taal en betekenis is nie vas en onveranderlik nie, maar werk voortdurend sluiting teen. Die verwysing na "betrapte bedrog" (r.8) beklemtoon die gedagte dat hierdie insig aanvanklik vir haar verborge was, en dat sy byna toevallig, terwyl sy "op [die] gedroomde plaveisel van ou stede" agter haar herinneringe aangeloop het, daarop afgekom het. Die ontdekkingsreis wat onderneem word in die gedig is nie vooraf beplan of deurdink nie, maar is as 't ware 'n reis na die onbewuste wat verrassende gewaarwordinge na vore bring.

Dit wil voorkom asof die kennis waaroor dit hier gaan, nie empiries van aard is nie, maar eerder die "spitse kaalvoetkennis" is, waarvan daar in "'n Kleindorpse fragment" (p.12) uit die bundel *Plektrum* sprake is. Hierdie gedagte word versterk deurdat "kaalvoetkennis" hier die verwysing na "[tale] ... / wat klink in klank van tong en voet" vooruitloop. "Voet" het hier assosiasies met eenvoud en kinderlikheid (in "'n Kleindorpse fragment" gaan dit juis om die ervaringswêreld van 'n kind) en dit lyk dus asof die insig waartoe die spreker in die gedig kom, iets anders as "kopkennis" is. Die woord "voet" het ook ander assosiasies wat betekenisvol is binne die konteks van die gedig. Daar word byvoorbeeld in die Middeleeue van 'n pelgrim vertel wat in sy voet gewond is. Die verteller beweer dan "it is his 'conversation' that is hurt – his conduct or capacity to 'walk' properly" (Ferber 2001:150). Die verband wat hier gelê word tussen die pelgrim se voet en sy vermoë om homself uit te druk in taal, kan herlei word na die metafoer van die lewe as 'n pad of 'n reis. Ferber (2001:151) wys daarop dat daar in die Griekse letterkunde 'n metafoer bestaan wat poësie self as 'n pad voorstel. Homer se *Hymn to Hermes* verwys na "the bright path of song" en oor Pindarus word daar geskryf: "he has found the praiseworthy path of words" (Ferber 2001:151). Dié gedagte word teruggevind in die gedig as daar verwys word na die "gedroomde plaveisel van ou stede" waarop die spreker se gedagtes gelei word.

Die gedig "Tale" sou as 'n alternatief gelees kon word vir die "murderous logic" (Braidotti 1991:240) wat volgens Cixous tot die patriargale orde behoort. Soos reeds vroeër aangetoon, berus fallogosentriese denke, volgens Cixous en Irigaray, op hiërargiese opposisies, en onderliggend hieraan is die man/vrou-tweedeling wat tradisioneel 'n noue verband toon met die opposisie, aktiwiteit/passiwiteit. Cixous (1986d: 92) skryf: "In the extreme the world of 'being' can function to the exclusion of the mother. [...] Either the woman is passive; or she doesn't exist". In die gedig word bepaalde binêre opposisies opgehef, byvoorbeeld rasioneel/irrasioneel, feit/fiksie en bewuste/onbewuste. In "Japanse skildery op sy" (p.9) uit *Plektrum* word gesê "die feit is van die droom deurgloei" (r.3) en in "Tale" gaan dit juis ook oor die besef dat dit wat deur die eeue heen as onwrikbaar, vas en waar beskou is, as 't ware "bedrog" (r.8) is. Soos reeds vroeër van Irigaray gesê is, lyk dit nie asof Cussons in hierdie gedig iets probeer vaslê nie, maar eerder asof sy die denke van die leser in beweging wil bring. Die aksent lê nie op die beskrywing van 'n enkele beeld nie, maar op die meerduidigheid en dubbelsinnigheid van die teks, trouens, die gedig het juis die ontwykende aard van taal as onderwerp. Die frase "springende talende talende springende" (r.9) is 'n visuele voorstelling van woorde wat plekke verwissel en as 't ware oor mekaar spring ten einde vaste betekenis te ontwyk. Die herhaling het die funksie dat dit 'n voortgaande betekenisproses suggereer. Brink (1983:34) skryf: "Dit is die sin van herhaling: omdat niks ooit 'klaar' gevorm, geformuleer is nie, maar altyd voortgaan". Die gebruik van die teenwoordige deelydsvorm of, soos dit in Engels bekendstaan, "present continuous tense", versterk die gedagte van deurlopendheid of kontinuïteit.

Dit is in die domein van nimmereindigende betekening dat "spits skrik se altyd geweet / [...] / eie omhelsende Is-heid ontmoet" (r.7-10). "Is-heid" word vir die doel van dié bespreking nie as 'n transendentale gegewe hanteer nie, maar as 'n verwysing na die syn van die spreker in die gedig wat iets konkreets en onmiddelliks suggereer (vgl. die "is" in Zen wat kontrasteer met abstraksie). Deur die taalbeskouing wat in die voorafgaande reëls deur drome, herinneringe en nabetrugting heen ontvou, kom daar in die slotreël 'n subjek tot stand wat byna dieselfde soort selfgenoegsaamheid vertoon as die vroulike spreker in Irigaray se essay "When Our Lips Speak Together". Die verwysing na "eie omhelsende Is-heid" suggereer volkomenheid, nabyheid en selfaanwesigheid wat kenmerkend is van die pre-Oedipale fase wat taalverwerwing en die splitsing van die subjek voorafgaan. Die heterogene, meervoudige subjek in Irigaray se teks probeer ook die heelheid tot uitdrukking bring in frases soos: "I love you: body shared, undivided. Neither you nor I severed" (1985h:206) en "I carry you

everywhere. [...] You are there, like my skin" (1985h:216) Hoewel dit nie in "Tale", soos in Irigaray se teks, om 'n seksuele viering van die plurale self/ander gaan nie, suggereer die woorde "eie omhelsende" dat die spreker, deur innoverend met taal en die onbewuste om te gaan, haar eie subjektiwiteit en outonomie ontdek en bevestig.

'n Gedig wat nie uit die onderhawige bundel kom nie, maar wat ten nouste by die voorafgaande gedig aansluiting vind en as sodanig kortliks bespreek sal word, is "Akwaties" (p.26) uit *Die somerjood*.

Akwaties

Ek wil woorde hê, subtieler
as woorde, subtiel soos
'n blik of 'n fyn gebaar,
iets vinnigs en onverwags
soos 'n nat paddatjie
op 'n boek. Hoe geniaal kan
'n oog nie kyk, 'n hand bedui,
hoe dadelik spring begrip.
O borrels, blink borrels, ondertaals.

Die spreker se frustrasie met die taal tot haar beskikking blyk reeds uit die openingsreëls en is daarin geleë dat sy nie dieselfde subtiele nuanses met woorde verkry as met "'n blik of 'n fyn gebaar" (r.3) nie. Soos in die gedig "Tale" waar "tong en voet" (r.2) die liggaamlike komponent van taal vergestalt waardeur die onbewuste of die "ingedagte gedagte" (r.6) tot uitdrukking gebring word, is dit in "Akwaties" die "oog" en die "hand" (r.7) waarin die genialiteit opgesluit lê. Dit gaan ook hier, soos in "Tale", nie oor rasonale denkprosesse van die brein (waarmee genialiteit normaalweg in verband gebring sou word) nie, maar om die vermoë om met 'n enkele blik of 'n handgebaar onmiddellike begrip teweeg te bring. In die slotreël roep die spreker in verwondering uit: "O borrels, blink borrels, ondertaals", waaruit afgelei kan word dat sy tot die besef kom dat die onbewuste nie binne die grense van konvensionele taalgebruik tot uitdrukking gebring kan word nie, maar uit "ondertaals[e]" (r.9) bronne na die bewussynsvlak opborrel. Die woord "ondertaals" kan binne die konteks van hierdie studie gelees word as 'n verwysing na dit wat taal onderlê of voorafgaan, en as sodanig het dié woord ook assosiasies met die semiotiese of pre-Oedipale fase van eenheid met die moeder se liggaam. Die verband tussen die liggaamlike komponent van taal en die onbewuste word hierdeur bevestig. Dit is opvallend dat die onbewuste (soos blyk uit die titel en die slotreël van die gedig) met water in verband gebring word. Soos later in dié afdeling aangetoon sal word, kan water op meerdere wyses ook met die moeder se liggaam in verband

gebring word (vergelyk die assosiasie met vrugwater wat in die baarmoeder aangetref word, om maar 'n enkele voorbeeld te noem); 'n verband tussen die onbewuste en die moeder se liggaam word dus geïmpliseer.

In "Tale" en "Akwaties" word denkprosesse, en ook die onbewuste, eksplisiet as tematiese gegewe hanteer. Daar is egter ook gedigte in die Cussons-oeuvre waar onbewuste prosesse gesuggereer word, en nie soseer die sentrale tema is nie. In "Gesegde" (p.14) uit *Die knetterende woord* word gesê "die net van die slaap vang die vis" (r.1) en daar is sprake van dit "wat in die onbewuste swerm" (r.3). Cloete (1990a:15) skryf: "Dié vis word gehaal uit die onbewuste [...], wat 'n belangrike plek inneem in *Die knetterende woord*." In "Vir julle, 'n brief" (p.69) uit dieselfde bundel verklaar die spreker die aard van dié bundel aan haar gesin as synde oor "die wonder van menswees" (r.4) of "die altyd aanwesige rilling wat werklik is: Syn" (r.13) soos wat sy dit ervaar wanneer sy haar "laat sink in die dieptes van die slaap – / wat so interessant was vir Carl Gustav Jung" (r.10). Die leser kom agter "dat hierdie poësie dikwels uit [die] Onbewuste, uit 'die half aan die slaapties van die nagte' (r.16) te voorskyn kom" (Van Zyl 1991:5). Dit is ook nie vreemd dat die gedig "Kaartloos Kelties" (p.12), wat reeds in *Die swart kombuis* (1978) verskyn het, juis weer in hierdie bundel opgeneem word nie, omdat dit, volgens Cussons (1990:12), "vollediger tot sy reg [kom] in die nuwe bundelkonteks". Die gedig, wat oor die voorkoms en gedrag van die see handel, is veel meer as bloot net 'n beskrywende natuurgedig, deurdat die see-gegewe – met die simboliese potensiaal wat daarin opgesluit lê – sowel as taal, sodanig hanteer word dat die vermoede onwillekeurig ontstaan dat die oorsprong van dié gedig in die onbewuste geleë is.

Kaartloos Kelties

Innie holsuigtes tussen die see se tanne
sissie see in sy kuiste sieg
ver van die on-aap kwaal taal
waarie vierkwartiere winde die see blind waai
en die druppelreent rein bibber annie wol shetlandrand
om die klouteraar oor rotse
word woord tot voor voorwoord tot die geen geskiedenis
voor taal herlei: êrens aan die engelse landrand
klou Nun's Naggle pêrelreentblind vas.

By die eerste lees van hierdie gedig, is dit nie soseer die inhoud van die gedig nie, maar wel die spel met klank en ritme wat die leser opval. Dit is veral die s-alliterasie in die eerste twee reëls wat die suising van die see naboots en die leser as 't ware verplaas na die onstuimige Keltiese kus.

Dat dit in hierdie gedig om meer as bloot die beskrywing van die Keltiese kuslyn gaan, word egter reeds in die titel gesuggereer: die woord "kaartloos" dui aan dat dit om 'n gegewe gaan wat, ten spyte van die geografiese bepaaldheid daarvan, steeds onkarterbaar skyn te wees. In die letterlike sin kan dié kaartloosheid geles word as 'n verwysing na die feit dat kaarte van Skotland dikwels nie die posisie van die eilande korrek aandui nie en dat die Shetlandeilande in sekere opsigte tot so onlangs as die helfte van die twintigste eeu nog relatief onbekend was aan die res van die wêreld (Livingstone 1948:1). Binne die konteks van die koloniale, sowel as die feministiese, diskoers kan 'n landkaart beskou word as 'n manifestasie van die begeerte om beheer uit te oefen. Die kartering van gekolonialiseerde lande, sowel as die wyse waarop vroue binne die patriargale samelewing voorgestel word, gaan uiteindelik om die behoud van beheer en word deur Nash (1994:234) beskryf as "forms of representation that seek to reinforce the stability of the controlling viewpoint and to negate or suppress alternative views". Die woord "kaartloos" kan dus daarop dui dat die landskap kartering of beheer teenstaan, en suggereer 'n ruimte waar die wisselwerking van verskillende gesigspunte en oneindige betekening moontlik is. Die verwysing na "die vierkwartiere winde [wat] die see blind waai" (r.4) en ook die neologisme "pêrelreentblind" (r.9) dui letterlik op die gure weer wat die uitsig belemmer en die mens sonder rigting laat. Die woord "blind" kan binne die konteks van die gedig egter ook beteken dat dit nie in die eerste plek gaan om die waarneembaarheid van die detail van 'n spesifieke omgewing nie, maar eerder om 'n stormagtige seetoneel wat, in aansluiting by die titel, herinner aan die Keltiese kus, maar nie noodwendig op die wêreldkaart aanduibaar hoef te wees nie. Dit mag selfs wees dat daar gesuggereer word dat die kaartlose landskap en die see in die gedig hoegenaamd nie geografies van aard hoef te wees nie.

Die feit dat die plekname "shetlandrand" (r.5) en "engelse landrand" (r.8) nie met hoofletters geskryf is nie, dra by tot die gedagte dat die spesifisiteit van die plekke wat in die gedig genoem word, nie die hoofsaak is nie, maar dat dit eerder gaan om 'n bepaalde atmosfeer wat deur hierdie plekname opgeroep word. Op paradoksale wyse is die enigste pleknaam wat wel met hoofletters geskryf is, totaal onbekend en feitlik onnaspeurbaar¹⁵. Die werkwoord "naggle", wat afgelei is van die woord "nag", beteken volgens *Webster's Third New International Dictionary* (1966) "to haggle or dispute pettily". As sodanig sou die woord moontlik in verband gebring kon word met die nimmereindigende, byna knaende, suising van die see wat, soos reeds aangetoon, in die spel met klank en ritme aanwesig is.

¹⁵ Soektogte na Nun's Naggle in verskeie naslaanbronne, sowel as op die internet het geen resultate opgelewer nie.

Kritici het met die verskyning van *Die knetterende woord* telkens die gedig "Kaartloos Kelties" uitgesonder as gevolg van die wyse waarop taal hier hanteer word, maar ook omdat die onbewuste as implisiete tematiese gegewe hier aan bod kom (Gouws 1990:44; Grové 1990:12), onder andere, deurdat dit die vorm van die gedig beïnvloed, maar ook vanweë die see-gegewe. Dit is dan ook nie 'n vreemde verskynsel dat die see met die onbewuste geassosieer word nie (vergelyk De Vries 1984:406; Jung 1990:177, 380). Dat "Kaartloos Kelties" wel die onbewuste as onderliggende tema het, blyk egter nie net uit die see-gegewe in die gedig nie, maar word ook deur die see se assosiasies met die moeder gesuggerer. Cirlot (1971:364) skryf:

This 'fluid body' is interpreted by modern psychology as a symbol of the unconscious, that is, of the non-formal, dynamic, motivating, female side of the personality. The projection of the mother-*imago* into the waters endows them with various numinous properties characteristic of the mother.

Jung (1990:177-178) lê 'n eksplisiete verband tussen die see, die onbewuste en die moeder as hy skryf: "The sea is the favourite symbol for the unconscious, the mother of all that lives". Daar is ook reeds vroeër aangetoon dat die pre-Oedipale fase van eenheid met die moeder se liggaam in die psigoanalise van Freud met die onbewuste in verband gebring word.

In 'n artikel oor Julia Kristeva se werk, "De verbinding tussen de moeder en de zee", toon Margret Brüggmann (1982:18) aan hoe nuwe betekenismoonlikhede ontstaan wanneer taal op 'n afwykende, nieallegoriese manier gebruik word, soos wat dikwels in poëtiese tekste die geval is. Sy noem as voorbeeld die Franse woorde *la mère* (die moeder) en *la mer* (die see) en voer aan dat daar, vanweë die fonologiese ooreenkoms tussen die twee woorde, 'n verband tussen die twee begrippe gelê sou kon word, soos wat trouens dikwels in die werk van die Franse feministe gedoen word. Sellers (1996:42) skryf oor Cixous se boek *Souffles* (1975): "[T]he mother's role is figured in the slippage between mother (*mère*) and sea (*mer*)". Die beeld van die seemoeder word herhaal in *Préparatifs de nocés au delà de l'abîme* (1987) wat in Engels vertaal kan word as *Preparations for Marriage beyond the Abyss*. Dit handel oor die stem/taal van die seemoeder wat die vroulike subjek daartoe in staat stel om die afgrond van verwydering ("separation") te oorkom (Sellers 1996:42). Ook Irigaray maak gebruik van die fonologiese ooreenkoms tussen *mère* en *mer* om meerdere betekenismoonlikhede te suggereer. In *Speculum of the Other Woman* (1985), die Engelse vertaling van *Speculum de l'autre femme* (1974), is feitlik al die hoofstuktitels in Engels vertaal, behalwe enkele waar-

onder die hoofstuk *Une Mère de Glace* wat as "an ice/mirror mother/ocean" (Moi 1994:131) vertaal sou kon word, maar wat waarskynlik deur die vertaler in Frans behou is, juis ter wille van die meerduidigheid van die Franse woorde wat in die Engels verlore sou gaan.

Hoewel die Afrikaanse woorde "see" en "moeder" nie 'n klankmatige ooreenkoms toon nie, word die see én water ook in die Cussons-oeuvre met die moeder in verband gebring. In die gedig "Eenvoudig" (p.40) uit die bundel *Die heilige modder* word daar na water verwys as die "moeder-element" (r.12). Die assosiasie spruit daaruit voort dat 'n ongebore baba tot met die geboorte in vrugwater dryf, en strook as sodanig ook met Cixous se beskouing van water as dié vroulike element *par excellence*. Moi (1994:117) skryf: "It is within [the mother's womb] that Cixous's speaking subject is free to move from one subject position to another, or to merge oceanically with the world." In "See-retoriek" (p.27) uit *Die somerjood* (1980) beskryf 'n vrou haar indrukke van die verouderingsproses in terme van die see, totdat sy self met die see identifiseer in die slotreëls: "Ouer wordend / onkeerbaarder word ek oseaan" wat sou kon dui op 'n terugkeer na of 'n versmelting met dié "moeder-element".

Dit is betekenisvol dat die see in die Cussons-oeuvre assosiasies met die moeder het, aangesien die Franse feministe juis die pre-Oedipale verhouding tot die moeder se liggaam as die oorsprong vir die konstruksie van 'n nuwe vroulike subjektiwiteit beskou. Vir die interpretasie van "Kaartloos Kelties" is dit ook belangrik om in gedagte te hou dat die pre-Oedipale fase nie net gekenmerk word deur nabyheid aan die moeder se liggaam nie, maar juis ook dié fase is wat volgens Kristeva taalverwerwing of toegang tot die simboliese orde voorafgaan. Hierdie gedagte sluit ten nouste aan by die gedig as daar gesê word "woord [word] tot voor voorwoord tot die geen geskiedenis / voor taal herlei" (r.7-8). In die onstuimigheid van die see wat die spreker in die gedig gadeslaan, word sy as 't ware meegevoer na die sfeer van die onbewuste wat buite tyd (vergelyk "geen geskiedenis") en ruimte (vergelyk "kaartloos") bestaan. Dit wil voorkom asof die spreker in die gedig haar tot die onbewuste wend om aan die beperkinge van konvensionele taalgebruik te ontkom.

Oor die wyses waarop Cussons konvensionele taalgebruik ondermyn, is daar reeds herhaaldelik geskryf. Oor "Kaartloos Kelties" word gesê: "Dit gaan in die gedig oor die see, sy voorkoms en gedrag, maar dié word nie in konvensionele taal beskryf nie. 'n Mens sou eerder wil sê dat die taal hier gedwing word om seeskeppend te funksioneer" (Grové 1990:12). Daar is reeds vroeër verwys na die spel met klank en ritme in die openingsreëls van die gedig wat as 't ware die klank en ritme van die see naboots. Volgens Kristeva (2000:253) word die

semiotiese (wat, soos aangetoon, ooreenstem met Freud se pre-Oedipale fase) juis tot uitdrukking gebring deur die klank- en ritmekomponent van taal, terwyl die simboliese komponent van taal strukturend funksioneer. In "Kaartloos Kelties" word daar, naas die spel met klank en ritme, ook van ander strategieë gebruik gemaak om die konvensies van die simboliese orde te ondermyn. Frases en woorde soos "in die", "tande", "sis die", "waar die", "aan die" en "oor die" word saamgedring tot "[i]nnie" (r.1), "tanne" (r.1), "sissie" (r.2), "waarie" (r.4), "annie" (r.5) en "oorie" (r.6) onderskeidelik. Behalwe dat dié skryfwyse die ritme in die gedig versterk, weerspieël dit ook die wyse waarop hierdie woorde in die volksmond uitgespreek word. Hier vind dus 'n vermenging van "verhewe" poëtiese taalgebruik met die alledaagse plaas; die vermenging van verskillende diskoerse of die afwisseling van toon in 'n bepaalde teks is ook strategieë wat die Franse feministe gebruik om logiese of rasonale taalgebruik teen te staan.

Daar is ook talle neologismes in die gedig. Die woord "holsuigtes" (r.1) verwys waarskynlik na die grotte, boë en tunnels wat kenmerkend is van die Shetlandse kuslyn en versteek is tussen die rotsformasies en skerp afgronde ("die see se tanne" [r.1]). 'n Shetlander beskryf die kus soos volg: "Great rocky promontories and headlands are pierced by caves, arches and tunnels. Stretches of savage heights are indented by gios into which the waves rush and break with explosive force" (Livingstone 1948:11). Hierdie beskrywing sluit ten nouste aan by die beeld wat in die gedig geskets word en beklemtoon die feit dat die "holsuigtes" of grotte wat teen die kuslyn aangetref word as 't ware die klankkamers is wat die gedruis van die see versterk. Dié gegewe herinner ook aan die grotbeelde wat in ander Cussons-gedigte, soos "Sprokie" (p.18) en "Kombuis van Hera" (p.30) in *Die swart kombuis* aangetref word. Die grotte in hierdie gedigte is ook teen die see geleë en dit is betekenisvol binne die konteks van dié studie dat grotte ook, soos die see, moedersimbole is as gevolg van die vorm daarvan wat herinner aan die uterus en ook vanweë die beskerming wat dit impliseer (Jung 1990:81).

Die woord "on-aap" (r.3) is 'n nuutskepping wat as byvoeglike naamwoord gebruik word om na daardie soort verhewe taalgebruik te verwys wat waarskynlik deur intellektuele gebruik word en dus nie deur ape of, by implikasie, diegene wat as minder intellektueel beskou word, nie. Die spreker distansieer haar van hierdie "kwaal" (r.1) of pretensie, naamlik om sigself voor te doen as intellektueel wat op 'n gesofistikeerde manier met taal omgaan, deur haarself "ver" (r.3) van hierdie "on-aap kwaal taal" (r.3) te verwyder na 'n ruimte wat vir haar assosiasies het met die "geen geskiedenis / voor taal" (r.7-8) en, soos reeds aangedui, in verband gebring kan word met die fase van semiotiese eenheid met die moeder se liggaam

wat taalverwerwing voorafgaan. Die woord "pêrelreentblind" (r.9) suggereer die verblindende effek van die reën te dui. Dit kan enersyds gelees word as 'n aanduiding dat die reëndruppels soos pêrels lyk, maar die woord het ook die assosiasie met katarakte wat in die volksmond as pêrels op die oë bekend staan.

Naas dié nuutskeppinge wat uit bestaande woorde opgebou is, word daar ook woorde geskep wat nie in die Afrikaanse woordeskat bestaan nie. Die woorde "kuiste" en "sieg" in reël 2 word vir die leser verstaanbaar vanweë die naasmekaarstelling daarvan binne die bepaalde konteks van die gedig. Hierdie woorde is gevorm deurdat die klinkers in die woorde "kieste" en "suig" omgeruil is. Die 'onsinnigheid' van die woorde wat sodoende tot stand kom, dra by tot die gedagte dat dit in hierdie gedig nie om rasonale of intellektuele taalgebruik gaan nie, maar om die semiotiese aspek van taal wat onder andere op klank berus, eerder as op grammatikale struktuur.

Daar is talle ander gedigte in *Die knetterende woord*, wat as eksemplaries beskou sou kon word van die Cussons-oeuvre in die geheel, waarin verskillende tegnieke aangewend word om deur die grense van konvensionele taal te breek en 'n domein te betree waarin Lacan se Wet van die Vader nie geld nie. Oor die gedig "Metamix" (p.67) uit hierdie bundel word byvoorbeeld gesê dat dit "eintlik 'n onsinvers" (Van Zyl 1990:16) is. Dit is betekenisvol dat Cussons juis met die gedig, soos die titel verraa, op metapoëtiese wyse iets te kenne wil gee oor die heterogene aard van haar poësie. Daar word ook melding gemaak van die woordspel, onsinwoorde, klanknabootsing en herhaling wat in "Sicilian Jingle" (p.39) uit dieselfde bundel voorkom (Van Zyl 1990:16).

'n Ander strategie wat dikwels in die Cussons-oeuvre aangewend word om veelheid van betekenis te bewerkstellig, is die weglating van reëls of strofes of, anders gestel, die oordeelkundige gebruik van stiltes. Brink (1984b:16) verwys na die laaste reël van die gedig, "'n Dadel val" (p.54) uit *Membraan* en skryf dan: "Ek sê hier opsetlik net 'die reël' en nie 'die slotreël' nie, want ek wil dit waag om te suggereer dat daar op hierdie dertiende reël van die gedig nog 'n veertiende volg, 'n 'stil', versweë, ongeskrewe reël [...]. Só gelees, sou dit van die gedig 'n sonnet maak". Hy (1984b:16) motiveer hierdie suggestie deur te verwys na die feit dat Cussons in *Membraan* juis "'n groepie merkwaardige sonnette tot stand bring". 'n Soortgelyke effek word verkry deur die plasing van 'n aandagstreep aan die einde van 'n gedig, soos byvoorbeeld in "Verwikkelde lyn" (p.17) uit die gelyknamige bundel. Brink (1983:34) sê hieroor, die gedig "eindig [...] met 'n aandagstreep, geen punt nie, 'n uitmonding

op die wit van teken- en skryfpapier, waar skeppingsdrif oorvonk in verbeelding en ruimte, [...] voortdurend, nimmereindigend". Die stilte word hier dus nie net gebruik om pluraliteit van betekenis aan te dui nie, maar ook om 'n oneindige betekenisproses te suggereer. Kristeva (1986a:165) skryf soos volg oor die funksie van stiltes in 'n literêre teks:

[R]uptures, blank spaces, and holes [...] in the linguistic fabric are the sign of a force that has not yet been grasped by the linguistic or ideological system. This signification renewed, 'infinite' by the rhythm in a text, this precisely is (sexual) pleasure (*la jouissance*).

Volgens Kristeva behoort vroueskrywers 'n negatiewe posisie in te neem binne die betekenisproses deur alles omver te werp wat eindig, seker, gestruktureerd en gelaai met betekenis is. Sy (1986a:166) skryf: "Such an attitude places women on the side of the explosion of social codes: with revolutionary moments".

Ook in *Die knetterende woord* word daar van stilte gebruik gemaak, deurdat die laaste afdeling in die bundel "leeg" is. Die Hoogmis se liturgiese beurtsange word as afdelingstitels in die bundel gebruik: *Kyrie...* (die afkorting vir *Kyrie eleison* wat beteken "God wees ons genadig"), *Gloria...* (die afkorting vir *Gloria in excelsis Deo* wat vertaal kan word as "Eer aan God in die hoogste"), *Sanctus...* (Heilig) en *Agnus Dei...* (Lam van God). *Ite, missa est* (wat ook soms aangegee word as *Ite, missa est congregatio* en beteken: "Gaan, die gemeente word uitgestuur") verskyn as laaste afdelingstitel en word aan die einde van die erediens gesing voor die byeenkoms verdaag (Apel 1951:427). Dit word nie in die inhoudsopgawe van die bundel aangegee nie, en daar word ook geen inhoud aan dié afdeling gegee nie. Die bundel eindig dus in 'n betekenisvolle stilte, deurdat dit ruimte bied vir verdere betekening. Die suggestie sou kon wees dat die leser, soos die gemeente wat deel gehad het aan die Hoogmis, as 't ware weggestuur word met die implisiete opdrag om die inhoud van die bundel verder te oordink en te ontgin.

Soos vroeër aangetoon, is daar reeds telkemale geskryf oor die hantering van taal in die Cussons-oeuvre, met 'n proliferasie van resensies oor *Die knetterende woord* wat hierdie aspek spesifiek belig. Wat opval, is die groot hoeveelheid uiteenlopende sienings wat oor Cussons se taalhantering gehuldig word. Die kommentaar is ook nie deurgaans positief nie. Daar word, byvoorbeeld, oor die hantering van die vrye versvorm in haar eerste drie bundels, geskryf dat dit "eerder een teken van onmacht dan van vormbeheersing" (Ester 1980:57) is.

Haar werk word gekritiseer vir hinderlike vaaghede, onsuier sinskonstruksies en die amorfie bou van die verse (Kannemeyer 1983b:198-199). Van Zyl (1991:5) beweer dat die toenemende digtheid van Cussons se poësie tot duisterheid lei. Oor *Die knetterende woord* skryf Grové (1990:12):

[Ons het] hier met poësie te make [...] wat 'n mens nie op jou rug kan lê en lees nie. Dis werk wat inspanning van die leser verg. [Daar is] gedigte wat met 'n ontwikkelde redeneertrant gepaard gaande met 'n verwronge sintaksis in 'n onklare denkworsteling bly steek. Iets hiervan was al merkbaar in *Die heilige modder*, maar in die huidige bundel word dit 'n al hoe sterker bedreiging waarteen die digteres sal moet waak.

Hoewel daar meriete in bogenoemde opmerkings sou kon wees – sekere van Cussons se gedigte is inderdaad moeilik om te "penetreer", om Stander (1994:6) se woord te gebruik vir die wyse waarop manlike resensente met tekste omgaan – kan die vraag tog gestel word of die kritiek nie juis gebaseer is op 'n bepaalde verwagting dat poësie, hoewel dit reeds van konvensionele taalgebruik afwyk, tog ook aan sekere norme en konvensies van verstaanbaarheid moet voldoen nie. Indien nie, word dit as 'n "bedreiging" ervaar. Die begrippe "duisterheid", "vaagheid" en "onsuierheid" waarmee Cussons se werk beskryf word, het assosiasies met die irrasionele en die onlogiese, en staan lynreg teenoor begrippe soos "helderheid" en "suierheid" wat weer met die rasonale en die logiese in verband gebring kan word. Dit lyk dus of die binêre opposisies rasonaal/irrasioneel, logies/onlogies en uiteindelik, sou Cixous en Irigaray beweer, man/vrou onderliggend aan hierdie uitsprake oor Cussons se werk kan wees. Soos reeds vroeër aangetoon, het Irigaray in haar tese oor die logika van dieselfde beweer dat die twee komponente in dié pare in 'n hiërargiese verhouding tot mekaar staan, met die tweede komponent ondergeskik aan die eerste, terwyl die eerste tot die norm verhef word. Alles word herlei tot die norm; die ander term is slegs "die ander van dieselfde". Daar kan dus beweer word dat Cussons se omgang met taal sodanig van die norm afwyk dat dit as steurend beleef word, maar dat dit juis om hierdie rede – gelees met die Franse feminisme in gedagte – die soort verwarring meebring wat die denke van die leser in beweging bring. Die kritiek wat uitgespreek word dat Cussons se poësie té hoë eise aan die leser stel (Malan 1990:89), is vir Irigaray juis die gewenste resultaat. Daar sou beweer kon word dat Cussons se poësie daarin slaag om die Wet van die Vader te ondermyn deurdat sy 'n positiewe houding inneem teenoor die semiotiese fase van eenheid met die moeder se liggaam, vroulike *jouissance* tot uitdruk

king bring en sodoende getransformeer word tot revolusionêre subjek. Die "falliese afwysings" (Stander 1994:6)¹⁶ deur die resensente bevestig as 't ware hierdie lesing van Cussons se werk.

2.2 Sprokies en mites van (deur/oor) die moeder

'n Verskynsel wat herhaaldelik in die Cussons-oeuvre voorkom, is die "gebruik van klassiek-mitologiese verwysings" en "sprokiesmotiewe" (Kannemeyer 1983b:200-201). Vir die doel van hierdie subafdeling sal daar gefokus word op Cussons se bekende kombuisgedigte (uit die bundel *Die swart kombuis*), vanweë die besondere wyse waarop dié ruimte, wat tradisioneel met die moeder geassosieer word, aan die hand van sprokies en mites uitgebeeld word. Ten slotte sal daar na 'n enkele gedig uit *Die knetterende woord* gekyk word waarin sprokie, mite en religie – elemente wat deurgaans in die Cussons-oeuvre prominensie geniet – op betekenisvolle wyse in dié laaste digbundel geïntegreer word.

Hoewel die sprokie, as literêre werk, beskou sou kon word as een van die mees invloedryke tekstuele kunsvorme, waarvan die fundamentele motiewe deur die eeue heen konstant gebly het, word dit primêr geassosieer met die verbeeldingswêreld van die kind en het dit nie dieselfde status as, byvoorbeeld, groot literêre werke of filosofiese tekste nie (Meyer 1988:10). Sprokies en volksverhale is reeds in die agtiende eeu na die marge van die samelewing verban. Von Franz (2000:187) skryf soos volg hieroor:

Until about the seventeenth century, it was the adult population that was interested in fairy tales. Their allocation to the nursery is a late development, which probably has to do with the rejection of the irrational, and the development of the rational outlook, so that they came to be regarded as nonsense and old wives' tales and good enough for children.

Meyer (1988:10) stel dit nog sterker:

[W]hen reason entered upon her sovereign rule in questions of taste and belief, the folk-tale was scorned and left with simple people in spinning-rooms and quiet corners of the village. How proud were the "enlightened" as they gazed

¹⁶ Christell Stander (1994) kritiseer die patriargale wyse waarop sekere manlike resensente Lettie Viljoen se roman *Erf* lees en sê dat hul "falliese afwysings" juis bevestig dat hierdie teks "op struktuurvlak die patriargale Afrikaanse literêre kanon uitdaag".

down from the heights into the depths of superstition. [...] Life had been placed on a reliable bourgeois footing where the world moved strictly in accordance with the laws of nature.

Hoewel Goethe en ander Romantici nuwe status aan die sprokie gegee het met die skryf van sprokies waarin hulle drome en ideale gestalte gekry het, en hulle die sprokie sodoende van die tirannie van bourgeois arrogansie verlos het (Meyer 1988:10), is dit betekenisvol dat die sprokie as literêre genre steeds nie as hoofstroom-letterkunde beskou word nie. Warner (1994:XIII) skryf oor die assosiasies wat met sprokies gepaard gaan:

When I was a child, the escapism implied by such wishful thinking made liking fairy tales slightly shameful; with their pinnacled castles and rose-wreathed princesses [...] they were also definitely girly, and though the accusation was never spoken aloud in my hearing, the taste for them revealed a lack of intellectual – and possibly moral – fibre. Boys might surrender to the pleasures fairy tales offered before they were taught otherwise, but they soon sternly put them away, like skipping and doll's houses. [...] Fairy tales offered gratifications that were already, at the age of eleven, considered feminine.

Dit is ironies dat die manlike skrywer en vooraanstaande intellektueel Charles Perrault (1628-1703) beskou word as een van die eerste en mees bekende vertellers van dié naïewe, irrasionele literêre vorm, terwyl daar talle vroue was, ook vóór sy tyd, wat sprokies geskryf het, maar wie se werk uit die oog verdwyn het. *Le Cabinet des fées*, wat een-en-veertig volumes beslaan waarin honderde sprokies van die sewentiende en agtiende eeu gepubliseer is, bevat die werk van meer as twintig outeurs, waarvan meer as die helfte vroue is (Warner 1994:XII). Soos in die geval van ander literêre genres het dié vroueskrywers uit die kanon van sprokieskrywing verdwyn. Dit is dus nie net die genre self wat deur die eue heen gemarginaliseer is nie; ook die vroue wat sprokies opgeteken het, is na die periferie geskuif. Deur die oorsprong van sprokies aan manlike intellektuele toe te skryf, word die genre as 't ware meer aanvaarbaar en geskik vir insluiting binne die patriargale diskoers. Daar sou beweer kon word dat, wanneer 'n vrou sprokies opteken of, soos in die geval van Cixous, van sprokies gebruik maak in haar literêre werk, daar as 't ware dubbele marginalisering plaasvind: eerstens vanweë die status van die genre binne die breë letterkunde en tweedens vanweë die status van vroueskrywers binne die literêre kanon.

Vir die doel van hierdie studie is dit betekenisvol dat Cixous 'n verband lê tussen *écriture féminine* en die taal van die gemarginaliseerde, wat die taal van vroue en kinders insluit. Dit is aan die hand van tekste wat met sprokies deurweef is dat sy haar vroulike skryfstyl tot stand bring en haar tese oor vroulike seksualiteit uitwerk. Die vermenging van die teoretiese met die sprokie en mite bring 'n gefragmenteerde teks tot stand wat die norme wat gestel word vir 'n wetenskaplik filosofiese geskrif ondermyn. Von Franz (2000:187) skryf: "Fairy tales express the creative fantasies of the rural and less educated layers of the population. They have the great advantage of being naïve (not 'literary') and of having been worked out in collective groups, with the result that they contain purely archetypal material". Die nut van die sprokie vir Cixous en vir die Franse feminisme in die breë is, onder andere, ook daarin geleë dat die wonderbaarlike gebeurtenisse waardeur die atmosfeer van die sprokie tot stand kom, die bevatlike wêreld ontwig en ruimtes skep vir fantastiese alternatiewe. Warner (1994:XVI) verwys na die "boundlessness" van sprokies waardeur oneindige moontlikhede ontsluit word. Sy wys daarop dat die tradisioneel gelukkige einde van die sprokie dikwels nie sluiting meebring nie, maar belofte vir die toekoms inhou. Die aard van die sprokie word soos volg deur haar beskryf (1994:XVII):

The nature of the genre is promiscuous and omnivorous and anarchically heterogeneous, absorbing high and low elements, tragic and comic tones into its often simple, rondo-like structure of narrative.

Naas die heterogene aard van die genre wat finale betekenisgewing teenwerk, en sodoende ten nouste aansluiting vind by die Franse feministe se siening van taal en subjektiwiteit (kyk ook die bespreking van Kristeva se taalbeskouing hierbo), is die sprokie, volgens Warner (1994:XVI), nie passief of aktief nie, maar optatief¹⁷, deurdat dit moontlikhede suggereer. As sodanig beskou, weerstaan die sprokie die binêre denksisteem wat onderliggend is aan die patriargale simboliese orde en is dit verstaanbaar dat Cixous, wat soos Irigaray meervoudige, heterogene *différence* teenoor binêre denke stel (Moi 1994:105), van die genre in haar tekste gebruik maak.

Die verband wat sprokies met die Franse feministe se taalbeskouing toon, suggereer 'n verbondenheid met die moeder se liggaam. Dit is betekenisvol dat die sprokie ook die fisieke teenwoordigheid van 'n moederfiguur impliseer, aangesien sy die persoon is wat tradisioneel dié verhale aan haar kinders oortel. Hierdie assosiasie het reeds in die laat agtiende eeu

¹⁷ Die woord "optatief" dui op "die wensende modaliteit, wyse" (*Nasionale woordeboek* 1987).

daartoe aanleiding gegee dat die Mother Goose-figuur as outeur binne die konteks van die Britse kinderliteratuur na vore getree het. Hoewel meerdere pogings om die historiese oorsprong te bepaal van Mother Goose misluk het, word sprokies, kinderrympies, liedjies en allerlei anekdotes steeds aan haar toegeskryf. In Britse volksverhale wat gedurende die agtiende en negentiende eeu oorvertel is, word Mother Goose beskou as 'n bewaker van tradisies en 'n instrument van kindervermaak. Ander vrouefigure in die Britse kinderliteratuur wat ooreenkomste met Mother Goose toon, is Mother Hubbard, Old Dame Trot en Dame Wiggins of Lee (Warner 1994:155-156). Hierdie vrouefigure gee gestalte aan die moeder as verteller van sprokies en ander kinderverhale, maar ook as 'n sprokieskarakter in eie reg.

In Cussons se bekende kombuisgedigte uit die bundel *Die swart kombuis* (1978) word die sprokie eksplisiet met die moeder in verband gebring. Viljoen (2000b:9) wys daarop dat die kombuis "dié huishoudelike ruimte is wat tradisioneel met die vrou geassosieer is". Die kombuis word heel spesifiek met die moeder in verband gebring, aangesien sy in hierdie ruimte die rol van voeder en versorger inneem. In "Die geel kombuis" (p.17) figureer die moeder nie eksplisiet nie en is dit slegs die ruimte van die kombuis wat assosiasies met haar oproep.

Die geel kombuis

Die geel kombuis wat smôrens en saans
van jong lawaai so vol is as van sy lieflike geel
en sy lig en sy goudbruin hout
het 'n ronde wit marmertafel en bruin erdewerk
en blomme
en 'n roomwit bord met 'n singende voël daarop –
wat 'n oudheid is – teen die muur om die geel
kombuis te betower soos in 'n sprokie vir kinders

die geel kombuis is vrolik
die geel kombuis is bourgeois
en die slap-geschilderde voël
sing met sy snawel oop.

Die meeste lesings van dié gedig beklemtoon die warm, vrolike atmosfeer wat in die geel kombuis heers. Die kleur geel, en die verwysings na "lig" (r.3) en "blomme" (r.5) dra by tot die gedagte, terwyl die "jong lawaai" (r.2) waarmee die kombuis gevul is, 'n uitbundigheid aan die toneel verleen. Gilfillan (1984:51) skryf:

In die konteks waar *geel* hier verskyn [...] – en in vs. 3 gevolg deur *lig* en *goud*[bruin] – dui hierdie kleurwaarde op 'n gelukstaat, 'n getransformeerde kombuis vol son wat uitdrukking vind in 'n durende aanwesigheid van *jong lawaai*.

Elemente van die Mediterreense landskap, wat 'n deurlopende gegewe in die Cussons-oeuvre is, word teruggevind in die verwysings na die "marmertafel" (r.4) en die "bruin erdewerk" (r.4). Die Mediterreense gegewe het assosiasies met die Griekse en Romeinse mitologie en, hoewel daar geen eksplisiet mitologiese verwysings in hierdie gedig voorkom nie, word daar nogtans 'n sfeer opgeroep wat vooruitwys na die ander twee kombuisgedigte met hul eksplisiet mitologiese verwysings en sprokiesagtige atmosfeer. Die "singende voël" (r.6) op die bord teen die muur dra by tot die joligheid wat in die kombuis afspeel, maar verkry ook 'n byna bonatuurlike karakter (Gilfillan [1984:52] beskryf die bord as 'n talisman) deurdat daar te kenne gegee word dat dié voël ten doel het "om die geel kombuis te betower soos in 'n sprokie / vir kinders" (r.8). In die eerste strofe van die gedig wil dit dus voorkom asof hierdie kombuis, naas die vrolike kleure en klanke waarin dit gehul is, ook elemente bevat wat daaraan 'n anderwêreldse gevoel gee.

Viljoen (2000b:9) wys egter daarop dat die geel kombuis in die gedig se konklusie "bourgeois" (r.11) genoem word, "waardeur gesuggereer word dat dit 'n ruimte is wat volgens stereotipe patrone verloop". Die verwysing na die voël op die bord teen die muur as 'n "slapgeskilderde voël" (r.12) het 'n kritiese ondertoon en roep die assosiasies wat die woord "slap" het met onbeholpenheid (Gilfillan 1984:52) en oneffektiwiteit (Viljoen 2000b:9) voor die gees. In die lig hiervan is dit betekenisvol dat dit nie in die eerste strofe emfaties gestel word dat die singende voël op die roomwit bord die geel kombuis betower nie, maar wel dat dit die verwagting is wat gestel word (vergelyk "**om** die geel / kombuis **te betower**" [r.7-8]). Oënskynlik slaag die voël nie daarin om die kombuis te betower nie en kom dit dus voor asof die geel kombuis, ten spyte van die "stralende lieflikheid" (Viljoen 2000:9) daarvan, nie 'n ruimte is wat tot sprokie getransformeer word nie.

In die eerste strofe van die gedig word die geel kombuis voorgehou as 'n ruimte wat al die elemente bevat om daaraan 'n andersoortige karakter te verleen wat verskil van die konvensionele beeld van die kombuis as ruimte waarbinne die vrou beperk word tot haar rol as tuisteskepper en moeder. Ten spyte van die onderliggende hoop op transformasie wat uit die

gedig blyk en die sprokie-gegewe wat suggereer dat die onmoontlike wel moontlik is, bly die geel kombuis uiteindelik 'n ruimte waarbinne stereotipe patrone van vrouwees en moederskap gesuggereer word.

In skrilte kontras met die vrolike geel kombuis, staan die beskrywing van die somber kombuis wat aangetref word in die gedig "Die swart kombuis" (p.47) (waaraan die bundeltitel ook ontleen is):

Die swart kombuis

Die swart kombuis het balke
die mure is berook
in 'n groot gekraakte erdebeker
woon bedags die nagskof-spook

die swart kombuis het luike
skeefgesak en toegesluit
aartappels lê die werf rond
skedels wat loop oog uit

die vensters het geen uitsig
die werf die lug het geflou
die grond is vaal puimpoeier
die aartappels is grou

geen mens beweeg hier binne
geen mens werk op die werf
êrens tussen middag en skemer
het die aarde se lug gesterf

'n middag hoe lank gelede
die swart kombuis is oud
daar wás nooit somer-sonlig
die swart kombuis is koud

daar hang 'n snaakse skottel
met 'n riffel-hingsel aan 'n riffel-rand
en ondertoe twee gate
wat loer aan die een kant

het hekse hier gebak en brou
die swart kombuis die swyg
daar in die hoek lê 'n kat-skelet
die swart geheim bly dig.

Hoewel die moeder ook in hierdie gedig nie eksplisiet aanwesig is nie, suggereer die ruimte van die kombuis, soos in die geval van "Die geel kombuis", haar teenwoordigheid. In die slotstrofe roep die verwysing na "heксе" (r. 25) assosiasies voor die gees met die bese stiefmoeder wat dikwels in sprokies aangetref word (vergeelyk die stiefmoeder in die verhaal

van Sneeuwitjie wat in illustrasies dikwels as 'n heks voorgedra word). Die tradisioneel vroulike ruimte van die kombuis word gestroop van die stereotipe assosiasies wat normaalweg daarmee in verband gebring word. Die attribute wat met die moeder geassosieer word – naamlik lewe, warmte, sorg en werksaamheid, om maar enkeles te noem – word nie, soos in "Die geel kombuis" (en dikwels in ander beskrywings van hierdie ruimte van die moeder), oorgedra op dié kombuis nie, maar is volkome afwesig.

In teenstelling met die lewe en beweging wat in die geel kombuis aangetref word in die vorm van die lawaai van kinders (wat ook op die lewegewende vermoë van die moeder dui) en die blomme op die tafel, staan die swart kombuis in die teken van die dood (vergelyk die verwysing na "skedels" [r.8] en "'n kat-skelet" [r.27], asook die feit dat daar "geen mens beweeg" [r.13] nie). Die warm atmosfeer wat in "Die geel kombuis" aangetref word, met die verwysings na lig, en die kleure geel, goud en bruin wat assosiasies met die son, liefde, vrede, vrugbaarheid en voorspoed het (De Vries 1984:66, 512), word in "Die swart kombuis" vervang deur 'n somber kilheid wat teweeggebring word deur die beskrywing van die kombuis as swart (reeds in die titel van die gedig, maar ook herhaaldelik deur die loop van die gedig), wat onder andere assosiasies met die dood, onheil en rou het (Ferber 2001:28), asook deur die verwysings na die "luike / skeefgesak en toegesluit" (r.5-6), "die vensters [sonder] uitsig" (r.9), die "vaal puimpoeier" (r.11) en die "grou" (r.12) kleur van die aartappels. Gilfillan (1984:67) beskou die toneel wat hier geskets word as "die sterkste veraanskouliking van verstarring". In die vyfde strofe word hierdie verstarring, of dan die gebrek aan lig en warmte, as 't ware verklaar met die woorde "daar wás nooit somer-sonlig / die swart kombuis is koud". Die verwaarloosing van die kombuis en gebrek aan sorg en werksaamheid blyk uit die feit dat die gebruiksartikels tot so 'n mate in onbruik verval het, dat dit begin disintegreer het (vergelyk die "gekraakte erdebeker" [r.3] en die skottel met "twee gate / wat loer aan die een kant" [r. 23-24]). Ook die werf buite die kombuis dra tekens van verval (vergelyk die beskrywing van die grou aartappels wat op die werf rondlê as "skedels wat oog uit [loop]" [r.8] wat letterlik daarop dui dat die aartappels begin uitloop het, omdat hulle nooit geëet is nie en reeds 'n geruime tyd op die werf lê). Daar sou op hierdie punt volstaan kon word met die interpretasie van dié gedig as 'n beeld van "onvrugbaarheid, aantasting, onheiligheid, uitsigloosheid, verlatenheid, stagnasie [en] doodsheid" (Gilfillan 1984:67).

Ten spyte van en onderliggend aan die somber beskrywing van die swart kombuis, is daar egter elemente aanwesig in die gedig wat aan dié kombuis byna 'n sprokieskarakter gee. Viljoen (2000b:9) wys daarop dat daar in die laaste strofe van die gedig gesuggereer word dat

die toestande wat in hierdie kombuis heers, daaraan toegeskryf kan word dat dit 'n heksekombuis is. Die kombuis word as 't ware getransformeer tot 'n ruimte waarin hekse vroeër "gebak en brou" (r.25) het. Die verwysing na die spook wat bedags in die gekraakte erdebeker woon (r.3-4), die vreemde skottel met "twee gate / wat loer" (23-24) en die "katskelet" (r.27) dra by tot die onheilspellende sfeer wat aan die kombuis kleef, maar verleen ook daaraan die karakter van 'n spookstorie of bangmaakspoke wat, hoewel vreesaanjaend, ook fassineer en die nuuskierigheid prikkel, soos blyk uit die bespiegelende toon van die laaste strofe.

Die transformasie van private ruimtes, soos wat in die geval van die swart kombuis plaasgevind het om daarvan 'n heksekombuis te maak, word deur Viljoen (2001:55) voorgehou as een van die maniere waarop Afrikaanse vroueskrywers die tradisionele betekenis en waardes wat aan bepaalde ruimtes toegeken word, probeer ondermyn. As "Die swart kombuis" gelees word as 'n reaksie op "Die geel kombuis", lyk dit inderdaad of die bourgeois kombuis met sy stereotipe patrone moet plek maak vir die swart heksekombuis wat oënskynlik leweloos en somber is, maar waar daar potensieel getoor kan word. Viljoen (2000:9) wys daarop dat die idee van 'n heksekombuis as 't ware op die bundel oorgedra word, deurdat die bundeltitel aan die gedig ontleen is. Een gevolgtrekking kan wees dat die digter die ontstaan van haar poësie aan die heksekombuis koppel. Dit sou beteken dat sy haarself as 'n soort heksefiguur beskou en die skryfproses as 't ware gelykstel aan die "gebak en brou" (r.25) van hekse. Dit is betekenisvol dat Mother Goose binne die Britse kinderliteratuur dikwels gestalte gekry het as 'n soort goedge heksefiguur en beskou is as die bron van vroulike wysheid. De Vries (1984:50) wys dan ook daarop dat die kleur swart, naas die negatiewe konnotasies wat vroeër gelys is, ook assosiasies met onderwêreldse wysheid het. Dit wil voorkom asof die vroulike sprekende subjek in "Die swart kombuis" met die moeder identifiseer deurdat sy die skeppingsproses in die tradisioneel vroulike ruimte van die kombuis lokaliseer. Die ruimte van die kombuis word egter getransformeer tot heksekombuis en die stereotipe beeld van die deugsame moederfiguur word vervang met die beeld van die heks wat verteenwoordigend word van 'n ander-/onderwêreldse vroulike kreatiwiteit wat nie beperk is tot stereotipe patrone van vrouwees nie.

Dit is betekenisvol dat die kleur swart binne die patriargale orde aan die vrou toegeken word. Cixous (1986b:247) skryf soos volg oor die donkerte waartoe vroue binne die patriargale samelewing gedoem word: "Your continent is dark. Dark is dangerous". Sy beweer dat vroue gekondisioneer word om hulself te haat. Die enigste manier waarop dié antinarsisisme om-

vergewerp kan word, is om 'n positiewe waarde aan die duisterheid te gee. Cixous (1986b:248) skryf: "We the precocious, we the repressed of culture [...] – we are black and we are beautiful". Sy beweer verder dat vrouetekste die base van die uitgewersbedryf, besturende redakteurs en arrogante lesers bangmaak, juis as gevolg van die andersoortigheid daarvan. In haar beskrywing van die nie-tyd en nie-plek waar vrouetekste ontstaan, maak Cixous (1986:247) in 'n sekere mate van dieselfde tipe beelding gebruik as wat in "Die swart kombuis" voorkom; die sprokiesgegewe is onderliggend aan albei die tekste:

Now women return from afar, from always: from "without", from the heath where witches are kept alive; from below, from beyond "culture"; from their childhood which men have been trying desperately to make them forget, condemning it to "eternal rest".

Die swart kombuis sou, in die lig van bogenoemde aanhaling, beskou kon word as verteenwoordigend van die donker, geheimsinnige bron van vroulike kreatiwiteit, en meer spesifiek binne die konteks van die Cussons-oeuvre, as die oorsprong van haar poësie. Die donker vroulike ruimte, die swart kombuis, sou enersyds vanweë die assosiasies met vroulike skeppingsdrang en andersyds vanweë die verband wat die kleur swart met die baarmoeder het (De Vries 1984:50) ook as verteenwoordigend beskou kon word van die donker ruimte van die uterus wat vir die Franse feministe die plek van semiotiese eenheid met die moeder is.

In "Sprokie" (p.18) en "Kombuis van Hera" (p.30), wat inhoudelik 'n noue verband met mekaar toon en vanweë die kombuis-gegewe ook saam met die voorafgaande twee kombuisgedigte gelees moet word, is die moeder wel eksplisiet teenwoordig. Sy is die een wat in beide gedigte, "soos in die Rooikappie-verhaal", merk Viljoen (2000b:10) tereg op, die kind stuur na Hera (vrou van die god Zeus) met die bestanddele vir 'n koek.

Sprokie

Ek het die loodregte rots geklim
met 'n skottel eiers en 'n beker melk
'n beker melk en suiker en meel
van my ma wat woon in baksteen

en toe in die klipgrotkamer gekom
die see-nat nael in die rots se buik
en die ou vrou ouer as ouderdom
sien sit op 'n omgekeerde fuik.

Geagte Hera hier is ek met eiers en melk
en suiker en meel dalk vir 'n koek
trap beduie die gans in die hoek
en trap beduie die bruin koekoek

gaan sê vir jou ma die offer is goed
maar sê die gode het afgetree
sy wys my weg met 'n mummiehand
en ek gooi die koekgoed weg in die see.

Kombuis van Hera

1

Hoe sal die ouvrou ouer as oud
hoe sal die stoof swarter as koud
hoe sal die hande sonder die hout
sonder die suiker sonder die sout
sonder die meel as die meel het drade
sonder die eiers as die eiers is vrot
sonder die skottel as die skottel het gate
hoe die koek bak geler as goud
wie die skuld hê waar die fout?

Roep die pou die pou se vure
roep die iris en die helder ure
roep die gans wat raaisels praat
orakel hy dan het ons raad
en is die koekoek 'n hen-koekoek
bak Hera weer besweringskoek.

2

Toe roep my ma om my te stuur
net voor sy wegwing in die baksteen
soek jy die grot klim jy die seemuur
en kyk daar raak totdat jy raaksien
– en sit voor hulle neer die skottel en die beker –:
die ouvrou en die eenoog-kind, die gans en die koekoek:
die wysheid en die insig, die raaisel en die wekker –
dan as daar vuur is wys hulle jou hoe bak die gode koek.

Toe met sewe oë
kyk hulle my snaaks aan
waar ek meteens beteuterd
in die seekombuisgrot staan:
ek lees die waarheid in hulle blik
en voel my aardig koud:
wat anders is die suiker en meel
die eiers en melk – vergeet nie die sout! –
as net jouself en jou menslikheid:
en is jy met vuur vertrou?

Maar goedig is die gode, my dom bestanddele
was in die toorkombuis teen die ontoorvuur bestand
en met die bykom vind ek hulle het in my ingevlug:
ouvrou, kind, gans, koekoek, net effens aangebrand...

O neutvars kind met die voorskootklere
met die warm wang en die sywurmhare:
ek is nou met die sikloopkind wonderlik behep
en weet dis eintlik sy wat sin maak van die resep.

Die eerste deel van "Kombuis van Hera" neem die vorm van 'n raaisel aan as daar gevra word hoe "die ou vrou ouer as oud" (r.1) (wat blyk Hera te wees, soos afgelei kan word uit die titel van die gedig en uit die laaste reël van die tweede strofe) die koek sal bak, veral aangesien die middele tot haar beskikking oënskynlik onbruikbaar is en die bestanddele oud en onvoldoende. Hierdie eerste strofe skakel inhoudelik met "Die swart kombuis" – dit wil voorkom asof dieselfde verwaarloosde gebruiksartikels wat in die swart kombuis in onbruik verval het, nou ingespan moet word vir die bak van die koek. Die "stoof swarter as koud" (r.2) word in dieselfde terme as die koue, swart kombuis beskryf en hou verband met die kombuis se beroekte mure wat die eertydse gebruik van vuur suggereer. Ook die skottel met gate kom in beide gedigte voor en die draderige meel en vrot eiers in "Kombuis van Hera" herinner aan die grou aartappels wat op die swart kombuis se werf rondlê.

Die raaisel in die eerste strofe is 'n tipiese sprokie-gegewe – daar bestaan byvoorbeeld talle sprokies waarin 'n hoogmoedige prinses van haar minnaars ontslae raak deur onmoontlike raaisels aan hulle te stel totdat haar hart verower word deur die ridder wat die antwoord tot die raaisels ken. Raaisels word ook dikwels in ander situasies gebruik waar karakters in 'n sprokie mekaar probeer uitoorlê. Die antwoorde op dié raaisels onthul dikwels taboes of lang verborge geheime (Warner 1994:130-135) en raak soms selfs eksistensiële kwessies aan (Meyer 1988:46). Dat dit ook in "Kombuis van Hera" om meer as bloot die bak van 'n koek gaan, word gesuggereer deur die sprokie-gegewe in die gedig. Dit word ook verraai deurdat die koek in die laaste reël van die tweede strofe 'n "besweringskoek" genoem word. Naas die vraag na die onderliggende betekenis van die vreemde sprokie, suggereer die raaisel ook 'n mate van ongeloof by die spreker oor die moontlikheid dat daar hoegenaamd koek gebak kan word met die bestanddele tot die ou vrou se beskikking. Die geheim omtrent die bak van besweringskoek lê opgesluit in die misterieuse antwoord op die raaisel wat in die tweede strofe aangetref word.

Binne die konteks van hierdie studie is dit betekenisvol dat die antwoord op die raaisel byna net so raaiselagtig is soos die raaisel self. Die beelde wat opgeroep word, is onkonvensioneel van aard en die sake wat met mekaar verbind word, lyk op die oog af vreemd en onversoenbaar. Wanneer die mitologiese konteks in ag geneem word, sowel as die sprokiegegewe, kan die beelde egter verklaar word. Die "pou" en die "iris" hou beide verband met Hera. Die pou is die simbool van haar volmaaktheid as vrou van Zeus en dui daarop dat sy wel oor die vuur beskik wat benodig word om die besweringskoek te bak (Gilfillan 1984:62). Die pou is ook die simbool vir waaksaamheid, aangesien Argus se oë op die pou se stert aangebring is nadat hy deur Hermes vermoor is (De Vries 1984:360). Die iris met sy helder kleure word in die mitologie gelykgestel aan die poustert met sy oë (Gilfillan 1984:62) en simboliseer Hera se visioenêre vermoëns. Die gekleurde deel van die oog staan ook bekend as die iris, en as sodanig word die assosiasie met visie en uiteindelik ook insig versterk. Die iris, wat ook die fleur-de-lis (blom van lig) genoem word, is verder ook simbool van lig en hoop (De Vries 1984:270), en kan in samehang met die verwysing na "die helder ure" (r.11), dui op momente van insig en 'n hoopvolle blik op die toekoms. Die suggestie is dat die bak van die besweringskoek dalk nie so 'n onmoontlike taak is as wat die raaisel in strofe 1 te kenne wil gee nie.

'n Figuur wat dikwels binne die genre van die sprokie voorkom, is dié van die "gans wat raaisels praat" (r.12). Warner skryf: "The goose serves as the emblematic beast par excellence of folly and, more particularly, of female noise, of women's chatter" (1994:56). Dit is asof die enigmatiese beelde wat opgeroep word in dié strofe verband hou met die raaiselagtige uitings van die gans, wat ten spyte van die oënskynlike onsinnigheid daarvan die antwoord bevat vir die bak van die besweringskoek. Hierdie gedagte strook met die Franse feministe se siening dat 'n vrouetaal kategorisering en vereenvoudiging teenwerk deur verskeidenheid, veelheid, en verskil ("difference") tot uitdrukking te probeer bring. Enige koherente, verstaanbare taaluiting binne die patriargale simboliese orde berus op 'n soort outoriteit en ontstaan vanuit 'n bepaalde posisie; enige ander soort taaluiting word as onsin of "mere prattling" (Horn 1989:66) beskou. Die vrouetaal van die Franse feministe staan egter juis outoriteit teen en ontstaan vanuit 'n verstrooiing, eerder as vanuit 'n bepaalde posisie. Die gans in die tweede strofe van "Kombuis van Hera" sou beskou kon word as verteenwoordigend van die vrouetaal wat nie beperk kan word tot eenduidigheid nie. Die vreemde beelde in die strofe vind aansluiting by die gedagte dat die vrouetaal veelvuldige uiteenlopende sake met mekaar vervleg en uitdrukking probeer gee aan veelheid eerder as eenheid.

Dit is betekenisvol dat daar naas die gans, ook 'n pou en 'n koekoek in die strofe voorkom, aangesien voëls binne die genre van die sprokie dikwels die karakters is wat oor 'n soort voorkennis beskik van wat die toekoms inhou en die lot van die mens kan voorspel (Warner 1994:56). Binne die konteks van die gedig vervul die gans eksplisiet hierdie rol en word die bak van die besweringskoek afhanklik gemaak van wat sy "orakel" (r.13) of voorspel.

Die koekoek het as simbool van die lente op Hera se septer verskyn (De Vries 1984:122) en is as sodanig verteenwoordigend van vrugbaarheid en nuwe lewe. Zeus het egter, vermom as 'n verklumde koekoek, vir Hera verlei om met hom te trou (De Vries 1984:122) en die koekoek sou dus binne die konteks van hierdie gedig 'n negatiewe betekeniswaarde kon hê. Vandaar die voorwaarde dat die koekoek 'n "hen-koekoek" (r.14) moet wees wat boonop ook kan eiers lê vir die bak van die besweringskoek.

Die gedig "Sprokie" en die tweede gedeelte van "Kombuis van Hera", wat ook die vorm van 'n sprokie aanneem, toon verskeie raakpunte met mekaar. In beide gedigte is dit die spreker se ma wat haar stuur na Hera met die bestanddele vir 'n koek. Dit is opvallend dat daar in "Sprokie" genoem word dat haar ma "woon in baksteen" (r.4), en in "Kombuis van Hera" gesê word dat sy "wegwring in die baksteen" (r.17). Dit wil voorkom asof die spreker se ma buite die sprokie-gegewe bly, soos gesuggereer word deur die feit dat sy woon in baksteen wat assosiasies met konkreetheid en rigiditeit het en nie, byvoorbeeld soos Hera, in 'n grot nie. Soos die moeder in die Rooikappie-verhaal wat slegs ten aanvang van die sprokie genoem word en ook fisiek buite die sprokie staan deurdát sy in haar huis op die rand van die woud agterbly, terwyl Rooikappie alleen die woud met al sy gevare trotseer, is die moeder-figuur in die Cussons-gedigte die katalisator vir die reeks gebeure wat verder in die twee gedigte afspeel. Daar sou beweer kon word dat die moment waarop die moeder haar dogter die wêreld instuur, die dogter se skeiding van haar moeder simboliseer en haar toetreding tot die simboliese orde verteenwoordig. Dit is binne die konteks van hierdie studie egter betekenisvol dat die dogter in die twee Cussons-gedigte, wanneer sy die moeder in baksteen agterlaat, verskeie ander vrouefigure teëkom (naamlik Hera of die ou vrou ouer as ouderdom, die Mother Goose-figuur wat opgeroep word deur die "gans wat raaisels praat" en die hen-koekoek) wat geles sou kon word as 'n simboliese verwysing na die verhouding tussen vroulike voorgangers (of moeders) en vroulike opvolgers (of dogters). Die semiotiese band met die moeder is ook aanwesig in die see-gegewe (vergelyk die bespreking van "Kaartloos Kelties" in afdeling 2.1) en word spesifiek teruggevind in die verwysing na Hera se grotkombuis in "Sprokie" as "die see-nat nael in die rots se buik" (r.6). Die kombuis as tradisioneel vroulike ruimte word hier ekspli-

siet geassosieer met die moeder se liggaam. Die verwysing na die "see-nat nael" het ook assosiasies met die naelstring. Volgens Irigaray is die letsel wat gelaat word met die knip van die naelstring die eerste teken van vroulike subjekvorming (Hirsch 1989:134) en nie kastrasie, soos Freud beweer het nie. De Vries (1984:338) skryf verder oor die assosiasies wat die woord "nael" oproep: "[T]he word 'navel' is the translation of a Hebrew word meaning: (female) secret (parts), a euphemism for vulva". Die naeltjie het dan ook assosiasies met vrugbaarheid en vroulike passie (De Vries 1984:338). Dit is hierdie passie of *jouissance*, die vroulike voorstelling van die onbewuste en van begeerte, die ongeartikuleerde ("non-said") van alle diskoers wat die Franse feministe, by name Irigaray, tot uitdrukking wil bring (Braidotti 1991:248). As simbool van die middelpunt van die aarde, of die Omphalos by Delphi, kan daar ook 'n verband gelê word tussen die naeltjie en die orakel by Delphi wat weer die gans (in "Kombuis van Hera") as verteenwoordigend van vroulike wysheid voor die gees roep.

"Sprokie" en "Kombuis van Hera" sou beskou kon word as kommentaar op die kompleksiteit van die skeppingsproses. Ten spyte van die ooreenkomste tussen die twee gedigte is dit opvallend dat die dogter in "Sprokie" (wat chronologies vóór "Kombuis van Hera" in die bundel verskyn) teruggestuur word na haar moeder sonder dat die koek gebak word. Die "koekgoed" word teruggegooi in die see wat assosiasies met die onbewuste het. Daar is reeds vroeër aangetoon dat Cussons die onbewuste as die bron van die kreatiewe skryfproses beskou (Le Roux 1988:6). Met die teruggooi van die bestanddele in die see sou daar gesuggereer kon word dat die skeppingsproses gefaal het, waarskynlik as gevolg van 'n gebrek aan voldoende inspirasie wat, as 'n mens die rol van die muse binne die Griekse mitologie in gedagte hou, verteenwoordig sou kon word deur "die gode [wat] afgetree" het.

In "Kombuis van Hera" is die skeppingsproses egter geslaagd. Hierdie skeppingsproses dui ook op die transformasie van die vroulike eerste persoon spreker self. Die "neutvars kind" (r.23) met "die warm wang en die sywurmhare" (r.24) toon sigbare tekens van loutering wat as 'n biografiese verwysing na Cussons se ongeluk met vuur gelees kan word. Dit gaan egter ook om 'n "geestelike hergeboorte" (Viljoen 2000b:11). Sy word deur die "omtoorvuur" (r.38) getransformeer tot die besweringskoek. Gilfillan (1984:63) skryf:

[D]ie begeerlike koek [...] is die nuwe gelouterde mens wat tot stand moet kom deur die tussenkoms van vuur. [...] Sy is omgetoor, getransfigureer tot 'n wyser mens met insig, en vrugbaar daarby, al bly die volmaakte haar in aanbrandsel ontwyk.

Binne die konteks van hierdie studie sou die vroulike eerstepersoonspreker se transformasie ook as die totstandkoming van vroulike subjektiwiteit beskou kon word. Teen die agtergrond van die Franse feminisme, kan die pyn of loutering wat die spreker in die gedig ondergaan, gelees word as die trauma waaraan die spreker onderwerp word, wanneer sy as vroulike subjek van haar moeder moet skei. Schiach (1991:71) skryf oor Cixous se versameling kortverhale *Le Prénom de Dieu* (1967): "The struggle to assert individuality, to achieve separation from the mother, seems to bring with it a necessary and recurring violence". Ook Irigaray (1981a:61) wys daarop dat die moeder en die dogter binne die heersende patriargale bestel nie naas mekaar en in verhouding tot mekaar kan bly voortbestaan nie. Sy skryf: "When the one of us comes into the world, the other goes underground (1981a:67). Die beeld herinner aan die moederfiguur wat "wegwring in die baksteen" wanneer sy haar dogter stuur om getransformeer te word tot volwaardige vroulike subjek. Dit is dus nie in verhouding tot haar eie moeder nie, maar in verhouding tot die ander vrouefigure in die grotkombuis van Hera – wat as vrou van Zeus die moeder van die gode is, asook godin van vroue en die huwelik (*Grote Winkler Prins Encyclopedie* 1975:110) – dat die spreker die taak wat deur haar moeder aan haar opgedra is, tot voltoering bring en by implikasie tot vroulike subjektiwiteit kom. As vroulike subjek verkry sy insig in die resep wat aanvanklik onsinnig en vreemd voorgekom het. Teen die einde van die gedig, met die bykom na die traumatiese proses van transformasie tot vroulike subjek, ontdek sy dat die eienskappe van Hera in haar beslag gekry het: die "ouvrou, kind, gans, koekoek" (r.42) het in haar ingevlug.

Naas Hera, wat in "Sprokie" en "Kombuis van Hera" as mitologiese figuur binne die konteks van 'n sprokie gestalte kry, is daar ook talle ander vrouefigure uit die mitologie wat in Cussons se oeuvre figureer aan die hand waarvan bepaalde fasette van vroulike subjektiwiteit belig word. Daar is, onder andere, Leda in die gedig "Tuin" (p.2) uit *Plektrum*. Sy was die vrou van Tyndarus en is bekend daarvoor dat Zeus, in die vorm van 'n swaan, aan haar verskyn het terwyl sy besig was om te bad en met haar gemeenskap gehad het. Gaea, die Griekse godin van die aarde, figureer in "Meridiaan" (p.19) uit dieselfde bundel, waarin dit gaan om die vroulike subjek se "verbondenheid met die kolos van moeder aarde" (Gilfillan 1984:27). In die gedig "Athena" (p.32), wat in *Die swart kombuis* voorkom, gaan dit oor die Griekse godin van wysheid.

Ook die godin van die liefde, Aphrodite, het 'n sterk teenwoordigheid in die Cussons-oeuvre en kom, onder andere, in "Elegie vir 'n meu" (p.37) uit *Die sagte sprong*, asook in die gedig "Antieke wandeling" (p.29) uit die bundel *Die swart kombuis* voor. In laasgenoemde gedig

word die leser as 't ware meegevoer na die oeroue Mediterreense beskawing van die Griekse antieke wêreld. Verwysings na "die bruin vissers" (r.6), "die potgooi-wiel" (r.9), "die wyn / en die olie" (r.10-11), "die skoon graan" (r.11) en "herders" (r.14) dui op die tipiese bedrywighede van daardie tyd, terwyl die Mediterreense ruimte verwoord word deur verwysings na "grotte" (r.3), "roosmaryn- en tiemiegeur" (r.18), "klippe en skulpe" (r.19) en "die getylose turkooisblou see" (r.21). Binne hierdie konteks is die Griekse mitologie byna 'n vanselfsprekende gegewe as daar tussendeur van "gode" (r.1 en 22), "bygeloof" (r.3 en 16), "ou vrese" (r.16), "helde en heiliges" (r.23) en "ou geheime" (r.28) gepraat word. Die verwysing na "die geel oog van 'n skielike bok" in die slotreël herinner aan "die bok met die heuningoog / en die skandelige uier" (r.6-7) in "Antieke landskap" (p.15) uit *Plektrum*, wat vermitologiseer word as sy teen die einde van die gedig met Istar vergelyk word. Die bok het ook assosiasies met Pan, die Griekse god van weivelde, woude, skape en bokke. Hy het die bolyf van 'n man en die onderlyf van 'n bok gehad en was berug vir sy wellustige geaardheid (*Brewer's Dictionary of Phrase and Fable* 1970:798). Die verwysing na Aphrodite en die Graeae teen die einde van die gedig bring die Griekse mitologie na die voorgrond. Die Graeae was drie see-godinne wat die vorm van ou vroue aangeneem het en tussen die drie van hulle een oog en een tand gehad het. Hulle was die susters van die Gorgone, drie vreesaanjaende vroulike monsters (Stheno, Euryale en Medusa) wat sissende slange vir hare gehad het en enigeen wat na hulle gekyk het, kon laat versteen (*Chambers English Dictionary* 1988). Beide die beeldskone godin van die liefde, sowel as die afskuwelike Graeae is teenwoordig in "die donker bronne / onder die denke" (r.29-30) wat, soos vroeër aangetoon, assosiasies met die onbewuste as skeppingsbron het. Cixous (1986b:250) skryf:

[P]oetry involves gaining strength through the unconscious and [...] the unconscious, that other limitless country, is the place where the repressed manage to survive.

Naas die feit dat sprokies en mites, soos reeds vroeër aangetoon, nie as hoofstroom-letterkunde beskou word nie, maar gemarginaliseer word as die genre van vroue en kinders, is dit die konneksie wat die wêreld van sprokies en mites met die onbewuste ("that other limitless country") het, wat dit geskik maak om die tradisionele patriargale diskoers te ontwig. Sprokies en mites bied oneindige variasies van wat Jung (1990:81) die moeder-argetipe noem, sowel as 'n verskeidenheid moedersimbole wat dikwels assosiasies met die onbewuste het. Die Franse feministe, veral Cixous, gryp die genre van die sprokie en die mite aan om die

patriargale simboliese orde en die Wet van die Vader in hul tekste te ondermyn, deels ook as gevolg van die feit dat die verband wat tussen die moeder en die onbewuste bestaan, dikwels op byna naïewe of spontane wyse in dié genre gestalte kry.

Een van die praktyke wat opval in Cussons se werk is die vermenging van die mitologiese en die religieuse wat, soos vroeër aangetoon, 'n sentrale gegewe in haar oeuvre is. Hoewel hierdie studie nie met die religieuse in die Cussons-oeuvre gemoeid is nie, toon die gedigte waarin die Christelik religieuse gegewe met die mitologiese gekombineer word, bepaalde raakpunte met die werk van die Franse feministe. In "Pleroma" (p.24) uit *Die swart kombuis*, byvoorbeeld, word die Romeinse godin van wysheid as "Minerva-Christus" in die slotreël aangetref. Deur die identifikasie van 'n vrouefiguur uit die mitologie met die Seun van God word die Christelik religieuse diskoers as 't ware gekontamineer en die patriargale orde onderliggend daaraan gesubverteer. In die gedig "Aanskouing" (p.42) uit *Die knetterende woord* word 'n vermenging van die Griekse mitologie, 'n Duitse legende en die Christelike aangetref in die gestaltes van drie vrouefigure, naamlik Medusa, die Lorelei en die Maagd.

Aanskouing

Ek is die vrou
Ek is die ding wat die skrik op die lyf ja
Ek is Medusa

Ek is die vrou
Ek is die afgrondelikheid wat niemand kan raai
Ek is die Lorelei

Ek is die Vrou
Ek is sy gewreek in my eie vlees deur die Ondraaglike
Ek is die Maagd

In hierdie gedig is daar 'n vrou aan die woord wat haar vroulikheid telkens in die eerste reël van elke strofe bevestig (vergelyk "Ek is die vrou") en vrouwees dan in verband bring met die afskuwelike en die skrikwekkende. In die eerste strofe identifiseer die spreker haar met Medusa wat, soos hierbo aangetoon, 'n monsteragtige vrou in die Griekse mitologie was. Volgens die Griekse mite het enige iemand wat die Medusa in die oë gekyk het, gesterf. Om dié rede en vanweë haar skrikwekkende voorkoms was sy "die ding wat die skrik op die lyf ja" (r.2). Sy het uiteindelik gesterf aan die hand van Perseus wat haar kon onthoof deur na haar weerkaatsing in sy skild te kyk. Haar blik was nie dodelik as dit gemedieer kon word en bloot as 'n weerkaatsing gesien is nie. Die beheer oor haar beeld, haar weerkaatsing in sy skild, het Perseus in staat gestel om ook op haar mag beslag te lê.

In *The Madwoman in the Attic* wat handel oor negentiende-eeuse vroueskrywers in Engeland, wys Gilbert en Gubar (2000:79) op die verband wat daar binne die patriargie tussen kreatiewe vroue en die monsteragtige gelê word:

From a male point of view, women who reject the submissive silences of domesticity have been seen as terrible objects – Gorgons, Sirens, Scyllas, serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddesses of Night.

Cixous (1986b:246) skryf in haar teks "The Laugh of the Medusa" wat spesifiek aan vroue gerig is, dat vroue, as gevolg van die patriargale stelsel waarbinne hulle vasgevang is, in selfhaat verval en hulself as wanaangepas en monsteragtig beskou:

Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a ... divine composure), hasn't accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick?

Cixous gaan egter verder en moedig vroue aan om hul kreatiewe mag tot uitdrukking te bring. Sy (1986b:255) gee 'n positiewe waarde aan die Medusa wanneer sy skryf: "You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing". Dit is betekenisvol dat die titel van die Cussons-gedig juis "Aanskouing" is, aangesien dit aansluit by die gedagte dat die vroulike subjek die Medusa, of dan haarself as kreatiewe vrou, in die oë moet kyk en op dié wyse haar beeld vir haarself moet toe-eien.

In die tweede strofe is die vrou die Lorelei wat volgens die Duitse legende selfmoord gepleeg het deur van 'n krans af te spring nadat haar minnaar ontrou was. Sy het na haar dood as 'n sirene op 'n rotseiland in die Ryn gewoon van waar sy matrose met haar sang na hulle dood gelok het. Die "afgrondelikheid" waarvan daar in reël 5 gepraat word, kan verklaar word as 'n "toestand van diep ellende" (*Nasionale woordeboek* 1987) en sou as sodanig kon verwys na die Lorelei se smart by die ontdekking dat haar geliefde haar verkul het. Die woord sou terselfdertyd 'n sinspeling kon wees op die afgrond waaroor sy na benede gestort het, maar ook op die afgronde van die rotseiland waarop sy ná haar dood gewoon het en wat die dood van haar slagoffers, die matrose, veroorsaak het. Die woord "afgrondelikheid" het verder assosiasies met die raaiselagtige. Die frase wat direk daarop volg, naamlik "wat niemand kan raai" (r.5) versterk die gedagte dat die verhaal van die Lorelei in duister gehul is of dat sekere

aspekte daarvan verborge is. As sodanig kan "afgrondelikheid" ook met die onbewuste as domein van verborge gedagtes, herinneringe en begeertes in verband gebring word. Die woord suggereer ook oneindigheid, wat die assosiasie met die onbewuste versterk.

In die slotstrofe identifiseer die spreker haar met "die Maagd". Die beeld wat hier voorgehou word, is egter nie die tradisionele beeld van Maria as serene moeder van Christus soos dit in die gedig "Die tussenkoms" (p.28) uit *Die heilige modder* die geval is nie. Sy is eerder die "Maagd, verskriklik in kryg" (r.5) wat in "Icoon – lofdig op Maria" (p.34) uit *Membraan* met Athena in verband gebring word. Sy is in "Aanskouing" egter 'n Athena wat verwond is in die spreekwoordelike stryd, "gewreek in [haar] eie vlees deur die Ondraaglike" (r.8). Dit lyk asof die spreker in die gedig haarself beskou as die vreeslike, maar ook as die een wat geskend is. Die woord "Ondraaglike" sou kon verwys na die feitlik onmoontlike taak wat Maria opgelê is dat sy Christus moes dra in haar liggaam. Dat sy "gewreek [is] in haar eie vlees" suggereer dat haar maagdelike liggaam as 't ware geskend is deur 'n swangerskap wat sy nie gekies het nie. 'n Ander moontlike verklaring sou kon wees dat haar "eie vlees" hier na Christus, haar seun, verwys. Die identifikasie van Christus met die "Ondraaglike" (die hoofletter suggereer hierdie verband) sou op die onuithoudbaarheid daarvan kon dui om as moeder jou kind te sien sterf. Die woord "gewreek" word hier geles as 'n sinspeling op Christus se kruisdood. Uit die selfgeldende toon wat deurgaans in die gedig gehandhaaf word, kan egter afgelei word dat "die vrou" nie verval in selfhaat of selfbejammering nie, maar dat sy ook dié kante van vrouwees vir haarself toe-eien.

Die identifikasie van die vroulike subjek in hierdie gedig, maar ook in die Cussons-oeuvre as geheel, met verskillende vrouefigure uit die mitologie en hier ook uit die Bybel, toon 'n verband met die wyse waarop Cixous die "feminine plural" in haar werk tot stand bring. Moi (1994: 115-116) skryf:

Cixous casts herself, if not as a goddess, at least as a prophetess – the desolate mother out to save her people, a feminine Moses as well as the Pharaoh's daughter. [...] Her capacity for identification seems endless: Medusa, Electra, Antigone, Dido, Cleopatra – in her imagination she has been them all.

Die wêreld van die sprokie, die mite en die religie word deur Cixous beleef as 'n veilige ruimte buite geskiedenis waar alle struweling en verskille in die sogenaamde gelukkige einde bevredigend opgelos word. Die sluiting wat sodoende bewerkstellig word, is nie dieselfde as

die finale betekenisgewing wat kenmerkend van die patriargale diskoers is nie, maar word deur Cixous in verband gebring met die veilige ruimte van die baarmoeder. Moi (1994: 117) skryf: "[T]he closure of the mythical world contains and reflects the comforting security of the mother's womb." Dit is binne hierdie veilige ruimte van eenheid met die moeder dat die vroulike subjek die vryheid geniet om van een subjekposisie na 'n ander te beweeg, soos wat Cussons trouens doen, nie net in "Aanskouing" nie, maar, soos reeds aangetoon, ook in 'n gedig soos "Kombuis van Hera" waar sy sodanig met die verskillende vrouefigure in Hera se grotkombuis identifiseer dat sy dit ervaar asof hulle in haar ingevlug het. Die konteks van die mite en die sprokie stel haar in staat om, soos Cixous, moeiteloos tussen enkelvoudige en meervoudige subjekposisies te beweeg, asof dit die mees natuurlike ding is om te doen. Die fantastiese wêreld wat Cussons in haar gedigte oproep, stel haar daartoe in staat om as heterogene subjek aan die woord te kom. Cixous (1986b:260) skryf:

Heterogeneous, yes. [...] [S]he is dispersible, prodigious, stunning, desirous and capable of others, of the other woman that she will be, of the other woman she isn't, of him, of you.

Naas Cussons se taalhantering, wat duidelike ooreenkomste toon met die Franse feministe se *écriture féminine*, is dit die wyse waarop die sprokie en die mite (waarby bepaalde aspekte van die religie inbegrepe is) in haar werk gestalte kry wat 'n vroulike subjek aan die woord stel. Dit ondermyn die tradisionele patriargale diskoers en toon in meer as een opsig (soos geïllustreer) ooreenkomste met die subversiewe vroulike subjek in veral Cixous se werk.

HOOFSTUK 3

Ina Rousseau – 'n Verkenning van die moeder (natuur)-dogterverhouding

Ina Rousseau se debuutbundel, *Die verlate tuin*, verskyn reeds in 1954. Eers sestien jaar later verskyn haar tweede bundel, *Taxa* (1970). Dit word gevolg deur *Kwiksilwersirkel* (1978), *Heuningsteen* (1980), *Grotwater* (1989), *'n Onbekende jaartal* (1995) en *Die stil middelpunt* (2003), wat 'n keur uit haar reeds gepubliseerde werk bevat, sowel as 'n twintigtal nuwe gedigte. Die feit dat Rousseau se eerste bundel in die vyftigerjare gepubliseer is, bring mee dat die meeste literatore haar as 'n vyftiger klassifiseer (Jacobs 1992:1). Dit is opvallend dat Kannemeyer (1988:226) haar saam met die digters G.A. Watermeyer, Barend J. Toerien en Sheila Cussons in die periode 1940 tot 1955 plaas, aangesien sy in 1946 saam met hierdie digters enkele verse in *Stiebeuel* gepubliseer het. Soos reeds vroeër aangedui, word Rousseau se oeuvre in hierdie studie egter oor dieselfde kam geskeer as die werk van die vrouedigters wat in 1970 gedebuteer het, juis omdat daar 'n stilte van 16 jaar verloop het voordat *Taxa* in 1970 verskyn het. Spies (1999:15), byvoorbeeld, beskou *Taxa* as een van die bundels (naas die debuutbundels van Sheila Cussons, Wilma Stockenström en Antjie Krog) wat 'n nuwe era, naamlik dié van die Afrikaanse digteres, binne die geskiedenis van die Afrikaanse poësie inlei. Hoewel *Die verlate tuin* nie buite rekening gelaat sal word in die bestudering van haar oeuvre nie, is dit veral die gedigte in haar bundels wat sedert 1970 verskyn het, wat binne die konteks van hierdie studie aandag sal geniet.

Die oeuvre van Ina Rousseau vertoon "boeiende ooreenkomste en ingrypende verskille" (Spies 1989:61) met dié van Sheila Cussons. Soos in die werk van Cussons, is daar ook in die gedigte van Rousseau 'n sterk Christelik religieuse lewensingesteldheid wat opval. Dit blyk reeds uit die aanvangsgedig, "Eden" (p.5), in Rousseau se debuutbundel, waarvan die sentrale tematiek aansluit by "die eeue-oue motief van die verlore paradys, telkens met 'n kreatiewe voortbou op die Bybelse gegewe deurdat die aandag op die mens en sy nood ná die sondeval toegespits word" (Kannemeyer 1988:228). Cloete (1990b:10) skryf oor haar vyfde bundel dat "die verlore of geskonde paradys van haar debuut [...] steeds in *Grotwater* in van die beste gedigte voorkom" en dat die algemene verval of skending verder uitgebeeld word aan die hand van "ander motiewe uit die Bybel, byvoorbeeld in die figuur van Job". Ook in *'n Onbekende jaartal* word die religieuse bewussyn in "tasbare, praktiese terme in beelde

uitgespel" (Gouws 1996:8). Hoewel die paradys-gegewe steeds sentraal staan in hierdie bundel, word die Bybelboek Openbaring in talle gedigte betrek. Daar word, onder andere, verwys na 'n stad wat ten onder gaan, na aardbewings en die Laaste Oordeelsdag. Jansen (1996a:27) wys daarop dat die beeldspraak wat hier aan die Bybel ontleen word, nie op die vlak van "mooiklinkende woorde soos siters en basuine" is nie, maar dat die "verval en besoedeling wat sy wil noteer met die Openbaring-wêreld verstrengel" word. Dié motief word voortgesit in die *Die stil middelpunt* as die spreker in "Aan my vriende van 1950" (p.152) praat van "'n sierlike stad [wat] / sienderoë sou begin verrot" (r.10-11).

Naas die belangrike rol wat die Bybel in Rousseau se gedigte speel, skryf Grové (1958:101) oor *Die verlate tuin* dat ook die natuur 'n sentrale gegewe in hierdie bundel is. Die natuur, en veral die verhouding waarin die mens tot die natuur staan, is ook 'n prominente gegewe binne Rousseau se hele oeuvre. Ohlhoff (1983:42) wys daarop dat die natuur in verskillende gedaantes en met verskillende funksies in Rousseau se poësie aangetref word. By vyf van haar sewe bundels word die natuur reeds eksplisiet in die bundeltitels betrek: vergelyk *Die verlate tuin*, *Kwiksilwersirkel*¹⁸, *Heuningsteen* en *Grotwater*, terwyl die bundeltitle *Taxa* slaan op "klein of groot eenhede, versamelings of strukture" (Kannemeyer 1988:229) en 'n begrip is wat veral in die plant- en dierkunde gebruik word (*Nasionale woordeboek* 1987). *Die stil middelpunt* weer verwys na "die stil / middelpunt van hierdie warrelwind (r.6-7) uit "Middelpunt" (p.160). In haar werk word ook natuurgedigte aangetref "waarin insekte, voëls, bome en slange 'n belangrike rol speel" (Villo 1979:4). Dit is verder opvallend dat die openingsgedigte in al ses haar bundels op die een of ander wyse met 'n natuurgegewe werk wat dié tema verdere prominensie binne haar oeuvre gee.

Binne die konteks van hierdie studie wat met die funksie van die moeder-dogterverhouding by die konstruksie van die vroulike subjek gemoeid is, kan die vraag gevra word of die verhouding waarin die vroulike spreker in Rousseau se oeuvre haar tot "moeder natuur" bevind, hoegenaamd 'n rol speel in die konstruksie van vroulike subjektiwiteit, en meer spesifiek die konstruksie van 'n subversiewe vroulike subjek wat die patriargale simboliese orde uitdaag. Ten einde dié vraag te beantwoord, sal daar eers kortliks ingegaan word op bestaande interpretasies van die wyse waarop "moeder natuur" in die Rousseau-oeuvre gestalte kry. Daarna sal daar, aan die hand van gedigte waarin die man-vrouverhouding

¹⁸ Kwik en silwer is beide elemente op die periodieke tabel en word as sodanig in die natuur aangetref. Die samestelling "kwiksilwer" word ook in die spreektaal gebruik om te verwys na kwik. Die neologisme "kwiksilwersirkel" sou binne die bundelkonteks beskou kon word as metafoor vir die "kringloop van die lewe" ("Slim met nuwe woorde" 1978:37), veral soos wat die spreker dit in die natuur waarneem.

eksplisiet uitgebeeld word (hierdie gedigte word veral in die bundel *Taxa* aangetref), ondersoek ingestel word na die wyse waarop man en vrou in verhouding tot die natuur staan; ook hoe die man, normaalweg in Rousseau se poësie binne die konteks van die huwelik, die vrou se verhouding met "moeder natuur" beïnvloed. Die vermoede is dat die man as bewaker van die patriargie afstand of verwydering tussen moeder (natuur) en dogter bewerkstellig en as 't ware die Wet van die Vader in hierdie Oedipale driehoek verteenwoordig. Laastens sal daar ook gekyk word na gedigte waarin die vrou in verhouding tot "moeder natuur" uitgebeeld word, buite die konteks van die man-vrouverhouding of sonder die eksplisiete aanwesigheid van 'n eggenoot, ten einde vas te stel of die moeder (natuur)-dogterverhouding wat in die gedigte tot stand kom die potensiaal het om die patriargie te subverteer.

3.1 "Moeder natuur" in die Rousseau-oeuvre – 'n kritiese blik op bestaande lesings

Dat die mens hom in 'n noue, maar veral ook komplekse verhouding met die natuur bevind, blyk duidelik uit Rousseau se poësie. Olivier (1979a:7) skryf soos volg oor die natuurbeskouing in Rousseau se poësie: "In die eerste plek openbaar die natuur die wesentlike paradoksale van die bestaan". Soms maak die mens vreugdevolle ontdekkings, soos in die gedig "Renaissance" (p.9) uit *Kwiksilwersirkel* waarin die beëindiging van die "yswit winters" (r.1) soos volg in die tweede strofe beskryf word:

[...] een verruklike dag,
met 'n klinkklank
soos van versplinterende glas,
begin die yswalle stadig, stadig
in blink stukkie uitmekaar uit val.

Die ontdekkings wat in die natuur gemaak word, gaan egter nie altyd met verrukking gepaard nie, maar is dikwels raaiselagtig en ontstellend. In die gedig "Voorgevoel" (p.35) uit die bundel *Heuningsteen* word daar reeds ten aanvang 'n onheilspellende atmosfeer geskep met die woorde: "Iets beserends is besig / om te begin gebeur – ?" (r.1-2). In dié gedig word daar gesinspeel op die destruktiewe magte wat in die natuur aanwesig is en wat die potensiaal het "om iets kleins / uit te wis" (r.5-6). In die gedig "Verstilling" (p.12) uit *Kwiksilwersirkel* word die spreker haar onwillekeurig bewus van "die oorverdowende / gewelddadigheid van 'n orkaan" (r.12-13) wat op paradoksale wyse teenwoordig is in die stilte van die "leë lug" (r.1), "verstilde land" (r.2) en "Atlantiese Oseaan / plat en glad soos 'n plaat / groen glas-emaalje"

(r.4-6). Die paradokse wat in die natuur opgesluit lê en die gevolglike paradoksale verhouding waarin die mens dikwels tot die natuur staan, is onderliggend aan hierdie gedig, en is ook een van die deurlopende temas in die oeuvre as geheel. Olivier (1979a:7) skryf oor Rousseau se poësie dat die mens nooit weet of dit wat hom omring vriendelik of boosaardig is nie.

Naas die gedigte waarin die paradoksale aard van die natuur belig word, staan daar ook dié gedigte waarin dit eksplisiet gestel word dat die natuur 'n bedreiging vir die bestaan van die mens is. In "Dzouadzi" (p.23) uit *Taxa* word die mens se pogings om die natuur te tem en 'n beskaafde lewe te lei in "wit wonings [...] / met diep verandas en houtluike" (r.5-6) as sinloos voorgedhou, omdat die bedreiging van die natuur steeds aanwesig blyk te wees in malaria, haakwurms, giftige slange en dreigende siklone wat eie is aan die tropiese Afrika-landskap wat in die gedig voorgedhou word. Ook in die gedig "Vraat" (p.47) uit *Kwiksilwersirkel* word dit gou duidelik "dat die aarde¹⁹ glad nie so vriendelik is nie" (Villo 1979:4):

Vraat

Wat dit voortbring,
sluk dit in.

Wat dit gee,
gryp dit terug.

Herwin
ál wat dit verloor.

Aarde:

Aartsvraat.

Vark.

Oer-omnivoer.

Hierdie gedig sluit aan by 'n vroeëre gedig, "Die vleisvark" (p.36) uit *Taxa*, waarin die vark beskryf word waar hy "die kadawers van wurgpere en rape" (r.8) eet, dan nors deur die hek

¹⁹ Binne die raamwerk van dié studie word "natuur" en "aarde" as onderling uitruilbare terme beskou. Uit resensies van Rousseau se bundels blyk dit dat hierdie twee terme binne die konteks van haar oeuvre wel as sinonieme beskou word. Van Zyl (1979:10) skryf byvoorbeeld oor die "band tussen natuur en menslike" wat blyk uit die openingsreëls van "Die hospita" (p.7) uit *Kwiksilwersirkel* wat lui: "Die aarde het diep / in my hart ingekruip" en Viljoen (1996a:6) skryf in 'n resensie oor 'n *Onbekende jaartal* van "die aarde se verval", "die verwoesting van die planeet" en "die bedreigde natuur" om na dieselfde saak te verwys. Ook Jansen (1996a:27) skryf oor 'n *Onbekende jaartal* dat die meeste gedigte in die bundel daarop gerig is "om die 'aanslag' op die aarde aan die kaak te stel", terwyl Odendaal (1996:8) oor dieselfde bundel skryf dat dit gaan oor "die vernietiging wat die mens in die natuur aanrig". Dié gelykstelling word egter ook binne ander kontekste as aanvaarbaar beskou. Spies (1999:17) stel in die voorwoord tot haar bloemlesing, *Sy sien webbe roer: 'n keuse uit die werk van Afrikaanse digteresse*, "moeder aarde" en "moeder natuur" gelyk aan mekaar. Ook Plumwood (1993:73) verwys in haar werk oor *Feminism and the Mastery of Nature* na die manier waarop historici die antieke Grieke se natuurbeskouing in verband bring met hul aanbidding van die aardgodin, Gaia, wat ook 'n gelykstelling van die aarde met die natuur impliseer.

van die hok breek en strompel na "waar in die akwamarynlig 'n bedding / viooltjies en vergeet-my-nietjies / in blou en purper sydraad gehekel lê / op 'n vlak van fyngeweefde gras" (r.15-18). Die verwysings na sydraad, hekel en weef suggereer 'n fyn beskaafdheid waarmee die beskrywing van die vark skerp kontrasteer. Hoewel die gedig vooruitwys na Sheila Cussons se "Die werf" (p.14) uit *Die swart kombuis* (1978) – vergelyk frases soos "Wimpertjies omsirkel dor soos kaf / die dowwe oë" (r.4-5) en "Hy [...] vreet gutteraal die draf" (r.5-8) in "Die Vleisvark" met "die dom / witbewimperde ogies" (r.12-13) en "die gulsige snoete in draf en karkoere" (r.3) in "Die werf" – is daar in "Die vleisvark" niks te bespeur van die magiese atmosfeer wat in die Cussons-gedig opgeroep word nie. Die vark in Rousseau se gedig word beeld van die destruktiewe magte in die natuur. Die natuur is die vernietiger van dit wat die mens tot stand bring. Ohlhoff (1983:48) bevestig dié gedagte as hy sê dat bewerkte natuur en menslike kultuur hier in skerp teenstelling tot die vernietigende dierlike natuur van die vark staan.

In "Krygverrigtinge" (p.28) uit *Kwiksilwersirkel* word die bedreiging van die natuur onder woorde gebring deurdat 'n storm in militêre terme gesien en beskryf word. Cloete (1990b:10) wys daarop dat daar in *Taxa* 'n wisselwerking tussen destruksie en konstruksie is, maar dat die beelde en gestaltes van destruksie sodanig toeneem dat 'n mens in die bundel *Grotwater* "die oorheersende aanwesigheid van die destruktiewe" skerp aanvoel. Ook oor 'n *Onbekende jaartal* word gesê: "Die tema van die 'ontaarde aarde' (soos wat Rousseau dit in haar vorige bundel *Grotwater* genoem het) tree ook in hierdie bundel sterk na vore" (Viljoen 1996a:6).

In die voorwoord tot die bloemlesing *Sy sien webbe roer* (1999), wat 'n keuse uit die werk van Afrikaanse vrouedigters is, verwys Spies (1999:19) na die "inherente gewelddadigheid van die natuur". 'n Uitgebreide betoog oor die spanning tussen die sogenaamde manlike en vroulike in die natuur, die menslike psige en die kuns volg aan die hand van die omstrede²⁰ werk van Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990). Paglia betoog dat hierdie man-vrou-spanning dieselfde is as dié tussen die Apolliniese en die Dionisiese (laasgenoemde word nie soseer met vulgariteit en wellustigheid geassosieer nie, maar met die ktoniese, wat beteken "van die aarde"). Dionisos wat tradisioneel met melk, sap en wyn geïdentifiseer word, verteenwoordig dus die natuur se ktoniese vloeibaarheid, terwyl Apollo met vormgewing, onderskeiding en afgrensing in

²⁰ Vanuit die hoek van die Franse feminisme beskou, sou daar, byvoorbeeld, beweer kon word dat Paglia nie die patriargale orde uitdaag nie, maar dit as 't ware in stand hou, deurdat sy binêre denke en die hiërargiese man/vrou-opposisie in haar werk handhaaf en die manlike privilegieer.

verband gebring word. Paglia beweer dat elke kunstenaar in die beoefening van sy/haar kuns besig is om op Apolliniese wyse die natuur te oorwin. Paglia (1990:57) skryf in dié verband:

Nature is primal power, coarse and turbulent. Beauty is our weapon against nature; by it we make objects, giving them limit, symmetry, proportion. Beauty halts and freezes the melting flux of nature.

Spies (1999:19) wys, in aansluiting by Paglia, daarop dat die kreatiewe daad vorm gee aan die chaotiese, primordiale kragte in die natuur en die menslike psige. Die kunstenaar worstel dus in die totstandbrenging van kuns ("beauty") met die natuur. Indien die kunstenaar 'n vrou is, word die worsteling nog meer intens ervaar, omdat sy soveel nader aan die natuur staan as die man. Ter staving hiervan verwys Paglia na die biologiese siklusse waarbinne die vrou vasgevang is. Hoe groter die vrou se strewe na 'n eie identiteit en outonomie, hoe hewiger sal haar stryd teen die natuur en, by implikasie, teen die biologiese wette van haar eie liggaam wees²¹ (Paglia 1990:10).

Dit blyk dus dat die verhouding van die vrou, en veral die vroulike kunstenaar, met die natuur daarop gerig is om vorm te gee aan die chaotiese kragte in die natuur ten einde kuns en, by implikasie, skoonheid tot stand te bring. In die lig van dié siening is dit opmerklik dat daar in kommentare op Rousseau se werk, naas die talle verwysings na die destruktiewiteit van die natuur as tema, dikwels ook verwys word na die hegte struktuur van haar gedigte. Olivier (1979b:7) verwys, byvoorbeeld, na die versvorm wat neig na die formele, terwyl Johl (1979:3) praat van die "strakheid en kernagtigheid" van haar poësie. Ook Kannemeyer (1988:229) praat van die "metriese en strofiese gebondenheid" in haar gedigte. In haar M.A.-verhandeling met die veelseggende titel *Die oeuvre van Ina Rousseau: stroming en struktuur* (1992) fokus M.E. Jacobs juis op hierdie verskynsel, "die streng metriese gebondenheid en die konvensionele strofiebou" (1992:21) in Rousseau se poësie. Jacobs beskou die streng gestruktureerdheid van die poësie in Rousseau se oeuvre as 'n poging om die chaotiese, destruktiewe magte in die natuur teen te staan. Dit word in die opsomming soos volg eksplisiet gestel:

Tematies kom Rousseau uit by die "vloeibaarheid" in die natuur: metamorfose, verrotting, vernietiging, die ewige siklus van seisoene [...]. Binne hierdie vloeibaarheid en teen die magte van die natuur in, soek die digter na

²¹ Die Franse feministe verskil van Paglia deurdat hulle vroulike liggaamlikheid nie beskou as iets wat deur middel van kuns te bowe gekom behoort te word nie; die vroulike liggaam moet juis tot uitdrukking gebring word in die werk van vroue (vergelyk, byvoorbeeld, Cixous se standpunt hieroor soos uiteengesit in afdeling 1.2.2.3).

vastigheid, veiligheid en duursaamheid, d.w.s. midde-in die "stroming" word daar gesoek na "struktuur". [...] Juis omdat sy haar rig teen die "stroming" in die natuur, skryf Rousseau 'n streng-gestruktureerde vers.

Bogenoemde aanhaling suggereer dit reeds, en die verhandeling self bevestig dat Jacobs se studie sterk steun op die aannames wat Camille Paglia in *Sexual Personae* maak. Wat egter vir die doel van hierdie studie ter sake is, word deur Spies (1999:17) verwoord as sy ná die uiteensetting van Paglia se kuns- en natuurbeskouing in die voorwoord tot *Sy sien webbe roer* aan die hand van Margaret Homans se *Women Writers and Poetic Identity* (1980) tot die volgende slotsom kom:

Die skrywe van poësie eis klaarblyklik van die digteres presies die teenoorgestelde van wat die natuur ("moeder natuur" = "moeder aarde") is: "Writing poetry would seem to require of the writer everything that Mother Nature is not, and the first project of any poet who is also a daughter must be to keep from becoming her mother".

Hierdie aanhaling illustreer as 't ware die matrofobiese ingesteldheid wat dogters dikwels teenoor hul moeders openbaar en wat Rich (1977:235) toeskryf aan 'n onderliggende aange-trokkenheid tot die moeder wat die vrees by die dogter laat ontstaan dat, as sy nie gedurig daarteen waak nie, sy dalk volkome met die moeder sal identifiseer. Daar is reeds vroeër in die studie daarop gewys dat talle tekste deur vroueskrywers die verwerping van die moeder voorhou as die enigste wyse waarop die dogter tot selfverwesenliking kan kom. Dié hantering van die moeder-dogterverhouding strook met Freud se siening dat moederhaat 'n voorvereiste vir vroulike bevryding en selfbeskikking is.

Daar is reeds aangetoon dat die Franse feministe juis aan die hand van die tradisionele psigoanalise 'n nuwe model van vroulike subjekvorming daarstel, waarvan die vertrekpunt die pre-Oedipale fase en die vroulike ouer se dominansie tydens hierdie fase is. Die model berus uiteindelik nie op die verwerping van die moeder, soos wat Homans dit stel nie, maar op 'n volgehoue moeder-dogterverstrengeling wat, hoewel dit nie sonder kompleksiteit is nie, 'n diepgaande en volgehoue nabyheid tussen moeder en dogter impliseer.

Die beskouing dat die vrouedigter se ewige stryd teen "moeder natuur" onafwendbaar is, berus nie slegs op Freud se siening dat vroulike subjektiwiteit slegs tot stand kan kom as die moeder deur die dogter verwerp word nie, maar ook op wat Braidotti (1991:129) noem, "the paradoxical reinforcement of the nature-culture dichotomy". Sy skryf:

By rejecting all that is polarized around 'nature' as an ideological trap, [some feminists] end up freezing the conflict between the sexes in a sealed world where there is no gap, no possible way out of the infernal circle which makes nature and culture the two faces of the same system, whose kernel is the hatred of women.

Die konsepte manlik en vroulik; kultuur en natuur word in sodanige gevalle beskou as vaste kategorieë, asof die terreine wat deur dié konsepte veronderstel word vir eens en vir altyd duidelik afgebaken kan word. Die tweedeling van hierdie kategorieë gee noodwendig ook daartoe aanleiding dat die geslagte gepolariseer word en in dialektiese konfrontasie teenoor mekaar te staan kom. Op hierdie wyse ontstaan daar, wat Braidotti noem, 'n vreemde balans tussen die onderdrukkers en die onderdrukte, met onderdrukking as die enigste moontlike gemene deler wat hulle aan mekaar bind. Hierdie blik op die stryd tussen die geslagte berus op 'n fundamentele, maar dikwels ongeartikuleerde beginsel, naamlik dat die konsepte natuur en kultuur slegs geformuleer kan word binne 'n *reeds bestaande* kulturele orde. Braidotti (1991:129) skryf:

If one believes that the nature/culture opposition is *real*, one must be blind to the role of language and enunciation. [...] [N]ature is a cultural construction, the dream of Western theoretical discourse and its chosen moral code; and I can hardly understand the political interest of this opposition for it offers no possible way out.

Dit is egter wel verstaanbaar dat feministe, binne 'n raamwerk wat die natuur/kultuur-opposisie as 'n geldige uitvloeisel van die tweedeling tussen die biologiese en die sosiale beskou, enige verwysing na biologie of anatomie, of na die liggaam as 'n potensiële "site of differences" (Braidotti 1991:128) sal verwerp as synde nie feministies nie. Sodanige standpunt sou eerder beskou word as die terugkeer na patriargale binêre denke. Alle verskil ("difference") berus dan op twee pole waarvan een gereduseer word tot negatiwiteit, tot die negatiewe pool van die bestaande norm; dit word beskou as die flagrante teken van seksuele ongelykheid (Braidotti 1991:128).

Tog is daar feministe wat, soos vroeër aangetoon, 'n nuwe vroulike tekstuele praktyk begin beoefen het wat patriargale binêre denke ondermyn. Hierdie evolusie binne die breë feministiese beweging is, onder andere, genoodsaak deur die veranderende eise wat veral deur swart vroue, vroue van die ontwikkelende wêreld en lesbiese vroue gestel is. Dié vroue het die gedagte dat daar een gemeenskaplike, transhistoriese en transkulturele vorm van vroulike onderdrukking bestaan, begin bevraagteken en 'n behoefte geartikuleer om die onderlinge verskille tussen vroue te erken. Braidotti (1991:130) skryf hieroor:

Faced with a new political reality, some feminist theorists [...] have moved towards ideas of multiplicity and difference in order to avoid the trap of ready-made dualism.

Die vraag kan gestel word in watter mate die natuur/kultuur-opposisie in die Rousseau-oeuvre neerslag vind en of dit nie 'n oorvereenvoudiging is om aan te voer dat die werk van Rousseau getuig van 'n vroulike spreker wat sodanig opgaan in haar kuns, dat sy as 't ware die natuur – en om Spies weer by te haal, "*moeder* natuur" – probeer oorwin nie. Ten einde hierdie vraag te probeer beantwoord, sal daar weer gekyk word na die natuurgegewe in Rousseau se oeuvre en na die wyse waarop man en vrou in verhouding staan tot die natuur, en ook in onderlinge verhouding tot mekaar.

3.2 Die man as die bewaker van die patriargie, die vrou en moeder (natuur) – 'n Oedipale driehoek?

Die gedigte wat vir die doel van hierdie onderafdeling geselekteer word vir analise, is in die eerste plek geïdentifiseer op grond van tematische oorwegings: die man-vrouverhouding moet gestalte kry in die gedigte en die natuurgegewe moet ook tot 'n mindere of meerdere mate in die gedigte figureer. Die motivering vir hierdie keuse van gedigte is geleë in die hipotese dat die moeder (natuur)-dogterverhouding in die Rousseau-oeuvre in gedigte waarin die man teenwoordig is en in 'n bepaalde verhouding – gewoonlik die huwelik – met die vrou staan, 'n ander dinamika het as wanneer die man afwesig is of sy teenwoordigheid verswyg word. Die moeder (natuur)-dogterverhouding, sonder die eksplisiete aanwesigheid van die man, word ook hanteer in die onderafdeling wat hierop volg. Die vraag wat noodwendig binne die konteks van hierdie studie gevra moet word in aansluiting by die genoemde hipotese, is of die

konstruksie van die vroulike subjek hoegenaamd beïnvloed word deur die man se teenwoordigheid al dan nie, en in watter mate die vroulike subjek wat in die betrokke gedigte gekonstrueer word as subversief beskou sou kon word.

Soos reeds aangetoon is die natuurgegewe deurgaans baie prominent in die Rousseau-oeuvre. Die man-vrouverhouding kom ook geredelik aan bod (vergelyk "Foedraal" [p.17] en "Erkenning" [p.19] uit *Kwiksilwersirkel*; "Spil" [p.12], "Onguns" [p.13] en "Kalwerliefde" [p.31] uit *Heuningstee*; asook "'n Beroofde 1, 2 en 3" [p.12-14] en "Eva" [p.21] uit *Grotwater*). Dit is egter veral in *Taxa* dat "die huwelik [...] op 'n treffend eiesoortige wyse vergestalt" word (Spies 1989:71). Ná *Die verlate tuin*, wat sestien jaar vantevore verskyn het, is *Taxa* die bundel wat as 't ware die res van die Rousseau-oeuvre inlei en word dit ook, soos reeds vroeër aangetoon, beskou as een van die bundels wat die begin van 'n bloeitydperk vir die Afrikaanse vrouedigter aandui. As sodanig geniet hierdie bundel 'n bepaalde prominensie en word dit selfs met die verskyning van Rousseau se latere bundels steeds beskou as "in alle opsigte 'n besondere bundel" (Olivier 1979a:7) en "die hoogtepunt van haar werk" (Cloete 1990b:10). Die gedigte in *Taxa* gee in 'n sekere sin die toon aan vir haar latere bundels, en resensente wys ook op temas, motiewe en procédés uit hierdie bundel wat by herhaling later in haar oeuvre terugkeer (Cloete 1990b:10; Johl 1979:3; Olivier 1981a:13). Gegewe die belangrike plek wat *Taxa* in die Rousseau-oeuvre inneem, word daar in die ondersoek na die verhouding tussen die man, vrou en "moeder natuur" hoofsaaklik gefokus op die huweliksgedigte wat die bundel kenmerk en dan spesifiek daardie gedigte waarin die man-vrouverhouding in noue aansluiting by die natuurgegewe ter sprake kom. Ten slotte sal daar ook gekyk word na 'n enkele huweliksgedig uit Rousseau se latere bundel, 'n *Onbekende jaartal*. Hierdie gedig toon tematiese ooreenkomste met die *Taxa*-gedigte en indien daar sprake van verskille in die man-vrou-natuur-dinamika op dié latere moment in die Rousseau-oeuvre sou wees, is die verwagting dat dit aan die hand van die besondere gedig uitgewys sou kon word.

Dit is opvallend dat die man in vier opeenvolgende gedigte aan die begin van die bundel *Taxa* heel spesifiek uitgebeeld word as die een wat struktureer en vorm gee. In "Korsmos 2" (p.10) "hou hy die huis / se struktuur in stand" (r.1-2). In "Die laer" (p.11) bring hy uit "die onvaste, selfs die verraderlike van die natuur" (Ohlhoff 1983:45), naamlik "[d]ryfsand" (r.1), die stewige, onbeweeglike "berge" (r.5) tot stand. Die man rig 'n ondeurdringbare "barrikade" (r.15) op waarbinne hy 'n volmaak beskutte lewensruimte vir hom en die vroulike spreker in die gedig tot stand bring. Ook in "Vrou voor 'n hakkebord" (p.12) begin die klankstrukture

wat deur die vrou voortgebring word, ironies genoeg, by die man wat sit en luister na haar uitvoering op dié musiekinstrument, en in die slotreëls neem hy met 'n kopknik dit "wat hy verwek het in ontvangs". In "Beswering" (p.14) beskryf die spreker in die gedig die wyse waarop die man 'n boek herbind wat uitmekaar geval het om daaraan weer 'n "saamgebondenheid" (r.14) te gee.

Dit is interessant dat Cloete (1980:136) oor hierdie gedigte sê dat hulle handel oor twee mense wat 'n struktuur (naamlik 'n huishouding) in stand hou, en spesifiek oor "Die laer" opmerk: "Weer is dit 'n man en vrou wat hier saamwerk", terwyl dit hier uitsluitlik die man is wat skep en tot stand bring. Later merk Cloete wel op dat dit eintlik die man is wat in "Korsmos 2", "Die laer" en "Beswering" die inisiatief neem, maar hy voeg by dat die vrou wel die inisiatief neem in "Vrou voor 'n hakkebord". Ook die laaste opmerking is te bevraagteken, aangesien dit eksplisiet gestel word dat die klankstrukture by die man begin en eindig; vergelyk "by hom begin die klankstrukture, dans / in 'n sirkel met my hande / en met die hamers langs / weer na hom t'rug" (r.28-32). Verder word die man ook in die slotreël gesien as die een wat die musiek "verwek" het.

Die man word in hierdie vier gedigte in sy tradisionele rol as die aktiewe, sterkere persoon in die man-vrouverhouding aan die leser voorgehou, terwyl die vroulike spreker telkens 'n meer passiewe rol inneem. In "Korsmos 2" word daar wel drie reëls aan haar gewy as die een wat die huis se vure in stand hou en die kos voorberei, maar in "Die laer" en in "Beswering" is sy totaal passief in vergelyking met die man. Selfs in "Vrou voor 'n hakkebord" neem die vroulike spreker in die gedig byna nie eienaarskap van die musiek wat sy voortbring nie. Soos reeds aangetoon, beskou sy die man as die begin en die einde van haar kreatiewe skeppingsproses. Die binêre opposisie aktief/passief wat, volgens Cixous (1986d:91), onderliggend daaraan ook die hiërargiese opposisie superieur/inferieur het, en altyd binne die konteks van die patriargale simboliese orde met die man/vrou-paar in verband gebring kan word, is 'n prominente gegewe in hierdie vier gedigte. Die vraag kan gevra word of dié opposisie in die gedigte van Rousseau blindelings in stand gehou word en die vroulike subjek haar gelate aan die patriargale orde onderwerp, en of daar sprake is van 'n poging om uit die hiërargie te ontsnap.

'n Gedig uit dieselfde bundel (*Taxa*) wat tematies by bogenoemde vier gedigte aansluit, en waarin die hiërargiese, binêre opposisie aktief/passief ook eksplisiet hanteer word, is "Takrivier" (p.62):

Takrivier

Bedoel vir die dolomietwoestyn,
vir die klinkende klipwêreld,
vaag dolend op die landkaart
– 'n dowwe ink-lyntjie, 'n fyn
veseltjie van die papiergrein? –

Word sy gevind deur die sterkere,
wat haar lewe met syne verenig
en haar deel maak van 'n mirakel
van snelstrome en watervalle,
en haar stu, en haar inskakel
by skemas van ongehoorde
gewigtigheid: Ryk nedersettings
verrys op die walle,
en waar daar 'n ongestoorde
vlak van vaal aarde was,
word sy nou byna verblind
deur lemoen- en nartjieboorde
se brandende son-oranje.

Dit is opvallend dat die takrivier waarom dit in hierdie gedig gaan as vroulik geteken word, soos blyk uit die vroulike voornaamwoorde "sy" en "haar" wat deurgaans gebruik word om na dié takrivier te verwys. Die manlike besittlike voornaamwoord "syne" kom slegs een keer voor (r.7) en verwys na "die sterkere" wat in die voorafgaande reël genoem word. Hoewel dit nie eksplisiet in die gedig genoem word nie, is die afleiding dat "die sterkere" wat hier as synde manlik voorgelê word, op die rivier of hoofstroom dui waarby die takrivier aansluit. In sy bespreking van Rousseau se oeuvre in *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig* lees Cloete (1980:142) hierdie gedig saam met die gedigte waarmee *Taxa* begin. Hy skryf:

Die voorlaaste gedig in die bundel, "Takrivier", is weer, soos die gedigte uit die begin, 'n liefdesvers, waarin die swakkere vrou se liefde vir die man haar "inskakel" by die sterkere man; haar lewe word "verenig" met dié van die man wat haar "deel maak" van die groot wêreld.

Dit is interessant dat Cloete hierdie gedig as 'n liefdesvers beskou, en dat hy aanvoer dat dit die vrou se liefde vir haar man is wat haar inskakel by sy wêreld, veral aangesien daar nooit eksplisiet na liefde verwys word in die gedig nie. Ohlhoff (1983:46) wys daarop dat die takrivier se bestaan "van die eerste woorde af [...] as passief geteken [word]" en dat passiefkonstruksies gebruik word om haar te beskryf, terwyl die hoofstroom (wat die man is) aktief optree: "[D]eur die een na die ander oorganklike werkwoord in aktief-konstruksies

word die feit dat hy beïnvloed en tot stand bring, beklemtoon". Dit is dus eerder die hoofstroom wat die takrivier, of dan die man wat die vrou, by hom inskakel, en nie soseer die vrou se liefde wat haar daartoe dring nie.

Die vraag kan weer gevra word of die vrou haar die rol wat aan haar toegeken word deur die man laat welgeval en of die prentjie wat hier geskets word, nie dalk minder idillies is as wat Cloete beweer nie. Reeds die eerste woord van die gedig, "[b]edoel", wat onder andere verklaar word met "as doel hê" (*Nasionale woordeboek* 1987), suggereer dat die takrivier as 't ware vir die "klipwêreld" (r.2) bestem is en daar tuis hoort. Sy word egter "gevind deur die sterkere" (r.6) wat nie net impliseer dat sy die swakkere is nie, maar moontlik ook daarop dui dat sy geen verweer het teen die wyse waarop hy haar lewe met syne verenig nie. Die woord "ongehoorde" in die bevoorregte eindrymposisie in reël 11 het ook nie 'n positiewe betekeniswaarde nie, maar sinspeel daarop dat dit buitensporig of onvanpas is dat die takrivier deur die hoofstroom by gewigtige "skemas" (r.11) ingeskakel word. As sodanig kontrasteer dié woord skerp met die gedagte aan die begin van die gedig dat die takrivier "[b]edoel" was vir 'n ander wêreld. Dit is asof dié woord suggereer dat waar sy haar nou deur die man se toedoen bevind, nie is hoe dit bedoel was om te wees nie.

Die verwysing na "skemas van ongehoorde / gewigtigheid" (r.11-12) dui in die eerste plek op die "ryk nedersettings" (r.12) en "lemoen- en nartjieboorde" (r.17) wat op die walle van die rivier tot stand gekom het en waarmee die takrivier haar nie kan vereenselwig nie (vergelyk "byna verblind" [r.16] en "brandende" [r.18]). Die woord "skemas" het egter ook assosiasies met die wêreld van die digkuns, deurdat dit die woord "rymskemas" onwillekeurig voor die gees roep. Die verwysing na "– 'n Dowwe ink-lyntjie, 'n fyn / veseltjie van die papiergrein? –" wat as interpolasie aan die einde van die eerste strofe die gedagtegang in die gedig versteur, verwys in die eerste plek na die rivier op 'n kaart, maar versterk ook die gedagte dat die skryfproses in gedagte gehou moet word by die lees van die gedig, hoewel dit nie die sentrale tema van die gedig is nie. Dit is byna asof daar gesuggereer word dat die takrivier se lyntjie op papier, of dan die vroulike skryfkuns, minderwaardig is in vergelyking met dié van die man. Die vraagteken aan die einde van die interpolasie sou beskou kon word as 'n aanduiding van die vrou se onsekerheid en minderwaardigheidsgevoel oor haar skryfvermoë. 'n Ander interpretasie kan egter wees dat dié retoriese vraag juis dui op verontwaardiging by die vrou dat daar neergesien word op die wyse waarop sy haarself tot uitdrukking bring of as takrivier gestalte kry op papier. Die suggestie kan wees dat sy sou verkies om as gemarginaliseerde (in dié opsig dat sy as takrivier nie werklik deel is [of wil wees] van die hoofstroom nie) en

spesifiek as vrou haarself op eiesoortige wyse te (be)skryf, maar dat sy as 't ware teen haar wil deel gemaak word van die konvensies van die hoofstroom-digkuns waarvan die (rym)skemas ongehoord gewigtig is. Dit wil voorkom asof dit veral die streng struktuur en gemaaktheid (die "lemoen- en nartjieboorde" [r.17] waarvan daar later in die gedig sprake is, sluit aan by die gedagte van orde en struktuur) van konvensionele poësie is waarmee die spreker nie wil identifiseer nie.

Kristeva (1986a:166) wys daarop dat dit een van die dilemmas is waarmee vroueskrywers gekonfronteer word, naamlik dat hulle binne die heersende patriargale bestel 'n keuse moet uitoefen tussen twee uiterstes: die toetrede tot die simboliese orde waardeur hulle erkenning gee aan falliese dominansie wat geassosieer word met die bevoorregte vader-dogter-verhouding en in verband gebring word met gewigtige sake soos meesterskap, die wetenskap en die filosofie, óf die ontvlugting van enige vorm van falliese oorheersing om uiteindelik skuiling te vind in, wat Kristeva noem, "a silent underwater body" (1986a:166) en sodoende as 't ware te verdwyn uit die geskiedenis. Kristeva (1986a:166) beskryf die rol van die vroueskrywer soos volg:

If women have a role to play in this on-going process, it is only in assuming a negative function: reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning, in the existing state of society. Such an attitude places women on the side of the explosion of social codes: with revolutionary moments.

Die woord "ongestoorde" (r.14) rym met "ongehoorde", maar het 'n positiewe betekeniswaarde, deurdat dit "sonder steuring" of "rustig" (*Nasionale woordeboek* 1987) beteken. Die rustigheid van die "vlak van vaal aarde" (r.15) waarin die takrivier haar tuis gevoel het, is versteur en in die slotreëls "word sy nou byna verblind / deur lemoen- en nartjieboorde / se brandende son-oranje". Dit is nie 'n lowergroen, koel paradys wat hier deur die spreker geskets word nie, maar 'n omgewing waarvan die skel kleure haar brand en verblind. Dat die son nie noodwendig 'n positiewe betekeniswaarde binne Rousseau se oeuvre het nie, blyk onder andere uit die gedig "Hierdie liefde" (p.18) uit *Kwiksilwersirkel* waarin daar gepraat word van "die kwaadwillige lig / van die lenteson" (r.10-11). Binne die konteks van die oeuvre, is die afleiding dat die laaste reëls van "Takrivier" 'n negatiewe ingesteldheid by die spreker verraai ten opsigte van die hoofstroom se uitwerking, nie so vergesog nie, aangesien daar uit talle gedigte 'n weersin blyk "in die allesoorweldigende oordadigheid" (Jacobs 1992:13) wat soms in die natuur aangetref word. In "Die lang somer"

(p.45) ook uit *Taxa*, byvoorbeeld, walg die spreker van "die ornamentiek / van die pienk rankrose" (r.3-4) en "die suikerige / liedere van lysters" (r.10-11), terwyl sy in "Jakarandatyd '83" (p.15) uit *Grotwater* die "pastelskakerings" (r.3) van die jakarandabome beskryf as "'n beweginglose / violet en lila hel" (r.7-8). Dit is betekenisvol dat die boorde in "Takrivier" getemde natuur is wat deur die man se toedoen tot stand gekom het. Naas haar afkeer in die verblindende "son-oranje" (r.18) van die boorde, is daar ook 'n weersin in die feit dat die eens "ongestoorde" (r.14) vloedvlak van die rivier versteur is deur mens-/manlike intervensie (vergelyk die "[r]yk nedersettings [wat] / verrys op die walle" [r.12-13] en die "lemoen- en nartjieboorde" [r.17] waarby "die sterkere" [r.6] haar inskakel). Hierdie gedagte vind weerklank in gedigte soos "Die bewerking" (p. 54) ook uit *Taxa* waarin die man/God 'n tuin (negatief) maak met klippe "wat plante dood" (r.2), "Die vrugbare suurlemoenboom" (p. 29) uit *Heuningsteen* waarin daar krities verwys word na "die óornette / tuin se stugheid" (r.7-8) en "Afloop" (p.16) uit 'n *Onbekende jaartal* waarin die katastrofale gevolge van die mens se ingrype in die natuur verwoord word.

Die vroulike komponent in die gedig "Takrivier" slaag nie daarin om eenwording met die hoofstroom teen te werk nie. Sy veroorsaak nie 'n "explosion of social codes" (Kristeva 1986a:166) nie en hou binne die strukture (en rymskemas) wat aan haar voorgeskryf word. Tog is die gedig nie bloot 'n liefdesgedig waarin die vrou opgaan in haar sterkere man nie. Naas die magteloosheid wat blyk uit die gedig, is daar ook onderliggend 'n kritiese ingesteldheid by die vroulike subjek te bespeur. Sy slaag nie daarin om die strukture van die patriargale simboliese orde te ondermyn nie. Daar sou egter beweer kon word dat haar hunkering na die gestrooptheid van die "dolomietwoestyn" (r.1) en die "klinkende klipwêreld" (r.2), wat binne die konteks van die gedig die ongereptheid en veral ook die onbewerktheid van "moeder natuur" verteenwoordig, 'n aanduiding daarvan is dat die vroulike subjek haar ontuis voel binne die strukture van die patriargie en selfs 'n weersin daarin het. Hoewel sy nie as revolusionêr beskou sou kon word nie, verlang die vroulike subjek by implikasie na eenheid met die moeder (natuur) waarin die potensiaal vir die ondermyning van die patriargale bestel, opgesluit lê volgens die Franse feministe. Hierdie gedagte druis lynreg in teen Camille Paglia se teorie dat die kunstenaar skoonheid noodwendig aan struktuur en orde gelykstel en dat die vrou slegs 'n eie identiteit kan vorm as sy "moeder natuur" oorwin. Die takrivier verloor haarself juis in die hoofstroom en verlang terug na die woestyng gebied wat ook geografies nader is aan haar oorsprong (wat weer eens assosiasies met die moeder het).

Bogenoemde interpretasie van "Takrivier" lei die leser daartoe om ook in sommige van die vroeëre *Taxa*-gedigte waarna hierbo verwys word, sekere nuanses te bespeur wat die bestaande eenduidige interpretasies daarvan as liefdesgedigte wat 'n idilliese man-vrou-verhouding daarstel, teenwerk of ten minste kompliseer. Daar is reeds gesê dat die tradisionele rolle van man en vrou in hierdie gedigte uitgebeeld word, maar of dit deurgaans as die ideaal beskou word deur die spreker in die gedigte, is te bevraagteken.

Korsmos 2

Kyk hoe hou hy die huis
Se struktuur in stand,
Hou hy byderhand
Die hamer en die tang
Om daglank te ondersoek,
En te herstel, te verstel,
Te herstel, te verstel,
Te herstel,
Draai hy skroewe vas,
Draai hy skroewe los,
Vang hy die reënwater op
Met 'n ingewikkelde stelsel
Van bo- en onderaardse geute,
Bakke, kanne, opgaartenks,
Draai hy skroewe vas,
Draai hy skroewe los –
Kyk hoe hou sy die huis
Se vure in stand,
Hoe stip berei sy die kos.

In glasige streke van ys,
In die tropiese moeras,
Op pieke van die mees
Onherbergsame gneis
Deur almal gevrees,

Sou hierdie huishouding
Presies dieselfde wees.

Die titel van die gedig verwys na 'n soort mos wat gewoonlik op ou mure of rotse voorkom en bestaan uit 'n swam en 'n wier wat in simbiose lewe (*Nasionale woordeboek* 1987) en waaroor "Korsmos 1" wat die onderhawige gedig voorafgaan, ook handel. Met die lees van "Korsmos 2" word dit duidelik dat dit in hierdie gedig om die interafhanklike saambestaan van 'n man en vrou gaan waarvoor die "alga" en "swam"²² van "Korsmos I" die metafore was. Die titel roep ook, vanweë die klankmatige ooreenkoms daarmee, die woord "kosmos" voor die gees wat

²² "Korsmos I" se aanvangsreëls lui: "Lewenslange verbintenis / swaar van betekenis, / van die alga met die swam".

dui op die heelal. Die suggestie sou moontlik kon wees dat dit wat in die gedig weergegee word wyer van toepassing is as bloot net op die man en vrou binne die konteks van hulle huishouding, soos dit in die eerste strofe van die gedig geteken word.

In "Korsmos 2" word dit eksplisiet gestel dat dit die man is wat "die huis / Se struktuur" (r.1-2) in stand hou. Hierdie gedagte strook met Kristeva se siening dat struktuur en, daarmee saam, die sosiale kodes waarvolgens die samelewing ingerig word, manlik bepaald is. Cloete (1980:138) beweer dat die herhalings, ritme en sintaksis van die gedig die volgehoue kreatiewe krag uitdruk van die saamgestelde magte (van man én vrou). Die herhalings sou egter ook kon dui op 'n nimmereindigende eenselwigheid wat deur die man se byna obsessiewe instandhouding van die huis uitgebeeld word. Dit is inderdaad ook slegs die man se handeling wat by wyse van herhaling aan bod kom (vergelyk "hou hy byderhand / die hamer en die tang / om daglank te ondersoek / en te herstel, te verstel / te herstel, te verstel / te herstel" [r.3-8] en ook "draai hy skroewe vas, / draai hy skroewe los" in reël 9 en 10 wat in reël 15 en 16 herhaal word), terwyl daar slegs kortliks na die vrou se bereiding van die kos verwys word (r.17-19). Die woord "daglank" (r.5) dra by tot die gedagte van 'n onophoudelike proses wat voltrek word, maar sou ook 'n emotiewe waarde kon hê wat dui op frustrasie by die spreker. Die woord "Kyk" waarmee die gedig begin, suggereer dat die spreker in die gedig 'n buitestander is wat die huishouding dophou en daarop kommentaar lewer. Indien die hermeneutiek van suspisie die gedig-analise rig, sou die woord "Kyk" ook gelees kon word as 'n aanduiding daarvan dat die vrou in die gedig self die rol van waarnemer inneem terwyl sy haar lewe saam met haar man in oënskou neem. Hoewel dit nie eksplisiet in die gedig gestel word dat dit die vrou in die verhouding se perspektief is wat hier weergegee word nie en sy ook nie in die eerste persoon aan die woord kom nie, sou die detail wat in die gedig weergegee word oor die daaglikse doen en late van man en vrou, 'n intieme blik van binne die huishouding self suggereer. Die frustrasie wat uit die gedig blyk, sou die vrou se vasgevangenskap verrai binne die strukture wat deur die man in stand gehou word.

Die byna nostalgiese toon van die tweede strofe waarin verafgeleë wêrelddele voor die gees geroep word, vorm 'n skerp kontras met die voorafgaande strofe wat eindig met 'n verwysing na die stiptelikheid en noukeurigheid waarmee die vrou die kos voorberei. Dit is interessant dat strofe 2 en 3 van hierdie gedig in Rousseau se *Versamelde gedigte 1954-'84* (1984) in kursief gedruk is, asof die verandering in modaliteit van beskrywend (in die eerste strofe) na mymerend (in die laaste twee strofes) tipografies benadruk word. Dit is asof die spreker 'n versugting uitspreek na wêrelddele wat ver verwyderd is van die eenselwigheid van haar

bestaan. Dit is betekenisvol dat die spreker, wanneer sy dink aan ontvlugting uit haar benouende situasie, haar juis tot "moeder natuur" wend. Soos in "Takrivier" waar die vrou verlang na die klipperige woestyn, hunker sy oënskynlik hier ook na die mees onherbergsame streke (vergelyk "glasige streke van ys" [r.20], "die tropiese moeras" [r.21] en "pieke van die mees / Onherbergsame gneis" [r.22-23]) wat as 'n aanduiding daarvan beskou sou kon word dat sy verlang na 'n ruimte wat nog onaangeraak is deur die beskawing en waar die strukture waarbinne sy haar bevind, nie bestaan nie. Hierdie streke sou moontlik binne die raamwerk van hierdie studie as verteenwoordigend van die domein van semiotiese eenheid met die moeder beskou kon word, veral aangesien die strukture van die patriargale simboliese orde nie in hierdie domein bestaan nie, net soos die sosiale strukture van die patriargale samelewing na verwagting nie in die onherbergsame streke wat die vrou voor die gees roep, bestaan nie.

Die feitlik onbegaanbare wêrelddele wat opgenoem word, kan ook in verband gebring word met vroulikheid wat deur Freud in terme van die donker, onverkenbare kontinent beskryf is. Soos reeds vroeër aangetoon, het dit vir Freud daarom gegaan dat die vroulike geslagsorgaan nie weergegee kan word nie of "unrepresentable" is. Die gedagte dat "moeder natuur" in hierdie streke "deur almal gevrees" (r.24) word, herinner ook aan die teorie van Freud (1931b:273) dat die aanskoue van die moeder se geslagsorgaan met vrees gepaard gaan. Cixous (1986a:255) wys daarop dat dié vrees, wat in die eerste plek 'n vrees vir kastrasie is, direk verband hou met die siening van die vroulike geslagsorgaan en uiteindelik ook vroulikheid as "the dark continent". Die hunkering van die vrou in "Korsmos 2" na die ongereptheid van "moeder natuur", strook met Cixous se siening dat vroue juis hul vroulikheid – hierdie onherbergsame kontinent – vir hulself moet toe-eien. Sy (1986b:255) skryf: "*The Dark Continent is neither dark nor unexplorable. – It is still unexplored only because we've been made to believe that it was too dark to be explorable*".

Die toon van die tweede strofe en die kontras van die ongerepte natuurgegewe met die eenselwigheid van die eerste strofe suggereer 'n verlange by die vrou na vryheid van die patriargale strukture wat haar gevange hou. Dit wil voorkom asof die vroulike subjek in die tweede strofe die subversiewe potensiaal van eenheid met die moeder (natuur) erken en daarna hunker.

Die slotreëls van die gedig volg as 'n antiklimaks op die voorafgaande strofe. Die verwagting word geskep dat die vrou tot die slotsom sal kom dat sy in die onherbergsame streke, soos genoem in die tweede strofe, ontvlugting sal vind van haar eenselwige bestaan saam met haar

man binne die strukture wat hy in stand hou. In die slotstrofe word daar egter te kenne gegee dat "hierdie huishouding" (r.25), ook in die mees onherbergsame wêrelddele, presies dieselfde sou wees as wat dit in die eerste strofe van die gedig beskryf word. Die gedagte van onveranderlikheid en selfs stagnasie wat reeds in die eerste strofe begin posvat het, word in die laaste strofe voortgesit en beklemtoon deur die emfatiese saamgroepering van die woorde "presies dieselfde". Die slotsom waartoe die spreker in die gedig kom, is dat die strukture waarbinne sy haar bevind so sterk is, dat dit onaangeraak sou bly, selfs in die mees ongerepte natuurstreke. Hoewel die hunkering na "moeder natuur" onderliggend aan die gedig skyn te wees, wil dit voorkom asof die vrou in die gedig maar te bewus is van die strukture wat om haar in stand gehou word en haar as 't ware inperk. Hierdie siening kontrasteer met dié van Paglia (1990:10) deurdat sy juis vormgewing en struktuur as essensieel beskou vir die bevryding van die vrou se verbondenheid met/gebondenheid aan "moeder natuur". Die "[l]ewenslange verbintenis" (r.1) waarvan daar in "Korsmos 1" sprake is, resoneer ook in "Korsmos 2" as dit lyk asof die vrou se bestaan so verweef is met dié van haar man, dat daar geen sprake is van uitkoms nie.

Die gegewe in "Die laer" (p.11), sowel as in "Beswering" (p.14), toon ooreenkomste met dié in "Korsmos 2". In beide gedigte word die man weer eens voorgehou as die een wat struktureer en vorm gee.

Die laer

Dryfsand neem die man in sy hande
En daaruit vorm hy kieselsteentjies
En uit die kieselsteentjies vorm hy rotse
En uit die rotse vorm hy rante
En uit die rante berge;

En nou, ná 'n dekade en 'n jaar,
Staan pieke teen die wolke opgehewe;
Sirkelvormig sluit die reekse berge
Om sy lewe en my lewe;

Water stroom uit die berge na benede,
Deurdrenk die leemgrond en die klei,
Laat seldsame siergewasse, kruie,
Groentes en graan gedy;

En niemand agter die berge sal dit waag
Om te probeer om in die barrikade
Van basalt 'n deurkomplek te kry:
Om te wil binnedring tot die vallei,
Die eksklusiewe lushof
Wat hierdie man tot stand gebring het
Vir hom en my.

Beswering

Voor die groot venster,
teen growwe stormwolke
wat die voorbodes kan wees
van orkane en vloedwaters,
sit die man wat ek bemin
en met toegewyde vaardigheid
herbind hy die boek
wat uitmekargeval het,
hanteer hy die gutsbeitel,
afskuinsmes en veerpasser,
rek die marokynleer
marmerglad oor strooikarton,
verwerk tot 'n wonder
van saamgebondenheid
dit wat as vier-honderd-en-sewe
blaaie in vier rigtings
uiteengejaag sou word –
in vuurpanne sou verbrand,
in vuil water sou drywe,
op die westewind sou swewe –
versier met letterwerk
van bladgoud in die leer gedrewe,
vrywe oplaas met yster
die band tot porselein,
sy hande feilloos en bedrewe.

Waar is jou angel, Lewe?

In "Die laer" rig die man 'n "barrikade / Van basalt" (r.15-16) op wat almal "agter die berge" (r.14) uithou, terwyl hy in "Beswering" 'n boek met groot omsigtigheid bind ten einde te voorkom dat die "blaaie in vier rigtings / uiteengejaag [...] word" (r.16-17). Die vrou in "Beswering" verwys na die man as "die man wat ek bemin" (r.5); die bedreweheid waarmee hy die boek bind, beskou sy as 'n beswering teen die "angel [van die] Lewe" (r.14) wat in die eerste reëls van die gedig vergestalt word deur die "growwe stormwolke" (r.2), "orkane en vloedwaters" (r.4). Die man-vrou-natuurverhouding in "Die laer" word egter as 'n meer komplekse gegewe hanteer, hoewel nie so eksplisiet soos in "Takrivier" en "Korsmos 2" nie.

Soos reeds vroeër aangetoon, bou die man uit die verraderlike en onvoorspelbare natuur wat verteenwoordig word deur "dryfsand" (r.1), 'n ondeurdringbare vesting vir hom en sy vrou. Ohlhoff (1983:45) beweer: "[T]ussen hierdie twee fokuspeunte voltrek 'n volgehoue progressie hom, beklemtoon deur die parallelle sinskonstruksies en die herhaling van 'en': dryfsand – kieselsteentjies – rotse – rante – berge". Binne hierdie "laer" bring die man 'n "eksklusiewe lushof" (r.18) tot stand. Spies (1989:71) skryf dat die man vir hom en sy vrou 'n "paradys" skep waar hulle "afgesluit van stormgevaar en indringers" kan woon. Hoewel die gedig fokus op die feit dat die barrikade alles en almal uithou wat dit van buite sou wou binnedring, is die implikasie ook dat dit diegene daarbinne verhoed om uit te kom. Soos in "Korsmos 2", waar daar gesuggereer word dat die vrou 'n gevangene binne die struktuur is wat deur die man in stand gehou word, rig die man in "Die laer" 'n vesting op wat "sirkelvormig sluit" (r.8) en die wêreld waarin die vrou haar saam met die man bevind as 't ware inperk. Die titel van die gedig roep ook onwillekeurig die sogenaamde "laertrek-mentaliteit" wat met Afrika-nasionalisme in verband gebring kan word, voor die gees. As sodanig het die titel assosiasies met bekrompenheid, konserwatisme, eiegeregtigheid en Apartheid (wat binne die konteks van die gedig ook apartheid of afgesonderdheid van die "vyandige" buitewêreld sou kon wees).

Die feit dat die spreker in die gedig verwys na "sy lewe en my lewe" (r.9) as twee afsonderlike entiteite, verrai moontlik dat sy ten spyte van die ingeslotenheid binne 'n oënskynlik idilliese ruimte saam met haar man, hul lewens nie noodwendig as 'n harmonieuse eenheid beleef nie. Die laer slaag dus daarin om buitelanders uit te hou, maar die inperking van man en vrou binne dieselfde ruimte lei, ironies genoeg, nie noodwendig tot 'n vereniging van hul lewens nie. Dit is betekenisvol dat die derde strofe gewy word aan 'n beskrywing van hoe die man die natuur tem deur "seldsame siergewasse, kruie, / Groentes en graan" (r.12-13) aan te plant. Hierdie beeld herinner aan die "lemoen- en nartjieboorde" (r.17) in "Takrivier" wat in skrilte kontras staan met die ongereptheid van "moeder natuur" en waarin die vrou eksplisiet 'n weersin toon. Ook in "Korsmos 2", wat "Die laer" direk voorafgaan, is daar 'n nostalgiese hunkering by die vrou na onherbergsame wêrelddele.

Die vroulike subjek in "Die laer" spreek haar nie eksplisiet uit teen die wyse waarop die man die natuur beheers en ook daaraan struktuur en vorm gee nie, en die vallei wat beskryf word, verkry 'n byna paradyslike karakter. Met die verwysing na "die barrikade / Van basalt" (r.15-16) in die laaste strofe word daar egter 'n byna onheilspellende doodsheid die gedig binnegebring – die oprig van die laer wat in die progressie vanaf dryfsand na kieselsteentjies,

rotse, rante en berge vergestalt word, eindig met "basalt" wat 'n "harde, donker, vulkaniese gesteente" (*Nasionale woordeboek* 1987) is en as sodanig assosiasies met vernietiging en die dood het. Die verstening wat op vulkaniese uitbarstings volg, roep binne die konteks van die gedig ook stagnasie voor die gees. Die beeld wat geskep word in die laaste strofe is nie eenduidig nie, maar belig as 't ware die dubbelslagtigheid van die toneel as enersyds 'n idilliese lushof en andersyds 'n tronk met donker, ondeurdringbare rotswande vir mure. In die paradysbeeld wat hier aangetref word, weerklink die beskrywing van die "mislukte tuin" (r.4) in die gedig "Eden" (p.5) uit *Die verlate tuin* – ook in hierdie gedig word die klem gelê op die ontoeganklikheid van die eertydse lushof as daar verwys word na die "poorte grusaam toegespyker" (r.3).

Daar is nie in die gedig 'n openlike verwerping van die struktuur wat die man tot stand gebring het nie en die vroulike subjek aanvaar oënskynlik die lewe binne die beperkte ruimte van die laer. Kristeva (1986c:138) skryf oor haar eie tekstuele praktyk en die wyse waarop haar betrokkenheid by die stryd van vroue ("women's struggle") op haar werk impakteer:

[A] woman takes social constraints even more seriously, has fewer tendencies toward anarchism, and is more mindful of ethics. This may explain why our negativity is not [...] anger.

Hierdie stelling sou van toepassing gemaak kon word op die vrou in "Die laer". Sy probeer nie op anargistiese wyse die struktuur wat haar gevange hou, omverwerp nie, maar daar sou tog beweer kon word dat daar onderliggend aan die gedig 'n subtiele vorm van verzet te bespeur is teen die wyse waarop die man haar inperk en "moeder natuur" manipuleer om instrumenteel in haar gevangenskap te wees.

Binne die konteks van hierdie studie sou die vrou se ingeperktheid binne die manlik bepaalde struktuur van die laer as 'n metafoor vir haar simboliese kastrasie²³ beskou kon word. Whitford (1991:84) skryf:

Symbolic castration, in its most neutral sense, is a way of referring to what is also called the loss of origin, i.e. the entry into language and the symbolic, and thus the definitive loss ('castration') of the original symbiotic relation with the mother.

²³ Dit gaan hier om 'n "herskrywing" van die Freudiaanse konsep van kastrasie.

Die ruimte van die laer sou beskou kon word as verteenwoordigend van die patriargale simboliese orde, aan die een kant vanweë die streng struktuur wat binne die laer gehandhaaf word, en aan die ander kant vanweë die feit dat die vrou geen toegang tot "moeder natuur" in haar ongerepte vorm het soos wat sy buite die laer aangetref word nie. Die vroulike subjek in die gedig word haar nie net bewus van haar eie kastrasie nie, maar ook van die wyse waarop "moeder natuur" gekastreer is deurdat ook sy binne die streng geordende ruimte van die laer deur die man in bedwang gehou word. Irigaray (1985c:68) wys daarop dat die besef dat die moeder gekastreer is, die moeder-dogterverhouding kompliseer. Die devaluasie van die moeder gaan gepaard met die dogter se devaluasie van haarself en lei, onder andere, daartoe dat die dogter se ego aangetas word: "[T]he little girl's ego suffers, helplessly, a defeat" (Irigaray 1985c:68-69). Die minderwaardigheidsgevoel wat by die dogter ontwikkel as gevolg van hierdie bewuswording van haar eie, sowel as haar moeder se onvolkomenheid, gaan volgens Freud in melankolie oor. Irigaray (1985d:66-67) skryf hieroor:

[You] will be struck by the way the libidinal economy of the little girl, after she finds out that both she and her mother are castrated, crosschecks with the symptoms of melancholia: profoundly painful dejection [...], abrogation of interest in the outside world [...], loss of the capacity to love [...], inhibition of all activity [...], fall in self-esteem.

Hierdie melankolie blyk nie soseer uit "Die laer" nie, maar daar is wel iets van te bespeur in "Vrou voor 'n hakkebord" waarin daar 'n vroulike subjek aan die woord is wat haar onttrek aan die openbare ruimte van "konsertsale" (r.2) en slegs speel binne "'n smal kamer / met 'n langwerpige venster" (r.18-19) "vir 'n gehoor / van een" (r.24-25) wat in die laaste strofe haar man blyk te wees.

Vrou voor 'n hakkebord

Wie dink dat ek sal optree
 Voor gehore in konsertsale:
 Rye en rye en rye wesens
 Met blink kunssteentjies
 En stukkies gepoleerde goud
 Aan hulle klere vasgespelde:
 Wie dink dis moontlik,
 Maak 'n fout.

Voordat my instrument se dun,
Se ysnaaldbros en nietige note
Oor die breë oopte
Binne-ore sou bereik, gewend
Aan ystersware orkestrasie,
Aan knuppels wat teen tromme stamp,
Sou hulle splyt en splinter,
Brokkel en verpoeier
En tot niks verdamp.

Ek speel in 'n smal kamer
Met 'n langwerpige venster
Wat uitkyk op 'n rivier,
'n Populier, 'n skoorsteen,
'n Wit son van ses tot twaalf
Of 'n gaasvoorhang van reën.
Ek speel vir 'n gehoor
Van een.

Hy sit skuins voor my
En sy vingers tik die ritme af.
Hy is my partituur: by hom
Begin die klankstrukture, dans
In 'n sirkel met my hande
En met die hamers langs
Weer na hom t'rug: gee en gryp
In verruklike balans.
Hy glimlag. Hy knik sy hoof.
Hy neem wat hy verwek het
In ontvangs.

Hoewel daar nie 'n eksplisiete negatiwiteit by die spreker in die gedig te bespeur is nie, hou sy haarself deurgaans voor as iemand wat nie werklik tot groot dinge in staat is nie. Aanvanklik lyk dit asof dit die vrou se keuse is om nie in groot konsertsale op te tree nie, aangesien sy dit as intimiderend en gekunsteld ervaar (vergelyk die verwysing in strofe 1 na "rye en rye wesens / Met blink kunssteentjies / En stukkies gepoleerde goud / Aan hulle klere vasgespelde"). Indien die openingsreëls saam met die laaste reël van die eerste strofe gelees word, lui haar stelling soos volg: "Wie dink dat ek sal optree / Voor gehore in konsertsale / ... / Maak 'n fout". Die laaste twee reëls van die eerste strofe lui egter: "Wie dink dis moontlik / Maak 'n fout", waaruit die afleiding ook gemaak sou kon word dat sy nie doelbewus kies om nie voor groot gehore op te tree nie, maar dat sy dit nie as 'n moontlikheid oorweeg nie. Reeds uit hierdie slotreëls van strofe 1 kan daar afgelei word dat, indien daar geen werklike belemmering is wat haar verhoed om in konsertsale op te tree nie, die vrou haarself waarskynlik geringskat of aan 'n minderwaardigheidsgevoel ly, en dat dit die rede is vir haar huiwering om in die openbaar op te tree. In die tweede strofe projekteer sy as 't ware haar eie

weerloosheid en haar eie onvermoë om in konsertsale op te tree op haar instrument as sy verwys na die "dun, / [...] ysnaaldbros en nietige note" (r.9-10) wat sou "splyt, dan splinter, / dan brokkel, dan verpoeier / en tot niks verdamp" (r.15-17) indien hulle aan die buitewêreld blootgestel sou word.

Uit die derde strofe blyk dit dat haar musiek beperk word tot die private ruimte van "'n smal kamer" (r.18) waar sy deur die smal, "langwerpige venster" (r.19) slegs brokstukke van die wêreld daarbuite kan waarneem, naamlik "'n rivier, / 'n populier, 'n skoorsteen, / 'n wit son van ses tot twaalf" (r.20-22) en soms "'n gaasvoorhang van reën" (r.23) wat haar uitsig heeltemal verberg. Pretorius (1999:524) beskryf hierdie vertrek as "die ruimtelik presies-omskrewe intieme kamer met sy enkeldinge" en kontrasteer die passiewe konsertsaalgehore met "die kundige en kreatiewe meelewing van die intiem-nabye 'hy'". Indien 'n meer "suspisieuse" leesstrategie gevolg word, is dit egter die ingeslotenheid of afgesonderdheid van die vrou in hierdie kamer wat opval. Die gedagte dat sy afgesluit is van die openbare domein, sluit nie net ten nouste aan by die voorafgaande gedig, "Die laer", waarin die man 'n barrikade oprig wat die buitewêreld afweer nie, maar herinner ook onwillekeurig aan die talle vrouefigure wat in die werke van Engelse vroueskrywers van die negentiende eeu, dikwels in soortgelyke situasies van isolasie en vervreemding van die buitewêreld, uitgebeeld is. In *The Madwoman in the Attic* skryf Gilbert en Gubar (2000:84) soos volg oor hierdie verskynsel:

Literally confined to the house, figuratively confined to a single "place", enclosed in parlors and encased in texts, imprisoned in kitchens and enshrined in stanzas, women artists naturally found themselves describing dark interiors and confusing their sense that they were house-bound with their rebellion against being duty bound.

Dit mag wees dat die vrou in "Vrou voor 'n hakkebord", soos die vroueskrywers na wie Gilbert en Gubar verwys, die kamer waarin sy haar bevind juis as beklemmend en "smal" (r.18) ervaar omdat sy die uitwerking van die beperkinge wat haar opgelê word op haar onmiddellike omgewing oordra. Dit is betekenisvol dat vensters binne die literatuur van die Engelse vroueskrywers oor wie Gilbert en Gubar (2000:278) dit het, dikwels verteenwoordigend is van openinge na nuwe moontlikhede. Binne die konteks van die Rousseau-gedig is die venster langwerpig en die uitsig beperk. Die suggestie sou kon wees dat daar nie vir die

vrou in die gedig nuwe of groter moontlikhede in die vooruitsig gestel word nie. Hierdie gedagte sluit aan by die feit dat sy slegs binne die ruimte van die smal vertrek aan haar kreatiwiteit uiting kan gee en nie op konsertverhoë nie.

In die laaste strofe word daar gefokus op die man wat met sy vingers die ritme aftik waarbinne die musiek wat die vrou voortbring, gestalte moet kry. Hierdie gegewe korrespondeer in sekere opsigte met die verhaaltjie wat H  l  ne Cixous (1981:42) aan die Chinese Generaal Sun Tse se handleiding vir strategie ontleen het en wat sy kortliks in *Castration or Decapitation?* (1981) vertel:

The king commanded General Sun Tse: "You who are a great strategist and claim to be able to train anybody in the arts of war ... take my wives (all one hundred and eighty of them!) and make soldiers out of them." [...] So Sun Tse had the women arranged in two rows, each headed by one of the two favourite wives, and then taught them the language of the drumbeat. It was very simple: two beats – right, three beats – left, four beats – about turn or backward march. But instead of learning the code very quickly, the ladies started laughing and chattering and paying no attention to the lesson, and Sun Tse, the master, repeated the lesson several times over. But the more he spoke, the more the women fell about laughing, upon which Sun Tse put his code to the test.

Volgens Sun Tse se kode word die gedrag van hierdie vroue as munitery beskou en die straf vir munitery is die dood. Die vroue word gevolglik ter dood veroordeel. Die koning voel dat 'n honderd-en-tagtig vroue nogal baie is om meteens te verloor, maar toe hy Sun Tse daarvoor konfronteer, antwoord die generaal dat hy 'n beginselvaste man is en sal hou by die orde wat selfs meer gesag as die koning het. Volgens Cixous (1981:42) se oorvertelling eindig die verhaal soos volg:

He therefore acted according to the code and with his saber beheaded the two women commanders. They were replaced and the exercise started again, and as if they had never done anything except practice the art of war, the women turned right, left, and about in silence and with never a single mistake.

Hierdie verhaal illustreer die verskil tussen wat Cixous (1981:42) "a masculine economy and a feminine economy" noem. Volgens haar is orde en reëlmaat, soos geïllustreer deur die tromslag, onderliggend aan die manlike ekonomie, terwyl die vroulike ekonomie gekenmerk

word deur wanorde, weerbarstige vrolikheid en die onvermoë om die tromslag met erns te bejeën. Die vroulike ekonomie word egter geïnhibeer deur die bedreiging van onthoofding. Cixous (1981:43) skryf:

[If women] don't actually lose their heads by the sword, *they only keep them on condition that they lose them* – lose them, that is, to complete silence, turned into automatons.

In Rousseau se gedig is die man die meester wat die ritme aangee en aan die einde van die gedig goedkeurend glimlag en knik, by implikasie, omdat die vrou na (sy) wense optree. Haar musiek word dus nie net letterlik beperk tot die smal vertrek nie, maar ook tot die ritme wat deur die man aangegee word. Binne die konteks van dié studie en in aansluiting by die verhaal van Sun Tse sou haar musiek as 'n vorm van kreatiewe uitdrukking, as verteenwoordigend van haar "stem" (die vermoë om as vroulike subjek haar andersoortigheid en oorvloed van vroulike genieting of *jouissance* te artikuleer), beskou kon word. Haar stem is egter nie meer haar eie nie, maar word haar as 't ware ontnem deurdat dit onderwerp word aan die ritme wat die man met sy vingers aftik. Haar "stem" is nie die "voice of the mother" wat, volgens Cixous (1981:54), in die werk van kreatiewe vroue weerklink en in terme van volgehoue beweging en vloeibaarheid beskryf word nie; die klanke wat sy voortbring, begin by die man as "klankstrukture" (r.29) en word gekenmerk deur "balans" (r.33). Soos die man in die voorafgaande gedigte die leefwêreld van die vrou gestruktureer het, gee hy in die gedig struktuur en orde aan haar musiek en lê hy haar vroulike stem aan bande. In die proses van "gee en gryp" (r.32) doen die vrou sodanig afstand van die musiek wat sy voortbring, dat sy die man voorhou as die een wat dit "verwek" het (r.35) en dit ook weer "in ontvangs" (r.36) neem.

Die beeld van die man-vrouverhouding wat in die gedig aangetref word, strook met die bevindinge van Gilbert en Gubar (2000:506) oor wat hulle die erotiek van ongelykheid noem:

The eroticism of inequality – the male teacher and the enamored female student, the male master and the admiring female servant, the male author and the acquiescent female scribe or character – illustrates both how dependent women are upon male approval and how destructive such dependence is.

Die vrou in die Rousseau-gedig het nie as verwysingsraamwerk die openbare ruimte van groot konsertsale nie, maar is totaal afhanklik van haar "gehoor / Van een" (r.24-25) vir goedkeuring. Gilbert en Gubar (2000:54) wys trouens daarop dat dit feitlik onvermydelik is

dat vroue wat gekondisioneer is vir 'n lewe binne die private ruimte van die huishouding, 'n patologiese vrees ontwikkel vir openbare ruimtes. Ook Cixous (1986a:247) se beskrywing van die kondisionering van vroue deur 'n onderdrukkende bestel sluit aan by die beeld wat in die gedig aangetref word: "They have wandered around in circles, confined to the narrow room in which they've been given a deadly brainwashing". Die man in die gedig is dus haar enigste toehoorder en neem ook die rol van leermeester aan as hy die ritme aftik, terwyl die vrou hom tot so 'n mate as haar meerdere beskou dat sy hom as die oorsprong van haar musiek beskou en in die proses haar eie kreatiwiteit geringskat.

Dit is opvallend dat daar in "Vrou voor 'n hakkebord", wat in kommentare oor Rousseau se werk saamgegroepeer word met die aanvangsgedigte wat hierbo behandel word, weinig sprake van "moeder natuur" is. Anders as in "Korsmos 2", "Die laer" en "Beswering" waarin "moeder natuur" 'n eksplisiete gegewe is, word daar slegs vlugtig melding gemaak van die brokstukke van "'n rivier" (r.20), "'n populier" (r.21), "'n wit son" (r.22) wat ook maar net van twaalf tot ses sigbaar is en "'n gaasvoorhang van reën" (r.23) wat soms die toneel buite die venster verder verskans. Binne die konteks van hierdie onderafdeling sou daar beweer kon word dat die uitsluiting van "moeder natuur" in die letterlike sin 'n aanduiding sou kon wees van die verwydering wat daar bestaan tussen die vrou in die gedig en die semiotiese domein van die moeder se liggaam. In plaas daarvan dat die vrou voor die hakkebord haar vroulike kreatiwiteit vrylik tot uitdrukking bring, word haar musiek ingeperk en afgegrens, sodat sy uiteindelik slegs hoorbaar is binne die fisiese parameters van die smal vertrek en binne die strukture wat die man daarstel. Die oorvloed wat, volgens Cixous (1981:54), kenmerkend is van die moeder se stem, kom nie tot uitdrukking in haar musiek nie, maar word as 't ware onderwerp aan die Wet van die Vader of, binne die konteks van die gedig, aan die "een" (r.25) wat struktureer en orden en vir die veronderstelling van dié studie beskou sou kon word as verteenwoordigend van die patriargale simboliese orde.

In aansluiting by die voorafgaande gedig-analises word daar ten slotte ook na die gedig "Jan" (p.19) uit Rousseau se bundel *'n Onbekende jaartal* gekyk. Soos in die voorafgaande gedigte kom die man-vrouverhouding binne die huwelik ook in dié gedig aan bod. Die vraag ontstaan of die huweliksverhouding op hierdie latere moment in die Rousseau-oeuvre op dieselfde wyse gerepresenteer word as in die vroeëre *Taxa*-gedigte en indien nie, wat die implikasies vir die moeder (natuur)-dogterverhouding en die konstruksie van vroulike subjektiwiteit is.

Jan

Terwyl sy vir haar gesin 'n broodjie
van water en witmeel maak,
dink sy weer aan 'n man met die naam
Jan. Hoe hy eens op 'n tyd 'n baadjie
gedra het van bruin rifferweel
en die woord *dadelik*
stukkend gebreek het tot drie enkelklanke
een dodelike stormdonker dag. So: daa de lik –
en sy gedink het, aanvanklik, sy stil blik
is onskadelik. Sy plaas die pan
in die oond en gaan na die hoofslaapkamer.
Baie stadig kam sy haar hare
terwyl sy deur die raam
na die sonsondergang staar.
So baie herinneringe,
so baie baie herinneringe deur so baie jare
van haar bestaan,
aan 'n man met die naam
Jan –

In 'n resensie word hierdie gedig as 'n "elegiese gedig" (Jansen 1996a:27) beskryf wat verband hou met ander gedigte in die bundel, soos "Daardie somer" (p.15), waarin die siekte waaraan die geliefde uiteindelik sterf, aan bod kom. Hoewel dit lyk asof die gedig "Jan" wel handel oor 'n vrou wat terugdink aan 'n afgestorwe man, sou die beskrywing daarvan as "elegies" bevraagteken kon word. Dié woord beteken "sag klagend" of "weemoedig" (*Nasionale woordeboek* 1987), terwyl die toon van die gedig eerder as onheilspellend of onrusbarend beskryf sou kon word. Viljoen (1996a:6) merk op dat daar in hierdie gedig "met weinig omhaal van woorde 'n hele verhaal [ge]suggereer" word. Sy skryf oor die gedig dat "die byna karige detail (soos dat die man Jan die woord *dadelik* 'stukkend gebreek het tot drie enkelklanke / een dodelike stormdonker dag') 'n spannende en selfs sinistere verhaal oproep".

Terwyl die vrou besig is om 'n " broodjie / van water en witmeel" (r.1-2) te maak (sy tree hier op as die versorger van die gesin, eerder as net van die man, 'n rol wat nie in die geselekteerde *Taxa*-gedigte aan haar toegeken is nie), dink sy terug aan "'n man met die naam / Jan" (r.3-4). Dit is opvallend dat hier en ook in die laaste reël die lidwoord "'n" gebruik word met betrekking tot die man, en nie die besitlike voornaamwoord "my" nie, waardeur distansie tussen die vrou en die man geskep word. Dat dit na alle waarskynlikheid wel om haar

eggenoot gaan, kan egter afgelei word uit die feit dat sy soveel herinneringe aan hom het "deur so baie jare / van haar bestaan" (r.16-17) en ook deur die verwysing na die "hoofslaapkamer" (r.11) wat die vroeëre teenwoordigheid van die man as eggenoot suggereer.

Dit is opvallend dat daar aan die begin van die gedig 'n huislike atmosfeer geskep word met die verwysing na die broodjie wat gebak word. Die verwysing na die man se baadjie van "bruin riffelferweel" (r.5) sluit aan by dié huislikheid deurdat dit bekendheid en nabyheid suggereer. Die atmosfeer verander egter in reël 6 wanneer die vrou terugdink aan die manier waarop die man "die woord *dadelik* / stukkend gebreek het" (r.6-7). Dat sy waarskynlik hier aan 'n spesifieke insident terugdink, word geïmpliseer deur die verwysing na "een dodelike stormdonker dag" (r.8). In hierdie gedig is die man nie, soos in die gedigte wat hierbo genoem word, die een wat tot stand bring en struktureer nie. Hy word hier die een wat breek (vergelyk die wyse waarop hy "die woord *dadelik* / stukkend gebreek het tot drie enkelklanke" [r.6-7]). Die beskrywing van die dag as "dodelik" en "stormdonker" dra by tot die gevoel van verskrikking wat reeds deur die onverbiddelike "daa de lik" (r.8) gesuggereer word. Ook die feit dat sy "aanvanklik" (r.9) gedink het "sy stil blik / is onskadelik" (r.9-10), verrai dat dit later nie die geval blyk te gewees het nie.

Nadat die vrou die brood in die oond gesit het, gaan sy na die hoofslaapkamer, waarskynlik om haar oor te gee aan haar gedagtewêreld. Die wyse waarop sy haar hare "baie stadig" (r.12) kam, sowel as die woord "staar" (r.14), dui op 'n soort afgetrokkenheid by die vrou, waarskynlik omdat sy diep in gedagte versonge is. Die beeld van die vrou wat peinsend haar hare baie stadig kam, suggereer ook iets van stille waansin (vergelyk die talle films, dikwels rillers, waarin dié stereotipe situasie uitgebeeld word om die oorgang van normaliteit na waansin te suggereer).

Dit is betekenisvol dat daar in reël 13 na "die raam" verwys word waardeur sy "na die sonsondergang staar" (r.14), aangesien dié woord na 'n vensterraam, maar ook na die raam van 'n spieël sou kon verwys. Die verwagting is dat die vrou, wanneer sy haar hare kam, voor 'n spieël sal sit. Die spieël word sedert die negentiende eeu dikwels deur vroueskrywers gebruik in hul tekste ten einde die beperkinge te verteenwoordig wat vroue opgelê word deur die patriargale samelewing. Die vrou word as 't ware gevange geneem deur die beelde van haarself wat sy in die spieël waarneem, maar waarmee sy dikwels nie kan identifiseer nie. Daar ontstaan dus 'n soort fragmentasie of skisofrenie by haar wanneer sy na haar eie beeld in die spieël kyk (Gilbert en Gubar 2000:16, 85, 282). Dit kan wees dat die ongewone

afgetrokkenheid van die vrou voor die spieël in die Rousseau-gedig juis daaraan toegeskryf kan word dat sy binne die konteks van haar huishouding waarvan Jan vir "so baie jare" (r.16) deel was, nie meer vir haarself herkenbaar is nie, waarskynlik omdat sy haar aan Jan moes onderwerp en haarself dus moes prysgee.

Indien die raam in die Rousseau-gedig na 'n venster sou verwys, word die assosiasie met nuwe moontlikhede weer, soos in "Vrou voor 'n hakkebord", voor die gees geroep. Hoewel daar nie in "Jan" sprake is van 'n smal, langwerpige venster wat op beperkte moontlikhede dui nie, is dit betekenisvol dat die vrou na die sonsondergang staar, aangesien dit suggereer dat die geleentheid verby is vir 'n alternatiewe bestaan, buite die konteks van die huishouding waarin die vrou deur haar herinneringe van Jan agtervolg word. Die verwysing na "so baie jare / van haar bestaan" (r.16-17) dui daarop dat 'n groot deel van haar lewe deur Jan in beslag geneem is. Dit is egter opvallend dat die toon hier nie verwykend is nie, maar eerder gelate, byna asof haar gees deur die jare heen geblus is. Die son wat sak, sou dan ook kon suggereer dat sy self aan die einde van haar lewe gekom het en dat daar nie werklik tyd oor is om nuwe moontlikhede te ontgin en haar subjektiwiteit terug te vind nie.

Dit is opvallend dat die natuurgegewe wat, soos vroeër aangetoon, as 'n Rousseau-watermerk beskou sou kon word, feitlik nie in "Jan" figureer nie, soos ook die geval is in "Vrou voor 'n hakkebord". Dit is byna asof die intensiteit van die vrou se onmag binne die situasie wat haar opgelê is, vergestalt word deur die afwesigheid van "moeder natuur". Die feit dat die vrou na die sonsondergang staar vanuit die beperkte ruimte van die vertrek waarin sy haar bevind, sou binne die veronderstelling van hierdie studie kon dui op 'n hunkering na "moeder natuur" of 'n soeke na haarself by wyse van identifikasie met "moeder natuur". Die standpunt is te onderskei van Paglia (1990:10) s'n in dié opsig dat sy juis tot elke prys identifikasie met "moeder natuur" probeer vermy. Soos vroeër aangetoon (in afdeling 3.1), gaan die vrou se strewe na 'n eie identiteit vir Paglia juis gepaard met 'n stryd teen die natuur.

Luce Irigaray beskou die natuur, naas talle ander konnotasies wat sy daaraan heg, as "the support of representation – the screen, backcloth, or mirror" (Whitford 1991:94). Wanneer die vrou in die Rousseau-gedig deur die venster na die son op die horison staar, sou dit kon wees dat sy haar (self)beeld probeer terugvind. Dit is opvallend dat Irigaray, in 'n artikel oor die komplekse aard van die moeder-dogterverhouding, die vrou se soeke na haarself illustreer aan die hand van 'n toneel waar sy voor 'n spieël staan. Sodra dit aand word, verloor sy

stelselmatig haar spieëlbeeld. Irigaray (1981:64) se beskrywing van die vrou se vergeefse soeke na haarself in die spieël vind weerklank in die beeld van die vrou in die Rousseau-gedig wat oor die skemerlandskap uitkyk:

In the place where you wanted yourself seen you received only transparency or inertness. An atmosphere indefinitely void of any reflection of you, a body uninhabited by self-knowledge. You could traverse every landscape or horizon, over and over again, without ever encountering yourself.

Die vrou in die Irigaray-tekst soek tevergeefs na haar beeld in die spieël en vind haarself ook nie in die landskappe wat sy deurkruis nie. Op soortgelyke wyse verloor die vrou in die gedig "Jan" met sonsondergang haar greep op "moeder natuur" en op die beeld van haarself wat sy tevergeefs probeer terugvind.

Die gedig eindig treffend met 'n herhaling van die woorde in reël 3, maar met die verskil dat die naam "Jan" tipografies aan die einde van die gedig geïsoleer is en só ook 'n herhaling van die titel is. Die aandagstreep aan die einde van die gedig sou daarop kon dui dat die vrou se denkproses voortgaan. Die herhaling van die woord "baie" (vergelyk "so **baie** herinneringe / so **baie baie** herinneringe deur so **baie** jare" [r.15-16]) versterk die gedagte dat die vrou nooit vry sal wees van haar herinneringe nie en dat sy selfs na sy dood 'n gevangene sal wees binne die konteks van haar huishouding (die verwysing na "haar gesin" [r.1], die "broodjie" [r.1] wat sy bak en "die hoofslaapkamer" [r.11] verskaf hier dié konteks) waar sy soveel jare saam met Jan geslyt het. Die aandagstreep sou ook kon suggereer dat daar meer aan die verhaal van Jan is as wat met die eerste lees van die gedig opval. Daar is reeds verwys na die opmerking van Viljoen (1996a:6) dat die detail in die gedig "karig" is en dat dit juis hierdie kriptiese detail is wat 'n onheilspellende verhaal oproep. Dit is as 't ware die stiltes in die teks, daardie dinge wat verswyg word (daar word byvoorbeeld nie eksplisiet gesê dat Jan die vrou se eggenoot was of presies wat bedoel word met die verwysing na die feit dat sy aanvanklik gedink het sy blik was onskadelik nie) en aan die leser oorgelaat word om in te vul, wat die verhaal suggereer.

Uit die voorafgaande besprekings van die geselekteerde gedigte kan die afleiding gemaak word dat die tradisionele man-vrouverhouding nie altyd as ideaal of idillies deur die vroulike subjek beleef word nie. As daar tegendraads ("against the grain") gelees word, sou dit as 'n oorvereenvoudiging beskou word om te beweer dat "die wonder van die man-vrouverbintenis

binne die huwelik" (Spies 1989:71) deurgaans besing word in al die gedigte waarin hierdie verhouding gestalte kry. Hoewel die vroulike subjek feitlik deurgaans as magteloos voorgehou word binne die manlik gestruktureerde kontekste waarin sy haar bevind, en dit op die oog af lyk asof sy haar gelate by haar omstandighede neerlê, word die man-vrouverhouding in bykans elke gedig gekompliseer en is daar sprake van 'n bewussyn van die beperkinge wat haar opgelê word deur die patriargale samelewing. Die man word ook nie eensydig beskou as "heelmaker en beskermer" (Spies 1989:71) nie, maar is ook die een wat vrees inboesem, soos blyk uit die gedig "Jan" uit *'n Onbekende jaartal*. In noue samehang met die vroulike subjek se onderdrukking binne die beperkende strukture waarin sy haar bevind, word "moeder natuur" ook beheers en beperk of, soos die geval is in die laaste twee gedigte wat hierbo behandel word, op die agtergrond geplaas. Dit is betekenisvol dat Irigaray ook in haar werk beklemtoon dat die natuur (of die natuurlike wêreld) nie gerespekteer word nie. Whitford (1991:95) wys daarop dat hierdie siening van Irigaray nie net bloot 'n bepaalde vorm van ekofeminisme is nie (hoewel dit beslis ook ekofeminisme is), maar dat dit deel uitmaak van haar argument oor die simboliese distribusie en toewysing van die laere funksies ("lower functions") aan vroue. Die simboliese distribusie is hiërargies van aard. Whitford (1991:95) skryf:

What is being disrespected is those parts of himself that the male imaginary has split off and projected – into the world, on to women. [N]ature, along with women, is downgraded.

In die Rousseau-gedigte is daar soms 'n hunkering by die vrou na "moeder natuur", en word die subversiewe potensiaal van die moeder (natuur)-dogterverhouding oënskynlik in sekere gedigte erken. Tog slaag die vroulike subjek in hierdie gedigte waarin man, vrou en "moeder natuur" figureer, nie daarin om haarself te bevry uit die patriargale strukture wat haar gevange hou nie, deels waarskynlik omdat sy telkens aanskou hoe "moeder natuur" self ontmagtig en ingeperk word.

3.3 Die moeder (natuur)-dogterverhouding met die man as implisiete gegewe op die agtergrond

In skrilte kontras met die gedigte waarin die tradisionele man-vrouverhouding uitgebeeld word as 'n konteks waarbinne die vroulike subjek aan bande gelê word, is daar gedigte in Rousseau se oeuwe waarin die vrou in haar verhouding tot die natuur uitgebeeld word wat 'n

ander beeld van haar daarstel. Teen die agtergrond van hierdie afdeling word daar ook weer aanvanklik gekyk na gedigte uit die bundel *Taxa*. Hoewel die vroulike subjek in hierdie gedigte dikwels steeds binne die konteks van haar huis of tuin aangetref word en die teenwoordigheid van die man soms gesuggereer word, is hy nie 'n eksplisiete gegewe binne dié gedigte nie en wil dit voorkom asof die moeder (natuur)-dogterverhouding 'n ander dinamika het as in die gedigte wat in die voorafgaande afdeling bespreek is, ten spyte daarvan dat die bundelkonteks dieselfde is. Ten slotte word daar in dié afdeling ook kortliks gekyk na die moeder (natuur)-dogterverhouding soos wat dit manifesteer, spesifiek in gedigte wat oor die aarde se verval handel, juis omdat hierdie gegewe sentraal staan in die oeuvre. Die seleksie van gedigte wat hanteer word, kom uit Rousseau se latere bundels, naamlik *Kwiksilwersirkel*, *Heuningsteen* en *'n Onbekende jaartal*. Die ondergang van die aarde of die vernietiging van die natuur as tematiese gegewe binne die Rousseau-oeuvre regverdig 'n volledige studie en verleen sigself veral tot 'n ekofeministiese lesing. Binne die beperkte omvang van hierdie afdeling word daar egter nie gepoog om 'n omvattende analise van dié interessante gegewe te doen nie, maar slegs om bepaalde aspekte te belig waar dit op die verhouding tussen "moeder natuur"/"moeder aarde" en die vrou as "haar" dogter betrekking het.

'n Gedig waarin die vrou in verhouding tot die natuur uitgebeeld word sonder die eksplisiete teenwoordigheid van die man, is "Die huisvrou" (p.16) uit die bundel *Taxa*. Die titel van die gedig laat die vermoede ontstaan dat dit hier om 'n stereotipe beeld van die vrou in die tradisionele rol van tuisteskepper gaan. Die vrou in die gedig word ook binne die bekende ruimte van die kombuis aangetref. Dit is egter reeds uit die staanspoor duidelik dat die inhoud van die gedig kontrasteer met die verwagting wat deur die titel by die leser geskep word.

Die huisvrou

Die huisvrou loop deur die tuin
met haar skêr: die lemme blits en knip.
Dan dra sy die drag damaskusrose
na die spoelkombuis, waar sy die broos
rafelpunte van die stengels kneus,
die vaatbundels tretteer en versteur
en alles in 'n erdebeker skik.
Tussen spykers ingedruk, geruk
uit hul vertroude lig en landskap,
wortelloos, die vloei van hulle sap
belemmer, kwyn hulle weg in ballingskap.

Sy neem die heel blomkoolkop.
Haar mes gly deur die parenchium
van stronk, blom-aggregaat en steel.
Sy dissekteer die weefsel, verdeel
die wit, verwikkelde infloressensie
in dwergboompies waarmee sy speel
'n oomblik lank, half ingedagte,
voor sy die lewe in hul blus
met water van honderd grade Celsius.

Sy neem die vis en kap sy stert af,
smak dit op die droogplank neer:
'n fyngribde, silwer waaiertjie.
Dan kap haar kapmes die kop af
en krap dit opsy: kru afvalstof.
Die dooie oog is soos 'n muntstuk dof.
Sy blik bly strak op haar gesig
vanuit die koue bladaluminiumgesig.

Sy neem die hartjie van die lammertjie
en kloof dit oop: linker- en regter-
hartkamers lê voor haar oog ontbloot,
weerloos en onteer. Haar lem stoot
teen tussenwande waar die slagaarbloed
nog lig en dun soos rooi ink klewe.
Met 'n snel haal sny sy deur die verwese
myterklep. Soos 'n chirurg bedrewe,

Terwyl daar êrens in haar wese,
onsigbaar vir almal, sel met sel
saamsmelt en splits tot nuwe lewe.

Die eerste vier strofes van die gedig word gewy aan die beskrywing van die alledaagse take waarmee die vrou haar in die privaatheid van haar huis en tuin besig hou. Viljoen (2001:55) wys daarop dat hierdie bekende handeling egter vanuit 'n vervreemdende perspektief beskryf word. In die eerste strofe word die stereotipe prentjie van 'n huisvrou met haar arms vol blomme wat sy pas in haar eie tuin gepluk het en dan met groot sorg rangskik, verwring deurdat die vrou se handeling in destruktiewe terme beskryf word. Haar skêr se "lemme blits en knip" (r.2), sy "kneus" (r.5) die stingels van die damaskusrose en druk hulle "tussen spykers" (r.8) in 'n erdebeker in. In die tweede strofe word die kombuis getransformeer tot 'n laboratorium (Viljoen 2001:55) waarin die alledaagse taak van blomkool gaarmaak in wetenskaplike terme beskryf word. Haar handeling bly steeds destruktief as "[h]aar mes gly" (r.13) deur die stronk, blom en steel, sy die weefsel "dissekteer" (r.15) en uiteindelik "die lewe in hul blus" (r.19). Die derde strofe is 'n beskrywing van die gewelddadige wyse waarop die vrou 'n vis voorberei vir die gaarmaakproses. Sy "kap" (r.21) sy stert af, "smak dit op die

droogplank neer" (r.22), "kap [...] die kop af / en krap dit opsy" (r.24-25). In die vierde strofe kloof sy 'n skaaphart oop, "[h]aar lem stoot / teen tussenwande (r.32-33) en sy sny "[m]et 'n snel haal" (r.35) deur die myterklep. Die kombuis word in hierdie strofe as 't ware 'n operasiesaal en sy word die "chirurg bedrewe" (r.36). Viljoen (2001:55) wys daarop dat die beskrywing van die private ruimte van die kombuis in terme van ruimtes wat normaalweg met die openbare sfeer geassosieer word en tradisioneel met die man in verband gebring word (vergelyk die laboratorium en die operasiesaal) 'n manier is waarop Rousseau die konvensionele betekenis en waardes ondermyn wat aan die vroulike ruimte van die kombuis geheg word. Ook haar destruktiewe optrede staan in skrilte kontras met die stereotipe beeld van die huisvrou as tuisteskepper en versorger van die gesin. Hierdie kontras word verskerp as dit uit die laaste strofe blyk dat die vrou swanger is – terwyl haar handeling in die teken van vernietiging en selfs die dood staan, is dit ironies dat nuwe lewe in haar tot stand kom.

Hoewel die beeld van die tradisionele huisvrou, soos die titel van die gedig suggereer, nie gehandhaaf word in die gedig nie, is die vrou se optrede ook nie soos dié van die man wat in Rousseau se ander gedigte aangetref word nie. In die vorige afdeling is daar aangetoon hoe die man in haar gedigte telkens die een is wat struktureer en vorm gee, en op hierdie wyse die natuur in bedwang probeer bring. In "Die huisvrou" tree die vrou egter deurlopend gewelddadig op. Anders as die man wat bou, in stand hou en tot stand bring in "Korsmos 2" en "Die laer", en die boek wat uitmekaargeval het, herbind in "Beswering", is die vrou in "Die huisvrou" daarop uit om te vernietig. Dit is opvallend dat haar aksies nie lukraak is nie. Daar is niks toevalligs aan die wyse waarop sy te werk gaan nie. Sy tree berekend op en sonder om te aarsel (vergelyk die wyse waarop haar skêr se lemme "blits en knip" [r.2], hoe haar mes sekuur "gly" [r.13] deur die blomkoolkop, die manier waarop sy die vis se stert en daarna die kop met haar kapmes afkap [r.21-24] en die "snel haal" [r.35] waarmee sy deur die klep van die hart sny). Die vasberadenheid en selfvertroue waarmee sy optree, staan in skrilte kontras met die gelatenheid wat in die voorafgaande gedigte deurskemer as haar lewe saam met die man beskryf word. Dit is ironies dat die vrou die ruimte van die kombuis wat tradisioneel dié ruimte is waar sy ingeperk word deur konvensionele opvattinge van vrouwees, vir haarself toe-eien as die domein waar sy juis nié die stereotipe rol van die versorgende huisvrou inneem nie. Sy vereenselwig haar egter ook nie met die tradisionele subjekposisie van die man as die een wat orde uit die chaos tot stand bring nie; intendeel, sy tree gewelddadig en destruktief op en bring verwoesting en uiteindelik selfs die dood (vergelyk die damaskusrose wat "[t]ussen spykers ingedruk" [r.8] wegkwyn, omdat "die vloei van hulle sap / belemmer" [r.10-

11] is, die wyse waarop die vrou "die lewe in [die dwergboompies van die blomkool] blus" [r.19], die "dooie oog" [r.26] van die vis nadat die vrou die kop afgekap het en die wyse waarop sy die hart van die lammertjie oopkloof [r.30] en dit verder dissekteer).

Dit is betekenisvol dat die vrou 'n skêr en 'n mes kies as haar toerusting, aangesien dit uitsluitlik aangewend kan word om te verdeel en uitmekaar te haal. Die moontlikheid van struktureer en vorm gee, bestaan dus nie vir haar, soos vir die man wat met hamer, tang en skroewe (vergelyk "Korsmos 2"), en gutsbeitel, afskuinsmes en veerpasser (vergelyk "Beswering") te werk gaan nie. Dit is met die eerste oogopslag ironies dat die vrou juis 'n mes kies om haar handeling van dié van die man te onderskei, aangesien 'n mes ook as 'n falliese simbool beskou sou kon word en die gebruik daarvan identifikasie met die man sou kon suggereer. Dit is egter opvallend dat die vrou nooit die mes of skêr gebruik om mee te steek nie. Die woord "steek" wat, onder andere, beteken om te "stoot met iets puntigs" (*Nasionale woordeboek* 1987) word ook as 'n slengwoord gebruik om na geslagsomgang te verwys. By die vrou se handeling val die klem eerder op die vermoë van die "lemme" (wat reeds in die tweede reël van die gedig eksplisiet genoem word) om te sny. Dit is deur te knip, te verdeel, te kap, opsy te krap, oop te kloof en te sny dat sy haar van die man onderskei. Net soos die ruimte van die kombuis in die gedig gestroop word van die tradisionele waarde wat normaalweg daaraan toegeken word, verkry die mes binne dié konteks ook in die hande van die vrou 'n ander betekeniswaarde as dié van falliese simbool. Binne die raamwerk van dié studie sou daar selfs beweer kon word dat die vrou se sny-aksies op implisiete wyse assosiasies met die vroulike geslag oproep. Volgens Freud (1931b:273) ontstaan die vrees vir kastrasie in die jong seun as hy by die aanskoue van die vroulike geslag die afleiding maak dat die penis afgesny is. Meany (1993:40) verwys ook na die vroulike geslag as "the wound of castration". Ook Paglia (1990:48) verwys na die visuele ooreenkoms tussen die vroulike geslagsorgaan en 'n meswond. Sy vestig die aandag daarop dat die slengwoorde "slash" en "gash" gebruik word om na die vroulike geslag te verwys. In sy studie oor seksuele fiksie verwys Charney (1990:18) daarna dat die vroulike geslag dikwels as "hole", "gap" en "slit" beskryf word. Die meswonde wat in die gedig neerslag kry, sou dus as simbolies vir die vroulike geslag beskou kon word.

Daar sou beweer kon word dat die vrou in die gedig besig is om die vroulike kondisie, soos wat dit in die patriargie aangetref word, op haar omgewing oor te dra. Met die bekende ruimte van die kombuis as agtergrond, speel sy as 't ware haar eie kastrasie en ontmagtiging uit. Hierdie gedagte, dat die vrou as 't ware besig is om die vroulike kondisie uit te beeld of

na te boots, sou in verband gebring kon word met Irigaray (1985c:76) se beskouing van mimesis as 'n manier waarop vroue die patriargale orde kan ondermyn. Sy voer aan dat dit onmoontlik is om die patriargale orde omver te werp deur die simboliese betekenis wat aan vroue toegeken word, te probeer omkeer of ontken. Whitford (1991:70) beaam dié siening as sy in aansluiting by Irigaray beweer dat "one cannot simply step outside phallogocentrism, simply reverse the symbolism". Hoewel Irigaray, wanneer sy dit oor mimesis het, hoofsaaklik die wyse in gedagte het waarop vroue met taal omgaan, sou haar siening oor hierdie potensieel ondermynende strategie ook op die handeling van die vrou in die onderhawige Rousseau-gedig van toepassing gemaak kon word. Irigaray (1985c:76) skryf:

One must assume the feminine role deliberately. Which means already to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it. [...] To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation [...] without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself – inasmuch as she is on the side of the "perceptible", of "matter" – to "ideas", in particular to ideas about herself, that are elaborated in / by a masculine logic, but so as to make "visible", by an effect of [...] repetition, what was supposed to remain invisible.

Die berekende en doelgerigte wyse waarop die vrou in die gedig haar take in die kombuis uitvoer, is reeds vroeër belig. Daar sou beweer kon word dat sy op byna aggressiewe wyse die tradisionele rol van die vrou vir haarself toe-eien. In die wyse waarop sy die stereotipe take uitvoer wat sigself normaalweg in die kombuis voltrek, is daar reeds 'n vorm van verset te bespeur deurdat sy nie meer die onderdanige huisvrou is nie, maar selfgeldend optree. Die mimesis waarom dit hier gaan, is egter nie beperk tot die berekende vertolking van die vroulike rol in die kombuis nie, maar sluit ook die visuele uitbeelding van die ontmagtiging van die vrou in, soos dit in elke strofe gestalte kry wanneer die vrou haar skêr of mes gebruik om te knip, te kap, te sny of oop te kloof. Die vrou se weerloosheid binne die patriargale bestel word as 't ware blootgelê deurdat dit oorgedra word op die damaskusrose, die vis en die hart van die lammertjie. In die eerste strofe word daar dan ook verwys na "die broos / rafelpunte van die stengels" (r.4-5), terwyl die vis se stert in strofe 3 beskryf word as "'n fyngribde, silwer waaiertjie (r.23), wat 'n broosheid aan die andersins byna makabere toneel verleen. Dit is verder opvallend dat die verkleiningsvorme in strofe vier gebruik word om na die "**hartjie** van die **lammertjie**" (r.29) te verwys, wat aansluit by die gedagte dat die hartkamers "weerloos en onteer" (r.32) voor haar oog ontbloot lê. In die bekende dinge

waarmee die vrou haar in die kombuis besig hou, word die attribute herkenbaar wat normaalweg met die "gekastreerde" of ontmagtigde vrou geassosieer sou word. Deur haar handeling te maak sy, om Irigaray se woorde te gebruik, dit wat onsigbaar is, sigbaar – in hierdie geval die vroulike kondisie binne die patriargale bestel.

Die vrou in die gedig mimeer ook nie net die vroulike kondisie nie, maar onthul deur haar aksies, soos reeds hierbo aangetoon, ook die vroulike geslag. Omdat dit in die gedig in die eerste instansie oor die vrou se kap- en sny-aksies gaan wat eksplisiete assosiasies met kastrasie het, lyk dit asof die beeld van die vroulike geslag wat voor die gees geroep word, ooreenstem met Freud se siening daarvan as die leemte wat gelaat word nadat kastrasie plaasgevind het. Irigaray (1993:405) skryf hieroor:

Woman's castration is defined ... as her **having** nothing. In her having nothing penile, in seeing that she has No Thing. Nothing **like** man.

Die vrou word dus gedefinieer in terme van iets wat ontbreek en die vroulike geslagsorgaan word beskou as "sexual void" (Irigaray 1993:405). Die teendeel is egter ook moontlik van die toneel wat sigself in die gedig uitspeel, naamlik dat die vrou in die gedig, deur middel van mimesis, hierdie niksheid of leemte (die vroulike geslag wat by uitstek beskou word as dit wat onsigbaar is) sigbaar maak en dat haar handeling, ofskoon op implisiete wyse, 'n bevestiging ("affirmation") van die vroulike liggaam is.

Dit is betekenisvol binne die konteks van hierdie studie wat gemoeid is met die konstruksie van die vroulike subjek en die rol wat die moeder-dogterverhouding (in hierdie subafdeling spesifiek die moeder (natuur)-dogterverhouding) hierin speel, dat daar 'n verband gelê kan word tussen mimesis en die reprodutiewe vermoë van die vrou. Irigaray (1985c:77) skryf hieroor:

Is not the "first" stake in mimesis that of re-producing (from) nature? Of giving it form in order to appropriate it for oneself? As guardians of "nature", are not women the ones who maintain, thus who make possible, the resource of mimesis? [...] Re-semblance cannot do without red blood. Mother-matter-nature must go on forever nourishing speculation.

Die moeder (natuur)-dogterverhouding, of wat Irigaray noem, die vrou se "reproducing (from) nature", kry op verskillende wyses gestalte in die Rousseau-gedig. Aan die een kant is daar die laaste strofe van die gedig waaruit dit blyk dat die vrou swanger is (vergelyk "Terwyl daar êrens in haar wese, / [...] sel met sel / saamsmelt en splits tot nuwe lewe"). Hierdie gegewe staan in skrilte kontras met die voorafgaande vier strofes wat staan in die teken van vernietiging en die dood. Dit mag wees dat daar met dié verrassend ironiese slotstrofe gesuggereer wil word dat die vrou in die gedig, ten spyte van haar pogings van verset teen die tradisionele rol wat aan haar toegeken word deur die patriargale bestel waarin sy haar bevind, nie aan haar verbondenheid met die natuur en haar rol as moeder en versorger kan ontsnap nie. Die bloed waarvan daar in die voorlaaste strofe sprake is wat "lig en dun soos rooi ink klewe" (r.34) sou dan, vanweë die assosiasies wat daardeur opgeroep word met menstruele bloed, as 'n vooruitwysing geles kon word na die vrou se biologiese verbondenheid met die natuur wat blyk uit die slot. Dit is dan ook inderdaad so dat die beeld van die vrou wat in die laaste strofe van die gedig aangetref word, verband hou met die tradisionele siening van "moeder natuur" as die een wat lewe voortbring en onderhou.

Die vrou in die gedig se "re-producing (from) nature" of "re-semblance" is egter nie net beperk tot haar swangerskap nie. Binne die konteks van die Rousseau-oeuvre, kan die vrou se handelinge soos wat dit deurgaans in die gedig aangetref word (met ander woorde reeds vanaf die eerste strofe) beskou word as 'n nabootsing van "moeder natuur". Die siening van "moeder natuur" in die Rousseau-oeuvre is nie beperk tot die tradisionele beskouing daarvan as die bron van alle lewe nie, maar beklemtoon juis die paradokse wat in die aard van "moeder natuur" opgesluit lê. Soos vroeër aangetoon, is daar talle gedigte waarin die natuur as destruktief beleef word en waarin die vernietigende magte in die natuur voorop staan (vergelyk weer "Dzouadzi" [p.23] en "Die vleisvark" [p.36] uit *Taxa*; "Verstilling" [p.12] en "Vraat" [p.47] uit *Kwiksilwersirkel* en "Voorgevoel" [p.35] uit die bundel *Heuningsteen*). Die vrou se destruktiewe optrede in "Die huisvrou" sou dus beskou kon word as die nabootsing of "re-semblance" van die geweld wat in die natuur aangetref word.

Indien daar teen die agtergrond van die gedig-analises uit die voorafgaande afdeling met hierdie interpretasie van "Die huisvrou" volstaan sou word, is die indruk wat geskep word dat dit in die Rousseau-oeuvre, onder andere, gaan om die binêre opposisie manlike "beskaafdheid" (dit is hy wat struktureer en vorm gee) teenoor vroulike "natuurlikheid" (sy boots "moeder natuur" na). 'n Verdere afleiding sou kon wees dat die vroulike "natuurlikheid" gestalte kry in 'n moeder (natuur)-dogterverhouding wat hoofsaaklik daarop

berus dat die dogter, of die vrou in die gedig, met "moeder natuur" identifiseer deurdat sy enersyds vernietigend optree, maar andersyds ook die gewer van nuwe lewe is. Ook die moeder (natuur)-dogterverhouding berus dus oënskynlik op 'n dualisme deurdat twee opponerende eienskappe van "moeder natuur" op die vrou oorgedra word. Dit lyk dus asof die binêre denksisteem wat, soos reeds aangedui in Hoofstuk 1, volgens Cixous en Irigaray onderliggend is aan die taal van die patriargale bestel, in bogenoemde gedigte van Rousseau in stand gehou word.

By die nadere bestudering van die Rousseau-oeuvre, en veral met spesifieke verwysing na die vroulike subjek se verhouding tot "moeder natuur", blyk dit egter gou dat die binêre denksisteem nie die kompleksiteite kan omvat van die moeder (natuur)-dogterverhouding, soos wat dit in Rousseau se gedigte gestalte kry nie. Naas die ooglopende identifikasie van die vrou in "Die huisvrou" met die natuur se vernietigende mag, bevind sy haar in sekere gedigte, soos in die siklus "Die natuurbewaarder se vrou" (p.24-27), ook uit die bundel *Taxa*, in 'n veel meer komplekse verhouding tot die natuur. Uit al vier die gedigte blyk die vrou se agterdog jeens die natuur wat sy as 'n bedreiging vir haarself en haar kinders ervaar. Haar gevoel is egter nie eenduidig nie – in die tweede gedig van die siklus is sy bewus van die bedreiging wat "die water / Se verraderlikheid" (r.10-11) inhou, maar terselfdertyd is sy jaloers op die soenie, rooibok en ribbok wat ongestoord van die water drink en 'n "grenslose vertrouwe / In die water se goedaardigheid" (r.20-21) het. Uit die laaste gedig van die siklus blyk haar begeerte na eenheid en harmonie met die natuur as sy daarvan dagdroom om met die tierboskat te speel, die wildehond te deurgrond, brood te breek met die wyfiewolf wat óók 'n kleintjie het en die skerpioen te verander in 'n vriend, terwyl sy op ironiese wyse "die skroefbasille doodkook, / Die dooie vlieë wegvee, die kalanders / Sif uit die meel." (r.9-11).

Uit hierdie siklus blyk die komplekse aard van die vrou se verhouding tot die natuur, deurdat sy die natuur as bedreigend ervaar en daarom, ter wille van selfbehoud en die beskerming van haar kinders, die mikro-organismes in die natuur vernietig, terwyl sy in der waarheid smag na harmonie en eenheid met die natuur wat op paradoksale wyse ook lewe gee en onderhou. Uit die siklus "Die natuurbewaarder se vrou" blyk die vroulike subjek se bewussyn van die meerduidige aard van die natuur. Die suggestie is dat sy bedag is daarop dat die beeld van die natuur soos byvoorbeeld aangetref in die eerste strofe van die eerste gedig uit die siklus waarin daar slegs van karnivore sprake is (vergelyk "vleisetende diere" [r.1], "strandwolwe en tiere, / die leeus en jakkalse" [r.4-5]), 'n simplifiëring van die konstruksie "natuur" is. Dit is byna 'n soort geromantiseerde "big five"-beeld van die natuur wat hier aangetref word; dit

kontrasteer met die ander manifestasies daarvan, soos die "ander genera" [r.9] en "listiger faunas" [r.10] waarmee die vrou te kampe het binne die konteks van haar huishouding (vergelyk weer Braidotti [1991:129] se siening van die "natuur" as 'n sosiale konstruksie).

Die moeder (natuur)-dogterverhouding word nie net gekenmerk deur die nabootsing van "moeder natuur" soos dit in "Die huisvrou" aangetref word nie, maar ook deur vrees, agterdog en ontsag jeens "moeder natuur" soos wat die natuurbewaarder se vrou dit ervaar. Daar sou beweer kon word dat "moeder natuur" in laasgenoemde geval in die posisie van gevreesde ander geplaas word en as sodanig die objek van die vrou (dogter) se ontluikende subjektiwiteit word. Saam met hierdie vrees gaan daar egter ook 'n begeerte aan nabyheid en 'n harmonieuse saambestaan met "moeder natuur". Hierdie komplekse verhouding tussen moeder (natuur) en dogter is tekenend van die volgehoue moeder-dogterverstremming wat volgens Hirsch (1989:133) die oorsprong is van 'n vroulike subjektiwiteit wat gedefinieer word as iets anders as outonomie en skeiding, of verdeeldheid en vervreemding, soos wat Freud se teorie oor vroulike volwassewording dit wil hê.

Die vroulike subjek se verhouding met die natuur word verder in die oeuvre gekompliseer as daar toenemend 'n bewustheid van die broosheid en weerloosheid van die natuur na vore tree. Soos vroeër aangedui, word daar reeds in "Die huisvrou" met die gebruik van die verkleiningsvorm in die derde en vierde strofes gesuggereer dat die natuur, naas die ander eienskappe wat daaraan toegedig word, soos die vrou, ook 'n broosheid het. Die gedagte word versterk deur die beelde wat in die gedig "Tussen dag en aand" (p.37) uit die bundel *Heuningsteen* opgeroep word:

Tussen dag en aand

Ek wat beweeg
het in skril lig
staan nou vasgekeer
op 'n swartwordende aarde
onder 'n hemel
silwerig reeds
en beseer
tot bloedens toe
deur die spiespunte
van ses sipresse.

In die gedig word 'n sonsondergang in terme van verval en destruksie beskryf. Die "skril lig" (r.2) van die dag staan in kontras met die beeld van "'n swartwordende aarde" (r.4) wat, naas die feit dat dit hier gaan, soos die titel dit eksplisiet stel, om die oorgang van dag na aand, ook gelees sou kon word as synde 'n verwysing na die aarde se verval. Die woord "swartwordende" dui op 'n voortgaande proses wat die beweging van lig na donker illustreer, maar wat ook op onheilspellende wyse suggereer dat die aarde op vernietiging afstuur. Ook die toneel wat die spreker waarneem, naamlik ses sipresse wat afgeëts staan teen die rooi sonsondergang word, anders as wat tradisioneel die geval is, nie in idilliese terme beskryf nie, maar as 'n oorlogstoneel voorgehou as die "hemel [...] beseer" (r.5-7) word.

Dit is opvallend dat dit in die gedig nog nie eksplisiet gestel word dat die natuur deur die mens vernietig word (soos wat in latere gedigte die geval is) nie, maar dat dit hier lyk asof dit om selfvernietiging gaan (vergelyk die verwysing na die hemel "beseer / tot bloedens toe / deur die spiespunte / van ses sipresse" [r.7-10]). Die vermoede is egter dat dit nie daarom gaan dat die natuur sigself vernietig nie, maar eerder dat die beskrywing van die sonsondergang in oorlogsterme daarop gerig is om die natuur se weerloosheid uit te beeld. Die gedig staan in die teken van die ondergang van die aarde en kan gelees word as 'n vooruitwysing na latere gedigte waarin dit eksplisiet gestel word dat die natuur aan die mens uitgelewer is. So is daar in 'n *Onbekende jaartal* talle gedigte waarin die natuur of aarde aan die hand van die mens ly. Viljoen (1996a:6) wys byvoorbeeld daarop dat gedigte soos "Afloop" (p.16), "Die lasdier" (p.17) en "Die beleg" (p. 18) "die verwoesting van die planeet [karteer]". Ook Jansen (1996a:27) skryf dat daar in heelwat gedigte uit hierdie bundel, waaronder "Kallus" (p.28), "'n Goor oggend" (p.29), "Die kortsigtige kykers" (p.30), "Impasse" (p.31), "Sotheid" (p.32) en "Konjunktuur" (p.33), gesinspeel word "op 'n apokaliptiese einde [...] wat die mens weens oorbelasting van die aarde op homself haal".

Die gedig "Kallus" (p.28) uit bogenoemde bundel (*'n Onbekende jaartal*) is vir die doel van dié afdeling interessant, aangesien dit 'n bepaalde perspektief weergee op die vernietiging van die aarde (en die samelewing) aan die kant van die vroulike subjek wat hier aan die woord is.

Kallus

Sonder meer word daar gespeel
met byle en pyle. Oral
is die skerpte van glasskerwe
of die sterkte van dorsstokke
en pikstele. En die staketsel
wat elsspits ons persele
omlyn met spyle

beskerm of dien ons nie,
maar berokken letsels
selfs bloediger as dié
wat sienlik geslaan word
in ons vlees en vel:

Uit wondweefsel
is ons lewens saamgestel.

Die titel van die gedig dui letterlik op 'n eelt (*HAT* 2005) of wondweefsel waarvan daar ook in die slotstrofe sprake is. Met die lees van die eerste strofe is die vermoede aanvanklik dat die titel betrekking het op die eelte wat die hanteerders van die "byle" (r.2), "dorsstokke" (r.4) en "pikstele" (r.5) opdoen in hul hantering van die werktuie. Die woord "kallus" roep egter ook onwillekeurig twee verdere assosiasies voor die gees, hoofsaaklik vanweë die fonologiese ooreenkoms wat hierdie woord met onderskeidelik die Engelse woord "callous" en die woord "fallus" het.

Die eersgenoemde assosiasie kan as gepas beskou word, aangesien dit by die lees van die tweede en derde strofes van die gedig blyk dat dit hier gaan oor die gevoelloosheid waarmee mense onderling met mekaar omgaan en, binne die groter bundelkonteks, op die aarde leef. Die werktuie van die eerste strofe "beskerm of dien ons nie" (r.8), maar word op paradoksale wyse wapens wat "letsels" (r.9) berokken. Die woord "gespeel" (r.1) suggereer dat daar nie met die nodige erns geleef word nie, maar ondeurdag en ligsinnig met hierdie gevaarlike wapens, wat spesifiek in reël 2 vergestalt word in die verwysing na "byle en pyle", omgegaan word. Dit gaan ook nie net oor die letsels wat "in ons vlees en vel" (r.12) sigbaar is nie, maar veral ook oor dié wat "bloediger [is] as dié / wat sienlik geslaan word" (r.10-11) en wat, onder andere, veroorsaak word wanneer mense kunsmatig van mekaar geskei word deur uitsluiting of inperking, soos gesuggereer deur die verwysing na die "staketsel" (r.5) of ystertralies om "ons persele" (r.6).

Die assosiasie met die woord "fallus" lyk op die oog af vergesog, maar by die lees van die eerste strofe word dié assosiasie versterk met die opeenstapeling van falliese simbole, naamlik "byle en pyle" (r.2), "die skerpte van glasskerwe" (r.3), "die sterkte van dorsstokke / en pikstele" (r.4-5) en "die staketsel / wat elsspits ons persele / omlyn met spyle" (r.5-7). Wanneer hierdie skerp voorwerpe as falliese simbole beskou word, kan die afleiding gemaak word dat die spreker in die gedig die skade wat daardeur aangerig word as 'n soort verkragting van die aarde en die menslike bestaan beskou. Hierdie beeld word versterk deur die verwysing na die bloedige letsels in die tweede strofe en die "wondweefsel" in die slotstrofe wat beide assosiasies met die vroulike geslag het: bloed kan in verband gebring word met die menstruele siklus van die vrou, terwyl daar, soos by die analise van "Die huisvrou" reeds aangetoon, in Engelse sleng na die vroulike geslag verwys word as "slash" of "gash", of, binne die Freudiaanse konteks, as "the wound of castration" (Meany 1993:40). As sodanig beskou, sou die gedig geles kon word as 'n beskuldiging, hetsy teen "die manne" (r.7) in die samelewing wat eksplisiet in die gedig "Sotheid" (p.32) uit dieselfde bundel genoem word as diegene wat hulle tevergeefs besig hou met "iets skeefs / in die hand" (r.11-12) (wat dalk ook as falliese simbool geles kan word?) of dan minstens teen 'n manlik gedomineerde bestel. Dit is betekenisvol dat die werktuie in die gedig juis ook afkomstig is uit die tradisioneel manlike domein, wat die falliese simboolwaardes versterk. Wanneer die spreker die besittlike voornaamwoord "ons" gebruik in strofe 2 en 3 van "Kallus", skaar sy haarself by die gewondes wat ook, hoewel nie uitsluitlik vroue nie, die "vroulike" verteenwoordig. Binne die bundelkonteks en binne die raamwerk van dié onderafdeling sou die "vroulike" in die breedste sin op die weerloses in die samelewing, maar ook op die aarde en die natuur kon dui. In die gedig identifiseer die vroulike subjek haar dus met die geskonde aarde (wat hier nie net op die planeet of die natuur dui nie, maar ook op die aardse bestaan) en beskou sy die destruktiewe magte wat die aarde se ondergang bewerk as manlik bepaald.

Die frekwensie van gedigte waarin die besorgdheid oor die aarde geartikuleer word, neem toe in Rousseau se latere bundels en bereik 'n hoogtepunt met die groot getal "eko-gedigte" (Jansen 1996a:27) in 'n *Onbekende jaartal* (waarvan bogenoemde gedig in 'n bepaalde sin ook 'n voorbeeld is) en ook in *Die stil middelpunt* (vergelyk "Bolandse somers" [p.146], "Aan my vriende van 1950" [p.152] en "Fase" [p.153]). Gouws (1996:8) wys tereg daarop dat dit in der waarheid "Die verlate-tuin-idee [is wat] met die verloop van haar oeuvre geskakeerde betekenis [kry en steeds] kompleksere resoneer".

Dié motief is dus nie nuut nie en verkry veral ook prominensie in Rousseau se derde bundel, *Kwiksilwersirkel*, wanneer die besorgdheid oor die aarde in die openingsgedig, "Die hospita" (p.7), eksplisiet geartikuleer word. In dié gedig vind daar as 't ware 'n omkering van rolle plaas as dit "nie die méns [is] wat tuisgaan in die skoot van die aarde nie, maar die aarde wat as 'inwonende oerbemide' [...] wonderbaarlik tuisgaan in die mens self" (Brink 1979:16).

Die hospita

Die aarde het diep
in my hart in gekruip,
in my hartkamers
nes geskop, elke klop
van my hart laat my dink
aan die opwindend
inwonende oerbemide
tussen spiere en are
so wonderbaarlik tuis –
Word eendag my hart
vir altyd gesluit,
waarheen sal dan
die aarde verhuis?

Binne die konteks van hierdie studie is dit betekenisvol dat die titel van die gedig daarop dui dat dit hier gaan om 'n vrou (en nie bloot om die mens in die breë sin, soos wat Brink in die aanhaling hierbo te kenne gee nie) wat die aarde in haar hart huisves. Dit is 'n vroulike subjek (die "hospita" in die titel) wat aan die woord is en haar liefde verwoord vir die aarde (wat, soos reeds vroeër aangetoon, binne dié bepaalde raamwerk, gelykgestel word aan die natuur). Dit is betekenisvol dat die aarde as die bemide beskryf word met wie 'n liefdesverhouding, eerder as 'n moeder-dogterverhouding, gesuggereer word. Die subjek/objek-dualisme wat tuishoort binne die patriargale bestel en ook die moeder-dogterverhouding kenmerk, aangesien die moeder dikwels die objek word van haar dogter se ontluikende subjektiwiteit, word hierdeur uitgedaag. Die beeld van die dogter wat verstrengel is in identifikasie met haar moeder (natuur) en die voortdurende stryd daarteen (soos wat dit ook aangetref word in "Die huisvrou" en "Die natuurbewaarder se vrou") is, volgens Irigaray (1985h:209), slegs onproblematies wanneer sy haar in verhouding bevind tot 'n ander vrou wat haar gelyke is, soos 'n suster of 'n minnaar. Die inversie wat tot stand kom deurdat habiter en habitat, versorger en versorgde, moeder en dogter in "Die hospita" omgeruil word, versteur wat Braidotti (1991:260) noem, die onderdrukkende logika wat vroue gevange hou binne hul afgebakende rolle soos deur die patriargale orde aan hulle toegeken. Hierdie inversie kom byvoorbeeld ook by Cixous voor in *La Venue à l'écriture* (vertaalde aanhaling in Moi

1994:117) as sy die begeerte artikuleer om vir haar moeder iets terug te gee van dit wat sy van haar ontvang het: "What an ambition! What impossible happiness. Feed my own mother. Give her, in her turn, my milk?"

Die verwysing na die aarde as "oerbeminde" roep ook assosiasies met die voorhistoriese op wat binne die konteks van hierdie studie ook as die tyd voor taal en kultuur beskou kan word. Soos reeds aangetoon, situeer die Franse feministe die moeder-dogterverhouding, asook die onderlinge verhoudings tussen vroue wat die plek van die moeder vir mekaar inneem, juis binne die mitiese ruimte van die pre-Oedipale domein; omdat hierdie verhoudings presimbolies en prekultureel van aard is, dui dit op 'n alternatief vir die patriargie en die logos (Hirsch 1989:132).

Plumwood (1993:20) skryf vanuit die perspektief van die ekofeminisme oor die tradisionele band wat daar tussen die vrou en die natuur gelê word:

The very idea of a feminine connection with nature seems to many to be regressive and insulting, summoning up images of women as earth mothers, as passive, reproductive animals, contented cows immersed in the body and in the unreflective experiencing of life. It is both tempting and common therefore for feminists to view the traditional connection between women and nature as no more than an instrument of oppression, a relic of patriarchy.

Binne die konteks van die Rousseau-oeuvre tree daar egter 'n vroulike subjek na vore wat nie blindelings met die stereotipe beeld van "moeder natuur" assosieer nie, maar ook nie haar verbondenheid aan die natuur en die aarde misken of te bowe probeer kom nie. Die vroulike subjek staan in 'n delikate en komplekse verhouding tot "moeder natuur" en dit is juis binne die konteks van die moeder (natuur)-dogterverstremming dat die subversiewe potensiaal van die vroulike subjek ontsluit word, anders as in daardie gedigte waar die man ook figureer en as 't ware tussenbeide tree.

HOOFSTUK 4

Wilma Stockenström – Afwykende vroulike gestaltes

Die aanwesigheid van die vrou in Stockenström se oeuvre word dikwels in besprekings van haar werk slegs terloops genoem of heeltemal verswyg, terwyl ander tematiese gegewens groter prominensie kry. Oor haar debuutbundel, *Vir die bysiende leser*, wat in 1970 verskyn, skryf Kannemeyer (1983c:509) dat sy 'n soort vers skryf wat, "met die klipperige landskap, vermoë om in historiese dimensies te dink en ontdekking van Afrika as vasteland by die tradisie van Opperman aansluit". Dit is opvallend dat hierdie opmerking haar insluit by die Afrikaanse digterstradisie wat, soos reeds vroeër aangetoon, tot voor 1970 hoofsaaklik 'n manlike tradisie was. Haar werk word dus nie as spesifiek vroulik beskou nie, maar word hier in verband gebring met die poësie van een van die mees prominente manlike digters in Afrikaans, D.J. Opperman. Dit is betekenisvol dat Opperman dikwels as 'n soort vaderfiguur voorgelou word, ook van enkele Afrikaanse vrouedigters wat juis ook in die jare sewentig gedebuteer het. Dié vroue, soos ook Stockenström in hierdie geval, word daardeur as 't ware ingeskryf in 'n manlike digterstradisie en sodoende hul vroulike spesifisiteit ontnem. Daar is geen sprake van wat Irigaray sou noem 'n vroulike stamboom of genealogie van die moeder (Whitford 1991:87), waarin die moeder-dogterverhouding gesimboliseer word en 'n vroulike subjektiwiteit na vore tree nie.

In Stockenström se tweede bundel, *Spieël van water* (1973), word Afrika verder verken en ook in *Van vergetelheid en van glans*, haar derde bundel wat in 1976 verskyn, staan dié kontinent sentraal. Kannemeyer (1983c:517) wys daarop dat die bundel soos selde vroeër in die Afrikaanse digkuns "die woeste voorgeskiedenis, folklore, primitiewe mite en dikwels bar wêreld" van Afrika betrek.

In aansluiting by die Afrika-gegewe, is ook die "veelvuldige voorkoms van diere" (Foster 1987:1) opvallend in Stockenström se poësie. Hoewel daar 'n oorfloed van dieregedigte in haar eerste drie bundels aangetref word en ook weer in haar latere bundels, is dit oor haar vierde bundel, *Monsterverse* (1984), dat Hambidge (1984:4) skryf: "Byna elke gedig verwys na larwes, insekte of ander monsteragtige diere". Wat egter betekenisvol is vir hierdie studie, waar dit in die eerste plek oor vroulike subjektiwiteit gaan, is dat die diereryk dikwels in die Stockenström-oeuvre "'n voorstelling van menswees" is (Olivier 1984:21). Foster ondersoek met groot omsigtigheid in haar magister-verhandeling, *Die dier as teken in Wilma*

Stockenström se Monsterverse (1987), onder andere, die wyse waarop mens en dier in die bundel met mekaar vereenselwig word. Cloete (1999:613) gebruik ook die term "mensverse" (wat hy by Breytenbach leen) om die gedigte in *Monsterverse* te beskryf en noem dit verder "'n bundel van die mens in die al".

Menswees word egter nie net in terme van die diereryk uitgebeeld nie, maar kom ook op eksplisiete wyse aan bod deurdat talle gedigte in Stockenström se oeuvre die mens en die menslike kondisie as sentrale tema het. Cloete (1988:15) wys daarop dat *Die heengaanrefrein*²⁴ (1988), Stockenström se vyfde bundel, wat by geleentheid van die herdenking van die Hugenote se koms na die Kaap driehonderd jaar gelede geskryf is, in die eerste plek "'n besinning oor lewe en uiteinde" is, terwyl Hambidge (1988:11) skryf dat dié teks "oor die aard van menswees filosofer". Daar kan dus met stelligheid gesê word dat ook die mens, teen die agtergrond van die Afrika-landskap waar diere en insekte prolifereer, 'n sentrale gegewe in Stockenström se gedigte is.

Die titel van Stockenström se sesde bundel, *Aan die Kaap geskryf* (1994), skep die verwagting by die leser dat dit in hierdie gedigte oor indrukke van Kaapstad gaan, maar Gouws (1994:10) wys daarop dat die bundel veel eerder "'n deurtastende gespreksdokumentering met die Kaap" is. En ook hier kom die mens ter sprake as "elke stukkie van die Kaap help bou aan 'n mosaïek van menswees – in al sy heerlikheid, veranderende buie, hartstog en verval" (Snyman 1994:18).

Die "menslike gees" (Odendaal 1999:8) word verder ondersoek in *Spesmase* (1999), Stockenström se jongste bundel tot op hede. Odendaal (1999:8) skryf dat die mens se verwondering en verbeelding, ideologiese behepthede en boosaardige bedenkings, bewustheid van die verganklikheid, pogings tot die deurgronding van die aard van die jeugdigheid en van die bestaan en die lewe self in hierdie bundel aangetref word.

Resensente en akademici is dit ongeveer eens oor die soort mens wat in die Stockenström-oeuvre aan die leser voorgedien word. Dit gaan naamlik in die gedigte nie om 'n geïdealiseerde, romantiese beeld van die mens nie. Volgens Cloete (1971:239) is die sinisme en onverbloemde realisme in haar eerste bundel opvallend. Hy voer aan dat die gedigte in haar debuut "nie van die soort [is] wat aangenaam wil aandoen nie, wil vlei en troos nie, en

²⁴ Hoewel hierdie bundel materiaal bevat wat sinvol binne die konteks van hierdie studie benut sou kon word, sou dit aan die een kant problematies wees om 'n uittreksel uit die bundel te maak en dit in isolasie te analiseer, aangesien dit 'n miskienning sou wees van die bundelkonteks; aan die ander kant laat die beperkte omvang van die studie nie toe dat daar uitvoerig op die bundel in die geheel ingegaan word nie.

hierdie gedigte wil nie 'n aangename mens aan ons voorhou nie". Ook in haar tweede bundel word 'n siening voorgehou van die mens "in sy vermetelheid, onthullende swakhede en wroetende optogte" (Kannemeyer 1983c:513). In *Monsterverse* suggereer die titel selfs dat dit in dié bundel om 'n afwykende of gedrogtelike mens of wese gaan. Olivier (1984:21) skryf oor die mens wat hier beslag kry, dat hy "'n sot en 'n knutselaar [is] wat hom gedaan woel (no. 15), wat die wêreld op sy kortsigtige manier 'bemonster' en verwoesting aanrig (no. 5)". Die mens word in *Monsterverse* "telkens ontluister" (Olivier 1984:21) en "onttooi" (Cloete 1999:613). Ook Viljoen (2000a:6) wys daarop dat die blik op die mens wat gegee word in Stockenström se jongste bundel, *Spesmase*, ontluisterend, maar tog ook deernisvol is.

Wanneer hierdie subjek in kommentare oor Stockenström se poësie aan die leser voorgehou word, is dit opvallend dat daar selde na 'n vroulike subjek verwys word, maar eerder op 'n neutrale wyse van die "mens" gepraat word. Tog is die vrou 'n prominente gegewe in Stockenström se oeuvre. Sy is deurlopend aanwesig in verskillende gedaantes – dikwels word sy as die aarde, die stad of die see uitgebeeld, en selfs as 'n boom of 'n skip gestalte gegee. Bredell (1979: 9) wys op die gedig "Almoeder" (p.47) uit *Vir die bysiende leser* waarin die aarde as 'n moeder voorgestel word "wat aan alles wat leef, geboorte gee en uiteindelik ook alles weer in haar skoot opneem". In "Ooskus" (p.40) uit *Spieël van water* word 'n bepaalde gebied as 'n vrou gepersonifiseer. Bredell (1979: 20) skryf dat die voorstelling van die Ooskus as 'n vrou, die verwagting skep "dat dit hier om 'n vrugbare gebied handel", maar dat die vrou se borste deur kanker verteer word (r.2-3), haar melk wegsypel in die grond (r.4) en haar "skaamte" (r.6), waaruit "'n vog van miere" (r.6) vloei, ook tekens van verrotting toon. Die vrou plant egter op paradoksale wyse juis voort deur middel van hierdie verrotting en die gebied word in reël 8 as 'n "pragtige vrugbare lyk" voorgehou. In "Die Kaap die stad" (p.31), ook uit *Spieël van water*, word Kaapstad as 'n "ou keloniedame" (r.1) beskryf. Die gedig wys as 't ware vooruit na die latere bundel, *Aan die Kaap geskryf*, waarin Kaapstad in die meerderheid gedigte as vroulik voorgehou word (Viljoen 2001:61). In "So bedees die vonkelende stad" (p.7) is sy die misbruikte vrou wat "ellende en luister" (r.2) geken het, terwyl sy in "Die stad se bors trek toe" (p.8), volgens Kannemeyer (1998:274), as "'n enigins smerige vrou met stinkende lyf" voorgestel word wat "met al haar 'aanplaksels' soos 'n prostituut" lyk. In die gedig "Die weggee van blare aan rukwind en nat" (p.39) uit dieselfde bundel word die stad beskryf as 'n vrou "in 'n bloese van rook" (r.2). Ook die see word in die bundel as 'n vrou voorgestel in gedigte soos "Ghoratsjoekwa klink en klap nie meer nie" (p.12), "Laat ek die see aanroep" (p.36) en "Die ononderbroke gesels van die see met die lug" (p.38). In aansluiting

by hierdie drie gedigte word die "vlae sproei" (r.6) in "Van die baie drenkelinge vertel die golwe" (p.37) beskryf as "bruide / seegebore skoon" (r.7-8). In "Vetsug" (p.54) uit *Vir die bysiende leser* en "Moeder en kind" (p.19) uit *Spieël van water* word bome as vroulik aan die leser voorgehou, terwyl 'n skip gestalte kry as "diensmeisie van die oop see" (r.2) in "Voor haar siel weet sy die baai van drie berge" (p.33) uit *Aan die Kaap geskryf*.

Naas die gedigte waarin geografiese gebiede en natuurverskynsels as vroulik gepersonifiseer word, is daar ook gedigte waarin die vrou eksplisiet aan bod kom. Anders as in die meeste resensies van haar vroeëre bundels waarin die gedigte oor vroue nie spesifiek uitgesonder word nie, vestig resensente van Stockenström se jongste bundel, *Spesmasse*, die aandag op die laaste nege gedigte "wat aspekte van die vrou tematiseer" (Pakendorf 2005). Viljoen (2000a:6) skryf: "Die bundel eindig met 'n aantal gedigte oor vroue, elk kosbaar en wetenskaplik op haar eie manier". Ook Malan (1999:7) verwys na die gedigte waarin "uiteenlopende vrouegestaltes" aangetref word en noem byna terloops dat soortgelyke portrette van vroue ook verspreid in vorige bundels voorkom. Hy noem as voorbeelde "Moedertjie-meisietjie" (p.17) uit *Vir die bysiende leser*, "Geskeide" (p.24) uit *Spieël van water* en "Dame in pelsjas" (p.28) uit *Van vergetelheid en van glans*. Malan (1999:7) skryf: "Uit dié voorgangers weet die leser al dat vroue in Stockenström se galery nie juis simpatiek afgeskilder word nie".

Watter gedaante die vrou ook al aanneem, die beeld wat van haar geskets word in Stockenström se oeuvre, is nie konvensioneel nie en daag as 't ware tradisionele norme van vrouwees uit. Binne die konteks van hierdie studie ontstaan die vraag watter afleidings gemaak kan word oor die konstruksie van vroulike subjektiwiteit in die Stockenström-oeuvre aan die hand van die wyse waarop die vrou in haar gedigte gestalte kry of beliggaam word. In die hoofstuk wat volg, sal daar dan ook spesifiek gekyk word na die voorstelling of representasie van die vroulike gestalte in Stockenström se werk.

Aangesien dit nie moontlik is om binne die beperkte omvang van 'n enkele hoofstuk 'n omvattende analise te doen van die velerlei wyses waarop vroulikheid in die Stockenström-oeuvre uitgebeeld word nie, sal daar, in 'n poging om vroulike subjektiwiteit in die Stockenström-oeuvre te belig, spesifiek gefokus word op enkele gedigte waarin die vrou self as sprekende subjek aan bod kom. Met "sprekende subjek" word daar in die eerste instansie bedoel dat daar 'n "ek-spreker" in die geselekteerde gedigte aan die woord is. In navolging van Kristeva (1980a:24) word die "sprekende subjek" egter ook beskou as die plek of posisie

van die voortdurende transformasie van taal. Soos reeds vroeër uitgewys, is Kristeva se "spreekende subjek" nie 'n afgeronde, samehangende eenheid nie. Verskillende, selfs teenstrydige impulse; liggaamlike, verdronge herinneringe; asook maatskaplike invloede speel voortdurend 'n rol in die konstruksie van hierdie subjek. By die gedig-analises sal hierdie en ander faktore wat bepalend is by die konstruksie van die "spreekende subjek" ook aan bod kom. 'n Bykomende betekenis wat aan die term "spreekende subjek" geheg word vir die doel van dié hoofstuk, is dat die ek-spreker ook die subjek, of die onderwerp van die geselekteerde gedigte moet wees. Dit gaan dus nie oor portrette van die vrou of beskrywings van natuurverskynsels wat die gedaante van 'n vrou aanneem soos vanuit die perspektief van die ek-spreker beskou nie, maar wel om die gestalte wat die "spreekende subjek" self in die gedigte aanneem. Die uitdrukking "gestalte aanneem" word gebruik om te dui op die beeld wat die subjek van haarself konstrueer en suggereer ook 'n bepaalde liggaamlikheid ("physicality") waarmee nie bedoel word dat dit in die geselekteerde gedigte uitsluitlik om die representasie of die uitbeelding van die biologiese liggaam gaan nie, hoewel die gestalte wat die vroulike subjek aanneem wel die biologiese liggaam mag insluit. Uit die wyse waarop die vroulike (spreekende) subjek gestalte gee aan haarself kan bepaalde afleidings oor die konstruksie van vroulike subjektiwiteit in dié gedigte gemaak word.

Anders as in die twee voorafgaande hoofstukke waar gedigte op tematiese gronde saam gegroep is (byvoorbeeld sprokies en mites in 2.2) of daar op 'n bepaalde bundel gefokus is vanweë die prominensie wat dit in 'n betrokke oeuvre geniet (byvoorbeeld Rousseau se *Taxa* in 3.2), kom die gedigte hieronder uit vier verskillende Stockenström-digbundels – chronologies opeenvolgend – naamlik *Vir die bysiende leser*, *Spieël van water*, *Monsterverse* en *Spesmasse*. Die bedoeling is om aan die hand van enkele gedigte wat versprei is deur die oeuvre 'n beeld te vorm van die verskillende gestaltes wat die vroulike ek-spreker in die oeuvre aanneem. Die gestaltes is uiteenlopend van aard, maar deurgaans afwykend en selfs grotesk.

4.1 Die gestalte(s) van die vroulike (spreekende) subjek: die vrou as "uiterste mens"

Soos dikwels die geval is in die talle Stockenström-gedigte waarin die vrou aan bod kom, word daar in "Dwaas met bril" (p.9), die eerste gedig van Stockenström se debuutbundel, 'n onkonvensionele beeld van die vrou aangetref en word die bestaande norme van vrouwees daardeur uitgedaag:

Dwaas met bril

Die verslae vrou in my bril se raam
vra ek beleefd om uit te klim.
Sy doen dit nie. Daarop
bêre ek die nuttige toestel in sy huisie.
Ek kis die vrou
telkens as sy met haar vinger
tekens trek oor my lense.

Wandel ek dan deur goudeurweefde strate
in akwamarynaande van mymering
wat my wasig omhul, wandel ek dan
in my eie wêreldjie
waarin kleure plets en biggel,
dis knus, dis goed, en ten minste my eie.
My medemens het sagte kontoere.

Ek gaan my bril vir spesiale geleenthede hou,
net wat welskape en vermaaklik is, beskou.
Maar knaend waar ek kyk, die vrou.
Sy sper haar kake oop,
wyer as God is Liefde en Waarheid.
Soos sprinkane haar wriemelende vingers. Sy stop
hulle in haar mond, en kners
om nie te skreeu, mompel,
vlerke, saagtandpote tussen die lippe.

Voor die blinkende kolle
wat my gesig tot perspektief dwing,
voor my vensters reg rondom
wat sonwarmte binnelaat,
beduie die vrou met my gebare.

Die wolke dryf soos rôe verby.
Die pienk kwal van die son betas
my glasverdieping met 'n sleepsel garedrade,
en in rooskwarts versteen
staan my kake oopgesper
in 'n skreeu:
glaslose diamant wat die glas
gillend sny.

Die titel van die gedig herinner met die eerste lees daarvan aan die kort beskrywende titels van skilderye in 'n kunsgalery, vergelyk byvoorbeeld titels soos "Girl with flowers" of "Man with raincoat". Die titel skep die verwagting by die leser dat daar 'n beskrywing van 'n dwaas met 'n bril volg. Die woord "bril" het assosiasies met die bundelitel, waarin daar verwys word na 'n "bysierende leser", iemand wat slegs met behulp van 'n bril akkuraat kan waarneem. Die

verwysing na "bril" in die titel en "my bril" in die eerste reël versterk die gedagte dat dit in die gedig, maar ook in die bundel wat deur hierdie gedig ingelei word, gaan oor waarneming en die representasie of beskrywing van dit wat waargeneem word.

Die beskrywing begin met die verwysing na "[d]ie verslae vrou in my bril se raam" wat die indruk skep dat die spreker in die gedig na 'n "verslae vrou" deur die bril kyk. Die woord "in" maak egter ook 'n ander betekenis moontlik, naamlik dat die spreker hier na haarself verwys. Sy dra die bril en is dus die vrou "in" die brilraam. Hierdie gedagte word versterk deur die lidwoord "die" wat suggereer dat die vrou om wie dit gaan, 'n spesifieke persoon is wat aan die spreker bekend is en nie maar "'n" vrou wat op enige onbekende persoon sou kon dui nie.

Die feit dat die vrou nie uitklim uit haar bril se raam, soos wat sy beleefd versoek word nie (r.2-3), bevestig die gedagte dat dit hier nie soseer gaan om die onwilligheid van 'n derde persoon om aan die spreker se wens te voldoen nie, maar eerder om haar perspektief op alles wat sy waarneem wat onveranderd bly terwyl sy die bril op het. Dit mag selfs wees dat die spreker letterlik 'n weerkaatsing van haarself in die binnekant van haar brillense sien terwyl sy dit op het en dat dit die rede is dat "die vrou in [haar] bril se raam" (r.1) nie uitklim op haar versoek nie, maar sigbaar bly in haar brillense tot sy "die nuttige toestel in sy huisie [bêre]" (r.4). Die woord "telkens" in reël 6 versterk die gedagte dat dit nie hier om 'n eenmalige onderonsie met 'n ander vrou gaan nie, aangesien "die vrou" gedurig haar verskyning maak wanneer die spreker in die gedig haar bril opsit.

Die gedagte dat "'n ego-alter-ego-verhouding" (Bredell 1979:11) hier ter sprake is, word verder versterk as dit in reël 17 blyk dat "die vrou" die spreker as 't ware agtervolg, byna soos 'n eie skaduwee (vergelyk "knaend waar ek kyk, die vrou"). Dat die spreker self met "die vrou" identifiseer, word bevestig as sy in die slotreël van strofe 4 sê "die vrou [beduie] met my gebare" en hierdie identifikasie dan as 't ware voltrek word in die laaste strofe van die gedig as "die vrou" volledig verdwyn en die spreker haarself beskryf met "kake oopgesper" (r.33). Die spreker in die gedig is dus tegelykertyd waarnemer en objek van haar eie waarneming wat 'n bepaalde verdeeldheid of fragmentasie van die vroulike subjek impliseer. Daar is reeds vroeër in die studie verwys na Kristeva se "divided, decentred, overdetermined and differential notion of the subject" (Moi 1994:152), sowel as Cixous (1974:389) se vermyding van "the single, stable, socializable subject". Binne die konteks van dié studie is

dit dus betekenisvol dat daar nie van 'n homogene, afgeronde, volledig kenbare subjek in hierdie gedig sprake is nie, aangesien die Franse feministe juis in gefragmenteerde, heterogene vroulike subjektiwiteit die potensiaal vir die subversie van die patriargale orde sien.

Die spreker in die gedig oefen 'n keuse uit om haar bril soms af te haal ten einde aan die harde werklikhede in die wêreld rondom haar te ontsnap. Haar verslaenheid in strofe 1 word hiermee verklaar as dit blyk dat dit wat sy met haar bril waarneem haar as 't ware ontugter. Indien "die vrou" wat "tekens trek oor [haar] lense" as iemand anders as die spreker self beskou word, sou die beeld wat geskets word letterlik daarop kon dui dat die spreker "die vrou" té duidelik deur haar bril waarneem; in teenstelling met wanneer sy nie haar bril op het nie, beleef sy dit asof "die vrou" te naby aan haar staan en as 't ware haar persoonlike ruimte binnedring. "Die vrou" se handgebare (waarvan daar eksplisiet in strofe 4 sprake is) word gesien as synde vlak voor die spreker se gesig sodat dit vir haar lyk asof "die vrou" tekens oor haar lense trek. Indien "die vrou" as die spreker self beskou word, sou dit bloot haar eie gebare kon wees wat, afhangende van die afstand tussen die bril en haar hande, deur die lense van die bril verwing word, sodat dit lyk asof haar hande nader aan haar oë is as wat werklik die geval is. 'n Bril vir bysiendheid is juis bedoel vir diegene wat nie oor langer afstande kan fokus nie en voorwerpe wat te na aan die oë gehou word, sal inderdaad deur die bril verwing word. Dit gaan binne die konteks van die gedig daarom dat die spreker onthuts is oor die byna superrealistiese beelde wat sy waarneem.

Met die wegbêre van haar bril "kis" sy ook "die vrou" (r.5), waaruit afgelei kan word dat sy aan haarself, of daardie deel van haarself wat te skerp ervaar, probeer ontkom. Sy verruil die werklikheid (soos deur haar bril waargeneem) vir haar "eie wêreldjie" (r.11), wat sy beskryf asof dit 'n "wasig[e]" (r.10) waterverfskildery is waarin kleure as 't ware deurmekaar vloei en nie duidelik afgebaken is binne vaste vorms nie (vergelyk "kleure plets en biggel" in reël 12), en waarin mense "sagte kontoere" (r.14) het. Bredell (1979:12) beskryf die beelde wat in dié strofe aangetref word as behorende tot "die stereotipe Utopia-siening". Die spreker se ingenomenheid met haar "eie wêreldjie" (r.11) blyk uit haar woorde "dis knus, dis goed" (r.13) wat, volgens Bredell (1979:12), herinner aan die wyse waarop God ná die Skepping sy tevredenheid daarmee te kenne gegee het.

In die derde strofe neem die spreker haar voor om haar bril slegs te dra met "spesiale geleentheid" (r.15) en net te kyk na dit wat perfek of "welskape en vermaaklik" (r.16) is. Hieruit blyk dit dat sy tot elke prys wil ontvlug aan die realiteite wat sy deur haar bril as bedreigend en afstootlik beleef en verdere konfrontasies met "die vrou" wil vermy. Dit is ironies dat die wending in die gedig onmiddellik ná hierdie voorneme in dieselfde strofe kom, as dit blyk dat die spreker ten spyte van haar besluit om slegs dit wat aangenaam voordoën deur haar bril te beskou, steeds nie van "die vrou" ontslae kan raak nie. Die beeld van "die vrou", of dan haarself wat hier aangetref word, kontrasteer met die beeld van die "verslae vrou" in die eerste reël. In die beskrywing wat volg, word 'n groteske vrou aan die leser voorgehou.

Die term "grotesque realism" word deur Bakhtin gebruik om binne die konteks van karnaval²⁵ te verwys na die oordrewe representasie van die liggaam wat veral daarop gerig was om die heersende religieuse orde in die Middeleeue uit te daag. Morris (1994:21) skryf oor die groteske liggaam:

Gargantuan size, huge protruberances, vast excretions and appetites are all represented in gross and exaggerated form. [...] The grotesque exaggeration of the body in carnivalesque forms, and especially the persistent emphasis upon the belly and genitals, mocks Medieval religious repudiation of the flesh.

Mary Russo (1986:219) skryf oor die funksie van die groteske, vroulike liggaam soos dit in karnavaleske tekste, maar ook elders in die letterkunde, aangetref word:

The grotesque body is the open, protruding, extended, secreting body, the body of becoming, process, and change. The grotesque body is opposed to the classical body, which is monumental, static, closed, and sleek, corresponding to the aspirations of bourgeois individualism ...

Hoewel die voorstelling van die vroulike liggaam in die Stockenström-gedig nie tipies is van die oordrewe geseksualiseerde, karnavaleske liggaam nie, kan dit wel as grotesk beskryf word in dié opsig dat die vroulike liggaam in die laaste drie strofes afstootlik word en oordrewe

²⁵ Die term "karnaval" word beskou as een van Bakhtin se mees invloedryke konsepte. Morris (1994:20) omskryf hierdie konsep soos Bakhtin dit gebruik as "[a] term for a social centrifugal force which opposes the centralizing imposition of the monologic word". Morris (1994:21) wys egter daarop dat die konsep "karnaval" nie as 'n onspesifieke anargistiese krag beskou moet word nie, maar eerder as 'n simboliese netwerk van konkrete sensuele vorme wat deur 'n eeue-oue tradisie van populêre feeste, seisoenale rituele en markpleinvertonings geakkumuleer het.

dimensies aanneem. Dit is veral "die vrou" se handgebare en haar mond wat sodanig verwring word dat die beeld van "die vrou" wat aan die leser voorgehou word nie meer voldoen aan dit wat tradisioneel binne die Westerse tradisie as esteties of "welskape" (r.16) beskou word nie: vergelyk "as sy met haar vinger / tekens trek oor my lense" (r.6-7); "Soos sprinkane haar wriemelende vingers" (r.20); "beduie die vrou met my gebare" (r.28); "Sy sper haar kake oop" (r.18); "Sy [...] mompel, / vlerke, saagtandpote tussen die lippe" (r.20-23) en "in rooskwarts versteen / staan my kake oopgesper / in 'n skreeu" (r.32-34). Daar sou dus geargumenteer kon word dat, in hierdie gedig, soos ook elders in Stockenström se oeuvre, die groteske beeld van die vrou tot die opheffing van statiese, konvensionele definisies van vrouwees lei.

Dat daar wegbeweeg word van die tradisionele siening van vrouwees, wil nie sê dat daar in "Dwaas met bril" gepoog word om 'n alternatiewe beeld tot stand te bring nie, maar eerder dat daar weg van enige vorm van definiëring beweeg word. Bakhtin (1984:26) sê in *Rabelais and His World* oor die groteske liggaam, "it [...] outgrows itself, transgresses its own limits" en ook in dié gedig suggereer die beskrywing van die vrou se kake wat oopgesper word "wyer as God is Liefde en Waarheid", dat hier van die oorskryding van grense sprake is. Dit is asof die Bybelse gegewe verteenwoordigend word van dit wat tradisioneel as ewig, vas en waar beskou word. Die vrou in die gedig (maar waarskynlik ook in die res van die bundel wat deur hierdie gedig ingelei word), neem meer as bloot konvensionele waarhede in (sy voer 'n ongewone handeling uit deur "haar wriemelende vingers" [r.20] in haar mond te stop) en verkry sodoende die potensiaal om ook meer as die gewoon alledaagse weer te gee (daar is "vlerke" en "saagtandpote" [r.23] tussen haar lippe wat sou kon suggereer dat sy as 't ware iets vreemds "oor haar lippe neem", iets anders voortbring as konvensionele taaluiting). Die fokus op die vrou se mond (vergelyk "kake", "mond", "kners", "skreeu", "mompel" en "lippe") het waarskynlik daarmee te doen dat dit gaan om die verwoording in taal van dit wat buite die rede en die rasonale denke geleë is en wat deur die wriemelende spinkaanvlerke en saagtandpote in haar mond vergestalt word. Sy moet op haar tande kners "om nie te skreeu" (r.22) nie, wat 'n aanduiding sou kon wees van die geweldige inspanning wat sy aan die dag moet lê om haarself nie totaal te buite te gaan in wat sy weergee nie. In die derde strofe lyk dit dus asof "die vrou", of die spreker, haar tot die uiterste inspan om binne die aanvaarbare norme of grense van "normaliteit" op te tree. Hoewel die skreeu, wat as 'n "irrasionele [en] onbeteuelde uitbarsting" (Bredell 1979:13) beskou sou kon word, in dié strofe nog onderdruk word, is dit opvallend dat die vrou in die gedig nie oorgaan tot rasonale taalgebruik nie, maar

steeds onverstaanbaar bly mompel. Die onverstaanbare gemompel, hoewel dit eintlik 'n onderdrukte skreeu is, sou as 'n vorm van verset teen die konvensies van die simboliese orde beskou kon word, juis vanweë die onsamehangendheid daarvan.

Uit strofe 4 blyk die verset van die spreker in die gedig, of "die vrou", teen "perspektief" (r.25) as sy beweer dat "die blinkende kolle" (r.24), wat dui op die bril waarna daar in die eerste reël verwys word, haar gesig tot perspektief "dwing" (r.25). Die woord "gesig" (r.25) sou hier kon dui op haar vermoë om te sien, maar kan ook beteken dat, wanneer sy na haarself kyk – byvoorbeeld in 'n spieël of selfs in die weerkaatsing van haar brillense soos vroeër gesuggereer is – sy haar eie gelaat duideliker sien as gevolg van die bril wat sy op het. Die verklaring strook met die gedagte dat sy nie van haar eie groteske beeld kan ontsnap nie. Wanneer sy haar bril op het en dus die realiteite om haar skerp en helder waarneem, is dit asof sy haar bewus word van haar vrouwees wat beteken om die "ander" of anders te wees binne die patriargale bestel waarin sy haar bevind. Deur haar bril wat die wêreld om haar in perspektief plaas, sien sy ook met groter duidelikheid dat sy nie inpas of konformeer nie – in vergelyking met "wat welskape en vermaaklik" (r.16) is, lyk sy grotesk.

Met hierdie sigbaarwording van haar vroulike subjektiwiteit kom "die vrou" tot die gewaarwording dat dié soort vrouwees wat nie konformeer tot die Wet van die Vader²⁶ nie, binne die konteks van die patriargale bestel dwaasheid is. Bredell (1979:11) wys ook daarop dat die woord "dwaas" in die gedigtitel die figuurlike betekenis van die woord "bysiende" aktiveer, sodat dit die konnotasie verkry van "dom" of "kortsigtig wees". Die wisselwerking tussen bundel- en gedigtitel roep dus, naas die persoon wat 'n gesigsgebrek het, ook iemand met gebrekkige insig voor die gees. Die suggestie sou kon wees dat die spreker as dwaas beskou word in dié sin dat sy nie konvensionele sienings of perspektiewe aanhang nie, maar ten spyte van haar bril steeds anders kyk en dikwels meer as bloot die voor die hand liggende raaksien. Selfs met die bril op bly sy dwaas en behou sy 'n mate van "bysiendheid" wat, naas die letterlike en figuurlike betekenis daarvan, soos deur Bredell uitgewys, ook die betekenis het van: die vermoë besit om meer te sien, om dinge by te sien wat nie met die eerste oogopslag sigbaar is nie. Die titel van die gedig sou kon suggereer dat "die vrou" se dwaasheid juis daarin geleë is om te dink dat sy met haar bril selektief sou kon kyk. Die bundeltitel spesifiseer dat die bundel spesifiek geskryf is "vir die bysiende leser" en dit sou

²⁶ Binne die konteks van hierdie analise dui die Wet van die Vader nie net op Lacan se "Law of the Father" waarna daar vroeër in die studie verwys word nie, maar sou dit ook, vanweë die verwysing na "God is Liefde en Waarheid" (r.19) in die gedig, 'n religieuse konnotasie kon hê.

dus dwaas wees om te dink dat die inhoud tot eenduidigheid en heldere perspektief gereduseer kan word. Daar sou beweer kon word dat die bundeltitel as 't ware om 'n leesstrategie vra wat, soos die hermeneutiek van suspisie, daarop gerig is om meer as bloot die voor die hand liggende betekenismoontlikhede te ontgin.

Dit wil ook voorkom asof die spreker in die laaste strofe steeds haar bril op het. Haar waarnemings van die wolke wat "soos r \hat{o} e" (r.29) verby dryf en die son wat sy as 'n "pienk kwal [...] met 'n sleepsels garingdrade" (r.30-31) beskryf, kontrasteer met die beelde van haar "eie wêreldjie" (r.11) en is 'n voortsetting van die groteske beeld van haarself. Dit lyk dan ook asof sy haar in die private ruimte van 'n soort glashuis of konservatorium bevind met "vensters reg rondom / wat sonwarmte binnelaat" (r.26-27) en 'n "glasverdieping" (r.31) of -plafon. Die besitlike voornaamwoord "my" in beide die derde en die vierde strofe dui daarop dat sy haar in haar eie omgewing bevind. Die verwagting word geskep dat sy dalk hier, soos vroeër in haar "eie wêreldjie" (r.11), ontslae sal wees van "die vrou". Sy sien "die vrou" of die verwronge beeld van haarself ("die vrou [beduie] met my gebare" sê sy in reël 28) egter steeds "voor [haar] vensters reg rondom" (r.26). Die "vensters" is hier as 't ware 'n voortsetting van die brilgegewe. Dit is byna asof die groteske beeld wat sy aanvanklik slegs deur haar bril waargeneem het nou in elke venster reg rondom haar herhaal word (soos tipies gebeur as 'n mens in die middel van 'n vertrek sou staan met spieëls of weerkaatsende vensters reg rondom). Die beeld wat sy waarneem, is letterlik meervoudig en sluit aan by die gedagte dat 'n subversiewe vroulike subjek, volgens die Franse feministe, nie enkelvoudig of homogeen is nie, maar in die teken staan van pluraliteit en as sodanig enige vorm van beelding of representasie weerstaan.

Dit wil dan ook lyk asof die spreker in die laaste instansie alle afbeeldings of weerkaatsings van "die vrou" of haarself vernietig as sy haar kake oopsper "in 'n skreeu" (r.34) wat die "glas" (r.25) (van haar bril, die vensters en die glasverdieping) stukkend breek, of "sny" (r.26). Sy beskryf haar skreeu as 'n "glaslose diamant" (r.35) wat daarop sinspeel dat die geluid so hard soos 'n diamant is (vergelyk ook die verwysing na verstening in reël 32), hard genoeg om glas mee te sny. Die byvoeglike naamwoord "glaslose" (r.35) sou 'n sinspeling op die vernietiging van alle moontlikhede tot weerkaatsing kon wees, maar ook op die suiwerheid van die diamant kon dui – 'n diamant van glas (wat dus nie werklik 'n diamant is nie, maar 'n namaaksel) is nie hard genoeg om glas te sny nie.

Die beeld van 'n skreeuende vrou²⁷ het ook konnotasies van histerie, soos wat dit algemeen in Afrikaans verstaan word as onbeheersde emosionaliteit. Binne die konteks van die studie het dit ook assosiasies met die Freudiaanse beskouing van histerie as 'n neurologiese toestand of stoornis wat veral by vroue voorkom. Die gedragstoornisse en taaluitinge wat met histerie gepaard gaan, kan juis beskou word as die wyse waarop histeriese vroue dít probeer kommunikeer wat nie in konvensionele taal uitgedruk kan word nie. Die skreeu, wat in die gedig aanvanklik met groot moeite onderdruk word en in 'n onsamehangende gemompel oorgaan, maar uiteindelik tog losbreek uit die vrou se oopgesperde kake (die "rooskwarts" in reël 32 sou, naas die assosiasie wat dit met die pienk kleur van die son het, letterlik op die kleur van die binnekant van haar keel en mond kon dui), sou 'n tipiese voorbeeld wees van 'n taaluiting wat buite die simboliese orde bestaan en die vrou in staat stel om die grense van taal te oorskry. Hierdie gedagte strook met Kristeva se siening dat taaluitinge wat buite die simboliese orde bestaan, uit die presimboliese of semiotiese fase van nabyheid aan die moeder se liggaam ontstaan en die potensiaal het om instrumenteel te wees in die ondermyning van die patriargale orde.

In "Dwaas met bril" word "die vrou" gekonfronteer met haar andersheid as vrou wat binne die konteks van die patriargale bestel afwykend of grotesk vertoon. Die bril wat as hulpmiddel van die rasonale mediese wetenskap perspektief moes bring, word op paradoksale wyse instrumenteel in "die vrou" se gewaarwording van haar vroulike subjektiwiteit as verwronge in die oë van die gemeenskap. Met haar laaste skreeu vernietig sy die bril en die glashuis, en betree sy as 't ware 'n domein buite die simboliese orde waar sy die subversiewe potensiaal van haar groteske vroulikheid vir haarself kan toe-eien.

In dieselfde bundel word die gedig "Gesertifiseer" (p.16) aangetref waarin daar, soos in "Dwaas met bril", ook 'n ek-spreker aan die woord is wat 'n keuse uitoefen teen normaliteit (waaronder die voldoening aan gestelde norme verstaan word) en rasionaliteit. By die analise van hierdie gedig sal daar ook aangevoer word dat die ek-spreker, soos in die voorafgaande gedig, 'n vroulike subjek is en dat haar liggaam (en ook haar psige) die terrein van subversie word waardeur sy die heersende patriargale bestel ondermyn, asook die waardes wat hierdie bestel propageer.

²⁷ Hierdie beeld van die skreeuende vrou herinner aan die bekende skildery van Edvard Munch (1863-1944) *The Scream* wat hy in 1893 geskilder het na aanleiding van 'n bloedstollende gil wat hy in die strate van Berlyn gehoor het (Costantino 1994:6; 18).

Gesertifiseer

Ek kan genoeg gloeilampies koop om al
my vertrekke lewenslank te belig,
maar ek verkies die skemer en skemermense
wat voor die droom van dromend lewe swig.

Ek kan 'n absoluut betroubare fisiologiese hartklep
aanskaf, gemaak van polipropileen,
maar liefs lewe ek hortend en hinkepink,
afwykend stug, totdat die harde reën

die huise van die laaste eeu smelt,
totdat taal in al sy uitinge verval.
As mens, tot pyn in staat, wil ek leef,
die uiterste mens, gesertifiseer mal.

By die lees van hierdie gedig is dit opvallend dat die eerste woorde van die eerste twee strofes presies dieselfde is, naamlik "Ek kan". Die modale hulpwerkwoord "kan" suggereer in beide strofes 'n bepaalde moontlikheid wat deur die spreker uitgeoefen sou kon word, maar in die derde reël van elke strofe word hierdie suggesties telkens verwerp met die woorde: "maar ek verkies" (r.3) en "maar liefs" (r.7) onderskeidelik. Daar word dus in beide strofes 'n teenstelling aangetref tussen dit wat vir die spreker as 'n opsie voorgehou word en die keuse wat sy uiteindelik daarteen uitoefen.

In die eerste strofe van die gedig oefen die spreker 'n keuse uit teen die rasonale werklikheid ten gunste van 'n alternatiewe bestaan buite die rasonale denke. Die verwysing na "gloeilampies" in reël 1 verteenwoordig die helderheid van die rasonale denke – soos dikwels ook in strokiesprente die geval is in 'n situasie waar 'n karakter 'n blink gedagte ("bright idea") kry. Die verwysing na lig in die tweede reël vind aansluiting by dié gedagte, maar het ook die bykomende assosiasie met waarheid, soos wat dit byvoorbeeld in die Bybel aangetref word. As sodanig sluit dit aan by die gedig "Dwaas met bril" waar God as Waarheid in die derde strofe verteenwoordigend word van dié sekerhede wat vas staan deur die eeue heen en wat nie bevraagteken (mag) word nie. Die spreker verwerp egter hierdie verligte bestaan, ten gunste van "die skemer en skemermense" (r.3) wat herinner aan strofe 2 van "Dwaas met bril" waarin die spreker 'n voorkeur toon vir "akwamarynaande van mymering wat [haar] wasig omhul, [...] waarin kleure plets en biggel". Ook "droom" en "dromend lewe"²⁸ (r.4) dra by tot die

²⁸ Die gedagte van "dromend lewe" vind aansluiting by 'n gedig soos "Twee kleuters in die Vondelpark" (p.64) uit die bundel *Balans* (1962) van Elisabeth Eybers waarin sy 'n kleuter se verwondering oor die lewe kontrasteer met dit wat sy as volwasse vrou sal word, naamlik 'n "druk slagvaardige mevrou/met 'n allure van dít-is-soos-dit-is". Spies (1999:23) wys daarop dat daar verskeie teenstellings in hierdie gedig geïmpliseer word, onder andere ook die teenstelling tussen droom en werklikheid.

beeld van 'n wêreld wat buite die strak, helder beligte, rasionele werklikheid bestaan. Deurdat die spreker "swig" voor die droomwêreld, sou daar beweer kon word dat sy hunker na iets anders as dit wat objektief waarneembaar is en deel uitmaak van die rasionele werklikheid wat met die rede omvat en in taal uitgedruk kan word. Dit is asof die spreker in die gedig die simboliese orde afwys wat met rasionele denke verband hou, en hunker na 'n bestaan wat nie so klinkklaar en helder gedefinieer is nie.

In die tweede strofe kom die wetenskap ter sprake. Die beskrywing van die "fisiologiese hartklep" as "absoluut" betroubaar (r.5) sinspeel op die mediese wetenskap se strewe na onfeilbaarheid en akkuraatheid. Die woord "polipropileen" (r.2) is 'n wetenskaplike term wat die sfeer van die mediese wetenskap verder oproep. Aangesien dit na 'n sinteties vervaardigde stof verwys, lê dit terselfdertyd klem op die kunsmatigheid of nagmaaktheid onderliggend aan "die ideale bestaan" wat deur die empiriese wetenskap bepaal word. Ook die wetenskap word dus deur die spreker verwerp, ironies genoeg ten gunste van 'n afwykende of groteske bestaan van "hortend en hinkepink" (r.7) lewe. Hier maak die spreker 'n doelbewuste keuse teen 'n liggaam wat perfek funksioneer danksy 'n "absoluut betroubare fisiologiese hartklep" (r.5), en verkies sy 'n "swak" liggaam wat nie kunsmatig perfek is nie. Soos in die vorige gedig word die grense van konvensie oorskry en die reëls oortree van wat as algemeen aanvaarbare gedrag beskou word. Die spreker verkies om nie deel te neem aan die manlik rasionele strewe na volmaaktheid wat met elke nuwe uitvindsel deur die wetenskap en tegnologie 'n groter moontlikheid word nie. Sy wyk af van die norm wat voorskryf dat die mens sigself op elke moontlike manier moet probeer verbeter, al sou dit ironies genoeg 'n minder "normale" bestaan tot gevolg hê.

In die laaste strofe gee sy te kenne dat sy hierdie lewe sal volhou, totdat die "huise van die laaste eeu smelt" (r.9). Die "laaste eeu" verwys hier waarskynlik na die einde van die tyd, terwyl die "huise" verteenwoordigend sou kon wees van wat as vas en onveranderlik beskou word. Dit is die vestings of strukture waarbinne die status quo bewaar word. In reël 10 gee die spreker te kenne dat, wanneer die huise smelt, ook "taal in al sy uitinge [sal] verval". Taal word dus ook beskou as behorende tot die rasionele bestel wat, volgens die spreker, aan die einde van die tyd sal verbygaan. Hierdie gedagte strook met die Franse feministe se siening dat die patriargie in konvensionele taal tot uitdrukking gebring word en terselfdertyd deur taal in stand gehou word. Die spreker gee in die slotreëls te kenne dat sy dié rasionele orde verwerp en verkies om as "uiterste mens" te leef, al sou sy deur die samelewing as mal gesertifiseer word. Die woord "uiterste" sou kon suggereer dat die spreker 'n keuse maak om

so volledig moontlik mens te wees, maar dit sou ook kon beteken dat die spreker die grense van menswees sodanig verskuif dat sy haarself in 'n gemarginaliseerde posisie bevind – so ekstreem en ver verwyderd van wat as die norm vir menswees beskou word, dat sy as mal gesertifiseer word.

Dit is opvallend dat daar nie eksplisiet in hierdie gedig van vrouwees sprake is nie, en dat die spreker as "mens" aan die leser voorgehou word en nie as "vrou" nie. Tog sou 'n mens kon beweer dat daar 'n vroulike subjek aan die woord is. Die feit dat daar in die eerste gedig van hierdie bundel 'n vroulike ek-spreker aan die woord is, sou kon suggereer dat die bundel as geheel vanuit die perspektief van 'n vroulike subjek weergegee word. Ook die spreker se hunkering na "dromend lewe" (r.4) en haar implisiete verwerping van die simboliese orde sou haar vroulikheid kon verrai. Soos by Cussons, het die verwysing na die "droom" (r.4) ook assosiasies met die onbewuste. Daar is reeds vroeër aangetoon dat die pre-Oedipale fase van eenheid met die moeder se liggaam in die psigoanalise van Freud met die onbewuste in verband gebring word. As sodanig beskou, sou die spreker se hunkering na "dromend lewe" (r.4) vertolk kon word as 'n verlange na, wat Kristeva noem, die semiotiese eenheid met die moeder se liggaam. Dit is die Wet van die Vader wat bepaal dat die begeerte na eenheid met die moeder onderdruk moet word deur die verwerping van taal, of die toetrede tot die simboliese orde. Met die spreker se verwerping van die rasonale denke en die wetenskap wat beide met die simboliese orde in verband gebring kan word, identifiseer sy haar as 't ware as 'n subversiewe vroulike subjek. Soos reeds vroeër aangetoon, word die vrou, volgens Kristeva, getransformeer tot 'n revolusionêre subjek wanneer sy 'n positiewe posisie inneem teenoor die semiotiese of die pre-Oedipale verhouding tot die moeder se liggaam (Braidotti 1991:229).

Die rede vir die verswyging van die spreker se vroulikheid sou ook daarin geleë kon wees dat sy die plek van die "ander" verwerp. Hierdie plek word deur die patriargie aan die vrou toegesê omdat sy verskil van die man wat binne die patriargale bestel as die norm vir menswees beskou word. Moi (1994:133) skryf oor die Franse feministe se teoretisering van die vrou as "ander":

Woman is not only the Other, as Simone de Beauvoir discovered, but is quite specifically *man's* Other: his negative or mirror-image. This is why Irigaray claims that patriarchal discourse situates woman *outside* representation: she is absence,

negativity, the dark continent, or at best lesser than man. In patriarchal culture the feminine as such [...] is repressed; it returns only in its "acceptable" form as man's [...] Other.

Deurdat die spreker rebelleer teen die strukture van "huise" (r.9) en "taal" (r.10) wat vaste betekenis, wetenskaplike waarhede, rasonale denke en dus ook die simboliese orde verteenwoordig, verwerp sy die patriargale bestel en weier sy as 't ware die plek van die "ander". Moi (1994:133) skryf:

Caught in the specular logic of patriarchy, woman can choose either to remain silent, producing incomprehensible babble (any utterance that falls outside the logic of the same will by definition be incomprehensible to the male master discourse), or to *enact* the specular representation of herself as a lesser male.

Omdat vroulike subjektiwiteit nie binne die simboliese orde tot uitdrukking gebring kan word nie, bly dit onsêbaar. Daar sou dus geargumenteer kon word dat die woord "vrou" juis onvanpas sou wees binne die konteks van hierdie gedig, omdat dit die posisie sou benoem wat deur die patriargie aan die spreker toegeken word. Russo (1986:223-224) skryf: "Femininity is a mask which masks nonidentity". Dat hier 'n subversiewe vroulike subjek aan die woord is, sou juis blyk uit die feit dat sy nie die masker van vroulikheid opsit nie en haarself nie in die destruktiwe binêre man-vrou-opposisie plaas nie. Die keuse wat sy uitoefen teen representasie binne die simboliese orde word egter binne die patriargale bestel as irrasioneel en onverstaanbaar beskou en sy word gevolglik as mal gesertifiseer.

Die woord "sertifiseer" dra reeds op sigself die betekenis van "wettiglik kranksinnig verklaar" (*Nasionale woordeboek* 1987) waardeur te kenne gegee word dat die heersende bestel 'n rol speel in die posisie waarin die spreker haarself bevind. Hier, soos by Cussons en Rousseau, word Gilbert en Gubar se *The Madwoman in the Attic* (1979) onwillekeurig voor die gees geroep. Soos die negentiende-eeuse vroueskrywers oor wie Gilbert en Gubar (2000:79) dit het, word die spreker as mal beskou omdat sy nie aan die norme van rasionaliteit voldoen wat die patriargale bestel voorhou nie. Deurdat sy verkies om as gemarginaliseerde (vrou)mens op die grense van die patriargale orde te leef, kies sy ook om deur dieselfde orde bestempel te word as kranksinnig, dit wat buite sin of rede bestaan. Die woord "sertifiseer" het ook die betekenis van "verklaar"; terugskouend sou die titel van die gedig daarop kon dui dat dit wat

volg, naamlik die gedig in die geheel gesien, 'n verklaring deur die spreker is van die keuse wat sy uitoefen vir 'n groteske bestaan van "hortend en hinkepink" (r.7) lewe waardeur sy die patriargie ondermyn.

4.2 Die gestalte(s) van die vroulike (sprekende) subjek: die "monsteragtige" vrou

Dit is nie net in Stockenström se debuutbundel dat die ek-spreker haarself as afwykend voorhou ten einde haar posisie as vroulike subjek binne die patriargale bestel te artikuleer nie. In "Proefmens" (p.12) uit *Spieël van water* neem die spreker 'n byna monsteragtige gestalte aan.

Proefmens

My kop het die witbaadjies met elektrodes gespek.
Ek het drade vir hare en nou vermoed ek
ek lyk 'n spektakel, 'n regte Antjie Somers.

Met die aap in die ruimtetuig voel ek my
solidêr, met alle ape voel ek my solidêr.
Ek stig 'n vakbond met die aap in die tuig,

Weier om te eet, of om water te drink.
Vir voedsel wat hul aandra, programmaties,
skud ek swaar en swarmoedig my bedrade kop

en byt my smal, blou naels tot op die wortel.
Aapsalig lê ek op my sterfbed en grinnik,
my rubberhare sissend om my skedel,

soos 'n wafferse Medusa, maar buite die mite
en magteloos buitendien op die hoë tafel,
omring deur gemaskerde manne van die tegnologie.

In hierdie gedig hou die spreker haar voor as uitgelewer aan die "witbaadjies" (r.1) wat in die slotreël geïdentifiseer word as die "gemaskerde manne van die tegnologie". Teenoor dié manne wat kennelik verteenwoordigend van die rasonale wetenskap is, hou sy haarself voor as 'n "spektakel" (r.3), 'n woord wat daarop dui dat sy op een of ander wyse vreemd of potsierlik daar uitsien, en ook 'n waarnemer impliseer. Die woord "spektakel" het assosiasies met die woord "bril" wat binne die konteks van die Stockenström-oeuvre as 'n "gelaaide" woord beskou sou kon word, veral as haar debuutbundel en die openingsgedig "Dwaas met bril" wat haar oeuvre in die geheel inlei, in gedagte gehou word. In Engels word "spectacle",

onder andere, verklaar as "a sight" (*Chambers English Dictionary* 1988). Dit gaan dus nie net daaroor dat die spreker in die gedig die objek van waarneming word nie, maar ook dat haar voorkoms die grense van aanvaarbaarheid oorskry. Russo (1986:213) skryf:

Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger. The danger was of an exposure. [...] For a woman, making a spectacle out of herself had more to do with a kind of inadvertency and loss of boundaries.

Hoewel die spreker in die gedig nog nie in hierdie stadium die gestalte van 'n vrou aanneem nie, suggereer die eksplisiete teenstelling tussen die "witbaadjies" wat later die "manne" word en die spreker as "spektakel", 'n bepaalde magsverhouding wat tipies is van die hiërargiese man-vrou-opposisie waarbinne die vrou telkens die passiewe en magtelose rol vervul (Cixous 1986c:91). Die teenstelling laat dus 'n sterk vermoede by die leser ontstaan dat die spreker in die gedig wel 'n vroulike subjek is.

In reël 3 vergelyk die spreker haar met Antjie Somers. Dit is betekenisvol dat dié vreesaanjaende figuur uit die Afrikaanse folklore 'n man was in die gedaante van 'n vrou en met die naam "Antjie" wat 'n tipiese vrouenaam is. Natalie Davis (1999:162) beskryf die wyse waarop karnaval en die beeld van die karnavaleske vrou die potensiaal het om die bestaande sosiale strukture te ondermyn, maar terselfdertyd te herbevestig. Sy (1999:175) gebruik, onder andere, as voorbeeld die Wiltshire-betogings van 1641, waartydens 'n groep oproerige mans in 'n optog deur die strate gelei is deur manlike transvestiete wat hulself Lady Skimmington²⁹ genoem het. Die status quo word ondermyn deur die groep mans se ongehoorde optrede (volgens die heersende patriargale bestel) wanneer hulle vroueklere aantrek en daarmee in die openbaar verskyn. Die feit dat die karnavaleske "vrou" hulle tydens die Lady Skimmington-optog voordoen as die stereotipe streng, byna aggressiewe vrou agter wie se rokspante die man kan skuil, versterk egter, volgens Russo (1986:216), die bestaande orde deurdat dit vrouehaat aanwakker. Lady Skimmington word bespotlik omdat sy die mees veragtelike eienskappe van die "sterk" vrou verteenwoordig. Die vrou se onderdanige posisie in die samelewing word beklemtoon deur dié maskerade van magsruiling tussen man en vrou. Ook Morris (1994:23) wys daarop dat karnavaleske bespotting deur die eeue heen nie altyd slegs op magsfigure gerig was nie, maar dat die gemarginaliseerdes in die samelewing, soos vroue, Jode en homoseksuele, ook dikwels die slagoffers van rituele straf

²⁹ 'n "Skimmington" is 'n rit deur die strate waartydens daar die spot gedryf word met 'n man wat deur sy vrou oordonder word. Die naam is afgelei van "skimming ladle" wat 'n lepel was waarmee 'n kwaai vrou haar man 'n afranseling sou kon gee (Russo 1986:216).

gemaak is. Braidotti (1991:123) beskryf "gender-bending" as 'n simptoom van die postmodernisme en sien transvestitisme, anders as Russo, juis as 'n vervaging van gender-grense. Sy sien egter nie die sogenaamde "Tootsie-sindroom" as 'n positiewe ontwikkeling nie. Braidotti (1991:122) skryf:

This desire for a new neutrality or multiplicity is certainly not gratuitous: at the precise historical moment when women start to speak in their own name, and to articulate their particular relation to discourse and theoretical production, it is no accident that male thinkers appropriate their language and begin to women-speak, to speak 'as' women themselves. Instead of accepting women's right to speak in their own name [...]; and instead of accepting that there are more and more women who assert the everyday reality of their lives as the affirmation of sexual difference, the advocates of the "becoming-woman" seem to me to try to cover up their voices by speaking louder and faster. Once again, women's discourses and practices, and their specific relation to the symbolic run the risk of being occulted, before they have even been completely expressed.

Uit bogenoemde standpunte oor mans wat die gestalte van 'n vrou aanneem, blyk dit dat die funksie van die Antjie Somers-figuur in "Proefmens" nie eenduidig is nie. Om die saak verder te kompliseer, sou die vraag ook gevra kon word, wat die ondermynende potensiaal van 'n vrou in die gedaante van 'n mitiese vrouefiguur soos Antjie Somers sal wees, in teenstelling met 'n man wat die gedaante van 'n vrou aanneem. Russo (1986:216) verwys na "the contemporary 'straight' drag of college boys in the amateur theatricals of elite universities" as 'n voorbeeld van "sanctioned play for men". Sy maak die bewering dat, terwyl dit vir mans geoorloof is om tydens 'n karnaval vroueklere aan te trek ter wille van die komiese effek daarvan, dieselfde gedragspel vir vroue, naamlik "to put on 'the feminine'" deur byvoorbeeld hul vroulikheid op een of ander wyse te oordryf, altyd die risiko van selfveragting inhou. Wanneer die spreker in die gedig haarself dus as Antjie Somers voorhou, wanneer sy as vrou die gedaante van hierdie gevreesde man in vroueklere aanneem, sou daar geagumenteer kon word dat die betekenis en effektiwiteit van die beeld as 't ware verlore gaan. Die Antjie Somers-figuur in reël 3 word gereduseer tot "spektakel" en verloor as 't ware die ander konnotasies wat binne die folklore daaraan 'n mitiese karakter gegee het.

In die laaste strofe word die beeld van die spreker as "spektakel" versterk en verkry die gestalte wat sy aanneem, 'n groteske dimensie wanneer sy, soos die spreker in Cussons se

"Vrou" wat vroeër in die studie bespreek is, haarself vergelyk met die Medusa, 'n monsteragtige vrou uit die Griekse mitologie. Hier identifiseer die spreker ook vir die eerste keer eksplisiet met 'n vrouefiguur (indien 'n mens aanneem dat Antjie Somers nie as 'n vroulike figuur beskou kan word nie) en word die vermoede bevestig dat sy inderdaad vroulik is. Haar "bedrade kop" (r.9) en die verwysing na "rubberhare sissend om [haar] skedel" (r.12) sluit aan by die monsteragtige beeld van die Medusa wat sissende slange vir hare gehad het. Dit is betekenisvol dat sy in die slotstrofe egter te kenne gee dat sy "buite die mite / en magteloos buitendien" is. Volgens die Griekse mite kon geen mens reguit na die Medusa kyk nie, aangesien dit hulle dood sou veroorsaak. Hier is die Medusa-figuur egter uitgelewer aan die blik ("the gaze") van die gemaskerde manne. Moi (1994:134) wys daarop dat die blik, oftewel "the gaze", 'n Freudiaanse konsep is wat dui op 'n falliese aktiwiteit wat weer verbind kan word aan die sadistiese begeerte om 'n objek te bemeester. Sy (1994:134) skryf: "As long as the master's scopophilia (i.e. 'love of looking') remains satisfied, his domination is secure". Die spreker in die gedig is op haar "sterfbed" (r.11), terwyl die manne haar "omring" om haar te observeer. Die feit dat hulle as gemasker aan die leser voorgehou word, dui daarop dat hulle vir die spreker verberg bly – sy sien hulle nie; sy beskik nie oor die vermoë om hulle op haar beurt waar te neem nie. Die mag van die blik word haar dus ontnem.

In hierdie gedig is die beeld van die groteske of monsteragtige vrou nie 'n revolusionêre beeld wat deur die spreker aangegryp word om die patriargale orde te ondermyn nie. Anders as die Medusa in Cixous se teks "*Le Rire de la Méduse*" (1975) ("The Laugh of the Medusa") waarin dié mitiese vrouefiguur, wat ook simbool vir die vroulike geslagsorgaan³⁰ is, gestalte gee aan die potensiaal waarvoor vroue (en die vroulike liggaam) beskik om die patriargale orde uit te daag, word die spreker 'n karikatuur wat as 'n kuriositeit deur die manne bestudeer en geobjektifeer word. As sodanig word sy as 't ware 'n soort Sarah Baartmann-figuur³¹. Hierdie Hottentotvrou is in die laat agtiende eeu deur 'n Britse skeepsdokter "ontdek" wat haar saam met hom na Engeland geneem en haar ten toon gestel het as die "Hottentot-Venus"

³⁰ Cixous se essay "*Le Rire de la Méduse*" (1975) kan gelees word as 'n reaksie op Freud (1931b:273) se vroeëre teks "Medusa's Head" waarin die kop van die Medusa verteenwoordigend word van die vroulike geslagsorgaan. Die vrees vir die Medusa word deur Freud gelykgestel aan die vrees vir kastrasie wat in die jong seun ontken word by die aanskoue van die (moeder se) vroulike geslag.

³¹ Sarah Baartman is in 1815 in Parys oorlede. Nadat daar 'n gipsafdruk van haar liggaam gemaak is, het die Franse wetenskaplike Georges Cuvier haar brein en genitalieë gepreserveer en in bottels in die *Musee de l'Homme* in Parys uitgestal. In 1994 het die president van Suid-Afrika, Nelson Mandela, voorgestel dat haar liggaamsreste teruggebring word na haar geboorteland. Dit het die Franse regering agt jaar geneem om 'n wetsontwerp goed te keur waardeur toestemming verleen is dat haar reste teruggebring mag word na Kaapstad. Sy is op 9 Augustus 2002, wat ook Nasionale Vrouedag is, in die Gamtoosriviervallei in die Oos-Kaap begrawe (Davie 2002).

vanweë haar buitengewoon groot agterstewe en genitalieë. Sy is nie net as 'n curiositeit aan die publiek voorgehou nie, maar is ook deur wetenskaplikes bestudeer wat haar, onder andere, as 'n vroulike voorbeeld van die laagste menslike spesie met die oerangoetang vergelyk het (Gilman 1985:85).

In die gedig tref die spreker 'n soortgelyke parallel tussen haarself en "die aap in die ruimtetuig" (r.4), en ook tussen haarself en "alle ape", waarmee sy haar om verskeie redes "solidêr" (r.5) voel. Ape word dikwels as proefdiere gebruik, soos wat die geval is wanneer daar in laboratoria op ape geëksperimenteer word en wanneer 'n aap in 'n ruimtetuig die onbekende ingestuur word. Soos die titel ook aandui, beskou die spreker in die gedig haarself as 'n "proefmens", vanweë die feit dat sy uitgelewer is aan die "witbaadjies", oftewel die "manne van die tegnologie". Ape word ook tipies in 'n dieretuin of sirkus aangehou met die uitsluitlike doel om hulle ten toon te stel. Dikwels word daar van die sirkusape, soos ook van die spreker in die gedig, 'n spektakel gemaak deurdat hulle byvoorbeeld snaaks aangetrek word. Die spreker se identifisering met die aap gaan so ver dat sy haar naels beskryf as "smal, blou naels" (r.10) wat bydra tot die groteske beeld wat reeds met die verwysing na Antjie Somers (r.3) en die Medusa in die laaste strofe van haar gegee word.

Vir 'n oomblik lyk dit asof die spreker haar vernet teen die degraderende situasie waarin sy haar bevind as sy in reël 6 sê dat sy "'n vakbond met die aap in die tuig" (r.3) stig en dus suggereer dat sy op bepaalde regte wil aandring. Ook haar weiering om te eet of te drink (r.7) sou as 'n vorm van protes beskou kon word vanweë die assosiasie wat dit oproep met politieke gevangenes wat soms op eetstakings gaan ten einde die bestel waaraan hulle onderwerp word te manipuleer.

Die woord "aap" het egter ook 'n konnotasie met onnoselheid en word gesê van iemand wat dom optree. Die neologisme "aapsalig" (r.11) roep hierdie betekenis op en suggereer dat sy, soos 'n aap waarop geëksperimenteer word, byna te dom is om te besef wat met haar aan die gebeur is. Die gedagte word versterk deur die feit dat die spreker op haar "sterfbed [lê] en grinnik" (r.11). Die woord "aapsalig" het ook assosiasies met die uitdrukking "salig onbewus" wat aansluit by die gedagte dat die vrou in 'n sekere sin onkundig is oor die posisie waarin sy haar bevind. Dit roep verder ook die woord "armsalig" voor die gees wat op die patetiese posisie waarin die spreker haar bevind, sou kon dui.

Anders as in "Dwaas met bril" en "Gesertifiseer" waar die spreker doelbewus 'n afwykende bestaan verkies, eerder as om te konformeer, word sy in "Proefmens" juis as gevolg van haar andersheid 'n slagoffer. Hoewel man en vrou nie eksplisiet in die gedig gejuks taponeer word nie, is dié binêre opposisie tog onderliggend aanwesig deurdat die spreker met vrouefigure identifiseer en diegene aan wie sy uitgelewer is in die slotreël "manne" genoem word. Dit is opvallend dat die vrou nie hier as vyandig of gevaarlik uitgebeeld word nie, maar as magteloos en dit ten spyte van haar vreesaanjaende voorkoms. Daar is reeds gewys op die hiërargiese binêre opposisie wat in hierdie situasie tot stand kom. Cixous (1990:101-102) skryf soos volg oor die wyse waarop alle denke binne die patriargale orde deur logosentrisme aan 'n vernietigende binêre sisteem onderwerp word:

Thought has always worked through opposition. Speaking/Writing. Pa-
role/Ecriture. High/Low. Through dual, hierarchical oppositions. Supe-
rior/Inferior. [...] And all these pairs of oppositions are *couples*. [...] Is the fact
that Logocentrism subjects thought – all concepts, codes and values – to a
binary system, related to 'the' couple, man/woman? [...] And the movement
whereby each opposition is set up to make sense is the movement through
which the couple is destroyed. A universal battlefield. Each time, a war is let
loose. Death is always at work.

In die lig van hierdie aanhaling is dit ook betekenisvol dat die spreker in die gedig op haar "sterfbed" (r.11) lê. Sy is nie "mens" in eie reg nie, maar "proefmens" wat bestudeer word as "spektakel" of curiositeit, en wat uiteindelik doodgaan, soos die geval met baie proefdiere is wat hul doel gedien het. Vir die doel van dié interpretasie hoef die "sterfbed" waarom dit hier gaan, nie letterlik verstaan te word om uitdrukking te gee aan die vernietigende effek van die ongelyke situasie waarin die spreker haar bevind nie. Dit gaan trouens daarvoor dat die spreker gestroop word van haar menswaardigheid tot dié mate dat sy haar grinnikend en gelate daaraan oorgee.

Dit is betekenisvol dat die spreker se magteloosheid as vrou uitgebeeld word deur die wyse waarop die "manne van die tegnologie" (r.15) as 't ware op haar liggaam beslag lê en sy alle beheer daarvoor verloor. Cixous (1986b:250) skryf dat die vrou deur middel van die skryfproses haar liggaam van die onderdrukke patriargale bestel moet bevry:

By writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display.

[...] Write your self. Your body must be heard.

In "Proefmens" is die vrou inderdaad "the uncanny stranger on display". Sy word geobjektiveer en ontmagtig deur die "gemaskerde manne van die tegnologie" (r.15). Die ontluisterende blik op die self sou as ironies of spottend beskou kon word (vergelyk weer die verwysing na haarself as "aapsalig" [r.11]), asof die spreker enersyds haarself relativeer, maar andersyds ook die proefneming waarmee die "manne" besig is. As sodanig sou daar dalk tog beweer kon word dat daar ook in hierdie gedig van ondermyningstrategieë sprake is. Die spreker in die gedig daag die patriargale orde egter nie so ooglopend soos in die vorige twee gedigte wat hierbo bespreek word uit nie en die oorheersende indruk is dat sy, ten spyte van haar byna monsteragtige voorkoms wat afwyk van die tradisionele beeld van vrouwees, "magteloos" (r.14) en uitgelewer aan die patriargale orde is.

In teenstelling met bogenoemde gedig, waarin die vroulike subjek 'n gestalte aanneem wat potensieel subversief sou kon funksioneer, maar uiteindelik onderworpe bly aan die patriargale bestel, is daar in die tweede gedig uit die bundel *Monsterverse* 'n vroulike (spreekende) subjek aan die woord wat wel haar liggaam (be)skryf en hoorbaar maak, soos Cixous (1986b:250) vereis. In hierdie gedig word biologiese liggaamlikheid nie net beskryf nie, maar as 't ware gevier. Soos die bundeltitel suggereer, neem die vroulike subjek weer die gestalte van 'n "monster" aan, maar anders as in die gedigte wat hierbo bespreek is, gaan dit nie oor 'n afwykende mens nie, maar wel oor 'n gestalte uit die diereryk, naamlik 'n termietwyfie wat volgens Foster (1987:95) "die hoofakteur van hierdie klein drama" is. Daar is reeds aangetoon dat die insekte in *Monsterverse* dikwels met die mens vereenselwig kan word. Die leser word egter aanvanklik in die duister gelaat oor presies wie die "sy" is waarna daar in die openingsreël verwys word. Foster (1987:96) wys daarop dat die leser in die inset opsetlik gedisoriënteer word deurdat "die ongeïdentifiseerde hoofakteur" vir die leser 'n interpretasieprobleem besorg. Dit is ook waar dat dié interpretasieprobleem nie op enkelvoudige wyse uit die weg geruim word nie. Hoewel dit aanvanklik lyk asof die spreker in die gedig 'n termietwyfie beskryf wat eiers lê, blyk dit in die tweede en derde strofe dat sy van tyd tot tyd sodanig met dié insek identifiseer, dat die "spreekende subjek" as 't ware die gestalte van die termietwyfie aanneem. Brink (1984a:14) skryf hieroor: "In 2 word selfs die derdepersoon van die eierlêende termiet ingesuij tot 'n 'ek'". Daar is reeds in Hoofstuk 1 verwys na Irigaray (1985g:209) se gebruik van die ek/jy-kombinasie om die gedagte van 'n

outonome, enkelvoudige subjek te ondermyn. Ook Cixous (1986a:128) maak gebruik van die wisseling tussen eerste, tweede en derde persoon as sy op soortgelyke wyse probeer illustreer hoe die vroulike subjek haar subjektiwiteit in taal tot uitdrukking probeer bring:

I'm writing. It's not easy. [...]

Because I know who you are. Because I know who you are not. And who I am
and who he is and who we are, youmeyou, and who we are meheme.

In die Stockenström-gedig kan die wisseling tussen eerste en derde persoon beskou word as 'n manier om "'n belewenis van tussen-streke: tussen mens en monster" (Brink 1984a:14) aan te dui en suggereer dit dus ook 'n gedesentraliseerde, verdeelde of veelvoudige subjek wat met Kristeva se siening van die "spreekende subjek" ooreenstem.

2 Soos sy daar en daar hurk
baar sy aardes met loerende dooieroë
lawaspytig aan die prut in die rondheid.

(Was julle vlug en vorentoe spoed,
speke van dons, materie in swewing,
warrelwind se kind in plaas van dit wat steier en oor my struikel.)

Een twee millimeters versit sy
die termietlyf, glasvesel, puik,
en hahaaa, kreun sy, dit borrelgom
uit my liggaam in die hemele in
in vliese fyn verkreukeld soos nat skoelappervlerke,
so fyn
so fyn in lughartige belle
die larwes.

In die eerste strofe van die gedig word die wyse beskryf waarop die termietwyfie haar eiers lê. Die woorde "hurk" (r.1) en "baar" (r.2) word gewoonlik nie met 'n insek in verband gebring nie, maar eerder met die mens. Foster (1987:98) wys daarop dat, vir vroue in sekere onderontwikkelde wêrelddele, byvoorbeeld, die hurkposisie die mees algemene posisie was om geboorte te gee. Die effek van die werkwoorde "hurk" en "baar" is dat die insek as 't ware vermenslik word en die gedig dus groter draagwydte kry (Foster 1987:98). Die termietwyfie hurk "daar en daar" (r.1) wat 'n aanduiding daarvan is dat sy nie al haar eiers in dieselfde holte in die grond lê nie, maar haar liggaam telkens versit terwyl sy eiers lê. In reël 2 word daar gesê dat sy "aardes" baar wat sinspeel op die feit dat sy haar eiers in die aarde lê en wat ook sou kon verwys na die hope grond of miershope, soos dit in die volksmond bekend staan, wat deur haar tot stand kom soos die termietkolonie uitbrei. Die vorm van die "aardes" roep die

ronde vorm van die eiers voor die gees; in hierdie opsig vind die beeld aansluiting by die beskrywing van die eiers as "loerende dooieroë" (r.2). Die frase "baar sy aardes" (r.2) sou verder gelees kon word as 'n verwysing na die groot aantal eiers wat sy voortbring. Uit haar liggaam word die aarde as 't ware bevolk met derduisende termiete. Dit is inderdaad so dat 'n termietwyfie of -koningin 'n leeftyd van tot tien jaar kan hê en gedurende dié tydperk 'n kolonie bestaande uit honderde duisende termiete tot stand kan bring. Sy bring ook ander wyfies voort wat help met die voortplanting van die kolonie deurdat hulle oor dieselfde vermoë beskik om eiers te lê (Hopkins 2005). In die eerste plek gaan dit dus letterlik oor die termietwyfie se vrugbaarheid of vermoë om voort te plant. Op 'n meer figuurlike vlak word daar egter met die frase "baar sy aardes" (r.2) ook iets gesuggereer van 'n genesis wat nie net op die ontstaan van die aarde betrekking het nie, maar, soos die meervoud "aardes" suggereer, op die ontstaan van die ganse kosmos. As sodanig word die termietwyfie 'n soort mitiese moederfiguur waardeur die heelal tot stand kom.

In die derde reël word die wyse waarop die eiers voortgebring word, vergelyk met lawa wat by 'n vulkaan se opening uitkook. Die beeld slaan daarop dat die eiers nie afsonderlik gelê word nie, maar lyk soos lawa vanweë die gelatienagtige stof wat hulle aan mekaar bind. Die woord "lawa" het ook fonologiese ooreenkomste met die Engelse woord "larva" en wys as sodanig vooruit na die laaste woorde van die gedig "die larwes" (r.15) wat dui op dit wat uiteindelik uit die eiers sal uitbroei. Die woord "rondheid" aan die einde van reël 3 kan weer eens dui op die vorm van die eiers, maar verwys ook na die opening van die vulkaan se bek (vergelyk die beeld wat geskets word van lawa wat "prut" of borrel in die krater van 'n vulkaan). Soos die lawametafoer word vir die termieteiers, kan die vulkaan se opening beskou word as metafores vir die termietwyfie se geslagsopening waardeur bevrugting geskied het en sy weer die eiers lê. Die woord "rondheid" sou ook op die termietwyfie se geswolle lyf kon dui. Skaife (1953:50) skryf: "The abdomen of the queen swells up enormously when her ovaries begin to develop". Verder het "rondheid" ook assosiasies met die lewensiklus van die termiet wat deur ses verskillende stadia gaan vandat die eier uitbroei totdat die volwasse termiet doodgaan (Hopkins 2005). Dit gaan egter ook om die lewensiklus op 'n baie groter skaal (dit het die verwysing na die "aardes" wat gebaar word, reeds gesuggereer), naamlik die siklus van lewe en dood waaraan die mens en alles wat leef in die natuur gebonde is, maar ook – op 'n makroskaal – die siklus van oorsprong tot voleinding waaraan die heelal onderworpe is. Dit is 'n deurlopende tema in die Stockenström-oeuvre,

maar spesifiek in *Monsterverse*: "die lewe én dood (die dood in die lewe)" (Hambidge 1984:4). Brink (1984a:14) skryf oor die wyse waarop hierdie tema in *Monsterverse* hanteer word:

Deurgaans – soos in vroeër bundels, maar nog onthutsender, ryker – is mens bewus van 'n geile, barend lewe, "uitbultend van vrugbaarheid" [...] waarin die ondergang tog reeds skuil omdat dit déél daarvan is. [...] En die ondergang is sélf weer teken van 'n nuwe begin, soos wat die slotgedig bevestig [...]: maar dat "slot" juis nie "sluiting" of "afsluiting" beduie nie, spreek vanself, omdat dié gedig terstond terugverwys na die heel eerste [...] en daarmee 'n hele nuwe siklus aan die gang sit.

Gegewe die bundelkonteks, is dit opvallend dat die apokaliptiese beelde wat opgeroep word met die verwysing na lawa en die suggestie van 'n dreigende vulkaniese uitbarsting wat deur die woord "prut" (r.1) ontsluit word, juis in verband gebring word met die termietwyfie se vrugbaarheid en voortplantingsdrang. Die tema van lewe en dood, soos dit in die bundel aangetref word, is dus ook in die gedig aanwesig. Dit is betekenisvol dat die termietwyfie simbool word van vrugbaarheid en lewe, terwyl termiete in die algemeen met destruksie en verval in verband gebring word deurdat sekere spesies nie in die grond nie, maar in hout hul neste bou en dus skade aan houtkonstruksies berokken. Hopkins (2005) skryf: "Termites are [...] considered the most economically important wood-destroying organism in the United States. Subterranean termites cause more damage to homes than all other natural disasters combined." Ook hierin is daar egter 'n teenstelling opgesluit: terwyl termiete binne die konteks van die eiendomsmark as 'n plaag beskou word, is hul vermoë om boomstompe, takke en plantmateriaal in organiese stof om te sit essensieel vir die verloop van die ekologiese siklus. Die veelheid van betekenis wat reeds in die eerste strofe op verskillende vlakke ontsluit word, skep die indruk dat hierdie teks nie soseer 'n enkele beeld of toestand wil vaslê nie, maar, soos ook kenmerkend is van die tekste van die Franse feministe, die denke van die leser in beweging wil bring. Die aksent lê nie op die beskrywing wat in die gedig aangetref word nie, maar op die meerduidigheid, dubbelsinnigheid en ontwykende aard van die teks.

Die neologisme "lawaspytig" (r.3) bring, soos hierbo aangetoon, die vulkaniese metafore die gedig binne. Die woorddeel "spyt" roep vanweë die klankmatige ooreenkoms met die woord "spuit" die wyse voor die gees waarop die eiers deur die termietwyfie gebaar word. Die woord "spytig" kan ook gelees word as 'n vooruitwysing na die termietwyfie se mymering wat

in strofe 2 aangetref word en waarin sy te kenne gee dat sy jammer of bedroef voel oor wat sy voortbring, naamlik larwes "wat steier en oor [haar] struikel" (r.7) en nie in staat is tot vlieg nie (vergelyk die versugting in reël 4-6: "Was julle vlug en vorentoe spoed, / speke van dons, materie in swewing, / warrelwind se kind").

Deurdat die tweede strofe tussen hakies verskyn, word daar gesuggereer dat die beskrywing wat in strofe 1 aangetref word, voortgesit word in strofe 3. Die proses van eiers lê, word ook nie onderbreek nie, maar duur voort. Strofe 2 gee as 't ware 'n blik op die gedagte-wêreld van die termietwyfie (wat nou as ek-spreker aan die woord is), terwyl sy haar eiers lê. Foster (1987:101) beskryf "hierdie gehakiede spreekbeurt [as] 'n tersyde, 'n *monologue intérieur* [...]" wat nie vir ander se ore bedoel is nie: 'n besinning oor die skeppingsproses". Binne die konteks van hierdie studie sou die versugting in strofe 2 beskou kon word as die termietwyfie of moeder se bewussyn dat sy 'n aandeel het in die beperkinge wat haar nageslag opgelê word, deurdat sy hulle in die lewe (in)bring. Volgens Cixous (1986a:26) is die enigste grense waaraan 'n mens onderworpe is, die fisieke beperkinge van die liggaam en die dood. Beide dié beperkinge tree in werking sodra 'n mens gebore word. Die bewussyn van hierdie beperkinge ontwikkel met die geleidelike totstandkoming van subjektiwiteit wat Cixous (1986a:65) as 'n vorm van vooruitgang ("progress") beskou: van "I a soft amorphous shape" na "I remember, I am [...] prehensible, I can distinguish between form and myself". Sellers (1996:29) wys egter daarop dat hierdie vooruitgang 'n teenstelling impliseer deurdat die subjek nou bevat word "'inside' the human body" en nie meer vry is nie. Wat betekenisvol is vir die gedig-analise, is dat die beperkinge van die liggaam beskou word as dit wat die subjek verhoed om te vlieg. In haar bespreking van Cixous se boek *Dedans (Inside)* wat in 1969 verskyn het, beskryf Sellers (1996:29) 'n gesprek oor "the physical limits of the body" wat plaasvind tussen die vroulike subjek van die Cixous-tekst en haar broer: "The conversation ends with the recognition that our capacities – to dream, move beyond interdiction, 'fly' [...] – are bound only by the limitations of the body". Die moeder word geblameer vir die wyse waarop die self in Cixous (1986a:15) se tekst gestalte kry: "I owe her [...] Shame upon shame, they put me together thus". In die Stockenström-gedig is die termietwyfie daarvan bewus dat sy, in die woorde van die vyfde gedig uit *Monsterverse*, "[a]rme hulpbehoewende monsters" voortbring wat nie oor die vermoë beskik om te vlieg nie, maar oor haar "struikel" (r.7), waarmee die indruk versterk word dat sy aandadig is aan hul toestand.

Hoewel daar nie in die Stockenström-gedig melding gemaak word van die teenwoordigheid van 'n dogter nie, roep die beeld in strofe 2 van die larwes³² wat tot 'n bestaan van immobiliteit gedoem is, Irigaray se beskrywing op van die komplekse moeder-dogterverhouding in haar essay "And the One Doesn't Stir without the Other" (1981). Irigaray (1981a:60) skryf uit die oogpunt van die dogter wat haar moeder blameer vir haar gevoel van vasgevangenskap:

I walk with even more difficulty than you do, and I move even less. [...] I become captive, held back by a weightiness that immobilizes me.

Die subjek in Cixous se teks beskou die totstandkoming van subjektiwiteit binne die patriargale orde as die bewuswording van liggaamlike beperkinge en blameer die moeder daarvoor. Die dogter in die Irigaray-tekst artikuleer juis die behoefte om as subjek te ontsnap uit die moeder-dogterverstremming wat sy as verlamvend ervaar, nie ten einde van die moeder afstand te doen, soos wat Freud sou beweer nie, maar met die oog daarop om in 'n moeder-dogterverhouding te staan waarin beide vroue as volwasse, vroulike subjekte vry kan wees van die beperkinge van die patriargale orde.

Die beeld van die eierlêende termietwyfie word voortgesit in strofe 3 as daar in groter detail beskryf word hoe sy haar lyf telkens "[e]en twee millimeters versit" (r.7). Haar termietlyf word as "glasvesel" (r.9) beskryf wat sou kon dui op die uitgeswolle segmente van haar agterlyf wat ondanks die byna deursigtigheid en oënskynlike fragiliteit daarvan, tog ook sterk genoeg is om die eiers in haar liggaam veilig te hou. Die woord "puik" (r.9) sou dan beskou kon word as kommentaar op die vindingrykheid waarmee haar liggaam toegerus is vir die taak van lewe voortbring. Na die byna swaarmoedige besinning oor die steierende, struikelende larwes wat uitbroei uit die eiers wat sy lê, lei die woord "puik" ook 'n verandering van toon in wat bevestig word deur die triomfantelike "hahaaa" waarmee sy haar eiers voortbring.

Anders as in die eerste strofe waar die eiers beskryf word as lawa wat prut, "borrelgom [dit] / uit [haar] liggaam in die hemele in" (r.10-11). Die beeld van vulkaniese aktiwiteit word hier

³² Die larwes wat deur die termietwyfie voortgebring word, is uit die aard van die saak nie almal per definisie "dogters" nie. Sommige van hulle is egter wel wyfies en sal uiteindelik óf kruipende termiete word wat die kolonie versorg óf vlieënde termiete wat wegvlieg om elders as termietkoninginne nuwe kolonies voort te bring. Dit is in hierdie opsig dat die termietkoningin en haar ("vroulike") larwes metafoor vir die moeder-dogterverhouding word. In die bespreking van die gedig word daar egter deurgaans slegs na larwes verwys, sonder om 'n geslagsonderskeid te tref (waarmee die biologiese feite egter nie misken word nie).

dus voortgesit, maar nou skiet die lawa die "hemele in" soos tydens 'n vulkaniese uitbarsting. Die woord "borrelgom" (r.10) slaan weer eens op die ronde vorm van die eiers en ook op die wyse waarop hulle aan mekaar gelym is. Die woorddeel "borrel" dra ook by tot die beeld van oorvloedigheid, byna asof haar eiers so baie is dat sy hulle nie langer in haar liggaam kan hou nie. Dit suggereer verder ook 'n opgewondenheid by die termietwyfie wat, soos die woorde "dit borrelgom / uit my liggaam" aandui, weer self aan die woord is.

Anders as in strofe 2 wil dit voorkom asof sy hier in ekstase is oor dit wat sy voortbring. Die rede vir haar ekstase word verklaar as dit blyk dat sy skielik in haar larwes "vliese fyn verkreukeld soos nat skoelappervlerke" (r.12) herken. Sy sien in die larwes die potensiaal om te kan vlieg wat op 'n letterlike vlak vooruitwys na 'n volgende fase in hul lewensiklus, wanneer sommige van hulle vlerke sal kry en in swerms die nes verlaat om nuwe kolonies elders te gaan vestig. Die verwysing na die "vliese fyn" (r.12), sowel as die herhaling van die woorde "so fyn / so fyn" (r.13-14), beklemtoon die broosheid van die vlieënde termiete se vlerke en, by implikasie, hul vermoë om te kan vlieg. Dit is inderdaad so dat hul vlerke nie stewig vas is, soos by baie ander vlieënde insekte nie. Wanneer vlieënde termiete land om te paar, verloor hulle ook weer hul vlerke (Hopkins 2005).

Met Cixous se teks in gedagte sou die vermoë om te vlieg beskou kon word as 'n vermoë om te ontkom aan die bewussyn van die beperkinge wat die liggaam stel. Die larwes ontsnap letterlik uit hul liggame, neem 'n ander vorm aan en vlieg weg uit die kolonie waar hulle uitgebroei het. Die vroulike subjek ontsnap nie uit haar liggaam nie, maar haar subjektiwiteit kan omvorm word of 'n metamorfose ondergaan, sodat sy haar liggaam nie beleef as dit wat haar binne 'n manlik bepaalde orde inperk nie, maar as dit wat haar juis daarvan bevry. As subversiewe vroulike subjek kry sy as 't ware vlerke waarmee sy kan ontkom aan die immobiliteit van vrouwees binne die patriargale bestel. Hoewel daar nie in die gedig eksplisiet melding gemaak word van 'n termietkolonie nie, is dit as implisiete gegewe die konteks waarbinne die larwes en kruipende termiete (nie alle termiete kan vlieg nie) hulle bevind. As sodanig sou dit as beeld vir die streng geordende en immobiliserende patriargale bestel³³ beskou kon word waarvan slegs sekere termiete uiteindelik "ontsnap". Dit is betekenisvol dat Cixous

³³ Die termietkolonie sou strengesproke as verteenwoordigend van enige streng orde beskou kon word. Binne die konteks van hierdie studie en in samehang met die onderhawige Cixous-tekste, word daar egter 'n keuse uitgeoefen om die streng geordende sisteem van die termietkolonie met die patriargale bestel in verband te bring. Anders as wat die geval is in die matriargale kolonies of neste van miere, bye en perdebye waar die manlike insek doodgaan wanneer paring verby is, bly die termietmannetjie leef en staan hy, aldus Skaife (1953:50), as die koning van die kolonie bekend. Dit is dus nie volkome akkuraat om, soos dit in die volksmond algemeen bekend staan, na 'n termietkolonie as 'n matriargale orde te verwys nie. Die gelykstelling daarvan aan die patriargie in die gediganalise hierbo is dus ook nie totaal onvanpas of vergesog nie.

(1986b:256) hierdie oomblik van bevryding beskryf aan die hand van metafore wat, soos in die Stockenström-gedig, enersyds dui op destruksie (soos tydens 'n vulkaniese uitbarsting), en andersyds ook 'n breekbaarheid (soos dié van skoenlappervlerke) suggereer:

When the "repressed" of their culture and their society returns, it's an explosive, *utterly* destructive, staggering return, with a force never yet unleashed. [...] And with such force in their fragility; a fragility, a vulnerability, equal to their incomparable intensity.

Aan die een kant is daar die subversiewe potensiaal wat in die vroulike subjek opgesluit lê, aan die ander kant haar broosheid en die breekbaarheid van haar vryheid. Die breekbaarheid sou verklaar kon word aan die hand van Irigaray se siening dat subversiewe vroulike subjektiwiteit tot stand kom in die komplekse verhouding met die moeder, maar dat sodanige verhouding feitlik onmoontlik is binne die konteks van die patriargale bestel. Die moeder-dogterverstremming kan so intens wees dat die dogter daardeur lamgelê word en as't ware soos die larwes in die onderhawige gedig, oor die moeder se liggaam struikel; indien sy daarin slaag om haar as subjek van die moeder te onderskei, impliseer dit dat sy die plek van die moeder inneem en dat die moeder dus nie meer 'n plek het nie of 'n simboliese dood sterf (vlieënde termiete verlaat die termietwyfie of -koningin letterlik om self nuwe kolonies te vestig en dáár die rol van die koningin in te neem). Volgens Irigaray is die moeder-dogterverhouding wat sy as die ideaal beskou vir die totstandkoming van subversiewe vroulike subjektiwiteit so broos binne die patriargie, dat dit nie werklik haalbaar is nie. Soos vroeër aangetoon, beskou Irigaray (1985h:209) hierdie subversiewe verhouding slegs as onproblematies wanneer die plek van die moeder deur 'n suster of vroulike minnaar ingeneem word.

Terwyl die beeld van die metamorfose van struikelende larwe tot vlieënde termiet wel as 'n geslaagde metafoor vir die totstandkoming van subversiewe vroulike subjektiwiteit beskou sou kon word, veral met verwysing na die Cixous-aanhalings hierbo, is dit nie in alle opsigte van toepassing nie, aangesien die kompleksiteit van die moeder-dogterverhouding soos wat Irigaray dit belig, nie in hierdie beeld verreken word nie.

Die gedig eindig met 'n terugkeer na die beeld van "die larwes" (r.15) in hul eiers wat as "lughartige belle" beskryf word. Hierdie beskrywing kontrasteer met die "dooieroë" (r.2) (wat klankmatig assosiasies met die dood oproep) van die eerste strofe, deurdat daar met die woorddeel "lug", sowel as die verwysing na "belle", 'n band met die swewende termiete

behou word. Die woord "lughartige" sinspeel op die lighartige toon waarmee die gedig eindig en waarskynlik ook op die termietwyfie of vroulike ek-spreker se verandering in gemoedstoestand van "spytig" na hoopvol. As termietwyfie het sy reeds haar vlerke verloor en voel sy aanvanklik terneergedruk by die aanskoue van die struikelende larwes wat sy voortbring totdat sy besef dat hulle, soos sy eens, vlerke sal kry en, ten spyte van die broosheid daarvan, daarmee sal kan vlieg.

Die vroulike subjek wat in die gedig aan die woord is, toon ooreenkomste met Kristeva se representasie van die moeder as gesplete subjek: sy is beide eerste en derde persoon; sy is beide fallies en gekastreer (sy bevrug die aarde met haar eiers, maar het reeds haar vlerke verloor waardeur haar ontmagtiging gesimboliseer word); sy is teenwoordig en in die nabyheid van haar eiers en larwes, maar ook afwesig of geskei van die swewende termiete wat haar nes verlaat; sy is almagtig deurdat sy aardes baar en met 'n vulkaan vergelyk word, maar ook magteloos as sy gelykgestel sou word aan die ander "hulpbehoewende monsters" binne die bundelkonteks; sy is onuitbeeldbaar ("unrepresentable") en onuitspreeklik vanweë die veranderinge wat sy voortdurend ondergaan as insek wat metamorfeer – en as sodanig is sy onrusbarend. Daar sou aan die hand van hierdie representasie (of juis die onvermoë om 'n eenduidige beeld te gee) beweer kon word dat die vroulike subjek, met haar termietlyf, metafoor vir ondermynende vroulikheid word.

In die voorafgaande gedig word subversiewe vroulikheid tot uitdrukking gebring aan die hand van die (be)s krywing van vroulike liggaamlikheid in die gestalte van 'n "monsteragtige" termietkoningin. 'n Gedig wat voortbou op die tema van afwykende of "monsteragtige" vroulike liggaamlikheid word in Stockenström se jongste bundel, *Spesmase*, aangetref onder die titel "Ek en aas" (p.10).

Ek en aas

Geloof sy die wonderbaarlikheid van aas
want ek sê vir julle sowat van kleur en geur
lê gesaai te kus en te keur
aan die some van seestrome. Dink
bietjie aan die rooi-aas se liederlike
wulpse stinkende glibberige oranjerooi tepel.
Of as julle dalk iets verfynders soek:
die pypieblou holte van die sandbewoner
donax serra wel ook witmossel te vinde
laagwater op strande met 'n siedende
branding. En ook die siffie se teerste tinte.
Vaal en koraal die krewel se delikate draadjies.

Te mooiskrywerig? Nou goed dan,
die krap se kubistiese plat verspotheid,
die viskop se bek van smart en oog van wrewel
ingedoke, maar ek keer terug
na die afskuwelikheid self, die rooi-aas, die gesogte
waaraan my pie na aspersies eet my herinner,
waarmee ek dus 'n besondere verband voel:
twintigste-eeuse redelik beskaafde volgens Westerse
norme vrou en dinge van 'n seegedrog. 'n Netelrige,
tepelrige saak stel onderskeid en ooreenkoms seker
daar, maar ag, geloof sy, geprys sy, gehosanna
sy die wonderbaarlikheid van liggaam.

(Oor karkasse vir aasvoëls nie vandag nie.)

Uit die naasmekaarstelling van die woorde "ek" en "aas" in die titel blyk dit duidelik dat die spreker in die gedig iets te kenne wil gee oor die verhouding waarin sy tot aas staan. Die voegwoord "en" dien hier as verbinding. Hoewel dit nie op eksplisiete wyse veel te kenne gee oor die aard van die verhouding nie, word daar tog deur die gebruik van hierdie voegwoord gesuggereer dat die twee sake wat aan mekaar verbind word óf in opposisie tot mekaar staan (vergelyk die gebruik om teenoorgesteldes deur die voegwoord "en" te verbind in pare, soos dag en nag, op en af), óf op een of ander wyse gelyk is aan mekaar (vergelyk die wyse waarop gelyksoortige dinge, byvoorbeeld katte en honde, appels en pere dikwels deur dié voegwoord aan mekaar verbind word). Dat dit hier om gelyksoortige dinge sou gaan, is op die oog af egter nie duidelik nie, aangesien die twee sake in die titel juis uiteenlopend van aard is, naamlik aan die een kant 'n persoon en aan die ander kant kos wat gebruik word om visse mee te lok en te vang, of 'n ontbindende, dooie dier wat deur ander diere, soos aasvoëls, gevreet word. Hoewel dié teenstelling nie 'n tipiese voorbeeld is van die hiërargiese opposisies wat Cixous en Irigaray beskou as herleibaar na die man/vrou-paar nie, is daar wel sprake van 'n ooglopende hiërargie, deurdat die subjek "ek" van 'n hoër orde is as "aas". Die vraag ontstaan of die hiërargiese opposisie wat in die titel gesuggereer word in die gedig gehandhaaf sal word en of dit dalk op een of ander wyse ondermyn sal word. Die verwagting word geskep dat hierdie vreemde samevoeging van twee sake wat op die oog af niks gemeen het nie, in die teks verklaar sal word.

Die toon ten aanvang van die gedig is baie hoogdrawend – die aanvangswoorde "Geloof sy ..." herinner aan sekere teksgedeeltes soos dit aangetref is in vroeëre vertalings van die Bybel in Afrikaans, wat spesifiek gerig is op die lofprysing van God. Ook reël 2 se "want ek sê vir julle" het die klank van Bybelse taal. Die verwarring wat in die titel ontstaan deur die naas-

mekaarstelling van twee oënskynlik uiteenlopende sake "ek" en "aas" word versterk deurdat die lof van aas – wat deur marinebioloë beskryf word as "immobile, simple, and in some respects, degenerate creatures" (Branch 1995:251) – op hoogdrawende wyse in "Bybelse taal" besing word.

Teen die verwagting in wat deur die aanvangswoorde geskep word dat dit oor 'n verhewe of ernstige saak gaan, blyk dit dat aas in verskillende gedaantes, wat van die laagste lewensvorme in die diereryk is, die onderwerp van die lofprysing is. In teenstelling met die spreker in Opperman se "Ovidius praat mooi met rooi-aas op Franskraal" (p.106) uit *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) wat op byna minagtende wyse na die rooi-aas verwys as 'n "stinkende geval" (r.17) en "'n terugstort / uit 'n groter bestek / amper plant" (r.20-22), vier die spreker in die Stockenström-gedig as 't ware "die rooi-aas se liederlike / wulpse stinkende glibberige oranjerooi tepel". Sy gaan oor na 'n beskrywing van ander meer "verfynde" (r.7) aassoorte, maar "keer terug" in reël 16 na die rooi-aas.

In die laaste reëls van die strofe (r. 16-24) trek die spreker op eksplisiete wyse 'n verband tussen haarself, 'n beskaafde vrou wat aan Westerse norme voldoen, en die "seegedrog" of rooi-aas, en word daar uitgebrei op die aard van die ooreenkoms waarop daar in die titel gesinspeel word. Die verband wat sy met die rooi-aas voel, is gebaseer op die reuk (haar urine nadat sy aspersies geëet het, herinner haar aan rooi-aas) en die voorkoms daarvan (sy praat in reël 6 van die rooi-aas se "oranjerooi tepel" en ook in reël 22 beskryf sy dit as 'n "tepelrige saak" wat assosiasies met die vroulike bors het). Interessant genoeg beskryf die spreker in Opperman se gedig die rooi-aas in manlike terme as "'n balsak" (r.23). Die vroulike spreker in "Ek en aas" erken ook dat daar "onderskeid en ooreenkoms" (r.22) tussen haarself en die seegedrog is, en dus dat die vergelyking nie in alle opsigte toepaslik is nie, maar in die slotreëls kies sy om haar lofsang te hervat met die woorde "maar ag, geloof sy, geprys sy, gehosanna / sy die wonderbaarlikheid van liggaam".

In die laaste twee reëls van die strofe word die toon waarmee die gedig 'n aanvang neem, herhaal. Daar is egter 'n toename in die intensiteit van die lofprysing wat aangedui word deur die opeenstapeling van lofuitinge, "geloof sy, geprys sy, gehosanna / sy". Die woord "liggaam" aan die einde van reël 24 kom egter as 'n verrassing en kan as 'n wending teen die einde van die gedig beskou word. Skielik gaan dit nie meer om die "wonderbaarlikheid van aas" (r.1) nie, maar om die "wonderbaarlikheid van liggaam". Die woord "liggaam" sou op liggaamlikheid in die algemeen kon dui wat die teenwoordigheid van die verskeidenheid

"liggame" in die gedig sou verklaar (vergelyk die "witmossel" [r.9], "siffie" [r.11], "krewel" [r.12], "krap" [r.14] en vis, geïmpliseer deur die verwysing na die "viskop" in reël 15). Die woord "sy" wat by herhaling gebruik word, het 'n dubbele betekenis deurdat dit enersyds "om te wees" beteken, maar ook as persoonlike voornaamwoord verwys na die vrou (in hierdie geval: "sy, die aas"). Die suggestie sou kon wees dat die liggaamlikheid waarom dit in die gedig gaan, heel spesifiek vroulike liggaamlikheid is.

Die byna onverwagse verwysing na die liggaam aan die einde van die strofe kan egter ook 'n herlees van die gedig in geheel meebring as synde van meet af aan oor die wonderbaarlikheid van die vroulike liggaam wat in terme van aas beskryf word. Dit gaan dan nie soseer om 'n skielike wending in die laaste reël van die strofe nie, maar om 'n weldeurdagte gelykstelling tussen die vroulike liggaam van die spreker ("ek") en "aas", wat reeds uit die staanspoor in die titel aanwesig is en deurgaans volgehou word. Ten einde hierdie gelykstelling van die vroulike liggaam en aas verder te ontgin, word daar kortliks gekyk na enkele teoretiserings van die vroulike liggaam soos van toepassing vir hierdie analise.

In sy skets "Medusa's Head" (1931) skryf Freud oor die moeder se geslagsorgaan dat dit "terrifying" en "horrifying" (1931b:274) is. Die afstootlikheid daarvan word egter nie aan die voorkoms van die labia, klitoris of vagina toegeskryf nie, maar eerder aan die afwesigheid van die penis. Anneke Smelik (1998:235) skryf in *And the Mirror Cracked. A Study of Rhetoric in Feminist Cinema* dat die vroulike geslag, volgens Freud, nie visueel genoeg is om die onderwerp van visuele voorstelling of uitbeelding te wees nie:

Freud seems to suggest here that the female genitals are not 'pictorial' or 'visual' enough to be the subject of representation. They can only be imagined and hence imaged as castration, as the horror of nothing to be seen.

Smelik (1998:235) wys daarop dat daar in die Westerse hoë kultuur nie werklik 'n tradisie bestaan vir die uitbeelding van die vroulike geslag nie³⁴, maar dat die naakte vroulike liggaam wel sedert die vroegste tye in skilderye en standbeelde gereproduseer is. Met die koms van

³⁴ Daar is wel 'n skildery van Gustav Courbet genaamd *L'Origine du Monde* (1866) waarin die vroulike geslag uitgebeeld word. Dit is egter nie uit die staanspoor gereken as sosiaal aanvaarbare kuns nie, maar is vanweë die eksplisiete aard daarvan deur Courbet se tydgenote as pornografie beskou. Dit het aanvanklik in die badkamer van 'n Turkse diplomaat gehang en kon by die aankoms van onverwagse besoekers agter 'n gordyn verskuil word. Ook toe dit later in die besit van Jacques Lacan gekom het, is dit agter 'n houtpaneel weggesteek waarop die skilder André Masson 'n kunswerk aangebring het wat die oorspronklike Courbet-werk suggereer, maar nie naastebly so eksplisiet is nie. *L'Origine du Monde* is eers in 1995 in die openbare domein uitgestal toe die Musee d'Orsay dit in ontvangs geneem het (*Insecula* 2005).

die rolprent het die reproduksie van die vroulike liggaam sodanig toegeneem dat daar 'n konvensionele, byna stereotipe verband tussen die vroulike liggaam en seksualiteit ontstaan het. In 'n rolprent beteken die blote teenwoordigheid van 'n vrou seksualiteit; haar liggaam word betekenaar vir seks. Op paradoksale wyse word vroue egter deur die herhaaldelike reproduksie van voorstellings van hul liggame, hul seksualiteit en hul eie liggame ontnem. Volgens Smelik (1993:68) verteenwoordig of representeer die betekenaar "vrou" in die klassieke Hollywood-film bloot die ideologiese betekenis wat dit vir mans het; op sigself beteken "vrou" niks(heid). Die talle konstruksies van vroulikheid beteken as 't ware die leë ruimte wat vroue binne die simboliese orde inneem. Smelik (1998:235) skryf: "What looks like an overwhelming presence is in fact veiled absence".

In haar essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1993) analiseer Laura Mulvey die rol van vroue in Hollywood-films in terme van voyeurisme en fetisjisme. Volgens haar (1993:436) is seksuele bevrediging vir voyeurs daarin geleë dat hulle beheer uitoefen oor 'n objek, gewoonlik 'n vrou, deur haar te onderwerp aan konstante, obsessiewe waarneming. Sy skryf:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.

Volgens Mulvey is die manlike vrees vir kastrasie nie beperk tot die aanskouing van die vroulike genitalieë nie, maar word dit as 't ware oorgedra op die vroulike liggaam as geheel. Mulvey (1993:438) skryf hieroor:

Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the visually ascertainable absence of the penis, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organisation of entrance to the symbolic order and the law of the father. Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified.

Een van die wyses waarop die manlike onbewuste van die vrees vir kastrasie kan ontsnap, is om van die gevreesde objek 'n fetisj te maak, sodat dit as gerusstellend eerder as vreesaanjaend beleef word. Die tradisie van die vroulike naakstudie in kuns, die oorproduksie van beelde van die vroulike liggaam in die hedendaagse media en die kultus van die vroulike filmster word deur Mulvey (1993:438) beskou as maniere waarop die manlike subjek probeer ontvlug aan die vrees vir kastrasie by wyse van fetisjisme. Die vroulike liggaam as fetisj word dus 'n plaasvervanger vir die ontbrekende penis. Smelik (1993:70) skryf: "Thus, fetishisation of the female subject denies sexual difference in disavowing her difference from men". Deur die vroulike liggaam tot 'n fetisj te reduceer, word manlike vrese besweer en word die magposisie gehandhaaf waarin mans hulle binne die patriargale orde bevind.

Smelik (1998:231) skryf oor die wyse waarop feministiese filmvervaardigers, in reaksie op die wyse waarop die vroulike liggaam in Hollywood uitgebeeld is, 'n alternatiewe, positiewe beeld van "the 'unrepresentable' female body" in hul werk probeer weergee het. Aanvanklik is daar byvoorbeeld weggeskram van glansryke uitbeeldings van vroue. 'n Meedoënlose strewe na realisme in die feministiese filmbedryf het die vroulike liggaam as 't ware van alle erotiese konnotasies probeer bevry. In die sewentigerjare het daar egter 'n klemverskuiwing plaasgevind deurdat feministiese filmvervaardigers maniere probeer ontgin het om die vroulike liggaam as aantreklik aan die kyker voor te hou, sonder om terug te keer na die stereotipe uitbeeldings van Hollywood. Daar is byvoorbeeld van vaginale en klitorale ikonografie gebruik gemaak om vroulike seksualiteit te vier. Smelik (1998:236) noem as voorbeeld die film *Multiple Orgasm* (1976) deur Barbara Hammer waarin 'n ekstreme nabyskoot van die vagina en klitoris getoon word bo-oor 'n landskapstoneel met grotte en rotsformasies waarin die vaginale en klitorale vorms as 't ware herhaal word. Deur van sodanige seksuele beelding gebruik te maak, ondermyn vroulike kunstenaars en filmvervaardigers 'n Westerse tradisie waarin vroulike genitalieë meestal as onuitbeeldbaar beskou word. Hulle gaan Freud se siening teë dat die vroulike geslag slegs as onvolledig of gekastreer voorgehou kan word (Smelik 1998:236).

Daar kan geargumenteer word dat dieselfde tegnieke wat deur feministe gebruik word in die vervaardiging van films ook in die Stockenström-gedig "Ek en aas" aangetref word. Soos reeds aangetoon, lê die spreker 'n eksplisiete verband tussen haar liggaam en rooi-aas in reël 19. Daar is egter reeds vroeër in die gedig aanduidings dat die spreker die vroulike liggaam in woorde probeer uitdruk. Die woord "wulpsse" in reël 6 word gebruik as deel van 'n opeenstapeling van byvoeglike naamwoorde wat die rooi-aas, meer spesifiek die rooi-aas se

"tepel" (r. 6), beskryf. Dit is betekenisvol dat hierdie woord wat as "wellustig" of "speels" verklaar kan word, gewoonlik gebruik word om na 'n vrou te verwys, eerder as na 'n man. Met die gebruik van dié woord word daar reeds gesuggereer dat die vroulike liggaam ter sprake gaan kom. Die "oranjerooi tepel" (r.6) is 'n eksplisiete verwysing na die vroulike bors en bring ook die seksuele konnotasies wat daarmee verband hou en versterk word deur die beskrywing daarvan as "wulps", die gedig binne. In die lig van die feit dat die vroulike liggaam en vroulike seksualiteit reeds in reël 6 ter sprake kom, sou dit nie vergesog wees om te beweer dat woorde soos "holte" (r. 8) en "delikate draadjies" (r.12), sowel as verwysings na "die viskop se bek"³⁵ (r.15) en "oog [...] / ingedoke" (r.15-16) beelde is wat dui op die vroulike geslag nie. Binne die konteks sou die "witmossel" (r.9) ook seksuele konnotasies kon hê deurdat dit 'n skulpdier is wat as sodanig weer assosiasies met die vroulike geslag het³⁶. Soos in die film *Multiple Orgasm* word daar dus van beelde in die natuur gebruik gemaak om die vroulike liggaam te vergestalt.

Die spreker in die gedig gaan egter verder as die blote beskrywing van die vroulike liggaam in terme van beelde wat sy aan vorme van seelewe ontleen. Sy oorskry ook die grense van wat binne die Westerse kultuur as sosiaal aanvaarbaar beskou word, wanneer sy die "stinkende" glibberigheid (r.6) en die "afskuwelike" (r.17) van die rooi-aas, maar ook, by implikasie, van die vroulike liggaam en vroulike seksualiteit ter sprake bring, en die "wonderbaarlike" (r.1 en 24) daarvan besing. Ook die "krap se kubitiese plat verspotheid" (r.14) word genoem en sou gelees kon word as 'n verwysing na die vroulike geslag wat, aldus Freud, "plat" (afwesig) is in teenstelling met die penis, en "verspot", omdat dit afwyk van dié norm en dus as 't ware bespotlik of belaglik is. Sy voer hierdie oorskryding van sosiale norme verder as sy in reël 18 op banale wyse na haar urine as "pie" verwys. Dat die spreker deeglik bewus is van die feit dat sy die leser, of dan die samelewing (sy rig haar woorde tot "julle", dus 'n gehoor wat uit meer as een persoon bestaan), met sake konfronteer waarvoor daar nie normaalweg openlik gepraat word nie vanweë die banale aard daarvan, blyk uit die opmerking in reël 7: "Of as julle dalk iets verfynders soek". Sy verwys ook na haarself as 'n "twintigste-eeuse redelik beskaafde volgens Westerse / norme vrou" (r.20-21) wat 'n verdere aanduiding is dat sy bewus is van die konteks waarin sy haar bevind. Wanneer sy dus oor sake skryf waarvoor

³⁵ Cloete gebruik die neologisme "vismondsnakasemhaal" in sy gedig "ik ben met u alleen o venus" (p.19) uit sy bundel *Driepas* (1989) om te dui op die vroulike geslagsopening. Daar sou geargumenteer kon word dat die "vismond" as verteenwoordigend van die vroulike geslagsorgaan hier in die werk van 'n manlike skrywer ook 'n soort fetisj word wat die vrees vir kastrasië besweer.

³⁶ Vergelyk in dié verband die wyse waarop T.T. Cloete na die vroulike geslagsorgaan verwys as 'n "tweeklepskelpie" in sy gedig "Vrou" (p.44) uit *Met die aarde praat* (1992), asook Spies se beskrywing daarvan as "die vlesige klein skulp" in haar gedig "Jong dogtertjie" (p.16) uit *Digby Vergenoeg* (1971).

daar gewoonlik nie in beskaafde geselskap gepraat word nie, is dit nie uit onkunde nie, maar 'n doelbewuste oorskryding van die grense van aanvaarbaarheid. Smelik (1998: 237) skryf soos volg oor die verskynsel dat daar sekere sake is wat deur die "beskaafde" samelewing as onaanvaarbaar of taboe beskou word, en dat die vroulike liggaam en vroulike seksualiteit by uitstek daarby ingesluit is:

The female genitals are unrespectable because they cannot meet the standard set by the male organ. Hence, being born with a 'substandard' body is something to be ashamed of. If the female genitals are in themselves unrespectable, depicting them can be considered the epitome of bad taste, whereas the representation of the respectable male genitals constitutes a violation of an altogether different sort. It seems therefore, that for women representability and respectability are intimately connected.

Deurdat die spreker in die gedig onbeskaamd oor sake skryf wat normaalweg sou getuig van "swak smaak", ondermyn sy die patriargale stelsel onderliggend aan die beskaafde Westerse kultuur waarin sy haar bevind. Die beelde wat sy aan die leser voorhou, is nie dié van 'n perfek gestileerde, volmaakte, vroulike liggaam, soos dié wat byvoorbeeld in T.T. Cloete se "Silhoeët van Beatrice" of "mooi marilyn monroe foto in rooi" in die bundel *Idiolek* (1986) aangetref word nie. Die beskrywings is eerder van 'n groteske liggaam en fokus, onder andere, op 'n enkele "liederlike / wulpse stinkende glibberige oranjerooi tepel". Wanneer beelde gebruik word wat assosiasies met die vroulike geslagsorgaan het, val die klem hoofsaaklik op dié gedeelte van die vroulike geslag wat dit juis, volgens Freud, onvoorstelbaar maak, naamlik die vaginale opening. Woorde soos "holte", "bek" en "oog [...] ingedoke" verwoord hierdie onsigbaarheid, waarna Irigaray (1993:405) ook verwys as "sexual void". Juis dit wat as onvoorstelbaar ("unrepresentable") en onaanvaarbaar ("unrespectable") beskou word binne die patriargale samelewing, word hier onder woorde gebring.

Die vraag kan gevra word waarom die vroulike geslagsorgaan nie eksplisiet genoem word in die gedig nie; die "indirekte" segging sou kon lyk na 'n poging om tog binne sekere grense van aanvaarbaarheid te bly. As dit egter die geval was, sou die eksplisiete verwysings na die "oranjerooi tepel" en "pie" ook weggelaat moes word. Soos reeds aangetoon, is die beskrywing van die vroulike liggaam aan die hand van die rooi-aas se voorkoms op sigself reeds 'n oorskryding van bestaande norme, aangesien dit die vroulike liggaam "monsteragtig" maak en dus wegdoen met die Hollywood-beeld van vroulikheid. Die "indirekte" segging dra

verder daartoe by om eenduidigheid te voorkom – die vroulike geslagsorgaan word nie by name genoem nie, maar vergestalt aan die hand van veelvuldige beelde wat aansluit by die gedagte dat die vroulike geslagsorgaan nie één is nie, maar as 't ware meervoudig (vergelyk weer Irigaray se essay "This Sex which is not One" [1985g] waarin sy die pluraliteit van die vroulike geslagsorgaan vier).

Dit is opvallend dat die woorde "smart" en "wrewel" in reël 15 gebruik word om onderskeidelik die viskop se bek en oog te beskryf, terwyl hierdie abstrakte selfstandige naamwoorde kennelik op emosies dui wat normaalweg aan 'n mens toegeskryf word. Dit is betekenisvol dat die woorde beide op sterk, negatiewe emosies dui. Die woord "smart" verwys byvoorbeeld na groot leed, verdriet of hartseer, terwyl "wrewel" dui op misnoeë, bitterheid of gegriefdheid. Dit is asof die spreker met dié twee woorde iets te kenne wil gee van die vroulike kondisie binne 'n patriargale samelewing waarin sy die afwykende "ander" is. Dit is betekenisvol dat die twee woorde juis gekoppel word aan die "bek" en "oog", sake wat, soos reeds aangetoon, op die vroulike geslag sou kon dui. Die suggestie kan wees dat die spreker, te midde van haar verwondering oor die wonderbaarlikheid van aas en liggaam wat teen die einde van die gedig in 'n loflied kulmineer, tog ook die negatiewe implikasies besef van leef in 'n vroulike liggaam. Die laaste strofe wat byna onopgemerk tussen hakies as 'n enkele reël aan die einde van die gedig verskyn, bevestig dat die spreker bewus is van die "aasvoëls" wat teer op "karkasse", oftewel aas (wat vroeër in hierdie bespreking gelyk gestel is aan ontbindende dooie diere wat deur ander diere gevreet word). Sy kies egter eksplisiet om "nie vandag" daaroor uit te brei nie. Dit is byna asof die spreker die gevare wat 'n patriargale samelewing vir die vrou inhou, doelbewus ignoreer, al is dit net vir die oomblik. Die laaste strofe brei nie uit op presies wat by die verwysing na aasvoëls verstaan moet word nie, maar binne die konteks van hierdie interpretasie roep "aasvoëls" onwillekeurig die betekenis van die slengwoord "voël" as verwysing na die manlike geslagsorgaan voor die gees. Aasvoëls sou dan 'n metaforiese verwysing na mans kon wees, diegene wat op die vroulike liggaam teer, soos wat aasvoëls op dooie diere of aas teer. Met dié verwysing gee die spreker te kenne dat sy nie 'n eenduidige, ekstatische beskouing van aas, oftewel die vroulike liggaam het nie, maar die kompleksiteit verbonde aan vrouwees terdeë besef en ook bewus is van 'n manlik gedomineerde samelewing wat vroue en die vroulike liggaam uitbuit.

Die gedig sou geles kon word as 'n poging om 'n vyandige bestel te subverteer. Soos reeds aangetoon, is die beelde wat gebruik word om die vroulike liggaam te beskryf, nie in die eerste plek beelde wat voldoen aan die estetiese norme wat deur die media, Hollywood-films en die

patriargale samelewing in die breë bepaal word nie. Die kontrasterende style en verskillende diskoerse wat in die gedig aangetref word, naamlik hoogdrawende taalgebruik aan die begin en die einde van die gedig, afgewissel met platvloerse woorde, soos "pie" in reël 18 en die akademiese "*donax serra*" (r.9) wat na die witmossel verwys, naas die gewoon alledaagse verwysings na "die siffie" (r.11) en "die krewel" (r.12), dra by om eenduidige interpretasie teen te werk en estetiese norme omver te werp. Bezuidenhout (2005:168) skryf oor hierdie gedig dat "geykte verwagtinge ondermyn [word], onder meer deur die naasmekaarstelling van die verhewene en die banale, of deur die parodiëring van tekste wat tradisioneel as onaantasbaar beskou is". Ook die wisselwerking tussen die letterlike beskrywing van die verskillende vorms van aas wat aan die kus aangetref word en die figuurlike betekenis wat aan hierdie beskrywing geheg word om daarvan 'n metafoor vir die vroulike liggaam te maak, dra by tot die veelduidigheid van die teks. Die spreker se emosies is oorwegend positief as sy die wonderbaarlikheid van aas en liggaam besing, maar daar is tog onderliggend 'n versigtigheid in toon te bespeur as daar in die slotreël na "aasvoëls" verwys word. Die leser is enersyds gefassineerd met die beskrywing van die vroulike liggaam in terme van aas, maar ervaar ook 'n mate van aversie (vergelyk die woorde "liederlike" [r.5], "stinkende" [r.6], "afskuwelikheid" [r.17] en "seegedrog" [r.21] waarmee sy die rooi-aas beskryf) by die visualisering van die groteske beelde wat in die gedig voor die gees geroep word en waarmee die spreker in die gedig haarself vereenselwig.

Die veelduidigheid van betekenis en verwarrende indrukke wat in die gedig aangetref word, roep Kristeva se konsep van die "abject" (die abjekte) wat in Afrikaans vertaal kan word as "laag, verworpe, veragtelik" (*Tweetalige woordeboek* 1988) voor die gees. In Kristeva se *Powers of Horror* (1982) het dit spesifiek te make met die in duie stort van betekenis. Kristeva (1982:4) skryf: "[The abject is] what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite". Sy bring die term ook in direkte verband met die moeder; dit is dus betekenisvol dat die vroulike bors wat in die Stockenström-gedig sigbaar is in die rooi-aas se "tepel" beskou kan word as simbolies van die moeder se liggaam. Ook die see het assosiasies met die moeder. Vergelyk weer in dié verband die fonologiese ooreenkoms tussen die Franse "la mère" (die moeder) en "la mer" (die see). Water as sodanig word ook geassosieer met vrugbaarheid en hou gevolglik verband met die vrou en die baarmoeder (Cirlot 1971; De Vries 1984). Daar sou selfs geargumenteer kon word dat die ander seebeelde wat in die gedig aangetref word ook assosiasies met die moeder se liggaam verkry, aangesien dié beelde semioties aan mekaar verbind is juis omdat die "some van

seestrome" (r.4) en "strande" (r.10) deurgaans die agtergrond vorm waarteen die gedig sigself afspeel. Die liggaam wat hier aangetref word, is nie bloot 'n vroulike liggaam nie, maar toon raakpunte met "the desirable and terrifying, nourishing and murderous, fascinating and abject [...] maternal body" waaroor Kristeva (1982:54) skryf. Daar is reeds aangetoon dat die semiotiese domein van die pre-Oedipale moeder, volgens Kristeva, dié plek is waar ondermyning en transformasie van die simboliese orde sou plaasvind. Wanneer die abjekte in die skryfkuns tot uitdrukking gebring word, ontstaan die potensiaal om morele, politieke en estetiese grense te oorskry en word die ondermynende mag van die moeder se liggaam ontgin. Marchak (1990:360) skryf dat die soeke na die abjekte lei na "excluded ground, the ground that has been excluded by paternally-imposed prohibitions, taboos, and law". Daar sou beweer kon word dat hierdie "excluded ground" ook die verbode terrein van die moeder se liggaam insluit en dat om uitdrukking te gee aan die abjekte, soos dit in die Stockenström-gedig aangetref word, die oorskryding van patriargale norme en grense verteenwoordig, insluitende die Wet van die Vader wat die moeder se liggaam taboe verklaar.

In noue aansluiting by Kristeva se teoretisering van die abjekte, kan daar ook gekyk word na Irigaray se konsep van wat sy die "mucous" noem. In haar verklaring van hierdie konsep skryf Whitford (1991:163) dat die "mucous", wat in Afrikaans, onder andere, met "slym" vertaal word, die potensiaal het om die ondenkbare, dit wat nie in teorieë vervat is nie, te verteenwoordig. Slym, soos dit in die mond of die vroulike geslag voorkom, is onsigbaar in 'n spieël, omdat dit binne die liggaamsopening voorkom; dit is dus eerder voelbaar, as sigbaar. Slym is nóg vloeistof, nóg vaste stof. Dit is nie soos die penis 'n liggaamsdeel nie, maar kan nogtans nie van die liggaam geskei word nie. Slym is nie stabiel nie en het geen vaste vorm nie. Die konsep van die "mucous" voldoen dus nie aan die norme van sigbaarheid nie en kan ook nie maklik visueel uitgebeeld of weergegee word nie. Dit oorskry gevolglik die wette van die simboliese orde. Die verwysings in die gedig na water, strome en selfs urine, maar ook die eksplisiete verwysing na die glibberigheid van die rooi-aas, én die talle sinspelings op die onsigbare vroulike geslag, roep assosiasies met die konsep van die "mucous" voor die gees. Smelik (1998:240) wys daarop dat sodanige representasies dit moontlik maak om die moeder se liggaam op 'n nie-falliese wyse te simboliseer.

In "Ek en aas" word die ooreenkomste tussen die vroulike liggaam en "dinge van 'n seegedrog" (r.21) uitgebuit om, soos in die voorafgaande gedigte in hierdie hoofstuk, 'n beeld van die vrou daar te stel wat afwyk van die stereotipe voorstellings van haar soos dit in die patriargale same

lewing aangetref word. Op hierdie wyse word die patriargale orde gedestabiliseer en kan die vroulike (spreekende) subjek in die gedig as subversief beskou word.

Die afwykende vroulike gestaltes in die onderhawige gedigte, in samehang met die onkonvensionele wyse waarop dié gestaltes in taal tot uitdrukking gebring word, sou beskou kon word as verteenwoordigend van subversiewe vroulike subjektiwiteit wat die potensiaal het om die patriargale bestel te ondermyn. Uit feitlik al die gedigte blyk daar egter terselfdertyd 'n bewussyn van die kompleksiteit verbonde aan die vroulike kondisie. Die vroulike subjek in die Stockenström-oeuvre voel haar soms uitgelewer en magteloos binne 'n manlik gedomineerde samelewing (vergelyk "Proefmens") en beleef ook haar vroulike liggaamlikheid op paradoksale wyse as tegelykertyd beperkend en bevrydend (vergelyk die termiet-gedig). In "Ek en aas" word eenduidigheid van betekenis soos deur die simboliese orde vereis, onder andere, ondermyn deur 'n teruggryp na die verbode terrein van die moeder se liggaam. Die gepaardgaande *jouissance* wat blyk uit die wyse waarop die vroulike subjek "die wonderbaarlikheid van liggaam" (r.23) besing, word egter, soos reeds aangetoon, ook in die slotreël gedemp. Marchak (1990:360) skryf:

Jouissance, which is [...] complete joy and ecstasy [...] arises from seeking the abject. [...] It is a search for the *inside* of the maternal body because it is only with the (archaic) maternal body that there would be a sense of completeness, and absence of lack that creates the never-fulfilled desire which is the symbolically/paternally-instigated condition of life. It is a "ceaseless" search because the (abject) maternal body is not attainable; it "is" what is always already lost.

Uit die geselekteerde Stockenström-gedigte blyk 'n bewussyn van die konflikterende aard van die strewe na ondermynende vroulikheid, soos gesetel in semiotiese eenheid met die moeder se liggaam. Ook die viering van subversiewe vroulike subjektiwiteit is dus nie eenduidig en sonder kompleksiteite nie.

HOOFSTUK 5

Antjie Krog – Poësie van die (moeder se) liggaam

Antjie Krog maak haar debuut in 1970 op die ouderdom van agtien met die bundel *Dogter van Jefta*. Soos die titel van hierdie bundel te kenne gee, word daar eksplisiet gekies om 'n vrou, in hierdie geval 'n jong meisie, oftewel "dogter", tematiese prominensie te gee. Die gedigte in die bundel gee ook meer weer as bloot "die wêreld van die skoolkind: die skool met sy onderwysers, vakke, kalwerliefde; die ouers en die Christelike agtergrond" (Coetzee 1972:40), want die leser bly deurgaans bewus van die feit dat die skoolkind om wie dit hier gaan, vroulik is (vergelyk gedigte soos "Ma" [p.12], "Omdat" [p.21], "Vanaand" [p.23], "Ek wil" [p.25] en "Paartjie" [p.43]). Gouws (1998:552) beskou die bundel as "'n stemvurk vir die res van haar oeuvre", aangesien die temas van "godsdienst en religie, liefde en seksualiteit, vaderland en volk, asook haar poëtikale bewustheid" tot 'n mindere of meerdere mate reeds in haar debuut beslag kry.

Soos die debuutbundel, het die bundels wat daarop volg 'n sterk outobiografiese inslag en die ontwikkeling van die spreker in die oeuvre van skoolkind tot jong vrou en later huweliksmaat en moeder, toon 'n sterk ooreenkoms met die chronologiese verloop van Antjie Krog se lewe. Kannemeyer (1983a:501) skryf dat *Januarie-suite* (1972), haar tweede bundel, gewy word aan "die realiteit van die student op die kampus met die erotiese liefde as motief, die konserwatorium en musikale terminologie as verwysingsgebied en die groter wêreld van die Vrystaat op die periferie". By hierdie stelling moet gevoeg word, dat die student om wie dit gaan vroulik is en dat die perspektief van 'n vroulike subjek in talle gedigte weergegee word (vergelyk "Meermin" [p.30], "Sonnet" [p.44], "Érens is jy" [p.45], "Allemande" [p.51] en "Gigue van die rotvanger" [p.57]).

In 1975 publiseer Krog gelyktydig *Beminde Antarktika* en *Mannin* waarin die wêreld van die volwasse vrou, en veral die huis, die huwelik en gesin as onmiddellike verwysingsraamwerk sentraal staan. Dit is betekenisvol dat die titel van laasgenoemde bundel weer eens prominensie aan die vrou gee. Die woord "mannin" word in die 1933-vertaling van *Die Bybel in Afrikaans* in Genesis 2 aangetref, en word gebruik om na die vrou te verwys, maar dui ook op die ondergeskikte verhouding waarin sy tot die man staan. Vers 23 lui: "Toe sê die mens: Dit is nou eindelijk been van my gebeente en vlees van my vlees. Sy sal mannin genoem word, want sy is uit die man geneem". Die vrou se minderwaardige posisie in die samelewing ten

opsigte van die man word dikwels aan die hand van, onder andere, hierdie Bybelse teksgedeelte geregtig, aangesien die man volgens dié skeppingsverhaal die eersgeskapene is en die vrou haar bestaan as 't ware aan hom te danke het – sy het deur hom tot stand gekom en is dus nie mens in eie reg nie. Dat die woord "vrou" nie as titel van die bundel gebruik word nie, maar spesifiek die woord "mannin", is betekenisvol vir dié studie, aangesien dit verrai dat die vroulike subjek bewus is van die ondergeskikte rol wat deur die patriargale samelewing aan haar toegesê word. Die verwagting word geskep dat die spreker in die bundel op 'n bepaalde manier sal reageer op die posisie waarin sy haar as vrou bevind. Die potensiaal vir die ondermyning van die *status quo* is, myns insiens, juis daarin geleë dat die spreker haar bewus is van die man-vrou-dinamika wat in die woord "mannin" opgesluit lê en wat ook so in die Westerse samelewing geld.

Krog se vyfde bundel, *Otters in bronslaai* (1981) word deur Kannemeyer (1983a:504) beskou as "een van die belangrikste versamelings in die hedendaagse Afrikaanse poësie". In hierdie bundel kom 'n wye verskeidenheid van sake – kreatiwiteit, religie, die huweliksmat, seksualiteit, die kerk, die volk, die huishouding en kinders – aan bod en dit is juis hierdie verskeidenheid wat, volgens Gouws (1998:555), 'n "geïntegreerde werklikheidsbeleving" bied. Ook in *Jerusalemangers*, wat in 1985 verskyn, word daar op outobiografiese wyse geskryf oor die lewe van die getroude vrou en moeder teen die agtergrond van die huishouding. Krog se historiese belangstelling vind neerslag in twee siklusse, "Die leeu en die roos" (p.59) uit *Otters in bronslaai* en "Die Jerusalemangers" (p.55) uit die gelyknamige bundel. Wat vir die doel van hierdie studie opval, is dat eersgenoemde siklus gebaseer is op uittreksels uit 'n dagboek van die historiese vrouefiguur Susanna Smit. Dié dagboek, wat die jare 1842-1858 beslaan, handel oor die visioene wat sy, te midde van die neerdrukkende realiteit van haar huwelik, beleef en neergeskryf het in die hoop dat iemand dit eendag sal lees (Kannemeyer 1983a:507; Kannemeyer 1998:157). Haar lewenservarings word in chronologiese volgorde aangebied om haar persoonlike groei te demonstree van "gehoorsame kind-bruid [...] tot moeder by wie die dood van haar kind 'n verset teen God losmaak" (Viljoen 1982:29). Sy kom in opstand teen die regering, sowel as haar man teenoor wie sy toenemend as die sterkere figuur uitstaan. Die siklus eindig met haar "uiteindelige eensaamheid en swakkerword in die ouderdom" (Viljoen 1982:29).

Ook in *Lady Anne* wat in 1989 gepubliseer word, staan 'n historiese vrouefiguur sentraal. Lady Anne Barnard is 'n Skotse vrou wat ná haar jeugjare in Skotland en feitlik twee dekades

in Londen, saam met haar man, Andrew Barnard, met Brittanje se besetting van die Kaap na Suid-Afrika kom. Viljoen (1996b:67) skryf oor hierdie bundel:

Krog interrogates her own situation as a white Afrikaans-speaking woman in the politically turbulent South Africa of the late eighties by using the historical figure Lady Anne Barnard as a "guide" (p.16) for her own life.

Ook Conradie (1996:89) wys daarop dat Krog as 't ware uitreik na lady Anne, "veral uit hoofde van die politiek van geslag en die sosiaal-politieke stryd van die dag". "[D]ie onderlinge soeke na identifikasie tussen die vroue" (Conradie 1996:89) is besonder opvallend in hierdie bundel. Dié "besondere vrou-vrou-verhouding" wat, volgens Lourens (1992:190), "die grondslag van Krog se bundel *Lady Anne*" vorm, sal ook verder in die studie ontgin word.

Ná *Lady Anne* verskyn *Gedigte 1989-1995* (1995) waarin "die digter, vrou en politieke aktivis Antjie Krog [...] haarself op 76 bladsye aan die leser [bied]" (Jansen 1996b:36) teen die agtergrond van die politieke demokratiseringsproses in Suid-Afrika. Viljoen (1996c:8) wys daarop dat die bundel die verhaal vertel van "'n persoonlike bevryding wat sigself naas hierdie politieke bevryding voltrek". Ook Kannemeyer (1998:170) skryf dat 'n "vrygevogte vrou" aan bod kom in hierdie bundel. Dat hier van "bevryding" en 'n "vrygevogte vrou" sprake is, suggereer dat die vrou vroeër op een of ander wyse vasgevang was en moes veg vir haar vryheid. Dit laat die vraag ontstaan of daar gesê kan word dat die vroulike subjek in die Krog-oeuvre 'n proses van emansipasie deurloop het.

Krog se negende en jongste bundel in Afrikaans (sy het intussen ook 'n bundel in Engels, *Down to My Last Skin* [2000], gepubliseer wat vertalings van geselekteerde gedigte uit haar oeuvre bevat) verskyn in 2000 onder die titel *Kleur kom nooit alleen nie*. Pretorius (2000:19) skryf dat dié bundel handel oor die kleure wat ons menslike bestaan, maar veral ook ons bestaan binne die Suid-Afrikaanse konteks definieer. Dit klink dus asof dit hoofsaaklik die Suid-Afrikaanse politiek as tema het. Tog staan "vroulikheid (gevolglik ook huweliksmaat- en moederskap)" volgens Odendaal (2000:8) steeds sentraal in die bundel en word ook die politieke gebeure eksplisiet vanuit die perspektief van 'n vroulike subjek beleef (vergelyk byvoorbeeld "dagboeke uit die begin van die twintigste eeu" [p.29], "ai tog" [p.47], "The Loneliness of Skin" [p.51], "kimo en kuipo (*Walter Battiss, 1976*)" [p.52], "The Image as Burden (*Marlene Dumas, 1993*)" [p.53], "Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)" [p.54], "The

Particularity of Nakedness (*Marlene Dumas, 1987*)" [p.57], "windows 2000" [p.64] en "slaapliedjies vir Ntombizana Atoo" [p.79]).

Uit bogenoemde oorsig van Antjie Krog se oeuvre blyk dit duidelik dat die wêreld van die vrou deurgaans 'n sentrale gegewe is. Dit sou nie vergesog wees om te beweer dat dit tot 'n groter mate waar is van haar poësie as van dié van enige van haar vroulike tydgenote nie. In hierdie opsig vind haar poësie aansluiting by dié van haar voorganger Elisabeth Eybers, wie se oeuvre die dagboek van 'n vrou omvat, en na wie daar ook later in die hoofstuk verwys word as een van Krog se literêre voormoeders. Deurdat die vroulike ervaringswêreld in die oeuvres van Eybers en Krog neerslag vind, sluit hul poësie ook aan by die literêre werke van die hoofsaaklik Amerikaanse feministe van die tweede feministiese beweging wat hulle, onder andere, ten doel gestel het om die "ware" ervarings van vroue of die "empirical reality" (Todd 1988:51) waarin vroue hulle bevind, weer te gee. Dié ervarings van vroue is gejuks taponeer met amptelike of manlik gedefinieerde uitsprake oor die leefwêreld van vroue. Hoewel die vroulike ervaring steeds as belangrik beskou word binne die feministiese denke, is dit nie 'n onproblematiese begrip nie, aangesien daar nie van 'n enkele vroulike ervaring sprake is nie, maar eerder van uiteenlopende ervarings van verskillende vroue. Verder kan daar ook geargumenteer word dat ervaring as die basis vir feministiese teoretisering op epistemologiese gronde onbetroubaar is, aangesien alle menslike ervaring bemiddel word deur kulturele veronderstellings wat ingebed is in taal en kultuur (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997:71).

Binne die konteks van hierdie studie word die representasie van een of meer vroue se ervaringswêreld as sodanig nie beskou as 'n strategie vir die ondermyning van die heersende patriargale bestel nie. Daar sal aan die hand van geselekteerde gedigte gekyk word of daar meer aan die Krog-oeuvre is as bloot die beskrywing van die vroulike leefwêreld, of daar van 'n subversiewe vroulike subjek sprake is en in watter mate, indien enigsins, die verhouding met die moeder 'n rol speel in die omverwerping van die patriargale orde.

In die seleksie van die gedigte wat hieronder bespreek word, is daar eerstens rekening gehou met die outobiografiese karakter van die Krog-oeuvre. Dit is reeds genoem dat die lewensfasies waarin die spreker in die oeuvre haar bevind, 'n sterk ooreenkoms met die verloop van Antjie Krog se lewe toon. Die gedigte word nie in chronologiese volgorde bespreek nie, maar die verskillende lewensfasies en omstandighede wat neerslag vind in die oeuvre word by die keuse van gedigte in gedagte gehou. Wanneer die moeder-dogter-

verhouding ter sprake kom, is dit belangrik om daarvan kennis te neem dat die spreker in die Krog-oeuvre, die rol van dogter sowel as dié van moeder vertolk na gelang van die omstandighede waarin sy haar bevind. Dit is veral betekenisvol, aangesien die tendens binne die breë feministiese diskoers juis is om vanuit die perspektief van die dogter te praat, terwyl die verhale en ervarings van moeders (om redes soos uiteengesit in Hoofstuk 1) dikwels binne die feminisme onderdruk word.

Dit is ook nie net die biologiese moeder-dogterverhouding wat neerslag vind in die oeuvre nie; die spreker tree dikwels in gesprek met ander vrouefigure wat as 't ware die plek van die moeder inneem. Verder kan daar ook uit die taalhantering in die oeuvre bepaalde afleidings gemaak word oor die verhouding waarin die vroulike subjek staan tot die moeder as lokus van die semiotiese of die liggaam voor taal. Die gedigte wat geselekteer is vir bespreking sal dus ook hierdie verskillende manifestasies van die moeder-dogterverhouding in die Krog-oeuvre weerspieël.

In die afdeling wat volg, sal daar gekyk word na die konstruksie van die vroulike subjek as dogter en haar verhouding met die biologiese moeder. Vir dié doel word daar gefokus op 'n gedig uit Krog se debuutbundel, naamlik "Ma", wat kortliks afgespeel word teen die aanvangsgedig, "Dogter van Jefta", waaraan die bundeltitel ontleen is. In die volgende afdeling word daar ondersoek ingestel na die wyse waarop die vroulike subjek uitgebeeld word in verhouding tot die plek van die moeder, wat binne die konteks van die studie assosiasies met die reprodutiewe funksie oproep, maar ook ruimtelike konnotasies het en verder verwys na 'n rol wat deur ander vroue as die biologiese moeder self vervul kan word. Laastens word die (be)skrywing van die (moeder se) liggaam in oënskou geneem. Hier gaan dit om die wyse waarop die biologiese liggaam van die moeder beskryf of gerepresenteer word, maar ook oor die wyse waarop die moeder se liggaam as lokus vir die semiotiese (soos dit in die werk van veral Kristeva aangetref word) geskryf word of in taal uitgedruk word.

Krog se oeuvre bied 'n oorweldigende hoeveelheid materiaal vir 'n studie van hierdie aard. Die geselekteerde gedigte word as eksemplaries beskou van die wyse waarop die moeder-dogterverhouding in haar oeuvre gestalte kry. Daar is talle ander gedigte – dié waarin die man-vrouverhouding uitgebeeld word of waaruit die vroulike subjek se besondere verhouding tot haar land en haar mense blyk of waarin haar beleving van die kreatiewe skryfproses eksplisiet aan bod kom – wat uitgelaat word of waarna daar slegs vlugtig verwys word, ten spyte van die feit dat daar ook uit dié gedigte waardevolle afleidings oor die konstruksie van

die vroulike subjek in die Krog-oeuvre gemaak kan word. Die redes vir dié "versuim" is ener syds die beperkinge wat 'n enkele hoofstuk stel binne die konteks van 'n studie wat ook met ander vrouedigters gemoeid is, en andersyds die doelbewuste afbakening wat die fokus op die moeder-dogterverhouding (met verwysing na die wyse waarop dit binne die Franse feminisme neerslag vind) meebring.

5.1 Die dogter se verhouding met haar biologiese moeder

Waar dit om die moeder-dogterverhouding gaan, kan 'n mens by Antjie Krog nie anders as om kennis te neem van die bekende gedig, "Ma" (p.12) uit haar debuutbundel nie. Hierdie gedig word algemeen gebloemlees (vergelyk die opname daarvan in D.J. Opperman se *Groot verseboek* [1983], asook in *Poskaarte* [1997] deur Ronel Foster en Louise Viljoen, sowel as in die bygewerkte *Groot verseboek 2000* wat deur André P. Brink saamgestel en in 2000 gepubliseer is) en is dus gekanoniseer. 'n Vertaling daarvan verskyn ook in *A Change of Tongue* (2003:109-110), waarin Krog op outobiografiese wyse die komplekse verhouding wat sy as kind met haar skrywermoeder gehad het, onder woorde bring. Hoewel die spreker in "Ma" haarself nie eksplisiet identifiseer as vroulik nie en die vraag sekerlik gestel sou kon word of die spreker in die gedig nie dalk ook manlik sou kon wees nie, suggereer die titel van die bundel, *Dogter van Jefta*, en die talle ander gedigte in die bundel waarin die spreker wel as vroulik geïdentifiseer kan word, asook die nuwe konteks van *A Change of Tongue* waarin die gedig in 2003 verskyn, dat dit wel hier om 'n jong meisie of dogter gaan. Die aangesprokene in die gedig is haar biologiese moeder.

Ma

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

want jy maak my groot
in jou krom klein handjies
jy beitel my met jou swart oë
en spits woorde
jy draai jou leiklipkop
jy lag en breek my tente op
maar jy offer my elke aand
vir jou Here God.

jou moesie-oor is my enigste telefoon
jou huis my enigste bybel
jou naam my breekwater teen die lewe

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

Uit die eerste woord van die gedig blyk dit dat die ma om wie dit hier gaan, nie net die onderwerp van die gedig is, soos wat die titel suggereer nie, maar ook die persoon aan wie die gedig gerig word. Die woord "ma" verkry uit die staanspoor prominensie deurdat dit tipografies geïsoleer word aan die begin van die gedig en ook, naas die woorde "Here God" (r.14), die enigste ander woord in die gedig is wat met 'n hoofletter geskryf is. Die belangrike rol wat die moeder in die lewe van haar kind (die spreker in die gedig) speel, word reeds deur die hantering van die eerste woord gesuggereer. Die prominensie wat reeds vroeg in haar oeuvre – dit is die tweede gedig in die debuutbundel – op hierdie wyse aan die moeder gegee word, dra by tot die verwagting dat daar 'n vroulike subjek in Krog se poësie aan die woord is wat moontlik die grense oorskry wat deur die Wet van die Vader (in die Lacaniaanse sin) daargestel word.

Die titel van die gedig is treffend, veral as gevolg van die opvallende eenvoud daarvan en die feit dat dit geen twyfel by die leser laat oor die onderwerp van die gedig wat volg nie. 'n Ongekunstelde styl word, in aansluiting by die titel, in die res van die gedig en die bundel gehandhaaf. Dié skryfstyl van Krog is egter nie beperk tot die bundel van haar kinderdae nie. Daar word deurgaans in resensies verwys na die naïwiteit, eenvoud en spontaneïteit van Krog se taalgebruik (Cloete 1971:230; De Kock 2000:9). Die gewoonheid van haar gedigte word by geleentheid selfs as "eienaardig" (Cloete 1973:367) bestempel. Dat gewoonheid uitgesonder word as 'n kenmerkende eienskap van Krog se poësie, lyk op die oog af vreemd. Indien haar styl vergelyk sou word met dié van die ander vrouedigtters wat in hierdie studie aan bod kom en ook haar vernaamste vroulike tydgenote is, val dit op dat die poësie van Cussons en Stockenström in die algemeen as besonder moeilik voorgehou word. Soos reeds aangetoon, word daar oor Cussons se werk gesê dat die digtheid daarvan tot duisterheid lei (Van Zyl 1991:5) en dat dit inspanning van die leser verg vanweë die verwickelde redeneertrant (Grové 1990:12), terwyl Stockenström se werk as ingewikkeld (Hambidge 1988:11) en moeilik toeganklik (Cloete 1988:15) beskou word. Rousseau se gedigte word weer as formeel (Olivier 1979b:7) en strak (Johl 1979:3) bestempel, wat waarskynlik nie soseer op haar taalgebruik van toepassing is nie, maar wel op die meer konvensionele struktuur van haar

gedigte. Dat die eenvoud van Krog se werk opval, is dus in 'n sekere sin verstaanbaar vanweë die stilistiese kontras daarvan met die bundels wat gedurende dieselfde periode die lig sien. Teen die agtergrond van hierdie studie, is dit betekenisvol dat haar eenvoudige styl gereeld in resensies belig word, aangesien dit impliseer dat talle kritici steeds 'n bepaalde verwagting het dat daar by die skryf van gedigte aan sekere poëtiese konvensies voldoen moet word. Volgens Lourens (1992:37) sou hierdie vooropgestelde idees herlei kon word na die feit dat poësie tradisioneel as verbonde aan 'n uitgebreide opvoeding, veral in die klassieke, gesien is. Sy (1992:37) skryf: "Poësie op 'n ánder grondslag as die klassieke is allerweë as minderwaardig beskou". Hoewel literatore soos Cloete en andere die gebrek aan rymwoorde of formele struktuur en vorm kritiseer, gaan dit in die geval van Krog se werk veral ook oor die alledaagsheid van haar taalgebruik waardeur sy die aanvaarde norme oorskry wat vir poëtiese taalgebruik geld. In die gedig "Duet" (p.17) uit *Januarie-suite* sê sy teen die einde van die gedig eksplisiet "my woorde is nuwe woorde / eenvoudige woorde". Sy kies dus eksplisiet teen die "ou" manier van poësie skryf ten gunste van 'n nuwe, eenvoudiger skryfstyl. Conradie (1996:8) skryf oor die impak van haar skryfstyl op die poësie: "Die aard en wese van die poësie word aangetas en weggevreet". Hy maak hierdie stelling na aanleiding van die indruk wat literatore wek dat die belangstelling in die gewoon alledaagse 'n ontduining van die poëtiese veronderstel. Die patriargale styl – streng vormgewing en struktuur, die "verobjektivering van die eie gevoel" (Van Zyl 1982:2), 'suiwer' taalgebruik – wat deur haar literêre voorvaders in stand gehou is en waaroor hulle jaloers waak (soos blyk uit die kommentare op haar werk), word deur die eenvoud en toeganklikheid van segging ondermyn. Stander (1994:6) skryf oor Lettie Viljoen se *Erf* (1993) dat die feministiese aard van die teks juis blyk uit die subvertering van die rigiditeit van simboliese betekenisgewing. Ook oor Krog sou daar beweer kon word dat sy 'n "revolutionêre subjek" (Moi 1994:170) is, deurdat sy die reëls van die patriargale literêre sisteem oortree en die streng simboliese orde ontwig.

In die eerste strofe van "Ma" lewer die spreker kommentaar op die keuse wat sy uitoefen ten gunste van "'n kaalvoet gedig" (r.6) wat die vermoede bevestig dat haar informele skryfstyl nie bloot toevallig of uit onkunde ontstaan het nie. Sy skryf haar gedig "sonder fênsie leestekens" (r.2) en "sonder woorde wat rym" (r.3), waardeur sy onderskeidelik te kenne gee dat sy 'n keuse uitoefen teen streng taalreëls en teen die beperkende konvensies van die poësie. Sy skryf ook "sonder bywoorde" (r.4) wat 'n aanduiding daarvan sou kon wees dat sy haar taal wil stroop van enige vorm van mooidoenery. Die gebruik van die woord "sommer"

(r.5) bevestig die gedagte dat sy 'n soort alledaagsheid in haar skryfstyl nastreef. Sy probeer skryf soos wat sy sou praat. Dit is betekenisvol dat Cloete spesifiek verwys na die "praattoon" wat in talle van Krog se gedigte uit haar debuutbundel aanwesig is (vergelyk byvoorbeeld reël 12-13 van "Afskeid" [p.30]: "want jy gaan weg armie toe / Heidelberg toe vir 'n jaar" en die slotreëls uit "Wiskunde" [p.39]: "Op Pythagoras sit hy kruisbeen / en ween, ween / so hél alleen"). Die gedagte dat daar as 't ware gepraat³⁷ word in die gedig, beklemtoon dat dit hier om 'n taaluiting of "living utterance" (Morris 1994:4) gaan en dus om die voortdurende generering van betekenis. Die gedig word, in die woorde van Bakhtin/Voloshinov (1994:34) beskou "not as a fixed, self-identical signal, but as a changeable and adaptable sign". Soos reeds aangetoon in Hoofstuk 1, is die gedagte dat taal nie 'n monologiese, homogene struktuur is nie, maar 'n heterogene proses die basis vir Kristeva se tese oor die "spreekende subjek". Deurdat daar gepraat word en die gedig die karakter van 'n "living utterance" aanneem, sou daar beweer kon word dat die leser (wat in hierdie geval ook as die toehoorder beskou sou kon word) noodwendig betrek word by die generering van betekenis (volgens Bakhtin/Voloshinov [1994:35] is betekenis die effek van die interaksie tussen sender en ontvanger) en sou die verdere implikasie wees dat die leser ook 'n rol speel by die (re)konstruksie van die "spreekende subjek" wanneer daar met die teks omgegaan word. Verskillende lesers sou by implikasie verskillende subjekte in die teks herken, wat weer die gedagte versterk dat die "spreekende subjek" nie outonoom en homogeen is nie.

In die tweede strofe, wat ingelei word met die woord "want", lys die spreker die eienskappe van haar moeder wat die skryf van hierdie gedig teweegbring. Dit is opvallend dat die beeld van die moeder wat hier aangetref word, nie eensydig en idillies is nie, veral as dit in gedagte gehou word dat die hermeneutiek van suspisie steeds die leesstrategie bepaal. Met haar "krom klein handjies" (r.8), "swart oë" (r.9), "spits woorde" (r.10), "leiklipkop" (r.11) en "moesie-oor" (r.15) word sy byna as 'n soort heksefiguur³⁸ uit 'n sprokie voorgehou. In 'n studie oor die verband tussen sprokies en die onbewuste, skryf Coulacoglou (2005) oor die moederbeelde wat in sprokies voorkom:

³⁷ Die veronderstelling hier is nie dat die gesproke taaluiting meer direk of ongemedieerd is as die geskrewe teks nie – albei vorme van taal impliseer die erkenning van die Wet van die Vader en toetred tot die simboliese orde wat deur 'n gemis ("lack") gekenmerk word. Die gesproke taaluiting illustreer wel die dialogiese aard van taal (ook geskrewe taal, volgens Bakhtin/Voloshinov [1994:33-35]) deurdat 'n spreker en toehoorder veronderstel word, en 'n spesifieke konteks waarbinne betekenis gegenereer word. In resensies oor Krog se werk waarin daar spesifiek van die "praattoon" melding gemaak word, gaan dit egter in die eerste plek oor die gewooneheid of pretensieloosheid van haar woordkeuses.

³⁸ Die heksefigure in sprokies word dikwels uitgebeeld as krom en verskrompelde ou vrouetjies (*Afrikaanse kinderensiklopedie* 1955: 4451; 4564), en as "skreeulelik" of "afstootlik" (Andersen 1971: 92; 105) beskryf met vreemde of verwronge gelaatstrekke.

The mother figure is [often] split into the [...] witch, that represents the threatening, rejecting, and antagonistic qualities of the mother, and into [...] other protective characters, that symbolize the supportive and protective maternal characteristics.

Daar sou beweer kon word dat die onvleiende beskrywing van die moeder in die gedig daardie deel van haar verteenwoordig wat die dogter as bedreigend of antagonisties beleef. Ook haar aksies teenoor haar dogter sou as kwaadwillig geïnterpreteer kon word as sy haar "beitel" (r.9) met haar "swart oë" en "spits woorde" (r.9-10) en laggend haar tente opbreek (r.12). Die beskrywing van haar ma se woorde as "spits" (r.10) kan enersyds daarop sinspeel dat haar ma spitsvondig of skerpsinnig is, maar roep ook assosiasies met skerp kritiek of 'n skerp tong voor die gees. Die spreker ervaar dat haar ma se woorde haar "beitel" (r.9), wat die gedagte versterk dat dit hier om harde woorde gaan wat ten doel het om vorm te gee; die suggestie is egter dat hierdie vormgewing ook met pyn gepaard gaan. Ook die "swart oë" (r.9) wat waarskynlik letterlik op die kleur van haar ma se oë dui, suggereer 'n ongenaakbaarheid of ontoeganklikheid by die ma. Die "leiklipkop" (r.11) sou 'n sinspeling op hardkoppigheid kon wees. Die verwysing na die ma wat lag en haar dogter se tente opbreek, lyk op die oog af asof dit dalk 'n herinnering uit die spreker se vroeë kinderdae sou kon verteenwoordig toe sy letterlik as deel van haar spel tente gebou het wat deur haar ma afgebreek is. Die teenwoordigetydsvorm van die werkwoorde suggereer egter dat dit hier om die hede gaan en dat die tente eerder as simbolies beskou sou kon word van sake wat vir die spreker na aan die hart lê, soos haar drome en ideale. Dat die moeder lag, sou as 'n aanduiding beskou kon word dat sy nie haar dogter se drome met erns bejeën nie en dit tot so 'n mate relativer dat sy dit as 't ware tot niet maak.

Hierdie beskrywing van die moeder wat op 'n heel subtiele manier in die gedig manifesteer, lyk op die oog af negatief. Dit strook egter met die stereotipe beeld van die moeder as "heks" wat 'n opstandige tienermeisie dikwels van haar ma het. Dat 'n tienerdogter die negatiewe persepsies wat sy van haar ma het, sal artikuleer teenoor haar, klink na 'n onwaarskynlikheid; die spreker het egter reeds in die eerste strofe te kenne gegee dat sy 'n "kaalvoet gedig" skryf wat, naas die suggestie van eenvoud, ook as 'n sinspeling op die naakte waarheid gelees sou kon word wat haar openhartigheid en eerlikheid sou verklaar.

Die woord "maar" aan die begin van reël 13 lei 'n wending in as die spreker, ten spyte van die verwyte in die voorafgaande reëls, voortgaan om haar afhanklikheid van haar moeder te kenne

te gee. Met hierdie wending word daar ook gesuggereer dat die verhouding tussen moeder en tienerdogter nie eendimensioneel is nie, maar uit verskeie, selfs kontrasterende fasette kan bestaan. Dit gaan ook in die laaste vyf reëls van die tweede strofe oor die spreker se besef dat haar moeder haar belange op die hart dra. Haar moeder se vroomheid wat blyk uit die feit dat sy elke aand haar kind in gebed aan God opdra, kontrasteer met die beeld wat vroeër van haar geskets is waarin sy as byna venynig voorgelê word. Die verwysing na haar huis as die spreker se "enigste bybel" (r.16) sluit aan by die gedagte van vroomheid en suggereer moontlik ook dat die spreker haar moeder as enigste bron van wysheid beskou. Die feit dat die woord "bybel" nie met 'n hoofletter geskryf word, soos die gebruik is nie, sluit aan by haar aanvanklike voorneme om die gedig "sonder fênsie leestekens" (r.2) te skryf, maar kan ook beskou word as haar verwerping van die Bybel as bron van absolute waarheid en kennis. Die verwysing na die "Here God" en die Bybel, waarin die wet van (God) die Vader opgeskryf is, bring ook Lacan se Wet van die Vader die gedig binne. Die spreker kies haar ma se huis wat tradisioneel 'n vroulike ruimte is, om as 't ware die Bybel, en daarmee saam die wet van (God) die Vader/Wet van die Vader, te vervang. Hoewel sy dus soms haar moeder as venynig beleef, is daar teen die einde van die tweede strofe ook 'n besef by die spreker dat haar moeder besorg is oor haar en haar enigste beskutting "teen die lewe" (r.17) is. Dit is betekenisvol dat die dogter juis die moeder se "naam" (r.17) beskou as haar verweer. Soos reeds vroeër aangetoon, is dit die "naam van die vader" wat dominant is binne die simboliese orde en wat die eenheid tussen moeder en kind verbreek. In hierdie gedig is dit egter die naam van die moeder wat sentraal staan in die lewe van haar dogter. Die verwysing na die moeder se naam ("nom") roep ook onwillekeurig Irigaray se siening voor die gees, dat die letsel wat gelaat word met die knip van die naelstring ("nombriël"), en nie kastrasie nie, die eerste teken van subjekvorming is (Hirsch 1989:134).

In die derde strofe word die kompleksiteit van die moeder-dogterverhouding, waarvan daar reeds iets te bespeur is in die tweeledige beskrywing van die moeder in die tweede strofe, by wyse van 'n soort boetedoening geïllustreer. Die spreker gee berouvol te kenne dat sy "nie is / wat [sy] graag vir [haar ma] wil wees nie" (r.19-20). Hoewel dit reeds uit die tweede strofe blyk, is dit in dié laaste strofe dat die leser eksplisiet gekonfronteer word met die gemengde gevoelens wat die spreker ervaar oor haar verhouding met haar moeder. Dit gaan egter nie net om 'n komplekse verhouding nie, maar ook om die ontwikkeling van 'n eie subjektiwiteit. Die spreker gee te kenne dat sy iets anders is as wat sy ter wille van haar moeder wil wees. Sy ervaar innerlike konflik deurdat sy nie is wat sy self wil wees nie, maar die woorde "vir jou"

suggereer ook dat haar moeder bepaalde verwagtinge het waaraan sy as dogter nie voldoen nie. Hoewel sy in die tweede strofe haar afhanklikheid van haar moeder erken, lyk dit asof sy teen die einde van die gedig tot die besef kom dat sy, ten spyte van haar aangewesenheid op haar moeder, iemand anders geword het as wat haar moeder verwag het.

Dat die moeder-dogterverhouding in hierdie gedig deur teenstrydighede gekenmerk word, blyk uit die dogter se ambivalente gevoelens jeens haar moeder wat enersyds as 'n soort venynige heksefiguur voorgelou word, maar ook as die enigste beskutting teen die aanslae van die lewe beskou word. Die dogter se innerlike stryd tussen wat sy is en wat sy dink haar moeder van haar verwag, verkry ook prominensie, veral omdat hierdie innerlike konflik in die slotstrofe verwoord word. Die kompleksiteit van die moeder-dogterverhouding is ook een van die sentrale temas in die werk van Luce Irigaray. Sy sien in die ongesimboliseerde verhouding tussen moeder en dogter 'n bedreiging vir die patriargale simboliese orde. Volgens Whitford (1991:76) word met 'n "ongesimboliseerde verhouding" bedoel dat daar 'n afwesigheid van linguistiese, sosiale, semiotiese, strukturele, ikoniese, teoretiese, mitiese, godsdienstige of enige ander weergawes van dié verhouding bestaan. Daar is talle uitbeeldings van die moeder-seunverhouding, byvoorbeeld binne die Christelike tradisie en in die Rooms-Katolieke ikonografie. Die weergawes van die moeder-dogterverhouding wat wel bestaan, is dikwels afbrekend, byvoorbeeld in sprokies waar daar 'n bose stiefma aangetref word. Whitford gee toe dat vergete uitbeeldings van die onderlinge verhouding tussen vroue, byvoorbeeld dié wat in die Griekse mitologie bestaan, weer in die lewe geroep is onder die vaandel van die feminisme en dat daar ook nuwe weergawes van hierdie verhouding tot stand gekom het. Die uitbeeldings van verhoudings tussen vroue wat wel in die letterkunde of beeldende kuns bestaan, is egter volgens Irigaray (1985f:71) nie voldoende nie: "[They afford] woman too few figurations, images, or representations by which to represent herself". Bloot deurdat Krog hierdie komplekse verhouding onder woorde probeer bring in "Ma", maar ook in haar oeuvre as geheel, soos aangetoon sal word, is sy reeds besig met die ondermyning van die patriargale bestel. Irigaray skryf in *Le Corps-à-corps avec la mère* (1981), en wel in vertaalde aanhalings uit Whitford (1991:77):

The relationship between mother/daughter, daughter/mother constitutes an extremely explosive kernel in our societies. To think it, to change it, amounts to undermining [ébranler] the patriarchal order.

Irigaray aanvaar die stelling dat dit vir vroue problematies is om van hul moeders te skei, dat hulle geneig is tot verhoudings waarin subjektiwiteit versmelt en die grense tussen self en ander nie duidelik is nie. In haar lesing *Ethique de la différence sexuelle* (in 1982 in Nederlands vertaal as *Ethiek van de hartstochten*; bepaalde uittreksels in Engels vertaal in Whitford 1991) wys Irigaray daarop dat die fundamentele ontologiese kategorie vir mans dié van *habiter* (inwoon) is, of dit nou in 'n letterlike of figuurlike sin is: mans woon, onder andere, in grotte, hutte, vroue, stede, taal, konsepte en teorieë. Die ontologiese status van vroue is dié van *déréliction*, wat in Engels vertaal word met die woord "abandonment" (Whitford 1991:81) en wat in Afrikaans onder andere oorgawe, prysgawe of verlatenheid beteken. Dit is betekenisvol dat *déréliction* in dieselfde terme beskryf word as die psigoanalitiese term (*un fusionnel*) vir versmelting of mislukte differensiasie. *Déréliction* word gedefinieer as "a state of fusion which does not succeed in emerging as a subject" (Whitford 1991:81). Binne die heersende patriargale orde word die vrou nie geïndividualiseer nie, behalwe om aan haar die plek van die moeder ("place of the mother") of die moederlike funksie ("maternal function") toe te ken. Terwyl die moederlike funksie dui op die vrou se biologiese vermoë om voort te plant, dui die plek van die moeder op haar posisie binne die simboliese orde. Whitford (1991:44) skryf:

Psychoanalysis posits an imaginary equivalence between playing with the body of the mother and manipulating the corpus of language. Men's relationship to the phantasied mother is exemplified by the *fort-da*, the manipulable object which can be thrown away and then retrieved. They can relate to the phantasied mother as to an object, without their own subject-position being put into question.

Indien vroue hul subjektiwiteit op dieselfde wyse sou aanleer, kan die gevolge vir daardie subjektiwiteit ramspoedig wees. Irigaray skryf in *Sexes et parentés* (1987) (bepaalde uittreksels in Engels vertaal in Whitford 1991) dat, aangesien die vrou van dieselfde geslag is as haar moeder, sy nie haar moeder tot objek kan reduceer, sonder om terselfdertyd ook haarself tot objek te reduceer nie. Dit gaan daaroor dat wanneer die vrou die moeder se liggaam as gefantaseerde objek toe-eien, maar tegelykertyd ook daarmee identifiseer, sy geforseer word om ook haarself as objek te beskou. Sodra sy taal begin gebruik, objektiveer sy haar moeder en haarself. 'n Vrou kan dus kies om buite die betekenisstelsel van taal te bly (ten einde nabyheid aan die moeder te behou) of om toe te tree tot 'n patriargale genealogie waarbinne haar posisie (die plek van die moeder) as objek 'n gegewe is. Die staat

van *déréliction* of mislukte differensiasie waarin die vrou haar as gevolg hiervan bevind, maak dit onmoontlik vir 'n dogter om haarself in verhouding tot haar moeder te plaas. Irigaray (1985e:143) skryf hieroor in *Questions*:

[T]here is no possibility whatsoever, within the current logic of sociocultural operations, for a daughter to situate herself with respect to her mother: because strictly speaking, they make neither one nor two, neither has a name, meaning, sex of her own, neither can be "identified" with respect to the other ... How can the relationship between these two women be articulated?

Soos in die gedig "Ma" kan Irigaray se essay *And the One Doesn't Stir without the Other* (1981) as 'n poging beskou word om bogenoemde vraag te beantwoord deurdat sy hierdie ongesimboliseerde en uiters komplekse verhouding onder woorde probeer bring. Soos in "Ma", is die spreker in die Irigaray-tek 'n dogter wat haar moeder direk aanspreek en die kompleksiteit van hul verhouding onder woorde probeer bring. Sy probeer veral om te ontkom aan die staat van *déréliction* of versmelting met die (plek van die) moeder waarin sy haar bevind deur haarself teenoor of in verhouding tot haar eie moeder te probeer plaas. In *Sexes et parentés* (vertaalde aanhaling in Whitford 1991:25) skryf Irigaray:

A woman [should] be directly in intersubjective relation with her mother. Her economy is that of the *between-subjects*, and not of the subject-object relation.

Irigaray wil hê dit moet moontlik wees vir 'n vrou om as 'n subjek toe te tree tot taal en as vrou met haar moeder te identifiseer sonder dat sy daardeur geobjektiveer word. In *And the One Doesn't Stir without the Other* gee Irigaray (1981a:61) soos volg by monde van die spreker/dogter aan hierdie geïdealiseerde identifikasie met die moedergestalte:

We would play catch, you and I. But who would see that what bounces between us are images? That you give them to me, and I to you without end. And that we don't need an object to throw back and forth at each other for this game to take place. I throw an image of you to you, you throw it back, catch it again.

Die problematiek waarmee die spreker in hierdie teks gekonfronteer word in haar poging om haarself as onafhanklike subjek van haar moeder te onderskei, is dat sy telkens tot die besef kom dat daar binne die heersende patriargale bestel slegs die plek van die moeder is en die twee vroue nie naas mekaar en in verhouding tot mekaar kan bly voortbestaan nie. Die een

neem die plek van die ander in of, anders gestel, die een verdwyn as 't ware in die ander. Dié dilemma word deurgaans in die teks geartikuleer as die dogter byvoorbeeld te kenne gee: "I would like both of us to be present. So that the one doesn't disappear in the other, or the other in the one" (Irigaray 1981a:61); of: "When the one of us comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies. And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life, you still remain alive" (Irigaray 1981a:67).

Die teenstrydighede wat in die Krog-gedig aangetref word, toon ooreenkomste met dié in Irigaray se teks. In albei tekste word die klem gelê op die moeder as versorger. Vergelyk die tweede strofe van "Ma" en die herhaaldelike verwysings by Irigaray na die moeder as die een wat waak en voed in frases soos: "You take care of me, you keep watch over me" (1981a:60) en "You've prepared something to eat. You bring it to me" (1981a:61). Terselfdertyd word daar egter gesuggereer dat die versorging nie altyd positief ervaar word nie en as 't ware 'n soort destruktiewiteit inhou. In die Krog-gedig sê die spreker beskuldigend: "jy beitel my met jou swart oë / en spits woorde" (r.9-10) en "jy lag en breek my tente op" (r.12), terwyl die spreker in Irigaray se teks haar moeder se sorg as versmorend en selfs giftig ervaar. Die dogter in die Irigaray-tekste sê byvoorbeeld aan haar moeder: "But you feed me/yourself too much, as if you wanted to fill me up completely with your offering. You put yourself in my mouth, and I suffocate" (1981a:61); en: "You flowed into me, and that hot liquid became poison, paralyzing me" (1981a:60). In beide tekste is die ambivalente gevoelens van die dogter jeens haar moeder oorheersend.

Die slotstrofe van die gedig klink byna soos 'n weerklank van die woorde in Irigaray se teks: "Farewell, Mother, I shall never become your likeness" (1981a:62). In beide gevalle gaan dit om 'n dogter se poging om 'n eie subjektiewiteit te ontwikkel binne die konteks van 'n komplekse moeder-dogterverhouding. Binne die patriargale orde is die veronderstelling dat die dogter die plek van haar moeder moet inneem. Irigaray wil egter 'n verandering in die simboliese orde teweegbring wat 'n interpretasie van die moeder se genealogie of stamboom sal vereis. Die gedagte van 'n vroulike genealogie sluit aan by die ideaal van 'n nuwe "vertikale" verhouding tussen vroue wat 'n kwalitatiewe onderskeid tussen vroue impliseer (soos reeds ook in Hoofstuk 1 aangetoon is), in teenstelling met die "horisontale", kwantitatiewe siening van vroue as almal dieselfde. In haar essay "Le Mystère oublié des généalogies féminines" (1990) beweer Irigaray dat die logosentriese kultuur vroulike genealogieë vernietig het ten einde sy eie mites en representasies te bevestig. Irigaray (vertaalde aanhaling in Braidotti 1991:262) skryf:

If History's rationality comes down to reminding us what has happened and recording it, we must make a place within History for the forgetting of feminine genealogies and devise their economy once more³⁹.

'n Genealogie van die moeder sal, volgens haar, teweegbring dat die moeder-dogterverhouding gesimboliseer word op sodanige wyse dat die moeder in staat gestel word om beide 'n moeder *en* 'n vrou te wees wat in 'n "vertikale" verhouding tot haar dogter staan. Vroue (moeders en dogters) hoef dan nie gedurig in kompetisie te wees vir die unieke plek van die moeder nie, kan hulself differensieer van mekaar. Hierdie differensiasie verleen uiteindelik toegang tot subjektiwiteit.

"Ma" sou beskou kon word as 'n gedig waarin daar gepoog word om 'n vroulike genealogie of dan die "vertikale" moeder-dogterverhouding tot uitdrukking te bring met al die teenstrydighede en kompleksiteite wat daarvan deel uitmaak. Ten spyte van die spreker/dogter se ambivalente gevoelens jeens haar moeder, haat of verwerp sy haar nie, soos wat die Wet van die Vader dikteer nie. Die slotstrofe lyk na 'n poging van die dogter om 'n eie subjektiwiteit te ontwikkel, nie deur haar moeder se plek in te neem, soos wat die patriargie van haar verwag nie, maar juis deur haar van die moeder te differensieer. Met die woorde "dat ek nie is / wat ek graag vir jou wil wees nie" (r.19-20) sê die spreker dat sy anders is as wat sy meen haar ma van haar verwag – en word daar dalk selfs gesuggereer dat sy anders is as haar ma. Braidotti (1991:260) skryf: "Recognizing the otherness of the person of the same sex is a gesture of receptivity that subverts the women-to-woman relationship". Deurdat moeder en dogter nie gereduseer word tot ongedifferensieerde "woman" nie, maar juis in 'n komplekse, "vertikale" verhouding tot mekaar gestalte kry, word die patriargale orde omvergewerp en sou daar beweer kon word dat daar 'n subversiewe vroulike subjek in die gedig aan die woord is.

Binne die konteks van die debuutbundel waarvan die titel *Dogter van Jefta* is en die gelyknamige gedig die bundel inlei, lyk bogenoemde interpretasie van die gedig "Ma" strydig met die siening dat hierdie eerste bundel juis gaan om "'n erkenning van besitting wees, naamlik dié van die vader" (Conradie 1996:19), met onderdanigheid as verdere implikasie

³⁹ Braidotti (1991: 262) skryf oor die wyse waarop Irigaray vroulike genealogieë (weer) in die lewe roep ten einde die onderlinge, "vertikale" verhoudings tussen vroue te simboliseer: "Irigaray's defense of feminine genealogies, and of all the myths of mother-daughter love [...] is a mimetic technique of reappropriation of images that logocentrism has twisted to its ends. As a political theorist, Irigaray accepts the rules and codes the better to subvert them and dares to venture towards the snares of theoretical reason in order to disarm it and open up other possibilities for women's thought and action".

[D]aar is reeds op die landskap van die liggaam beslag gelê – ook dit is reeds onderhandel en verower soos die land van die Amoniete. Die dogter van Jefta is nie net onderworpe aan die vader nie, maar aan die hoër gesag van die God van haar vader.

Volgens Smuts (2002:2) word die "onvrugbaarheid en vermindering" in die res van die gedig paradoksaal in liggaamlike terme uitgespel. Sy beskou die slotgedeelte van die gedig as ironies wanneer die "ongekende seksuele wese en onteinde liggaam" omskep word in 'n bruid.

Binne die konteks van die hermeneutiek van suspisie, sou reël 4 ook as 'n onverwagse vroeë wending in die gedig beskou kon word wat die res van die gedig as 't ware in 'n ander rigting stuur as wat met die lees van die eerste drie reëls geantisipeer word. Die toon van reël 4 klink byna onvanpas binne die konteks van 'n gebed waarvan die aanhef getuig van erns en verootmoediging, as die dogter uitdagend en triomfantelik uitroep: "hier is my liggaam!". Hoewel sy hierdie liggaam as offer bring, besing sy as 't ware haar "vlies" (r.5), "maag" (r.7), "borste" (r.9) en "hande" (r.11), en vier sy haar liggaamlikheid en vroulike seksualiteit. Sy gee haar liggaam in al die vroulike oorfloed daarvan, soos gesuggereer word deur die wyse waarop sy elke liggaamsdeel, die een na die ander, opnoem en beskryf. Die spreker se beskrywing van haar liggaam sluit ten nouste aan by Cixous se subversiewe skryfpraktyk, *écriture féminine*, waardeur seksuele verskil ("sexual difference") tot uitdrukking gebring word deur die vroulike liggaam te (be)skrif (Humm 1994:108). Die verwysing na "die maandelikse vloei" (r.8) en "bloeiende druppels" het ook assosiasies met oorfloed, in die meer letterlike sin van die woord; soos die vloeibaarheid van melk, heuning, water en bloed in die werk van Cixous, dra die menstruele bloed en druppende borste in die gedig by tot die gedagte dat die vroulike liggaam nie ingeperk kan word nie, maar as 't ware oorloop. Soos vroeër aangetoon, is dit ook 'n eienskap van die groteske liggaam wat deur Russo (1986:219) beskryf word as "the open, [...] secreting body, the body of becoming, process, and change". Die rol van die groteske liggaam binne die konteks van die Middeleeuse karnaval was om die grense van aanvaarbaarheid binne die heersende bestel te destabiliseer. Irigaray (1985b:112) skryf: "What [woman] emits is flowing, fluctuating. *Blurring*" waarmee sy die destabiliserende potensiaal erken van die druppende vroulike liggaam, maar ook van die taal wat by haar mond uitvloeit. Die vraag sou gevra kon word hoe die beeld in die gedig van die dogter se maag as "koue kaggel" (r.7) en haar onafwendbare dood verreken word as haar liggaam as terrein van subversiewe vroulikheid beskou word. 'n Moontlike antwoord word gesuggereer

as Bakhtin (1984:25-26) in die bekende Kerchversameling se terracotta-beeldjies van swanger, ou vroue die beliggaming van die konsep van die groteske sien. Dit gaan vir hom naamlik om die ambivalensie wat deur hierdie afbeeldings vergestalt word, en dit is op dié punt wat die ooreenkoms met die dogter van Jefta lê. Bakhtin (1984:25-26) beskryf die figure soos volg:

This is typical and very strongly expressed grotesque. It is ambivalent. It is pregnant death, a death that gives birth. There is nothing completed, nothing calm and stable in [these] bodies. [...] They combine [...] decaying [...] flesh with the flesh of new life.

Dieselfde ambivalensie word in die sterwende, vrugbare, vroulike liggaam van Jefta se dogter teruggevind en dit dra by tot die destabiliserende effek van haar teenwoordigheid in die gedig.

Cixous gebruik die metafore van vloeibaarheid ook om die domein van imaginêre eenheid met die moeder se liggaam voor die gees te roep. Moi (1994:117) skryf:

If Cixous's poetic discourse often acquires a haunting beauty in its evocations of the paradise of childhood, it does so not least through its refusal to accept the loss of that privileged realm. The mother's voice, her breasts, milk, honey and female waters are all invoked as part of an eternally present space surrounding her and her readers.

Ten spyte van die tematiese gegewe in die gedig, suggereer die skryfpraktyk 'n noue verbondenheid aan die moeder as die spreker met die beskrywing van haar liggaam ook dié van die moeder oproep. Die verwysing na "die maandelikse vloei" (r.8) dui enersyds op die maagdelikheid van die dogter se liggaam, maar suggereer ook vrugbaarheid deurdat dit op die moontlikheid van moederskap dui. Die feit dat moeder en dogter oor dieselfde lewegewende eienskappe beskik, versterk die moeder-dogterband wat, hoewel nie eksplisiet geartikuleer in die gedig nie, tog aanwesig is. Conradie (1996:19) wys daarop dat die maagdelike liggaam binne die konteks van die gedig op paradoksale wyse simbool van die moederlike word. Uit die laaste vier reëls blyk die spreker se bereidheid om uit die volheid of oorfloed van haar liggaam 'n offer te bring en "vroedvrou vir 'n volk" (r15) te wees; ook hierin vind die gedig aansluiting by Cixous se werk. Vir haar is die moeder die "generous dispenser of love, nourishment and plenitude" (Moi 1994:115). In *La Jeune Née* skryf Cixous (vertaalde aanhalings in Moi 1994:115): "The more you have, the more you give the more you are, the

more you give the more you have". In talle van haar tekste, spesifiek ook in *La Venue à l'écriture* (1977) wat, interessant genoeg, ook Bybelse gegewens hanteer, beskou Cixous haarself as 'n soort profetes, "the desolate mother out to save her people" (Moi 1994:115). Sy is die een wat die volk versorg en vertroos uit haar oorfloed. Hierdie gedagte vind ten nouste aansluiting by die slot van "Dogter van Jefta". Dit is opvallend dat die spreker in die slotreëls haar nie in 'n passiewe, onderdanige rol bevind nie, maar as vroulike subjek na vore tree en drie maal agtereenvolgend na haarself in die eerste persoon verwys: **ek** is bruid, **ek** is vroedvrou en **ek** verwag U. Binne die konteks van die bruidsmistiek word liggaam en siel afgesonder vir God as teken van toewyding. Die spreker se verwysing na haarself as "bruid" (r.13) suggereer dat sy haar afsonder vir God en sy doel met haar. Sy bly 'n maagd en word "bevrug deur Gees" (r.14). Dat sy ook haarself as "vroedvrou vir 'n volk" (r.15) beskou, impliseer dat sy as 't ware die geboorte van 'n volk fasiliteer en op een of ander wyse die rol van versorger vervul. Die suggestie is dat sy 'n bepaalde verantwoordelikheid aanvaar vir die totstandkoming van 'n nasie. Hierdie gedagte sou as 'n vooruitwysing gelees kon word na Krog se latere tekste waaruit haar politieke bewussyn en verantwoordelikeheidsin as bevoorregte, wit Afrikanervrou te midde van 'n veranderende Suid-Afrika blyk. In die laaste reëls eien sy vir haarself op assertiewe wyse die moederrol toe. Dit gaan nie hier om die rol van die moeder as manipuleerbare objek, soos deur die patriargale samelewing aan haar toegewys, nie. In haar maagdelikheid versinnebeeld sy oorfloed en lewe, en as sodanig verkry die plek wat sy inneem die positiewe betekeniswaarde van "the site of origin as life-giving force" (Braidotti 1991:240).

Conradie (1996:24) lees die gedig "Ma" asof dit aansluit by die aanvangsgedig, deurdat dit 'n erkenning daarvan is dat beide dogter en moeder onderdanig moet wees aan die patriargale God en Vader, en dat die dogter in die slotstrofe bely dat sy ook graag vir die moeder 'n offerande wil wees. Dié gedig kan egter ook gelees word as 'n reaksie op die tematiese gegewe in "Dogter van Jefta" deurdat sy die moeder-dogterband artikuleer en bevestig (terwyl die moeder volledig afwesig is as eksplisiete gegewe in die openingsgedig van die debuutbundel). "Ma" kan egter ook beskou word as die eksplisiete artikulering van die onderliggende moeder-dogterverhouding in "Dogter van Jefta": hoewel dit nie in die tema figureer nie, suggereer die subversiewe tekstuele praktyk, die (be)skrywing van die vroulike liggaam as terrein vir die ondermyning van die simboliese orde en die toe-eiening van die mag van die moeder 'n bevestiging ("affirmation") van die moeder-dogterband. As sodanig sluit dié twee gedigte wel by mekaar aan, nie omdat moeder en dogter ondergeskik aan die

Wet van die Vader gestel word nie, maar deurdat die moeder-dogterverhouding (geïmpliseer in "Dogter van Jefta" en 'n eksplisiete gegewe in "Ma") 'n rol speel in die wyse waarop die dogter as subversiewe, vroulike subjek na vore tree in dié twee gedigte.

5.2 Die vroulike subjek se verhouding tot die "plek van die moeder"

Daar is reeds in die voorafgaande gedeelte melding gemaak van die "plek van die moeder" wat binne die patriargale orde gelykgestel word aan die moederlike of reprodutiewe funksie. Wanneer daar in die titel van hierdie onderafdeling na die plek van die moeder verwys word, is daar twee verdere betekenismoontlikhede aanwesig en beide is ter sake vir die doel van die bespreking. In die eerste instansie word daar na die moeder se ruimte verwys, wat tradisioneel die private ruimte van die huis en die kombuis is. Benjamin (1986:78) skryf soos volg oor die uitdagings wat die tradisionele hantering van ruimte binne 'n patriargale samelewing aan die feminisme stel:

Feminist thought is caught between three tasks: to redeem what has been devalued in women's domain, to conquer the territory that has been reserved for men, and to resolve and transcend the opposition between these spheres by reformulating the relationship between them. The structural tension between male and female categories and the difficulty of reformulating it are as pertinent to the problems of sexuality as to those of politics.

Hoewel die drie uitdagings, soos deur Benjamin omskryf, die omvang van hierdie studie oorskry, en die hantering van ruimte binne die Krog-oeuvre 'n volledige ondersoek regverdig, sal daar tog aan die hand van enkele gedigte kennis geneem word van die wyse waarop die tradisionele ruimte van die moeder in die oeuvre aan die orde kom, veral waar die omgang met hierdie ruimte implikasies vir die konstruksie van die vroulike subjek het.

In die tweede plek gaan dit in dié onderafdeling om die plek van die moeder wat tradisioneel deur die biologiese moeder self bekleed word, maar, soos ook in die werk van Irigaray, dikwels deur 'n ander vrou ingeneem word. Wanneer die rol van die moeder-dogterverhouding by die konstruksie van die vroulike subjek ter sprake gebring word, kom die wyse waarop die dogter met die ander vrou omgaan in (die) plek van die moeder noodwendig ook aan bod.

Soos reeds aangetoon, ontwikkel die vroulike subjek in Krog se oewre van jong meisie, soos sy in die eerste twee bundels aangetref word⁴⁰, tot volwasse vrou wat as huweliksmat en moeder haar verhouding tot haar man, kinders en huishouding in oënskou neem. Volgens Conradie (1996:125) neem die man in Krog se oewre binne die konteks van die huwelik die rol in wat die ouers in haar eerste bundels gespeel het, en bied hy as hoof van die huis die sekuriteit waarbinne die egpaar en gesin hul vrede vind. Conradie sluit aan by die siening van Waugh (1989:48) dat die vrou as 't ware geprogrammeer is om haarself-in-verhouding te definieer en dat die gesinsopset, eerder as die onpersoonlike kapitalistiese beroepswêreld, die mees geskikte konteks vir hierdie selfdefiniëring bied. Johl (1976:55) skryf oor *Mannin* dat die vrou se "heelgeworde eenheid met die man en voltooiing van haarself binne 'n atmosfeer van huislike geluk" voltrek word. Conradie verwys na die gedig "klein vrede" (p.47) waarmee die bundel *Mannin* afsluit as hy praat van die verabsoluttering van die gesin in Krog se oewre. Indien daar egter "teen die draad" van die teks gelees word – om weer aan te sluit by Moi (1994:24) wat praat van "[reading] against the grain" waarmee sy bedoel "the reader's right to posit her own viewpoint, rejecting the received hierarchy of text and reader" – sou hierdie gedig (soos die gedigte van Ina Rousseau waarna vroeër in Hoofstuk 3 verwys is) juis gelees kon word as ironiese kommentaar op die kleinburgerlike bestaan van 'n vrou wat van die buitewêreld afgesluit is.

klein vrede

Vanmiddag wag sy vir hom in 'n klein hoëmuurhuisie
half toe-oog ingekruip agter 'n straatstoepie

5.12 hang hy sy hoed aan die hak
trek sy baadjie uit en sy gooi kookwater deur die koffiesak
vee haar hande aan die geblomde voorskoot en wag darem
dat hy haar eers teen hom vasdruk, so skuinserig met die een arm

voor sy hom die dag se nusies vertel
die gat in die heining, die hond, Anna-jannie het gebel

Na ete haal sy die Bybel uit die boonste laai
en hy lees vir hulle van Israel as afgode teen die berg Sinai

haar hande vou 'n stopskulp in syne as sy bid:
Onse Vader wat hoog bo die aarde in die hemel sit...

Die maan rys soos 'n koringmeelbrood bokant die dak
sy was skottelgoed met lifebouy en 'n omgesoomde meelsak

⁴⁰ Die bundels *Dogter van Jefta* (1970) en *Januarie-suite* (1972) word in 1984 as een bundel met die titel *Eerste gedigte* uitgegee.

hy luister nuus op die treetjie by die agterdeur
oor dinge wat met ander mense in die wêreld gebeur

Later as die luggie begint trek
die windpomp klap-klap in die dam in lek

sit hy die sproeier af, maak die hoenderhokke toe
sit die kat uit en kom langsaam kamer toe.

In die na-nag as die wind uit die noorde begin
skuif die maan oor hul bed dieper die kamer in

tot op die woorde geraam in krulle:
My vrede gee Ek julle.

Die klein wêreldjie waarin die vrou in die gedig haar bevind, word geïllustreer aan die hand van die feit dat "sy vir hom in 'n klein hoëmuurhuisie [wag]" (r.1). Die hoë mure van die huisie dui op haar afgeslotenheid van die buitewêreld en roep onwillekeurig die gedig van Ina Rousseau, "Vrou voor 'n hakkebord" (p.12) uit *Taxa* (1970) voor die gees waarin die vrou se isolasie van die openbare sfeer blyk uit haar afsondering "in 'n smal kamer [m]et 'n langwerpige venster". Soos in Rousseau se gedig, is die man in "klein vrede" die spil waarom die vrou se lewe draai. Die feit dat sy, byna soos 'n getroue hond, vir haar man sit en wag, dui op haar afhanklikheid van hom. Haar byna obsessiewe beheptheid met haar man blyk verder uit die wyse waarop sy die horlosie dophou terwyl sy wag op sy tuiskoms, presies om "5.12" (r.3). Hierdie tydsaanduiding, tesame met die chronologiese beskrywing in die fynste besonderhede van die verloop van die res van die aand, bevestig die waarde wat die vrou heg aan elke detail van haar bestaan saam met die man binne die konteks van haar huishouding. Die suggestie is egter ook dat sy nie werklik belang het by enige iets buite hierdie konteks nie. Die noukeurigheid waarmee die mees alledaagse handeling opgenoem word, soos dat die man sy hoed aan die hak hang (r.3) en sy baadjie uittrek (r.4), of dat die vrou haar hande aan haar voorskoot afvee (r.5), kan ook gelees word as 'n aanduiding van haar vasgevangenskap binne 'n bepaalde roetine. Weer eens word 'n Rousseau-gedig opgeroep, naamlik "Korsmos 2" (p.10), ook uit *Taxa*, waarin 'n nimmereindigende eenselwigheid aangetref word met die byna obsessiewe instandhouding van die huis. Daar is reeds vroeër met die analise van hierdie gedig uitgewys dat struktuur en, daarmee saam, die sosiale kodes wat die samelewing rig, volgens die Franse feministe, manlik bepaald is. Daar sou dus beweer kon word dat die vrou in "klein vrede" gevange is binne strukture wat sy nie self geskep of gekies het nie.

Die vrou se beperkte leefwêreld word opgesom in die vierde strofe as "sy hom die dag se nusies vertel / die gat in die heining, die hond, Anna-jannie het gebel". Die woord "nusies" kan gelees word as 'n verkleinerende verwysing na die dinge waarmee die vrou haar bedags besig hou, en dit dui moontlik op 'n ingesteldheid by die man en dalk by die vrou self, dat haar bedrywighede van minder belang is as waarmee die man hom besig hou. Die "nuus" (r.15) waarna hy luister terwyl sy skottelgoed was, vorm 'n kontras met die verkleinwoordvorm wat vroeër gebruik word om na die gebeurlikhede in die klein wêreldjie van die vrou te verwys. Ook die eienaam "Anna-jannie" (r.8) is nie 'n onskuldige gegewe nie. Die veel gebruikte name Jan(nie) en Anna besit die waarde van algemeenheid of gewoonheid, en dra by tot die gedagte dat die leefwêreld van die vrou prosaïes en alledaags is in vergelyking met dié van die man.

Wat opval in die gedig is dat die wêreld van man en vrou nie noodwendig met sy tuiskoms verenig word nie. Sy teenwoordigheid in die huis hef nie die eenselwigheid van haar bestaan op nie en hul samesyn suggereer nie heelwording en voltooiing, soos wat kommentare oor hierdie bundel suggereer nie (Cloete 1976:90; Johl 1976:55). Ten spyte van hul samesyn is elkeen steeds besig met daardie roetinetake wat tot elkeen se duidelik afgebakende rol binne die huishouding behoort. Dit is opvallend dat die man se take hom telkens buite die huis neem, na "die treetjie by die agterdeur" (r.15), na die tuin as hy die sproeier afsit (r.19), na die hoederhokke (r. 19) en laastens na die deur (wat die grens tussen die binnekant van die huis en die buitewêreld markeer) wanneer hy die kat uitsit (r.20). In laasgenoemde geval sou die implikasie kon wees dat hy as man die bewaker van hierdie grens is en as 't ware toesien dat dit nie oorskry word nie. Die vrou voltrek haar take binne-in die huis. Wanneer daar wel sprake van kontak tussen man en vrou is, geskied dit byna halfhartig as hy haar "so skuinserig met die een arm" (r.6) vasdruk met sy tuiskoms, en by wyse van roetine as sy haar hande in syne vou (r.11) met die gebruikelike bid van die Onse Vader.

Die gedagte dat die vrou "tot volle realisering van haarself kan kom" (Conradie 1996:124) binne die "klein vrede" van die huwelik soos uitgebeeld in hierdie gedig, lyk na 'n geringskatting van die potensiaal (waarbinne die woord potensie ook weerklink) wat in die vrou opgesluit lê om as volwaardige vroulike subjek in die lewe met al sy fasette te staan. Dit gaan in die gedig eerder om ironiese kommentaar op die beperkinge wat die vrou opgelê word wanneer sy binne 'n patriargale samelewing haar plek inneem in die huis (wat, soos reeds genoem, ook tradisioneel die ruimte van die moeder is).

Conradie lees bogenoemde gedig asof dit die tradisionele siening wil handhaaf dat die private ruimte van die huis met die vrou en haar bedrywighede verband hou, terwyl die openbare sektor met die man en sy bedrywighede geassosieer word. Viljoen (2001:51) wys daarop dat hierdie onderskeid tussen wat as openbaar en wat as privaat beskou word, 'n diepgewortelde digotomie is wat telkens ter sprake kom in debatte oor die wyse waarop bepaalde ruimtes as manlik of vroulik gekategoriseer word of waarna in Engels verwys word as "gendered spaces". Sy verwys na die siening van Nancy Duncan (1996:128) dat hierdie digotomie dikwels gebruik word om tradisionele, patriargale denkstrukture in stand te hou: "The public/private dichotomy (both the political and the spatial dimensions) is frequently employed to construct, control, discipline, confine, exclude and suppress gender and sexual difference preserving traditional, patriarchal and heterosexist power structures". Conradie se stelling dat die selfsoeke van die vroulike subjek in Krog se oeuve lei tot die verabsoluttering van die gesin (wat ook die private ruimte van die huishouding betrek), sou as 'n oorvereenvoudiging beskou kon word. Hoewel die gesin en die huishouding 'n sentrale gegewe in Krog se oeuve is, situeer die vroulike subjek in die oeuve haar juis ook binne die breër konteks van 'n land en 'n vasteland en is sy byvoorbeeld ook akuit bewus van haar posisie as blanke vrou binne die Suid-Afrikaanse politieke situasie. Die konstruksie van vroulike subjektiwiteit binne die oeuve vind dus in 'n breër konteks as dié van die huishouding en gesin plaas. Wanneer die vroulike subjek haar wel in verhouding tot haar man en kinders bevind, voel sy dikwels ambivalent oor haar rol as vrou en moeder. Die private ruimte van die huis word wel dikwels in die Krog-oeuvre met huweliksgeluk en liefdevolle gesinsverhoudinge geassosieer, maar is ook 'n ruimte waarbinne hoë eise gestel word en wat soms as beperkend ervaar word. In "weer eens" (p.38) en "hoe en waarmee oorleef mens dit?" (p.39) uit *Otters in bronslaai* artikuleer die vroulike subjek haar frustrasies met die eise wat haar huishouding en gesin aan haar stel. In "Haramisstr." (p.19) uit *Jerusalemgangsters* word die vroulike subjek se verveling met haar bourgeois bestaan verwoord as sy by herhaling vra: "wat sal ek doen vandag?". Die trauma van in 'n verbrokkelende huwelik vasgevang te wees, word beskryf in "Laubscherstr." (p.24) en "Lategansingel" (p.25), beide uit *Jerusalemgangsters*. In "Soos wat jy gisteraand ingestap het" (p.74) uit *Lady Anne* word die vroulike spreker se ambivalente gevoelens verwoord oor haar huweliksmat en die rol wat haar binne die huwelik te beurt geval het, terwyl in "ballade van die magspel" (p.76) uit dieselfde bundel, die vroulike subjek in die persoon van Lady Anne Barnard haar verhouding met haar man in terme van 'n magstryd beskryf.

Hoewel die vroulike subjek in Krog se oeuvre soms ervaar dat die huishouding haar inperk, is sy, ironies genoeg, ook deeglik bewus van haar eie beperkinge en onvermoë om haar plek vol te staan in die huis, wat ook die plek van die moeder is. In "Ma" het die jong meisie tot die gewaarwording gekom dat sy nie is wat sy graag vir haar moeder wil wees nie. Sy het haar van haar moeder probeer differensieer, wat, volgens Irigaray, 'n voorvereiste is vir 'n verhouding met die moeder waarin beide moeder en dogter as vroulike subjekte kan bly voortbestaan. Dit is betekenisvol dat die biologiese moeder van die volwasse vroulike subjek in Krog se latere bundels feitlik nooit meer figureer nie. Volgens Conradie (1996:125) word die eggenoot plaasvervanger vir die ouers, maar daar sou ook beweer kon word dat die moeder "verdwyn", omdat die vroulike subjek self nou die rol van moeder inneem en as 't ware plaasvervanger vir haar moeder word. Soos reeds aangetoon, lei hierdie verdwyning van die een in die ander, of die onvermoë van die vrou om haarself van die moeder te differensieer, tot die onderdrukking van vroulike subjektiwiteit – dogter en moeder word beide gereduseer tot objekte binne die patriargale samelewing. Whitford (1991:89) skryf hieroor: "[A]n identity that is equivalent to sameness is an integral part of the metaphysics which represses the feminine". Dit lyk asof die volwasse vrou in Krog se oeuvre in haar rol as huweliksmat en moeder vasgevang is in hierdie "sameness" waarvan Whitford praat, tot so 'n mate dat haar verhouding met haar moeder nie meer geartikuleer word nie en haar moeder dus nie meer figureer nie.

In die gedig "familiefigure as beeldmateriaal" (p.45) uit *Otters in bronslaai* lyk dit selfs asof sy haar eie verdwyning as moeder antisipeer as sy haar dogtertjie in die derde strofe beskryf as "moederlieflik-lyflik", waardeur veral die liggaamlike of biologiese ooreenkoms tussen moeder en dogter beklemtoon word. Reeds in die klein dogtertjie herken sy iets moederliks en die suggestie is dat, indien die strukture van die patriargale bestel nie omver gewerp word nie, ook háár plek deur haar dogter ingeneem sal word.

Ten einde die verswelging van die een deur die ander teen te werk en toegang tot subjektiwiteit te verkry, moet die vrou haar, volgens Irigaray, in verhouding plaas tot die moeder of die plek van die moeder, wat ook deur ander vroue ingeneem kan word. Die volwasse vrou in die Krog-oeuvre doen dit deurdat sy op verskeie maniere in gesprek tree met ander moederfigure. In die gedig "familieresep?" (p.37) uit *Otters in bronslaai* plaas die vroulike spreker in die gedig haar in verhouding tot haar moeder se moeder waardeur 'n genealogie van die moeder geïmpliseer word en wat, soos vroeër aangetoon, volgens Irigaray, die konstruksie van subversiewe vroulike subjektiwiteit tot gevolg kan hê.

familieresep?

wat was daar in die hand van my ouma
wat pasteikorse eierwitlig kon vou
melkterte kon vul met die heilgenot van manna
wat brode oornag smuls kon laat uitboud uit haar vaal panne

wat was daar in die hand van my ouma
wat sjokoladekoeke soos donskomberse kon uitkeer
met 'n houtlepel botter blitsig ommasseer tot room
wat vier goed gespasioerde kinders gehad het

wat is daar in my hand
dat eiergeel en -wit altyd deurmekaar loop
dat geen brood of koek of beskuit mollig uit my nuwe pannetjies
wil rys nie
dat ek geen uithalendis het nie
en elke geboorte induksies, epidurale, tange en suiers benodig

ek kyk af na my platgevallende borste, my klonterige maag
die uitgesakte houtlepel van my heupe
my biltongbruinkuite
en ek dink aan my ouma se bo-arms en groot sagte skoot

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

Die titel van die gedig verwys na 'n familieresep wat gewoonlik dui op 'n resept vir 'n besondere gereg wat van een geslag na 'n volgende oorgedra word. Die titel het egter 'n vraagteken, wat die vermoede by die leser laat ontstaan dat iets dalk nie pluis is met die resept nie, of dat daar dalk geen familieresep bestaan nie.

In die gedig wat volg, trek die spreker 'n parallel tussen haar en haar ouma, veral wat betref hul vaardighede in die kombuis. Die eerste twee strofes word gewy aan 'n beskrywing van haar ouma se uitsonderlike vermoë om "pasteikorse" (r.2), "melkterte" (r.3), "brode" (r.4) en "sjokoladekoeke" (r.6) te laat slaag, ten spyte van "haar vaal panne" (r.4). Die spreker vra haarself af wat "in die hand van [haar] ouma" was dat sy so bedrewe kon wees in die kombuis. Die gebruik van die woord "hand" is betekenisvol, aangesien die hand, onder andere, simbool is vir "werkzaamheid, funksie, vermoë, invloed" (*Nasionale woordeboek* 1987). Die ouma se sukses in die kombuis word in die laaste reël van die tweede strofe uitgebrei na haar sukses as moeder – sy het "vier goed gespasioerde kinders gehad". Hoewel dit, te oordeel aan die titel en die eerste sewe reëls van die gedig, lyk asof dit in hierdie gedig bloot om kookvernuf gaan, verrai reël 8 dat daar meer op die spel is in die vergelyking

tussen ouma en kleindogter. Die kombuis as tradisioneel vroulike ruimte word as 't ware 'n metafoor vir die lewe van die vrou as tuisteskepper en moeder, waarvan haar ouma in die oë van die spreker die argetipe is – sy vergestalt die ideaal van die "perfekte" moeder en beskik oor baie van die eienskappe wat Jung (1990:82) met die moeder-argetipe assosieer, soos "all that is benign, all that cherishes and sustains, that fosters growth and fertility". Daarmee saam beskik sy ook oor wat Jung noem, "the magic authority of the female" deurdat sy in die oë van die spreker oor 'n byna magiese vermoë beskik om die domein van die kombuis na haar hand te skik.

Hierdie geïdealiseerde beeld van die ouma wat in die eerste twee strofes aangetref word, toon ooreenkomste met wat Janeway in haar boek *Man's World, Woman's Place* (1971) "the myth of 'woman's place'" noem. Sy (1971:14) skryf:

From eternity to yesterday, we tend to assume, women dwelt in the bosom of their own families occupied by traditional domestic tasks, raising and ruling their children in the age-old role of mother-matriarch, devoted wife, skilled homemaker and mistress of the hearth, as ordained by nature. It is a charming picture, this, of our ancestresses spinning or sewing, with the little ones gathered around, the bread in the oven and the kettle singing on the hob.

Volgens Janeway word dié beeld van die vrou nie deur die geskiedenis gesubstansieer nie, maar het dit eers redelik onlangs beslag gekry met die industrialisering van die bedryfswêreld en die ontstaan van die middelklas. Vroeër het vroue gewerk – hulle het op die lande gewerk, bier gebrou, gespin en sake bedryf – en ook nog kinders gehad, soms so veel as twintig. Ook kinders is in 'n ander lig beskou deurdat hulle reeds vanaf 'n vroeë ouderdom moes bydra tot die huishouding en die ekonomie. In haar artikel "A Woman's Place: Motherhood and Domesticity in Literature" skryf Ryan (1991:26): "[The] concept of the single, stay-at-home housewife 'minding' the children [...] is a late bourgeois invention". Die mite van die "perfekte" moeder, ook soos dit in die gestalte van die ouma in Krog se gedig aangetref word, is gerig daarop om vroue uit te hou uit die openbare domein wat, soos reeds aangetoon, die wêreld van die man verteenwoordig, en hulle binne die sfeer van die huis in te perk.

In die eerste reël van die derde strofe vra die spreker haarself af "wat is daar in my hand". Uit die reëls wat volg, blyk dit dat sy in alle opsigte by haar ouma afsteek. In teenstelling met die ouma se vermoë om "pasteikorse eierwitlig [te] kon vou" (r.2), loop haar "eiergeel en -wit

deurmekaar" (r.10). Anders as haar ouma wat "brode oornag smuls kon laat uitboud uit haar vaal panne" (r.4) en wat "sjokoladekoeke soos donskomberse kon uitkeer" (r.6), kan sy, ten spyte van haar "nuwe pannetjies" (r.11), nie "brood of koek of beskuit" (r.11) laat slaag nie. Die opeenhoping van items in hierdie reël intensiveer die beeld dat die spreker van alles waaraan sy haar hand slaan in die kombuis 'n mislukking maak. Die feit dat sy "geen uithalerdis het nie" (r.13) dra by tot die gedagte dat daar nie 'n enkele gereg is wat sy met sukses kan berei nie en verklaar in 'n sekere sin ook die vraagteken in die titel – daar is nie 'n familieresept wat deur die geslagte aan haar oorgedra is waarvan sy seker kan wees dat dit sal slaag nie. Dit lyk byna asof die moeders van haar voorgeslagte haar in die steek gelaat het deurdat hulle geen resept vir sukses aan haar oorgedra het nie. Die gebrek aan 'n "uithalerdis" sou, in samehang met die titel, egter ook kon dui op die spreker se onvermoë om die familieresept te volg. Die vraagteken in die titel sou 'n aanduiding kon wees van die spreker se verwarring of gebrek aan begrip wanneer sy die familieresept probeer berei. In die slotreël van strofe 3 gee sy te kenne dat sy selfs met die geboorte van haar kinders, wat beskou sou kon word as een van die mees "natuurlike" gebeurtenisse in 'n vrou se lewe, "induksies, epidurale, tange en suiers" benodig het. Uit die reël kan daar weer eens (soos ook uit reël 8) afgelei word dat dit in hierdie gedig nie net om die spreker se mislukking as kok gaan nie, maar om haar tekortkominge as biologiese moeder wat twee generasies later nie haar ouma se voorbeeld, of dan resept, kan volg nie. Dit gaan dus ook om die mislukking van haar liggaam. In haar oë was haar ouma 'n natuurlike tuisteskepper en moeder, terwyl sy skandelik faal. In hierdie gedagte weerklink die slotreël van "Ma" – die spreker is nie wat sy graag vir haar moeder, en hier selfs vir haar ouma, sou wou wees nie.

Strofe drie sou egter ook gelees kon word as 'n beskrywing van die spreker se unieke ervaring van vrou en moeder wees wat kontrasteer met die mite van die moeder, soos dit deur die patriargale bestel voorgehou word en deur haar ouma vergestalt word. Adrienne Rich (1977:45) skryf in *Of Woman Born* (1976) dat die bestaande literêre en visuele voorstellings van moederskap binne die Westerse samelewing gefiltreer is deur 'n kollektiewe of individuele manlike bewussyn; die unieke ervarings van vroulike individue word dus nie in dié voorstellings aangetref nie. Strofe drie sou beskou kon word as 'n poging om die "waarheid" – wat nie verstaan moet word as 'n kollektiewe waarheid wat weer eens alle vroue reduceer tot eendersheid ("sameness") nie, maar as die waarheid wat geld vir die spesifieke vroulike subjek in die gedig – onder woorde te bring en die beeld van die "perfekte" vrou te ontmitologiseer. Hierdie interpretasie lyk op die oog af strydig met die gedagte onderliggend

aan die vergelyking tussen ouma en kleindogter, naamlik dat die spreker voel dat sy 'n mislukking is as vrou. Hoekom die ouma idealiseer en haarself voorhou as mislukking, as sy nie self die mite van die "good mother", soos dit ook in die literatuur genoem word, aanhang nie? Ryan (1991:28) verskaf 'n moontlike antwoord op hierdie vraag as sy *The Mother Knot* (1976) van Jane Lazarre bespreek en die ambivalensie van die vroulike subjek in hierdie teks uitwys as "a new 'truth' about motherhood". Dit is opvallend hoe die vroulike subjek in Lazarre se teks dieselfde soort geïdealiseerde beeld as wat in die Krog-gedig van die ouma aangetref word, op haar skoonma projekteer wanneer sy paniekerig begin raak oor haar nuwe rol as moeder: Ryan (1991:28) skryf:

[W]hen she brings her newborn infant home for the first time, in her panic at being left alone, she endows her own mother-in-law with precisely the same qualities of magnificent motherhood, and vows that she will model herself on that woman who 'cooked magnificent meals and baked pies for no special occasion'.

Die vroulike subjek, soos die kleindogter in "familieresep?", slaag egter nie daarin om aan die geïdealiseerde beeld gelykvormig te word nie, maar ervaar emosies van woede, skuld, berou en hulpeloosheid wat eers later, soos die kind ouer word, oorgaan in moederliefde teenoor haar kind. Dit is betekenisvol dat die mite van moederskap, soos dit deur die patriargie in stand gehou word, in die Lazarre-tek eers blootgelê word wanneer die vroulike subjek in gesprek tree met ander moeders en die verskil tussen hierdie vroue geartikuleer word. Die patriargale orde word dus omvergewerp wanneer "the differences among women, the differences within the sameness" wat volgens Braidotti (1991:260) ook dié fokus van Irigaray se werk is, uitdrukking kry.

In die vierde strofe word daar wegbeweeg van 'n vergelyking in huishoudelike vaardighede en moederskap, na 'n vergelyking in liggaamlike voorkoms. Die spreker gebruik die mislukte baksels van die voorafgaande strofe, sowel as kombuisgereedskap en ander kossoorte, as metafore vir haar onvolmaakte liggaam. Soos haar brood, koek en beskuit wat nie wil rys nie, het haar borste ook platgeval (r.15). Sy beskryf haar maag as klonterig (r.15) wat herinner aan beslag wat nie tot 'n gladde deeg wil meng nie. Haar heupe is 'n "uitgesakte houtlepel" (r.16) wat waarskynlik daarop dui dat haar heupe, wat eens soos die kurwe van 'n houtlepel gelyk het, nou hul vorm verloor het. Haar kuite is "biltongbruin" (r.17) wat suggereer dat sy taai en gespierde bene het wat baie blootstelling aan die son kry.

Dat sy die huishoudelike en liggaamlike in "familieresepe?" vermeng, is nie 'n vreemde verskynsel binne Krog se oeuvre nie. In "hoe en waarmee oorleef mens dit?" (p.39) uit dieselfde bundel sê die spreker: "ek illustreer 'n kombuis" (r.25). Sy beskryf haar stem as "'n mengermalermixermincer" (r.13), haar neus as 'n lekkende yskas (r.14), haar oë as eiers wat in kookwater bibber (r.15) en haar ore as posbusse "wat tuit van almanakke" (r.16). Later in die gedig is haar bene "soos blouseep fyn beaar" (r.29), haar "pantoffels krul soos potskuurders om voete" (r.30), sy is "dikbek soos 'n meesak" (r.31) en haar hande is "ouer en droër as gisteroggend se toast" (r.33). Die kombuis verswelg as 't ware die vroulike spreker tot so 'n mate dat sy verdwyn in die chaos daarvan. Haar liggaam versmelt met die dinge van die kombuis en sy vra haarself in die slotreël af: "hoe en waarmee oorleef mens dit?" Dit is asof haar bestaan, en vir die doel van hierdie studie, haar posisie as subjek, bedreig word deur die ruimte van die moeder waarin sy haar bevind en waartoe sy tot so 'n mate gereduseer word dat sy haarself skaars van haar omgewing kan onderskei.

Viljoen (2001:59-60) wys egter daarop dat die surrealistiese beskrywing van die vroulike liggaam in terme van 'n huishoudelike ruimte wat as grotesk, eerder as vertroostend uitgebeeld word, juis 'n tegniek is waardeur bestaande stereotipes van die moeder en die plek van die moeder ondermyn word. Die ondermynende potensiaal van hierdie strategie is daarin geleë dat dit terselfdertyd komies en ernstig is, en bestaande stereotipes van moederskap as hoogste roeping of mees natuurlike rol vir die vrou uitdaag.

Die ouma in "familieresepe?" "se bo-arms en groot sagte skoot" (r.18) vorm 'n kontras met die groteske beeld wat die vroulike subjek van haar liggaam voorhou. Die ouma se liggaam word in dieselfde terme beskryf as haar brode en sjokoladekoeke wat sag en mollig uit hul panne rys. Ook liggaamlik word die ouma dus voorgedhou as toonbeeld van moederlike versorging en juis deur op betekenisvolle wyse terug te gryp na die tradisionele beskouing van die moeder se ruimte as veilig en vertroostend (vergelyk ook weer die waarde wat daar aan die moeder se huis geheg word in "Ma"). Dat sy spesifiek haar ouma se skoot onthou, is betekenisvol, aangesien sy as kind waarskynlik dikwels op haar ouma se skoot gesit het. Die woord "skoot" word, onder andere, verklaar as "toevlugsplek" (*Nasionale woordeboek* 1987) en het veral vir kinders assosiasies met geborgenheid. Binne die konteks van hierdie studie is 'n ander verklaring van dié woord, naamlik "baarmoeder" ook besonder relevant as gevolg van die assosiasies daarvan met die moeder se vermoë om lewe te skenk. Stanton (1986:160)

skryf byvoorbeeld oor Cixous dat sy die "essence of femininity"⁴¹ in die baarmoeder lokaliseer. Die verwysing na die ouma se "groot [...] skoot" sluit aan by die feit dat sy vier kinders voortgebring het (r.8) en bevestig as 't ware die sukses van haar moederskap in die oë van die spreker. Weer eens is die beeld van die ouma egter geïdealiseer deurdat daar byvoorbeeld slegs van haar bo-arms en skoot melding gemaak word, terwyl haar borste, maag en heupe nie ter sprake gebring word nie. Die realiteit sou waarskynlik wees dat sy, soos haar kleindogter, ook die tekens van vier swangerskappe aan haar lyf toon. Die spreker se bewussyn van haar eie liggaamlike aftakeling dra egter daartoe by dat sy slegs daardie eienskappe van haar ouma raaksien wat van haar die toonbeeld van argetipiese moederskap maak. Die kontras tussen ouma en kleindogter in strofe 4 is dus 'n voortsetting van die teenstelling tussen die mite van moederskap en die ervaring van moederskap deur die individu, soos dit in die voorafgaande strofes beslag gekry het.

Naas die subversiewe potensiaal wat reeds opgesluit lê in die besef dat die ervaring van moederskap nie ooreenstem met die mite van moederskap soos dit binne die patriargie beslag gekry het nie, is die klem wat in die eerste vier strofes op die verskil tussen ouma en kleindogter geplaas word, ook 'n erkenning van die verskil tussen vroue en moeders in die breë, en word die patriagale siening teengewerk dat alle vroue as objekte binne die simboliese orde eenders is. Die "vertikale" verhouding of kwalitatiewe verskil tussen vroue word dus geartikuleer en differensiasie vind plaas ten opsigte van die plek van die moeder (wat binne die konteks van hierdie gedig deur die ouma ingeneem word). Die konstruksie van vroulike subjektiwiteit gebeur dus "in verhouding tot" die plek van die moeder as die vroulike subjek nie sodanig met haar ouma identifiseer dat sy gereduseer word tot die mite van moederskap of die reprodutiewe funksie nie.

In die slotstrofe van die gedig lei die woord "dalk", wat tipografies geïsoleer is aan die begin van die strofe, 'n wending in die gedig in. Dit blyk uit die reëls wat volg dat die spreker se ouma 'n liefde vir Shelley en Keats gehad het. Sy het gedigte "tussen haar voorslagresepte aangehaal" (21) wat 'n aanduiding daarvan is dat sy hierdie liefde vir die digkuns te midde van haar verpligtinge as moeder en tuisteskepper uitgeleef het. Die verwysing na "klein fluweelboekies" (r.20) verleen aan die toneel wat deur die spreker geskets word, 'n ouwêreldse gevoel en het ook assosiasies met die Victoriaanse bourgeois middelklas. Die ouma wat as byna volmaakte moederfiguur en tuisteskepper voorgelê word, het ook nog 'n

⁴¹ Dit is hierdie soort stellings wat daartoe aanleiding gee dat Cixous soms van essensialisme beskuldig word (vergelyk Moi 1994: 110; 126).

ander, kunssinnige kant wat sy oënskynlik sonder moeite met haar huishoudelike bedrywighede kon integreer. Dit is met hierdie kunssinnigheid van haar ouma dat die spreker kan identifiseer. Die ooreenkoms tussen ouma en kleindogter lê dus nie op die vlak van moederskap en die huishoudelike nie, maar in hul liefde vir die digkuns. Dat die spreker self die digkuns beoefen, word nie eksplisiet te kenne gegee nie, maar wel gesuggereer as sy in die laaste twee reëls hoopvol wonder of haar "maer verbroude hand" (r.22) haar ouma "tog vandag plesier [sou] verskaf het" (r.23). Die woord "maer" kontrasteer met die beeld van die mollige ouma en die woord "verbroude" sinspeel op die feit dat die spreker nie bak nie, maar brou as sy probeer om haar ouma se voorbeeld in die kombuis te volg. Dat sy die woord "verbroude" as byvoeglike naamwoord gebruik om haar eie hand te beskryf, sou daarop kon dui dat sy haar mislukkings in die kombuis internaliseer en haarself as 'n mislukking binne die tradisioneel vroulike domein van die huis en kombuis beskou. Sy kom egter tot die besef dat hierdie selfde hand wat in die kombuis telkens faal, haar ouma dalk plesier sou verskaf het, omdat sy daarmee gedigte voortbring. Dit is betekenisvol dat die woord "hand", soos vroeër aangetoon, nie net simbool vir werkzaamheid en vermoë is nie, maar ook op 'n "manier van skrywe; handskrif" (*Nasionale woordeboek* 1987) dui. Hierdie assosiasies, tesame met die verwysing na Shelley en Keats, versterk die idee dat die spreker haar eie vermoë om te dig in gedagte het as sy wonder of sy haar ouma plesier sou verskaf het. Die gedagte word verder bevestig deur die bundelkonteks, sowel as die res van die oeuvre, as die spreker in talle gedigte eksplisiet te kenne gee dat sy huweliksmaat, moeder, tuisteskepper én digter is (vergelyk in dié verband "familiefigure as beeldmateriaal" [p.45], "ode to a perfect match" [p.32] en "die skryfproses, as sonnet" [p.35] uit *Otters in bronslaai*; "twee wêrelde" [p.44] uit *Jerusalem-gangers*; "twee jaar aankomende maand" [p.13] en "transparant van die tongvis" [p.92] uit *Lady Anne*; en "skryfode" [p.66] uit *Kleur kom nooit alleen nie*, om maar enkele voorbeelde te noem).

Wat opval met die lees van die gedig "familieresept?" is die wyse waarop die kontras tussen ouma en kleindogter as 't ware gelees kan word as 'n kontras tussen twee wêrelde, dié van moeder en tuisteskepper aan die een kant, en dié van digter aan die ander. Anders as haar ouma wat, as leser en liefhebber van poësie, in 'n sekere mate hierdie twee wêrelde naas mekaar kon laat bestaan, soos gesuggereer word deur die feit dat sy gedigte deur Keats "tussen haar voorslagresepte aangehaal het" (r.21), ervaar die spreker in die gedig oënskynlik dié twee wêrelde as moeilik versoenbaar. Naas die gedigte waarin die vroulike subjek haar verskillende rolle artikuleer, is daar ook talle gedigte in die oeuvre waaruit dit blyk dat die

spreker voortdurende konflik ervaar, juis omdat sy haar in hierdie twee skynbaar kontrasterende wêrelde bevind: dié van huweliksmaat en moeder, en dié van digter. Die konflik tussen ma-wees en digter-wees is trouens 'n sentrale tema in die Krog-oeuvre, soos blyk uit die talle resensies wat daarvan melding maak (vergelyk Olivier 1981b:21; Van Zyl 1982:2; Viljoen 1982:29; Hambidge 1989:10 om enkeles te noem). Dit lyk asof die spreker in hierdie gedig 'n keuse uitoefen ten gunste van haar digkuns, omdat sy haarself as 'n mislukking beskou in die kombuis (met al die assosiasies van dié tradisioneel vroulike ruimte, met moederskap inbegrepe). Die band met haar ouma lê ironies genoeg in hul gedeelde liefde vir die letterkunde en nie in 'n gemeenskaplike ervaring van huisvrouwees nie. Terwyl die ouma skeppend te werk gaan in die kombuis, verkies die spreker om te skep deur middel van die skryfproses. Naas die ander subversiewe strategieë in die gedig, word die beeld van die "good mother", soos dit binne die heersende patriargale kultuur beslag gekry het, verder ondermyn deur die feit dat die eendersheid tussen (groot)moeder en dogter nié op die vlak van hul ervaring van moederskap lê nie.

Die vroulike subjek in die Krog-oeuvre eis dikwels op assertiewe wyse die plek van skrywer of digter op, en beskou die skryfproses as 'n kompulsie waartoe sy gedrewe voel ten einde te kan voortbestaan. In die slotreël van "visioen van 'n lessenaar" (p.23) uit *Otters in Bronslaai* proklameer sy op byna aggressiewe wyse: "ek skryf omdat ek woedend is" en in die siklus "Die Leeu en die Roos" (p.59-71) uit dieselfde bundel skryf die vroulike subjek, in hierdie geval Susanna Smit, in haar dagboek ter wille van haar eie selfbehoud. In "Pietermaritzburg" (p.71), die slotgedig van dié siklus, sê sy: "Ek het woorde snags / geskryf wat soos blare suurstof gee, / sodat ek kon bestaan" (r.18-20). Ook in die bundel *Lady Anne* is die vroulike subjek voortdurend op metapoëtiese wyse besig om die skryfproses en haar roeping as digter in oënskou te neem. Vergelyk "twee jaar aankomende maand" (p.13), "weer eens" (p.14), "Liewe S." (p.15), "parool" (p.35-38), asook die aanhalings (p.60) oor die funksie van die skryfkuns en die rol van skrywers en digters in die samelewing waarmee Deel IV van dié bundel begin.

Digterskap word geensins as onproblematies binne die konteks van die Krog-oeuvre hanteer nie. In die gedig "ode to a perfect match" (p.32) uit *Otters in bronslaai* maak sy eksplisiet 'n keuse ten gunste van haar digterskap: sy "abandon die huishouding / om [...] hierdie ode te skryf" (r.11-12). In "weer eens" (p.38) uit dieselfde bundel, gee sy egter uitdrukking aan haar sielewroeging as sy in die eerste strofe haar frustrasies met haar huishouding en kinders

opnoem, maar dan tog in die tweede strofe te kenne gee dat sy haar nie, soos ander vrouedigters voor haar, uitsluitlik aan die digkuns kan of wil wy nie.

Weer eens

ek kom weer eens nie uit met my budget nie
die suiker en die melkkoepons is op
langs my masjien lê stapels stukkende klere
spinnepoppe weef macramé teen die mure
my gesin grawe in leë koekblikke na iets om te eet
my baba het brandboudjies
my dogtertjie swere
my oudste hakkkel van een of ander tekort
my man byt op sy tande
stoot die koolbredie agteruit
en druk sy sigaret stadig in die bordjie dood ...

hou jou by jou lees, sê ons grootste digteres
hoe de hel dóén mens dit?
Ek weier om te eindig tussen wier en gras
 of kinderloos met 'n minnaar langs die see
of
 met die hertzogprys in 'n vreemde land
god- en grysverlate.

Die eerste strofe van die gedig word gewy aan 'n beskrywing van die uitdagings waarmee die vroulike subjek in die gedig herhaaldelik (soos wat die titel suggereer) in haar rol as huisvrou en moeder gekonfronteer word. Dit lyk asof die spreker in hierdie strofe, soos in "familieresep?", haar eie onvermoë om huis te hou en 'n goeie ma vir haar kinders te wees, uitwys wanneer sy al die dinge in haar huishouding opnoem wat aandag nodig het en waarby sy nie uitkom nie – die basiese voorrade, soos "die suiker en die melkkoepons" (r.2) wat op is, die "stukkende klere" (r.3), die spinnerakke teen die mure (r.4), die "leë koekblikke" (r.5), haar kinders se skete wat strek van "brandboudjies" (r.6) en "swere" (r.7) tot "een of ander tekort" (r.8), en haar man se ontevredenheid, waarskynlik nie net met haar kookvernuf nie, maar ook met die toestand waarin die huishouding en kinders is. Die eerste strofe sou egter ook gelees kon word, nie soseer as 'n belydenis "van tekortkominge rakende die moederlike plig" (Conradie 1996:54) nie, maar as 'n uitdrukking van die frustrasies wat sy as digter in die rol van huisvrou en moeder ervaar. Naas die finansiële frustrasie wat sy beleef, soos blyk uit die eerste reël as sy sê dat sy weer eens nie uitkom met haar geld nie, en wat waarskynlik ook die tekort aan suiker en melkkoepons, en die leë koekblikke verklaar, word daar ook eise aan haar gestel deur haar gesin wat veral implikasies inhou vir die tyd en aandag wat sy kan

afstaan aan haar digkuns. Die frustrasie wat sy ervaar as gevolg van die verskeurdheid tussen haar huishouding, man en kinders aan die een kant en haar digterskap aan die ander, gee daartoe aanleiding dat die spreker uitreik na haar skrywermoeders.

Die vroulike subjek posisioneer haarself in die slotstrofe eksplisiet midde-in 'n vroulike skrywerstradisie as sy in gesprek tree met haar literêre moeders. Soos aangetoon in die bespreking van die gedig "Ma", is die moeder-dogterverhouding nie sonder kompleksiteite nie. Ook die verhouding tussen literêre moeder en dogter word geïnterpreteer soos dit in "weer eens" neerslag vind.

Die verwysing na "ons grootste digteres" (r.12) dui waarskynlik op Elisabeth Eybers wat "algemeen beskou word as die eerste belangrike Afrikaanse digteres" (Spies 1999:12). Die voorskriftelike toon in die aanvangsreël van die tweede strofe herinner ook aan die slotreëls van die gedig "Digteres as huisvrou" (p.29) uit Eybers se bundel *Einder* (1977) waarin die vroulike subjek, soos die titel suggereer, haar in dieselfde situasie bevind as die spreker in "weer eens" en ook nie in staat is om aan die eise wat haar huishouding stel te beantwoord nie:

Digteres as huisvrou

Altyd 'n besem iewers teen 'n muur,
maaltye nooit op die gepaste uur.

Agendalose dae waardeur sy leeg,
hardnekkig en skaars doelbewus beweeg.

Strykgoed wat moedeloos oor 'n stoelrug hang,
gebare sonder afloop en aanvang.

Ou briewe onbeantwoord, deurmekaar,
papiere en pille in één laai opgegaar.

Dankbaar om haar in jou groot hart te strek
en tog verknog aan haar klein skulpontrek.

O ordenende teëvoeter, wees
gewaarsku, stuur haar liefder na haar lees.

Dat die spreker in die gedig haar in die eerste plek wend tot Elisabeth Eybers en haar as "grootste digteres" uitsonder, kan beskou word as 'n erkenning deur die spreker van Eybers se status as literêre voormoeder wat as 't ware die weg gebaan het vir ander vroueskrywers en wat as vrou en moeder met dieselfde dilemmas gekonfronteer was as dié waarin die spreker in die Krog-gedig haar bevind. Dit is betekenisvol dat Eybers dikwels in kommentare oor Krog se werk figureer, soms bloot vanweë die tematiese ooreenkomste in hul werk, soms deurdat

Eybers se werk as maatstaf voorgedhou word waaraan Krog se poësie gemeet word. Cloete (1976:90) skryf byvoorbeeld oor *Mannin* dat die verse "oor die vrou en moeder [...] glad nie van die gehalte [is] van dergelike gedigte wat Elisabeth Eybers as jong digteres geskryf het nie", terwyl Kannemeyer (1994:34) in 'n resensie oor *Siklus* (1994)⁴² skryf: "'n Mens dink hier aan *Die stil avontuur* van Elisabeth Eybers". Conradie (1996:8) skryf dat dit "die tema van die vrou, swangerskap en die gesinslewe" is wat kommentators noop om Eybers by te haal en Bezuidenhout (2005:71) bevestig hierdie stelling as sy aanvoer dat Krog se gedigte oor moederskap "herinner aan die meer tradisionele verse van Elisabeth Eybers waarvoor laasgenoemde aanvanklik bekend geraak het". Die spreker se frustrasie met die rolmodel wat sy gekies het, blyk egter uit reël 2 van dié strofe as sy te kenne gee dat die opdrag om haar te hou by dit waarmee sy die beste vertrou is, naamlik haar digkuns (naas die gebruik van die woord "lees" in die gesegde: "skoenmaker, hou jou by jou lees", roep die woord ook die wêreld van die letterkunde voor die gees), nie haalbaar is nie. Die toon van hierdie reël is byna beskuldigend as sy vra "hoe de hel dóén mens dit?". Die verskil tussen die uitspraak van haar literêre voormoeder (dit wat sy "sê") wat as ideaal vir die vroueskrywer voorgedhou word, en die ervaring van die spreker se alledaagse bestaan (soos beskryf in die eerste strofe), word versterk deur die beklemtoning van die woord "dóén" wat die gesegde "makliker gesê as gedaan" oproep. Enersyds gee die spreker met die desperate vraag te kenne dat sy, as gevolg van haar verpligtinge as huishoudster, moeder en huweliksmaat, dit onmoonlik vind om haar uitsluitlik by haar digkuns te bepaal. Die vraag is egter ook 'n byna sarkastiese vooruitwysing na die reëls wat volg waarin die spreker na ander vrouedigters verwys wat, by implikasie, 'n keuse ten gunste van hul digkuns gemaak het, of 'n keuse teen die prosaïese bestaan van die huisvrou, maar wie se lewens nie in die oë van die spreker benydenswaardig is nie. In reël 14 sê die spreker: "ek weier om te eindig tussen wier en gras", waarmee sy na Ingrid Jonker verwys wie se lewe tragies ten einde geloop het met haar verdrinking in die see. Die vrou na wie daar in reël 15 verwys word as "kinderloos met 'n minnaar langs die see" is moontlik Lina Spies. Die verwysing na die "minnaar langs die see" kan herlei word na haar bundel *Winterhawe* (1973) waarin daar liefdesgedigte voorkom waarvan die gebeure hulle afspeel by die see, of waarin die see metafoor is vir die liefdesverhouding of vir die geliefde (vergelyk "Begrypende" [p.21]: "Ek wil vir jou 'n gedig skryf / vol van die see" en "Golf" [p.25]: "Die wit maan agter die wit skuimstreep van die see – / so wou ek daardie liefde hê, / en jy: die verste golfslag oor die strand van my verlatenheid."). In die laaste twee reëls van "weer eens"

⁴²Die bundels *Mannin* en *Beminde Antarktika* wat albei in 1975 verskyn, word in 1994 (met die weglating van sowat sewe gedigte) as een bundel met die titel *Siklus* uitgegee.

keer die spreker terug na Eybers wie se lewe, ten spyte van die roem wat sy verwerf het as digter, soos gesuggereer word deur die verwysing na die "hertogprys", in eensaamheid "in 'n vreemde land" geslyt word. Daarmee word verwys na Eybers wat in 1934 en 1971 die Hertzog-prys gewen en in 1961 na Nederland geëmigreer het.

Die spreker in die gedig is ambivalent oor die voorbeeld van haar literêre moeders. Die feit dat sy met hierdie vroue in gesprek tree en as sodanig die Afrikaanse vroulike literêre tradisie in taal uitdruk of simboliseer (vergelyk die bespreking van "Ma" hierbo), dui op 'n gewaarwording by die spreker dat sy as vrouedigter haar skryfkuns met dié vroue gemeen het en haarself as subjek in verhouding tot haar literêre moeders kan verwoord. As gevolg van hul uiteenlopende ervarings van vrouwees, en veral die oënskynlike gemak waarmee hierdie vroue teen die alledaagsheid van 'n bestaan binne tradisioneel vroulike ruimtes gekies het, is daar nie sprake van 'n onkritiese opgaan van die spreker in haar voorgangers nie. As sodanig word daar erkenning gegee aan die onderlinge verskille tussen vroue. Die gedagte vind weer eens aansluiting by Irigaray se poging om aan die eiesoortigheid van die onderlinge verhouding tussen vroue uitdrukking te gee. Soos reeds aangetoon, verwerp sy (1985g:25) die idee dat alle vroue gedoem is tot één lot of identiteit, naamlik dié van objek of "obliging prop for the enactment of man's fantasies". Sy skram ook daarvan weg om die verhouding tussen vrou en vrou (of moeder en dogter) in terme van binêre opposisies te beskryf. Irigaray maak 'n keuse om die meervoudigheid en vloeibaarheid van die onderlinge verhouding tussen vroue tot uitdrukking te bring. Sy (1985h:209) skryf hieroor:

Between our lips, yours and mine, several voices, several ways of speaking resound endlessly, back and forth. One is never separable from the other. You/I: we are always several at once. And how could one dominate the other? impose her voice, her tone, her meaning? One cannot be distinguished from the other; which does not mean that they are indistinct.

Die spreker in "weer eens" eien vir haar die spel tussen identifikasie met én differensiasie van haar literêre moeders toe. Soos in die gedig "Ma" gee die dogter se differensiasie van die moeder of die plek van die moeder, wat hier deur ander vrouedigters ingeneem word, aanleiding tot die konstruksie van 'n subversiewe vroulike subjek. Hoewel "die skryfamp en die moederrol hier beide geakkommodeer wil word" (Conradie 1996:55), lyk dit asof die digterskap hier ondergeskik gemaak word aan die spreker se rol as huisvrou, huweliksmaat en moeder. Dit is ironies dat, wanneer die spreker die moederrol kies, en dus oënskynlik die plek

inneem wat deur die patriargie aan haar toegesê word, sy in gesprek tree met haar literêre moeders; deur in dinamiese verhouding met hulle te tree, werk sy as 't ware haar verdwyning in die moederrol teen en bly sy as vroulike subjek hoorbaar.

Dit is betekenisvol dat daar in *Lady Anne* weer 'n gedig opgeneem word met die titel "weer eens" (p.14) wat dieselfde problematiek aanspreek as die gelyknamige gedig uit *Otters in bronslaai* wat pas hierbo bespreek is. Die feit dat die titels van hierdie twee gedigte ooreenstem, dui enersyds daarop dat die inhoudelike temas ooreenstem; andersyds versterk dit die gedagte dat die problematiek van verskeurd wees tussen huis en digterskap nie beperk is tot 'n enkele bundel nie. Soos reeds aangetoon, is die problematiek 'n tematiese gegewe wat strek oor al die bundels waarin daar 'n volwasse vroulike subjek figureer en kan dit dus as 'n kenmerk van die oeuvre beskou word. Die gedig "weer eens" uit *Lady Anne* hanteer nie soseer die gegewe van 'n verwaarloosde huishouding nie, maar plaas die spreker "voor 'n leë bladsy lynloos A4" (r.2) waar sy op die punt staan om te begin skryf, maar bewus bly van haar kind se geroep en sy voetstappe in die gang af. In die slotreël word die skryfproses onderbreek en die vroulike subjek gekonfronteer met die skuldgevoelens teenoor haar kind van wie sy haar probeer afsluit het ten einde te kan skryf: "*n kind kom versigtig die kamer binne / is mamma besig? / sy oë grys en gehawend*". Binne die konteks van die bundel, waarin sy steeds as vrou verskeurd is tussen die eise wat haar huis, man en kinders aan die een kant stel en die wêreld van die digkuns aan die ander, én haar toenemend bewus word van haar posisie as bevoorregte blanke vrou aan die Suidpunt van Afrika, tree sy in gesprek met 'n vrou uit die geskiedenis. Lady Anne Barnard neem as "ander vrou" die plek van die moeder in en dit is in verhouding met haar dat die spreker se vroulike subjektiwiteit tot uitdrukking kom.

Dit is belangrik om daarop te let dat die vrou wat "die plek van die moeder" inneem, nie noodwendig die stereotipe moederlike eienskappe hoef te vertoon, soos die ouma in "familieresep?" nie, of op een of ander wyse die vroulike spreker se meerdere in jare of ervaring hoef te wees, soos die literêre moeders wat in "weer eens" uit *Otters in bronslaai* figureer nie. Irigaray se tekste, soos byvoorbeeld die verskeidenheid essays in *This Sex which is not One* (1985), suggereer dat die verhaal van die dogter wat verstregel is in identifikasie met haar moeder en die voortdurende stryd daarteen, ten beste uitgedruk word in die verbintenis met 'n ander vrou, soos 'n suster of vroulike minnaar. Die gevaar bestaan immers altyd dat, wanneer 'n vroulike subjek direk met haar moeder in gesprek probeer tree – en sy dus taal gebruik wat 'n toetrede tot die simboliese orde impliseer – sy nie net haar moeder nie,

maar ook haarself sal objektiveer. Dit is dus dikwels wanneer 'n ander vrou die plek van die moeder inneem dat vroulike subjektiwiteit, buite die konteks van die manlik Freudiaanse patroon, tot stand kom. Die moeder-dogterverhouding word dan beskou as onderliggend aan die verhouding tussen vroue: moeders, dogters, susters, vriendinne, minnaresse – dit is hierdie verhoudings wat, volgens Buikema (1995:90), "in onze kultuur nauwelijks als zodanig gesymboliseerd [zijn], behalve als elkaar rivaliserende partijen, vechtend om dezelfde man, de symbolische of de werkelijke vader". En dít is wat dus nuut en anders tot uitdrukking gebring moet word ten einde 'n "tegenverhaal te vormen" (Buikema 1995:91) wat die patriargale orde ondermyn. *Lady Anne* sou beskou kon word as so 'n "tegenverhaal" deurdat die verhouding tussen die twee vroulike subjekte wat in die bundel beslag kry, tekenend is van wat Irigaray in *Sexes et parentés* (1987) (vertaalde aanhaling in Whitford 1991:45) noem "[an] economy [...] of the *between-subjects*, and not that of the subject-object relation" wat binne die psigoanalise tipies is van die man se verhouding tot die moeder. Soos reeds vroeër aangetoon, bly die man se posisie as subjek intakt wanneer hy die moeder as objek neem, aangesien hy nie, soos die vrou, terselfdertyd met die moeder identifiseer nie. Whitford (1991:45) skryf: "Irigaray wants it to be possible for a woman to enter language as a subject, to make a female identification with her mother that does not objectify her". Die ideaal wat hier voorgehou word, is 'n intersubjektiewe verhouding met die moeder wat, soos reeds aangedui, binne die breër konteks van Irigaray se werk dikwels 'n ander vrou is wat die plek van die moeder, inneem. In *Lady Anne* Barnard het die vroulike subjek wat outobiografies met die digter Antjie Krog verbind kan word, só 'n ander vrou gekry.

Viljoen (1996b:68) wys daarop dat sekere van die gedigte in die bundel vanuit die perspektief van *Lady Anne* geskryf is, terwyl ander vanuit die perspektief van die spreker-digter geskryf is. Dan is daar ook enkele gedigte waarin beide vrouefigure saam aangetref word in situasies waarin die grense van plek en tyd op verbeeldingryke wyse oorskry word. Viljoen (1996b:68) vestig die aandag daarop dat daar treffende ooreenkomste, maar ook verskille tussen hierdie twee vroulike subjekte is. *Lady Anne* woon in die laat agtiende eeu aan die Kaap en is as Europeër in Afrika lid van 'n bevoorregte ras. Sy is van adellike afkoms en dus lid van 'n bevoorregte klas en is, as Britse onderdaan, deel van die mag wat die inheemse bevolkingsgroepe, sowel as die Afrikaners in Suid-Afrika gekoloniseer het. Sy is 'n tydelike inwoner van die land en haar perspektief op sake tydens haar binnelandse reise is dié van 'n buitestander. Sy leef ook in 'n tyd van politieke onrus, soos blyk uit die gedigte wat haar plaas in Parys tydens die Franse Revolusie. Die Antjie Krog van die jare tagtig van die

twintigste eeu is, soos Anne Barnard, ook lid van 'n bevoorregte ras deurdat sy wit is in die tyd van Apartheid. Sy is lid van die bevoorregte bourgeois middelklas en behoort tot die Afrikaners wat swart mense in Suid-Afrika gekoloniseer het, maar wat ook deur die Britte gekoloniseer is. Anders as Lady Anne woon sy permanent in Suid-Afrika en voel sy moreel verplig om deel te neem aan die vestiging van 'n regverdig bestel in dié land (Viljoen 1996b:68). Van der Merwe (1990:132) wys verder daarop dat beide vroue ook kunstenaars in eie reg is: lady Anne het haar briewe en dagboekinskrywings geïllustreer en ook die gedig "The Ballad of Auld Robin Gray" (wat in die bundel vertaal is) geskryf; Antjie Krog is 'n bekende Afrikaanse vrouedigter.

Dat dit in hierdie bundel nie bloot gaan oor die verkenning van verskille en ooreenkomste tussen Antjie Krog en Anne Barnard nie, maar om 'n komplekse proses van identifikasie tussen die digter en die historiese figuur wat sy tussen ander name uitgekies het om haar reisgenoot te wees, blyk reeds uit die bundeltitel (vergelyk "Liewe S." (p.15), waarin Krog te kenne gee: "I found several names: Augusta de Mist, Mrs Koopmans de Wet & Lady Anne Lindsay (Barnard). Will look into them."). Soos Crous (1990:55) uitwys, word beide Antjie Krog en Anne Barnard deur die titel gesuggereer, "aangesien in elkeen se naam 'n *trace* van die ander se naam aanwesig is". Die feit dat Anne Barnard se van nie in die titel figureer nie, maar slegs haar naam wat die Engelse weergawe van Krog se voornaam is, versterk die gedagte dat die bundel vanuit 'n posisie van tussen-subjekte (*between-subjects*) tot stand gekom het. Die aanspreekvorm "lady" wat op Anne Barnard se stand dui, sou ook op die digter van toepassing gemaak kon word, deurdat sy, in vergelyking met die onderdrukte oor wie sy skryf, ook 'n lewe lei van luukse, waarvan die digkuns een is (vergelyk in dié verband die gedig "parool" [p.35-38], waarin sy akuut bewus is van die kontras tussen die bevoorregte posisie van waaruit sy skryf en die lot van die onderdrukte óór wie sy skryf).

Wanneer die konstruksie van vroulike subjektiwiteit aan die hand van die intersubjektiewe verhouding tussen Antjie Krog en Lady Anne ondersoek word, sou die ideaal wees om die bundel in die geheel te betrek; die bundeltitel suggereer letterlik dat dié verhouding "voorop staan". Aangesien dit nie moontlik is om binne die beperkte ruimte van hierdie hoofstuk uitvoerig aandag te gee aan elke gedig in die bundel wat die verhouding tussen die twee vroulike subjekte belig nie, sou dit voor die hand liggend wees om spesifiek na daardie gedigte te kyk waarin daar eksplisiet interaksie tussen dié twee vroue is. Die wenslikheid daarvan om die gedigte in die bundel te kategoriseer is egter debatteerbaar, aangesien die bundel juis vanweë die postmodernistiese aard daarvan "duidelik gemarkeerde grense

problematiseer" (Viljoen 1991a:59). Crous (2002:147) sonder byvoorbeeld vier gedigte uit, naamlik "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" (p.41), "jy word onthou vanweë jou partye" (p.95) en die twee "slot"-gedigte (op pp. 107 en 108 onderskeidelik) waarin hy beweer "'n vermenging van die twee figure voorkom". Die vermenging waarna hy verwys, word egter reeds geïmpliseer in die openingsgedig, "Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur" (p.9), waarin Lady Anne aan die woord is, maar praat "met die Afrikaanse digter se stem en idioom", terwyl die toon in "Liewe S." (p.15), waarin die digter aan die woord is, na die meer formele neig wat tipies sou wees van lady Anne se taalgebruik (Viljoen 1991a:72). Die versmelting van die twee vroue word ook gesuggereer deur die titel van die gedig "Lady Anne by die mikrogolfoond" (p.71). Ook wanneer dit nie gaan om die versmelting van die figure nie, maar om daardie gedigte waarin die verhouding tussen die twee vroue geartikuleer word by wyse van interaksie tussen die twee subjekte, sou dit bedenklik wees om 'n lys op te stel. Ter wille van die verskraling van die materiaal wat by uitstek geskik sou wees vir analise binne hierdie hoofstuk, sou Crous se vier gedigte nietemin as vertrekpunt gebruik kon word, met die weglating van die voorlaaste "slot"-gedig (p.107). Hiérin spel die digter haar strategie in die bundel uit deur 'n feitlik woordelike vertaling van lady Anne se uitsprake oor haar verwerking van die materiaal tot haar beskikking (Viljoen 1991a:71; Crous 2002:130), maar die twee vroue kom nie "van aangesig tot aangesig" teenoor mekaar te staan nie. "Wees gegroet Lady Anne Barnard!" (p.16) en "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (p.40) sou ook by dié lys gevoeg kon word.

By die seleksie van gedigte vir die doel van hierdie hoofstuk behoort daar ook kennis geneem te word van die feit dat die prominensie van die verhouding tussen Anne Barnard en Antjie Krog in die bundelkonteks, of liever, die feit dat die bundel as 't ware tot stand kom deur middel van die verhouding, daartoe aanleiding gee dat geen studie, kommentaar of resensie oor *Lady Anne* die lig sien sonder dat daar in kleiner of groter besonderhede ook van die relasie rekenskap gegee word nie. Conradie (1989:18) skryf: "Die skrywer in die teks wend haar as 'benarde bard' (p.16) na lady Anne en vra haar om begeleiding vir haar verkenningsreis", terwyl Rabie (1990:4) opmerk dat Krog haar plek in Afrika met dié van lady Anne twee eeue gelede vergelyk. Pienaar (1989:18) skryf: "[I]t was inevitable that Krog would gravitate to a figure of the past which corresponded [...] to her own life as a member of a governing elite"; Gouws (1989:43) wys daarop dat Lady Anne Barnard se lewe as metafoor gebruik word, "'n *vehicle* vir die *tenor* Antjie Krog" en Hambidge (1989:10) beskou lady Anne as Krog se "alter ego". Volgens Viljoen (1989:8) word die bou van die bundel rondom

die figuur van lady Anne as 'n proses uitgebeeld: "daar is erg frustrerende oomblikke [...]; ook oomblikke van so 'n intense identifikasie dat die skryf daarvoor dit vernietig". Viljoen wys verder daarop dat die lot van lady Anne (wat die epiese held in die bundel is) tot 'n groot mate bepaal word deur die omstandighede, belangstellings en behoeftes van die digter, maar dat Krog self ook getransformeer word deur haar onderwerp.

Die proliferasie van tekste oor *Lady Anne* bring mee dat sekere van die gedigte waarin die verhouding tussen die twee subjekte beslag kry en wat geskik is vir analise binne die konteks van hierdie studie reeds by herhaling geanaliseer is; 'n verdere analise vanuit nóg 'n verwysingsraamwerk mag nuwe insigte bring, maar sou 'n luukse wees binne die beperkte omvang van dié onderafdeling. Één so 'n gedig wat reeds groot prominensie geniet, is "jy word onthou vanweë jou partye" (p.95-96) wat deur Viljoen (1991b:20-27) gelees word, naas die sitaat deur Marlene van Niekerk wat onmiddellik daarop volg in die bundel, "[a] demonstrasie van die wyse waarop die tekste in hierdie bundel in gesprek tree met ander tekste". Conradie (1996:143-145) lees dieselfde gedig as "'n soeke na self" in die Lacaniaanse sin van die woord, terwyl Crous (2002:199) dit beskou as die "kulminasiepunt [van] al die perspektiewe op die liggaam wat in die teks voorkom" en dit as sodanig analiseer. Ook die tweede "slot"-gedig gryp die verbeelding van menige leser aan, nie net vanweë die posisie daarvan as laaste gedig in die bundel nie, maar ook vanweë die treffende slotwoorde "onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot" wat, met inagneming van die bundel wat dit voorafgaan, heelwat suggereer oor die verhouding tussen die digter en haar subjek, sowel as die digter se blik op haar maaksel (wat hier tegelykertyd lady Anne en die bundel is). Viljoen (1991a:73-78) analiseer die gedig as postmodernistiese teks ten einde bepaalde ontwikkelinge in Krog se hantering van historiese stof uit te wys en lees die slotreël as die viering van die digter se mag oor lady Anne. Ook Beukes (1993:56) en Crous (2002:135) interpreteer hierdie gedig (binne die konteks van hul onderskeie doktorsale proefskrifte) en beskou die slotreël as die oomblik van die digter se finale afrekening met lady Anne. Die gedig wat gekies word vir analise binne hierdie konteks (en wat ook reeds die aandag van ander opgeëis het, maar tot 'n mindere mate as die bogenoemde twee gedigte) is "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" (p.41), waarin die vroulike subjek van die bundel wat aan die persoon van die digter Antjie Krog gelykgestel kan word en Anne Barnard saam aangetref word. Die gedig is by uitstek geskik vir 'n verkenning van die intersubjektiewe verhouding tussen hulle. Dit kan egter nie in isolasie beskou word nie en daar sal dus ook, waar van toepassing, na van die ander gedigte verwys word waarin die verhouding gestalte kry.

"I think I am the first" – Lady Anne op Tafelberg

skilder kan jy dit nie verf sal faal
in die oploop onder watervalle wat rag
van ravyn en klip rondom ons
pootstamp en stuif die berg sag
in die mis alles geborge mekaar by naam
gaan
tog gaan hoekom wag
want smal lyk ineens ons grinterige loopgraaf van taal

maar jou voete minsame bergstapper
in tamatiesokke en klimstewels
beweeg rustig van klip tot klip
vir my bysiende oë word die newels
draderig ons twee figuurtjies strek langs die hang
waar net wasem fyn veeg tussen rots en wang
vlekkerige heideveld proteas soos rugsakke voëls
waar my hande ook al vat jakker

ritssluitertjies kleur. die klim wis
alles tussen ons uit saam kom die slymspoor
van tong wat die berg verwoord
dunner dun klop my bloedspruit soos ons hoër
klim jou sekure voetstap altyddeur voor my
reën wat skedelnat keel-af gly
uit Platteklipkloof boor
die eerste wind om wat smal setlaar is

digter die roete – kaal
die afgronde du ons na mekaar
hoe kry ek jou altyd so onthou mede-pragpoët?
want kyk alles is vernietigbaar
behalwe die tong waarteen ons strek
klein en die sagte douche wat strandlangs lek
besmeerde iris in die reën jou oë allener waar
jou mond as tot nog toe ondraaglik sê die intimiteit van taal.

van bo kan jy alles potlood teken
lyk korrupsie net geniepsig
onreg tydelik die dorpie op sy ergste
slordig fraaipuntig
die kasteeltjie (o jee
dat luidkeels gesing is tot kranse antwoord gee
God save George our King is ontydig
van ons twee saam se eerste gedig die litteken)

ons nat klere voor die vuur dryf
ons deur lae isolasie langsaam woordeliks te breek
weet ek nie hoe bring ek hierdie reënblinde
tog onder nuwe woorde te berde móét dit kweek
tot behoud terselfdertyd
nie te vernietig die ademlose kosbaarheid
van skuil dig bymekaar en weet
hoe troosteloos dit verwoes tussen ons te skryf.

Die titel van die gedig bestaan uit twee dele. Die eerste deel, "I think I am the first", wat vanweë die feit dat dit in Engels is en tussen aanhalingstekens verskyn, suggereer dat lady Anne self hier aan die woord gestel gaan word. Die tweede gedeelte van die titel wat ná die aandagstreep volg, "Lady Anne op Tafelberg", lyk na 'n kontekstualisering van die voorafgaande aanhaling, maar verrai ook die eksplisiete teenwoordigheid van die digter in hierdie gedig. Crous (2002:149), wat hierdie gedig kortliks bespreek met spesifieke verwysing na die outeursfunksie, skryf: "By nadere beskouing besef mens dat albei vroulike subjekte, te wete Anne en Antjie, in hierdie teks figureer". Die gedig is een van die voorbeelde waarin lady Anne en die digter "selfstandig en anachronisties oor en weer mekaar se wêrelde [binnetree]" (Viljoen 1991a:73). Dit is Antjie Krog wat haarself hier verplaas na laat in die agtiende eeu en saam met lady Anne die berg bestyg. Inderdaad het laasgenoemde so 'n bergklimtog onderneem, 'n gebeurtenis wat in haar dagboek opgeteken is.

Die klim van die berg sluit aan by die reismotief in die bundel wat reeds in die eerste gedig aanwesig is wanneer lady Anne vra: "Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur na vreemde bodems?" Daarmee verwys sy na haar reis vanaf Skotland na die suidpunt van Afrika. Volgens Viljoen (1991a:76) is dit ook 'n toespeling op die feit dat sy deur die digter in die teks rondgestuur gaan word. Naas haar vaart na die Kaap, reis lady Anne ook deur die binneland, uiteindelik terug na Europa en daarna in haar verbeelding of in briewe terug na die Kaap. Brink (1989:13) beskryf die bundel ook as 'n reisroman: "op die matrys van Lady Anne se lewensreis [...] 'pas' die moderne verteller háár relaas". Dit is betekenisvol dat die teks en die bundel ook as 'n reis beskou word: die digter as "bard" (p.16) volg in die voetspore van lady Anne, haar gids, terwyl sy in haar poësie uitdrukking gee aan "die konflikte van én moeder én digteres én minnares én radikaal én huisvrou wees" (Hambidge 1989:10) binne die konteks van politieke onrus in die laat tagtigerjare. Dit gaan egter nie net om 'n blindelingse volg van die epiese held nie – "a journey is never merely a passage through space", skryf Cirlot (1971:164), "[it is] an expression of the urgent desire for discovery and change that underlies the actual movement and experience of travelling. [...] To travel is to seek." Daar

sou beweer kon word dat ook die reis teen Tafelberg op 'n bepaalde soeke verteenwoordig. Dat dit in hierdie gedig om 'n "opwaartse" reis gaan (en nie om die afwaartse reis waarvan daar in die eerste en laaste gedigte van die bundel sprake is nie), sou kon suggereer dat die twee vroulike subjekte hulle vir 'n oomblik van die onrusbarende realiteite waarmee hulle omring word, wil distansieer of tydelik daarvan wil ontvlug. Cirlot (1971:20) skryf: "[A]scensions of all kinds, such as climbing mountains [...] always signify that the human condition is being transcended". Die klim van Tafelberg sou beskou kon word as 'n poging van die vroulike subjekte, nie soseer om die menslike kondisie te transendeer nie, maar om letterlik bo hul omstandighede uit te styg, al sou dit slegs vir die duur van dié reis wees.

Met die klim van Tafelberg skryf die twee vroue ook saam hul "eerste gedig" (r.40). Die digter beskou lady Anne as haar "mede-pragpoëet" (27), wat waarskynlik verwys na die feit dat die spesifieke gedig inderdaad begin het met die dagboekinskrywings van lady Anne – sy het dus die eerste woorde van die gedig geskryf en Antjie Krog het daarop voortgebou. Crous (2002:149) wys daarop dat die skrywende subjek van twee diskoerse gebruik maak "om die skakeling tussen twee tydperke en die twee subjekte uit hierdie verskillende eras te bewerkstellig". Daar word nie veel gebruik gemaak van leestekens en hoofletters nie wat, volgens Crous (2002:149), tipies is van daardie gedigte in die bundel waarin Antjie Krog aan die woord is. Die taalgebruik is in vergelyking met van die ander gedigte waarin die digter aan die woord is, redelik formeel, soms selfs hoogdrawend (vergelyk uitdrukkings soos "die afgronde du ons na mekaar" [r.26], "hoe bring ek hierdie reënblinde / tog [...] te berde" [r.43-44] en "die ademlose kosbaarheid" [r.46]) wat weer tipies sou wees van lady Anne se taalgebruik. Sekere uitinge in die gedig is direk ontleen aan lady Anne se dagboekinskrywings, soos die titel van die gedig, die verwysing na "God save George our King" (r.39) en die beskrywing van Kaapstad as "die dorpie" (vergelyk Robinson 1993:221-223). Daar word egter ook sake die gedig binnebring wat tot die moderne verwysingsraamwerk van die digter behoort, soos "tamatiesokke" (r.10), "klimstewels" (r.10), "rugsakke" (r.15) en "ritssluitertjies" (r.17). Naas die feit dat die vermenging van diskoerse daarop dui dat daar twee subjekte in die gedig aanwesig is, maak dit die gedig ook "trans

parant"⁴³ (p.92) deurdat die skryfproses (die navorsing, die besinning oor die onderwerp, asook die besinning oor taal) agter die gedig sigbaar word.

Die plasing van die gedig aan die einde van die tweede afdeling is betekenisvol: die digter se eerste "ontmoeting" met lady Anne geskied in die volgende woorde (p.16):

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

Die digter se onderdanigheid blyk uit die formele toon waarmee sy lady Anne begroet en die "knieval" wat haar ondergeskiktheid beklemtoon. Viljoen (1991b:23) wys daarop dat die digter haarself in hierdie stadium as die afhanklike in die verhouding beskou: "lady Anne is die 'gids', sy slegs die ietwat verleë 'benarde bard'". Van der Merwe (1990:135) merk op dat "benarde" moontlik 'n sinspeling op lady Anne se van is, wat as 'n vroeë suggestie beskou kan word dat die digter beoog om in die bundel met lady Anne te identifiseer. In die gedig wat "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" voorafgaan, spreek die digter vir die tweede keer in die bundel haar onderwerp direk aan en sê sy eksplisiet: "ek wou 'n tweede lewe deur jou leef" (p.40). In teenstelling met die gedig "Wees gegroet Lady Anne Barnard!" waarin die digter te kenne gee dat sy lady Anne se lewe wil "besing", begin die digter nou "die relevansie van lady Anne en haar 'frivole lewe' as metafoor bevraagteken" (Viljoen 1991b:23). Haar frustrasie en die gepaardgaande minagting vir haar onderwerp blyk uit die slotwoorde van dié gedig: "as metafoor is jy fôkol werd". Die kontras tussen hierdie slotwoorde en die direk daaropvolgende "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" is sodanig dat Van Vuuren (1989:45) dié gedig as "week romantiserend" beskryf. Uit hierdie gedig blyk die groeiende intimiteit tussen die twee vroulike subjekte en die komplekse verhouding waarin hulle tot mekaar te staan kom en wat vir die res van die bundel, tot in die laaste "slot"-gedig, 'n sentrale gegewe bly .

⁴³ In haar artikel "Die teks as transparant: Antjie Krog se *Lady Anne* binne die Suid-Afrikaanse werklikheid" (1991) skryf Viljoen (1991b:20) na aanleiding van die suggesties wat in die gedig "transparant van die tongvis" (p.92) oor die aard en funksie van die teks gemaak word, dat die transparante teks as "'n teks wat die oog deurlei na ander tekste" beskou moet word. Dit gaan dus nie daaroor dat die teks "deurskynend" is in dié sin dat dit 'n venster op die werklikheid bied nie. Viljoen (1991b:19) wys daarop dat hierdie siening in die bundel geartikuleer word by monde van lady Anne as sy op reis in die binneland kommentaar lewer op haar sketse van die landskap (p.57): "my bladsye bly altyd ruit, spel altyd afstand./die invalshoek bly passief". Dit gaan naamlik daarom dat "die kuns as venster op die werklikheid nie die teenwoordigheid van óf betrokkenheid by daardie werklikheid waarborg nie" (Viljoen 1991b:19).

In die eerste strofe word die "oploop onder watervalle" (r.2) in byna magiese terme beskryf. Dat die watervalle "rag / van ravyn en klip" (r.2-3) dui waarskynlik op die fyn sproei wat ontstaan wanneer die water na benede stort in die bergskeure en klowe waarin die vroue hul bevind. Die woorddeel "rag" wat hier as werkwoord gebruik word, roep in die eerste plek die bekende woord "ragfyn" voor die gees, maar kom ook voor in die minder algemene woord "spinrag" wat dui op "baie ligte gespinde stof, soos yl spinnerak wat in die lug ronddrywe" (*Verklarende Afrikaanse woordeboek* 1964) en wat binne die konteks van die gedig die fyn sproei van die watervalle op byna tasbare wyse suggereer. Hierdie beskrywing van die omgewing verleen ook 'n broosheid aan die oomblik wat beskryf word en kan ook dui op die kortstondigheid van die samesyn. Die magiese atmosfeer word versterk met die verwysing na die berg wat soos 'n oerdier uit 'n sprokie rondom die twee stappers "pootstamp en stuif" (r.3-4). Die woord "pootstamp" sou kon dui op die geluid van die vroue se voetstappe wat in die ravynne weerklink, terwyl "stuif", in aansluiting by die beskrywing van die ragfyn sproei van die watervalle, suggereer dat daar 'n vogtigheid uit die aarde opslaan wat die vroue in 'n mistigheid omhul waarin "alles geborge" (r.5) is. Dit is betekenisvol dat die stappers as 't ware deur die berg en die mis omhul word: Jung (1990:81) wys daarop dat water en klip moedersimbole is en dat die moeder-argetipe ook dikwels in verband gebring word met holties, soos grotte, wat ooreenkomste in vorm met die uterus toon. Mis simboliseer "things indeterminate, or the fusing together of the Elements of air and water, and the inevitable obscuring of the outlines of each aspect" (Cirlot 1971:212). Die suggestie sou kon wees dat die twee vroulike subjekte hier as 't ware die domein van semiotiese eenheid met die moeder betree waar hulle as vroue "geborge" (r.5) is, buite die manlik bepaalde strukture van die simboliese orde. Binne hierdie ruimte ontstaan daar 'n bepaalde intimiteit tussen die twee vroulike subjekte wat gesuggereer word daardeur dat hulle "mekaar by naam" noem. Anders as in die twee voorafgaande gedigte waarin die digter en lady Anne eksplisiet met mekaar in gesprek getree het, staan die een nie meer in diens van die ander, hetsy as "bard" (p.16) of as "metafoor" (p.40) nie. Hoewel die digter lady Anne pas vantevore (in die voorafgaande gedig) verwerp het as metafoor, ontdek sy haar nou as die vrou wat sy later as "vriendin liefste" (p.95-96) aanspreek.

Uit die eerste strofe wil dit voorkom asof die verhouding tussen die twee vroue in die gedig nie op die tradisionele patriargale model van die moeder-dogterverhouding berus nie. Soos reeds vroeër aangetoon, word vroue wanneer hulle met mekaar identifiseer, beide binne die patriargale sisteem geobjektiveer (Whitford 1991:44). Die enigste alternatief binne dié

manlik bepaalde bestel sou wees dat die een vrou (die dogter) die ander (die moeder) objektiveer, maar nie met haar identifiseer nie (en haar dus verwerp, soos wat Freud se Oedipus-teorie voorskryf), sodat sy haar subjek-posisie kan handhaaf en kan toetree tot die simboliese orde. Dit lyk egter asof die gegewe in die eerste strofe die simboliese orde in 'n sekere sin teenstaan deurdat dit nie gerepresenteer of uitgebeeld kan word nie: "skilder kan jy dit nie verf sal faal" (r.1). Die fyn sproei en mis wat uit die berg opslaan en waarmee die twee vroue omgeef is, versteur die beeld, die skoon lyne wat 'n voorvereiste is vir akkurate weergawe. Wanneer die digter wat hier in lady Anne se voetspore volg, haar aanhits: "gaan / tog gaan hoekom wag" (r.6-7), suggereer dit 'n huiwering by die "gids" (p.16) wat verklaar word as sy (lady Anne of die digter – hier kan dit enige een van die twee of selfs albei wees) antwoord: "want smal lyk ineens ons grinterige loopgraaf van taal" (r.8) waarmee die gedagte versterk word dat hul intieme samesyn in die berg moeilik gesimboliseer, of dan, in taal tot uitdrukking gebring kan word. Die beskrywing van taal as "smal" suggereer dat dit beperkend is en dus nie reg aan die oomblik sal laat geskied nie. In teenstelling met die broosheid van die toneel, word taal verder as "ons grinterige loopgraaf" beskryf; die insinuasie sou kon wees dat die toneel, maar ook die verhouding tussen die twee vroue, nie fyn of akkuraat genoeg in taal verwoord kan word nie. Die woord "loopgraaf" sou letterlik kon dui op die smal bergskeur waarin die vroue besig is om te stap (die woord "loop" is toevallig ook daarin opgeneem). Die woord impliseer ook dat daar in en deur taal gegraveer of gedelf word na ontginningsmoontlikhede – hier word die digter se soeke na die wyses waarop sy lady Anne in haar teks kan gebruik ook die gedig binnegebring. Die beskrywing van taal as 'n loopgraaf wys terselfdertyd vooruit na die skeiding wat woorde kan meebring en suggereer dat 'n taaluiting selfs met geweld en konflik gepaard kan gaan, soos dit later eksplisiet in die gedig gestel en ook in die laaste "slot"-gedig geïllustreer word. Hierdie beskouing strook met Kristeva se siening dat elke taaluiting die implisiete erkenning van die Wet van die Vader is en in die teken staan van 'n gemis aan die moeder. Soos reeds aangetoon, word die verhouding met die moeder, nadat die band van semiotiese eenheid met haar verbreek is, vir Kristeva simbolies van die radikale verlies aan heelheid, die splitsing van die subjek, wat die prys is wat betaal word vir die verwerping van taal (Buikema 1995:100; Braidotti 1991:237).

Ten spyte van hul voorbehoude, gaan die staptog voort en daarmee saam die digproses. Die digter se geneentheid jeens haar gids blyk uit die wyse waarop sy haar aanspreek as "minsame bergstapper" (r.9). Soos die vroue klim, raak die onmiddellike omgewing duideliker sigbaar

en die magiese atmosfeer maak plek vir 'n meer realistiese blik op sake, soos aangedui word deur die klem wat geplaas word op lady Anne se "voete" [...] / in tamatiesokke en klimstewels" (r.9-10). Daar is steeds sprake van "newels" (r.12) en "wasem" (r.14), en die digter se "bysiende oë" (r.12) dra verder daartoe by dat haar visie versteur word soos blyk uit die feit dat die newels vir haar "draderig" (13) vertoon. Hoewel die beelde wat die digter waarneem nie duidelik omlyn is nie, kan sy dit wel eien en ook in taal omskryf. Die verwysing na haar bysiendheid verkry 'n addisionele betekeniswaarde as sy, asof van buite, kyk na die "twee figuurtjies [wat] strek langs die hang" (r.13) – sy verkry as 't ware 'n ander perspektief "by" en besef hoe klein hulle vertoon "langs die hang" (r.13). Hul weerloosheid teen die elemente (maar ook, word geïmpliseer, teen die verwoording van hul saamwees in taal) word bevestig met die woorde: "net wasem fyn veeg tussen rots en wang" (14). Die mistigheid omvou hulle nie meer soos in die eerste strofe nie en die gevoel van geborgenheid wat hulle ervaar het, is daarmee heen. Die suggestie sou kon wees dat die twee vroulike subjekte met die skryf van die gedig tot die simboliese orde toetree en dus die veilige ruimte van semiotiese eenheid met die moeder prysgee. Die digter gaan voort met die beskrywing van die omgewing, maar aangesien haar blik nog gedeeltelik versteur is, verkry die omgewing 'n byna surrealistiese karakter. Die "heideveld" is vlekkerig (r.15), die "proteas [lyk] soos rugsakke" (r.15) en waar sy vat, sien sy "ritssluitertjies kleur" (r.17) wat waarskynlik letterlik verwys na die waterdruppels wat afgly van die plante en klippe waar haar hande hulle versteur. Haar verwysing na "voëls" (r.15), met die konnotasie wat hierdie woord met die manlike geslagsorgaan het, haar "hande [wat] vat" (r.16) en die "ritssluitertjies" (r.17), wat assosiasies met die gryp van 'n broek het, kan ook as intertekstuele toespelings gelees word op daardie gedigte in die bundel waarin die man-vrouverhouding aan bod kom – nog een van die magsverhoudinge wat in die bundel ondersoek word. Die suggestie sou kon wees dat die twee vroue selfs hiër nie volkome aan manlike gesagstrukture kan ontsnap nie, soos ook blyk uit hul huiwerige, maar onvermydelike toetrede tot die simboliese orde.

Hoewel die vroulike subjekte oënskynlik van die semiotiese eenheid met die moeder afstand doen soos hulle die berg bestyg, beweeg die twee vroue steeds nader aan mekaar: "die klim wis / alles tussen ons uit", sê die digter. Dit is asof die vroulike subjekte hier volkome met mekaar identifiseer as dit blyk dat die "slymspoor / van tong wat die berg verwoord" (r.19) op hierdie tydstip in die gedig "saam kom" (18). Die twee vroulike subjekte praat as 't ware uit een mond soos die verwysing na 'n enkele "slymspoor" suggereer. Die "bloedspriet" (r.20) dui waarskynlik op die digter se tong en beklemtoon die vleeslikheid van taal. Dit is

betekenisvol dat Cixous (1986c:32) spesifiek ook die tong en bloed (by haar is dit dikwels menstruele bloed) as metafore gebruik vir die vleeslikheid van 'n vrouetaal wat deur die vroulike liggaam tot stand kom. Binne die konteks van die bundel sou dit nie vergesog wees om verwysings na bloed wat in gedigte soos dié voorkom te assosieer met vroulike liggaamlikheid nie, aangesien Krog 'n handgeskrewe ovulasiekaart in die bundel insluit waardeur gesuggereer word dat sy as skrywende vrou ook bewus is van haar biologiese siklusse, maar meer nog, dat sy 'n "poësie van(uit) die liggaam" skryf. Hierdie gedagte word bevestig in 'n gedig soos "weer eens" (p.14) as sy die moment voor sy begin skryf soos volg verwoord: "potloodpunt net bokant die bladsy / die effe weefselklopping speur ek al". Die digter word bewus van dieselfde "weefselklopping" soos sy hoër teen Tafelberg uitklim. Die feit dat die bloed in die taaluiting "klop" (r.20), dui ook daarop dat dit gaan om 'n lewende taaluiting of 'n "living utterance" (Morris 1994:4) en beklemtoon die voortdurende generering van betekenis tussen die twee subjekte deur wie die gedig tot stand kom, maar ook tussen teks en leser. Die frase "dunner dun klop my bloedsriet" (r.20) kan egter as 'n aanduiding gelees word dat die taal steeds as te yl of ontoereikend ervaar word om die verhouding tussen die twee vroue, soos hulle saam die berg uitklim, onder woorde te bring.

Die verwysing na die "tong" roep onwillekeurig ook die kode van die tongvis op wat in die bundel aanwesig is in tekeninge van *Hippoglossus hippoglossus* en *Solea solea* en in die gedig "transparant van die tongvis" (p.92) eksplisiet aan bod kom. Volgens Hambidge (1989:10) skakel die beeld van die tongvis met die taal, "juis omdat Krog alles ten slotte as 'n taalwerklikheid ervaar. Haar belewenis van lady Anne Barnard se lewe en reise vind in taal beslag; hierom dan die herhaaldelike verwysings na die tong". Hierdie uitspraak geld veral ook vir die onderhawige gedig – die tong verwoord die berg (r.19) en die reis teen die hange van die berg op word as 't ware in en deur taal beleef. Viljoen (1989:8) wys daarop dat die tongvis ook metafoor vir die digter self is wat "onvermoeid en onvermydelik" met die taal gemoeid is. Terselfdertyd bied die beeld van die tongvisfamilie 'n blik op aanpassing. Brink (1989:13) skryf dat dié visse "in 'n verhuising van oppervlak na bodem 'n totale, selfs groteske metamorfose ondergaan ten einde aan te pas by 'n habitat wat deur min ander visse bewoon word". Dit gaan binne die bundelkonteks enersyds oor lady Anne se aanpassing aan die suidpunt van Afrika, en andersyds oor die aanpassings wat vereis word van die bevoorregte voorstedelike gesin in die veranderende Suid-Afrika van die jare tagtig en daarna.

Die digter volg steeds in die "sekure voetstap" (21) van haar gids, wat die indruk skep dat sy vertrou het in lady Anne se vermoë om haar veilig bo-op die berg te bring. Die verwysing na

die "reën wat skedelnat keel-af gly" (r.22) en die wind wat "boor [...] om wat smal setlaar is" (r.23-24) dra egter 'n onheilspellende atmosfeer die gedig binne. Die bedreiging wat die elemente vir die twee vroue inhou, maak hulle nog meer aangewese op mekaar en belig weer hul broosheid, asook die broosheid van hul verhouding wat toenemend deur die verwoording daarvan in die gedig bedreig word (soos veral uit die latere strofes blyk). Die woord "smal" belig hul weerloosheid verder, terwyl "setlaar", hoewel in die enkelvoud, waarskynlik na albei vroue verwys en hul vreemdelingskap aandui as lede van 'n bevoorregte ras wat die swart mense aan die suidpunt van Afrika gekoloniseer het. Die vroue is verder ook vreemdelinge binne die skielik byna vyandige omgewing van die berg. Die woord "skedelnat" (r.22) is waarskynlik 'n sinspeling op Skeleton Gorge, een van die klowe waarin 'n mens kan opklim tot bo-op Tafelberg. Die woord "keel-af" (r.22) word gewoonlik saam met die werkwoord "sny" gebruik en versterk verder die atmosfeer van dreigende onheil. Daar word egter ook hiermee vooruitgewys na die laaste "slot"-gedig (p.108) waarin die digter dreig om lady Anne se "strot" met haar duim in te druk en haar stem in die bundel finaal stil te maak.

Dat die digter in "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" nog genoeg neem met die stem van lady Anne wat in die gedig weerklink, blyk uit die wyse waarop sy lady Anne in strofe 4 aanspreek as haar "mede-pragpoët" (r.27). Dit is betekenisvol dat daar ook juis hier toenemend sprake is van wat Van Vuuren (1989:45) noem "gedronge, abnormale sintaksis": die byna onsamehangende sinne wat van die een reël oorvloei na die ander kan gesien word as 'n illustrasie van die feit dat daar twee subjekte aan die woord is wat saam praat en 'n pluraliteit van betekenismoontlikhede ontsluit. Die "gedronge sintaksis" wat veral teweeggebring word deur 'n gebrek aan leestekens en streng poëtiese struktuur, dui ook op die spanning wat daar bestaan tussen die strukturende simboliese orde en die ondermynende semiotiese eenheid met die moeder se liggaam (wat hier deur die liggaam van die ander vrou verteenwoordig word).

Die eerste reël van die vierde strofe ("digter die roete – kaal") kan gelees word asof dit daarop dui dat die roete, soos die vroue hoër klim, toenemend digter word omdat die plantegroei ruig is. Die woord "kaal" ná die aandagstreep lyk egter asof dit 'n diskrepansie tot gevolg het: die roete is ruig én kaal? Dit kan egter ook wees dat die "roete" metafoor is vir die digter wat binne die konteks van hierdie gedig enige van die twee vroulike subjekte kan wees (Krog is digter, maar lady Anne is haar "mede-pragpoët"): sy/hulle is die een/twee wat die weg bepaal. Daar is reeds aangetoon dat lady Anne as gids in die bundel optree en ook voor loop teen Tafelberg op; Krog bepaal egter die roete wat die bundel inslaan en daarmee saam ook

die lot van lady Anne binne die bundelkonteks. Die woord "kaal" (r.25) kan verwys na "die afgronde" (r.26), maar bevestig ook die gedagte wat in die vorige strofe geartikuleer is, naamlik dat die klim alles tussen die twee vroue uitwis en hulle dus kaal voor mekaar te staan kom: weerloos en ontbloot, veral gestroop van die rolle waarmee hulle as 't ware bekleed word in hul onderskeie geskiedkundige en persoonlike kontekste. Die "afgronde", dit wat as bedreigend ervaar word, bring die twee vroue nog nader aan mekaar. Die intimiteit wat met die klim tussen die twee vroulike subjekte ontstaan het, bereik hier as 't ware 'n hoogtepunt waar hulle naak en dig bymekaar aangetref word. Die digter spreek die begeerte uit om lady Anne "altyd so [te] onthou" (r.27), waarby geïmpliseer word dat sy haar anders wil onthou as wat sy in die geskiedenisboeke en skilderye onthou word, naamlik "vanweë [haar] partye" (p.95) en met "borste [...] potsierlik / opgebind" (p.95). Sy beskou lady Anne as "mede-pragpoëet" (r.27) waarmee sy aandui dat lady Anne haar gelyke is as digter en beklemtoon dat hulle saam die gedig tot stand bring, en waaruit daar ook 'n deernis en bewondering vir lady Anne blyk.

Die digter lig haar vraag: "hoe kry ek jou altyd so onthou mede-pragpoëet?" (r.27) in die volgende reël toe, deur te kenne te gee dat sy bewus is daarvan dat "alles [...] vernietigbaar" (r.28) is, dus die beeld van lady Anne soos sy saam met die digter teen Tafelberg uitstap, maar ook die intieme verhouding wat tussen die twee vroue met die skryf van hierdie gedig tot stand gekom het. Dit blyk uit die daaropvolgende reëls dat "die tong waarteen ons strek / klein en die sagte douche wat strandlangs lek" (r.29-30) al is wat nie vernietigbaar is nie. Die "tong" sou hier kon dui op die rotswand waarteen hulle hul liggame "strek" met die opklim teen die berg en waarvan daar reeds in strofe twee sprake was (vergeelyk reël 13: "twee figuurtjies strek langs die hang"). Die suggestie is dat Tafelberg in sy grootsheid, maar veral ook as simbool van tydloosheid – dit was daar toe lady Anne in die agtiende eeu aan die Kaap aangekom het en is steeds daar in die tyd van die digter Antjie Krog – 'n konstante word wat die twee vroulike subjekte gemeen het en hulle as 't ware in staat stel om mekaar oor tydsgrense heen te vind. Die woord "klein" (r.30) sou dan daarop dui dat die twee vroue, in kontras met die berghang, letterlik klein vertoon, maar ook dat hulle en hul verhouding, anders as die berg, vernietigbaar en dus tydelik van aard is. Die "tong" verteenwoordig weer die taal en hier gaan dit dus om die vermoë van die taal of die geskrewe woord om te bly voortbestaan, selfs ná die bergklim verby is. Dat taal nie vernietigbaar is nie, blyk reeds uit die feit dat die digter die tog teen die berg op deur die dagboekinskrywings van lady Anne saam met haar (her)beleef jare ná haar dood; die suggestie is ook dat dié gedig sal bly

voortbestaan, lank ná die digter self nie meer daar is nie. Dieselfde geld ook vir die bundel in die geheel. Viljoen (1991a:78) skryf oor die laaste "slot"-gedig (p.108) waarin dit lyk asof die digter gereed is om haarself, sowel as haar maaksel, van kant te maak:

Die leser het egter die troos dat hierdie teks tog êrens sal bly "voortswalk"; dat daar 'n paradoksale soort permanensie ingebou is in die broosheid van sy "fyn sintaksis".

Die "sagte douche wat strandlangs lek" (r.30) dui in die eerste plek op die "watervalle" (r.2) waarvan daar in die eerste strofe sprake is. Die veronderstelling is dat die watervalle saamloop in bergstroompies wat uiteindelik in die see uitvloeï. Die woord "lek" word hier gekies, waarskynlik omdat dit verband hou met die "tong"-motief in die bundel, maar ook omdat dit nie hier gaan om groot watermassas wat in die see uitmond nie, maar eerder om kleiner stroompies wat in die bergklowe afvloeï strand toe. Die "watervalle wat rag / van ravyn" (r.2-3) en die "mis" (r.5) wat in die eerste strofe as 'n versinnebeelding van kortstondigheid beskou sou kon word en as sodanig op die tydelike aard van die verhouding tussen die twee vroulike subjekte dui, word op paradoksale wyse tydloos wanneer dit vloei in die see, wat as "limitless en immortal" (Cirlot 1971:364) voorgehou word. Die suggestie sou kon wees dat die verhouding tussen die digter en haar "mede-pragpoët" wel die potensiaal het om in een of ander vorm te bly voortbestaan, hetsy in taal binne die bundelkonteks of in die wyse waarop die digter haar in die gedagte "so onthou" (r.27).

Die intimiteit wat in hierdie gedig, maar veral ook in strofe 4, tussen die twee vroue heers en die gedagte dat hulle "kaal" (r.25) voor mekaar staan, sou ook aan die verwysing na hul liggame wat "strek" teen die "tong" 'n seksuele konnotasie kon verleen. Die byvoeglike naamwoord "klein" sou dan gelees kon word asof dit letterlik op die tong as klein liggaamsdeel betrekking het (vergelyk "die tong waarteen ons strek / klein"), terwyl die woord "lek" dan in samehang hiermee, op 'n erotiese handeling sou kon dui. Hoewel die woord "douche" wat aan Frans ontleen is, binne die Europese konteks gewoon na 'n stort verwys, het dit in die Afrikaanse spreektaal konnotasies met die vroulike geslagsorgaan deurdat dit met die reiniging van die vroulike geslagsdele in verband gebring word. Ook die byhaal van die see-gegewe met die woord "strandlangs", suggereer vroulike liggaamlikheid (Kristeva, Cixous en Irigaray bring water, vloeistof en die see met vroulike seksualiteit en die moeder se liggaam in verband). Die "sagte douche wat strandlangs lek" sou ook kon dui op die vroulike geslag wat as 't ware "lek" as gevolg van seksuele opwekking. Hoewel dit hier

bloot om 'n suggestie gaan, verleen die ander tekste in die bundel waarin die vroulike geslag eksplisiet ter sprake kom (vergelyk "weer eens" [p.14], "Deur 'n waaier wat die bo-lig oor teëltjies" [p.23], "jy word onthou vanweë jou partye" [p.95], asook die ovulasiekaart), 'n bepaalde legitimiteit aan hierdie lesing. Dit is veral betekenisvol vir die interpretasie van "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" dat die skryfhandeling in die gedig "weer eens" (p.14) as 'n liggaamlike belewenis verwoord word:

weer eens

voor 'n leë bladsy lynloos A4

'n opening begin saggies pruil
iets vibreer deur, my asemhaling daal

tot 'n ingehoue rakeling ek wag
potloodpunt net bokant die bladsy

die effe weefselklopping speur ek al
my sintuie stamp liggies teen mekaar

'n kind roep verrerig / 'n deur klap / voetstappe kom af in die gang

ek gryp na die opening – selfs 'n blerts sal doen!
liefkoos dringend die al hoe sluitender spier

'n doodsheid slaan op uit my voete ek staan voor 'n gladde wand

'n kind kom versigtig die kamer binne / is mamma besig? / sy oë gryps en gehawend

Crous (2002:247) skryf oor hierdie gedig:

Die subjek is besig om haarself seksueel te stimuleer, omdat dit die kreatiewe impuls in haar sal aktiveer. Masturbasie word in hierdie teks 'n metafoor vir die skryfhandeling, terwyl die afwagting van die eerste woorde van die gedig gekoppel word aan die afwagting van die orgasme.

Die afleiding sou gemaak kon word dat, indien die digter seksuele stimulasie as kreatiewe impuls vir die skryfproses beskou en masturbasie metafoor word vir die skryfhandeling wanneer sy alleen sit en skryf, die intieme verkeer tussen die twee vroulike subjekte in "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" ook metafoor sou kon wees vir die gesamentlike skryfhandeling.

Binne die konteks van hierdie strofe lyk dit asof die digter beweer dat taal (die "tong") én vroulike seksualiteit ("die sagte douche wat strandlangs lek") as metafoor vir die skryfdaad onvernietigbaar is. Die gedagte dat taal verewig word in die geskrewe teks is nie vreemd nie; dat vroulike seksualiteit die verloop van tyd oorleef, is 'n minder algemene opvatting, maar

nie nuut binne die Krog-oeuvre nie, aangesien sy reeds in "ballade vir 'n 5-jarige huwelik" (p.46) uit *Otters in bronslaai* skryf: "die baldadige moeras tussen my bene is goddank tydloos". Die gedagte dat vroulike seksualiteit nie vernietigbaar is nie deurdat dit nie gebonde is aan die verloop van tyd of, wat Moi (1986:187) noem "the time of history" nie, vind aansluiting by Kristeva (1986d:191) se beskouing van die wyse waarop vroulike subjektiwiteit in verband gebring kan word met sikliese tyd (herhaling) en monumentale tyd (ewigheid) wat gestel word teenoor liniêre tyd:

On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature [...] On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality, without cleavage or escape, which has so little to do with linear time (which passes) that the very word 'temporality' hardly fits.

Die feit dat vroulike subjektiwiteit nie aan liniêre tyd gebonde is nie, maar dit as 't ware oorkom, sou die oënskynlike gemak kon verklaar waarmee die twee vroulike subjekte oor tydsgrense heen met mekaar in 'n intersubjektiewe verhouding tree. Dit is betekenisvol dat liniêre tyd wat, volgens Moi (1986:187), "time as project, teleology, departure, progression and arrival" versinnebeeld, ook met taal in verband gebring kan word. Sy (1986:187) skryf: "This linear time is also that of language considered as the enunciation of a *sequence* of words". Dit lyk asof daar binne die konteks van die gedig spanning bestaan tussen sikliese en monumentale tyd aan die een kant, en liniêre tyd aan die ander, deurdat die klim van die berg as 't ware buite die geskiedenis plaasvind, maar daar tog van 'n duidelike begin, progressie en einde sprake is. Die liniêre tydsverloop hou, in samehang met die verwoording van die staptog in taal, 'n bedreiging vir die intieme, intersubjektiewe verhouding tussen die twee vroulike subjekte in: die suggestie is dat, wanneer die einde van die reis aanbreek, die skryfproses wat in taal daaraan gestalte gee ook voltrek sal wees en die intersubjektiewe verhouding, sowel as die tydruimtelike dimensie waarbinne die verhouding bestaan het, vernietig sal wees.

Die verwysing na lady Anne se oë as "besmeerde irisse in die reën" (r.31) suggereer dat die digter haar van baie naby beskou – sy sien die reënboogvlies van die oog. Die woord "iris" dui ook op die blou kleur van die oë. Hierdie beskrywing wys vooruit na die gedig "jy word onthou vanweë jou partye" (p.95) waarin lady Anne se "dun oë / parerend blou" (r.34-35) haar toenemende ontwykendheid as onderwerp reflekteer (Viljoen 1991b:25). Die byna geïde-

liseerde beeld van die verhouding tussen die twee vroue wat in die eerste drie strofes van "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" voorgehou is, word met dié vooruitwysing aangetas. Die "reën" bring 'n triestigheid die gedig binne en versteur die digter se beeld (soos ook die geval was in die tweede strofe) sodat dit lyk asof lady Anne se oë "besmeer" is. Die beeld van verf of ink wat smeer, word hier voor die gees geroep en sluit aan by die gedagte wat reeds in die eerste strofe geartikuleer is, dat "verf sal faal" (r.1) as daar gepoog word om die "oploop" (r.2) teen Tafelberg uit te beeld. Dit gaan weer eens daaroor dat die simboliese orde gesubverteer word deurdat die onderlinge verhouding tussen die vroue representasie teenstaan, omdat dit nie duidelik omskryfbaar of definieerbaar is nie. Die "besmeerde iris" sou ook daarop kon dui dat die digter lady Anne se oë deur trane heen waarneem wat enersyds sou kon dui op ontroering by die digter by die aanskoue van haar "mede-pragpoët" (r.27), maar andersyds ook vooruitwys na die naderende skeiding waarop die gedig afstuur. Die woord "allener" (r.31) bevestig die gedagte dat die vroue se saambestaan in die gedig "vernietigbaar" (r.28) is. Ook die woorde "as tot nog toe" (r.31-32) suggereer dat die nabyheid tussen die twee vroue tydelik van aard is, in die letterlike sin, deurdat hulle fisies sy aan sy die berg uitklim, maar ook figuurlik gesproke, deurdat daar met die saamskryf van die gedig 'n "intimiteit van taal" (r.32) ontstaan. Dat die digter die "intimiteit van taal" wat lady Anne se "mond [...] sê" as "ondraaglik" beskryf, illustreer die paradoks wat in die totstandkoming van die gedig opgesluit lê: dit is juis in die saamskryf van die gedig en die bundel dat die intieme verhouding tussen die twee vroue ontstaan, maar terselfdertyd is die proses "ondraaglik", omdat taal, as behorende tot die simboliese orde wat die semiotiese eenheid met die moeder se liggaam vernietig, die verhouding tussen die twee vroulike subjekte bedreig.

In die vyfde strofe vind daar 'n plotselinge verskuiwing plaas, weg van die besinning oor die aard van die verhouding tussen die twee vroue, terug na die beskrywing van die omgewing. Die klimmers bevind hul bo-op Tafelberg. In teenstelling met die gedagte in strofe 1 dat die staptog teen die berg op nie weergegee kan word nie, lui reël 33: "van bo kan jy alles potlood teken". Die realiteit van die wêreld(e) wat die twee vroue agtergelaat het, is van bo gesien klein en onbenullig, soos die verkleinwoordvorme in hierdie strofe suggereer (vergelyk die beskrywing van Kaapstad as "die dorpie" [r.35], asook die verwysing na "die kasteeltjie" [r.37]) en as sodanig word dit onskadelik en hanteerbaar – ook as onderwerp van die kuns. Die kompleksiteite waarmee beide vroue daaglik in hul onderskeie leefwêreldes gekonfronteer word en wat die digter noop om in "parool" (p.35-38) die poësie (en by

implikasie, kuns) te bestempel as nutteloos en ongehoord "in die aangesig van soveel onreg" (r.4), word van bo gesien bevatlik en eenvoudig, sodat die digter dit op byna onverskillige wyse verwoord: korrupsie word geniepsig, onreg slegs tydelik, die dorpie slordig en die kasteel fraaipuntig (r.34-37). Hierdie beskrywing van die toneel aan die voet van die berg kan ook gesien word as kritiese kommentaar van die digter op lady Anne se dagboekinskrywings, waaraan dié gedeelte van die gedig spesifiek ontleen is. Dit is byna asof die digter haar verkwalik vir die oënskynlike gemak waarmee sy bo-op Tafelberg afstand kon kry van die korrupsie en onreg wat aan die orde van die dag was in die Kaap van die agtiende eeu en hoofsaaklik in en om die kasteel, as setel van mag, gesentreer was. Die digter beskou die sing van "God save George our King" (r.39) ook as "ontydig" (r.39), waarskynlik omdat sy nie herinner wil word aan lady Anne se koloniale ingesteldheid nie: enersyds omdat dit haar herinner aan haar eie posisie as bevoorregte, wit vrou binne die apartheidsregime (die woorde "tot die kranse antwoord gee" [r.38] is 'n intertekstuele verwysing na "Die Stem van Suid-Afrika" en belig die digter se eie koloniale erfenis), en andersyds omdat dit die verskil in herkoms en ook tydvak (die verwysing na "George our King" [r.39] dui op die spesifieke tyd in geskiedenis waartoe lady Anne behoort) tussen die twee vroulike subjekte beklemtoon. Dat die digter hierdie moment as pynlik ervaar, word gesuggereer deurdat sy die patriotiese sing van die volkslied beskou as "die litteken" (r.40) van dié gedig wat sy "ons twee saam se eerste gedig" (r.40) noem. Crous (2002:152) skryf dat "die twee stemme van die onderskeie subjekte hier vermeng tot een stem". Dit lyk egter eerder asof die deurlopende komplekse verstrengeling van die twee subjekte in die gedig hier vir 'n oomblik opgehef word, sodat die twee "stemme" (die twee volksliedere, sowel as die twee vroulike subjekte) afsonderlik hoorbaar word en daar 'n bewussyn ontstaan dat dit hier om twee afsonderlike vroue gaan.

In die slotstrofe word hierdie gedagte bevestig as die intersubjektiewe verhouding tussen die twee vroue opgehef word. Op 'n letterlike vlak word die fisieke intimiteit tussen die vroue verbreek deur hul "nat klere voor die vuur" (r.41) wat die digter as "lae isolasie" (r.42) beskryf. Dit gaan hier egter ook oor die wyse waarop die twee vroulike subjekte deur taal van mekaar geïsoleer word – hulle breek "woordeliks" (r.42). Die digter vra haarself dan ook af: "hoe bring ek hierdie reënblinde / tog onder nuwe woorde te berde" (r.43-44). Haar dilemma word verklaar wanneer dit blyk dat sy verskeurd voel tussen die drang (vergelyk die woord "móét" wat 'n dringendheid by die digter verraai) om die tog wat sy saam met lady Anne onderneem het in woorde te verewig – sy wil woorde "kweek / tot behoud" (r.44-45) – en die wete dat dit juis die skryfdaad is wat "die ademlose kosbaarheid / van skuil dig bymekaar"

(r.46-47) uiteindelik vernietig. Die byvoeglike naamwoord "reënblinde" (r.43) suggereer weer eens dat die tog nie maklik weergegee kan word nie en ook dat daar dinge potensieel kan verlore gaan indien dit wel onder woorde gebring sou word. Dit gaan aan die een kant oor die digter se eie blindheid of onvermoë om helder waar te neem en weer te gee, maar ook om die leser wat blind is vir of in die duister gehou word oor bepaalde aspekte van die tog, en die onderlinge verhouding wat tussen die twee vroue ontstaan het, bloot omdat dit nie alles in die gedig neerslag (kan) vind nie. Die skeiding tussen die twee vroulike subjekte word finaal voltrek wanneer die gedig (wat hier die eindproduk van die skryfproses is) eindig met die gedagte dat dit "troosteloos [...] verwoes tussen [hulle] te skryf" (r.48). Die slotreël vergestalt as 't ware die oomblik van skeuring tussen moeder en dogter, of dan, vrou en vrou wat gepaard gaan met toetrede tot die simboliese orde. Ofskoon hierdie gedig as 'n voorbeeld beskou sou kon word van die wyse waarop die intersubjektiewe verhouding tussen vroue (wat Irigaray as ideale alternatief voorhou vir die subjek-objekverhouding wat tot die patriargale stelsel behoort) tot uitdrukking gebring kan word, word daar op subtiële wyse deurgaans gesuggereer dat sodanige verhouding moeilik volhoubaar is wanneer daar in taal daarmee omgegaan word. Dit is ook opvallend dat die digter nie daarin slaag om lady Anne later in die bundel weer presies "so [te] onthou" (r.27) soos in die gedig waarin sy "mede-pragpoët" (r.27) is nie. Die skeuring wat in die slotstrofe plaasvind, berei die leser voor op die latere gedigte waarin beide vroue weer saam aangetref word, maar waarin die digter as subjek in 'n magstryd met lady Anne gewikkel is en die skryfhandeling as repressief en selfs patriargaal onthul word (Viljoen 1991b:25), sodat lady Anne nie as gelykwaardige subjek hanteer word nie, maar as onderwerp van die bundel en selfs as manipuleerbare objek vir die digter.

Net soos daar nie tot 'n enkele slotsom gekom word aan die einde van die bundel nie (vergelyk die twee "slot"-gedigte), kan daar ook nie hier tot 'n eenduidige gevolgtrekking gekom word oor die verhouding waarin die vroulike subjek in die bundelkonteks, maar ook in die oeuvre as geheel, tot die plek van die moeder staan nie. Daar sou egter geargumenteer kon word dat die ondermyning van die patriargale orde juis geleë is in die onstabiele, wisselende aard van hierdie verhouding. Die vroulike subjek is dus juis subversief, omdat sy haar in 'n dinamiese verhouding met betrekking tot die plek van die moeder bevind, ongeag of hierdie plek deur haar biologiese grootmoeder, literêre voormoeders of 'n "historiese" moeder ingeneem word.

5.3 (Be)skrywing van die (moeder se) liggaam

Uit die voorafgaande afdelings van hierdie hoofstuk is dit opvallend dat, binne die verskillende spanningsvelde in die Krog-oeuvre, die liggaamlike deurgaans 'n sentrale gegewe is. In Pieter Conradie (1996:123) se boek, *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks*, word die "situering van die vrou [...] uit hoofde van haar biologiese samestelling" sterk belig naas ander tematiese gegewens wat verband hou met die geslagtelike perspektief in haar werk. Spies (1983:110) skryf oor die liggaamlike in Krog se bundel *Otters in bronslaai*:

Die mens is in sy grenssituasies – daar waar hy gekonfronteer is met sy volle menswees: die glorie en die gruwel daarvan – onherroeplik liggaam: hy word naak gebore, in naaktheid beleef hy sy seksualiteit, en sy sterwe is uiteindelik 'n laaste (h)erkenning van homself as naak liggaamlike wese.

Dié liggaamsbewustheid blyk reeds in Krog se debuutbundel uit gedigte soos "Dogter van Jefta" (p.11) (waarin sy, soos reeds vroeër aangetoon, haar "liggaam" [r.4] – "vlies" [r.5], "maag" [r.7], "borste" [r.9] en "hande" [r.11] – as offer aan God bring); "Blare" (p.13) (waarin die liggaam tot "lewendige beweging aangespoor" [Cloete 1971:228] word, omdat die ouderdom en die dood kom); "Bokkie" (p.27) (wat herinner aan die Bybelse boek Hooglied, omdat die liggaam van die geliefde in terme van die natuur besing word) en "Jy raak my nie meer" (p.35) (waarin selfs die fynste liggaamlike detail beskryf word; vergelyk die verwysings in reëls 2 tot 5 na "die haartjies op jou wange / die bitterwit huisies van jou mond / die warm holte van jou hand / die soet lepel van jou tong").

In die bundels wat op haar debuut volg, is die liggaam steeds 'n eksplisiete tematiese gegewe. So is daar byvoorbeeld die gedigte "Kan ek jou dogtertjie wees?" (p.12); "'n Bundel bedoel vir aborsie" (p.19); "Oorsprong" (p.20) en "Jonathan" (p.24) uit *Januarie-suite*. In *Mannin* figureer die liggaamlike in "jy het my geleer" (p.12); "êrens slaap jy" (p.17); "het ek vroeër gewee" (p.19) en die afdeling "siklus". In *Otters in bronslaai* is daar "'n volk bring hulde" (p.11); die afdeling "vyf horries van a.e. samuel (geb. Krog) (p.19); "oortyd-assosiasies" (p.34) en "selfportret" (p.47). Die gedigte "besoek aan spesialis" (p.35) uit *Jerusalem-gangers* en "ek ruik hom jonk by die broodsnymasjien" (p.72); "ek doen strategies my bes" (p.75); "ballade van die magspel" (p.76) en "nòg familie nòg vriende" (p.105) uit *Lady Anne* hanteer ook hierdie gegewe. In feitlik al die gedigte in die bundel "Gedigte 1989-1995", maar spesifiek dié in die tweede en vyfde afdelings, sowel as "wintergedigte" (p.14-15); "dié

huwelik is my herder" (p.43); "sy hande kabel die stuurwiel" (p.46-47) en "'man ek lus 'n twakkie'" (p.49-51) kom liggaamlikheid aan bod. Die afdeling "skilderysonnette e.a." (p.51-59) uit *Kleur kom nooit alleen nie* bevat ook eksplisiete beskrywings van die liggaam.

Enkele aspekte van die wyse waarop die liggaam, veral die vroulike liggaam, in die Krog-oeuvre hanteer word, is reeds bespreek waar die geselekteerde gedigte hierbo hul daartoe geleen het. In hierdie afdeling sal daar in die eerste instansie gekyk word hoe die moeder se liggaam as tematiese gegewe hanteer word en dan meer spesifiek, in samehang hiermee, na die wyse waarop Krog se skryfpraktyk 'n verbondenheid met die (moeder se) liggaam toon.

Dit is veral in *Mannin* en *Otters in bronslaai* dat die moeder in verhouding tot haar kinders en haar huishouding aangetref word. Olivier (1981b:21) skryf oor laasgenoemde bundel dat dit gaan "oor die wel en wee van 'n jong ma met opgroeiende kinders". Viljoen (1982:29) wys egter daarop dat "alhoewel die huisvrou duidelik aanwesig is in die bundel, [...] dit tog die digteres in die huisvrou [is] wat die voelbaarste teenwoordigheid is". Soos reeds in die vorige afdelings van hierdie hoofstuk aangetoon, voel die vroulike subjek in die Krog-oeuvre dikwels verskeurd tussen die skryfambag aan die een kant en moederskap aan die ander kant. Olivier (1981b:21) beskou die bundel *Otters in bronslaai* as 'n poging van die digter om wraak te neem op moeder- en vrouwees (vergelyk "visioen van 'n lessenaar" [p.23] uit hierdie bundel waarin sy te kenne gee: "ek skryf omdat ek woedend is"). Daar sou geargumenteer kon word dat die skryfdaad in die Krog-oeuvre 'n manier is om die prosaïese bestaan binne die konteks van die huishouding en die vasgevangenskap in die vroulike liggaam te transendeer. Sodanige interpretasie van Krog se werk sou kon aansluiting vind by *The Second Sex* (1949) waarin Simone de Beauvoir telkens die instelling van moederskap as onderdrukkend beskryf en die verwerping daarvan as 'n oplossing beskou vir die probleem van vroulike transendensie. De Beauvoir (1957:495) skryf oor die vasgevangenskap van die vroulike liggaam tydens swangerskap:

It is especially noteworthy that the pregnant woman feels the immanence of her body at just the time when it is in transcendence: it turns upon itself in nausea and discomfort; it has ceased to exist for itself and thereupon becomes more sizable than ever before. The transcendence of the artisan, the man of action, contains the element of subjectivity; but in the mother-to-be the antithesis of subject and object ceases to exist; she and the child with which she is swollen make up

together an equivocal pair overwhelmed by life. Ensnared by nature, the pregnant woman is plant and animal, a stock-pile of colloids, an incubator, an egg; [...] she is a human being, a conscious and free individual, who has become life's passive instrument.

Sedert die sestigerjare word moederskap lynreg teenoor die feminisme geplaas en beskou as "the ultimate barrier to self-fulfilment" (Ryan 1991:24). Betty Friedan beskryf in *The Feminine Mystique* (1963) 'n generasie Amerikaanse vroue wat sielsongelukkig is met die moederrol waartoe hulle gedoem is, terwyl Shulamith Firestone in *The Dialectic of Sex* (1970) moederskap as die oorsaak van vroulike onderdrukking beskou. Germaine Greer probeer 'n alternatief vir die beperkende moeder-kindverhouding daarstel deur in *The Female Eunuch* (1970) 'n gemeenskap van vaders en moeders voor te hou wat verskillende rolle en uiteenlopende ouerlike pligte vervul.

In teenstelling hiermee beskou Cixous die feministiese veroordeling van moederskap as 'n soort patriargale lokval, as 'n bevestiging van die taboe van die swanger vrou wat tot 'n nuwe vorm van onderdrukking aanleiding gee, naamlik wat Stanton (1986:160) uit *La Jeune Née* (1975) vertaal as "the denial of the 'passionate', 'delicious' experiences of womens's bodies". Benjamin (1986:83) wys daarop dat vroulike seksualiteit primêr uitgebeeld word by wyse van haar objekstatus, haar aantrekkingskrag. Die vrou word nie normaalweg beskou as 'n seksuele subjek wat aktief iets vir haarself begeer nie. Wanneer vroulike seksualiteit geskei word van die reprodktiewe funksie, wanneer die vrou nie meer moeder is nie, gaan die enigste beeld van vroulike seksuele agentskap ook tot niet. Moederskap en vrugbaarheid is, volgens haar, die enigste wyse waarop vroulike aktiwiteit beleef en vergestalt kan word. Daar sou dus geargumenteer kon word dat Krog juis wanneer sy die vroulike liggaam (be)skryf, al is dit ook in terme van moederskap, die patriargale orde ondermyn, omdat sy as 't ware die taboes wat geassosieer word met die moeder se liggaam vir haarself toe-eien.

In die afdeling "Siklus" (p.33- 47) uit *Mannin* word die tydperk vanaf die oomblik van bevrugting, die daaropvolgende swangerskap en uiteindelik moederskap verwoord. Die onskuld van die sprokieswêreld wat opgeroep word in "dat ek kon slaap (virgo)" (p.33) met die verwysing na "wit magriete" (r.6), "die maan" (r.10), "kriewel-dwergies en toorgoed" (r.15), maak in "eerste nag" (p.34) plek vir die realiteit van die volwasse wêreld wat met die verlies van "die maagdelike bron van haar krag" (r.38) gepaard gaan. Die beeld van die "pophuis, met gordyntjies wat deur die / vensters waai" (r.27-28) wat getransformeer word tot

"'n grootmenschuis" (r.29) sou as 'n aanduiding geles kon word dat die spreker as vrou op die punt staan om die tradisioneel vroulike ruimte en die plek van die moeder in te neem. Die gedig "ostraseer" (p.38) sluit aan by dié gedagte as die spreker treur "oor die woord huis" (r.1) en al die dinge van haar kinderdae waarvan sy as 't ware gespeen word (vergelyk "soos iets van sy trop gespeen" [r.5] en ook die verwysing na "spene druipend van rook" [r.20] en "gespeendheid" [r.21]) met haar toetrede tot die volwasse wêreld van vrouwees en moederskap. Die belang wat die moeder se huis vir die dogter het en die assosiasies daarvan met die moeder self blyk reeds uit die gedig "Ma" (soos vroeër in dié hoofstuk aangetoon); "ostraseer" kan dus binne die konteks van die oeuvre geles word as 'n gedig waarin die dogter nie net afstand doen van die huis waarin sy grootgeword het nie, maar ook van haar moeder as die een wat hierdie ruimte bekleed het. Die gedagte dat die dogter met die naderende geboorte van haar kind die moeder se verdwyning antisipeer, strook met die siening van Irigaray (1981a:61-67) dat die volwasse dogter, binne die patriargale bestel, die plek van haar moeder inneem. Conradie (1996:131) wys daarop dat die proses van geboorte enersyds die eenwording met die eie moeder bevestig (of wat Irigaray waarskynlik sou noem, die verdwyning van die een in die ander) en andersyds die skeiding van die moeder en die gepaardgaande nuwe selfstandigheid erken.

In die gedig "eerste teken van lewe" (p.39) wat op "ostraseer" volg, word digterskap en moederskap, wat dikwels as teenstrydige kragte in die Krog-oeuvre beskou word, op merkwaardige wyse versoen en eien die spreker vir haarself die seksuele agentskap van haar eie/die moeder se liggaam toe.

Eerste teken van lewe

jy het in my geroer vandag
miskien omgedraai
of net 'n ledemaat in die donker verskuif
jy was nie dringend nie
ook nie baldadig nie
net onontkombaar daar
met my hande om my buik gevou
wou ek jou woordeliks vashou
weet hoe jy lyk
hoe jy klink
hoe ek jou gaan uitsê
maar jy het vrugstil aan plasenta bly hang

soos 'n vers het jy sonder my medewete ontstaan
 'n koppeling van beeld en spermsiel
 met 'n naelstring na lewe
 vasrank in my bloed
 en na weke uitswel in 'n klein gestaltetjie van woord en
 vertebrae
 'n vers wat vanoggend eindelijk begin roer om geskryf te word

 gevang in 'n teer maling van sonlig
 'n haarborsel vergete in my hand
 was ek skeppereensaam in my verwondering
 oor dié voorteken
 van my nog ongeskrewe, maar allergrootste vers.

Daar word in hierdie gedig op betekenisvolle wyse 'n vergelyking getref tussen die ontwikkelende embrio in die moeder se liggaam en die ontstaan van poësie (vergelyk "soos 'n vers het jy [...] ontstaan" (r.13), "'n vers wat vanoggend eindelijk begin roer om geskryf te word" (r.19) en "my ongeskrewe, maar allergrootste vers" (r.24)). Dié vergelyking bevestig die assosiasies wat moederskap met kreatiwiteit het. Volgens Kristeva is dit juis hierdie kreatiwiteit wat tot vernuwing in die samelewing kan lei. Sy skryf in *Un nouveau type d'intellectuel* (1977) (vertaal in Stanton 1986:160): "[O]nly a full elaboration of maternity and its relation to creation [can lead to] a true feminine innovation (in every single field)". Ook die verwysing na haarself as skepper (vergelyk die woord "skeppereensaam" [r.22]) is 'n aanduiding daarvan dat die spreker haarself nie as uitgelewer aan haar swangerskap beskou nie, maar eerder as die kreatiewe lewewer wat uiteindelik die "allergrootste vers" (r.24) sal skryf. Hoewel die fetus in die moeder se liggaam roer en omdraai, en sy te kenne gee dat dit "sonder [haar] medewete ontstaan" (r.13) het, is sy steeds die enigste persoon (soos die woord "skeppereensaam" suggereer) wat uiteindelik die vers/kind sal voortbring. Ook in die werk van Cixous word die vermoë van die vrou om skrywend te skep en lewe te gee in verband gebring met mekaar. Moi (1994:114) skryf dat die pre-Oedipale ruimte in Cixous se werk gevul is met moedersmelk en heuning (wat soos vroeër ook aangetoon simbolies van vroulike oorvloed en lewe is), en dat dit die oorsprong is van die stem wat in vroulike tekste resoneer. Cixous (1986c:93) skryf: "Voice: milk that could go on forever. Found again. The lost mother/bitter-lost. Eternity: is voice mixed with milk". Die swanger vroulike liggaam word in Cixous se werk metafoor van die vrou se vermoë om uit haar vroulike oorvloed lewe te gee aan 'n ander. Stanton (1986:168) skryf oor "the delights and mysteries of interiority unknown to man, the pleasures of an expansive waiting fertile with possibilities, and the uniquely

maternal experience of arrival, issue [*sortie*], and separation" wat in die werk van Cixous beskou word as elemente van vroulike *jouissance* en wat in vroulike tekste tot uitdrukking kom.

Deurdadig dat sy die ontstaan van die fetus in verband bring met die kreatiewe skryfproses, bevestig die spreker in die Krog-gedig haar seksuele agentskap en kreatiwiteit as moeder. Met die vergelyking gee sy egter ook uitdrukking aan die vroulike spesifisiteit van haar tekstuele praktyk. Dat haar poësie as 't ware veranker is aan en voortgebring word deur haar liggaam, blyk uit die beskrywing daarvan as "'n koppeling van beeld en spermsiel / met 'n naelstring na lewe / vasrank in my bloed" (r.14-16). Die vrymoedigheid waarmee sy die swanger vroulike liggaam (be)skryf, die "donker" (r.3), onbekende, voorsimboliese ruimte van die baarmoeder waarin sy die roering van haar kind/vers voel, die "buik" (r.7), die "plasenta" (r.12), die "naelstring" (r.15) en "bloed" (r.16), staan in kontras met ander minder eksplisiete gedigte oor swangerskap in Afrikaans (vergelyk Eybers se swangerskapsgedigte uit *Die stil avontuur* [1939]: "Voorbereiding", "Verwagting", "Vervulling" en "Die moeder"). In hierdie opsig strook haar skryfpraktyk met dié van die Franse feministe wat die moeder se liggaam en vroulike seksualiteit tot uitdrukking probeer bring ten einde die fallosentriese, simboliese orde te ondermyn. Die gedig "geboorte" (p.42) wat later in die siklus voorkom, begin met die woorde "my liggaam skreeu" waardeur die liggaamlikheid van die vroulike spreker se taaluiting bevestig word. Die "skreeu" (r.1) kan hier beskou word as verteenwoordigend van die onbewuste, presimboliese taaluiting wat op betekenisvolle wyse in hierdie gedig deur die vroulike liggaam voortgebring word juis wanneer die dogter die lewe skenk en as 't ware die grense tussen dogter- en moederskap oorskry.

geboorte

my liggaam skreeu 'n pad uit Nasaret
die kind wat goddelik myne is
die kind wat vassak in Silo
die kind wat ryp word in Rama
en water wat huppelend breek kort duskant die Olyfberg
o ek voltooi die reis na Betlehem
om vir ewig getel te word
met 'n kind wat sluise oopbeur
draaiend worstelenddraaiend sy weg uit my út forseer

eindelijk die lieflike gevaartetjie vieslik van rose en bloed
 beurend pragtig tussen my bene uit skeur uit
 speel uit glip besmeerd in my arms jubelend van geboorte
 jubelend van pyn jubelend van krag o ek bons bons bons oor my
 seunskind my enigste my mooiste my kleinste my dierbaarste
 was hom skoon met bies
 sy arms langs sy lyfie draai hom toe met doeke
 in 'n krip van liedjies sku sangetjies uit 'n skemer kamer
 en voed hom
 dat sy voetjies uitwaaier uit my voetspore
 sy hande my nooit beskore snare speel
 sy rosige slakkie vrugbaar swel van vreugde
 o voed hom uit my hart

 die wyses uit die ooste
 herders geurende van wol en engelglans
 en die innige Josef aan my sy
 bekyk ek
 om later as alles verby is
 julle ook sinvol te bedink.

Die taalgebruik⁴⁴ wat in hierdie gedig voorkom, is tipies van wat Kristeva die semiotiese fase van voorgeboortelike eenheid tussen moeder en kind sou noem. Die gedig word gekenmerk deur herhalende woorde en frases, vergelyk "die kind wat goddelik myne is / die kind wat vassak in Silo / die kind wat ryp word in Rama" (r.2-4), "draaiend worstelenddraaiend" (r.9), "jubelend van geboorte / jubelend van pyn jubelend van krag" (r.11-12) en "o ek bons bons bons" (r.13). Wat verder opval is die gebruik van verkleinwoordjies, vergelyk "gevaartetjie" (r.10), "lyfie" (r.16), "sangetjies" (r.17) en "voetjies" (r.19). Ander kenmerke is uitdrukkings in die oortreffende trap wat die intensiteit van die vroulike spreker se ervaring benadruk, vergelyk "my enigste my mooiste my kleinste my dierbaarste" (r.14); asook 'n totale gebrek aan leestekens wat die sintaksis versteur en eenduidigheid van betekenis teenwerk. Die versreëls loop as 't ware in mekaar en verleen aan die teks 'n vloeibaarheid wat aansluiting vind by die verwysings na "water wat huppelend breek" (r.5), "sluise" (r.8), "bloed" (r.10) en "bies" (r.15). Soos reeds aangedui, word hierdie vloeistowwe deur Cixous beskou as verteenwoordigend van vroulike seksualiteit en die moeder se liggaam, en bring sy dit ook in

⁴⁴ Daar is reeds vroeër in die studie gewys op Kristeva (1984:24) se siening dat sowel die simboliese, as die semiotiese altyd saam in alle manifestasies van taal aanwesig is. In verskillende tekste kan die een egter groter prominensie kry as die ander. Volgens haar sou 'n poëtiese teks, byvoorbeeld, meer semiotiese elemente bevat, soos 'n spel met klank en ritmes, terwyl 'n wetenskaplike teks weer na die simboliese sou oorhel. Kristeva (1984:29) beperk nie haar analises tot die werke van vroueskrywers nie, maar herken "the semiotic rhythm within language" ook in tekste deur mans. Moi (1994:108) wys daarop dat selfs Cixous verkies om nie van "feminine writing" te praat nie, maar eerder van "writing said to be feminine" of "decipherable libidinal femininity which can be read in writing produced by a male or a female". Irigaray beweer egter dat *le parler femme* of "womanspeak" spontaan ontstaan waar slegs vroue aanwesig is, en verdwyn in die teenwoordigheid van mans (Moi 1994:144). Vir Irigaray hou vroulike skrywing direk verband met vroulike liggaamlikheid.

verband met die "vloeibaarheid" van die vroulike tekstuele praktyk wat vaste betekenisgewing probeer teenwerk. Die tempo van die gedig neem vir 'n wyle af in reël 12 (soos teweeggebring deur die groter spasies wat tussen die woorde in hierdie reël gelaat word) wanneer die spreker haar kind vir die eerste keer in haar arms vashou. Op hierdie wyse word daar gewig verleen aan die oomblik van aankoms en skeiding wat uniek is aan die ervaring van die moeder wanneer sy geboorte skenk (Stanton 1986:168).

In die Krog-tekst word patriargale denkstrukture verder ondermyn deurdat binêre opposisies, waarteen beide Cixous en Irigaray hulle uitspreek, omvergewerp word deur enersyds woorde wat nie tradisioneel teenoor mekaar geplaas word nie, in pare te hanteer (vergelyk "rose en bloed" [r.11]) en andersyds teenstellende begrippe saam te gebruik om na dieselfde saak te verwys (vergelyk "die lieflike gevaartetjie vieslik" [r.10]). Eenduidigheid van betekenis word verder teengewerk deurdat die spreker haarself oënskynlik weerspreek wanneer sy die geboorte beskryf (die kind "skeur uit" [r.11] én "speel uit" [r.12], hy jubel van "pyn" én van "krag" [r.13]). Dit is betekenisvol dat binêre denke juis teengestaan word in 'n gedig wat handel oor die vrou se vermoë om lewe te gee. Soos reeds vroeër aangedui, beskou Cixous (1986d:91-92) sodanige woordpare as dodelik, aangesien al hierdie woordpare, volgens haar, herlei kan word na die hiërargiese binêre opposisie man/vrou wat sy as 'n slagveld beskou waar die man telkens as oorwinnaar uit die stryd tree en die vrou geassosieer word met passiwiteit en die dood. Moi (1994:105) skryf: "The 'couple' cannot be left intact: it becomes a general battlefield where the struggle for signifying supremacy is forever re-enacted". Cixous se teoretiese praktyk kan opgesom word as 'n poging om dié logosentriese ideologie te ondermyn deur die vrou te erken as die bron van lewe⁴⁵, mag en energie, en 'n vroulike taal daar te stel wat patriargale binêre denke voortdurend ondermyn. Die taalgebruik wat in die gedig aangetref word, versinnebeeld die veelvoudigheid en oorvloed wat vir die Franse feministe kenmerkend van vroulike *jouissance* is en wat die potensiaal het om die patriargale simboliese orde te ontwig (Andermahr, Lovell en Wolkowitz 1997:115) deurdat dit, onder andere, die moeder-dogterband herstel, "healing the split between self and m/other" (Sellers 1996:43).

Die vraag sou gevra kon word of die Bybelse beelde en die vergelyking met Josef en Maria nie juis erg konvensioneel en selfs patriargaal van aard is nie. Dit is egter nie 'n vreemde verskynsel dat Bybelse materiaal opgeneem word in feministiese tekste nie. Soos reeds

⁴⁵ Verwys na Hoofstuk 1 van hierdie studie vir kommentaar op die feit dat Cixous se teorieë deur sommige kritici as essensialisties gesien word.

aangetoon, maak Cixous in sommige van haar tekste (byvoorbeeld in haar roman *LA* [1976] en in haar teoretiese werk *La Venue à l'écriture* [1977] waarna daar reeds vroeër in die hoofstuk verwys is) van Bybelse gegewens gebruik en handhaaf sy ook soms 'n Bybelse of liturgiese styl in haar werk. Volgens Moi (1994:116) identifiseer Cixous in sekere tekste met Bybelse figure – profetesse, volksmoeders en godinne – en lê sodoende beslag op 'n verskeidenheid van subjekposisies ten einde 'n vroulike meervoudigheid ("a feminine plural") tot uitdrukking te probeer bring wat deur middel van die lees- en skryfdaad deelneem aan, of deel word van 'n soort goddelike oneindigheid ("divine eternity"). Cixous skryf soos volg in *La Venue à l'écriture* (vertaalde aanhalings in Moi 1994:116):

Start over again. From another perspective, from another and yet another.

Reading, I discovered that writing is endless. Everlasting. Eternal.

Writing or God. God the writing. The writing God.

Deurdat die spreker in "geboorte" met Maria identifiseer, terwyl dit duidelik uit die bundelkonteks blyk dat die digter eintlik op outobiografiese wyse oor haar eie ervarings van moederskap skryf, ontstaan daar, soos by Cixous, 'n vroulike meervoudigheid. Die terugryp oor tydsgrense heen na die vrouefiguur uit die Bybel verleen aan die gegewe in die gedig 'n universaliteit, terwyl die vroulike subjek in die gedig inderdaad, soos ook in die werk van Cixous, nie gebonde aan die beperkinge van tyd en plek is nie. Die gedagte dat vroulike pluraliteit of meervoudigheid, soos in die *Lady Anne*-gedig wat in die vorige afdeling van hierdie hoofstuk behandel is, 'n eksplisiete gegewe is in die gedig, blyk ook uit die gedagte dat die vroulike subjek na Betlehem reis "om vir ewig getel te word" (r.7). Hierdie frase is 'n sinspeling op die volkstelling in die Bybel waarvoor Josef en Maria uit Nasaret na Betlehem moes reis, maar suggereer ook dat die spreker van mening is dat sy met die geboorte van haar kind "getel" of gereken sal word, by implikasie as vrou wat ook nou die status van moeder het. Die woord "ewig" dui enersyds daarop dat hierdie nuutverworwe status nooit van die spreker weggeneem sal kan word nie, maar versterk ook die gedagte van die vroulike subjek se meervoudigheid en oneindigheid deurdat sy nie slegs een keer getel word as een nie, maar tot in ewigheid getel word. Naas die feit dat die subjektiwiteit van die vroulike subjek in die gedig verstrengel is met dié van 'n Bybelse figuur en dit 'n pluraliteit van vroulike subjekposisies suggereer, dra die vermenging van Bybelse materiaal wat tradisioneel tot die patriargale diskoers behoort, met die gegewe in die gedig, wat vroulike *jouissance* tot uitdrukking bring, daartoe by dat grense oorskry en patriargale konvensies verbreek word.

Volgens Conradie (1996:131) kan die taalhantering in "siklus" daaraan toegeskryf word dat die dogter tydens swangerskap en geboorte as 't ware een word met die moeder en haarself ook sodanig liefhet as moeder dat daar 'n gevoel van totale selfaanwesigheid ontstaan. In "slaapliedjie" (p.44), wat later in die reeks gedigte voorkom, regresseer die spreker as 't ware tot brabbeltaal of babataal. Binne die konteks van 'n wiegelied is sodanige regressie tipies van die rolspel wat ter wille van die kind plaasvind. Vergelyk die eerste twee strofes:

piempiempie piempiempie
slaap allenig in die veld
tussen sysies en agreitjies
doer ver in die veld

piempiempie my ou rooibeentjies
sku in die veld
purper-uiltjies bokma-ellie
troos kalkoentjies in die veld

Ook in "slaapliedjie vir willem" (p.46) uit *Jerusalemangers* word hierdie "swymeltaal" (Conradie 1996:131) aangetref, terwyl dit in "Kleuterverse" (p.53-57) uit *Otters in bronslaai* aangewend word om die wêreld van die kind op te roep, maar dan by wyse van wrange ironie, deurdat op die wysie van kinderliedjies, "telkens met verwerkings van rympies uit D.J. Opperman se *Kleuterverseboek*" (Kannemeyer 1983a:507), die verhaal vertel word van 'n homoseksuele verhouding en 'n mislukte huwelik, met die kind as uiteindelijke slagoffer. Die kinderlikheid wat in laasgenoemde reeks gedigte aangetref word, dien as kontras vir die wreedheid van die volwasse wêreld en belig die onreg wat teenoor die kind gepleeg word.

Kristeva (1980b:239) skryf oor die regressie van die moeder soos dit in haar taalgebruik manifesteer:

[A]n excursion to the limits of primal regression can be phantasmatically experienced as the reunion of a woman-mother with the body of *her* mother. [...] By giving birth, the woman enters into contact with her mother; she becomes, she is her own mother; they are the same continuity differentiating itself.

Dit is opvallend dat die kinderlikheid van Krog se poësie (Cloete 1971:231), die spel met verkleiningsvorme, onsinwoorde, herhaling en ritme, wat herleibaar is na Kristeva se teorie oor die semiotiese element van taalgebruik, veral tot uitdrukking kom in gedigte waarin die moeder-dogterverhouding geïmpliseer word, deurdat die dogter self as moeder, in die geval van die bogenoemde gedigte, aan die woord is.

Die ondermyning van die simboliese orde deur taalgebruik wat herleibaar is na die pre-Oedipale eenheid met die moeder se liggaam, is egter nie beperk tot gedigte waarin die dogter die plek van die moeder inneem nie. In die gedig "Duet" (p.17) uit *Januarie-suite* word die spreker se frustrasie uitgespreek met die ontoereikendheid van taal, of dan "woorde", en sê sy eksplisiet in die slotreëls dat sy "nuwe woorde / eenvoudige woorde" wil gebruik as alternatief vir die woorde wat mense daagliks teenoor mekaar gebruik en wat eintlik maar "'n yl beskutting / in hierdie wêreld" (r.1-2) is. In haar poging om iets nuuts tot stand te bring en as 't ware die status quo te ondermyn, dra sy 'n musikale struktuur⁴⁶ oor na die poësie – soos wat sy ook in "Fughetta vir drie stemme" (p.14) uit *Dogter van Jefta* doen – en sorg die tipografiese aanbod van die gedig vir twee moontlikhede van lees, naamlik onder mekaar of langs mekaar, wat die eenduidige interpretasie van die gedig teenwerk. Hierdie ondermyningstrategie herinner aan Kristeva se "Stabat Mater", waarvan die titel ook aan die musikale wêreld ontleen is, deurdat dit verwys na 'n Latynse gesang wat in die Rooms-Katolieke Kerk gesing word en deur talle komponiste getoonset is. Soos in die Krog-gedig waar eenvoud van segging as ideaal voorgehou word, maar meerduidigheid van betekenis teweeggebring word deur die gefragmenteerde tipografie, word die styl van "Stabat Mater" beskryf as "free, easy and personal", maar terselfdertyd word die werk ook gekenmerk deur die "deliberate typographical fragmentation of the page" (Moi 1986:160). Soos in "Duet" is daar ook in die Kristeva-tekste by tye twee stemme gelyktydig aanwesig. Hoewel dit oënskynlik ironies is dat Kristeva die titel van hierdie essay ontleen aan 'n Latynse gesang van die Rooms-Katolieke Kerk, met sy diepgewortelde patriargale oortuigings, wanneer sy kies om oor moederskap te besin, word die patriargale orde juis ondermyn deur die styl en die aanbiedingswyse van die teks wat in skrilte kontras staan met die formele styl en streng liturgieë wat normaalweg met die Rooms-Katolieke Kerk geassosieer word. Die openingswoorde van die gesang "Stabat mater dolorosa" beteken in Engels vertaal: "Stood the Mother, full of grief" en verwys na die lyding van Maria by die dood van Christus aan die kruis. Die fokus van hierdie gesang is dus in die eerste plek op die Moeder Maria-figuur en

⁴⁶ Hoewel die struktuur van die musikale vorme waarna daar verwys word in die Krog-oeuvre en wat in sekere gevalle op haar poësie oorgedra word, soms erg konvensioneel is, dra die inhoud, taalgebruik en aanbiedingswyse van hierdie gedigte juis daartoe by om patriargale norme te ondermyn deurdat die inkanterende toon, herhalende frases en sterk ritmes kenmerkend is van die semiotiese element van taal en die tipografiese aanbod tot veelvuldige leesmoontlikhede aanleiding gee (vergelyk in dié verband "Fughetta vir drie stemme" [p.14] uit *Dogter van Jefta*). Die gebruik om musikale strukture oor te dra op die poësie, was ook ten tye van die verskyning van dié bundel nuut binne die konteks van die Afrikaanse poësie.

nie soseer op God die Vader nie; as sodanig beskou, is die keuse van die titel vir die Kristeva-teks wat Moi (1986:160) beskryf as 'n besinning oor "the cult of the Virgin Mary and its implications for the Catholic understanding of motherhood and femininity" nie onvanpas nie.

In die Krog-oeuvre word die musikale wêreld nie net betrek deur verwysings daarna in die titels van gedigte nie (vergelyk "Lemoen-liedjie" [p.10] en "Suite" [p.51-57], met sy onderafdelings "Allemande", "Courante", "Chaconne", "Gavotte", "Bolero" en "Gigue van die rotvanger", uit *Januarie-suite* wat ook na hierdie musikale vorm verwys), maar ook deurdat sy gebruik maak van sterk musikale ritmes en herhalings. Cloete (1971:228) wys daarop dat die beweging in sekere Krog-gedigte sintuiglik gevoel moet word, dit wil sê as ritme ervaar moet word en nie met die rasonale verstand beredeneer moet word nie. Elders word opgemerk dat "die sterk liriese ondertoon [bewys gee] dat die digteres die krag van ritme en herhaling ken" (Coetzee 1972: 41). Dit is op hierdie punt dat, soos in die poësie van Sheila Cussons, die ondermynende mag van die moeder se liggaam weer ter sprake kom. Kristeva (1980b:239-340) skryf dat "feeling, displacement, rhythm, sound, flashes and fantasied clinging to the maternal body" die teenpool van die simboliese orde is.

In Krog se oeuvre word konvensionele taalgebruik nie slegs ondermyn deur die kinderlikheid en eenvoud van sommige van haar gedigte nie, maar ook deur wat Cloete (1971:233) noem "die reguit praat, die onbeskroomd uitpraat". Hoewel hierdie opmerking van Cloete oor haar debuutbundel gemaak is en die stelling geld vir haar oeuvre in die geheel, is dit by uitstek geldig vir haar jongste twee bundels, *Gedigte 1989-1995* (1995) en *Kleur kom nooit alleen nie* (2000). De Kock (2000:9) merk met die verskyning van laasgenoemde bundel op dat daar in die Krog-oeuvre nie weggeskram word van die beskrywing (soms aan die hand van metafore, soms heel eksplisiet) van liggaamsdele, geslagsorgane, seksuele omgang en fisiologiese prosesse nie. Dit gaan egter nie net daarom dat daar in die Krog-oeuvre oor dinge gepraat word waaroor daar normaalweg (in die poësie en andersins) liever geswyg word nie, maar ook oor die wyse waarop hierdie omstrede sake uitdrukking kry. Haar skryfstyl is al beskryf as gewaagd, vreesloos, onverskrokke en banaal (Snyman 2000:9), en is ook deur sommige as onnodig kru bestempel. Die beelding in haar oeuvre is ook dikwels uiters grafies en gedetailleerd. De Kock (2000:9) skryf oor Krog:

She is an extraordinary, versatile, provocative and messy poet. She messes with proprieties both sexual and political, she shoves shit and semen, and much besides, in your face, she refuses to give up trying to speak the voices of the land, she risks sentimentality everywhere, and she continues to be both publicly personal [...] and very personally public.

Volgens Jansen (1996b:36) kan die "alledaagse hardegat idioom" van Krog se poësie daaraan toegeskryf word dat sy die leser met opset wil betrek by "die problematiek van 'n digter wat die woordeskat en Dertiger-credo van 'n reël soos 'my naakte siel wil sonder skrome in alle eenvoud tot jou gaan' verwerp". Die tweede van haar "wintergedigte" (p.14-15) uit die bundel *Gedigte 1989-1995* kan as 'n bevestiging beskou word van Krog se bevryding van, wat sy noem, "my oordrewe respek vir die kategorieë en voorskrifte van die Afrikaanse letterkunde" (Jansen 1996b:36):

2.

dinge natuurlik waaroor 'n mens nooit 'n gedig sou skryf nie
dring in die nuwe territory poetic temas binne

soos om tampon en pad te ruil te pie in toilette
van townships waar 'n mens soms kom

op die vloer water en opdrifsels byna enkeldiep
op adidasole waad ek soos 'n kat

geen equipment beskikbaar wat kan beweeg
soos toiletseats blikke hake slotte deure

my jas hang in kombersvoue om my nek
handsak vasgeklem tussen tande

tampon rooi geswolle muis, gevlekte strikpad
toegedraai in spaarbankteenbladsytjies

pis ek rillend verstard effens hurkend
tussen my bene deur

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

elke senupunt van weersin orent om mal te word
as maar net 'n enkele druppel op teen my sou spat

In die eerste strofe van die gedig word daar op metapoëtiese wyse kommentaar gelewer op die keuse van die "dinge" (r.1) wat aangetref word in die strofes wat volg. Dit gaan naamlik daaroor dat in "die nuwe territory" (r.2) sake wat normaalweg nie as geskik beskou sou word vir die maak van poësie nie, soos, in hierdie geval, 'n besoek aan 'n township-toilet, die poësie

binnedring. Viljoen (1996c:8) skryf oor "Krog se vermoë om van die mees banale realiteit poësie te maak" en beskou hierdie gedig as "'n bevestiging van die feit dat die betree van nuwe wêreld nuwe temas meebring". Die verwysing in die gedig na "nuwe territory" (r.2) suggereer dat dit enersyds hier gaan om 'n wit, bevoorregte vrou wat binne die Suid-Afrikaanse konteks van die vroeë negentigerjare die bekendheid van haar beskutte, elitistiese leefwêreld verlaat om die grens oor te steek na die ruimte van die township wat aan haar vreemd is; andersyds gaan dit om die verset teen die konvensies van poëtiese taalgebruik en die oorskryding van die grense van sosiaal aanvaarbare Afrikaans. Viljoen (1996c:8) skryf: "Haar onbevange beskrywings geskied in 'n robuuste taal wat deur die integrasie van Engelse woorde en allerlei plat woorde die hedendaagse realiteit akkuraat reflekteer". Dit is betekenisvol dat Jansen (1996b:36), hoewel sy besef dat die gebruik van "gewone Engelse woorde [...] vir die digter deel [is] van die verset teen Afrikaanse konvensies", steeds te kenne gee dat dit "dikwels [...] verswakkend werk". Daardeur verraai sy 'n verkleefdheid aan die gedagte dat Afrikaanse poësie aan bepaalde norme moet voldoen. Krog se styl maak egter duidelik dat "'n ander estetika hier geld" (Jansen 1996b:36).

'n Gedig wat tematies by bogenoemde gedig aansluit, is "verskrikking" (p.93) uit *Kleur kom nooit alleen nie* waarvan daar gesê word dat hierdie "toiletgedig [’n onaangename ervaring in Wes-Afrika] in grafiese, byna pornografiese detail beskryf" (Van Vuuren 2000:12) wat waarskynlik te kenne gee dat die beskrywings in die gedig so eksplisiet is dat dit sosiaal aanvaarbare norme bedreig en inbreuk maak op 'n terrein wat as streng privaat beskou sou kon word. Vergelyk byvoorbeeld die beskrywing van die toilet in strofe 14:

gemeenskaplik is die badkamer
die toilet se bek is skeefgesak en gelykvol stont
sierlike harde turds lê akkuraat op die porseleinrant uitgestal

Die spreker beskryf die ontlastingsproses soos volg in strofes 22 en 23:

by flitslig skyt ek
blink en solitêr in die stort
toe ek my gat afvee met my hand
weet ek ek het vir altyd deur iets gebreek

In "verskrikking" dien die grafiese beskrywings enersyds om die spreker se walging in die haglike omstandighede waarin sy haar bevind by die leser tuis te bring, en andersyds is dit asof sy met haar onderwerp- en woordkeuses ook die grense waardeur poëtiese taal

tradisioneel afgebaken word, probeer ophef en as 't ware in taal "vir altyd deur iets [probeer breek]", om die woorde van dié gedig te gebruik.

Naas die feit dat bogenoemde twee toiletgedigte tematies afwyk van wat as poëties aanvaarbare norme beskou word, wys Viljoen (2002:33-34) daarop dat die skatologiese elemente ook "'n akute bewussyn van die liggaam" verrai. Dit gaan naamlik oor wat Conradie (1994:72) beskryf as 'n "[v]erkenning van die buitewêreld [...] gebaseer op die ervaring van die eie liggaam" wat hy beskou as "die grens tussen die self en die buitewêreld, en die enigste medium waardeur daardie wêreld verken word". Die liggaam waarom dit in die bogenoemde twee toiletgedigte gaan, is spesifiek vroulik. Vergelyk die verwysings in eersgenoemde gedig na "tampon en pad" (r.3), die beskrywing van die "tampon rooi geswolle muis, gevlekte strikpad" (r.11) en die wyse waarop sy "pis [...] effens hurkend / tussen [haar] bene deur" (r.13-14), wat haar des te meer blootstel aan die moontlikheid dat "'n enkele druppel op teen [haar sou kon] spat" (r.18), anders as wat die geval sou wees as sy 'n man was. Ook in "verskrikking" blyk die spreker se vroulikheid uit die wyse waarop sy na haarself verwys as "kleindogter" (r.36) en die manier waarop sy as "'my suster'" (r.113) aangespreek word. Viljoen (2002:34) wys daarop dat die liggaam in "verskrikking" voorgehou word as "kwesbaar en oopgestel na buite" (eienskappe wat direk verband hou met die feit dat dit hier om 'n vroulike liggaam gaan) en lê 'n verband met Bakhtin se siening van die groteske liggaam wat, soos reeds vroeër aangetoon, binne die konteks van die Middeleeuse karnaval, die funksie gehad het om die grense van aanvaarbaarheid binne die heersende bestel te destabiliseer. Daar is reeds vroeër aangetoon dat ook Irigaray (1985b:112) en Kristeva (1982:54) die destabiliserende potensiaal van die vroulike liggaam erken op grond van eienskappe soortgelyk aan dié van Bakhtin se groteske liggaam wat staan in die teken van wording, proses en verandering (Russo 1986:219). Kristeva (1982:71) skryf hieroor:

Excrement and its equivalents [...] stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by the non-ego, society threatened by its outside [...]. Menstrual blood, on the contrary, stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual).

Bezuidenhout (2005:88) wys daarop dat die vroulike subjek in die bogenoemde gedigte grensoorskrydend te werk gaan en die taboes van die samelewing deurbreek deur elemente van "filth" (Kristeva 1982:69) tot uitdrukking te bring. Wat betekenisvol is binne die konteks

van hierdie afdeling, is dat die "filth" in hierdie gedigte direk in verband gebring word met die spreker in die gedig se bewussyn van haar vroulike liggaamlikheid.

Daar is reeds by herhaling genoem dat die (be)s krywing van die vroulike liggaam binne die konteks van die Franse feminisme die potensiaal het om die simboliese orde wat tot die patriargale bestel behoort, omver te werp. Daar is reeds vroeër verwys na Braidotti (1991:260) se omskrywing van Irigaray se standpunt dat dit vir die dogter emosioneel en fisiek onmoontlik is om van haar moeder afstand te doen, aangesien beide in die eerste instansie vroue is. Elke vrou, of sy daarvan hou of nie, bestaan in haar kultuur as 'n potensieël moeder. Hierdie gedeelde reprodktiewe kapasiteit beteken dat die moeder-dogterband nooit werklik verbreek kan word nie (Braidotti 1991:260). Vir die doel van hierdie afdeling is dit dus belangrik om in gedagte te hou dat, wanneer dit in die werk van die Franse feministe om die vroulike liggaam gaan, die moeder se liggaam soms slegs by implikasie, maar ook as eksplisiete gegewe, ook aanwesig is in die teks, dikwels as die bron van vroulike *jouissance* van waaruit vroueskrywers hul subversiewe, vroulike liggaamlikheid tot uitdrukking kan bring. Hoewel Krog in sekere gedigte soos dié in "Siklus" uit *Mannin* en "familieresep?" uit *Otters in Bronsilaai* wel 'n eksplisiete verband lê tussen die (be)s krywing van vroulike liggaamlikheid en die moeder se liggaam, vervaag die verband oënskynlik in haar latere bundels. Tog sou daar beweer kon word dat haar skryfpraktyk wel sekere ooreenkomste met dié van die Franse feministe toon en dat dit wel in 'n sekere sin 'n verbondenheid met die moeder se liggaam suggereer. Cixous (1986b:250) skryf: "Write yourself. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth". Krog skryf ook in die gedig "skryfode" (p.66) uit *Kleur kom nooit alleen nie*:

om te kan skryf moet ek myself binne kom
deur my te buite te gaan
ek verlaat die daglig
die sleur van gefabriseerde stemme
en gaan ondergronds

In 'n onderhoud sê Krog in aansluiting by bogenoemde gedig: "Dis asof ek nie vreesloos ondergronds kan skep nie. Ondergronds is die veilige ruimte waar ek woede en frustrasie, hartstog en weerloosheid kan uitkap" (Nieuwoudt 2000:11). Soos Cussons wat dieselfde uitdrukking, naamlik "ondergronds gaan" (Le Roux 1988:6), gebruik om te verwys na die onbewuste bronne van waaruit haar poësie voortspruit, bring ook Krog haar gedigte vanuit die onbewuste voort. Dit is vanweë die verbande wat die Franse feministe lê tussen die (be)s krywing van die

liggaam, die onbewuste en die pre-Oedipale of semiotiese eenheid met die moeder se liggaam dat daar beweer sou kon word dat ook Krog skryf vanuit 'n implisiete verbondenheid met die moeder se liggaam. Dit is betekenisvol dat die gedig "skryfode" juis in "Sgraffito", die derde afdeling van die bundel, voorkom waarin vroulike liggaamlikheid binne die konteks van die liefdesverhouding tussen man en vrou voorop staan.

In haar essay "Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas" (2001) verken Adèle Nel die intertekstuele gesprek tussen digter en skilder soos dit gestalte kry in "skilderysonnette e.a." (p.51-62) ook uit die afdeling "Sgraffito" uit *Kleur kom nooit alleen nie*. Sy fokus, onder andere, op die politiek van seks, "die aanspreek van magsverhoudings en die oopskryf van 'n bevrydende feministiese diskoers" (Nel 2001:26), wat in die werk van Krog, sowel as Dumas, figureer. Nel (2001:26) vestig die aandag daarop dat Dumas se vrouefigure dikwels gedurf naak is en soms eksplisiet uitdagend poseer. In samehang hiermee is Krog se taalgebruik en beelding in hierdie "woordskilderye" (Nel 2001:21) meer eksplisiet as ooit tevore in haar oeuvre, sodat daar met stelligheid gesê kan word dat dit, soos die werke van Dumas, gesitueer is tussen die pornografiese en die erotiese (Nel 2001:28). In "The Loneliness of Skin" (p.51), byvoorbeeld, word daar na die vroulike liggaam verwys as "totaal orgaan" en in die laaste strofe word die seksuele verhouding in gewelddadige terme beskryf wanneer haar liggaam as "geswolle wond deur jou voorarm / teen die muur geknel" word. Die seksuele spel word voortgesit in "kimo en kuuipo (*Walter Battiss, 1976*)" (p.52) – wat nie in Nel se artikel figureer nie, aangesien dit nie op 'n skildery van Dumas gebaseer is nie, maar wat hier saam met die Dumas-sonnette gelees word vanweë die plasing daarvan, naamlik direk ná die eerste sonnet – met 'n eksplisiete beskrywing van die seksdaad in die laaste twee strofes wat soos volg lui:

Ons bekkens klap soos horings teen mekaar
jou boude kneukel wit
jy smeer na buite
jy smyt my binne
man massale man
om wie ek inkom
wat in my nek na dier en gode gil

Toe ek tot my sinne kom:
uit jou wang het ek bloed gebyt.

In die sonnette wat volg, duur die eksplisiete beskrywings van die seksdaad voort. In "Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)" word die seksuele omgang tussen man en vrou in gewelddadige, byna kannibalistiese terme beskryf:

Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)

ek klim op jou en begin my steeds verbeel
'n lewe verder voort in jou
ek pluk jou donker kop tussen my borste in
om die kleur van jou vel te vlek teen been

jy kneus 'n blou plonsende roos
teen my nek ek breek jou beendere teen die vloer
jou hart kap-kap teen die hout
as ek my vingers uittrek is hulle slymerig

stadig suig jy die murg uit
terwyl ek blind op jou ry
en ons mekaar handgemeen vind
in 'n nag van snik en steun, word alles bevestig:

ek's nie 'n oorgawe-vrou nie – tot die sinne toe
verruk, is ek vrou van wortelskiet

Nel (2001:31) wys daarop dat die Dumas-skildery waarop hierdie gedig gebaseer is eksplisiete kopulasie toon met die vrou wat haar bo-op die man bevind. Uit die titel lei sy af dat dit hier nie bloot om die afwisseling van die seksuele posisie gaan nie, maar dat "Dumas se teks [...] 'n korrekatief in die magspel van die seksuele verhouding [is]: die normatiewe geslagspesifieke handeling word deurbreek, want die vrou neem die inisiatief (Nel 2001:31). Ook in "The Particularity of Nakedness (*Marlene Dumas, 1987*)" (p.57) is die vrou die handelende party as sy die man se liggaam met haar sintuie beleef, terwyl hy "sag en weerloos uitgestrek" (r.12) aan haar objektiverende waarneming blootgestel is. In hierdie gedig word die tradisionele rol "waar die man as kunstenaar die vrou beskou en op die doek ontbloot" (Nel 2001:27) omgekeer. Dumas beklemtoon ook by herhaling dat sy 'n vroulike kunstenaar is en dat haar perspektief dus dié van 'n vrou is. Ook wanneer sy die vroulike liggaam ontbloot, is dit as korrekatief op die patriargale diskoers van mag (Nel 2001:27). Op die vraag hoe 'n vroulike kunstenaar 'n naakstudie van 'n vrou kan skilder sonder om bloot 'n passiewe objek vir manlike genieting daar te stel, antwoord O'Neill (1989:72) in haar essay "(Re)presentations of Eros: Exploring Female Sexual Agency" dat een oplossing sou wees vir die vroulike kunstenaar om haarself, die subjek wat die skildery tot stand bring, te skilder: "In this way the nude is, in a sense, the subject. More exactly, the nude denotes the artist-agent". Wanneer vroulike liggaamlikheid deur 'n vroulike subjek tot uitdrukking gebring word, in watter kunsvorm ook al, kan sy haar liggaam vir haarself toe-eien en sodoende die wanopvattinge wat daar in die samelewing oor vroulike seksualiteit bestaan, weerlê. Winterson (1990:63) skryf in 'n artikel "On Female Erotica":

I want a world full of women whose bodies are for themselves. Women whose identity is not wiped out by the male gaze. [...] Pornography is about fantasy, it is about men making up women. [...] Our bodies are not obscene and they should not be covered up or told to be decorous. The obscenity lies in the destruction of the female for the elevation of the male.

In aansluiting by bogenoemde aanhaling sou daar geargumenteer kon word dat Dumas en Krog dus nie pornografiese tekste tot stand bring wat seksueel eksplisiet is met die oog op die seksuele stimulering van die waarnemer (soos wat daar soms beweer word) nie, maar eerder erotiese kuns voortbring wat volgens O'Neill (1989:69) gedefinieer kan word as dit wat deur seksualiteit en liggaamlike begeerte tot stand gebring word. Audre Lorde (1984:54) skryf: "[T]he erotic offers a well of replenishing and provocative force to the woman who does not fear its revelation". Nel (2001:27) merk tereg op dat die vrou in die werke van Dumas, en dit geld ook vir die "woordbeelde" van Krog, vreesloos na haarself kyk: "Sy skilder haarself / die vrou ontdekkend oop omdat sy self vrou is en proklameer haar / die vrou as *mens* (dus meer as bloot vrou)". Binne die konteks van hierdie studie wat, onder andere, gemoeid is met die Franse feministe se verkenning van seksuele verskil, is laasgenoemde opmerking van Nel egter 'n antiklimaks, aangesien dit wil voorkom asof sy hiermee te kenne wil gee dat Dumas en Krog die differensie tussen man en vrou in hul werke wil ophef of, erger nog, vrouwees ondergeskik wil stel aan menswees. Daar sou geargumenteer kon word dat "mens" gelyk is aan "man" (vergelyk die Engelse gebruik van die woord "mankind") en dus nie werklik neutraal is nie, omdat dit as sodanig in hiërargiese opposisie tot "vrou" staan (vergelyk Cixous [1986d] en Irigaray [1985c] se sienings oor binêre denke). By Krog gaan dit juis daarom dat sy vroulike liggaamlikheid aangryp as deel van haar "bevrydende, feministiese diskoers" (Visagie 1999:108) en sodoende haarself proklameer as *vrou* (dus meer as bloot mens – in die mees neutraal moontlike sin van die woord – en beslis ánders as die man).

Daar is reeds by herhaling in hierdie hoofstuk na tekste verwys waarin die vroulike liggaam beskryf word en wat deurgaans in die Krog-oeuvre voorkom, ofskoon die beskrywings in haar jongste twee bundels toenemend eksplisiet en gewaagd skyn te wees. Naas dié tekste is daar ook gedigte wat as 't ware deur die vrou se liggaam tot stand kom of waarin vroulike seksualiteit benut word in die skeppingsproses. Enkele van hierdie gedigte het reeds vroeër in die hoofstuk aan bod gekom (vergelyk "eerste teken van lewe" [p.39] uit *Mannin* waarin die vroulike liggaam swanger is met die "nog ongeskrewe, maar allergrootste vers" [r.24], asook "weer eens" [p.14] en "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" [p.41] uit *Lady Anne*

waarin die skryfdaad onderskeidelik in terme van masturbasie en die implisiete seksuele verhouding tussen twee vroue beskryf word). In die bundel *Gedigte 1989-1995* is daar veral twee gedigte waarin die skeppingspotensiaal van die vroulike liggaam uitdrukking kry en dit is opvallend dat hierdie tekste by uitstek ook in die teken staan van die vrou se bevryding van patriargale mag. Beide gedigte, naamlik "man ek lus 'n twakkie" (p.49) en "ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster" (p.66) word deur Visagie (1999) bespreek in sy artikel "Subjektiviteit en vroulike liggaamlikheid in enkele tekste van Riana Scheepers en Antjie Krog" en sal ook hier onder oë geneem word soos van toepassing, met die fokus egter op eersgenoemde gedig wat in minder detail deur Visagie bespreek word as laasgenoemde, waaraan hy 'n groot deel van sy artikel afstaan.

By sy ondersoek na vroulike liggaamlikheid en die falliese diskoers in Krog se *Gedigte 1989-1995* besin Visagie (1999:114) ten aanvang eers oor die talle verwysings in hierdie bundel na die penis (wat trouens ook in haar ander bundels voorkom). Hy wys daarop dat die vroulike subjek soms die penis vir haarself wil toe-eien. Hy sonder, onder andere, twee homoërotiese gedigte in hierdie bundel uit, naamlik "die hokkieproewe duur die glansende dag lank" (p.62) en "jou tiete twee massiewe sampioene" (p.64). Daarin sê die vroulike subjek onderskeidelik: "o waar sal my gulp vandaan kom?" (r.10) en "wens ek het, nee jy het, nee ek / wens ek iemand hier, het piel!" (r.9-10). Ook die gedig "dis middernag en piouter" (p.24) uit *Lady Anne* word voor die gees geroep, waarin die vroulike subjek te kenne gee dat sy begeer "penis te groei" (r.12) om die man "tussen tinkoel boude [...] te náél" (r.14), asook "Hierarchy (*Marlene Dumas, 1991*)" uit *Kleur kom nooit alleen nie* waarin die vrou in die slotreëls proklameer: "ek's nie 'n oorgawe-vrou nie – tot die sinne toe / verruk, is ek vrou van wortelskiet". Visagie (1999:114) suggereer dat die vrou se versugting na die penis in die twee homoërotiese gedigte moontlik verband hou met "die basies heteroseksuele vrou se onvermoë om haar homoseksuele begeerte te ervaar in afsondering van haar vertroude heteroseksuele verlange na die bevrediging wat die penis bied". Dat die vroulike subjek die penis vir haarself toe-eien, kan ook beskou word as 'n manier waarop sy die oorfloed, meervoudigheid en volkomenheid van haar subjektiviteit, soos wat dit byvoorbeeld ook in Cixous se werk figureer, tot uitdrukking probeer bring. Cixous (1986b:254) maak melding van vroue se "other bisexuality" wat ruimte laat vir veelvuldige en vervloeiende dimensies van subjektiviteit en seksualiteit. Sy (1986b:262) skryf oor die wyse waarop die penis in haar tekste figureer:

Besides, isn't it evident that the penis gets around in my texts, that I give it a place and appeal? Of course I do. I want all. I want all of me with all of him. [...] I want all of us. [...] I don't want a penis to decorate my body with. But I do desire the other for the other, whole and entire, male or female; because living means wanting everything that is, everything that lives, and wanting it alive. Castration? Let others toy with it. What's a desire originating from a lack? A pretty meager desire.

Uit bogenoemde aanhaling blyk dit duidelik dat die differensiedenke wat deur die Franse feministe en in die werk van Krog uitdrukking kry, iets anders is as die verskil wat in die binêre opposisie man/vrou opgesluit lê. Die vroulike subjek bring as 't ware die *différence* in haarself na vore en ervaar haar vrouwees as totaliteit en oorfloed, eerder as leemte, soos wat die psigoanalise van Freud dit wil hê. Ook Bezuidenhout (2005:71) beklemtoon die "multidimensionaliteit en geskakeerdheid [van die] totale vrou-beeld" wat in Krog se gedigte gestalte kry. Sy beskryf Krog, beide as digter en in terme van die sprekers wat sy aan die woord stel, as "iemand wat die kreatiewe moontlikhede van haar meervoudige identiteit optimaal eksploiteer" (Bezuidenhout 2005:71).

Visagie (1999:114) wys voorts op daardie gedigte in die bundel waarin die manlike liggaam besing word vir die genot wat dit die vroulike spreker bied. In dié gedigte word die vroulike subjek se eie vermoë tot seksuele genieting ewe sterk beklemtoon en gaan sy in "ek kom agter dat ek mans begin bekyk" (p.48) so ver as om te beweer dat sy in niks anders van die man, nie "sy breins en sieletjie" (r.4) belangstel nie, dat sy "nie eers met mans [sou] gepraat het / as dit nie toefallus was" (r.7-8) nie. Dit gaan dus dikwels in hierdie soort gedigte nie om die verheerliking van die penis ten koste van vroulike seksualiteit wat in vergelyking daarmee as minderwaardig beskou word nie, maar eerder om 'n soort erkentlikheid teenoor die manlike geslagsorgaan ter wille van vroulike seksuele genieting.

In verskeie gedigte word die penis ook "die metonimiese teken van patriargale mag" (Visagie 1999:114). Die vroulike subjek in *Gedigte 1989-1995* verset haar reeds ten aanvang van die bundel teen die "peule van mag" (r.9) en verwys minagtend na "die generale en brigadiere en ministere / en hoofmangenerale [wat] sit en piele vleg" (r.10-11). Visagie (1999:114) wys daarop dat die falliese soms die vrou se vryheid bedreig, veral wat haar beleving van haar vroulike seksualiteit betref. In "man ek lus 'n twakkie" word 'n vroulike spreker aan die woord gestel wat, volgens Visagie (1999:115), "die verhaal van haar seksuele geskiedenis"

vertel, hoewel dit eintlik meer lyk na 'n relaas oor die geskiedenis van haar man se penis wat sy aanvanklik as die vergestaltung van haar man se mag oor haar beskou het: In strofe 3 en 4 vertel sy:

ek dink aan sy j arre se katterjak
nag hoor, vir fokken nag lekker gepis of te not
deur pregnancies babies abortions
mind you selfs al het ek my siek
van alle kante vriet daai lem
daai balsak sis mis so soos hy optrek
tot dit klinkhardse knaters is

kan ek jou 'n ding vertel? so 'n voel
doen m eer as katterjak
h y sê hoe generous die mood is
h y sê wie gebliksem moet word
staat hy op is dit buk of oopmaak

Uit die strofes hierbo word dit duidelik dat die vroulike spreker haar na haar man se wil moes skik, nie net wat sy seksuele eise betref nie, maar ook andersins – sy was uitgelewer aan sy buie (vergelyk "h y sê hoe generous die mood is") en hoewel daar nie eksplisiet gesê word dat sy deur haar man aangerand is nie, word dit wel gesuggereer (vergelyk "h y sê wie gebliksem moet word"). Dit blyk verder duidelik dat haar liggaam (wat in hierdie gedig ook eksplisiet die liggaam van die moeder is) van alle mag ontnem is deur haar man wat, ten tye van haar swangerskappe, die geboortes van haar kinders en aborsies aanspraak daarop gemaak het. In die besonder beklemtoon sy die feit dat hy selfs wanneer sy gemenstrueer het (vergelyk "selfs al het ek my siek") aangedring het op seksuele omgang met haar. Dat sy hierdie feit uitlig, suggereer moontlik dat sy self seksuele omgang tydens menstruasie as 'n taboe beskou of dat dit as sodanig beskou word deur die gemeenskap waarvan sy deel is (die taalgebruik suggereer dat die vrou waarskynlik 'n bruin persoon van die Kaap is) en moontlik herleibaar is na die Ou Testamentiese siening van die vrou as onrein wanneer sy menstrueer. Binne die Krog-oeuvre word menstruasie egter dikwels in 'n positiewe lig beskou as die merker van vroulike kreatiwiteit (vergelyk byvoorbeeld die insluiting van 'n ovulasiekaart in *Lady Anne*) en dien dit ook om die spesifisiteit van die vroulike ervaring te beklemtoon (vergelyk weer die toiletgedig [p.14-15] uit *Gedigte 1989-1995* wat hierbo bespreek is). In *The red tent* (1997) van Anita Diamond word die tyd van onreinheid (waarvan daar in die Ou Testament sprake is) herskryf as 'n tyd van afsondering waartydens vroue mekaar versorg en gekoester het, en die samesyn van verskillende generasies vroue 'n byna magiese karakter aanneem. In "man ek lus 'n twakkie" sou die suggestie kon wees dat die vrou nie net gestroop is van haar

menswaardigheid nie, maar dat sy die mag(iese) van haar vroulike liggaamlikheid moes prysgee ter wille van haar man (se penis). Sy gee dan ook emfaties te kenne dat "als, hoor jy my, als fokken draai om die maintenance van piel" (r.27), 'n stelling wat ten nouste aansluit by Moi (1994:100) se siening dat "all human culture and all life in society is dominated by [...] the phallus". Dit is betekenisvol dat die fallus verteenwoordigend is van die Wet van die Vader (Lacan se "Law of the Father") wat bepaal dat die begeerte na die imaginêre eenheid met die moeder onderdruk moet word. Deurdat die vrou in die Krog-gedig haar in 'n seksueel onderdanige posisie teenoor haar man bevind het, is die subversiewe potensiaal haar ontnem wat, volgens die Franse feministe, geleë is in haar vroulike liggaamlikheid, asook in die eenheid met haar moeder.

Soos die verhaal in die gedig ontvou, kom dit egter aan die lig dat die man met verloop van tyd impotent geraak het (vergelyk reël 32-33: "en nou? / my god nou wíl daai voël nie"). Dit word verder duidelik dat die vrou haarself beskou as die oorsaak vir haar man se impotensie op grond van wat haar ma vir haar vertel, naamlik dat dit al vir generasies die geval is dat "ons maens en oumaens en anties hulle mans so kapater" (r.51). Die oomblik van die man se seksuele ontmagtiging, dui ook die moment van die vrou se bevryding aan in dié opsig dat sy haar nie meer na die man se "mood" (r.21) hoef te skik nie (vergelyk "dan vat ons stront van niks" [r.55]). Dit is betekenisvol dat dit juis haar ma is wat haar tot dié insig bring en dat daar sprake is van die uitspel van 'n vroulike genealogie in die verwysing na "maens en oumaens en anties" (r.51) wat, soos sy, bevry is van die mag van die penis, aangesien die erkenning en (be)s krywing van vroulike genealogieë, soos reeds vroeër aangetoon, een van die strategieë is wat Irigaray aan die hand doen vir die konstruksie van subversiewe vroulike subjektiwiteit (vergelyk weer Braidotti 1991:262). Bezuidenhout (2005:82) wys daarop dat die lae taalregister nie net bydra tot die ontwrigting van "die konvensionele opstelling van vroue as sagsinnige en onderdanige eggenotes wat hul mans respekteer" nie, maar ook die leser op berekende wyse skok aangesien dit nie strook met "die verwagtingspatroon van die waarskynlike leser ten opsigte van poëtiese taal" nie. Soos in talle ander Krog-gedigte word die patriargale simboliese orde uitgedaag deur die "onbehoorlike" taalgebruik in die gedig wat hier die tematiese gegewe van ondermynende vroulikheid versterk.

Anders as die man wat sy magspesie uitleef deur die seksuele dominerings van sy vrou, beleef die vrou in die slotstrofe haar vryheid nie soseer in terme van die nuutverworwe magspesie waarin sy haar teenoor haar man bevind nie, maar eerder in die toe-eiening van haar vroulike liggaamlikheid:

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

Dit is opvallend dat die vroulike subjek, in teenstelling met die man wat sy seksualiteit bloot in terme van 'n enkele geslagsorgaan, sy penis ervaar, haar seksualiteit as meervoudig beleef. Soos Irigaray (1985e:28) wat in "This Sex which is not One" letterlik die vrou se erogene sones lys ten einde die pluraliteit van vroulike seksualiteit aan te dui, besing die spreker in die Krog-gedig haar hele lyf, haar borste en vagina. Ook die feit dat haar "nuwe seksuele outonomie beskryf word in terme van klank, woord en musiek (vergelyk "kraak", "chát", en "in tune")" (Visagie 1999:115) wat sy deur haar liggaam voortbring, sluit ten nouste aan by die werk van die Franse feministe. Cixous (1986b:251) skryf oor die vroulike stem wat hoorbaar word in en deur die vroulike liggaam: "[S]he physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body". Moi (1994:114) wys daarop dat hierdie stem in Cixous se werk altyd herleibaar is na die Stem van die Moeder ("Voice of the "Mother) wat die fantasieë van die pre-Oedipale baba oorheers. Sy (1994:114) skryf:

The voice in each woman [...] is not only her own, but springs forth from the deepest layers of the psyche: her own speech becomes the echo of the primeval *song* she once heard.

Die frase "my koekoesnaai chát nou" (r.60) herinner aan die titel van Irigaray se essay "When Our Lips Speak Together" (1985h) waarin sy 'n liefdesverhouding beskryf maar tot elke prys die subjek-objekrelasie probeer vermy waarin vroue hulle in die simboliese orde bevind. Die beskrywings van die verhouding roep egter telkens ook die beskrywing van die vroulike geslag in "This Sex which is not One" voor die gees en suggereer 'n veelheid van betekenismoontlikhede, onder andere dat dit in "When Our Lips Speak Together" ook om die vroulike subjek se viering van haar eie vroulike seksualiteit en subjektiwiteit gaan (vergelyk "When you say I love you – staying right here, close to you, close to me – you're saying I love myself" [Irigaray 1985h:206] en "I'm touching you, that's quite enough to let me know that you are my body" [Irigaray 1985h:208]). Visagie (1999:115) merk tereg op dat die vroulike liggaam in die gedig ten slotte 'n eie stem kry (soos ook die geval is in "ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster" waarin die vroulike spreker te kenne gee dat haar "tiete 'n

koperklepgeluid [sing]" [r.10]). In beide die gedigte is daar inderdaad sprake van 'n "vrygevogte" (Kannemeyer 1998:170) vrou wat haar nuutgevonde subversiewe vroulike subjektiwiteit deur haar liggaam beteken.

Daar sou beweer kon word dat die vroulike subjek in Krog se oeuve wel 'n emansiepasiëproses deurloop het sedert die verskyning van haar debuutbundel. Hoewel sy reeds vroeg in haar oeuve die rolle wat aan haar toegesê is deur 'n patriargale samelewing, naamlik dié van dogter, huweliksmaat en moeder bevraagteken, is dit eers in haar jongste twee bundels dat sy haar in meer as een opsig losmaak van die Wet van die Vader. Naas die feit dat sy haar vroulike liggaamlikheid en seksualiteit in hierdie bundels met groter oorgawe (be)skryf as ooit tevore, ook buite die konteks van die "veilige" milieu van die huweliksverhouding (selfs ook "in verse waarin die seksuele begeerte van vroue vir vroue uitgebeeld word" [Viljoen 1996c:8] en wat nie binne die bestek van dié studie aangespreek is nie), maak sy haar ook los van die voorskrifte van haar literêre voorvaders, van wie D.J. Opperman sekerlik die grootste invloed op haar werk gehad het. Ten spyte van die positiewe effek wat sy mentorskap op haar poësie gehad het, is sy ook sporadies daarvan beskuldig "dat sy nie van Opperman kan loskom nie" (Gouws 1998:551).

Dit is by uitstek in haar taalhantering, veral in haar jongste bundels, dat Krog afstand doen van enige streng voorskrifte en die Wet van dié literêre Vader(s) ondermyn. Ten slotte sou daar beweer kon word dat die omverwerping van patriargale konvensies 'n implisiete nabyheid aan die moeder suggereer. Hoewel die moeder nie soseer as personasie in Krog se latere werk materialiseer nie, is sy wel aanwesig in die talle ander vrouefigure met wie die vroulike subjek in gesprek tree, bly sy in die vroulike subjek se eie vroulike liggaam sigbaar en is sy in Krog se tekste 'n stem wat toenemend hoorbaar word in die digter se ontginning van haar eie vroulike (liggaams)taal.

HOOFSTUK 6

Samevatting

Die ondersoek na die konstruksie van die vroulike subjek in die oeuvres van Sheila Cussons, Ina Rousseau, Wilma Stockenström en Antjie Krog het tot interessante insigte en, in sommige gevalle, selfs verrassende ontdekkings gelei. Die "tegendraadse" leesstrategie wat gevolg is, het 'n pluraliteit van betekenismoontlikhede ontsluit wat daartoe aanleiding gegee het dat daar dikwels van bestaande gedig-interpretasies afgewyk is. Ook die fokus op die moeder-dogterverhouding soos wat dit binne die konteks van die Franse feminisme gestalte kry, het die gedig-analises gerig en bepaalde sake op die voorgrond geplaas, terwyl ander binne die spesifieke konteks minder prominensie geniet het.

In die poësie van Cussons het die klem geval op haar innoverende taalhantering en die prominente rol wat die onbewuste speel in die totstandkoming van haar poësie (vergelyk "Tale" en "Kaartloos Kelties"). Die Wet van die Vader word ondermyn deurdat die vroulike subjek in die geselekteerde gedigte 'n positiewe houding inneem teenoor die semiotiese fase van eenheid met die moeder se liggaam, vroulike *jouissance* tot uitdrukking bring en sodoende getransformeer word tot revolusionêre subjek. Naas Cussons se taalhantering, wat ooreenkomste toon met die Franse feministe se *écriture féminine*, is dit die wyse waarop sprokies en mites in haar werk beslag kry, en soms selfs met die Christelik religieuse vermeng word, wat raakpunte met veral Cixous se subversiewe skryfpraktyk toon (vergelyk die geselekteerde kombuisgedigte, sowel as "Aanskouing"). Die vroulike subjektiwiteit wat op hierdie wyse gekonstrueer word, ondergraaf op subtiële wyse die tradisionele patriargale diskoers.

Een van die mees verrassende ontdekkings van hierdie studie is die wyse waarop die vroulike subjek in Rousseau se oeuvre in verhouding tot "moeder natuur" gekonstrueer word. Anders as wat deur sommige literatore beweer word, is daar nie in die werk van Rousseau 'n volgehoue poging om "moeder natuur" ten alle koste te oorwin of te bowe te kom nie. Uit gedigte soos "Korsmos 2", "Die laer" en "Vrou voor 'n hakkebord" blyk daar 'n bewussyn van die patriargale strukture waarbinne die vroulike subjek gevange is. Soms is daar 'n hunkering by die vrou na "moeder natuur" en word die subversiewe potensiaal van die moeder (natuur)-dogterverhouding oënskynlik erken. In die gedigte waarin man, vrou en "moeder natuur" figureer, slaag die vrou egter nie daarin om haarself te bevry van die beperkinge wat 'n manlik

gedomineerde bestel haar oplê nie, deels waarskynlik omdat sy telkens aanskou hoe "moeder natuur" self deur die man ontmagtig en ingeperk word. Anders as in daardie gedigte waar die man figureer en as 't ware die Wet van die Vader verteenwoordig wat die eenheid tussen moeder (natuur) en dogter verbreek, is daar gedigte waarin die man nie sentraal staan nie en die vroulike subjek haar in 'n delikate en komplekse verhouding tot "moeder natuur" bevind. Hoewel sy nie blindelings met die stereotipe beeld van "moeder natuur" assosieer nie, misken sy ook nie haar verbondenheid aan "moeder natuur" en die aarde nie (vergelyk "Die huisvrou" en "Die hospita"). Dit is juis in die komplekse verhouding met "moeder natuur" dat die subversiewe potensiaal van die vroulike subjek ontsluit word. Hoewel die patriargale orde nie eksplisiet in die Rousseau-oeuvre omvergewerp word nie, word dit in gedigte soos "Jan" en "Kallus" wel ontmasker en ontluister.

In die werk van Stockenström is dit die afwykende vroulike gestaltes wat die vroulike subjek in die geselekteerde gedigte aanneem, wat beskou sou kon word as verteenwoordigend van subversiewe vroulike subjektiwiteit. Deurdat die vroulike spreker haarself as grotesk en selfs monsteraagtig voorhou, belig sy as 't ware haar andersheid as vrou binne die konteks van die patriargale bestel. Terwyl die vroulike subjek in gedigte soos "Dwaas met bril" en "Gesertifiseer" 'n eksplisiete keuse uitoefen teen "normaliteit" (of die voldoening aan gestelde norme) en die waardes van die patriargale simboliese orde uitdaag, voel sy in die gedig "Proefmens" juis as gevolg van haar andersheid uitgelewer en magteloos binne die manlik gedomineerde samelewing. 'n Bewussyn van die kompleksiteit verbonde aan die vroulike kondisie blyk ook uit die gedig oor die termietwyfie, sowel as "Ek en aas". In beide gedigte word eenduidigheid van betekenis soos deur die simboliese orde vereis, teengewerk, onder meer, deur 'n teruggryp na die verbode terrein van die moeder se liggaam. In die eersgenoemde gedig beleef die vroulike subjek haar (moederlike) liggaam in terme van teenstrydighede wat daartoe aanleiding gee dat die eenduidige representasie daarvan haas onmoontlik is. In "Ek en aas" vier sy haar vroulike liggaamlikheid (wat afwyk van die stereotipe voorstellings van die vroulike liggaam soos dit in die patriargale samelewing aangetref word), maar bly sy steeds bewus van die bedreiging wat die manlik gedomineerde bestel vir haar inhou. Hoewel die konflikterende aard van die strewe na ondermynende vroulikheid, soos gesetel in semiotiese eenheid met die moeder se liggaam duidelik uit die geselekteerde gedigte blyk, sou daar tog beweer kon word dat die afwykende vroulike gestaltes wat die sprekende subjek in die gedigte aanneem die patriargale simboliese orde destabiliseer.

Antjie Krog se oewre bied 'n rykdom van poësie wat as 't ware deur die vroulike liggaam tot stand kom. Dit is dan ook nie verbasend dat die vroulike subjek in die geselekteerde gedigte in meer as een opsig beskryf kan word in terme van die subversiewe vroulike subjektiwiteit wat die Franse feministe in hul werk visualiseer nie. Die vroulike subjek in die Krog-oewre tree ook eksplisiet in gesprek met die moeder: as jong meisie artikuleer sy in "Ma" haar verhouding met die biologiese moeder, terwyl sy in haar latere gedigte as volwasse vrou die dinamiese verhouding met haar biologiese grootmoeder, literêre voormoeders of 'n "historiese" moeder ontgin wat as 't ware die plek van die moeder inneem (vergelyk in dié verband "Familieresep?", "weer eens" en "'I think I am the first' – Lady Anne op Tafelberg" onderskeidelik). Die moeder-dogterverhouding wat op hierdie wyse geartikuleer word, is nooit eenduidig en ongekompliseerd nie. Soos veral in die werk van Irigaray is daar sprake van 'n volgehoue moeder-dogterverstrengeling – dit is nie moederhaat wat die voorvereiste vir die totstandkoming van volwasse vroulike subjektiwiteit is nie, maar eerder 'n volgehoue intersubjektiewe verhouding met die (plek van die) moeder, met al die kompleksiteite inbegrepe wat sodanige verhouding impliseer. Die vroulike subjek neem ook self die plek van die moeder in (vergelyk "Eerste teken van lewe" en "geboorte"). Wanneer sy die moeder se liggaam (be)skrif, is dit enersyds haar eie liggaam wat in taal tot uitdrukking gebring word; andersyds is dit die liggaam van die moeder as terrein vir die subversie van die patriargale orde wat toenemend in Krog se tekstuele praktyk geïmpliseer word (vergelyk veral die gedigte uit *Gedigte 1989-1995* en *Kleur kom nooit alleen nie* waarin vroulike liggaamlikheid en seksualiteit voorop staan en Krog haar finaal losmaak van die streng literêre konvensies van die poësie). Hoewel die moeder nie soseer as personasie in Krog se latere werk figureer nie, is sy aanwesig in die talle ander vrouefigure met wie die vroulike subjek in gesprek tree, bly sy sigbaar in die vroulike subjek se eie vroulike liggaam en sou die digter se ontginning van haar eie (liggaams)taal herlei kon word na die domein van semiotiese nabyheid aan die moeder se liggaam.

Oor die konstruksie van die vroulike subjek in die poësie van Afrikaanse vrouedigters sedert 1970 kan daar nie tot 'n eenduidige gevolgtrekking gekom word nie. In elk van die vier oewres wat vir die doel van hierdie studie geselekteer is, tree die vroulike subjek op unieke wyse, hetsy implisiet of eksplisiet, in gesprek met die (plek van die) moeder. Die aard van die moeder-dogterverhouding wissel egter nie net van oewre tot oewre nie, maar varieer ook binne die konteks van 'n enkele oewre. Die vroulike subjek gee haar soms gelate oor aan die manlike bestel wat haar objektiveer en ontmagtig, terwyl sy in ander gedigte bewus is van die strukture van die patriargale orde waarbinne sy ingeperk word, maar haar nie eksplisiet

daarteen verset nie. In sekere gedigte word subversiewe vroulikheid tot uitdrukking gebring deur 'n tekstuele praktyk van nabyheid aan die moeder se liggaam waardeur die simboliese orde gedestabiliseer word en in ander is daar sprake van 'n revolusionêre subversiewe vroulike subjek wat haar vroulike liggaamlikheid vier en haar eksplisiet verset teen die Wet van die Vader. Hoewel die vroulike subjek dus nie gereduseer kan word tot eenduidigheid nie sou daar geargumenteer kon word dat die ondermyning van die patriargale orde juis geleë is in die onstabiele, wisselende aard van die moeder-dogterverhouding in die geselekteerde oevres en die meervoudige, gedifferensieerde vroulike subjek wat daardeur gekonstrueer word. Ten slotte sou daar beweer kon word dat daar nie "'n oorwegend konserwatiewe siening van vrouwees" (Marais 1988:42) gehuldig word in die poësie van die geselekteerde Afrikaanse vrouedigters nie – die afleiding wat gemaak sou kon word, is dat die vroulike subjek wat sedert die jare sewentig in die poësie van Afrikaanse vrouedigters ontwikkel het, nie gebonde is aan die tradisionele patriargale denkstrukture nie, maar die patriargale orde destabiliseer en subverteer deur die bewuste of selfs onbewuste toe-eiening van dit wat binne die Franse feminisme tot revolusionêre gegewe omskep is, naamlik die moeder-dogterverhouding.

Bronnelys

Afrikaanse kinderensiklopedie Deel X. 1955. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Andermahr, Sonya, Terry Lovell en Carol Wolkowitz. 1997. *A Concise Glossary of Feminist Theory*. New York: Arnold.

Andersen, Hans Christian. 1971 (1968). *Die mooiste sprokies van Andersen*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Apel, Willi. 1951. *Harvard Dictionary of Music*. London: Routledge & Kegan Paul.

Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bakhtin, M.M./Voloshinov, V.N. 1994 (1929). Marxism and the Philosophy of Language. In: Morris, Pam. *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. London: Edward Arnold, 26-37.

Benjamin, Jessica. 1986. A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space. In: De Lauretis, Teresa (red.). *Feminist Studies / Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 78-101.

Beukes, M.P. 1993. *Ginogenese as diskoers van mag – gestalting van die nuwe vrou in tekste van Krog, Van der Vyver en Goosen*. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif. Mbabatho: Universiteit van Bophuthatswana.

Bezuidenhout, S.M. 2005. *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse Taalgebiede*. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

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

Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.

Braidotti, Rosi. 1993. In the Footsteps of Anna and Dora: Feminism and Psychoanalysis. In: Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik (reds.). *Women's Studies and Culture*. London: Zed Books, 162-178.

Braidotti, Rosi. 1994. Theories of Gender; or, "Language Is a Virus". In: Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 258-280.

Branch, Margo en George. 1995 (1981). *The Living Shores of Southern Africa*. Kaapstad: Struik.

Bredell, Marion. 1979. *Ironie in die poësie van Wilma Stockenström*. Ongepubliseerde M.A.-thesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Brewer's Dictionary of Phrase and Fable. 1970 (1952). London: Cassel.

Brink, André P. 1979. Dít is weelde, dít is oordaad! *Rapport*, 5 Junie: 16.

Brink, André P. 1983. Nuwe Cussons-bundel opnuut 'n voorreg. *Rapport*, 19 Augustus: 34.

Brink, André P. 1984a. Nuwe Stockenström is 'n poësiehoogtepunt. *Rapport*, 22 April: 14.

Brink, André P. 1984b. Vernuf en vaalheid in nuwe Cussons. *Rapport*, 5 Augustus: 16.

Brink, André P. 1989. Antjie Krog se *Lady Anne*: 'n roman van 'n bundel. *Vrye Weekblad*, 18 Augustus: 13.

Brink, André P. (red.). 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.

Brügmann, Margret. 1982. De verbinding tussen de moeder en de zee. De originele ontdekkingen van Julia Kristeva. *De groene Amsterdammer*, 17 Februarie: 18.

Buikema, Rosemarie L. 1995. *De loden Venus. Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochters*. Kampen: Kok Agora.

Bulhof, Ilse N. 1986. Luce Irigaray. Vrouwen weten dat de waarheid niet bestaat. In: Schavemaker, Cor en Harry Willemsen. *Over het weten van de mens*. Brussel: Samsom Uitgeverij, 172-183.

Burke, Carolyn. 1990 (1985). Rethinking the Maternal. In: Eisenstein, Hester en Alice Jardine (reds.). *The Future of Difference*. New Brunswick en London: Rutgers University Press, 107-121.

Bybel in Afrikaans, Die. 1954 (1933). Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Cardinal, Marie. 1975. *The Words to Say It: An Autobiographical Novel*. London: Women's Press.

Chambers English Dictionary. 1988. Edinburgh: W & R Chambers & Cambridge University Press.

Charney, Maurice. 1990 (1981). *Sexual Fiction*. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing Company.

Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: California University Press.

Cirlot, J.E. 1971 (1962). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge en Kegan Paul.

Cixous, Hélène. 1974. The Character of "Character". *New Literary History* 5 (2): 383-402.

Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon en Annie Leclerc. 1977. *La Venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Cixous, Hélène. 1981. Castration or Decapitation? *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7 (1): 41-55.

Cixous, Hélène. 1986a. *Inside*. New York: Schocken Books.

Cixous, Hélène. 1986b (1980). The Laugh of the Medusa. In: Marks, Elaine en Isabelle de Courtivron (reds.). *New French Feminisms*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 245-264.

Cixous, Hélène en Catherine Clément. 1986c. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cixous, Hélène. 1986d (1980). Sorties. In: Marks, Elaine en Isabelle de Courtivron (reds.) *New French Feminisms*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 90-98.

Cixous, Hélène. 1990 (1989). Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: Belsey, Catherine en Jane Moore (reds.). *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan, 101-116.

- Cixous, Hélène. 1994. Preface. In: Sellers, Susan (red.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, xv-xxiii.
- Cloete, T.T. 1971. Nuwe digbundels. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 11 (3): 204-245.
- Cloete, T.T. 1973. Nuwe digbundels. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 13 (4): 366-370.
- Cloete, T.T. 1976. Nuwe digbundels. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 16 (2): 86-99.
- Cloete, T.T.. 1980. Ina Rousseau. In: *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Cloete, T.T. (red.). Goodwood: Nasou, 136-147.
- Cloete, T.T. 1981 (1980). *Angelliera*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T. 1986. *Idiolek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T. 1988. Besinning oor Hugenate. *Die Volksblad*, 10 September: 15.
- Cloete, T.T. 1989. *Driepas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T. 1990a. Cussons se beskoulikheid. *Die Volksblad*, 18 Augustus: 15.
- Cloete, T.T. 1990b. Rousseau se poësie steeds uitstekend. *Beeld*, 15 Januarie: 10.
- Cloete, T.T. 1992. *Met die aarde praat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T. 1999. Wilma Stockenström (1933-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik, 607-620.
- Coetzee, A.J. 1972. Vyf poësie debute: 1970. *Standpunte* 25 (4): 40-54.
- Conley, Verena Andermatt. 1991. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. London: University of Nebraska Press.
- Conradie, Pieter. 1989. 'n Hele land ontbloot. Krog-bundel se vroulike verset tref. *Rapport*, 13 Augustus: 18.
- Conradie, Pieter. 1994. Estetiese eiendomsbeperk: die politiek van die liggaam. *Stilet* 5 (1): 69-83.
- Conradie, Pieter. 1996. *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-tekste*. Goodwood: Pieter Conradie.

- Costantino, Maria. 1994. *Munch*. Leicester: Magna Books.
- Coulacoglou, Carina. (s.a.). A Study on the Association Between Fairy Tales and the Unconscious. Afgelaai op 24 Maart 2005 by <http://www.psychomedia.it/pm/culture/liter/carina.htm>.
- Crous, M.L. 1990. *Feminisme en lees: Joan Hambidge se Die anatomie van melancholie en Antjie Krog se Lady Anne*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Crous, M.L. 2002. *Die diskoers van Antjie Krog se Lady Anne (1989)*. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Cussons, Sheila. 1970. *Plektrum*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1978. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1979a. *Die skitterende wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1979b. *Die sagte sprong*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1980. *Die somerjood*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1981. *Die woedende brood*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1982. *Omtoorvuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1983. *Verwikkelde lyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1984. *Membraan*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1988. *Die heilige modder*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1990. *Die knetterende woord*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1997. *'n Engel deur my kop*. Kaapstad: Tafelberg.
- Davie, Lucille. 2002. Sarah Baartman, at Rest at Last. Afgelaai op 18 Maart 2005 by http://www.southafrica.info/ess_ifo/sa_glance/history/saartjie.htm.
- Davis, Natalie Zemon. 1999. Women on Top. In: Hutson, Lorna. *Feminism and Renaissance Studies*. Oxford: Oxford University Press, 156-185.

- De Beauvoir, Simone. 1957 (1949). *The Second Sex*. New York: Alfred A. Knopf.
- De Costa, Denise. 1989. *Sprekende stiltes: een postmoderne lezing van het vrouwelijk schrift: Irigaray, Kristeva, Lyotard*. Kampen: Kok Agora.
- De Kock, Leon. 2000. Voices of the Earth. *Mail & Guardian*, 17-23 November: 9.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Saussure, F. 1983 (1972). *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- De Villiers, D.W. 1984. Sheila Cussons se *Membraan* 'n passievolle gesprek. *Die Burger*, 26 Julie: 19.
- De Vries, Ad. 1984 (1976). *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Diamond, Anita. 1997. *The Red Tent*. New York: St Martin's Press.
- Duncan, Nancy. 1996. Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces. In: Duncan, Nancy (red.). *Bodyspace. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. London en New York: Routledge, 127-145.
- Eagleton, Mary. 1996. *Working with Feminist Criticism*. Oxford: Blackwell.
- Ester, H. 1980. Leed en genade in de poëzie van Sheila Cussons. *Zuid-Afrika*, 30 April: 57.
- Eybers, Elisabeth. 1939. *Die stil avontuur*. Pretoria: Van Schaik.
- Eybers, Elisabeth. 1962. *Balans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eybers, Elisabeth. 1977. *Einder*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ferber, Michael. 2001 (1999). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Firestone, Shulamith. 1970. *The Dialectic of Sex*. New York: William Morrow.

- Foster, P.H. 1987. *Die dier as teken in Wilma Stockenström se Monsterverse*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Foster, Ronel en Louise Viljoen (reds.). 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- French, Marilyn. 1989. *Beyond Power: on Women, Men and Morals*. London: Abacus.
- Freud, Sigmund. 1931a. Female Sexuality. In: Freud, Sigmund. *Standard Edition of the Complete Psychological Works XXI*. London: Hogarth, 223-243.
- Freud, Sigmund. 1931b. Medusa's Head. In: Freud, Sigmund. *Standard Edition of the Complete Psychological Works XVIII*. London: Hogarth, 273-274.
- Freud, Sigmund. 1933. Lecture 33. Femininity. In: Freud, Sigmund. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Middlesex: Penguin Books, 145-169.
- Friday, Nancy. 1977. *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity*. New York: Dell Publishing.
- Friedan, Betty. 1963. *The Feminine Mystique*. New York: Norton.
- Gallop, Jane en Carolyn Burke. 1990 (1985). Psychoanalysis and Feminism in France. In: Eisenstein, Hester en Alice Jardine. (reds.). *The Future of Difference*. New Brunswick en London: Rutgers University Press, 106-121.
- Gilbert, Sandra M. en Susan Gubar. 2000 (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gilfillan, F.R. 1981. Blymoedige belewenis. *Die Vaderland*, 30 Julie: 33.
- Gilfillan, F.R. 1983. Sheila Cussons se *Verwikkelde lyn 'n ontploffende sterrereën*. *Die Burger*, 5 Mei: 20.
- Gilfillan, Rouston. 1984. *Geel grammofoon*. Kaapstad: Tafelberg.
- Gilman, Sander L. 1985. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gouws, Tom. 1989. Krog se *Lady Anne* gelyke van *Tristia*. *Insig*, 31 Oktober: 43.

- Gouws, Tom. 1990. As die tjalie só argloos, listig sak ... *Insig*, 31 Oktober: 44.
- Gouws, Tom. 1994. Oor die onmag van taal. *Beeld*, 28 November: 10.
- Gouws, Tom. 1996. Digter versin verlore tuin weer 'n paradys. *Beeld*, 19 Februarie: 8.
- Gouws, Tom. 1998. Antjie Krog (1952-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. Pretoria: J.L. van Schaik, 550-563.
- Greer, Germaine. 1972 (1970). *The Female Eunuch*. New York: McGraw-Hill.
- Grote Winkler Prins Encyclopedie in 25 Delen*. 1975 (1966). Amsterdam: Elsevier.
- Grové, A.P. 1958. Ina Rousseau. Die verlate tuin. In: Grové, A.P. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad, Bloemfontein en Johannesburg: Nasionale Boekhandel, 101-103.
- Grové, A.P. 1980. Cussons 'n visuele digteres. *Die Oosterlig*, 10 September: 4.
- Grové, A.P. 1990. Ontdekkende taalspel. Religieuse besinning 'n deurlopende tema in Cussons se jongste bundel. *Beeld*, 10 September: 12.
- Halsema, Annemie. 1993. *De stijl als wapen. Taal en sekse bij Luce Irigaray*. Ongepubliseerde referaat. Anna Maria van Schurman-vereniging.
- Hambidge, Joan. 1984. Skryfster het iets relevants om te sê. *Beeld*, 23 April: 4.
- Hambidge, Joan. 1988. Heengaanrefrein 'n totale verrassing. *Die Vaderland*, 19 September: 11.
- Hambidge, Joan. 1989. Belangwekkende digbundel. Antjie Krog se *Lady Anne* wys sy kán sonder Opperman werk. *Beeld*, 18 September: 10.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hirsh, Elizabeth en Gary A. Olson. 1995. "Je – Luce Irigaray": A Meeting with Luce Irigaray. *Hypatia* 10 (2): 93-114.
- Hopkins, John D. (s.a.). Subterranean Termite Identification and Biology. Afgelaai op 21 Maart 2005 by http://www.uaex.edu/Other_Areas/publications/HTML/FSA-7061.asp.

Horn, Peter. 1989. Positions. Men Talk Women Talk. *Pretexts* 1 (1): 64-72.

Humm, Maggie. 1994. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Insecula. Guide intégral du voyageur. (s.a.) Afgelaai op 18 Maart 2005 by <http://www.insecula.com/oeuvre/00013566.html>.

Irigaray, Luce. 1981a. And the One Doesn't Stir without the Other. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7 (1): 61-67.

Irigaray, Luce. 1981b. *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montreal: les éditions de la pleine lune.

Irigaray, Luce. 1982. *Ethique de la différence sexuelle (Ethiek van de hartstochten)*. Rotterdam: Erasmus Universiteit.

Irigaray, Luce. 1985a. Così Fan Tutti. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 86-105.

Irigaray, Luce. 1985b. The "Mechanics" of Fluids. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 106-118.

Irigaray, Luce. 1985c. The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 68-85.

Irigaray, Luce. 1985d. Psychoanalytic Theory: Another Look. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 34-67.

Irigaray, Luce. 1985e. Questions. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 119-169.

Irigaray, Luce. 1985f. *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press.

Irigaray, Luce. 1985g. This Sex which is not One. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 23-33.

Irigaray, Luce. 1985h. When Our Lips Speak Together. In: Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press, 205-218.

- Irigaray, Luce. 1993 (1991). Another "cause" - castration. In: Warhol, Robyn R. en Diane Price Herndl (reds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 404-412.
- Jacobs, M.E. 1992. *Die oeuvre van Ina Rousseau: stroming en struktuur*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Janeway, Elizabeth. 1971. *Man's World, Woman's Place: a Study in Social Mythology*. New York: Delta Books.
- Jansen, Ena. 1996a. Eko-gedigte wat ontroer. *Insig*, 31 Januarie: 27.
- Jansen, Ena. 1996b. Tot op die been. *Insig*, 30 Junie: 36.
- Johl, Johann. 1976. Afrikaanse poësie. *Standpunte* 29 (5): 55-56.
- Johl, Johann. 1979. Rousseau-oeuvre stewig aangevul. *Oggendblad*, 30 Mei: 3.
- Josselson, Ruthellen. 2004. The Hermeneutics of Faith and the Hermeneutics of Suspicion. *Narative Inquiry* 14 (1): 1-28.
- Jung, C.G. 1990 (1959). *The Collected Works of C.G. Jung. Volume 9 (1). The Archetypes and the Collective Unconscious*. London: Routledge.
- Kannemeyer, J.C. 1983a. Antjie Krog. In: Kannemeyer, J.C. (red.). *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria: Academica, 498-508.
- Kannemeyer, J.C. 1983b. Sheila Cussons. In: Kannemeyer, J.C. (red.). *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria: Academica, 196-209.
- Kannemeyer, J.C. 1983c. Wilma Stockenström. In: Kannemeyer, J.C. (red.). *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria: Academica, 508-525.
- Kannemeyer, J.C. 1988. Digtters ná die oorlog. In: Kannemeyer, J.C. (red.). *Die Afrikaanse Literatuur 1652-1987*. Pretoria en Kaapstad: Academica, 226-233.
- Kannemeyer, J.C. 1994. 'Lyfpoësie' opnuut beskikbaar. *Rapport*, 31 Julie: 34.
- Kannemeyer, J.C. 1998. *Op weg na 2000. Tien jaar Afrikaanse literatuur 1988-1997*. Kaapstad: Tafelberg.

Koppelman Cornillon, Susan (red.). 1972. *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green: BGSU Press.

Kristeva, Julia. 1980a. The Ethics of Linguistics. In: Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 23-35.

Kristeva, Julia. 1980b. Motherhood According to Giovanni Bellini. In: Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 237-270.

Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia. 1984 (1974). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia. 1986a (1980). Oscillation between Power and Denial. In: Marks, Elaine en Isabelle de Courtivron (reds.). *New French Feminisms*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 165-167.

Kristeva, Julia. 1986b. Stabat Mater. In: Moi, Toril (red.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 161-186.

Kristeva, Julia. 1986c. (1980). Woman can never be Defined. In: Marks, Elaine en De Courtivron, Isabelle (reds.) *New French Feminisms*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 137-141.

Kristeva, Julia. 1986d. Women's Time. In: Moi, Toril (red.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 187-213.

Kristeva, Julia. 2000. About Chinese Women. In: Saguaro, Shelley. *Psychoanalysis and Woman*. London: Macmillan Press, 245-260.

Krog, Antjie. 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1975a. *Bemінде Antarktika*. Kaapstad: Human en Rousseau.

- Krog, Antjie. 1975b. *Mannin*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1985. *Jerusalem-gangers*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Krog, Antjie. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- Krog, Antjie. 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.
- Krog, Antjie. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Krog, Antjie. 2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House.
- Le Roux, André. 1988. Sheila Cussons. *Die Burger*, 11 Augustus: 6.
- Livingstone, W.P. 1948 (1947). *Shetland and the Shetlanders*. London: Thomas Nelson & Sons.
- Lorde, Audre. 1984. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. In: Lorde, Audre (red.). *Sister Outsider*. New York: The Crossing Press, 53-59.
- Lourens, Amanda. 1992. 'n Kritiese ondersoek van die feministiese literatuurbenadering met verwysing na enkele Afrikaanse digteresse. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Lovell, Terry (red.). 1990. *British Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Lukács, Georg. 1963. *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press.
- Malan, Lucas. 1990. Vuur en woord. *De Kat*, 30 November: 89.
- Malan, Lucas. 1999. Stockenström se jongste bundel ryk en veelkantig. *Rapport*, 12 Desember: 7.
- Marais, René. 1988. Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en drama. *Literator* 9 (3): 29-43.
- Marchak, Catherine. 1990. The Joy of Transgression: Bataille and Kristeva. *Philosophy Today*. Winter 1990: 354-363.

- Marcus, Laura. 2000. Woolf's feminism and feminism's Woolf. In: Roe, Sue en Susan Sellers (reds.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 209-244.
- Marks, Elaine en Isabelle de Courtivron (reds.). 1986 (1980). *New French Feminisms*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Meany, Gerardine. 1993. *(Un)like Subjects. Women, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Meijer, Maaïke. 1993. A Manual for Self-defence: Feminist Literary Theory. In: Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik (reds.). *Women's Studies and Culture*. London: Zed Books, 26-39.
- Meyer, Rudolf. 1988. *The Wisdom of Fairy Tales*. Edinburgh: Floris Books.
- Mitchell, Juliet. 1974. *Psychoanalysis and Feminism*. London: Penguin.
- Moi, Toril (red.). 1986. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell
- Moi, Toril. 1989 (1987). *French Feminist Thought. A Reader*. New York: Basil Blackwell.
- Moi, Toril. 1994 (1985). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London: Routledge.
- Morgan, Robin. 1978. *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*. New York: Vintage.
- Morris, Pam. 1994. Introduction. In: Morris, Pam. *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. London: Edward Arnold, 1-24.
- Mulvey, Laura. 1993 (1991). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Warhol, Robyn R. en Diane Price Herndl (reds.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 432-442.
- Nash, Catherine. 1994. Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland. In: Blunt, Alison en Gillian Rose (reds.). *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*. New York: The Guilford Press, 227-250.
- Nasionale woordeboek*. 1987 (1967). Goodwood: Nasou.

Nel, Adèle. 2001. Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas. *Literator* 22(3): 21-38.

Nieuwoudt, Stephanie. 2000. Met dié bundel is alles vryer. *Beeld*, 16 Oktober: 11.

Odendaal, Bernard. 1996. Rousseau publiseer ná lang stilte. *Die Volksblad*, 4 November: 8.

Odendaal, Bernard. 1999. Steeds een van die bestes. Stockenström se digterlike aansien weer bekragtig. *Die Volksblad*, 29 November: 8.

Odendaal, Bernard. 2000. Krog se kragtige digterstem ontroer intens. *Die Volksblad*, 27 November: 8.

Ohlhoff, Heinrich. 1983. Die natuur as strukturelement in enkele gedigte van Ina Rousseau. In: Botha, Elize en Réna Pretorius (reds.). *Samehang en sin*. Kaapstad: Tafelberg, 42-51.

Olivier, Fanie. 1979a. Bedrieglike eenvoud, ware digterlike vakmanskap. *Die Burger*, 8 Maart: 7.

Olivier, Fanie. 1979b. Kwiksilwersirkel: Ina is een van ons bestes. *Die Transvaler*, 27 Januarie: 7.

Olivier, Fanie. 1981a. 'n Digbundel vol musiek. *Die Burger*, 26 Maart: 13.

Olivier, Fanie. 1981b. 'n Digteres van besondere gehalte. Antjie Krog neem poëties wraak. *Die Burger*, 26 November: 21.

Olivier, Gerrit. 1984. 'n Streng intellek, hewige emosie. *Die Burger*, 3 Mei: 21.

O'Neill, Eileen. 1989. (Re)presentations of Eros: Exploring Female Sexual Agency. In: Jaggar, Alison M. en Susan R. Bordo (reds.). *Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press, 68-91.

Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Opperman, D.J. (red.). 1983 (1951). *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.

Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press.

Pakendorf, Gunther. 'n Eie, suiwer poëtiese visie. Afgelaai op 3 Maart 2005 by http://www.boekwurm.co.za/blad_boeke_pqrst/stockenstrom_wilma.html.

Pienaar, Hans. 1989. Antjie, the Poet from Kroonstad, Takes Up an Angry Pen. *Weekly Mail*, 14 Desember: 18.

Plumwood, Val. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.

Pretorius, Cornia. 2000. Krog Bursts out in English. *Sunday Times*, 17 Desember: 19.

Pretorius, Réna. 1999. Ina Rousseau (1926-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel II*. Pretoria: J.L. van Schaik, 509-531.

Rabie, Jan. 1984. A Triumvirate of SA's Best Living Poets. *The Cape Times*, 3 Oktober: 8.

Rabie, Jan. 1990. Fierce and Powerful. *The Cape Times*, 16 Junie: 4.

Rich, Adrienne. 1977 (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Bantam Books.

Robey, David. 1992. (1982). Modern Linguistics and the Language of Literature. In: Jefferson, Anne en David Robey (reds.). *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*. London: B.T. Batsford, 46-72.

Robinson, A.M.L. 1993. *The Cape Journals of Lady Anne Barnard*. Kaapstad: Van Riebeeckstigting.

Robinson, G.D. 1995. Paul Ricoeur and the Hermeneutics of Suspicion: A Brief Overview and Critique. *Premise* 11 (8): 12-25.

Rose, Jacqueline. 1982. Introduction II. In: Mitchell, Juliet en Jacqueline Rose (reds.). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. New York: W.W. Norton & Company, 27-57.

Rousseau, Ina. 1954. *Die verlate tuin*. Kaapstad: A.A. Balkema.

Rousseau, Ina. 1970. *Taxa*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Rousseau, Ina. 1978. *Kwiksilwersirkel*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Rousseau, Ina. 1980. *Heuningsteen*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rousseau, Ina. 1984. *Versamelde gedigte. 1954-1984*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rousseau, Ina. 1989. *Grotwater*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rousseau, Ina. 1995. *'n Onbekende jaartal*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rousseau, Ina. 2003. *Die stil middelpunt*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Russo, Mary. 1986. Female Grotesques: Carnival and Theory. In: De Lauretis, Teresa (red.). *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, Pamela. 1991. A Woman's Place: Motherhood and Domesticity in Literature. *Unisa English Studies* 29 (1): 24-34.
- Schiach, Morag. 1991. *Hélène Cixous. A Politics of Writing*. London en New York: Routledge.
- Scholtz, Amanda. 1991. *Skepper en skepping: Die visuele as essensiële element in die poësie van Sheila Cussons*. M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Scholtz, Merwe. 1990. Cussons: Vuur en vlam! *Die Burger*, 16 Augustus: 10
- Sellers, Susan. 1996. *Hélène Cixous. Authorship, Autobiography and Love*. Cambridge: Polity Press.
- Showalter, Elaine. 1986 (1985). Toward a Feminist Poetics. In: Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*. New York: Columbia University Press, 125-143.
- Showalter, Elaine. 1997. *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. New York: Columbia University Press.
- Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Skaife, S.H. 1953. *African Insect Life*. Kaapstad: Longmans, Green and Co.
- Slim met nuwe woorde. 1978. *Die Vaderland*, 7 Desember: 37.

Smelik, A. 1993. What Meets the Eye: Feminist Film Studies. In: Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik (reds.). *Women's Studies and Culture*. London: Zed Books, 66-81.

Smelik, A. 1998. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. New York: Macmillan Press.

Smuts, S.E. 2002. Verwysings na die V/vader, die moederlike en die landskap in enkele gedigte in *Dogter van Jefta* en *Gedigte 1989-1995*. Ongepubliseerde referaat gelewer by die Afrikaanse Letterkundevereniging se tweejaarlikse kongres, 30 September tot 3 Oktober.

Snyman, Henning. 1994. 'n Joernaal van die Kaap... en van menswees. *Rapport*, 6 November: 18.

Snyman, Henning. 2000. Krog se beste bundel nog. *Rapport*, 3 Desember: 9.

Spies, Lina. 1971. *Digby vergenoeg*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Spies, Lina. 1973. *Winterhawe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Spies, Lina. 1983. 'n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier, Antjie Krog se roos. In: Botha, Elize en Réna Pretorius (reds.). *Samehang en sin*. Kaapstad: Tafelberg.

Spies, Lina. 1989. Tuin en kombuis na die sondeval. 'n Perspektief op Sheila Cussons en Ina Rousseau. *Stilet* 1 (1): 61-75.

Spies, Lina. 1999. *Sy sien webbe roer: 'n keuse uit die werk van Afrikaanse digteresse*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Spurr, David. 1993. *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Durham en London: Duke University Press.

Stander, Christell. 1994. Wellus en stilte. *Die Suid-Afrikaan*, 28 Februarie: 6.

Stanton, Donna C. 1986. Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva. In: Miller, Nancy K. (red.). *The Poetics of Gender*. New York: Cornell University Press, 157-182.

Steenberg, D.H. 1980. Nuwe bundels van Sheila Cussons: sprankelende poësie. *Literator* 1 (1): 30-36.

- Stevens, Christa. 1992. Werken aan de liefde. Luce Irigaray bepleit de zichtbaarheid van het sekseverschil. *Surplus* 7 (1): 18-19.
- Stockenström, Wilma. 1970. *Vir die bysiende leser*. Kaapstad: Reijger-Uitgewers.
- Stockenström, Wilma. 1973. *Spieël van water*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1976. *Van vergetelheid en van glans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1984. *Monsterverse*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1988. *Die heengaanrefrein*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1994. *Aan die Kaap geskryf*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1999. *Spesmase*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Todd, Janet. 1988. *Feminist Literary History*. Cambridge: Polity Press.
- Tweetalige woordeboek*. 1988 (1931). Kaapstad: Tafelberg.
- Van Boven, Erica. 1997. Stand van zaken: Vrouwenstudies in de Nederlandse letterkunde. *Nederlandse Letterkunde* 2 (3): 305-313.
- Van der Merwe, P.P. 1990. A Poet's Commitment. Antjie Krog's Lady Anne. *Current Writing* 2 (1): 131-146.
- Van Niekerk, Annemarié. 1999. Die Afrikaanse vroueskrywer. Van egotekste tot postmodernisme (18e eeu – 1996). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik, 305-443.
- Van Vuuren, Helize. 1989. Spanning tussen esteties en politiek. *Die Suid-Afrikaan*, 31 Desember: 45.
- Van Vuuren, Helize. 2000. Krog bring gebrokenheid van die psige tot heling. *Die Burger*, 15 November: 12.
- Van Zyl, Dorothea. 1979. Leesbare verse deur gesoute digteres. *Beeld*, 9 April: 10.
- Van Zyl, Ia. 1982. Baldadigste poësie in Afrikaans. *Die Suidwester*, 1 Februarie: 2.

- Van Zyl, Ia. 1991. Moet dié bundel nie mis. *Die Republikein*, 4 Januarie: 5.
- Van Zyl, Wium. 1990. Cussons maak pragtige vuur met dié bundel. *Rapport*, 2 Desember: 16.
- Van Zyl, Wium. 1998. Sheila Cussons (1922-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. Pretoria: J.L. van Schaik, 362-371.
- Verklarende Afrikaanse woordeboek*. 1964 (1959). Pretoria: J.L. van Schaik.
- Viljoen, Louise. 1982. Digteres in huisvrou voelbaarste teenwoordig. *Die Vaderland*, 29 April: 29.
- Viljoen, Louise. 1989. Krog se virtuose kompleksiteit. *Die Burger*, 28 Desember: 8.
- Viljoen, Louise, 1991a. "Susanna Smit en lady Anne Barnard – enkele aspekte van Antjie Krog se historiese poësie as tagtiger-verskynsel". *Stilet* 3 (1): 57-79.
- Viljoen, Louise, 1991b. "Die teks as transparant: Antjie Krog se Lady Anne binne die Suid-Afrikaanse werklikheid". *Stilet* 3 (2): 19-31.
- Viljoen, Louise. 1996a. Bedrieglike verse wat sny tot die been. *Die Burger*, 21 Februarie: 6.
- Viljoen, Louise. 1996b. Postcolonialism and Recent Women's Writing in Afrikaans. *World Literature Today* 70 (1): 63-72.
- Viljoen, Louise. 1996c. Verhaal van bevryding word vertel en gevier. *Die Burger*, 24 April: 8.
- Viljoen, Louise. 2000a. Konkrete verse maak bekende dinge weer nuut. *Die Burger*, 26 Januarie: 6.
- Viljoen, Louise, 2000b. *'n Nuwe ruimte vir die Afrikaanse letterkunde*. Professorale intreerede, Universiteit van Stellenbosch.
- Viljoen, Louise. 2001. The Contestation and Renegotiation of Gendered Space in Afrikaans Women's Poetry. *Stilet* 13 (2): 51-64.
- Viljoen, Louise. 2002. "Die kleur van mens": Antjie Krog se *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) en die rekonstruksie van identiteit in post-apartheid Suid-Afrika. *Stilet* 14 (1): 20-49.
- Villo, Ray. 1979. Nuwe bundel tref. *Tempo*, 26 Januarie: 4.

- Visagie, Andries. 1999. Subjektiviteit en vroulike liggaamlikheid in enkele tekste van Riana Scheepers en Antjie Krog. *Literator* 20 (2): 107-121.
- Von Franz, Marie-Louise. 2000. The Feminine in Fairy Tales. In: Saguaro, Shelley (red.). *Psychoanalysis and Woman*. London: Macmillan Press, 187-201.
- Warhol, Robyn R. en Diane Price Herndl (reds.). 1993. *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Warner, Marina. 1994. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*. London: Chatto & Windus.
- Waugh, Patricia. 1989. *Feminine Fictions*. London: Routledge.
- Webster's Third New International Dictionary*. Volume II. 1966. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- Wessels, Lydia. 1988. Gedigte vir dié wat nog kom. *Insig*, 30 Junie: 45.
- Whitford, Margaret. 1991. *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London en New York: Routledge.
- Winterson, Jeanette. 1990. On Female Erotica. Artikel uitgedeel tydens kortkursus aan die *Nederlandse Onderzoekschool Vrouwenstudies*, Universiteit van Utrecht. Oorspronklike bron onbekend: 63-65.
- Woolf, Virginia. 1977 (1929). *A Room of One's Own*. Frogmore: Triad/Panther Books.
- Woolf, Virginia. 1938. *Three Guineas*. London: Hogarth.
- Wright, Elizabeth. 1984. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London en New York: Methuen.
- Wright, Elizabeth. 1992 (1982) Modern Psychoanalytic Criticism. In: Jefferson, Anne en David Robey. *Modern Literary Theory. A comparative Introduction*. London: B.T. Batsford, 145-165.